ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ ЛИТЕРАТУРЫ США В ДИНАМИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

ПАМЯТИ ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ СТЕЦЕНКО

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М .ГОРЬКОГО

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ ЛИТЕРАТУРЫ США В ДИНАМИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Памяти
Екатерины Александровны Стеценко
(1946–2018)

Москва
2019

ББЛ 83.3 (США)

Ответственный редактор
д.ф.н. Е.А. Стеценко
Ученый секретарь
к.ф.н. А.П. Уракова

Рецензенты
д.ф.н. Н.А. Анастасьев
к.ф.н. М.И. Свердлов

Коллективный труд «Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений». — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 336 с. DOI: 10.22455/978-5-9208-0582-9

В труде рассматривается динамика смены художественных направлений в литературе США в свете актуальной синергетической теории, где литературный процесс предстает как неравновесный и нелинейный, в каждой точке дающий новую картину, воссоздать которую возможно лишь с учетом всей суммы происходящих в нем феноменов. Этот подход позволяет исследовать развитие американской литературы в историческом движении ее специфических константных признаков, формирующих те или иные течения. Динамика направлений анализируется как в синхронном, так и в диахронном ключе. Наряду с линейным подходом, делающим акцент на сменяемости направлений и стилей, применяется также археологический подход, изучающий соседствующие и разнородные пласты национальной культуры в их динамическом взаимодействии.

В труде рассмотрены лишь некоторые темы, идеологические и эстетические константы, жанры, проблемы и авторы американской литературы, но они представляются важными и показательными для всей картины национального литературного процесса. Впервые проанализированы роль и эволюция категорий должного и сущего, значение соотношения сентиментального и романтического, движение точки зрения повествователя от романтизма к модернизму, диалектика канона как фактора литературы, трансформация модели черной расы в магистральной литературной традиции, генезис постмодернистского детектива, влияние английского романтизма на современную американскую поэзию (на примере поэзии Р. П. Уоррена), синтез различных направлений в творчестве одного из крупнейших писателей, У. Фолкнера, демонстрирующий тенденцию всей современной литературы.

ISBN 978-5-9208-0582-9
© Коллектив авторов, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Н.А. Высоцкая
Памяти Е.А. Стеценко 4

Е.А. Стеценко
Введение 7

Е.А. Стеценко
Концепты должного и сущего в литературе США. 25

Н.А. Высоцкая
Диалектика канона как фактора литературного процесса в США 80

О.И. Панова
Белые о черных: формирование и эволюция культурной модели черной расы в американской литературной традиции XVIII — начала XX вв. 117

А.П. Уракова
«В самом сердце американской культуры»: сентиментальное направление в литературе первой половины XIX в. 158

Е.А. Стеценко
Синтез художественных направлений в романах У. Фолкнера . . 194

Н.В. Киреева
Генезис и динамика постмодернистского детектива в литературе США 218

В.М. Толмачев
Точка зрения в американском романе: от романтизма к модернизму 244

Е.В. Халтрин-Халтурина
Р.П. Уоррен о «чистом воображении» (от романтизма к экзистенциализму) 311

Summary . . . . . .
Contents. . . . . .

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА СТЕЦЕНКО

(1946–2018)

Книга, которую читатель держит в руках, — последняя работа, выполненная под руководством Екатерины Александровны Стеценко. Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Е.А. Стеценко стала одним из ведущих специалистов в области литературы США на всем постсоветском пространстве. Ответственный редактор данного коллективного труда, Екатерина Александровна с присущей ей добросовестностью и научной основательностью отдала ему много времени и сил и полностью подготовила книгу к изданию. К сожалению, увидеть этот труд опубликованным ей не удалось — она скончалась 21 июля 2018 года.

Е.А. Стеценко родилась в Киеве, где и началось ее формирование как филолога-американиста. Высшее образование она получила на факультете романо-германской филологии Киевского государственного университета им. Т.Г. Шевченко, известного в конце 1960-х — начале 1970-х гг. высоким уровнем преподавания мировой литературы. Однако годы учебы Е.А. Стеценко ознаменовались еще и расширением традиционной университетской программы благодаря возможности прослушать авторский курс Т.Н. Денисовой о североамериканской литературе XX века. Знакомство с именами и произведениями, в те годы еще не бывшими на слуху у широкой читательской аудитории; открытие, по сути дела, нового для слушателей литературного континента; акцент на особенностях поэтики — все это способствовало тому, что у студентов возник интерес к современной литературе США. Для многих (в том числе, и для Е.А. Стеценко) этот интерес стал определяющим при выборе жизненного пути.

Переехав в Москву, Е.А. Стеценко связала свою дальнейшую человеческую и научную судьбу с Институтом мировой литературы имени А.М. Горького, где проработала с 1977 года до своей кончины. Весомый вклад, сделанный ею за эти годы в изучение фундаментальных проблем истории и современного состояния литературы США, в частности, романного жанра, массовой и документальной литературы, в разработку теоретического инструментария литературоведения будет по достоинству оценен лишь с определенной временно́й дистанции. Но и сегодня есть все основания говорить о том, что внимание Е.А. Стеценко как исследователя неизменно привлекали масштабные и сложные явления ху-

дожественного и научного порядка, которые органично сопрягались с энергией ее ищущей мысли. В своей кандидатской диссертации, защищенной в 1978 г., она обратилась к проблеме времени в «южной школе» американского романа, рассмотренной на содержательном и структурном уровнях с привлечением актуальных научно-философских представлений. Работа над докторской диссертацией («Судьбы Америки в современном романе США», 1995) потребовала от автора еще большего расширения научного диапазона.

Екатерина Александровна не гналась за количеством написанного, но каждая статья или монография, выходившая из-под ее пера, отличалась новизной подхода в сочетании с высочайшей научной добросовестностью, тщательной проработкой проблемы, ясным и элегантным стилем изложения (элегантность вообще была в высшей степени присуща ее внешнему облику). Е.А. Стеценко — автор четырех монографий, каждая из которых прокладывала новые пути в изучении литературы США: «Судьбы Америки в современном романе США» (1994); «История, написанная в пути... Записки и книги путешествий в американской литературе 17–19 вв.» (1999); «Экологическое сознание в современной американской литературе» (2002); «Концепты хаоса и порядка в литературе США. От дихотомической к синергетической картине мира» (2009). Стремление опробовать интерпретационные модели, возникающие на стыке точных, природоведческих и гуманитарных наук, накладывалось на глубокое и всестороннее знание предмета — американской литературы в ее диахронии и синхронии, в результате чего родились новаторские работы в области экокритики и синергетики.

Заслуги Е.А. Стеценко перед американистикой неизменно высоко оценивались зарубежными коллегами, что выразилось, в частности, и в том, что ей неоднократно предоставляли гранты на исследовательскую работу авторитетные фонды и институции США и Европы (Национальный фонд гуманитарных исследований США, библиотека Ньюберри в Чикаго, Нидерландский институт передовых исследований, Институт североамериканских исследований Свободного университета Берлина, Фонд Рокфеллера (центр Белладжио), США-Италия). Одним из самых интересных изданий, увидевших свет благодаря грантовой поддержке, стала подготовленная в соавторстве с М.М. Кореневой и американскими литературоведами С.Х. Айкен и А. Баркер книга «Диалоги: литературные и культурные связи между (экс)советскими и американскими женщинами» (1991).

С 2005 по 2016 г. Е.А. Стеценко сочетала научную работу с административной, занимая должность заместителя директора ИМЛИ РАН по научной работе. Она была членом профессиональных организаций

(Российской Ассоциации изучения американской культуры, Европейской Ассоциации американских исследований), участвовала во многих международных конференциях с широкой географией, активно занималась редакционной деятельностью.

Одним из наиболее значительных профессиональных достижений Е.А. Стеценко стало участие в создании фундаментальной шеститомной «Истории литературы США» (ИМЛИ РАН, 1997–2013) в качестве члена редколлегии, ответственного редактора нескольких томов и одного из основных авторов. На осуществление этого уникального проекта американистам России и других постсоветских государств потребовалось около двадцати лет, в течение которых Екатерина Стеценко уделяла работе над ним немало сил, времени, научного таланта. Последние годы она посвятила подготовке коллективного труда «Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений» и работе над монографией «Мифологичность американского сознания в зеркале национальной литературы», которая, к сожалению, осталась в набросках.

На протяжении многих лет Екатерина Александровна мужественно боролась с тяжелым заболеванием, не уступая ему ни пяди своего жизненного пространства. Ее можно было без преувеличения назвать «трудоголиком», человеком, который в полной мере отдавался любимой работе. Но была у нее еще одна страсть — к путешествиям по странам и континентам. С неугасающим интересом и достойной восхищения неутомимостью она знакомилась с природой и культурой новых для себя точек на карте, с удовольствием возвращалась в любимые места. Даже когда болезнь, казалось бы, должна была положить конец этому увлечению, Екатерина Александровна находила в себе силы не отказываться от него.

Екатерина Александровна Стеценко была замечательным ученым, умным, порядочным, высококультурным человеком. Коллегам и друзьям будет остро недоставать ее.

Н.А. Высоцкая

Стеценко Е.А.

ВВЕДЕНИЕ

Определение принадлежности писателя к тому или иному художественному направлению далеко не всегда является легкой задачей. Да и сама постановка проблемы в разные исторические эпохи может иметь разное значение и наполнение. На том этапе развития литературоведческой мысли, когда литературный процесс представлялся линейным и достаточно четко структурированным, помещение творчества писателя в одну из эстетических ячеек считалось обязательным, хотя в более поздние эпохи, с усложнением картины динамических процессов, такая детерминированность могла оказываться некорректной. И сейчас большинство исследователей чаще старается говорить о наличии и преобладании тех или иных художественных подходов, традиций, влияний, течений в произведениях того или иного автора. Трудность атрибутирования писателя стала особенно очевидной в XX веке, при том, что и раньше оно было довольно условным, поскольку у художественных эпох никогда не было четко выраженных границ, существовали переходные периоды, и в произведениях писателей сочетались черты разных течений. Каждое направление достигает своей наибольшей специфической выраженности на пике расцвета, но в начале и на исходе своего бытия, особенно на сломе крупных культурных эпох, размывается и теряет выраженные очертания. Многое зависит и от художника, от его эстетических пристрастий и сознательного выбора традиционного или новаторского письма. Конечно, не вызовет особых затруднений атрибутирование творчества таких писателей, как, например, Ф. Купер, или У.Д. Хоуэллс, или Г. Стайн, хотя и здесь не все так однозначно. Но по отношению ко многим авторам прошлого века зыбкость категорических выводов становится особенно заметной, и этому, как нам представляется, есть свои весомые причины.

Специфика XX века заключается в том, что здесь происходит не просто смена эстетических течений, следующих за изменениями в человеческом мировосприятии и художественном познании бытия, а исчерпанность целой гуманистической эпохи Нового времени, в рамках которой существовало множество литературных парадигм. И если раньше каждое новое эстетическое течение вступало в спор, а то и борьбу, с предыдущим, то теперь писателям предстояло «разобраться» одновременно с целой цепочкой различных художественных подходов, чтобы по-новому, а не в старом гуманистическом контексте, трактовать вечно актуальные

темы добра и зла, человека и социума, цивилизации и природы и пр. Далеко не все, как авангардисты, просто отбрасывали устаревшие, с их точки зрения, традиции и старались изобрести что-то принципиально новое. Многие пытались понять суть, полезные и отжившие, истинные и ложные моменты предшествующих школ, примерить их к своей картине мира, использовать в своем художественном контексте. К середине столетия произошло накопление художественного опыта, который одновременно стал и базой, и точкой отталкивания для новых культурных проектов. У американских авторов этого периода можно найти и просветительские, и романтические, и готические, и реалистические, и модернистские тенденции, что заставляло многих критиков избегать ярлыков «художественного метода» и причислять писателей просто к «современной литературе» (modern literature), имея в виду постгуманистическую эпоху. Натужные попытки притянуть таких писателей, как, например, Дж. Лондон, Т. Вулф, Э. Хемингуэй или У. Фолкнер (список можно продолжить), к определенному направлению, в основном, свидетельствовали о вкусовых и идеологических пристрастиях исследователя, а не об истинной природе их произведений.

Контаминация традиций в литературе XX века вписывается в общую направленность развития культуры в современную эпоху, а именно — многообразия в единстве, что нашло свое выражение в эклектизме и интертекстуальности постмодернизма, где отход от гуманизма повлек за собой тенденцию ко всеобщему отрицанию и разрушению, а также в феноменах мультикультурализма и транскультурализма. Последнему дал исчерпывающее определение М. Эпштейн: «В отличие от "многокультурия", которое устанавливает ценностное равенство и самодостаточность разных культур, концепция транскультуры предполагает их открытость и взаимную вовлеченность. Здесь действует принцип не дифференциации, а интерференции, "рассеивания" символических значений одной культуры в поле других культур» (1). Нам представляется, что именно принципы транскультурности наиболее точно определяют природу синтеза разных направлений у современных писателей.

Наука о литературе выработала четкую картину исторической смены художественных эпох и направлений, вытянув литературный процесс в единую линейную цепочку и разделив его на хронологически расположенные отрезки со своими более или менее определенными качественными свойствами. При этом всегда признавалась размытость внутренних границ, неоднозначность и относительность характеристик и сложность динамики отдельных отрезков и фрагментов. В любом направлении всегда сохранялись элементы прошлых традиций и возникали элементы новых, а с расстояния времени просматривалась и цикличность угасания и воз-

рождения тех или иных тенденций, как правило, претерпевших трансформацию. Не случайно в литературоведении так много приставок «нео» и «пост». Старое может перечеркиваться, пародироваться или же закрепляться в традицию, новое может мелькнуть в качестве эксперимента, породить глобальные изменения или абсолютизироваться как найденная истина. Таким образом, целостность каждого направления достаточно условна, поскольку оно представляет собой подвижный конгломерат различных форм, приемов и категорий. Бытование любого направления — это не стабильная данность, а динамический процесс, складывающийся из множества составляющих его процессов. Облик направления создают наиболее значимые и устойчивые его константы, которые и определяют его основной вектор.

Подобное представление о динамике литературного процесса давно сложилось у большинства ученых. Так, А.В. Михайлов пишет: «В целом литературоведение занимается движущимся, становящимся, льющимся материалом, который даже и нельзя безболезненно и безнаказанно останавливать — словно вещь, послушную исследователю, словно устройство, которое можно разбивать, развинчивать, а потом снова собирать». И далее: «Подобные понятия [направлений — *Е.С.*] не столько предполагают наличие явлений с определенным наборов признаков и черт, сколько указывают на существование сложных комплексов черт, исторически присущих произведениям литературы в известную эпоху, внутри себя, однако, непрестанно изменяющихся. Таковы литературоведческие понятия “классицизма”, “барокко”, “сентиментализма”, “романтизма”, “реализма”... Сами эти понятия указывают на переходы, перемены в литературном развитии, даже на превращения, метаморфозы, которые постоянно совершаются в нем, — куда более, нежели на мнимую устойчивость явлений» (2).

Смена направлений — это процесс исторический, поэтому, исходя из принципа подобия, можно предположить, что он обладает теми же закономерностями, что и смена исторических эпох в развитии человечества. Идентичность макро- и микромиров осознавалась еще мыслителями древности и была подтверждена открытиями в области физики и космологии — структура атома схожа со структурой солнечной системы. Если принять, что эстетические процессы вписаны в процессы цивилизационные и культурно-исторические, то особенности литературных направлений можно объяснить не только внутренними метаморфозами, но и общей направленностью универсальной истории. А.П. Назаретян в статье «“Национальная идея”: Россия в глобальных сценариях XXI века» рисует схему эволюции человечества от его зарождения до современной эпохи: «Серией независимых расчетов, проведенных учеными разных

специальностей в Австралии, России и США, показано, что на протяжении 4,5 млрд. лет эволюция биосферы и общества ускорялась в соответствии с простой логарифмической формулой. Ни космические и геологические катаклизмы, ни появление на Земле людей с их свободой воли и вечными безрассудствами не изменили эту преемственную тенденцию: временные периоды между глобальными катастрофами (с последующими качественными усложнениями био- и антропосферы) сокращались в убывающей геометрической прогрессии» (3). Из этой схемы очевидно, что кривая развития человечества (времена варварства — античность — Средневековье — Новое время — эпоха модерна и постмодерна) постепенно превращается в вертикаль и стремится к единой точке (сингулярности). Те же тенденции просматриваются и в смене периодов литературных эпох: 13 веков античной словесности, 11 веков средневековой, два века литературы Возрождения, век классицизма, полвека сентиментализма, а, начиная с XIX века, по несколько десятилетий на романтизм, реализм, модернизм и постмодернизм. Аналогично тому, как к современному состоянию мира привело все предшествующее его развитие, так и современная ситуация в литературе обусловлена логикой ее многовековой динамики.

В последнее время представления о подвижности литературного процесса все чаще вписываются в универсальную теорию открытых неравновесных систем, в синергетическую парадигму. Согласно этой теории литературный процесс нелинеен, неустойчив, содержит множество потенциальных путей развития, способен к самоорганизации, в нем взаимодействуют случайность и необходимость. Например, Н.Г. Елинер определяет стиль как открытую, сложную, гибкую систему, самоорганизующуюся и саморегулирующуюся, «ибо он организует себя как за счет обратных связей и взаимодействий между составляющими его элементами, конгломератами, блоками, подсистемами (самоорганизация внутренняя), так и во взаимодействии с другими системами (организация внешняя)» (4). В литературном процессе сочетаются векторность и цикличность, возвраты, повторы, дополнения и отрицания, дуальность и множественность, идет постоянная борьба противоречий и сглаживание различий. Одни и те же категории, концепты, художественные формы проходят через всю историю литературы, стабилизируясь, трансформируясь, порождая новые значения. Эстетическое сознание по-разному взаимодействует с реальностью, копируя ее, отражая, преображая, искажая или вовсе ею пренебрегая. В любом случае тем или иным образом художник не может не коснуться таких мировоззренческих констант, как сакральное и профанное, сущее и должное, природа и цивилизация, естественное и искусственное, разум и чувство, рациональное и ирраци-

ональное, индивидуализм и коммунитарность, добро и зло, мифологическое и историческое мышление. В разных направлениях эти категории имеют разное наполнение, разное качество и разные формы выражения. То, что доминирует в одном направлении, может уходить на задний план в другом или представать в ином аспекте, вытесняясь другой доминантой. Главное и показательное может становиться вторичным и второстепенным и наоборот. При этом литературный процесс неравновесен и нелинеен в каждой своей точке и в каждый данный момент, поэтому воссоздать его картину можно лишь с учетом динамики всех его составляющих как в синхроническом, так и в диахроническом плане. Будучи открытой системой и находясь в постоянной связи с окружающим миром, литература зависит также от внеположенных ей факторов — общего типа и содержания исторической эпохи, ее социо-культурной характеристики, то есть существует внутренняя и внешняя логика развития литературного процесса. Большое значение имеет мировоззренческая парадигма того или иного исторического периода, в том числе философия истории (формационная, циклическая или цивилизационная теории, концепция прогресса или регресса, стационарная или синергийная картина бытия, трактовка хаоса и порядка).

Спецификой сферы культуры, искусства и литературы является то, что, в отличие от природных явлений, они зависят не только от объективных закономерностей и случайности выбора того или иного вектора развития, но, будучи творением человека разумного, подчиняются его сознанию и воле. Личность художника — свободный актор художественного процесса, хотя, несомненно, находится под влиянием социальных, этических и эстетических факторов своей эпохи и сложившегося к этому времени уровня знаний. Поэтому так сложно в гуманитарной сфере выделить универсальные законы. Легче всего приблизиться к ним, оперируя большими объемами текстов и длительными промежутками времени, поскольку макро складывается из микро, давая новое качество. И необходимо расстояние, особая оптика, чтобы разглядеть за множеством явлений и хаосом разнонаправленных движений общие доминанты, циклы и векторы.

Нестабильность литературного процесса в каждый момент времени позволяет говорить о его постоянном нахождении на пограничье. Теория пограничья подробно исследована в двух трудах Института мировой литературы: «Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания» и «Проблемы культурного пограничья». В.Б. Земсков, опирающийся на положение М.М. Бахтина о том, что вся культура «расположена на границе, границы проходят повсюду, через каждый момент ее», пишет: «Каждый момент существования культуры есть изменение

и переход, а значит жизнь на границах, и в отношении смыслов, и в отношении хронологии их трансформации... Статичное состояние — это форма жизни культуры внутри определенной системы, она сохраняется до границы системного качества, где и появляется феномен перехода. Когда возникает дискретизация статичного потока, дробление его на фрагменты, тогда сознание, улавливая фрагментаризацию, формулирует ее как переход. Переход подготавливается возникновением внутри системы диссистемных элементов, которые долго не замечаются, так как культурное сознание улавливает обозначенное системно. Значение этих явлений, вырастающих в новую субкультуру (субкультуры), конкурирующую с основной системой (и между собой), обнаруживается, когда система уже созрела для перехода. Инновационная субкультура хаотизирует систему, на деле же, побеждая в конкуренции, она заново ее упорядочивает и интегрирует» (5). При этом взаимодействие старых и новых элементов многоаспектно — это может быть борьба, отталкивание, замена, аннигиляция, сплав, трансформация, дополнение, вытеснение и т.д. В результате этих процессов возникает качественно новое смысловое и художественное поле (контекст), в котором обретают иное бытование все, и старые и новые элементы.

Внутри синергетической парадигмы переходы могут осуществляться эволюционно, революционно, циклически, причем революционные переходы разделяют целые культурно-исторические эпохи, а эволюционные и циклические совершаются внутри крупных периодов. Античность, Средневековье, Новое время, эпоха постмодернизма — основные вехи человеческой цивилизации, внутри которых существовали классицизм, сентиментализм, романтизм, символизм, реализм, модернизм, постмодернизм. На культурных переходах все дихотомические категории и понятия могут как бы меняться местами и знаками — рациональное и иррациональное, естественное и искусственное, жизнеподобное и метафоричное, личностное и социальное, национальное и глобальное, традиционное и новаторское и т. д. И.В. Кондаков утверждает: «В такие переломные культурно-исторические эпохи усиление культурного плюрализма, многозначности культурных явлений, поливариантности и факультативности социально-политического и социо-культурного развития приводит к массовому ощущению спонтанно нарастающего хаоса — принципиально непознаваемого, неподвластного человеку, катастрофичного для культуры и цивилизации. В истории мировой культуры яркие примеры “эристичности” [софистического опровержения — *Е.С.*] являют собой эллинистически-римская культура, позднее Средневековье и раннее Возрождение, барокко, культура романтизма, во многом инспирированная переоценкой ценностей в эпоху Великой французской

революции, эпоха модерна рубежа XIX–XX вв. и постмодерна последней трети XX в.» (5; с.72).

Констатируя смену полюсов бинарных оппозиций на границах эпох, Я.Г. Шемякин различает инверсию, «когда полюса меняются местами, но сами остаются неизменными, нового качества не возникает», медиацию, когда «полюса переходят через грань, за которой начинается их качественная трансформация», и то состояние, когда «полюса находятся на грани качественной трансформации, в процессе взаимоперехода». Это последнее состояние ученый относит к так называемой фронтизации, когда происходит «удержание полюсов на границе изменения без перехода этой границы». Архаичные культуры по сути своей монологичны, поэтому им свойственна лишь инверсия, тогда как медиация возникает на более поздних стадиях развития, которым присуща диалогичность. (6). А А.С. Ахиезер пишет: «динамика культуры происходит *между*, с одной стороны, углублением, расширением способностей человека к осмыслению, развитию медиации, совершенствованию синтеза, поиску меры, что можно рассматривать как развитие культуры, как ее *прогресс*; с другой стороны — *архаизацией*, т.е. активизацией, казалось бы, исчезнувших пластов культуры, связанных с ушедшим более простым миром, *антимедиацией*, т.е. разрушением достигнутого уровня медиации, что можно рассматривать как *регресс*» (5; с. 171). И далее: «Медиация превращается в господствующую в обществе логику одновременно с вызреванием, утверждением *либерально-модернистской* суперцивилизации, которая сама является результатом массовой медиации. ... Тем самым формируется новое содержание культуры, которое можно назвать *срединной культурой*, так как она базируется не на основе крайностей. Медиация постоянно нацелена на выход за рамки унаследованных оппозиций, развивая новые смыслы, новые оппозиции, созидая новые ценности, новые отношения» (5; с. 177).

Смена художественных направлений — самоорганизующийся процесс, но она вписана в глобальную эволюцию человеческой культуры и цивилизации, и эстетические феномены могут быть объяснены в общем теоретическом контексте динамики культурно-исторических систем. В фундаментальном труде А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко «Культура как система» механизм культурной эволюции рассматривается как переход от синкрезиса к анализу и синтезу, где человек постоянно стремится к трансцендированию, назад к природе (синкрезис) или вперед к Богу (синтез), то есть к недуальному состоянию в рае потерянном или хилиастическом. В этом проявляется ностальгия по целостности существования и страх перед разрушительной стихией хаоса. «Соответственно, направленность константных векторов трансцендирования, суть интенциональных кон-

стант, сводится к трем позициям — ретроспективной, перспективной и стабилизирующей. Функции интенциональных констант чрезвычайно важны для понимания механизмов формирования культурных традиций и складывания традиционно-инновационных отношений» (7).

Д.С. Лихачев описывал историческое развитие мировой литературы как движение к увеличению сложности, освобождению от сковывающих канонов, большей открытости стиля и растущей индивидуальной свободе художника, однако при этом необходимо помнить, что процесс этот подчинен синергетическим законам, то есть нелинеен. Каждый стиль внутренне не целостен, а разделен на определенные последовательные стадии своего становления и бытования. В начале в нем главенствует стихия разрушения, отталкивания от предшествующих традиций, затем нащупываются и выбираются новые направления развития, в зрелую пору наступает время наибольшей самоидентичности, постепенно трансформирующейся в традицию, а впоследствии в клише, что приводит к исчерпыванию и возникновению новых тенденций. Таким образом, согласно системно-синергетическому подходу (разработанному Н.Г. Елинер), стиль является неравновесной, нелинейной системой, где сочетаются замкнутость и открытость, а главенствующие и периферийные элементы могут меняться местами. История литературы — это нелинейный процесс, в котором различные направления хронологически выстроены, но имеют тенденцию к возвращению в иных стилях, обретая новую жизнь в измененном качестве и в новом контексте. В любую эпоху происходит взаимодействие разных направлений, ведущих, угасающих и только зарождающихся.

Исходя из общей теории культурной эволюции, те тенденции, которые характерны для постмодернистской литературы (стремление к архаизации, внимание к инстинктивному началу человеческой природы, возникшие еще в романтизме), представляются вполне закономерными. Западная либеральная цивилизация, находящаяся в глубоком кризисе, исчерпавшая прежний вектор развития и не нашедшая новый, страшится создавшейся неопределенности. «Именно этот страх, — уверяет А.И. Пигалев, — компенсируется бессознательным стремлением вернуться к доисторическому («природному») состоянию как к чему-то известному, а потому представляющемуся менее опасным в силу своей предсказуемости. Речь идет о попытке убежать от исторических катаклизмов и найти укрытие в мнимой предсказуемости природных ритмов, что с точки зрения христианского историзма означает всего лишь возврат к хаотическому правремени, весьма сомнительный в плане обеспечения возможности успокоения» (5; с. 38).

Комментируя свою кривую фазовых цивилизационных переходов, А.П. Назаретян определяет современное состояние культуры следующим

образом: «... при экстраполяции в будущее около середины текущего столетия гиперболическая функция исчерпывается, т. е. кривая обращается в вертикаль, скорость эволюционных изменений устремляется к бесконечности, а интервалы между фазовыми переходами — к нулю. В математике это называется сингулярностью, за которой должна наступить фаза полифуркации — смена миллиардолетних тенденций» (3; с. 28). Одновременно «стержневой глобальной проблемой XXI века становится смысловой вакуум. В стремлении заполнить его люди обращаются к религиозным и квазирелигиозным идеологиям (конфессиональный, национальный и прочий фундаментализм), которые построены в ментальной матрице "они — мы", разделяя мир на своих и чужих, так что образ врага искони служил фактором групповой консолидации... При этих обстоятельствах условиями сохранения планетарной цивилизации в XXI веке становится способность разума вырваться из оков макрогрупповой идентичности и освоить стратегические смыслы в дискурсе планетарного мышления, свободного от разобщающих идеологий» (3; с. 80). Преодоление бинарности и конфронтационности мышления нашло своеобразное выражение в литературе постмодернизма, который принял в себя все существовавшие стили и традиции, но без их развития и трансформации, в качестве механически соединенных констант, а не переменных, к тому же оторвав их от какой-либо конкретной реальности. Об этом прекрасно написал А.В. Михайлов в своем анализе изменения наполненности и содержания художественного слова, переставшего «поддерживаться жизнью»: «Бессмысленность завершает пока историю стилей» (2; с. 133).

Такие черты постмодернизма, как интертекстуальность, использование всего объема художественных форм, включение в свою сферу всех направлений, становятся объяснимыми в контексте Большой истории и общей парадигмы развития литературного процесса. Именно в периоды кризисов, а современная цивилизация несомненно находится в точке бифуркации, множатся, как пишет А.П. Назаретян в своей книге «Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. Синергетика — психология — прогнозирование», альтернативные варианты дальнейшей эволюции человечества и его культуры, проявляется векторность и цикличность, растет многообразие. Культура, некогда бывшая планетарной, тесно связанной с природой, начала впоследствии разделяться на разные ветви, а затем снова стремиться к синтезу. Причем вся система смогла выжить за счет своего внутреннего разнообразия (8).

Множественность, эклектичность, «анархию», хаос постмодернизма А.П. Назаретян объясняет также всеобщей тенденцией движения от естественного к искусственному (6; с. 225), тогда как В. Вельш, называя

постмодернизм «состоянием радикальной плюральности», видит причину этого в сближении разнородного в «эпоху воздушного сообщения и телекоммуникаций», когда «одновременность разновременного стала новым естеством», а «общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения более чем реальна» (9). А И. Ильин пишет об особенностях постмодернистского мировосприятия, получившего название постмодернистской чувствительности — это «специфическое видение мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, "мира децентрированного", предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» (9; с. 205). Сложность постмодернизма вытекает из сложности самого непознаваемого и энтропийного мира. Ю. Кристева «текстуализирует» действительность и историю, которые, с ее точки зрения, представляют собой «универсум текстов», где «отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку они вместе являются лишь частью "всеобщего текста"» (9; с. 225). Для Р.Барта любой текст — это «эхокамера»: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем... Таким образом, мир, пропущенный через призмы интертекстуальности, предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает все новые комбинации» (7; с. 226). Постмодернизм, по сути, пограничное явление, поскольку, принимая все предыдущие направления, одновременно отрицает любые нормы, каноны, стереотипы и иерархии. Можно сказать, что он использует их механически, не органически, отвлекаясь от их глубинных смыслов, ибо для него мир в целом бессмыслен и не подлежит логическому рациональному толкованию. Поэтому постмодернизм не нуждается в авторе, его личности, разуме, чувстве, мировоззрении, он всего лишь один из множества равноценных индивидуумов, не способных осознать и систематизировать окружающее.

Ведь любой текст — это все равно компиляция своего и бесчисленного множества чужих текстов, причем допускающих множество толкований. В настоящее время постмодернизм очевидно демонстрирует свою исчерпанность, что проявляется прежде всего в создании им своего языка, своих клише и штампов, при декларации отсутствия и невозможности всяких ограничивающих традиций. Это псевдооткрытый стиль, превра-

тивший принцип плодотворной открытости в некий «застывший хаос», в котором не подразумевается структурирование нового порядка. Однако статичность и догматичность идеологии и поэтики постмодернизма, не подразумевающих выхода из сложившегося тупика, в реальности преодолеваются в художественной практике, ибо человеческое сознание постоянно находится в поисках истины. Здесь проявляется общая тенденция к преодолению дихотомического мышления и стремление к уравновешиванию крайностей (абсолютного хаоса и абсолютного порядка). Однако контуры нового доминирующего литературного направления, которое бы нашло выход из эпистемологического, этического и эстетического тупика постмодернизма, пока не просматриваются, и авторы преимущественно обращаются к художественным нормам и нравственным ценностям прошлого. Можно сказать, что от «точки сингулярности» они двигаются не вперед, а назад, описывая обратную спираль к гуманизму, христианской морали, позитивизму, реализму.

Устав от полного и неизбывного нигилизма и пессимизма, современная литература взыскует нового порядка и нового гуманизма, внутренне себя самоорганизуя, опираясь на проверенные этические и эстетические модели. В произведениях многих писателей конца XX — начала XXI веков различаются элементы романтической и реалистической поэтики, что свидетельствует о целостности национальной словесности. По законам синергетики, сам факт стилевого многообразия является залогом антиэнтропийности и жизнеспособности литературы как открытой системы и способствует ее движению к точке бифуркации, за которой может последовать новая направленность развития. В условиях нарастающей сложности универсума и социума, с трудом поддающихся осмыслению, писатели обращаются к человеку. «Можно сказать, — пишут Ю.В. Быкова и А.В. Гаркуша, — что за многообразием, хаотичностью и противоречивостью развертывающихся в современном мире процессов стоит стремление к интеграции духовных качеств, выработанных человечеством. И мораль в этом синтезе представляется нам той энергетической точкой, фокусом, который собирает в единое целое всю культурную вселенную вокруг Человека» (10). А А.К. Астафьев, В.П. Бранский и К.М. Оганесян говорят о синергетическом гуманизме, который стремится к гармонии между свободой и ответственностью (хаосом и порядком) в коэволюционирующих материальной и духовной сферах (11). Постмодернизм сопровождался архаизацией общества, высвобождением биологических инстинктов, снятием многих этических запретов, и в этом дошел до той точки, за которой неизбежно должна появиться новая этика, основанная на знании чрезвычайной сложности и неустойчивости мира. Причем новая культура и новая

мораль могут развиться из только самоорганизующейся динамической реальности.

Опираясь на естественнонаучное знание, современная философия рассматривает нынешнюю эпоху как закономерный этап эволюции человечества, за которым последует новое будущее цивилизации. «Хаос» постмодернизма можно объяснить уменьшением степени стабильности систем по мере роста их сложности (12), но в дальнейшем можно ожидать смены техногенной цивилизации антропогенной, в которой гедонистическое общество потребления перейдет в общество универсального «творческого гуманизма» (13). За тенденциями к упрощению, распаду, деиерархизации, утверждает В.О. Фабер, последует новый синтез, иерархизация и порядок: «Происходит смена направленности процесса, обусловленная, согласно терминологии синергетики, действием аттрактора. Хаотический аттрактор, притягивающий систему к равновесию хаоса, сменяется простым». Синтез нового и традиционного обусловливает уже не только деструктивный, но и конструктивный хаос. «Таким образом, постмодернизм полностью вписывается в универсальный, задаваемый самоорганизацией культуры закон — закон, который можно назвать законом центростремительной инерции, в силу которого неизменно происходит смягчение доктринального противостояния инновационных и традиционных парадигм» (10; с. 202). Ю.М. Лотман считает смену постмодернизма новой «организованной» эпохой неизбежной: «Таким образом, динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах. Состояние взрыва характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же. Это делает возможным неожиданные перескоки в совершенно иные, непредсказуемые организационные структуры. Невозможное делается возможным» (14).

* * *

Динамика смены культурных эпох и художественных направлений в американской литературе соответствует общим закономерностям, но, поскольку Америка — это особая ветвь европейской цивилизации, она имеет свою несомненную специфику, обусловленную как историей США, так и особенностями национального характера. Колонизация Америки началась только в XVII в., и первые переселенцы были людьми со зрелой письменной культурой, поэтому в американской литературе не было своего фольклора, и она не прошла этапы Средневековья, Ренессанса, барокко и классицизма. Ее формирование пришлось на просветительскую эпоху, и ее первые произведения носили преимущественно документальный

и публицистический характер. Художественные жанры, роман и новелла, а также поэзия, достигли зрелости только при романтизме. В Америке повторилась европейская парадигма смены направлений — вслед за Просвещением появился романтизм, в котором и происходило становление национальной литературы, а за ним реализм, натурализм, модернизм и постмодернизм. Но почти все они приходили с запозданием по отношению к Европе, уже имея перед собой европейский опыт. Именно этим зазором можно объяснить долгое господство романтизма в национальной литературе, а также скудные манифестации модернистской поэтики, давшей нескольких ярких имен, но не получившей широкого распространения. В силу устойчивости политического и социального строя и национальных идеалов и мифологем между различными эстетическими школами не происходило радикального разрыва, и их черты надолго закреплялись в последующем литературном процессе. Несомненно, на специфику американской литературы повлияли и особенности национального мирочувствования и мифотворчества — это «американская мечта», идея «явленной судьбы», мессианские тенденции. В целом американскому сознанию было очень близко представление о постоянной динамичности бытия — нация долгие годы осваивала новые пространства (фронтир), строила новое государство, совершала технологический прорыв. Была и постоянная социальная динамика — движение к успеху, мечте, утопии, принципы, которые американцы стремились распространить на весь мир (идеологическая и культурная экспансия). Люди переселялись на новые места, пополняли города — жителям США свойственно менять место жительства каждые семь лет. В то же время, благодаря живучести национальной мифологии, американцам присущ и некоторый консерватизм — в их мировосприятии много от пуританского прошлого, незыблемой остается вера в демократию и избранность Америки, чудесным образом сочетаются провинциализм и глобализм, индивидуализм и коммунитарность, рационализм и иррациональность.

Американская цивилизация возникла как проект в просветительскую эпоху, когда сильна была вера в возможность построения справедливого общества, в разумное начало человека и его способность преодолеть зло и установить царство добра. Первопоселенцы были пассионарными людьми, мечтавшими создать рай на земле, превратить населенные язычниками пространства в землю обетованную, и при этом активными искателями приключений. Их сознание содержало черты пуританского ригоризма, ренессансной пассионарности и просветительского рационализма и имело четкие философско-идеологические доминанты, прежде всего, дихотомическое мышление полярными и этически маркированными оппозициями. Поскольку в США Просвещение не было лишь

одним из этапов социального и духовного развития нации, а пришлось на время создания национального государства, его идеалы стали имманентными чертами национальной идеологии, и их судьба оказалась более сложной и продолжительной, чем в Европе. Культивируемые просветителями рационализм и здравый смысл в контексте проводимого на новом континенте грандиозного исторического эксперимента легли в основу американского характера.

Романтизм был принесен на американскую почву из Европы, но имел и внутренние социальные и эстетические причины, которые определяли его содержание и поэтику по мере эволюции американского общества. Ранний романтизм еще сохранял оптимизм и настрой предыдущей эпохи, тогда как на более позднем этапе он приобрел трагизм, пессимизм, отчужденность и метафизичность. В эти годы в Европе новые исторические трансформации и социальные конфликты, растущий буржуазный прагматизм, подавление личности и ее раскол со средой осмыслялись уже в контексте реалистического направления. В Америке же растянутость во времени, значительная смягченность и идеологическая завуалированность складывающегося миропорядка продлили господство романтизма, обретшего второе дыхание и переживавшего расцвет. Романтизм стал периодом небывалого расцвета национальной культуры и своеобразной точкой бифуркации в ее истории благодаря своему стилевому разнообразию и открытости для просветительских, пуританских, готических, реалистических и символических моделей идеологии и поэтики. Это объясняет плодотворность и неиссякаемость романтической парадигмы и ее особую роль в национальном литературном процессе, сохранившуюся и по сей день.

Столь же жизнестойким и открытым для других художественных направлений оказался и американский реализм, давший несколько ветвей, национальную, психологическую и нравоописательную, восходящих к творчеству Марка Твена, Генри Джеймса и Уильяма Дина Хоуэллса. Соответствие выраженного в нем мировосприятия многим чертам американского мышления и характера обеспечило ему долгую жизнь в американской словесности. Отзываясь на вызовы времени и демонстрируя способность к эволюции, он впитывал элементы новых течений, не позволяя им вытеснить себя с национального литературного поля. «На каждом новом этапе, — пишет П.В. Балдицын, — он пересматривал уже найденные им приемы и принципы и открывал все новые возможности отражения мира в развитии — и в повседневном, и в исключительном, и даже катастрофическом виде. Эстетическая система реализма антидогматична и открыта опыту жизни, что позволило ей в США объединить уроки европейской литературы и самобытные поиски, вобрать в себя са-

мые различные течения тогдашней словесности…» (15). Своеобразной модификацией литературы реализма стал натурализм, обратившийся к теориям Ч. Дарвина и Г. Спенсера с их убежденностью в биологической основе человека, причине человеческой низменности и порочности, и социальном детерминизме.

Специфика американской культуры и менталитета не служила благоприятной почвой для развития авангардных и модернистских течений с их оторванностью от традиций, неприятием любого канона и пренебрежением жизненной конкретикой. По слова А.М. Зверева, на отечественную литературу продолжали влиять «доктрины, отмеченные преимущественным вниманием к эмпирической реальности, к анализу языка, проблемам образа и смысла» (16). Этим и определяется американский тип модернизма, которому присущи рационализм, формализация всех художественных средств и отсутствие органической целостности произведений. Американский модернизм оказался неспособным передать самодвижение многообразной жизни и остался в рамках статичного конструкта. Основной массив литературы, определяющий ее лицо в первой половине XX в., при несомненном влиянии модернистской поэтики, все же сохранял в целом общие тенденции национального литературного процесса к стилевой открытости.

Во второй половине XX в., когда углубление и расширение научных знаний обусловили изменения представлений о мире, цивилизации, социуме и человеке, американская литература оказалась в авангарде нового направления постмодернизма с его идеей тотального хаоса, нигилизмом, антигуманизмом, разорванностью художественной формы и эклектизмом. Однако и тогда продолжала существовать литература, не прошедшая мимо явлений мировоззренческого и духовного кризиса, но сохранявшая реалистическую основу и гуманистический посыл, тем самым обеспечивая преемственность и целостность национального литературного процесса.

* * *

В настоящем труде рассматриваются некоторые константные составляющие литературного процесса в США, взятые в исторической перспективе и играющие значительную роль в формировании и эволюции художественных направлений. Часть работ посвящена синтезу различных эстетических парадигм в отдельных жанрах и у отдельных авторов. Во всех статьях бытование и взаимодействие направлений представлены как динамичный процесс переходов, слияний, повторов, полемики и трансформаций.

В статье Е.А. Стеценко «Концепты должного и сущего в литературе США» прослеживается динамика этих философских категорий в различ-

ных художественных направлениях американской литературы, где специфическим образом соотносятся изображаемая реальность и авторское о ней представление. Диалектика сущего и мировоззренческого, этического и эстетического должного проявляет себя в сложном взаимодействии идеала писателя, идеала эпохи, постулатов массового сознания и действительности, художественного канона и индивидуальной творческой манеры. Исторически обусловленные базовые представления о сущем и должном во многом определяют природу литературного направления. Подчеркивается особое место этой дихотомии в национальном американском сознании, одной из ведущих характеристик которого является дуализм прагматизма и идеализма, мифологичности, склонности к моделированию реальности. Показана роль концепта должного в поэтике произведений, в трансформации традиций и появлении новых эстетических феноменов. В статье Н.А. Высоцкой «Диалектика канона как фактора литературного процесса в США» исследуются формирование канонов в различных исторических и культурных эпохах, их эволюция и попытки американских литературоведов создать литературный канон на основе ведущих констант национального сознания, сближающий различные художественные направления. Анализ канона показывает, что он находится в постоянном движении, изменении, чутко реагируя на исторические и эстетические модификации в ту или иную эпоху. О.Ю.Панова в статье «Белые о черных: формирование и эволюция культурной модели черной расы в американской литературной традиции XVIII — начала XX вв.» пишет о такой важной константе американской культуры, как образ афро-американцев. Автор прослеживает его становление и развитие в разные исторические периоды и разных литературных направлениях и жанрах — документальной прозе, публицистике, художественной литературе, поэзии.

А.П. Уракова в статье «“В самом сердце американской культуры”: сентиментальное направление в литературе первой половины XIX в.» сосредоточивает внимание на сентиментальной традиции как важнейшем факторе американского литературного канона. Обращаясь к произведениям С. Уорнер, Г. Бичер-Стоу, К. Седжвик и анализируя их художественное своеобразие — протеизм, аффектацию, идеализацию, конвенциональность тем и стилистических приемов, автор также обращается и к писателям-романтикам, Э. По и Н. Готорну, указывая на сосуществование сентиментализма и романтизма, что свидетельствует о размытости границ между разными направлениями, взаимовлияющими друг на друга. Элементы сентиментального стиля сохранились в последующих течениях реализма, натурализма и модернизма, сыграв особую роль в формульной массовой литературе. Сложному взаимодействию

различных художественных направлений в творчестве одного автора и в контексте одного произведения посвящена статья Е.А. Стеценко «Синтез художественных направлений в романах У. Фолкнера», где на примере нескольких романов показано, как автор, использующий элементы нескольких эстетических систем, стремится передать многообразие жизни и человеческого сознания, при этом обеспечивая целостность произведений мировоззренческими и художественными доминантами. В статье Н.В. Киреевой «Генезис и динамика постмодернистского детектива в литературе США» рассматривается синтез различных художественных традиций в рамках жанра детектива в его постмодернистской модификации. В основе этого детектива лежит трансформация таких жанрообразующих элементов, как фигура сыщика, процесс расследования, решение загадки. Автор указывает на пересечение элитарной и массовой литературы при активном экспериментировании писателей с моделями детектива. Анализ романов Т. Пинчона и П. Остера показывает, как жанровые коды массовой литературы могут взаимодействовать с многозначной и подвижной реальностью, возвращая в текст элементы других поэтик, что демонстрирует эволюцию современной американской литературы в сторону какого- то нового качества.

В.М. Толмачев в статье «Точка зрения в американском романе: от романтизма к модернизму» опровергает распространенное мнение об ограниченности возможностей точки зрения в романтической поэтике на примере романов «Последний из могикан» Дж.Ф. Купера, «Алая буква» Н. Готорна и «Моби Дик» Г. Мелвилла и проводит параллели между романтизмом и модернизмом на примере романа Т. Уайлдера «Мост короля Людовика Святого». Речь идет главным образом о позиции рассказчика, в разной степени персонифицированного (личного или безличного). Е.В. Халтрин-Халтурина в статье «Р.П. Уоррен о “чистом воображении” (от романтизма к экзистенциализму)» прослеживает роль романтической традиции, прежде всего английской, для поэтического творчества Р.П. Уоррена, трансформировавшего ее в своей поэтике, отмеченной сильным влиянием экзистенциализма. Анализу подлежат как художественные произведения писателя, так и его теоретические воззрения, выраженные в критических статьях. На примере поэмы «Одюбон: видение» показано, как романтическая кольриджевская история о Старом Мореходе и альбатросе переосмысливается в экзистенциальной модальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эпштейн М. Транскультура. Проективный философский словарь. СПб, 2002.
http//terme.ru/dictionary/95/word/transkultura>Транскультура<a/>
2. Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М., ИМЛИ РАН, 2008, С. 5–6.

3. Назаретян А.П. Россия в глобальных сценариях XXI века // Историческая психология и социология истории. т. 7, № 1, М., 2014, С. 77–78.

4. Елинер Н.Г. Смысл и смыслообразование в истории западно-европейского искусства. Системно-синергетический подход. СПб, 2003, С. 212.

5. Кануны и рубежи. Типы национальных эпох — типы национального сознания. Часть I, М., ИМЛИ РАН, 2002, С. 6, 8.

6. Проблемы культурного пограничья. М., ИМЛИ РАН, 2014, С. 63.

7. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. DJVU. М., Языки русской культуры, 1998.

8. Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. Синергетика — психология — прогнозирование. М., «Мир», 2004.

9. Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., Интрада, 1996, С. 203.

10. Синергия культуры. Труды всероссийской конференции. Саратов, 2002, С. 222.

11. Астафьев А.К., Бранский В.П., Оганесян К.М. Социальная синергетика. СПб., 2004, С. 74.

12. Моисеев Н.Н. Универсальный эволюционизм // Вопросы философии. 1991, №3, С. 10.

13. Дилигенский Г.Г. «Конец истории» или смена цивилизаций? // Вопросы философии. 1991, №3, С. 38, 41.

14. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. СПб., 2002, С. 129.

15. История литературы США. т.IV. М., ИМЛИ РАН, 2003, С. 69–70.

16. Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М., 1979, С. 26.

Стеценко Е.А.

КОНЦЕПТЫ ДОЛЖНОГО И СУЩНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ США

Должное и сущее — фундаментальные философские категории, выражающие соотношение между миром в его объективной данности и человеческим представлением о том, каким этот мир должен быть. Эта дихотомия имманентно неравновесна, подвижна и изменчива, поскольку в несовпадении реальности и ее желаемого образа изначально заложен конфликт, причем имеющий как мировоззренческую, так и морально-нравственную основу. В каждую историческую эпоху сущее, как правило, не соответствует его идеальному образу в сознании современников и, с их точки зрения, подлежит критике и усовершенствованию. Человек выступает посредником между действительностью и идеалом, актором, претворяющим его в жизнь.

В философии еще с античных времен сложились две школы, по-разному представляющие происхождение, масштаб и природу идеального должного. Для последователей Платона должное сакрально, дано свыше, абсолютно и истинно, для последователей Аристотеля оно имеет источником материальную реальность и порождается субъективным, морально ориентированным сознанием. Сама концепция должного порождена способностью человека оценивать бытие в нравственных понятиях и его мечтой устранить в мире и в себе все негативное. «Концепция должного, — пишет И.Г. Яковенко, — возникла в результате разделения универсума на Свет и Тьму, абсолютное добро и абсолютное зло… В самом общем смысле сущее есть мир эмпирической реальности, в котором живет человек, исповедующий должное» (1).

В традиционных обществах, в античности и в теоцентричном Средневековье должное имело очевидный примат над сущим и могло обладать разнонаправленными векторами. Один из них был обращен к прошлому и воплощен в мифе о якобы существовавшем «золотом веке», к которому необходимо вернуться. М.М. Бахтин так пишет о подобной «исторической инверсии»: «Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т.п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных прирожденных нравах и др. — являются выражением этой исторической инверсии. Определяя ее

несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого» (2). Второй вектор был обращен в будущее, где должна произойти эсхатологическая катастрофа, после которой наступит торжество добра и справедливости — «Царство Божие». В любом случае сущее — сиюминутно, изменчиво и смертно, а должное несет в себе абсолютное, глобальное и вечное.

В идеалистической философии должное дано человеку изначально. По И. Канту, этика не зависит от реальности и знания о ней, нравственный закон предписан высшими сферами. Как считал Гегель, мировая идея реализуется в сущем в процессе исторической эволюции человеческого общества, в движении от примитивного к сложному. На подобных постулатах базировались и русские философы-космисты. В «критическом идеализме» Н.Бердяева нравственный закон абсолютен, он есть истина, тогда как реальность относительна и эмпирична. «…Чистая идея должного, — утверждал философ, — есть идея революционная… она символ восстания против действительности во имя *идеала*, против существующей морали во имя высшей, против зла во имя добра» (3).

В материалистической философии мир идей и идеалов генетически привязан к реальности, от нее зависит, ею направляется и с нею развивается. В Новое время центр тяжести перемещается с трансцендентальной истины к человеку, который приобретает статус «вершины творения». «Человек, — пишет К.А.Топоркова в своей работе, посвященной целостности бытия человека как диалектики сущего и должного, — не является элементом, проявлением внешнего для него бытия, сущность не субстанциональна, она формируется в процессе жизни индивида. Целостность бытия — продукт деятельности человека, а не предпосылка его бытия. Вследствие этого должное выступает как способ, путь, стремление к целостности, как преодоление наличности сущего» (4).

В неклассической философии, где нет абсолютного должного, «должным становится универсальный человек» (4; с. 14). В экзистенциализме, в котором реальность проявляет себя в человеческих переживаниях, а экзистенция — это «понимающее существование», должное выступает не как абсолютная данность, а как процесс постижения смысла самосовершенствующимся человеком. По Сартру, «человеческая реальность есть действие», по Э. Фромму, «человек не то, что есть, а таков, каким может *стать*» (4; с. 11–16).

В современной парадигме мышления должное не внеположено сущему, а наличествует в нем, пусть даже в форме потенциала. И то, и другое находятся в состоянии постоянного развития, изменения, взаимоперехо-

да. В этом взаимодействии формируется поле культуры, где реализуется человеческая, исторически обусловленная картина мира. «Сущее, — пишет С.Н. Амельченко, — в многомерности его бытия имеет параметры макро- и микромира, при этом именно в сопряжении с должным оно представляет уникальную часть реальности, а именно — ее трансцендентную, трансцендентальную, идеальную, материальную, индивидуальную составляющие, образующие в своей совокупности универсум культуры». «Пронизанность сущего должным и развернутая в пространстве и времени предметно-процессуальная онтологизация должного в своей совокупности и представляет культуру» (5). М.С. Каган называет ее четвертой формой бытия наряду с природой, обществом и человеком (5; с. 105).

В общих чертах можно согласиться с С.Н. Амельченко, который, опираясь на шпенглеровскую концепцию культуры и цивилизации, несколько упрощенно и обобщенно, но в целом верно разделяет, в зависимости от соотношения сущего и должного, традиционный, модернистский и постмодернистский типы культуры. В традиционном обществе должное мыслится вне социокультурного пространства, там происходит «сакрализация трансцендентного сущего и репрезентируемого в нем должного», «проекцией которого становится порядок на земле». Эти процессы находят выражение в религии, искусстве и морали, где формируются духовные ценности. Традиционное общество создает культуру, главное в которой — духовные цели. В эпоху модерна (имеется в виду Новое время) должное помещено в социокультурное пространство, и его смысл берется из десакрализованного сущего. Эти процессы находят выражение в науке, политике и праве. Эта эпоха создает цивилизацию, главное в которой — материальные цели. Причем в реальности культура и цивилизация являются двумя сторонами единого социокультурного пространства. В эпоху постмодерна, основные черты которой — плюрализм, многомерность, динамичность и равноценность разных миров, должное возникает в сознании каждого самореализующегося человека, в разных формах человеческого опыта — научного, религиозного, художественного и морального (5; с. 108–109).

Действительно, литература в каждую историческую эпоху существует в контексте определенного доминирующего типа культуры и соответствующего (хотя в каждой культуре содержатся и элементы других культур) соотношения категорий сущего и должного. Более того, эти категории фактически лежат в основе литературного творческого процесса. С одной стороны, писатель отражает и изображает реальность в ее чувственно воспринимаемой данности, с другой стороны, он выражает представление о ней — свое и эпохи. И предмет изображения, и взгляд

на него многомерны, сложны и неоднозначны. При этом картина мира не может быть безусловно объективной, так как взгляд художника неизбежно субъективен и созданный им образ действительности таков, каким он существует в его сознании. Тем более что художественное творчество в принципе основано на воображении и вымысле. Писатель показывает, как, с его точки зрения, ведет себя тот или иной человеческий тип в определенной среде и ситуации, какие нравы царят в ту или иную социально-историческую эпоху. Важнейшие функции литературы — воспитательная и просветительская — реализуются именно через доведение до читателя в художественной форме мировоззренческого, этического и эстетического должного, перевод его из умозрительной абстракции в эмпирическую реальность отображаемого сущего. Должное может присутствовать в произведении в виде морального императива, метафизической истины, философской идеи, социального проекта, как сакральное против профанного. Известны целые жанры, в которых превалирует должное — сказка, утопия, мелодрама, и жанры, в которых превалирует сущее — например, документальная литература, физиологический очерк (хотя и там присутствует авторская установка). Кроме того, в искусстве и литературе обязательно существует художественное должное, соответствующее тем или иным канонам, традициям, направлениям и жанрам.

Соотношение сущего и должного, их удельный вес и качественное наполнение играют одну из ведущих ролей при формировании художественных направлений. Казалось бы, общепринято, что в реализме и натурализме главенствует материальное сущее, в романтизме и сентиментализме — идеальное должное, в классицизме — эстетический канон, но при более тщательном рассмотрении оказывается, что не все так ясно и однозначно, и это особенно очевидно на примере модернизма и постмодернизма. Диалектика сущего и должного проявляет себя в сложном, противоречивом и динамичном взаимодействии идеала автора и реальности, идеала эпохи и реальности, массового сознания и реальности, художественной традиции и индивидуальной манеры художника. Однако при всем своеобразии стиля и мировидения автора всегда существует базовое представление о должном в той или иной исторически обусловленной культуре, что позволяет выделять доминантные литературные направления, тесно связанные с господствующими философскими, этическими и эстетическими парадигмами, с изменениями представлений о мире, человеке и нравственном идеале. В эстетическом плане динамика литературного процесса выражается в трансформации традиций, в появлении новых художественных феноменов.

В традиционном литературоведении существует довольно четкое представление о линейной последовательности, смене, границах и ос-

новных чертах литературных направлений. Однако даже их названия свидетельствуют об условности и смысловой неопределенности такого деления. Реализм претендует на достоверное изображение действительности, но есть ли объективные критерии этой достоверности, да и что понимать под реальностью? Романтизм ассоциируется с возвышенным представлением о мироздании, что далеко не всегда присуще писателям-романтикам. Модернизм означает всего лишь «современный», а постмодернизм — то, что после модернизма, и эти определения никак не раскрывают их суть. Для того, чтобы разобраться в том, что же в действительности представляют собой литературные направления, по-видимому, необходимо их «вскрыть», рассмотреть, как устроен «организм» литературы, чем он поддерживается и регулируется, что питает и стимулирует его развитие. Таких факторов множество, и все они находятся в тесной взаимосвязи, но мы сосредоточимся на важнейших категориях сущего и должного.

Каковы же содержание, роль и функционирование этих философских концептов в контексте художественной литературы? Очевидно, что сущее — это то, что существует, но мы не можем признать «существование» только чувственно воспринимаемого материального мира, так как столь же реально существуют и человеческое мышление, воображение, фантазия, порождающие множественные образы бытия, которые, собственно говоря, и являются основным «материалом» литературы. Действительность можно изображать как в формах самой жизни, так и в формах человеческого воображения. Индивидуальное видение также выражает существующую реальность. Таким образом, реальность остается реальностью, будь она объективной или субъективной, истинной или вымышленной. Необходимо кроме того учитывать, что, как уже доказано физиками и физиологами, любой объект зависит от субъекта его восприятия и меняется вместе с точкой зрения наблюдателя («нет субъекта без объекта, как нет объекта без субъекта» — А.А. Ухтомский). Благодаря этим свойствам реальность невозможно отразить во всей полноте, так как писатель неизбежно ограничен своим мировосприятием и коллективным сознанием эпохи, и перед ним — исторически конкретное сущее, которое он репрезентирует в соответствии со своими представлениями. Эти его представления и являются важнейшим фактором «должного» в произведении, которое не может полностью и адекватно соответствовать изображаемой реальности. То есть должное в литературе — это не только то, что «должно быть», но и то, что «есть» как его видит автор. В отличие от материалистической философии, где сущее — объективная данность, в искусстве оно лишь субъективное отображение и поэтому содержит в себе черты должного.

В американском национальном сознании дихотомия сущего и должного изначально играла основополагающую роль. Переселенцы в Новый Свет столкнулись с новой для них реальностью, не всегда понятной, часто опасной, неожиданной, которую необходимо было поместить в рамки уже сложившихся представлений о мире, упорядочить в систему, осмыслить в привычных категориях. Для людей религиозных это прежде всего означало различить во всем происходящем высший замысел, распознать в собственных деяниях реализацию божьего промысла, то есть сакрального должного. Свою миссию поселенцы-пуритане видели в преобразовании профанного сущего (дикой природы, языческих племен) в божий Град на горе. Тяготы освоения девственных земель рассматривались как провиденциальный акт, как подвиг христианизации Нового Света, до того бывшего «обителью Дьявола». Если в Европе развитие общества имело историческую обусловленность и логику, то в Америке, где отсутствовала предыстория (индейцы не в счет), все начиналось с чистого листа, и человек был волен реализовывать санкционированное небесами предначертание.

Категорией должного определялся не только результат построения нового мира, но и сам процесс осуществления задачи, к тому же должное заключалось в самой действительности, которая, наряду со своей материальной конкретикой, выступала как воплощение высших образов и смыслов. В ранней американской литературе, где происходила самоиндентификация нации, сущее рассматривалось в образах библейской мифологии и имело скрытое, подлежащее расшифровке значение. Американский континент представал то раем с первозданной природой и пребывающими в состоянии первобытной невинности аборигенами, то преисподней, где обитают кровожадные дикари.

В XVII–XVIII веках сложился литературный канон путевых записок как документального жанра, в том числе образовались и формы манифестации должного. Ранние произведения содержали подробные фактографические описания местности, растений, животных и быта индейцев, и в то же время их авторы стремились выступать в роли интерпретаторов сути увиденного. Они искали в нем знаки сакрального должного, и оно раскрывалось и познавалось в процессе человеческой практики, приобретения конкретного опыта. Должное воплощалось в мир с помощью людей, которые окультуривали окружающую природу, обуздывали стихии, просвещали аборигенов, боролись с пороками и насаждали добродетели. Так, легендарный капитан и автор нескольких книг записок, Джон Смит, считал целями колонизации «открытие неизведанного, возведение городов, заселение стран, просвещение невежественных, исправление несправедливостей, обучение добродетели». Цель записок — описывать,

информировать и поучать, создавать национальную мифологию — сказывалась на их структуре, где изложение фактов сочеталось с дидактическими нравоучениями, пересказами легенд, героизацией событий, которые автор «подгонял» под библейские сюжеты. В «Великих деяниях Христа в Америке» (1702) Коттон Мэзер наделяет исторические факты сакральным смыслом и вписывает их в грандиозную эпопею борьбы Бога и дьявола, в центре которой оказался Новый Свет. Индейские языческие племена, по Мэзеру, являются антиподами христианских народов и порождением нечистой силы. Бог велел европейцам вторично заселить континент, чтобы распространить там истинную веру. Соизмерение реальности со Священным писанием и ее метафоризация в пуританских хрониках соединяли сущее с сакральным должным, которое диктовало и соответствующую форму государственного и социального устройства. Свобода, демократия, республика мыслились как принципы идеального общества, основанного на христианской нравственности. Жанр записок часто использовался для изложения политических и социальных проектов (Уильям Пенн). Внутренний мир человека также был ареной борьбы сущего и должного, животной и божественной сторон его природы, добра и зла. В записках «Проявление власти и доброты Бога, а также верности его обещаний. Повествование о пленении и избавлении миссис Мэри Роуландсон» (1682) автор, побывавшая в индейском плену, описывает все происходящее с ней как путь души от хаоса невежества и гордыни к гармонии знания и смирения, как создание «в мире тьмы» «царства света». Эти «дети Израиля», нашедшие «землю обетованную», положили начало национальным мифологемам мессианской роли Америки, «явленной судьбы», «Нового Адама».

Диалектика сущего и должного в ранних записках во многом определила специфику национального сознания и всей дальнейшей отечественной литературы. Одной из ведущих их характеристик стал дуализм: с одной стороны, прагматичность, реалистичность, отзывчивость на вызовы динамичного окружающего мира; с другой стороны — идеалистичность, идеологизированность, мифологичность, склонность не только к рефлексии, но и к моделированию действительности. «…Мир, предстающий на страницах сочинений пуритан Новой Англии, — пишет М.М. Коренева, — это мир в буквальном смысле рукотворный, в котором не их взаимоотношения с реальным окружением порождают идею, но, напротив, идея диктует характер взаимоотношений с действительностью, сообщает ей и форму, и содержание…» (6)

Если у пуритан была очевидно платоновская концепция должного, то переселенцы в южные колонии, люди преимущественно светские, склонялись скорее к аристотелевской версии. Этих деятелей ренессанс-

ного склада, обладающих авантюрной жилкой, активно относящихся к окружающему, познающих его на личном опыте, интересовали не столько религиозные идеи и моральные нормы, сколько жизнеустройство и собственное самовыражение. Они созидали не Град на горе, а судьбу — свою и страны, и их «должное» было не столько санкционировано свыше, сколько формировалось в процессе реальной практики. Авторы южных записок были, как правило, чрезвычайно эгоцентричны и окружающему — природным стихиям, диким племенам и нравам — противопоставляли прежде всего не абстрактное должное, а собственную личность как образец ума, энергичности и добродетели. Хотя безусловно подразумевалось, что автор-герой воплощает светскую и религиозную мораль эпохи и обладает достигнутыми ею знаниями. В их сочинениях меньше библейских аллюзий и нравственных поучений, но больше научных изысканий и политических баталий. Несколько по-иному, чем пуритане, «южные джентльмены» относились и к несовпадению сущего и должного, действительности и идеала. Для пуритан — это трагедия, суровая борьба добрых и злых сил на земле и в душе человека; для южан — это чаще всего комедия, где несовершенная человеческая природа вступает в противоречие с умозрительной и условной моралью. Если пуритане призывали к духовному подвигу, то южане — к наслаждению жизнью в райском уголке планеты.

В документальном жанре записок все же естественно превалировало объективное сущее, а должное вносилось в текст с помощью авторских дидактических сентенций, аллюзий и отступлений. Поскольку все ранние писатели были детьми своей эпохи, они подходили к реальности Нового Света с позиций своего должного — идеалов, культуры и предрассудков Старого Света. Например, индейцы описывались в системе сложившихся в европейском обществе понятий, то как «естественные» люди, живущие в гармонии с природой, то как невежественные дикари, близкие к животным. А нравы плантаторского быта, в реальности далекие от совершенства, нередко превращались в аналог «золотого века» античности, где процветали науки и искусства. Такая тенденциозная трактовка действительности способствовала беллетризации документального жанра, внося в него элементы вымысла, авторского моделирования — реальные события и лица трансформировались в художественные сюжеты и типы.

Общую тенденцию эволюции ранних записок, которая во многом определяется соотношением сущего и должного, хорошо иллюстрируют книги Уильяма Бирда «История пограничной полосы» (опубл. в 1841), рассказывающая об экспедиции по установлению границы между Виргинией и Северной Каролиной, и «Тайная история пограничной полосы» (опубл. в 1929), не предназначенная для печати. В первой соблюдаются

все законы жанра — последовательное изложение событий, детальное описание местности, природы и местных жителей и манифестация общественного, политического и нравственного должного. Главной задачей экспедиции, как утверждает автор, было упорядочивание хаоса дикой природы и исправление нравов каролинцев (которые «были первыми в набивании желудка»), то есть переход штата от естественного стихийного состояния к порядку цивилизации, закона и морали. Здесь Бирд берет на себя роль нравоучителя, носителя нормативного знания и поведения, к тому же знатока литературных норм, исходящего в своих оценках из существующего представления (в том числе и санкционированного свыше) о должном состоянии мира, общества и человечества. В «Тайной истории» Бирд позволяет себе большую свободу в изложении происходящего и сосредоточивается не столько на назидательном должном, сколько на реальном сущем. Хотя и в первой книге есть комические истории, здесь картина местных нравов дается с максимальной откровенностью. С неподражаемым остроумием и иронией живописуются политические свары, любовные похождения и плутовство участников экспедиции, скрытых под прозвищами Астролябии, Козерога, Смутьяна, Задиры и пр. Акцент делается не на авторской критической точке зрения, а на получившей свободу проявления реальности. Автор и себя отпускает на свободу от норм приличия и литературного языка, нарушая литературные каноны того времени, ограничивающие описание низких сторон жизни, которые могут оскорбить общественную мораль. Тем самым Бирд объективно способствует развитию жанра записок, приближая его к беллетристике и раздвигая его горизонты. Различия между книгами демонстрируют осознание автором несовпадения сущего и должного, его понимание ограниченности господствующих норм и его открытость саморазвивающейся действительности, способной корректировать идеологические и эстетические клише. У Бирда нет ригористического пуританского диктата должного в его непреложности, он со здоровым юмором смотрит на изъяны человеческой природы и допускает стихийность и дисгармоничность мира.

Пуританский тип сознания, где доминирует концепт должного, был пролонгирован в эпоху Просвещения, однако, с совершенно иными смыслами. Сакральное должное (данное Богом) было заменено философским идеалом (плодом человеческого разума), так как центр тяжести был перенесен с Бога на человека. Убежденность в силе его разума и способности изменить мир в соответствии со своими планами была столь велика, что идея преобразования сущего в должное стала главенствующей. Это был век рационализма, материализма, эмпирики, веры в преодоление с помощью просвещения пороков человеческой природы,

век идеалов демократии, свободы и всеобщего счастья, которые предстояло претворить в жизнь. Америка была призвана осуществить эту миссию и стать для всего мира образцом реализованного должного. С точки зрения отцов-основателей американского государства, величие страны должно было складываться из успешных судеб всех ее граждан, каждый из которых волен был осуществить свою собственную «американскую мечту» — стать богатым, процветающим и добродетельным, быть гордостью и оплотом державы. Это практическое, «земное» должное регулировало социальное поведение и личность каждого человека, постепенно вытесняя, хотя и не до конца, черты глубоко религиозного пуританина и ренессансной личности чертами буржуазными.

Путь становления новой личности был прочерчен в «Автобиографии» (1791) Бенджамина Франклина, где жизнетворчество героя мыслилось как образец достойного поведения, обеспечивающего успех и нравственное совершенствование. У автора есть просветительский идеал (императивное должное), который мыслится не полученным свыше и не произрастающим из стихийной реальности, а выношенным человеческим разумом и нравственным чувством. Герой способен как бы со стороны увидеть собственные пороки и слабости, дать им оценку, преодолеть их своей волей и рассудком, подобно механику наладить расшатавшийся механизм в соответствии с нормами морали и целесообразностью. В основе его идеала — христианские заповеди, многосторонние научные знания, активная деятельность, самоограничение, упорный труд и самосовершенствование. Он составляет для себя список добродетелей, необходимых для поставленных им целей. Свой личный опыт и судьбу автор предлагает молодежи как образец частного должного, выражающего должное эпохи. Это, можно сказать, слияние должного и сущего, практики и идеала, столь показательное для американского характера. При этом Франклин не закрывает глаза на человеческие слабости и несовершенство общественных нравов и социума, его жизнь — постоянная борьба с собственной греховностью и неблагоприятными обстоятельствами и самовоспитание, то есть у него взыскание должного — это процесс его становления в гуще жизни. С невероятной педантичностью он составляет таблицу, в которой отмечает процесс вырабатывания привычки к той или иной добродетели, фиксируя свои победы и поражения. Подобное присуще и другим отцам-основателям — Томас Джефферсон, например, призывал «упражняться в добродетели» и развивать нравственное чувство.

В рационалистическую эпоху, осознавшую объективность законов мироздания, должное уже не мыслилось платоновским сакральным замыслом, а складывалось из императива естественных, социальных и

нравственных законов. Задачей разумного человека было их познание и приведение в соответствие с ними сущего. В просветительских романах присутствие и утверждение должного было обязательным. Их чтение не могло быть только развлечением, это был акт воспитания — так литература реабилитировала себя как серьезное и важное занятие, а не только игра воображения и чистый вымысел. Не случайно часто в предисловиях к романам писатели ссылались на реальные факты и заявляли, что их сюжеты и характеры правдивы. Е.М. Апенко, констатируя, что в основе большинства американских просветительских романов лежат реальные происшествия, пишет «Наличие реального факта как первотолчка основы сочинения было для американских литераторов конца XVIII в. столь же необходимым оправданием их деятельности, как и дидактизм» (6; с. 705). Дидактические моральные сентенции выражались в прямой авторской речи, да и сами сюжеты выстраивались согласно нравоучительным схемам.

Вместе с тем в просветительском романе наметился отход от нормативности, что было связано с реалиями колониальной жизни и с американской убежденностью в тесном взаимодействии знания и опыта. Нация находилась в процессе постоянного продвижения на Запад, государственного строительства и самоопределения. Реальность разрушала любые умозрительные схемы, не умещаясь в рамках моральных догм и эстетических канонов. Писатели были вынуждены слушать ее голос, меняться вместе с ней, пытаться уловить картину динамичного мира, опираясь не только на рациональные знания, но и на эмоциональные впечатления. Должное неизбежно корректировалось сущим, завися как от него, так и от эволюции и степени зрелости национального сознания и мировидения эпохи. Литература постепенно отказывалась от риторичности с ее самодостаточностью, манипулированием понятиями и смыслами, обобщенностью, деиндивидуализированностью. Саморазвитие жизни требовало для своего воплощения более свободного письма, обращения к местному колориту, народному юмору и речи, что стало характерным для литературы фронтира. Именно в этой стихии наглядно проступало несовпадение регламентированного должного и сущего.

Интересные вариации их соотношения дали различные формы романного жанра, такие как сентименталистский, готический роман и роман воспитания. В романе сентименталистского толка борьба стихийных чувств с доводами разума демонстрировала губительное противоречие между реальными человеческими порывами и признанными нравственными императивами. В романах У.Х. Брауна, А.Э. Бликер, Х. Фостер, Р. Роусон рассказываются истории о коварных соблазнителях и наивных девушках, потерявшим добродетель и тем самым обрекшим себя на по-

зор и гибель. Показывая, к чему может привести отступление от общепринятых моральных правил, автор утверждает их незыблемость и императивность. Чтобы разоблачить деструктивность стихийных чувств и привести саморазвитие жизни в соответствие с моральными нормами, писатели схематизировали сюжет и предлагали искусственные морализаторские развязки. Так, вознаграждая добродетель и карая порок, автор возвращал мир в должное равновесие, хотя бы в своем тексте. По сути, в сентиментализме закладывались принципы поэтики массовой литературы, в основе которой лежат формульность и подмена подлинной жизни ее умозрительным суррогатом.

В готическом романе коннотации должного и сущего приобрели рациональное и иррациональное начала человеческой психики. Разум разомкнут во внешний мир, взаимодействует с ним и накладывает на поведение индивида определенные ограничения, тогда как подсознание замкнуто на личности и диктует ей спонтанные порывы. Таким образом, на пути следования голосу разума оказываются темные, непредсказуемые силы, пагубно влияющие и на сознание героя, который начинает разрушать и окружающее, и собственную личность. И человеческая природа, и вселенная, полная роковых тайн, представлялись в равной мере непознаваемыми и неуправляемыми, поэтому тщетными были всякие попытки внести в тотальную дисгармонию должный порядок. Писавший в этом жанре Ч.Б. Браун оказался и последователем готических традиций, и их преобразователем, попытавшимся объяснить роковые события естественными, поддающимися рациональному анализу причинами, а атмосферу тайны и ужаса отнести на счет воображения героев. В его романах «Виланд, или Трансформация» (1798), «Ормонд, или Тайный свидетель» (1799) неадекватное восприятие действительности героями, принимающими видимость за сущность и неспособными обуздать собственные иррациональные импульсы, приводит к трагическим событиям, жестоким поступкам и даже к убийствам. Готические мотивы прошли через всю американскую литературу XX века, в дальнейшем логически вписавшись в постмодернистскую художественную парадигму.

На конфликте должного и сущего строился роман воспитания, где полный благородных идеалов и намерений юноша сталкивался с несовершенным и порочным миром, который он не в силах изменить, но который способен изменить его. В романе Брауна «Артур Марвин, или Воспоминания о 1793 годе» (1800) герой, попав в большой город, сталкивается со всеми мыслимыми человеческими пороками, попадает в руки законченного злодея Вельбека и, невольно став его соучастником, пытается восстановить справедливость, что весьма сложно из-за размытой границы между добром и злом и их противоречивости. Здесь домини-

рует идея бессилия терпящего поражение идеализма, который не учитывает противоречивой реальности, неискоренимости зла, его вечного сосуществования с добром. Должное существует в повествовании в качестве моральной нормы, но оно не может быть реализовано в социальной действительности и поэтому переходит в область желаемого. Сущее доминирует, направляя автора к реалистическим формам его изображения. И так происходит в романе воспитания любого типа — будь-то просветительский, романтический или реалистический.

В эпоху романтизма пропасть между общественной практикой и умозрительным идеалом становится особенно широкой, и переживание этого разрыва сопровождается у писателей не только критическим неприятием мироустройства, но и всеобщим раскрепощением сознания, в том числе и эстетического, от нормативности. Человек все больше осознает свою индивидуальность, свободу воли и чувств, сам стремится сформировать свое мировидение и построить свою судьбу. На передний план выходят не холодный рассудок, практический опыт и этические постулаты, а воображение, творчество, желание следовать естественной человеческой природе, прислушиваться к бессознательному. Должное уже не мыслится рациональной нормой, порожденной законами общества, природы и морали, а, скорее, является желаемым идеалом, истоки которого нужно искать во внеположенной высшей истине. В поэтике романтизма главным становится не канон, а различные формы его нарушения, то, что демонстрирует противоречивость и двойственность мира, — игра, ирония, остранение, избыточный эстетизм. Художник оказывается посредником между сущим (хаосом) и должным (космосом, истиной), который пытается воссоединить их в акте творчества. Борьба противоположных сил происходит и внутри человека, существа одновременно земного и духовного. Романтизм по сути двоемирен, причем раскол между идеалом и действительностью представляется непреодолимым, поскольку доминирует вера в роковую природу зла. Поэтому взыскание идеала всегда окрашено трагизмом, и это не пассивное мечтание, а динамический процесс приближения к нему и сущего, и человека.

В американском сознании с его исторически сложившейся в процессе колонизации континента прагматичностью и духовностью как наследием пуританского мировидения дуализм присутствовал изначально и имманентно. Это определило и специфику американского романтизма и стало одной из главных причин сохранения черт романтического сознания и эстетики в национальной литературе фактически на всем протяжении ее существования. На раннем этапе романтизма, когда параллельно шло становление национального самосознания, главенствовала идея бесконечного прогресса, в ходе которого будет устанавливаться долж-

ное состояние социума и нравов, то есть сохранялась просветительская концепция претворения должного в реальность. Страна находилась на экономическом и патриотическом подъеме, была занята созидательной деятельностью, строила свою государственность, новую демократию, поэтому и литература искала свою самобытность, отказываясь от европейских канонов и опираясь на живой жизненный опыт. Даже философы-трансценденталисты стремились поверить метафизический идеал практической нравственностью. «Сближенность земного и отвлеченного, — писал А.М. Зверев, — достоверного и воображаемого, мистического и фактологического, интуиции и рациональности, их нерасторжимость, когда внешние разнородные начала существуют только во взаимодействии друг с другом, составляет, видимо, самое заметное отличительное свойство американской романтической культуры» (7).

В этот период происходило и формирование национальной мифологии — должное становилось не только проектом будущего, оно переносилось в прошлое, в соответствующим образом воспринимаемые и ретроспективно переосмысляемые исторические события. Они героизировались, наделялись романтизированными чертами и целями, изображались такими, какими они должны были бы быть с точки зрения не современников, а потомков. Как писал В. Ирвинг, история воспринимается в разные эпохи по-разному: современники погружены в конкретные ситуации и не в состоянии понять их сущность, которая становится очевидной потомкам. Но реальность настолько многогранна и противоречива, что трудно целиком уловить ее смысл, и тогда начинает работать воображение, создаются умозрительные концепции, которые подгоняют ее под представления новой эпохи. Таков механизм рождения исторических мифов и легенд.

В произведениях ранних американских романтиков на основе исторической конкретики создавалась романтизированная версия прошлого, где все соизмерялось с нормами господствующей морали и константами национальной мифологии. Даже к изображению коренных жителей Америки, людей иной культуры, писатели подходили с клише европейской картины мира. Индейцы описывались то как «благородные дикари», то как «естественные люди», то как «злодеи-язычники». Во многих романах Ф.Купера (его пенталогии о Кожаном Чулке, 1823–1841) реальность фронтира трансформировалась в искусственные, мало правдоподобные романтические сюжеты с черно-белыми героями, говорящими, независимо от их расовой, культурной и сословной принадлежности, высоким литературным слогом и служащими рупором авторских идеалов, которые выражались в прямых сентенциях автора и диалогах героев. Должное — нравственный императив, управляя воображением писателя, пре-

ображало изображаемое сущее и определяло идейный посыл и поэтику повествования. Эстетика романтизма склонялась к прекрасному и возвышенному, уродливое и низкое не отрицалось, но считалось отклонением от нормы, которое подлежало порицанию и уничтожению. На сущее накладывалась романтическая матрица с четкой светотенью, порокам цивилизации противопоставлялась свободная природная жизнь, а порокам человеческим — доброе начало, заложенное в любом индивидууме.

Особенно склонной к мифотворчеству оказалась литература рабовладельческого аграрного Юга, так называемая «плантаторская традиция» (самые яркие ее представители — Дж.П. Кенеди, У.Г. Симмс, Дж.И. Кук, У.А. Карузерс, Дж. Такер), основными жанрами которой были занимательный исторический и нравоописательный роман. Вектор ее должного был обращен к якобы существовавшему до Гражданской войны «золотому веку», аналогу традиционного общества античности, где царили гармония и пасторальная идиллия. Желаемое выдавалось за действительное, что сопровождалось литературными клише и в описании Юга (белоснежные дома с колоннами, цветущие усадьбы и ухоженные плантации), и в описании южного быта (патриархальность, единство с природой, добрые отношения разных рас), и в образах героев (благородные южные джентльмены и дамы, преданные рабы). Подлинная реальность стремительно развивавшейся индустриальной Америки отвергалась как нечто чужеродное, внешнее и временное, тогда как ретроспективное должное представлялось константой и в настоящем, и в будущем, лишаясь развития и динамики, хотя у многих авторов ностальгические настроения окрашивались отчетливо различимой иронией.

В целом же ранний американский романтизм, несмотря на критическое отношение к современной цивилизации, смотрел в будущее молодой страны с надеждой на преодоление трудностей роста и победу гуманных и разумных демократических принципов. У философов-трансценденталистов оптимистический настрой прямо вытекал из их теории единства сакрального должного и земного сущего, ибо, с их точки зрения, высшая истина, мировая душа, божественное начало растворены в природе и человеке. Задачу литературы писатели-трансценденталисты, несомненные неоплатоники, видели в том, чтобы проявить это высшее начало, превратив конкретные феномены реальности в образы и символы, где происходит «прорастание сущности вещей сквозь их поверхность». Провозглашая единство «мира явлений» и «мира сущностей», они верили в нравственный смысл природы и нравственное совершенствование человека. Мир, писал Р.У. Эмерсон, представляет собой картину, «нарисованную Богом в единый миг и навечно для того, чтобы ее созерцала душа». В этой декларации идеализма заключена

важная мысль: идеалист «представляет мир таким, каким его угодно видеть уму» (7; с. 37, 185, 189).

В этом фактически утопическом учении, основывающемся на вере в моральный прогресс, этика доминировала над эстетикой и направляла ее, а эстетизация сущего была призвана служить поискам в прекрасном духовного смысла. Эмерсон обожествлял природу, где в физических законах проявляется высшая душа, где царит гармония земного и небесного (сущего и должного), но при этом признавал разрыв между природой и цивилизацией, обителью профанного. В нем борются ученый-аналитик, мистический мыслитель и поэт-романтик, что отражается в его теории искусства, в которой он допускает изображение реальности во всей ее противоречивости: «Божественное Провидение не скрывает от людей ни болезней, ни уродств, ни пороков общества. Оно проявляется в страстях, войнах, предпринимательстве, в стремлении к власти и погоне за удовольствиями, в голоде и нужде, в тирании, в литературе и искусстве. Так давайте не будем стесняться описывать вещи честно, такими, каковы они есть... Ведь не беспокоится же солнечная система за свою репутацию...» (цит. по: 7; с. 234) Таким образом, должное у Эмерсона присутствует не только в прекрасном, но и в уродливом как указание на отклонение от нормы, как сигнал к совершенствованию, то есть как динамический, а не статический императив.

У Г.Д. Торо, который также считал, что каждая вещь в материальном мире имеет свой аналог в духовном, внимание сосредоточено прежде всего на конкретной реальности: «Под грязным слоем мнений, предрассудков и традиций, заблуждений и иллюзий, под всеми наносами, покрывающими землю в Париже и Лондоне, Нью-Йорке, Бостоне и Конкорде, под церковью и государством, под поэзией, философией и религией постараемся нащупать твердый, местами каменистый грунт, который мы должны назвать *реальностью*, и сказать: вот это *есть* и сомнений тут быть не может...» (8) Так, не только отвергая, но и пытаясь понять неоднозначное и несовершенное сущее во всех его ипостасях и динамике, трансценденталисты начали движение к реалистической поэтике.

К середине XIX в. оптимистический настрой американской литературы начал угасать, поскольку все очевиднее проявлялось несоответствие демократических идеалов отцов-основателей общественной практике. Писатели-романтики усомнились и в непреложности этих идеалов, и в лежащих в их фундаменте идеях о доминирующем добром начале человеческой природы и однонаправленном векторе прогресса. Нация приближалась к зрелости, освобождаясь от юношеского энтузиазма и максимализма. В позднем романтизме по-прежнему сохранялся дуализм национального сознания, но проявлялся он уже по-другому. Если в ран-

нем романтизме идеальное должное было главным образом воплощено в земной реальности и имело, скорее, рациональную основу (более сложная картина в философии трансцендентализма), служа руководством к действию, то в позднем романтизме оно принадлежало преимущественно к высшей сфере и имело прежде всего духовное основание. На художественной картине действительности лежала тень скептицизма и трагизма, и между личностью и социумом, идеалом и действительностью, человеком тварным и его духовной ипостасью, между сущим и должным пролегала глубокая трещина. Индивидуум перестал быть субъектом, творцом истории, а стал ее объектом, игрушкой в руках рока. В позднем романтизме под сомнение было поставлено не только светлое будущее, но и прошлое, которое перестало идеализироваться и превратилось в один из источников пороков настоящего. В историческом романе «Алая буква» Н. Готорна новоанглийские пуритане-первопоселенцы предстают мужественными людьми, но при этом жестокими религиозными фанатиками, утверждающими незыблемость моральных норм и глухими к живой жизни.

Подобная мировоззренческая переориентация сказалась на поэтике произведений поздних писателей-романтиков. Большую формообразующую роль продолжала играть классическая романтическая триада Красоты, Истины и Добра, которая выступала в качестве непреложного должного, причем каждая ее составляющая находилась в тесной связи с другими. Многие авторы считали, что преобразовать мир должна именно Красота, в которой имманентно содержатся Добро и Истина. Это стремление отвернуться от неприглядного окружающего и обратиться к сферам прекрасного могло выражаться в бегстве к высокому искусству, как, например, у «бостонских браминов» (поэты Г.У. Лонгфелло, Дж.Г. Уиттьер, О.У. Холмс, Дж.Р. Лоуэлл), придерживавшихся консервативных взглядов на мораль и литературные каноны. Проявлялось оно и в жизнетворчестве многих писателей-романтиков, пытавшихся выстроить свою судьбу и личность по романтическому образцу и таким образом стереть грань между искусством и жизнью, сущим и должным (ярчайший пример — Э.А. По).

В то же время у поздних романтиков появилась и неоднозначная трактовка высшего должного, в которой отразилось представление о дуалистичности мира и человека как арены противостояния доброго и злого начал. В отличие от религиозного сознания, признающего сакральную истину благотворной, в романтическом мышлении она проявляет себя скорее неизбежным и непостижимым роком, направленным не на совершенствование, а на разрушение тварного. Должное здесь уже не столько единство Красоты, Истины и Добра, сколько карающий Божий промысел, логика и воля судьбы, которая вполне может быть проявлением ми-

рового зла, поскольку в высших сферах тоже происходит борьба разных сил, и победа неочевидна (ведь человеку не дано знать неисповедимые пути Господни). Здесь понятие должного приобретает коннотацию не желаемого, а неизбежного (вспомним хотя бы роковые символы алой буквы у Готорна и белого кита у Мелвилла).

Высший рок не может существовать вне земного сущего, в определенном смысле он является его отражением и осуществляет связь двух миров. Поэтому для познания их причинно-следственных отношений, разрыва и возможного единства писатели неизбежно обращают взор к конкретной действительности и человеку, что обусловливает специфику романтической поэтики, одновременно наполненной символами и склонной к изображению всего многообразия жизни. Авторам нужны не умозрительные идеи и идеалы, а такие константы бытия, которые объективны и не противоречат законам неба и земли, вследствие чего они стремятся к правдоподобию, обращаются к низовым сферам повседневности, используют фольклор, демократический юмор фронтира, наполняют текст бытовыми деталями. Н. Готорн стилизует свой роман «Алая буква» (1850) под подлинные записки таможенника, а в «Романе о Блайтдейле» (1852) описывает реально существовавшую фурьеристскую колонию Брук-Фарм, утверждая нежизнеспособность искусственной руссоистской утопии, которая не выдержала испытания реальностью человеческих страстей, пороков и эгоизма. Несовпадение романтической формулы «естественной жизни» с действительным бытом племен, которых не коснулась цивилизация, показано в повестях Г. Мелвилла, основанных на странствиях по акватории Тихого океана, а в его романе «Моби Дик» (1851) вымышленное романтическое повествование чередуется с документальными главами о китах и китобойном промысле. В этой книге сторонами романтического двоемирия стали реальность современной писателю Америки и мировое зло, воплощенное в образе Белого кита. Охотящийся за ним безумный капитан Ахав утратил связь и с обществом, и с Богом, так как нигде не видит положительного начала, добра и справедливости. Его цель — убив кита, восстановить сакральное должное и мировую гармонию, целостность земного и небесного, нарушенную темными силами. У Мелвилла торжество истины возможно только в двух сферах одновременно, ибо они неразрывны и отражают друг друга. Но Ахав-богоборец, восстав против мирового порядка вещей и против людей, преступил черту гуманности, так как шел к своей цели, пренебрегая окружающими. Обладая свободой воли, он создал свою отвлеченную идею, оказавшуюся ложным путем к обретению должного, и тем самым обрек себя на гибель, так как мир с его вечным и неизбывным единством добра и зла победить нельзя. Отчуждение личности от общества в эпоху

романтизма трансформировано у Мелвилла в ее глобальное отчуждение от реальности, когда герой, отвергая этику (земное должное) как форму взаимодействия с миром, бросает вызов всему бытию (сакральному должному).

Ущербность этого тотального отчуждения Мелвилл демонстрирует самой структурой и поэтикой романа, которая нарушает эстетический канон романтизма. Текст «Моби Дика» — это смешение жанров философского трактата, героического эпоса, аллегории, готики, символики, елизаветинской драмы, книги путешествий и реалистического очерка. Таким образом автор рассматривает множество аспектов бытия и пытается вывести должное из различных его сфер — философии, традиционной этики и эмпирической практики. При этом он сохраняет романтическое двоемирие, которое обусловливает у него дуальность и должного (высшего и земного), и сущего (вещи — символы мирового духа).

Внимание романтизма к конкретной жизни, осознание им как связи, так и противоречивости земного и духовного, разочарование в абстрактных идеях неизбежно направляли его в сторону реализма. Это приближение к реальности во всех ее проявлениях спускало человека на землю, а в фокусе внимания оказывались его многогранная сущность и его возможности познания и созидания. В определенной мере произошел возврат к просветительскому гуманизму, но с упором на трезвую оценку природы личности и социума и на объективное знание, а не абстрактный идеал.

В своей статье «Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века» Т.Д. Венедиктова связывает реализм с «мерой доверия к способности (или претензии) научного разума служить проводником к объективной истине. Оглядываясь на культурный опыт предшествующих двух столетий, можно констатировать, что именно степень гносеологического оптимизма, то есть мера доверия человека к собственным познавательным возможностям, служила мерой востребованности и актуальности “реализма” как эстетической, философской, мировоззренческой категории» (9). В целом основное отличие реализма от романтизма состоит в том, что реалисты стремились изображать то, что есть, а не то, что должно быть в их представлении. «Слово, — пишет Т.Д. Венедиктова, — как бы желает слиться с объектом, с референтом, его непосредственной мне-здесь-сейчас явленностью. И Р. Барт, и А.В. Михайлов видят в этом симптом масштабной тенденции, связанной с модернизацией европейской культуры, с последовательным высвобождением индивидуального самосознания из объятий традиционализма, риторичности, устойчиво-конвенциональных схем и наследных истин, которые становятся болезненно ощутимы и отвергаемы, как “иллюзии”» (9; с. 192). То есть и в идеологии, и в поэтике очевиден сдвиг в сторону приоритета

сущего перед должным. Однако при всем стремлении к точному, правдивому отображению жизни, каждый автор имеет свое представление о мире и о норме, которую он неизбежно подразумевает — это может быть высшая истина, общечеловеческая мораль и относительные, промежуточные истины, восходящие к общему мировоззрению и стандартам конкретной эпохи. Кроме того, ни один художник не может просто фиксировать действительность как неупорядоченный поток, поскольку сама природа творчества включает отбор, вычленение, упорядочивание фактов и явлений, из которых складывается содержательно и эстетически целостная картина бытия, соответствующая индивидуальному его восприятию. Поэтому реализм не может преодолеть условность и относительность декларируемой объективности, присущие литературе и искусству в целом. Как и любые другие эстетические направления, он формирует свое должное и в мировоззренческой , и в художественной сферах.

В реализме должное обязано вырастать из сущего, но способ изъятия смысла может быть разный и зависеть от предпочтений автора, в том числе он может быть подчинен умозрительной идее, накладываемой на реальность формуле (чему примеры — натурализм и соцреализм). Время становления американского реализма, которое пришлось на эпоху экономического и патриотического подъема, диктовало свои принципы и ограничения. Например, известный литератор Ч.Д. Уорнер полагал, что искусство, обращаясь к конкретной повседневности, одновременно должно ее идеализировать с целью совершенствования мира и человека, четко разделять добро и зло, утверждать торжество справедливости, а не просто копировать жизнь с ее безнадежностью и грязью, тем самым разрушая иллюзии и идеалы (10).Таковы были требования к реалистическому представлению сущего, что касается должного, то в его основу был положен принцип детерминизма, взаимозависимости человека, природы и общества, который определял направление научной и философской мысли.

Этим реализм был несомненно близок американскому сознанию, сохранявшему черты просветительского мировоззрения и переживавшему возрождение веры в науку, прогресс и преобразование мира. Поэтому закономерно стремление многих ранних реалистов к изображению светлых сторон действительности, их уверенность в скорейшем преодолении ее пороков. Оптимистическим настроем были проникнуты произведения раннего Марка Твена и У.Д. Хоуэллса, которые, описывая реальность фронтира, американской глубинки и нравы среднего класса, искали положительные черты и в прошлом, и в настоящем. Демократические идеалы представлялись должным, вырастающим из сущего и призванным

его усовершенствовать, хотя на самом деле их почвой были абстрактные идеи, что в дальнейшем заложило основу нарастающих противоречий между национальной идеологией и социальной практикой.

Хоуэллс изображал повседневность, руководствуясь высшими моральными принципами, но фактически его должным была этика среднего класса, которая не принимала трагизма и многообразия жизни и тем самым сужала масштаб реализма писателя. Ограниченность его творчества состояла и в его приверженности к романтическому идеализму — он продолжал верить в неразрывности Истины, Добра и Красоты, где присутствие одного подразумевало наличие и других составляющих триады. «Мораль проникает все вещи, это душа вещей» (11); «быть правдивым — значит быть нравственным» (12). Хоуэллс призывал изображать только прекрасные стороны жизни, так как низкое внедуховно, уродливо, то есть вне истины и добра. При этом, с его точки зрения (и в этом он проявляется как реалист), красота и величие могут быть заключены в обычных повседневных событиях, вещах и людях, ибо каждый человек включает все многообразие мира и является его духовной частицей. В.В.Брукс писал, что Хоуэллс проповедовал реализм не «сенсуалистический», а «духовного типа», искал духовность в повседневности (13).

Относительность объективности изображаемого прекрасно понимал Г. Джеймс, который писал: «В самом широком смысле роман может быть определен как выражение личного и непосредственного впечатления от жизни» (14). Эта мысль легла в основу его поэтики — он часто передоверяет авторскую точку зрения героям, показывает события с разных позиций, демонстрируя как бы множество субъективных реальностей. В любом случае всем этим управляет автор, который к тому же моделирует действительность в соответствии со своим воображением и отбирает материал, тем самым внося в повествование свой порядок. Должное, таким образом, уже вытекает не только из сакрального (высшего замысла, идеи), не только из сущего (законов, исторического хода реальности), но и из авторского воображения, его мировоззрения. Здесь устанавливается иерархия, где наверху — сакральное должное, а воображение автора оказывается внизу. Для Джеймса «абсолютная истина всегда мыслится как идеал, к которому человеческое сознание может приближаться с разной степенью точности» (15). Ради этой цели, к которой разными путями идут герои, конструируются сюжеты, моделируются характеры, вводятся контрастные мотивы. Как и Хоуэллс, Джеймс ставил во главу угла этику, он считал необходимым «поддерживать горение факела добродетели в атмосфере, грозящей вот-вот потушить его (...) вносить благоухание идеала в воздух, пропитанный всеми запахами (...) эгоизма, сеять на бесплодной пустоши семена нравственной жизни» (15; с. 138). При всех раз-

личиях творческой манеры бытописателя Хоуэллса и социального психолога Джеймса, оба, сосредоточиваясь на различных аспектах сущего, в разной форме и степени оставались верны таким константам национальной литературы, как двоемирие и этический императив, то есть сохраняли представление о высшем должном.

Марк Твен, самый яркий представитель и признанный основоположник подлинно национального реализма, декларативно отвергал все ипостаси навязанного реальности должного — и идеологические, и эстетические — как догматические, эту реальность искажающие. К ним относились и художественная традиция романтизма, и клишированная массовая литература, и христианские догматы, и этические предрассудки. Из их несоответствия живой жизни и рождались его драмы, комедии, пародии и трагедии. Все истинно должное у Твена проистекало из конкретной реальности, из природы, из естественного сознания неискушенного, простодушного человека. В предисловии к роману «Приключения Гекльберри Финна» (1885) автор уже в эпиграфе в шутливой форме заявляет о своем отказе от всяких навязанных этических и эстетических клише и обещает следовать саморазвитию жизни: «Лица, которые попытаются найти в этом повествовании мотив, будут отданы под суд; лица, которые попытаются найти в нем мораль, будут сосланы; лица, которые попытаются найти в нем сюжет, будут расстреляны» (16). В романе присутствуют три мира с разными представлениями о должном — американская провинция с ее косными нравами и предрассудками, естественный мир природы и вольной жизни и искусственный книжный мир. В первом источник должного — ханжеская мораль и расизм, во втором — природные законы и интуитивные побуждения души, в третьем — литературные клише. Сирота-подросток Гек и черный раб Джим бегут на плоту по реке к свободе и сталкиваются с подлинной реальностью, тогда как начитавшийся приключенческой литературы Том Сойер пытается организовать их побег по «книжным правилам», обнаруживающим свою полную нелепость. Народный здравый смысл в лице Гека отвергает и предрассудки жителей провинциального южного городка, считающих помощь беглому рабу преступлением, и псевдоромантический вздор бульварных романов. Сущее опровергает ложное должное, а истинное должное — свобода, человечность, братство — проистекает только из саморазвития жизни и доброго начала в человеке.

В автобиографической книге Твена «Налегке» (1872) противопоставляются легендарный и реальный образы фронтира, которые менялись по ходу повествования у приобретающего опыт автора. Отправляясь на золотые рудники в Неваду, он мечтал о романтических приключениях и богатстве, но «вся поэзия была в предвкушении — действительность раз-

веяла ее» (17), его ожидали тяжелый труд, неудачи и лишения. Писатель разрушает любую застывшую догму, формулу или иллюзию. Явно склоняясь к «естественной жизни», он отказывается и от ее романтизации, иронизируя по поводу благородных дикарей Фенимора Купера и весьма скептически отзываясь о «нецивилизованных» народах.

Для Твена жизнь шире всех мировоззренческих систем и канонизированных взглядов. Не случайно Брет Гарт упрекнул его книги путешествий («Простаки за границей» (1869) и «Пешком по Европе» (1880)) в «отсутствии этических и эстетических запретов» (18). Там Твен высмеивает американских туристов, начитавшихся массовой литературы и путеводителей и смотрящих на окружающее глазами их авторов. В чужих странах они хотят найти подтверждение своим стереотипам и ищут следы великой истории, восхищаются образцами высокого искусства и утонченными нравами европейцев, не замечая живой жизни. Автор же, надев маску невежественного и неискушенного простака — среднего американца, рассказывает о том, что увидел своими глазами — контрасты нищеты и богатства, сословное неравенство, кровавые деяния «исторических головорезов», монархическую тиранию, «бесконечные мили картинных галерей» с полотнами на одни и те же библейские сюжеты и с портретами влиятельных особ. Объектом издевательства служат для него и религиозные святыни, Твен превращает «священные камни Европы» в простые булыжники. Интересно то, как он работает с точкой зрения на происходящее — несхожие мнения могут не принадлежать разным личностям, а бороться внутри одного человека. Автор-рассказчик прикидывается простаком, как будто принимающим условности и предрассудки своей нации и среды, готовым восхищаться тем, чем принято восхищаться, и в то же время обладает непосредственностью восприятия и наблюдательностью. Его разочарование, порожденное контрастом между ожидаемым и увиденным, дезавуирует клишированное мышление в рамках «должного».

Именно в чуткости к саморазвитию жизни — основа реализма Твена, его новаторство, сопровождающееся переосмыслением и эстетических канонов. В его книгах подвергаются испытанию реальностью приключенческий и плутовской роман, детская литература, эпос, драма, роман воспитания, роман дороги. Стихия динамичной жизни преодолевает любые рамки и ограничения, не дает повествованию строго структурироваться и предоставляет характерам свободу воли и нравственного выбора. Твен категорически не приемлет любое искажение реальности в угоду эстетическим и этическим догмам, идеологемам и мифологемам. Но удалось ли ему полностью отдать голос саморазвивающейся жизни и показать ее с максимальной объективностью? Разумеется, нет, он остал-

ся сыном своего времени и заложником своего взгляда на мир — часто, увлекшись комической стихией, по-своему этот мир трансформирующей, он отворачивается от серьезных проблем, увлекается частностями, преувеличивает, бывает несправедлив, выражает пристрастные мнения. У Твена несомненно тоже есть свое умозрительное должное — уверенность в превосходстве американских, демократических и республиканских ценностей над феодальными европейскими, а промышленной цивилизации над дикостью и отсталостью, и сущее он видит через призму этих убеждений.

Однако, если в произведениях раннего Твена превалирует народный здравый смысл, основанный на оптимистическом в целом мировоззрении, то в его позднем творчестве доминирует философский скепсис. Из наблюдателя и участника спонтанной жизни автор превращается в аналитика, философа, критика и моралиста, позволяющего себе прямо высказывать свои суждения, делать широкие обобщения, открыто декларировать собственное кредо. Разочарование Твена в Америке и человеческой цивилизации, то есть его представления о сущем, сказались на его представлении о должном, а должным для него остались только общечеловеческие нравственные ценности, которые ушли из реальности в область желаемого идеала, неосуществимого в человеческом социуме из-за имманентной порочности мира и человека.

В повести «Таинственный незнакомец» (опубл. в 1916) мораль предстает не благом, а наказанием, поскольку в объективном, внеположенном человеку мире добро и зло неразделимы и взаимозаменяемы, и все беды происходят от их искусственного размежевания, лежащего в основе нравственности. Писатель разрушает романтическую триаду Истины, Добра и Красоты: не знающий жалости Сатана показан в образе прекрасного юноши, и именно в его мировоззрении содержится истина. У Сатаны нет представления о должном, он творит добрые дела и злодеяния, не вкладывая в них нравственного смысла и руководствуясь только целесообразностью, что совпадает с законами внеэтичного мироздания. Лишь человек был «покаран» появлением у него нравственного чувства, что пагубно, так как «при помощи этого чувства он отличает хорошее от дурного, а затем решает, как ему поступить, и в девяти случаях из десяти поступает плохо» (19). Сатана находится по ту сторону добра и зла, он — носитель объективной истины, которая расходится с человеческой нравственной истиной, не соответствующей природе вещей и человека. Противоречие этих истин, подлинной и ложной, порождает трагедию. Твена не устраивают уже не только общество и человек, но и божий замысел, сами принципы, на которых построено мироздание. Из повести писателя уходит саморазвитие жизни, он применяет к ней свою инвариантную

матрицу, разрушая многозначность и целостность реальности, делая ее умозрительной и схематичной. Должное — сакральное и человеческое — исчезает и не может изменить вечно пребывающее сущее. Здесь распрощавшийся с просветительским идеализмом Твен отходит от реализма XIX века и приближается к литературе века XX.

То или иное литературное направление, как правило, имеет свое выраженное кредо, представление о своей сущности и задаче, самоопределяясь и в намерении художника, и в его инструментарии. Для реализма это несомненное стремление к максимальной объективности и идентичности изображенного изображаемому. Р. Барт в работе «Эффект реальности» писал, что «"реальность" как бы довлеет себе, что у нее хватает сил отрицать всякую "функциональность", что сообщение о ней совершенно не нуждается во включении в какую-либо структуру и что "там-так-было" — это уже достаточная опора для слова» (20). Но, памятуя о глобальном законе взаимозависимости объекта и субъекта наблюдения, следует признать неизбежность человеческого измерения сущего, состоящего в обязательном наделении его теми или иными смыслами и сопоставлении ожидаемого и действительного. Это человеческое измерение преобразует картину действительности, которая может существовать только как образ конкретного сознания или сознания исторической эпохи и культуры. Как справедливо замечает Р. Барт, «классическая культура веками жила мыслью о том, что реальность никоим образом не может смешиваться с правдоподобием. Прежде всего, правдоподобие — это всего лишь то, что признается таковым (opinable), оно всецело подчинено мнению (толпы)...» (там же) Таким образом, в любом реалистическом произведении отражается сложное взаимодействие противоречивой, изменчивой, неравновесной жизни со столь же противоречивым, изменчивым и неравновесным человеческим сознанием, которое, с одной стороны, «отягощено» мировоззренческими, этическими и эстетическими доминантами своей эпохи и, с другой стороны, способно улавливать универсальные закономерности бытия. «...В реалистическом романе, — пишет Т.Д. Венедиктова, — невидимо и "подпольно" действует закон высший, чем непосредственно представленные и обсуждаемые социальные закономерности "среднего уровня". Его присутствие не постулируется прямо, а лишь обозначается косвенно — посредством ходов и приемов, нарушающих жизнеподобие, например, приемов мелодрамы». «Внедрение мелодраматического эпизода в реалистическое повествование оставляет подчас впечатление стилистического сбоя, но одновременно создает эффект внезапного обнажения абсолютного нравственного закона под почти непроницаемо плотной "вязью" социально-бытовых отношений» (9; с. 205–206).

Наглядным примером внедрения мелодрамы в реалистическое бытовое повествование могут служить рассказы О. Генри, в которых концовки, нарушая обыденную логику событий, выявляют их неожиданный глубокий смысл. Параллельно развиваются как бы два сюжета — внешний событийный и внутренний психологический и философский, раскрывающие разные ипостаси бытия. С помощью игры, сказочных, античных, мифологических мотивов, заимствованных традиционных художественных приемов происходит преобразование конкретного житейского материала в условный мелодраматический жанр. Автору важнее не то, что обычно происходит в действительности, а то, что, с его точки зрения, могло бы произойти, он хочет показать возможное течение событий, восстановив равновесие сущего и должного. Подобный эффект присутствует и в творчестве Марка Твена. Например, в «Приключениях Гекльберри Финна», изображая вполне конкретные события и нравы американской глубинки, писатель обращается к традициям шекспировской драмы, плутовского романа, мелодрамы, травестии и тем самым наполняет реальность новыми смыслами и поверяет ее универсальными этическими категориями — высшим должным. В его свете меняется и сама структура реалистического повествования, трансформирующегося в национальный эпос. По сути, реализм не может «обойтись» одной жизненной конкретикой, ему нужно опереться на традицию, на условность, на поэтику других направлений и на фундамент философской мысли.

Писатель-реалист, как правило, оказывается перед сложной проблемой сбалансированности сущего и должного в своих произведениях. С одной стороны, его первоочередной задачей является максимально точное, объективное, неангажированное изображение действительности. С другой стороны, он не может полностью отказаться от своих мировоззренческих, этических и эстетических пристрастий, от своей субъективной (для него — должной) картины мира и от своих представлений о его должном преобразовании. Отсюда присущая реализму постоянная диалогичность должного и сущего, их взаимозависимость, что выражается в поэтике произведений, где, как правило, отсутствует прямая артикуляция авторской идеологии, обязательно поверяемой реальностью, а последняя всегда превосходит любую умозрительную идею своей многозначностью и противоречивостью. Отсюда отсутствие четкого разделения положительных и отрицательных героев, индивидуализация образов, множество точек зрения на происходящее, децентрализация текстов.

Фактически, реализм балансирует между императивами двух реальностей — природной, материальной, объективной, в том числе и социальной, исторической, внеположенной человеку, и культурной, духовной, этической и эстетической, человеком созданной. Первая «работает»

с большими масштабами и величинами, оперирует глобальными законами, безразлична к личности и морали; вторая не существует вне человека, который не может смириться с ролью зависимой биологической особи, игрушки истории, винтика цивилизации и создает свой морально ориентированный мир, поле культуры. К нему и принадлежит литература, поэтому, обращаясь к сущему, она неизбежно помещает его в определенный смысловой, нравственный, духовный контекст. В нем находятся и автор, и его мировоззрение, и его произведение, и любой художественный образ. Вместе с тем каждый художник взыскует некий надысторический, надындивидуальный, универсальный смысл, то высшее должное, которое все охватывает, все объясняет и над всем доминирует. Классическому реализму важнее всего было показать не только видимую, но и скрытую правду жизни, заключенный внутри нее потенциал, единую тенденцию развития. Об этом писал известный русский критик второй половины XIX столетия Ю.М. Говоруха-Отрок: «И Пушкин, и Гоголь, и Шекспир, и Сервантес, несмотря на то, что каждый из них внес в область искусства свое, *новое*, такое, чего никогда не было, одинаково все *реалисты*, одинаково все воспроизводят жизнь в глубокой ее правде, то есть в образах своих показывают нам не то, что *бывает*, не то, что случается, а то, что *пребывает*, что есть, необходимо должно быть». И далее: «Так вот в чем заключается *реализм*, без которого невозможно художество вообще, реализм, который мы одинаково находим у всех великих художников, реализм, который верен не обыденной житейской действительности, а *общему смыслу действительности*» (21). Такое определение реализма как направления, несомненно, приложимо к литературе XIX столетия, но по отношению к большому массиву литературы XX века должно быть значительно скорректировано.

В последней трети XIX века века появилась такая ветвь реалистической литературы как натурализм, где авторы попытались отказаться от изображения реальности через призму морали и эстетики (человеческих факторов) и показать ее в объективной, не опосредованной человеческим восприятием данности. Их целью было стереть с человека налет культуры и обнажить его подлинную животную сущность, что на самом деле было всего лишь переносом в литературу умозрительных постулатов социального дарвинизма, опиравшегося на теорию Спенсера о видовой борьбе. Ограниченность натурализма в сосредоточенности на тварной стороне мира и человека, главенстве биологических законов и сфере инстинктов и игнорировании духовной составляющей мироздания. Если реализм стремится передать всю жизненную палитру, романтизм любит контрастные — светлые и темные тона, то натурализм предпочитает замечать лишь мрачные и грязные краски. Это хромой, однобокий реа-

лизм, это, как назвал его В.Л. Паррингтон, «пессимистический реализм», делающий человека полностью зависимым от его биологической природы и среды и несвободным в своих желаниях и поступках. В то же время в нем выражены общие тенденции развития литературы в направлении рациональной аналитичности, опоры на научное знание, разрушения целостности картины мира и личности.

Должное в натурализме детерминировано только одной ипостасью реальности и производно от нее, а сущее ограничивается природными законами. Высшее должное, соотнесенное с сакральной истиной, моралью, а также с какой-нибудь философской идеей мирового и социального устройства, здесь отсутствует. Биологическое должное — это не желаемое, а безусловно данное, неизбежное, внечеловечное, то есть это само сущее в его объективности (законы природы, инстинкты, среда, наследственность). Человек погружен внутрь этого должного и может только реагировать на его флуктуации. Индустриализация, механизация, урбанизация, социальное неравенство — это внешние факторы, окружающие и формирующие человека, который, ведомый своими инстинктами, только приспосабливается к ним, оставаясь тождественным своей биологической природе. Интересно, что натурализм, прибегая в своей поэтике к гиперболе, гротеску, избыточной фиксации материального, вещного мира в его деталях и подробностях, как бы декларирует односторонность своего мировидения и гипертрофированность изображения темных, низовых сторон бытия и человека,

Американскому натурализму были присущи все черты направления, но была в нем и национальная специфика, заключавшаяся в пролонгировании традиций американской литературы прошлого, прежде всего традиции романтизма с ее двоемирием, то есть обязательным наличием высшего духовного начала. Поэтому некоторые исследователи называют американский натурализм «романтическим натурализмом» (В.М. Толмачев и др.). Эта особенность присутствует в произведениях Гарленда, Норриса, Крейна, Драйзера, но особенно она очевидна у Джека Лондона, отдавшего дань натурализму, что дало повод заговорить о неоромантизме в его творчестве. Его стоические, мужественные герои преодолевают и жестокие природные стихии, и собственные животные инстинкты и проявляют одновременно приверженность гуманистическим ценностям.

Неоромантизм, в целом присущий литературе стыка XIX–XX веков, можно объяснить еще и тем, что в ходе усложнения цивилизации все меньше оставалось на ее счет иллюзий, все критичней становилось отношение к ней, и поэтому должное художники стали искать не в сущем, а в духовной сфере — в философии, в воображении, в морали, в предыдущих литературных парадигмах — романтизме, мелодраме, мифе, сказке,

классическом искусстве. Биологический и социальный детерминизм отошли на второй план, центр тяжести был перенесен на личность.

В неоромантической литературе появляются герои, не принимающие современное им общество с его выморочными идеалами и целями и противопоставляющие ему свое личное должное — кодекс чести, набор нравственных максим, в основе которых соблюдение незыблемых норм поведения, идущих вразрез с царящими нравами и способными повлечь за собою гибель восставшего против него человека. Сущее для них враждебно, должное — идеально, и его источник — сама личность и ее убеждения. Таковы герои Джека Лондона и Э.Хемингуэя — старатели, боксеры, матадоры, солдаты, охотники. Их отличие от классических романтических героев — это отношение к идеалам не как к некой абстракции, а как к руководству к действию, они их проживают, претворяя в практику. Такую литературу некоторые исследователи определяют как «романтический реализм» (Т.Н.Денисова).

Реалистическое изображение действительности постоянно развивалось, трансформировалось, выявляя свои богатые потенции и в то же время некоторую ограниченность, которая стала особенно очевидной в начале XX века. Реализм — это наиболее «человеческое» направление, в том смысле, что он стремится изобразить мир таким, каким его видит и воспринимает человек — в конкретике, ощущениях, формах. Он старается фиксировать «нормальное», по возможности не деформированное субъективным воображением или фантазией, не смоделированное или аномальное сущее, его область чаще всего действительно «срединность» (Т.Д. Венедиктова).

Между тем, в конце XIX века наука открыла много феноменов, находящихся за пределами непосредственного человеческого восприятия, в том числе и в самой личности. Представление о сущем пополнилось микро- и макромиром, волновой формой материи, искривлением времени и пространства, всеобщей относительностью, подсознательным и бессознательным. В рационалистическую эпоху неизбежной оказалась и переориентация литературы, которая также стала менее «человечной» (менее доступной обыденному сознанию), приобрела доминантную познавательную функцию. Вслед за физикой, химией, биологией, психологией она расщепляла, синтезировала, играла с методами и формами. Поиск сути путем вскрытия, анализа действительности приводил к распаду традиционных форм, и появлялась новая эстетика, разрушающая целостность и гармонию. Хотя на самом деле этот уход от классического реализма не был отказом от изображения реальности, это был порыв к ее освоению на более глубоких уровнях и в более изощренных формах.

Художники-модернисты хотели решить очень сложную и практически мало достижимую задачу — одновременно разобраться в объективном устройстве мира и показать зависимость его картины от субъективного взгляда, настаивающего на своей оригинальности и неподвластности клишированному мышлению. Причем предметом рефлексии было как материальное сущее, так и человеческое сознание и подсознание. Они оказались настолько сложными, что возникло сомнение в их познаваемости, а, стало быть, и в познаваемости универсального, «сакрального», целостного должного; его место заняли частные, индивидуальные представления о мироздании и человеке, накладываемые на действительность. Связи между сущим и человеком ослаблялись и разрушались, что неизбежно окрашивало модернизм в тона пессимизма, упадка и хаоса. Кроме того, субъективное моделирование реальности часто ее не столько анализировало, сколько искажало и подменяло, гиперболизируя или замалчивая отдельные черты и аспекты. Возможно было и полное ее уничтожение, когда остается чистая поэтика, не имеющая содержательной идеи. Как пишет А.М. Зверев, в таких случаях «форма вытесняет идеологию, и сама рассматривается в качестве идеологии» (22). Фактически, функция должного перекладывается на эстетику.

Отсутствие идеологии, считает Зверев, является спецификой прежде всего американского модернизма, где «миропонимание было старательно убрано “за кадр”» (22; с. 25), в то время как у большинства европейских модернистов существовала своя философия жизни. У немногочисленных американских модернистов (к которым относятся Г. Стайн с ее экспериментальной прозой, где полностью доминирует авторский произвол и игнорируются реальные связи, и ряд выдающихся поэтов — Т.С. Элиот, Э. Паунд, Э.Э. Каммингс), исследователь выделяет три причины такого своеобразия — культ практицизма и утилитаризма, недоверие ко всякой отвлеченной идее, не подтвержденной опытом; распространение философии прагматизма и логического атомизма, а также сохранение позитивизма.

Однако при всей индивидуальности мировидения художников-модернистов, при всем многообразии новаторских школ, при отсутствии у них общей идеологии везде сохранялся объединяющий дух эпохи, ее исторически обусловленный императив. Более того, каждое изменение нормы и традиции обязательно подразумевает, имплицитно содержит в себе некую точку отсчета, от которой происходит отклонение и в эстетическом, и в этическом плане. Каждая категория является частью оппозиции: зло — добро, хаос — порядок, дискретность — целостность, уродство — красота, низкое — возвышенное. Между ними всегда происходит скрытый диалог, спор; даже если противоположная сторона дихотомии

скрыта, не проявлена, отсутствует в тексте, она присутствует в культурной памяти автора и читателя. Этические и эстетические отклонения модернизма и воспринимались как отклонения, потому что сохранялось представление о неком должном. Здесь традиционное должное как бы поверяется обновленным сущим, теряет отстраненность и высокомерие по отношению к нему. В модернизме, в определенном смысле, перенявшем научные методы познания, одновременно произошли, с одной стороны, саиентизация и дегуманизация искусства, но, с другой стороны — его персонализация.

Основной массив американской литературы XX века трудно вместить в рамки какого-то определенного литературного направления, поскольку большинство писателей сочетало в своем творчестве черты реализма, романтизма, модернизма, а позже и постмодернизма, ускользая от однозначной идентификации. Помимо закономерного сосуществования разных течений, особенно в переходные периоды, одной из причин этого феномена является общая тенденция развития литературного процесса, созвучная новым принципам научного познания — полиметодологичности, полисемантичности, общему росту разнообразия, вариативности, относительности, размыванию устоявшихся критериев, строгих эстетических и этических канонов, мультикультурализму, междисциплинарности, системному анализу, синергетике с ее представлениями о нестабильности и нелинейности сущего. Это стало очевидным с расстояния времени и позволило пересмотреть творчество многих крупных фигур этого столетия.

Немало споров, например, велось вокруг наследия Уильяма Фолкнера, одного из самых сложных американских авторов XX века, одновременно традиционалиста, почвенника, наследника и романтизма, и реализма XIX века, модерниста, новатора, последователя Твена и Джойса. Соответственно и его концепции сущего и должного так же сложны и неоднозначны. У Фолкнера есть традиционное должное, присутствовавшее и в романтизме, и в реализме, а именно — естественная жизнь и естественный человек, природные законы, христианская мораль. Вечные ценности для Фолкнера — это подлинное, универсальное должное, но у него существуют еще и ложные должные, порожденные меняющейся социальной действительностью и безуспешно пытающиеся претендовать на истинность. Такова «южная» идея рабовладельческого плантаторского рая, основанного на расизме, апологеты которой ищут ее обоснование и оправдание в античной истории и библейской мифологии. Это умозрительное, фальшивое должное Фолкнер сталкивает с реальностью в романе «Авессалом, Авессалом!» (1936), где герой, Томас Сатпен, презирая и игнорируя общечеловеческую мораль, хочет построить свой род и благо-

состояние на основе рабовладельческих предрассудков и расизма и приходит к краху и гибели. Ущербные мифологемы и идеологемы «южного» сознания разрушаются также в романах «Шум и ярость» (1929) и «Свет в августе» (1932). Но изобличению подвергаются и нравы, привнесенные на Юг буржуазным Севером — это ложные идеалы накопительства и хищнического предпринимательства (повесть «Медведь», 1942, трилогия о Сноупсах (1940–1959)).

Фолкнер является блестящим реалистом, бытописателем и психологом, умеющим передать действительность во всех ее нюансах и подробностях, но у него обязательно присутствует второй, духовный план, который преображает конкретное в универсальное, в частном распознает закономерное и наполняет его высшими смыслами. У Фолкнера всегда сквозь сущее просвечивает должное, за бытом стоит бытие, которое трансформирует реалистическое повествование в миф, легенду, притчу, эпос. В романе «Когда я умирала» (1930) герои приземлены, примитивны, событие — рядовое (перенос тела матери на кладбище) и конфликт как будто бы бытовой — все члены семьи имеют свои, достаточно эгоистичные мотивы для путешествия в город. Казалось бы, здесь, скорее, сюжет для социальной комедии или комедии нравов, но в то же время проблемы жизни и смерти, мотив странствия, сопровождающегося преодолением природных стихий, — вполне материал для философской притчи. Реалистично изображая бытовые детали (даже вводя простонародную речь героев) и помещая их в притчевый контекст, Фолкнер сплавляет разные жанры и проводит через весь роман императив нравственного должного, которое не артикулируется прямо, а как бы подразумевается, соотнося конкретное событие с мировым порядком.

Фолкнер, несомненно, гуманист, который верит в возвышение человека, и в этом он близок романтикам и предшественникам-реалистам. Но он принадлежит другой эпохе, где сложилась иная картина мира, и поэтому у него нет прежней уверенности, что человеческая воля и идея должного могут кардинально изменить сущее. С его точки зрения, и природные, и исторические, и социальные законы сильнее человека, который не может их преодолеть, но, по крайней мере, может выстоять, хотя бы морально, если не физически. Фолкнер верит в человека, но не верит в возможность идеального мира и общества. И здесь в его творчестве появляются черты, связываемые с поэтикой модернизма, лейтмотив которого — разлад между миром и человеком: распад целостности повествования и характеров, исчезновение однонаправленности времени, поток сознания, множественность противоречивых точек зрения. У Фолкнера-реалиста связующим звеном служат традиции, общечеловеческая мораль и национальный характер, но у Фолкнера-модерниста по-

являются факторы, не зависящие от человека и социума — наследственность, законы истории и природы, неизбывная человеческая природа, в которой имманентно заложено насилие. Объективное сущее доминирует над абстрактным должным — умозрительными идеалами и принципами, которые не соответствуют современному знанию о реальности и находятся в разладе с ней. При этом восстановить утраченную гармонию трудно, так как она во многом была вымышлена, воображаема, базировалась на недостаточном знании о мире. Если в древности люди наделяли окружающее антропоморфными чертами, переносили в него свои представления, то теперь выяснилось, что порядок установлен объективно и не зависит от их воли. Поэтому Фолкнер видит возможность восстановления целостности только в возвращении к естественному образу жизни, подчиняющемуся законам природы, которые и являются подлинным, а не искусственным должным.

Новаторство Фолкнера заключается еще и в том, что он не всегда соблюдает иерархию форм и приемов, с помощью которых принято изображать высокие и низкие сферы жизни. Он может рядить порицаемое им ложное должное в одежды притчи и сказа, чтобы продемонстрировать его фальшь и несостоятельность через несоответствие профанного содержания и высоких форм. В его трилогии о Сноупсах примитивные стяжатели обобщены в почти демонических гротескных фигурах, лишенных человеческих черт, а в романе «Притча» тоталитарное насилие заключено в сюжете, аналогичного евангельскому. Ложному должному противопоставлена как единственное истинное должное только мораль, и оба они порождены человеком, что близко к реалистической картине мира. И в то же время форма притчи схематизирует, формализует жизнь, накладывает на нее авторскую модель, лишает саморазвития, в чем проявляется умозрительность, скорее модернистского, чем реалистического толка.

Пролонгация романтического двоемирия, принцип возвышения быта до бытия в высшей степени присущи и такому писателю, как Томас Вулф, автору многостраничных романов, представляющих собой нескончаемый поток событий и персонажей, деталей и подробностей, различных точек зрения и символов. Это погружение в кажущийся хаос вещности и материальности сущего подчинено поиску заключенного во всем сакрального смысла, по сути -платоновского должного. В каждом предмете и явлении Вулф ищет «первосущность реальности», «вечную и неуничтожимую». Образы, проходящие через все его тексты, — дверь, камень, лист, паутина, река, дом, лабиринт, море, дорога, смерть, время — это символы, знаки, несущие частичку тайны бытия, которую пытается разгадать герой. Причем каждый из этих символов демонстрирует не только конкретную вещь и конкретный смысл, но и структуру и динамику мира,

ибо каждый противоречив внутри себя, многозначен, имеет несколько измерений, разомкнут в прошлое и будущее, погружен в контекст настоящего и вечности.

Изображение такой реальности Вулф не может ограничить рамками какого-то одного подхода, здесь и реализм, и романтизм, и символизм, и мифологизм, и модернизм (поток сознания, временная инверсия), и эпос, и социальная сатира, и инструментарий научного познания, и романтическое двоемирие, и мистицизм — заглядывание за внешнюю оболочку мира. Должное в его произведениях не желаемое, а первопричина, духовно-идеальное, суть бытия, оно не навязывается, не творится, а ищется, предчувствуется. Есть у Вулфа и элементы натурализма, так как все сущее — плод тысячелетней эволюции и ею предопределено; все втянуто в причинно-следственные связи, детерминировано, находится на единой линии развития. Таким образом писатель хочет преодолеть романтический разрыв между материальным и идеальным с помощью постпросветительской идеи самодвижения жизни. В то же время у него есть представление и о желаемом должном, которое он выводит не умозрительно, из философии или религии, а из реальности, но реальности не статичной, а динамичной. Вулф мечтает привести многообразие сущего к гармонии и взаимосвязи как взыскуемому должному, которое для него заключается в реализация смыслов и потенций всех проявлений действительности в едином направленном телеологическом движении к раскрытию тайны мироздания.

На позициях гуманистического реализма оставался и Джон Стейнбек, не признававший идею релятивистской морали и отсутствия прогресса в человеческой природе. Для него желаемое должное исходит от человека, различающего добро и зло, являющегося ареной борьбы этих начал, взявшего на себя ответственность за мир и способного сделать нравственный выбор. «В конце *слово,* и слово есть *человек*, и слово с человеком» (23). Отсюда особенности поэтики произведений Стейнбека, подчиненных задаче возвышать человека и его идеал — обязательное присутствие высшей духовной составляющей, доминанта авторского мировоззрения, мифологизация реальности, притчевость, многозначная символика.

Стейнбек стал апологетом «нетелеологического мышления», когда сущее принимается как данность, таким, каким оно предстает. Его постулаты: главное — «что» и «как», а не «почему»; не нужно думать ни о том, что могло бы быть, ни о том, что должно быть; нет причин, следствий и целей. Главное в нетелеологическом мировоззрении для Стейнбека то, что оно зовет к терпимости, безоговорочному приятию мира, а не насильственному его преобразованию по какому-то умозрительному высшему

образцу. Американский критик Дж. Бенсон отмечает, что у Стейнбека это означает не узость, а широту мышления, отказ от всего, что ограничивает видение, стремление поместить все феномены действительности в бесконечный континуум пространства и времени (24). Таким образом, у писателя своеобразным образом сохраняется романтическое двоемирие и преодолевается «срединность» реализма.

В соответствии с идеологией нетелеологического мышления существуют герои его романа «Квартал Тортилья-Флэт» (1935) — так называемые пайсано, бездельники и бродяги, которые подобны животным, подчиняющимся законам природы и не знающим морали. Они живут сегодняшним днем, приспосабливаются к окружающей среде и не пытаются ее изменить. Именно они показывают несоответствие законов общества (ложного должного) естественному ходу вещей, несовпадение природного, социального и умозрительных идеалов и норм.

Однако Стейнбек, признавая множественность мира, понимает невозможность познать его в рамках одной, даже весьма привлекательной рационалистической теории, тем более, что у него, как и у Вулфа, реальность служит выражением каких-то констант бытия, мистического, недоступного людям замысла, высшего должного. Многообразие мира и его трактовок — исток смешения множества литературных направлений и художественных приемов в книгах писателя, где нетрудно различить черты натурализма, реализма, романтизма, мистицизма, эпоса, плутовского романа, философской повести, фольклорного сказа, социальной сатиры.

Те же пайсано, люди, живущие вне этики, анархисты, асоциальные типы изображаются в комических, натуралистических, бурлескных тонах, но одновременно — как фигуры архетипические, вписанные в легенду и эпическую поэму, сравниваемые с рыцарями Короля Артура. Диссонанс между этими двумя планами показывает невозможность реализации в этом порочном мире, где нарушены базовые законы бытия, подлинного должного как гармонии сущего и высшего. Традиционные национальные мифологемы естественного человека, пасторали, американской мечты неосуществимы. Стейнбек ищет иные пути, и эти поиски играют формообразующую роль практически во всех его произведениях, в которых всегда сочетаются гротескные, аллегорические, пародийные краски с элементами притчи и философскими обобщениями. Такова структура повести «О мышах и людях» (1937) и даже социального романа «Гроздья гнева» (1939), в котором нетелеологическое мышление дополняется активным гуманизмом, а должное проявляется одновременно через социальное и мифологическое. В начале романа черепаха, существо естественное, ползет, преодолевая все препятствия к своей непонятной цели

(мир природы), а в конце — женщина кормит грудью умирающего от голода человека (единство телесного и нравственно-духовного). Как пишет Ф. Карпентьер, это новый тип христианства, «не потусторонний и пассивный, а земной и активный», где сливаются идея протеста и «религия любви» (25). На языке философии это активное воплощение и высшего, и земного должного в сущем.

Именно этот явный императив должного по отношению к сущему определяет своеобразие реализма Стейнбека, в принципе чуждого бытописательству и нравописательству. Ф. Брейчер пишет: «…Стейнбек колеблется между двумя полюсами: морским приливом и звездами; а об области между животным и святым, которая и является основой для большинства писателей, ему почти нечего сказать» (25; p. 195). Нетелеологическое мышление, которое диктует изображение действительности в ее воспринимаемой данности, приходит в противоречие с полярной оптикой автора — вниз и вверх, фактически различающей лишь два должных — природного и нравственного плана. Хотя у Стейнбека присутствуют элементы модернистской картины мира — образы хаоса и абсурда, они снимаются доминирующим авторским пафосом поисков новой гармонии должного и сущего.

Многие авторы посвятили свои произведения критике такой «святой» для американцев мифологемы, как «американская мечта» — вера в возможность своими силами добиться успеха в обществе равных возможностей, которая по мере эволюции современной цивилизации обернулась «ложным должным». В романах Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» (1925) и Т. Драйзера «Американская мечта» (1925) идет своеобразная борьба разных императивов — американской идеологии, человеческой природы и социальных законов. Гибель героев, решивших построить свое счастье на ложных основаниях, символизирует крушение национальных иллюзий.

В творчестве большинства писателей реальность современной цивилизации отвергает умозрительные идеалы, и человек начинает искать подлинное должное внутри себя, что может привести к гибели, но, как считают авторы, только физической, а не нравственной. Подобная персонализация концепции должного дает основания говорить о возвращении на новом этапе романтической парадигмы характеров. Таковы героистоики Э. Хемингуэя, познающие себя в экзистенциальных ситуациях, на грани жизни и смерти. Как верно подметил В.М. Толмачев, «Хемингуэй создал развернутую мифологию романтическо-модернистского индивидуализма» (26). Здесь полная дисгармония мира и отчужденного от него человека и в то же время тождественность человека самому себе, что возвышает его до героической, трагической личности мифологического

масштаба, сражающейся с неумолимым роком. И на этой высоте индивидуальное должное наполняется высшим смыслом, так что отнесение Хемингуэя некоторыми исследователями к религиозным писателям не лишено оснований.

Имманентная дуальность прагматизма и идеализма в американском характере и культуре и — как следствие — сохранение в литературе романтического двоемирия имели в различные эпохи разные степени и коннотации. Именно усиление рационализма и ослабление духовности в первой половине XX века вынудило писателей снова обратиться к казалось бы давно закончившейся полемике между романтизмом и реализмом, но уже в ином контексте. Если во второй половине XIX века борьба велась прежде всего за реалистическое изображение сущего против навязываемого ему умозрительного должного, то теперь акцент делался на неизбывной порочности действительности, которая порождает свои законы и неподвластна ни нравственным, ни сакральным императивам. Романтический идеал и человеческая мораль, причем не только условная, но и подлинная, не совпадают с объективными принципами бытия, безразличными к человечеству и личности. Этой идеей пронизаны романы Р.П. Уоррена — «Мир и время» (1950), «Ангелы» (1955), «Дебри» (1961), в которых очевидно авторское увлечение философией экзистенциализма, признающего познание истины лишь путем переживания экстремального опыта. Их герои-романтики сталкиваются с жестокими законами мира, истории, общества и человеческой природы и в экзистенциальных ситуациях обретают прозрение. В этих произведениях, построенных на вполне классических сюжетах и мотивах, на самом деле все погружено в модернистский контекст распадающейся реальности и личности. В «Ангелах» героиня Аманта Старр, узнав, что в ней течет черная кровь, теряет идентичность, выстроенный порядок своих взаимоотношений с миром и социумом и представление о стабильных правилах и нормах и начинает вести себя в соответствии с конкретной ситуацией. Все становится относительным, сущность реальности и личности ускользает, константное должное распадается на рефлекторные импульсы. Фактически, любое человеческое представление об окружающем и собственной сущности оказывается фикцией, символом, мифом, остается только неосмысляемый голый факт, вещи и события как они есть. Все попытки героев создать свою идею, способную подчинить реальность и вернуть ее к гармонии и порядку, заканчиваются поражением. Такова судьба Джеремии Бомонта, героя романа «Мир и время», который решил не пускать жизнь на самотек, а прожить ее как сочиненную им драму. Однако содержание и суть этой драмы на самом деле оказываются продиктованными объективной действительностью, и он гибнет. Мир сильнее идеала, романтическое

жизнетворчество искусственно и нежизнеспособно, должное и сущее находятся в сложных взаимоотношениях, противостоянии и противоречии. Ложная идея героя корректируется главенствующей идеей автора о невозможности человека уйти от мира. Так в литературе происходит трансформация национального должного (мифологем и идеологем), крушение веры в американскую невинность и мессианство, что стало лейтмотивом литературы второй половины XX столетия, обозначенной как эпоха постмодернизма.

Этот период современной истории можно определить как время тотального кризиса, охватившего все уровни бытия — общество, экономику, науку, культуру, мораль, и породившего своеобразный мировоззренческий вакуум. Невиданное развитие естественных дисциплин, технологий и информации вывело человечество на такой уровень познания мира, когда уже можно было с полной уверенностью подтвердить максиму Сократа: «Я знаю то, что я ничего не знаю». Сомнение и скепсис были направлены не только на настоящее цивилизации с ее новыми тенденциями безудержного потребления и гедонизма, но и на традиционные ценности и идеалы, все то веками признаваемое должное, что обнаружило свою слабость и нежизнеспособность. В литературе этот порыв ниспровержения с горькой примесью разочарования не мог обойтись без комической стихии, неизменно сопровождающей всякое расставание с прошлым. Разрушающий юмор может быть светлым и жизнеутверждающим, если он одушевлен положительной перспективой, и мрачным и безнадежным, если непонятна альтернатива существующему состоянию действительности.

«Черный юмор» постмодернизма был деструктивен и по отношению к сущему, и по отношению к должному, и по отношению к поэтике художественных тестов. Объектами критики стали рационалистическое, романтическое и мифологическое сознание; все выворачивалось наизнанку, пародировалось, превращалось в фарс. Потерянная вера в управляемость исторических процессов и утраченная гармония между миром и человеком породили пессимизм, всеотрицание, страх перед будущим и отчаяние. В этом контексте реальность представлялась неупорядоченной и абсурдной, в ней отсутствовала логика, детерминизм, причины и следствия, нравственные ориентиры, и описать ее можно было лишь в трагикомических формах. Ирония становится универсальным средством освобождения от ложного должного, каковым оказались многие философские концепции прошлого и в целом черно-белое мышление, дихотомическая картина мира, стремление выстроить в нем антропоморфный порядок. На смену старой мировоззренческой системе пришла принципиально новая парадигма мышления с иными представлениями

о принципах мироздания: его множественности, неупорядоченности, неравновесности. В исторической науке появилось направление историцизма, согласно которому «смысл истории скрыт не в некой универсальной структуре, детерминистической или теологической, а во множестве индивидуальных проявлений в разных эпохах и разных культурах» (27). «Черный юмор» разрушил прежние мифологемы и идеологемы как феномен своеобразного мифотворчества, которым до сих пор занималось человечество. Характеризуя поэтику этого юмора, Дж. Тилтон пишет: «... космическая сатира мифопоэтична, она исследует происхождение иллюзий и показывает бесконечное человеческое мифотворчество и его тенденцию к пересозданию вселенной» (28). Американские постмодернисты отказывались от какого-либо конструирования должного, так как независимость человека от мира — лишь иллюзия, люди не могут выделять себя из окружающего и, тем более, судить его. В сущем нет морали, ничто не имеет этического смысла, поэтому и в их творчестве отсутствует поляризация добра и зла, показанных в единстве и нерасторжимости. В постмодернизме нет ни платоновского сакрального должного, ни аристотелевского земного должного, так как «Бог умер», мир имманентно хаотичен и нетелеологичен, а человек беспомощен.

Постмодернизм изображает реальность, но без попытки ее анализа или упорядочивания, он только фиксирует ее вещность и событийность, каталогизирует, смешивает разные явления, перемещает их во времени и пространстве. Скорее, предметом исследования служат философские теории и человеческие заблуждения, а цель — выявление их бессилия и ложности. Появился оригинальный вид интеллектуальной литературы, занятой не конструированием новых концепций, а смешением и разрушением различных философских систем. Если раньше писатели накладывали на действительность свою модель должного — реалистическую, просветительскую, романтическую, сентименталистскую или классическую, то теперь целью стало их уничтожение и демонстрация отсутствия всякого должного, любых универсальных истин. У большинства постмодернистов хаос — это не только объект изображения, но и эстетический принцип построения произведения из фрагментов чужих текстов, смешения традиций и стилей, распада синтаксиса и самого слова, стирания границы между фактом и вымыслом.

Ярчайший пример такого творчества — Джон Барт, чьи произведения — настоящая «вавилонская башня» стилей, философских систем, цитат, мотивов, мифологем, жанров, приемов, аллюзий и бродячих сюжетов. Ч.Харрис, характеризуя поэтику романа «Табачный агент» (1960) как сведение в одном тексте истории всего жанра, объясняет этот феномен тем, что в повествовании отражается постепенное осознание приорите-

та индивидуального опыта перед абстрактной идеологией. Роман, пишет Харрис, «можно рассматривать как наш первый "аристотелевский" жанр, отрекшийся от универсальных истин, которые преобладали в концепции мира от античности до позднего Ренессанса» (29). Барт показывает, как приверженность главного героя Эбенезера Кука абстрактным теориям и идеалам послужила причиной его бесконечных ошибок и злоключений и как его добрые поступки в конце концов обернулись злом. Мир слишком противоречив и многообразен, он не укладывается ни в какие схемы, и ход событий не поддается однозначному предопределению в рамках детерминистической философии. Противостояние должного и действительного демонстрируется в двух вариантах поэмы поэта Кука, задуманной и затем написанной после приобретения жизненного опыта. В первоначальной ее версии, где автор мечтает о поэтократии, стране, в которой у власти были бы художники и философы, фигурируют «мужественные и стойкие поселенцы», «благородные плантаторы», «семена цивилизации», «грозные дикари» и «земной рай» природы Америки. Но впоследствии из-под его пера выходит сатирическая поэма, отражающая подлинную реальность — борьбу за власть, политические интриги, предательство, разврат, рабство, расизм, религиозные предрассудки. У Барта мир — это хаос, находящийся в постоянной динамике, в нем есть некоторый порядок, но он надындивидуальный, иррациональный, базируется на природных инстинктах, внеэтичен и внеэстетичен, то есть внечеловечен, и производный не от высшего разума или воли, а стихийно порожденный саморазвивающейся абсурдной действительностью.

Крах современной философии, столкнувшейся с принципиальной невозможностью рационального упорядочивания бытия, отражен в романе Барта «Конец дороги» (1958), где реальность зашифрована в умозрительных схемах и системах образов, являющихся выражением той или иной философской теории, и таким образом показана преломленной в человеческом сознании, вернее, в разных сознаниях, имеющих свое представление о сущем и должном состоянии мира. Учитель истории, Джо Морган, носитель американского прагматизма и рационализма, хочет заставить людей руководствоваться осознанными, а не стихийными побуждениями; он требует не слепо соблюдать моральные абсолюты, а путем самоанализа растолковывать собственные желания и устремления. Морган призывает не поддаваться диктату неосмысленного внешнего должного, а победить хаос бытия путем избавления от хаоса внутреннего, сняв противоречие между чувством и разумом, мотивом и действием, не опосредуя взаимоотношения с миром этикой. Его ставка на интеллект терпит поражение, лишая человека области интуитивного и иррационального и тем самым — связи со спонтанным течением жизни. Учитель

грамматики, Джейкоб Хорнер, напротив, погружается в стихийный поток бытия, в хаосе которого он не может разобраться, и теряет в жизни всякую ориентацию. Хорнер решает проблему, что было раньше — язык или грамматика, жизнь или правила, и можно ли менять правила в соответствии с требованиями реальности. Третий герой, доктор-психотерапевт, исповедует иную, экзистенциалистскую философию: в мире нет порядка, и таким его нужно воспринимать, не пытаясь упорядочить, а в хаосе фактов человек должен определиться и самоутвердиться с помощью выбора, но выбор этот случаен. Здесь личность сама вольна выбирать свою сущность, которая следует за существованием, а не наоборот, тем самым формируя себя и свою судьбу. В жизни нет ничего должного, это не связный сюжет, а процесс мифотворчества человека, меняющего свои роли в зависимости от ситуации. По Барту, всякие нормы, всякое должное условно и противоречит стихийной природе бытия. Более всего соответствует его концепции не имеющая никакой идеи и инстинктивно стремящаяся к счастью Рэнни, которая мечется между Морганом, Хорнером и Доктором и гибнет. Роман Барта, где он полемизирует с современными философскими направлениями, — это своеобразная философская антиутопия.

В романах Уильяма Берроуза «Машина времени» (1961), «Нова экспресс» (1964), «Города красной ночи» (1981) все сущее — современная цивилизация, общество, культура, сознание, язык, сама материя — охвачено энтропией, нестабильно, изменчиво, не равно себе. Сбивается логика эволюции, прерывается преемственность времен, технократия и государство становятся врагами биологической жизни, в общем броуновском движении разрываются все связи, и все втягивается в космический хаос. У Берроуза фактически есть только существование, сущность и какое-либо должное полностью отсутствуют. Он видит лишь один путь борьбы с энтропией — ликвидацию всех упорядочивающих систем (государства, науки, семьи, морали) и переход к максимально спонтанному развитию.

Томас Пинчон, также пишущий о тотальной энтропии, все же склонен искать должное, но только не в сущем, а в самой природе хаоса, с его точки зрения, способного на самоорганизацию. В романе «Радуга земного притяжения» (1973) отвергаются ньютоновская механистическая концепция мироздания и тоталитарная государственная идеология, то есть диктат должного, а в жизни как непрерывном стихийном потоке нарушаются причинно-следственные связи, демонстрируя единство порядка и хаоса. Для писателя мир — не сумма вещей, а бесконечный процесс превращений, создания новых систем и единств. Подобная авторская позиция неизбежно разрушает традиционную поэтику жанра романа, однако

Пинчон, как и другие «черные юмористы», часто привлекает архаичные фольклорные и мифологические формы — те эстетические модели, которые могли бы выразить созвучность современных представлений о теряющей свою материальность материи и языческих представлений об одухотворенности всего сущего. Таким образом художественное мышление выполняет миссию хранения, развития и соединения разных линий человеческого познания. У Пинчона материальное может трансформироваться в духовное, наделенное высшим смыслом, что вполне можно охарактеризовать как трансформированную версию романтического двоемирия.

Во второй половине XX века в американской литературе наметился очевидный переход от преимущественно утопической к антиутопической парадигме сознания, то есть центр внимания переключился от должного к сущему. В национальной идеологии всегда существовало некоторое напряжение между стремлением к конструированию совершенного (должного) общества и обращенным к практическому опыту индивидуализмом, по сути, между утопическим и антиутопическим типами мировосприятия. Как пишут Р. Гальцева и И. Роднянская, «выражаясь по-научному, утопия социоцентрична, антиутопия персоналистична» (30). Эта смена направленности национального сознания была вызвана не только ростом персонализации общества, но и признанием объективности исторических законов, отказом от антропоцентричной концепции вселенной, от навязывания реальности умозрительных моделей. Человек потерял уверенность в своей способности перекроить мир по собственным лекалам, что неизбежно вызвало скептические настроения, и антиутопия вытеснила утопию.

В постмодернистских антиутопиях Гора Видала бытие, сущее не регулируются никакими законами — это абсурд, хаос, насилие, расизм, терроризм, коррупция, отсутствие этики. Человек вынужден сам творить виртуальную упорядоченную реальность и пытаться существовать в ней. Там он создает и свое должное, но его источник — не высшая истина, не конкретная действительность, не философские системы или моральные постулаты, а клише массового сознания. Так происходит в романе «Дулют» (1983), где город Дулют — плод воображения писательницы Розмари Кантор, сочиняющей и себя, и свою судьбу. Здесь должное — принципы общества потребления, которыми регулируется жизнь, реклама, массовая литература и кинематограф. Оно — производное системы информации и информационных технологий. Общество обладает стандартизированным, мифологизированным сознанием, регулируемым не естественными, а «литературными» законами. Цивилизация — это всего лишь текст, который можно перечеркнуть.

Таков мир в романах Дж. Хеллера и Дона Делилло, и таким его сделал человек, нарушивший законы природы и замысел Создателя. В этой антропогенной среде противоречие искусственных и естественных законов становится противоречием сущего и должного. Массовые информационные технологии агрессивно навязывают ложное должное — идеологию безудержного потребления ненужных вещей, которые не имеют духовного смысла, никак не связаны с человеком и делают его своим механическим продолжением. Они регламентируют жизнь, замещают ее сущность, лишают личность индивидуальности и судьбы. У постмодернистов искусственные виртуальные миры — это не желаемые модели общества и не утопические конструкты, это логическое пролонгирование технологической, насильственной по отношению к природе цивилизации, финальный этап ее развития. Не случайно лейтмотивом романов рубежа XX и XXI веков стала тема апокалипсиса.

Парадокс постмодернизма заключается в том, что, декларативно отказываясь от всякой философии, морали, художественной традиции и канона, демонстрируя всеядность и отсутствие индивидуального стиля, писатели объективно делают свои нигилистические принципы новым «должным», что и позволяет отнести их к одному литературному направлению со своей идеологией и поэтикой. Шокирующее новаторство постмодернизма стало тривиальностью, содержание и форма его текстов ожидаемы и полны самоповторов, то есть это направление явно себя исчерпало и зашло в идеологический и эстетический тупик. Оно неуклонно приближается к точке бифуркации, выбора нового пути, который в современных исторических условиях оказался очень непростым и неоднозначным. Пока в американской литературе новые тенденции возникают в основном из возвращающихся и трансформированных старых.

Далеко не всю литературу постмодернистской эпохи можно отнести к «черному юмору» и «чистому» постмодернизму, хотя их печать лежит на творчестве большинства писателей. Многие авторы продолжали работать на разном материале и в различных жанрах, обращаясь к социально-психологическому роману, сатире, утопии или антиутопии, используя и реалистическую, и романтическую поэтику, но практически везде современная цивилизация, общество потребления и массовая культура были объектом их неприятия, и везде поиски выхода шли в сфере традиционных ценностей — в природе, естественной жизни и естественном человеке, христианской морали, хотя и они представлялись им небезусловными.

В антитехнократических романах Курта Воннегута должное может выступать в форме утопии естественной жизни, однако автор понимает ее неосуществимость из-за невозможности остановить технологический

прогресс и саморазвитие истории. Поэтому человек, ограниченный в своем познании вселенной и способности влиять на ход событий, должен сосредоточиться на совершенствовании собственного духовного мира и культивировать добро. Цель человеческой жизни, по Воннегуту, — лишь любовь. С его точки зрения, задача искусства — вносить человеческое измерение в хаос реальности, а не искать абстрактную истину. Важно субъективное видение художника, которое создает не объективную картину жизни, а ее образ, соответствующий человеческому представлению. Отсюда его юмор, фантастика, гротеск, иррациональность, наигранная детскость — средства против догматического мышления.

Сущее у Воннегута — это механическая сумма отдельных предметов и явлений, он отрицает всякую иерархию людей и смыслов, тем самым внося хаос в порядок, но в ложный, искусственный порядок. Для него, как пишет Дж. Лундквист, вселенная «плюралистична, то есть за ней нет обязательного плана, нет обязательного соединения ее частей в соответствии с одной логической схемой» (31). Создается фантасмагорический мир, смысл которого невозможно постигнуть. Писатель-фантаст Килгор Траут, кочующий из романа в роман, уже не думает о том, какой должна была бы быть земля и жизнь на планете, он понимает, что она и не могла быть другой, и все, что есть — и должно было быть, так нужно. «Это видение мира, — утверждает П.Рид, — может быть свободно описано как экзистенциальное, поскольку в нем существование обычно предшествует сущности и не предполагается никакого определяемого значения или цели существования. Работа космоса остается непостижимой» (32). Должным и организующим началом остается только одно — совесть человека.

В романе «Балаганчик, или больше нет одиноких!» (1976) писатель предлагает новый тип объединения людей, не по «рациональному принципу» (по профессиям, политическим убеждениям) или формальному принципу, заданному от рождения (раса, национальность, пол), а по принципу случайных, подобранных компьютером связей (компьютер дает человеку имя цветка, минерала, рыбы, а также номер). Так в хаос бытия вносится новый искусственный (но не иерархический) порядок — все люди с одинаковыми данными будут считаться принадлежащими к одному роду, что уничтожит национальные, расовые и сословные предрассудки. Эта идея всеобщего братства — новое гуманистическое, человеческое должное. Фактически, Воннегут призывает вернуться к жизни примитивными общинами, как это было в далеком историческом прошлом.

Писатель остается верен и вечной озабоченности национальной литературы отношениями человека с душой и Богом. Сущее у него оказывается зависимым от духовного поведения, сознания каждого человека, который одновременно привязан к земле и воспаряет в небеса. Воннe-

гуту нужно соизмерение духа с космосом, для него организующая космическая сила — не теология, философия или наука, а этика, мораль и христианский гуманизм.

Акцент на самосознании личности и нравственных аспектах бытия делается и в социально-психологических романах, описывающих жизнь среднего класса, в которых есть и бытописательство, и элементы постмодернистского нигилизма и абсурдизма. В них, как правило, высмеиваются обывательские предрассудки и массовое сознание, находящиеся в вопиющем противоречии с подлинной действительностью. Искусственная цивилизация с ее ложным должным создала человека с ложными принципами и ложным представлением о мире и себе. Поэтому типичный американец, уверенный в своем либерализме, демократизме и гуманизме, сталкиваясь с природными стихиями или с людьми иной социальной культуры и менталитета, демонстрирует свою истинную эгоистическую сущность. Таковы герои Дж. Апдайка, Т. Корагессена Бойла, Б.И. Эллиса.

Ложное должное ниспровергается и в романах, обращенных к далекой и близкой истории, к тоталитарной и радикальной идеологии, которые сыграли не последнюю роль в появлении современного нигилизма и абсурдизма, явившись последней, уродливой, гиперболизированной манифестацией императивов уходящего Нового времени — самонадеянной веры в способность человека перекроить мир по умозрительному образцу (У. Стайрон, Г. Видал, Э.Л. Доктороу). Во всех случаях в этих произведениях, где минувшие события освещаются с позиций современного мировосприятия, элементы художественных систем прошлого неизбежно и закономерно сочетаются с постмодернистской эстетикой.

Новые тенденции в постмодернизме и направление поисков выхода из тупика нигилизма наглядно иллюстрирует творчество Джона Гарднера и Кормака Маккарти. В романе Гарднера «Призраки Микелсона» (1982) главный герой, ученый-философ Питер Микелсон, проводит своеобразный эксперимент, пытаясь на собственном опыте проверить соответствие реальности различных философских концепций. В основе его духовных и интеллектуальных устремлений лежат типичные для американца пуританское переживание своей земной миссии и стремление к высшей истине. Герой ощущает эпоху как кризисную и предапокалиптическую, поэтому в повествовании сочетаются нигилистический постмодернистский иррационализм, романтический эскапизм и готические мотивы. Поступки Микелсона как бы иллюстрируют постулаты ницшеанской и фрейдистской философии — абсурдность мира, нравственный релятивизм, мрачны глубины человеческого подсознания. Особенно пагубным он считает приоритет абстрактных идеалов (отвлеченность желаемого должного от реальности) перед личной судьбой каждого чело-

века, прослеживая истоки такого вымывания этики из философии еще у Сократа и Платона с его учением о вечных истинах. Именно от них тянется нить к «социальным идеалистам» — нацистам и коммунистам, а также к современным мыслителям, объявившим мир непознаваемым хаосом и поэтому оправдывающим насилие над естественным ходом вещей.

Согласно Гарднеру, как традиционная «черно-белая» этика, признающая абсолютное добро и зло и сравнивающая все сущее с абстрактными идеалами, так и релятивистская этика, примирившаяся с противоречивой и иррациональной человеческой природой (императивом сущего), в равной мере не соответствуют истине и ведут к разрушению цивилизации. Писатель и его протагонист отдают дань экзистенциалистской идее слияния с саморазвивающимся бытием, но все же, не отказываясь от гегельянства, допускают существование трансцендентных идей и божьего замысла, ждущего своего воплощения, тем самым устанавливая некую взаимосвязь должного и сущего. Как говорит один из учеников Микелсона, «эволюция движется наощупь, но он хотел бы верить, что после того, как природа совершит свои ошибки, Бог все ставит на свои места. То, что выживает, — это не просто то, что жизнеспособно, но то, что соответствует божьему плану» (33). Одна из попыток осуществления такого плана — человеческая история, а вся вселенная изобилует идеальными формами, которые впоследствии будут заполнены материей (очевидный неоплатонизм). Таким образом, сама жизнь приобретает мистический смысл, познаваемый не с помощью разума, а только с помощью подсознания. Для Микелсона космическая идея — это единственный способ гармонизации окружающего хаоса, где все индивидуально и в то же время освещено сиянием божьего сознания.

Однако он находится в вечном сомнении и сопрягает гегельянство с взглядами Л.Витгенштейна, считавшего, что Бог не раскрывает себя в мире, где царствует случайность, и стало быть «смысл мира находится вне мира». Философия разрушает подлинное единство бытия, чтобы упорядочить его в соответствии со своей логикой, но именно в спонтанности развития залог будущего, ибо сама случайность «являлась орудием Природы для того, чтобы обеспечить возникновение жизни в каждом расширяющемся цикле, а также данной Природой гарантией приближения к совершенству и гармонии по мере развития все более сложных форм...» (ibid.) В конце концов, Микелсон спускается с небес к земному должному — к традиционной национальной утопии близкой к природе жизни, к идее малых общин, построенных на христианской морали, к простым человеческим ремеслам. Он опять начинает верить в «добро, лежащее в основе жизни», и приходит к мысли, что мир гораздо сложнее любых его толкований, а грядущее не выводится логично и безусловно

из прошлого и настоящего, так как они — часть спонтанного и непрерывного процесса саморазвития реальности. Эта идея подтверждается самой художественной природой романа Гарднера, что верно подметил один из исследователей творчества писателя: «Искусство (художественная литература) раскрывает свой смысл — "что оно может сказать" — в п р о ц е с с е, а не исходя из четкой доктрины и утверждая ее по ходу действия» (34).

О сложной природе американской литературы эпохи постмодерна свидетельствует и творчество Кормака Маккарти, который, смешивая жанры, стили, различные философские концепции и эстетические приемы, сумел при этом создать не умозрительный, сконструированный, а органичный, целостный художественный мир. Характерно, что трансформация идеологии и поэтики писателя оказалась созвучной общей тенденции развития постмодернизма от мировоззренческого нигилизма к поискам экзистенциального и гносеологического выхода. Специфика этого автора состоит в том, что в эклектике, интертекстуальности, хаосмосе его произведений есть не свойственные этому направлению наделенность каждого элемента имманентным смыслом и привязанность к доминантным традициям национальной словесности.

В романе «Кровавый меридиан» (1985), где постмодернистский дискурс сочетается с готическими мотивами, преобладают идеи полной абсурдности бытия и всевластия насилия как закона мироздания. Маккарти использует традиционный для романа дороги и романа воспитания сюжет, отправляя подростка Малыша в дальнее странствие, полное трагических событий, в ходе которого ему предстоит сформироваться как личности. Однако романтическая парадигма столкновения идеала с действительностью, как и мифологема изначальной американской невинности, здесь разрушаются идеей тотального зла, заложенного и в Малыше с его «вкусом к бессмысленному насилию». Малыш «невинен» не как ребенок, а как дикое хищное животное, не подлежащее нравственной оценке. Таким образом, традиционные смыслы, выступающие как «должное» определенных жанров, направлений и сюжетов, кардинально изменяются в контексте нового сущего — современной цивилизации. Маккарти выносит приговор всей мировой культуре, наделяя главного убийцу и злодея, судью Холдена, энциклопедическими знаниями, которые и превратили его в циника и мизантропа. Его воззрения — результат исчерпанности рационализма и позитивизма, внушивших человеку, всего лишь одному из «фактов» реальности, веру во всесилие разума. С точки зрения Холдена, непознаваемость и полное безразличие природы по отношению к людям освобождают последних от всякой морали, должного поведения, и позволяют вести себя, следуя зову низких животных

инстинктов. И события, и поступки героев романа не обусловлены логическими причинами, а являются спонтанными флуктуациями материи и эмоций.

В последующих романах написанной в 90-е годы «Трилогии границы» тот же комплекс идей и художественных приемов получает новые коннотации. Те же странствия по дорогам Америки и Мексики и инициация в жизнь молодых героев, та же тема тотального насилия и идея «нелинейности» действительности, тот же постмодернистский гибрид жанров и направлений. И снова отрицается традиционное должное — мифологема естественной жизни и естественного человека. В Мексике, где практически отсутствуют признаки порочной технологической цивилизации, на лоне нетронутой природы герои находят не идиллическую пастораль, а квинтэссенцию жестокой сути мира, где все подчинено суровым законам борьбы за существование и царит иррациональное насилие. И в этом, подчеркивает автор, и заключается суть жизни, ее подлинное, а не ложное должное. Мораль относительна, потому что добро и зло едины, а не разделены. Отличие же мексиканцев от американских буржуа в том, что они видят вещи такими, какими они являются на самом деле, а не такими, какими людям хотелось бы, чтобы они были. В этой внеэтичности и состоит их «естественность».

Однако если в «Кровавом меридиане» автор во многом разделяет спенсерианство, ницшеанство, агностицизм и пессимизм своих героев, то в трилогии они не столь тотальны и не подавляют окончательно присущее классической американской литературе «двоемирие» — источником скрытой духовности служит природа, подчиняющаяся каким-то не только земным, но и высшим законам, загадочному трансцендентному должному. Это вносит в повествование наряду с реалистическими и натуралистическими чертами явные признаки романтизма, что проявляется и в образах героев, и в пейзажах, и в мотивах тайны. Романтическое мировидение помогает автору преодолевать видимый хаос бытия и создавать его целостную картину, в которой начинает доминировать идея многообразия, динамичности и стихийности мира. То, что герои одновременно и участвуют в жизни, и познают ее суть, способствует содержательной заданности выстраиваемого сюжета, многие моменты которого обретают символическое значение. Натуралистические сцены могут иметь трансцендентный подтекст, реальное переходить в ирреальное, обыденное — в экстраординарное. Все элементы романов находятся во внутреннем и внешнем движении, что наряду с высокой энергетической насыщенностью текста создает потенциал для самоорганизации как хаоса бытия, так и фрагментарного повествования. Таким образом создаются предпосылки для формирования картины

целенаправленного динамичного процесса бытия сущего, ассонансного высшему должному.

Свое, по сути, синергетическое видение мира Маккарти противопоставляет мифологическому мышлению, которое присуще многим героям, особенно принадлежащим к традиционному типу культуры. Так, простодушные мексиканские дети сочиняют свою мелодраматическую версию событий, в которой есть роковая любовь, разлука влюбленных из-за их социального неравенства, разбитые сердца, принесенные жертвы. А история профессионального убийцы в народных балладах превращается в легенду о благородном разбойнике. Все это небылицы, которые «соответствуют не правде истории, а правде людей», умозрительные клише, искажающие непредсказуемую и очень неоднозначную реальность. Как говорит один из мудрых стариков-протагонистов, люди видят лишь тот мир, который они создали для себя и в котором всему дали название, и не видят истинного сущего. Действительность у Маккарти часто перемещается в рассказ о ней, теряет конкретные очертания, человеческое сознание выстраивает свой произвольный мир. Реальность в каждый момент как бы создается заново, она текуча, всегда нова и одновременно вечна, и у любого человека в сердце существует ее образ, должный для него, но не обязательно адекватный подлинному. Автор не исключает, что когда-то реальность может слиться с воображением, подлинные события — с представлениями о них, и тогда проступит лик рока или Бога.

В конце концов, убедившись, что ни попытки выстроить рациональную модель происходящего, ни следование слепому зову чувства, ни пассивное подчинение судьбе не могут подсказать личности верные ориентиры в жестоком мире, автор перемещает свои поиски в область морали. Итогом «одиссеи» героев и их духовных исканий становится обретение чувства ответственности и любви, которые помогают им преодолеть иррациональную тягу к насилию. В одном из романов появляется образ отшельника-«неоплатоника», которому мир представляется не материальной данностью, состоящей из конкретных явлений, а набором форм, выражающих тот или иной замысел, вложенный в них Всевышним. В таком мире сущее и должное находятся в неразрывном единстве. Этическая доминанта романов стягивает различные сюжетные линии, образы и литературные традиции в единое художественное целое и выявляет авторскую концепцию бытия, гораздо более емкую, чем типично постмодернистское мировидение.

Нравственные императивы, традиционно являвшиеся стержнем любого произведения искусства, и в современной американской литературе постмодерной эпохи стали главной опорой и надеждой. В мире, развивающемся по объективным, неподвластным человеку и до конца не по-

знанным законам, где сущее многогранно, противоречиво, изменчиво и динамично, должное неизбежно вынуждено было переместиться из сфер трансцендентного и природного в единственную чисто человеческую область морали. Только нравственное чувство помогает человеку сохранить самосознание и достоинство, только оно может противостоять катастрофическому, нигилистическому мироощущению и сделать человечество сотворцом истории.

Анализ категорий сущего и должного в литературе США от ее зарождения до наших дней позволяет проследить особенности общей динамики литературного процесса в его содержательном и эстетическом аспектах. Становится очевидным, что при внешне однонаправленном векторе смены художественных направлений их соотношение носит нелинейный характер, поскольку их внутренние признаки не статичны, свободно перемещаются по временной оси, имеют размытые границы и собственные циклы развития. Благодаря этому каждое направление представляет собой условно выделенный отрезок непрерывно движущегося единого потока и обретает некую идейно-эстетическую целостность в тот период, когда возникает определенное сочетание его имманентных составляющих, образующих новое качество. Концепты сущего и должного, играющие столь заметную роль в исторически обусловленном американском национальном сознании, являются важнейшими регуляторами литературного процесса, так как относятся и к смысловым, и к художественным его сторонам и участвуют в осуществлении связей между реальностью, автором и произведением. Различные формы их взаимоотношений имеют свою эволюционную историю и могут появляться, угасать и повторяться в зависимости от императива той или иной культурной эпохи.

Сакральное должное, данное свыше (как ждущий воплощения замысел, как духовный смысл сущего или как рок, великая тайна вселенной), преобладает там, где главенствует религиозное, мистическое сознание (ранняя пуританская литература, трансцендентализм), но оно присуще и романтической, и реалистической парадигме мышления, которым также свойственны поиски высшего смысла существования. Трудность постижения путей Провидения побуждала к конструированию философских систем, опирающихся на постулаты религии, достигнутого научного знания, в том числе социального и исторического, и морали. Это должное, порожденное человеческим разумом, превалировавшее в эпоху Просвещения, в разных ипостасях дошло и до наших дней.

В принципе можно говорить о двух глобальных типах должного — принадлежащего миру как таковому, внешнему по отношению к человеку, и относящегося к созданному человеком миру культуры, то есть,

по определению В.И. Вернадского, к «ноосфере». Фактически, речь идет о должном, имеющем «небесный» и «земной» источник. В американской литературе они в разное время могли сосуществовать, противостоять, дополнять друг друга или вступать в спор. Однако нельзя забывать, что в Америке всякое должное проецировалось на конкретную практику, и при этом они могли влиять друг на друга, например, в просветительской парадигме должное изменяло земное сущее, а в реалистической — опыт корректировал идеал. В ранних записках пуритан профанное противоречило сакральному и ждало своего преображения, в романтизме личность, осознавшая свою индивидуальность, пыталась бороться с тяготевшим над ней непостижимым роком. Однако по ходу вытеснения религиозного сознания научным господствующие над человеком силы переместились с неба на землю. Божья воля сменилась естественным детерминизмом — властью природы и биологических инстинктов в натурализме, социальными и историческими законами в реализме, диктатом подсознания в модернизме. В конечном счете дихотомия сакрального и земного должного перешла в дихотомию естественного (объективного) должного и этического (чисто человеческого) должного. Причем, второе выступает в двух ипостасях — всеобщего закона (традиций, констант, вечных ценностей) и личностного кодекса. И та, и другая, в свою очередь, могут сливаться, соприсутствовать или противостоять друг другу.

В религиозном сознании мир и человек едины, в научном они разделены, и разрыв между ними усугубляется тем, что природа не антропоморфна и внеэтична. В такой ситуации человек, осознающий свою особость как существа, которое обладает нравственным чувством, может противостоять внешнему миру (как в романтизме и реализме), либо, отчуждаясь от реальности, создавать свои миры (эскапизм, виртуальность, мифотворчество), либо, признав себя частью мироздания, отвергнуть мораль и в целом всю человеческую культуру и цивилизацию (вообще всякое должное). Так произошло в постмодернизме, которым завершилась эпоха Нового времени. Однако даже в самых нигилистических его манифестациях отсутствие морали не абсолютно, а, скорее, играет роль значимой пустоты (белого фона), как на картинах восточных мастеров. И, конечно, в целом литература постмодернистского периода, одной из главных черт которой было эклектическое многообразие, смешение стилей и направлений, сохраняла этику как универсальное должное, задающее направление ее дальнейшему развитию. В американской литературе к тому же еще заметны такие тесно связанные с этикой константы должного, как «естественная жизнь» и «естественный человек», что можно объяснить особенностями национальной истории — одновременного

освоения девственных пространств и создания новой цивилизации, обнаружившей противоречия природного и рукотворного.

Несмотря на то, что должное является мировоззренческим фактором, его роль в поэтике литературного произведения чрезвычайно велика. Будучи важной составляющей авторской идеологии, оно помогает писателю создавать свою картину мира. В ранних путевых записках наложение модели должного на действительность беллетризировало текст, стимулируя становление национальной художественной литературы. Должное, выступая в качестве констант национального сознания, этических норм или эстетических традиций, обеспечивало целостность и преемственность литературного процесса. В то же время оно, эволюционируя во времени и имея свою историческую обозначенность, могло служить и ограничителем, не позволяющим преступить рамки конкретной эпохи, хотя гениальным умам порой удавалось сделать такой прорыв. Категория должного неотъемлема от сквозного для американской литературы принципа двоемирия, постоянного соприсутствия конкретной реальности и духовного измерения. Должное как точка отсчета, норма, идеал, проект усиливает познавательную, аналитическую, критическую функцию литературы, которая не только отражает действительность, но и стремится ее «очеловечить».

От авторских представлений о должном зависит степень миметичности произведения, что в конечном счете определяет его художественную направленность. Доминанта должного несомненно порождает формульность, смоделированность художественной реальности, что очевидно не только, например, в просветительских или сентименталистских текстах, но и в идеологически ангажированном реализме. В свою очередь декларированный отказ от должного в пользу сущего может давать столь несхожие результаты, как реализм и постмодернизм. В первом случае саморазвитие реальности, в зависимости от одаренности автора, выливается либо в плоское бытописательство, либо в демонстрацию жизненной стихии, наделенной внутренними закономерностями и смыслами; во втором случае перед нами хаос образов, событий и явлений, не поддающийся упорядочиванию и осмыслению.

В поэтике концепт должного неотделим от динамики традиции и новаторства. Эстетические формы и принципы всегда возникают как новое, отрицающее старое, затем стабилизируются в качестве традиции и становятся должным (каноном), потом угасают и вытесняются другими, но в большинстве случаев продолжают свое существование в латентном состоянии, чтобы снова пережить возрождение (уже в измененном качестве). И так, как мы видим, происходит даже в тех литературных направлениях, которые декларируют полную независимость, но неизбежно

устанавливают свои нормы (реализм и постмодернизм). Иное невозможно, ибо автор всегда не только наблюдатель, но и сотворец реальности. В контексте художественного произведения возможно схождение или противоречие нескольких императивов должного — идеологической, этической и эстетической нормативности эпохи, авторских взглядов и стиля и индивидуальных представлений читателя.

Исследование различных литературных направлений показывает, что их внутренние признаки, с одной стороны, развиваются последовательно и целенаправленно в соответствии с общим вектором культурной эволюции, но, с другой стороны, проявляют тенденцию к нелинейности и цикличности. Традиции просветительской литературы с ее склонностью к моделированию реальности оказали влияние на ранний американский романтизм и реализм, сентиментализм стал образцом для массовой беллетристики, от иррационализма готики тянутся нити к романтизму и постмодернизму, а романтическая эстетика очевидна в реализме и в последующих течениях. При этом существуют сквозные характеристики, в разной степени присутствующие во всем литературном процессе, где-то определяющие, где-то затухающие или доходящие до стадии самоисчерпанности. Таким «конечным пунктом» стал во многом постмодернизм, в котором были доведены до абсурда присущее реализму саморазвитие жизни, изображение ее многообразия, а также нарастающая в литературе XX века эклектичность творческой манеры, что является несомненным свидетельством приближения современной эпохи к точке бифуркации. Динамика соотношения должного и сущего в американской литературе совпадает с основными векторами культурно-исторического процесса: от религиозного к рационалистическому и персоналистическому сознанию, от объективного мира природы к ноосфере, от единства человека и среды к их разрыву, от человека биологического к разумному и духовному.

Как во все времена, человек не может отказаться от представления о должном состоянии мира, и об этом свидетельствует распространение апокалиптических настроений, в которых заложены идеи очищения и слияния высшего и земного. По-видимому, для появления новой конструктивной идеологии необходим прорыв в познании мироздания и в ментально-нравственной эволюции самого homo sapiens. Пока же литература находится в поисках выхода из гносеологического тупика и обращается к традиционной этике, то есть к тому единственному, что выделяет человека из бездушной природы и зависит от его воли. И.Кант считал этику сакральным должным, данным a priori, независимым от степени научного знания и не выводимым из сущего. Современная философия доказывает ее социально-историческую обусловленность и эволюцию.

Поэтому, по-видимому, не случайно углубленное внимание литературы наших дней к развитию человека как «человека нравственного», способного гуманизировать технологическую цивилизацию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. ч.I. М., ИМЛИ РАН, 2002, с. 149, 150.

2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., Худ. лит., 1975, с. 297.

3. Бердяев Н. Этическая проблема в свете философского идеализма // Проблемы идеализма. Сб. статей. М., Изд. Московского психологического общества, 1902, с. 2.

4. Топоркова К.А. Целостность бытия человека как диалектика сущего и должного. Автореф. дисс.... Магнитогорск, 2007, с. 11.

5.Амельченко С.Н. Универсалии «бытие», «сущее» и «должное» в познании культуры: опыт систематизации // Вестник Челябинского гос. унив., 2009, № 29 (167). Философия. Социология. Культурология. Вып. 13, с. 104, 105.

6. История литературы США. т.1. «Наследие», М., 1997, с. 187.

7. История литературы США. т.2. «Наследие», М., 1999, с. 27.

8. Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М., «Наука», 1979, с. 116–117.

9. Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. М., Высшая школа, 2001, с. 186.

10. Warner Ch.D. The Complete Writings. Hartford, Com., 1904, v. 15.

11. Howells W.D. Criticism and Fiction and Other Essays. N.Y., 1959, p. 42.

12 Хоуэллс У.Д. Возвышение Сайласа Лафема. Гость из Альтрурии. Эссе. М., 1990, с. 582.

13. Brooks V.W. Howells. His Life and World. N.Y., 1959, p. 67.

14. Джеймс Г. Искусство прозы // Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, с. 132.

15. Цит.по: История литературы США. Т. 5. «Наследие», М., 1009, с. 126.

16. Твен, Марк. Собрание сочинений. В 12 тт. Т.6. М., Гос. издат. худ. лит., 1961, с. 7.

17. Твен, Марк. Собрание сочинений. В 12 тт. Т. 2, М, Гос. издат худ. лит., 1959, с. 103.

18. Цит. по: Smith H.N. Mark Twain: The Development of a Writer. Cambridge (Mass.), 1971, p. 25.

19. Твен, Марк. Сделка с Сатаной. Л., Лениздат, 1985, с. 431.

20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 397.

21. Говоруха-Отрок Ю.Н. Во что веровали русские писатели? Литературная критика и религиозно-философская публицистика. СПб, 2012, с. 84–85.

22. Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М., «Наука», 1979, с. 24.

23. The Portable Steinbeck. N.Y., Penguin Books, 1976, p. 692.

24. The Short Novels of John Steinbeck. Durham and London, Duke Univ. Press, 1990, p. 8.

25. Steinbeck and His Critics. Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1956, p. 249.

26. Толмачев В.М. Эрнест Хемингуэй // История литературы США. Т.6, кн.1. М., ИМЛИ РАН, 2013, с. 312.

27. The Philosophy of History in Our Time. An Anthology Selected. Garden City, N.Y., 1959, p. 107.

28. Tilton J.W. Cosmic Satire in the Contemporary Novel. Lewisburg, 1977, p. 19.

29. Harris Ch.B. Passionate Virtuosity. The Fiction of John Barth. Chicago, 1986, p. 55.

30. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек // Новый мир, 1988, № 12, с. 219.

31. Lundquist J. Kurt Vonnegut. N.Y., 1977, pp. 18, 20.

32. Reed P.J. Kurt Vonnegut. N.Y., 1972, p. 206.

33. Garden, John. Michelsson's Ghosts. Alfred and Knopf, N.Y., 1982, p. 485.

34. Hummer Th. Essays on John Gardner. Arkansas, 1985, pp. 175, 176.

Высоцкая Н.А.

ДИАЛЕКТИКА КАНОНА КАК ФАКТОРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В США

На протяжении полувека одной из наиболее дискуссионных проблем в литературоведческом дискурсе США является проблема национального канона. Термин «канон» в его современном значении относительно молод и не так давно вошел в обиход науки о литературе, потеснив более привычное понятие «классики». Так, в 1981 г. М. Абрамс еще не счел нужным включить его в свой популярный «Глоссарий литературных терминов». Между тем, озабоченность «кругом чтения» тех или иных слоев населения изначально присутствовала в общественном сознании Америки, свидетельствуя о важности риторической составляющей в его структуре. Будучи элементом литературно-критического процесса, категория канона (под разными именами) всегда исполняла двоякую функцию, с одной стороны, отражая состояние литературы на данный момент как локуса сложных переплетений тенденций и направлений, а с другой — влияя на перекраивание литературной «карты» Америки. Последние десятилетия внесли кардинальные изменения не только в списки произведений, проходящих под рубрикой «канонических», но и в понимание процессов образования, функционирования и кризиса литературных канонов.

Представляется, что многочисленность и разноречивость нынешних дефиниций этой литературной категории, зависящих от политических и эстетических пристрастий авторов и влекущих за собой серьезные практические последствия, служат очередным аргументом в пользу правоты Л. Витгенштейна в его недоверии к языку как средству коммуникации. Многих недоразумений удалось бы избежать, если бы участники дискуссии корректно оговаривали смысл, вкладываемый ими в многозначный термин «канон» в каждом конкретном случае его употребления. В частности, при определении сущности канона принципиальное значение имеет приоритет политики или эстетики. Современная литературная энциклопедия характеризует канон в перспективе его рецептивного потенциала, а именно, как «корпус письменных или иных творческих произведений, признанных образцовыми или авторитетными» (1). В том же направлении мыслят Д. Фоккема и Э. Ибш, подчеркивая дидактическую функцию канона как «сокровищницы ориентиров в области религии, этики, эстетики, политики и общественной жизни», или же, «если использовать более модную терминологию», как средства решения про-

блем, предлагающего «матрицы возможных вопросов и возможных ответов» (2). Под таким углом зрения канон предстает «выборкой известных текстов, наделяемых ценностью, используемых для целей образования и служащих системой координат для литературоведов» (ibid.; p. 37). Если для Н. Фрая канон представляется хранилищем базовых для всего общества мифов и нарративов, то для гораздо более политизированного Э Саида это «первичный локус расслоения общества». В свою очередь, дав близкое к традиционному определение канона («литературные произведения, значительные философские, политические и религиозные тексты, описания исторических событий с определенной точки зрения, которым в обществе придается культурная значимость») (3), Поль Лаутер, в соответствии со своей «революционной» позицией, подчеркивает, что споры о каноне символически выводят на обсуждение ряда других общественных и политических проблем, главнейшей из которых оказывается вопрос о том, кому принадлежит власть и каким образом она реализуется (ibid.; p. X).

Для тех, кто следит за современными тенденциями в сфере литературы и/или культуры США, вполне очевидно, что в культурных войнах последней трети прошлого столетия едва ли не самые ожесточенные сражения велись именно вокруг содержания и институционных форм канона (т.н. canon debate, canon wars), что дало основания назвать их «одним из наиболее значительных событий в истории критики XX ст.» (4). Виною тому как новая общественная реальность, «игроками» в которой стали ранее маргинализированные секторы населения страны, так и смена когнитивной парадигмы, характеризующая «состояние постмодерна». Еще в 1988 г. действие ряда разнородных, но тесно взаимосвязанных факторов емко подытожил Тео Д'Аен, назвав полемику вокруг канона ответом на «изменения в демографическом составе Соединенных Штатов, перемены в политическом и идейном климате страны, сдвиги в литературной теории, оказавшие в 1970–1980-е гг. влияние на американское высшее образование, а также новые властные отношения, сложившиеся в академическом литературоведении того периода» (5).

Битва за канон велась, в основном, под лозунгами плюрализма и мультикультурализма. Можно выделить в ней три основных направления «главного удара»: широкое движение за диверсификацию канона в пользу «периферийных» социальных и этнических групп; борьба этих групп за создание альтернативных канонов (парадоксально сочетавшаяся с первой из названных тенденций); наконец, призывы полностью отказаться от самой идеи канона как антидемократичной по своей сути. Защитники status quo, в свою очередь, разворачивали линию обороны, апеллируя к универсальной моральной и эстетической ценности произ-

ведений, которыми с легкостью готовы были пожертвовать современные иконоборцы, и предрекая непоправимый урон для молодого поколения, лишенного этих ценностей в результате радикального «перетряхивания» канона.

Здесь стоит сделать оговорку о том, что в публичных обсуждениях зачастую происходит подмена понятий: под «каноном» подразумевают, в первую очередь, «список текстов, обязательных для прочтения», т.е. учебный план или программу, всегда ограниченные контекстом обучения, целями курса, его временными рамками и физическими возможностями студентов. В то же время, «канон» — это скорее воображаемая совокупность текстов, не доступная для обозрения во всей своей целостности ни с какой точки на временно́й оси. Программа по определению должна быть гибкой и способной «переваривать» частые поправки, диктуемые потребностями меняющейся действительности. Канон — иное дело. Безусловно, вопреки подразумеваемой этим термином фиксированности и стабильности в каждый конкретный исторический момент, за каноном всегда признавалось право на определенную степень открытости. Модернизация литературного канона была предопределена, в частности, неизбежностью появления все новых и новых текстов, соревнующихся со своими предшественниками за «место под солнцем». Тем не менее, если согласиться с тем, что канон — это хранилище культурной памяти, перемены в нем, очевидно, не должны были происходить слишком часто или резко. «Любой канон произведений или законов, образующий фундамент культуры или общества, подвергается постоянным реинтерпретациям и изменениям, расширениям и сужениям», признает Чарльз Розен, но тут же уточняет: «однако, чтобы работать эффективно, он, очевидно, должен сохранять свою идентичность, то есть, по сути, сопротивляться изменениям и новым толкованиям, поддаваясь им неохотно и не сразу» (6). Хотя, по мнению многих исследователей, «взрыв» американского литературного канона в последние десятилетия XX в. не был чем-то уникальным, знаменуя собой всего лишь очередной этап процесса, происходившего на протяжении всей истории национальной словесности, нельзя не отметить как масштабности этого этапа, так и сопровождавшего его мощного накала страстей, придавшего, казалось бы, чисто академическим спорам яркую эмоциональную окраску. Как справедливо отмечают редакторы одной из многочисленных монографий, посвященных вопросам канона, «дебаты о литературных канонах в США поляризовались, упрощались и политизировались до такой степени, что возникла угроза их выхода за пределы уравновешенной интеллектуальной дискуссии. Политики и идеологи всех мастей стали использовать научные обсуждения в целях распространения нового жаргона, пригодного в борьбе за власть,

которую им лучше было бы вести на более подходящей территории и более откровенным языком...» (7). О том же свидетельствуют сами «враждующие стороны», используя в полемике подчеркнуто милитаристскую риторику, в целом характерную для эпохи «культурных войн» (8). Так, один из наиболее влиятельных теоретиков и практиков «открытия канона» Поль Лаутер, главный редактор представительной Хитовской антологии литературы США, выдержавшей несколько переизданий после своего выхода в свет в 1990 г., называет «проблему канона» одним из «решающих фронтов общекультурных сражений», полем боя которых стала, в частности, сфера образования (9). В свою очередь, стоящий на противоположных позициях Гарольд Блум именует сторонников «форсирования канона» «новыми комиссарами», подменяющими расширение канона его уничтожением в угоду восстановлению ложно понятой ими социальной справедливости (10). В этой накаленной атмосфере стремление «снизить градус конфронтации до уровня несогласия, перевести порывы страсти в доводы разума» (7; p. IX) предстает желанной альтернативой.

О причинах столь пристального внимания именно к этому аспекту академической жизни высказывают разные мнения, но можно с немалой долей уверенности предположить, что в сознании спорящих (назовем их условно «традиционалистами» и «реформаторами») литературный канон представлялся стратегически важным объектом, контроль над которым мог повлиять на исход всей кампании. (Как писал Ф. Кермоуд, не очень симпатизировавший «реформаторам» в последние годы, «канон — это то, что восставшие хотят занять в результате своей победы в борьбе за власть» (11)). То есть, канон, понимаемый как квинтэссенция значимого для данного общества «знания», рассматривался в качестве одного из инструментов власти — точка зрения, практически неизбежная в пост-фукодианскую эпоху. В подтверждение именно такой интерпретации можно привести типичное суждение о каноне как о «сформированном другими, некогда могущественными людьми, а ныне подлежащем открытию, демистификации или полной отмене», что лишь подтверждает «силу/власть канонов, предназначенных на слом» (12).

Хотя современные ис/последователи влиятельного француза всячески предостерегают от окарикатуривания его позиции (когда Фуко упрощенно представляют разоблачителем любых социально принятых форм знания исключительно как масок и орудий угнетения), невозможно игнорировать продемонстрированные им, пусть намного более сложные и опосредованные, но несомненные связи между властью и знанием. При этом «власть» понимается мыслителем не как субстанция (в этом смысле она для него «не существует»), а как «отношения, более или менее организованный, иерархический, координированный

кластер отношений» (13). Литературный университетский канон, определяющий (по крайней мере, в теории), что читать, кто читает и как читает, оказывался, таким образом, в локусе схождения разнонаправленных идеологических, эстетических, социальных нитей, в конечном счете подсоединенных к сети властных отношений. Л. Левин говорит, в частности, о «культурной легитимизации» предметов, изучаемых в учебных заведениях, и делает вывод: «В настоящее время в нашем обществе как раз и происходит борьба за легитимность, объясняющая такую интенсивность и массовость нынешнего противостояния по вопросу учебных программ и канона» (14). С присущей ему иронией и с определенной дистанции Дэвид Лодж, в свою очередь, подчеркивает роль «высокой теории», чьи методологические предпосылки снабдили академических инсургентов мощным оружием: «Одним из весьма противоречивых последствий Теории для университетского изучения литературы стал подрыв авторитета традиционного канона и водворение на его место альтернативных субканонов, таких как литература женщин, геев и лесбиянок, постколониальных авторов, а также основных текстов самой Теории. Это нашло горячий отклик среди блестящих новичков в области преподавания, которым очень хотелось испытать новые и яркие методологические игрушки, чтобы с их помощью поразить и смутить старшее поколение. Не удивительно, что Теория натолкнулась на существенное сопротивление со стороны людей, привыкших к более традиционным формам науки о литературе. Происходила яростная борьба вокруг учебных программ, назначений и ставок» (15). Таким образом, как верно отмечает составитель и редактор авторитетного сборника по вопросам канона Р. фон Холлберг, «интерес к канонам, несомненно, является частью более широкого пересмотра деятельности таких институтов, как наука о литературе и создание художественной продукции» (12; p. 5), т.е. пафос реформаторов канона направлен на обнажение и разоблачение механизмов культурного контроля. Дело в том, что отвлеченная, на первый взгляд, проблема обретает в современном обществе вполне конкретные материальные выражения, влияющие на литературный процесс в целом: речь идет об издательской политике и книжных тиражах, степени присутствия определенных текстов и авторов в сфере публичного внимания, их «раскрутке» (порой до статуса культовых), и в конечном счете — о колебаниях спектра морально-этических и эстетических ценностей данного социума.

Объективная (насколько это возможно) оценка современных подходов к проблеме литературного канона в США требует историзации этой категории, выделения основных вех ее «движения сквозь время» в национальном контексте, что, в свою очередь, невозможно без краткого

экскурса в прошлое. При этом осознание процессуальности реальных исторических канонов явно предпочтительнее их видения как неких статических абстракций.

Канон в исторической перспективе. Модели формирования литературного канона

При всех разночтениях его смыслов, этимология слова «канон» особых разногласий не вызывает: ее выводят из греческого *κανών*, означавшего «палка» или «тростинка» для измерений (ср. англ. cane — тростник). Первоначальная семантика дала современному исследователю Я.Гораку повод обыграть метафору, предложив в качестве наиболее подходящего образа для современного видения канона жезл Просперо как «орудие скорее принуждения, нежели магии», от которого к тому же его владелец собирается вскоре отказаться. «Хотим ли мы достать этот жезл для использования его следующим поколением, или лучше выкинуть его без лишних проволочек?» (16), задается ученый риторическим вопросом — риторическим потому, что культурная и общественная потребность в каноне аргументирована на сегодня достаточно веско.

Два ранних значения греческого слова — «мерило» и «список» — привели, с одной стороны, к употреблению слова «канон» в смысле «образец» (правило, закон), а с другой, к понятию «канонизации» (включения в перечень святых). При нынешнем использовании оба семантических оттенка сливаются. Как известно, первое применение термина «канонизация» по отношению к письменным источникам связано с упорядочением церковью текстов Священного Писания (что, безусловно, было вызвано вполне конкретными интересами власти). Распространение идеи канона на светские тексты начинается в эпоху позднего Возрождения; таким образом, с философской точки зрения, его формирование можно связать с объективизацией мира, выраженной через разделение субъекта и объекта знания, которое легло в основу философии Нового времени.

В своем историческом экскурсе Я. Горак, двигаясь от античности к нашим дням, противопоставляет более гибкое понимание канона Аристотелем как «открытого», способного приспосабливаться к новым условиям, «закрытому» августиновскому канону (ibid.; p. 45), обязанному своим происхождением распространению монотеизма (сначала иудаизма, а затем и христианства). В IV в. н.э. понятие «канона» стало использоваться по отношению к книгам Библии и трудам ранних отцов церкви для разграничения ортодоксии и ереси. Наделение канона сакральной силой, подкрепление его незыблемости божественным авторитетом превраща-

ет текст священной книги в «закрытый нарратив», регулирующий все стороны жизни религиозной общины. Таким образом, в сфере религии под каноном понимается не только определенный список текстов и не только кодифицированный набор правил, но и «сложное единство практик, ритуалов и письменных источников, которые верхушка христианского сообщества желает передать следующему поколению верующих и распространить среди расширяющегося круга нынешних членов» (ibid.; p. 28). При всех отличиях религиозного канона от литературного, нельзя не отметить близости этих устремлений раннеамериканскому пуританскому этосу, что проецировалось и на создание/функционирование текстов, стоящих у истоков национальной словесности.

Суровая регламентация средневекового миропорядка выражалась, в частности, в канонизации жизнедеятельности трех «китов», на которых он покоился, — школы, церкви и государства. Как отмечал в своем известном труде Э.Р. Курциус, литературная (в широком смысле), юридическая и религиозная традиции определяли триединый образ средневекового мира — studium, imperium, sacerdotum (17). Формирование литературного канона в странах Европы связано с секуляризацией жизни в эпоху становления национальных государств, когда, с одной стороны, «оживление классиков» служит задачам легитимации молодых государственных образований и наций, а с другой (по достижению ими определенной культурной независимости), канон начинают ассоциировать с проявлениями национального характера и духовного подъема народа, столь высоко ценимыми европейскими романтиками. Литература в известной степени берет на себя функции религии в объединении социума, и, соответственно, нуждается в собственных «священных книгах», которые и составляют канон (выстраивающийся в западной культурной парадигме вокруг сакрализованной фигуры Шекспира). Как позднее скажет об этом немецко-американский литературовед Л. Льюисон, «когда Святое Писание стало литературой, литературе пришлось стать писанием» (18), т.е. взять на себя функцию морального ориентира. Институционализация канона происходит не только через преподавание конкретных авторов и текстов в учебных заведениях разного уровня, но и — в еще более массовом масштабе — через популяризацию в печатных изданиях, создание хрестоматий и антологий, возникновение читательских клубов, т.е. расширение круга читателей. В целом, как суммирует Я. Горак, «на протяжении XIX в. канон вырывается из рамок античности, чтобы удовлетворить требования современности. Он перестает быть набором унаследованных риторических или поэтических практик, становясь вместо этого моделью для всей творческой жизни, вдохновенным образцом для последующих произведений, пересекающим границы определенного

периода или личных убеждений» (16; p. 55). В результате «состав канона ограничивается именно теми произведениями, которые способствуют формированию и поддержанию национального самоуважения в его различных вариантах» (ibid.; p. 66). Если принять эту общезападную схему в качестве гипотезы для США (естественно, с оговорками, обусловленными национальной спецификой), возникает вопрос о путях и механизмах создания и закрепления канона. Ответы на него позволяют провести демаркационную линию между «традиционалистами» и «реформаторами/радикалами».

Согласно с традиционными взглядами, каноничность произведения устанавливается консенсусом нескольких поколений читателей, критиков и преподавателей. Сегодня исследователи ближе присматриваются к природе и способам достижения такого консенсуса, и именно акцент на внутренних (эстетических) или внешних (институционных) факторах формирования канона служит лакмусовой бумажкой для определения позиции того или иного теоретика по отношению к сложившейся культурной ситуации, маркированной гетерогенностью и множественностью. Иными словами, речь идет об «автономности» или «инструментальности» произведения литературы (и шире — искусства), представления о которых связаны с именами, соответственно, И. Канта и П. Бурдье. Для текущего момента в развитии исторической и культурологической мысли характерно то, что даже ученые, отстаивающие внутреннюю независимость искусства, признают важную роль в становлении канона общественных способов передачи и закрепления знаний, правда, понимая ее по-разному.

Для «традиционалиста» Гарольда Блума, настаивающего, в соответствии с его «ново-критическим» прошлым, на чуть ли не полной эстетической автономности литературы, канон создается в ходе борьбы текстов за выживание, ведущейся ими между собой. Выбор между ними, по мнению маститого критика, определяется тем, что «более поздние авторы ощущают себя избранными конкретными литературными “предками”» (10; p. 20). Для Блума ответ на вопрос «Что делает автора и произведение каноническими?» состоит в «необычности, которую либо невозможно ассимилировать, либо она так сильно ассимилирует нас, что мы более не ощущаем ее как странность» (ibid.; p. 3). Хотя позиция Блума не может не импонировать страстным отстаиванием эстетического совершенства, она, на наш взгляд, не лишена внутренней противоречивости — если канон формируется в основном, внутренними отношениями между текстами-соперниками, ему нечего бояться угрозы извне. Однако очевидно, что ученый ощущает опасность мультикультурной ревизии канона, сторонников которой он окрестил «школой возмущения»; они, по его мнению,

«стремятся перевернуть канон, чтобы способствовать воплощению в жизнь своих (на самом деле несуществующих) программ общественных преобразований» (ibid.; p. 4). Таким образом, «расширение канона» означает для него «уничтожение канона». Соответственно, как свидетельствует грустно-элегический тон его известной книги «Западный канон» (1994), он признает, что именно институциональные формы внедрения канона в значительной степени решают его судьбу, и что настоящая литература в американских университетах доживает свои последние дни. Несмотря на то, что его тревога не лишена оснований, употребление Блумом слов «канон» и «учебная программа» как взаимозаменяемых синонимов создает впечатление не совсем «честной игры». С достаточно мрачной точки зрения Блума, «новые комиссары» от мультикультурализма не успокоятся, пока не выбросят из программ высших учебных заведений все признанные шедевры западной словесности.

Как это ни парадоксально, квазибиологическую концепцию образования канона разделяет с Г. Блумом исследовательница, выступающая чуть ли не с полярной по отношению к нему теоретической позиции, а именно, сторонница релятивистского, либерально-плюралистического взгляда на эстетический дискурс в целом Барбара Хернстайн Смит. Уже название ее работы — «Случайности ценностей: альтернативные перспективы критической теории» (1988) — свидетельствует об отрицании ею возможности какой бы то ни было объективности в оценочных суждениях о произведениях искусства. Но и она рассматривает длительное бытование в культуре артефактов и текстов в категориях «выживания» и «культурного отбора», причем эти процессы для нее «в некоторых отношениях аналогичны тем, благодаря которым эволюционируют и выживают биологические виды» (19). При этом проводится параллель с дарвиновской идеей выживания наиболее приспособленных представителей того или иного вида — в данном случае речь идет о «приспособленности» культурного объекта для того, чтобы наилучшим образом исполнять определенные функции, востребованные некой общностью в конкретный исторический момент. Тогда он становится не просто «пригодным», а образцовым, то есть «лучшим в своем роде», что дает ему «явное преимущество для выживания» (ibid.; p. 48). Если же он и далее не утратит способности удовлетворять общественные потребности (которые могут значительно отличаться от первичных), тогда место в каноне ему обеспечено. Предлагая схожие модели образования канона, Блум и Смит приходят к прямо противоположным выводам — если для Блума «борьба за выживание» ведется, в первую очередь, на эстетической территории, то для Смит постулированная ею многофункциональность произведений искусства отрицает саму потребность в расплывчатой категории эстети-

ки, которая к тому же, как ей представляется, всегда служит интересам правящих классов.

И это не удивительно — ведь «реформаторы» от искусства, реконструируя процесс канонизации, не устают подчеркивать в нем роль официальной культуры, по их мнению, «наделяющей ценностью лишь те произведения, которые так или иначе утверждают или выявляют господствующую в обществе идеологию» (1; p. 515), отказывая в допуске любым отклонениям от нее. Закрепление привычного для нас представления о каноне как о совокупности произведений, наиболее высоко ценимых в данном обществе, неотделимо и от институционализации литературы как учебного предмета, «в Великобритании и США очевидным образом служившей целям национализма» (20). Известный своими неомарксистскими взглядами Т. Иглтон, к примеру, напрямую связывает подъем в изучении и преподавании английской литературы в конце XIX в. с упадком религии, вызвавшем потребность в новом идеологическом дискурсе как социальном «цементе», скрепляющем конфликтное общество с помощью аффективных ценностей и основополагающих мифов (21). По его словам, «так называемый "литературный канон", не подвергаемую сомнению "великую традицию" "национальной литературы"[насмешливая ссылка на известную работу «традиционалиста» Ф. Ливиса — *Н.В.*], следует признать *конструктом*, созданным определенными людьми с определенными целями в определенное время» (ibid.; p.11). Схожую точку зрения высказывает и Ф.Кермоуд — для него каноны представляют собой стратегические конструкты, с помощью которых общества поддерживают собственные интересы, т.к. канон предоставляет контроль над текстами, которые культура принимает всерьез, и над методами интерпретации, устанавливающими значение понятия «всерьез» (22).

Более тонко нюансированное понимание канона развивают Ч. Альтиери и Дж. Гиллори. Настаивая на «очевидной способности различных канонизированных произведений выходить за пределы любой структуры общественных интересов» (23), Ч. Альтиери полемизирует со сторонниками «герменевтики подозрения», т.е. радикальными реформаторами канона, для которых именно эти интересы (в первую очередь, «стремление к власти над другими и к нарциссической саморепрезентации» (ibid.; p. 43)) играют решающую роль в его формировании. Видный теоретик упрекает их в недооценке «идеалистического» измерения общественной жизни, реализуемого через литературу, — идеалистического не в смысле идейно-пропагандистского, а как проекции в произведении «идеальной» модели авторской позиции или определенных черт фикциональных персонажей, с которыми аудитории, возможно, захочется идентифицировать себя. Он аргументирует свою позицию родовой особенностью

литературы, в немалой мере оправдывающей ее существование, а именно, предоставляемой ею возможностью выйти за пределы собственного эмпирического «я», «примерить на себя» другие идентичности. В этом плане важна «целебная» функция литературных канонов как хранителей «богатых, сложных, контрастных структур (frameworks)», создающих, в терминологии Альтиери, «культурную грамматику для интерпретации опыта» (ibid.; p. 47). Другая функция канона, несомненно, нормативная. Каноническим для него является то произведение, в котором писательская техника неотделима от «моделей мудрости».

Особую позицию в вопросе о формировании канона, подробно изложенную им в монографии «Культурный капитал: проблема формирования литературного канона» (1994), занимает культуролог Дж. Гиллори. В отличие от многих своих предшественников и современников, автор предлагает не «расширять канон», а кардинально пересмотреть теоретические предпосылки, на которых базируются нынешние представления о нем. Он подвергает критическому анализу как традиционалистские, так и радикальные модели формирования канона, называя их «теорией заговора», «теорией эстетической оценки» и «теорией репрезентации». С одной стороны, ученый не отвергает понятия эстетической ценности произведения, на котором «традиционалисты» настаивают как на единственном критерии канонизации; при этом, однако, он напоминает о важности институционального контекста, позволяющего обеспечить «воспроизведение текста, его регулярное внедрение в сознание все новых и новых поколений читателей» (4; p. 237). С другой же, принадлежа скорее к «реформаторам», Гиллори, тем не менее, принимает далеко не все положения мультикультуралистов, направленные на ревизию американского литературного канона. В частности, опираясь на социологию Пьера Бурдье, он аргументированно полемизирует с «левыми» критиками, осуждающими недостаточную «степень репрезентации» в каноне представителей расовых, этнических и иных меньшинств. Гиллори демонстрирует несостоятельность переноса концепции политического представительства в сферу культуры. Если бы речь шла о сознательном «исключении» из канона женщин, авторов, принадлежащих к «цветным» расам и низшим слоям общества, представителей прочих меньшинств в результате своеобразного общественного «заговора», доказывает он, это означало бы, что их выдающиеся произведения где-то существуют и лишь ждут, пока их обнаружат и восстановят историческую справедливость. Такие случаи бывают, но отнюдь не в массовом масштабе. Корректнее говорить об отлучении значительных социальных групп от возможности участвовать в процессе литературного производства и потребления. Таким образом, по его мнению, механизм формирования канона плодотворнее рассматри-

вать не под углом зрения уровня «представленности» в нем определенных секторов населения, а поставив вопрос о распределении «культурного капитала» через посредство учебных заведений, в значительной степени регулирующих доступ к «грамотности»/образованию. По мнению Гиллори, смешение представлений о политической и культурной «репрезентации» привело к тому, что «участники символической борьбы за репрезентацию в каноне склонны переоценивать политические последствия этой борьбы», имея при этом лишь смутные представления о «социальных и институциональных условиях символической борьбы» (24). Понятие «исключения», которым столь охотно оперируют сторонники реформы канона, он понимает не как отказ в репрезентации, а как «отказ в доступе к средствам культурного производства» (ibid.; p. 18). Изменение этой ситуации возможно лишь при условии радикальной демократизации общества, «социализации средств производства и потребления» (ibid.; p. 340). Правда, автор воздерживается от анализа состояния культуры, сложившегося в общественных формациях, которые стали участниками (или скорее жертвами) указанного исторического эксперимента. В конечном итоге, отрицая как отождествление процесса канонизации с псевдодемократической законодательной системой, так и концепцию абсолютной эстетической ценности канонизируемых произведений, Гиллори видит путь к постижению каноностроительства в «реконструкции исторической картины производства, распространения и воспроизводства литературных произведений (т.е. того, как они читаются представителями нескольких поколений и преподаются им)» (4; p. 238).

Обратимся теперь непосредственно к американскому опыту становления, расцвета и упадка канонов как фактора литературного процесса.

Литературные каноны США: становление, эволюция, революции

Несогласия между учеными по поводу американского канона начинаются уже с оценки его значимости для развития нации. Именно литературный канон, считает С. Беркович, стал в США «воплощением национального обещания» (25); если «пуритане открыли Америку в Библии», а революционеры-просветители секуляризовали мифологему «града на горе» в Декларации Независимости и Конституции, то «американистика добавила к этой Biblia Americana классиков национальной литературы» (ibid.). Блум же, напротив, утверждает, что «официального американского литературного канона никогда не было и быть не может, поскольку эстетическое в Америке существует всегда как индивидуальная, уни-

кальная, изолированная позиция» (10; p. 519). Истину, как водится, целесообразно искать где-то посредине.

Сегодня (и это вполне естественно для эпохи культурного плюрализма) на освещение динамики национальных канонов претендует целый ряд историко-литературных нарративов, выстроенных в соответствии с политико-эстетическими предпочтениями их создателей. (В качестве примера можно привести работу Р.Рейзинга «Не пригодное к употреблению прошлое» (1986), название которой перефразирует известное выражение Ван Вик Брукса, где автор предлагает рассматривать динамику американского литературного канона с точки зрения смены в нем трех парадигм — «благопристойной традиции» рубежа XIX — XX вв., социально-политического подхода Г. Хикса, В.Л. Паррингтона и др., и позиции «новой критики» (26)). Если принять за точку отсчета критерий «открытости / замкнутости», общая траектория литературной канонизации в Америке, на наш взгляд, пролегала в направлении либерализации («открытия») канона, с той оговоркой, что внутри этого неуклонного движения возникали своего рода «плато» — периоды абсолютизации, гипостазирования, фетишизации «закрытого» канона. Волны и кванты этих процессов и образуют диалектику американских литературных канонов.

Специфику (де) канонизации тех или иных авторов и произведений в США определяет рано осознанная американскими интеллектуалами потребность в формировании собственной литературной традиции. Поскольку многообразные варианты взаимодействия течений и направлений в каждый данный момент литературного развития страны («мирное сосуществование», борьба, вытеснение, взаимообогащение и т.д.) оценивались именно под таким углом зрения, эту потребность не могли не отражать и складывающиеся в разные периоды американские (прото) каноны. При этом их состав, как правило, отставал от реального положения дел на литературном поле, поскольку произведению или автору, претендующему на статус каноничного, требуется для закрепления в этом статусе определенный промежуток времени.

Как известно, начало высшему образованию в Америке положило открытие в 1636 г. Гарвардского колледжа, за которым последовали колледжи Уильяма и Мэри, Йельский и другие; к концу XVIII ст. их общее количество достигло тридцати четырех. Ранние колониальные университеты создавались по образцу Оксфорда, Кембриджа, шотландских учебных заведений и предназначались, прежде всего, для подготовки священников различных деноминаций. При этом курс обучения базировался на традиционной европейской программе «свободных искусств», т.е. содержал в себе значительный гуманитарный компонент. «Невзирая на глубокую набожность пуритан», отмечает современный историк, «гуманитарные

предметы (arts) считались существенной частью культуры образованного джентльмена» (27), благодаря чему студенты получали «широкое литературное образование» на латыни, греческом, древнееврейском языках. Таким образом, наиболее ранний «литературный канон» на территории Нового Света составляли, кроме Библии и теологических трудов, произведения греческих и римских классиков, «и не только ораторов, историков, философов, риторов, но также и поэтов» (28), часто используемые, впрочем, лишь как источники языкового материала. Естественно, соответствуя общеевропейским стандартам классического образования, он не нес в себе национальной специфики.

Первый шаг к расширению канона был сделан в XVIII ст., когда интеллектуальная энергия «века Разума» активизировала общественную мысль, обострив интерес молодого поколения американцев к словесности на английском языке, включавшей, помимо исторических текстов, эссеистику, художественную прозу, драматургию, т.е. беллетристику, ранее считавшуюся вредной чепухой. В университетах стали возникать не только кафедры риторики и словесности, но и литературные общества, читательские клубы, театральные кружки, что способствовало постепенному вытеснению ортодоксального кальвинизма культурой Просвещения. Первоначально художественная литература изучалась с чисто инструментальной целью, как орудие совершенствования ораторских навыков будущих проповедников и политиков. Но вскоре она вышла за эти узкие рамки; воспламеняя воображение студентов, европейская (и в первую очередь, британская) литература Нового времени вводила еще «неотесанный» в культурном отношении континент в сферу изысканной культуры Старого света. Новый канон формируется преимущественно из произведений английских классиков (первоначально в нем главенствуют Шекспир, Чосер, Мильтон, Спенсер), и такое положение дел — с поправкой на новые имена — сохраняется на протяжении многих десятилетий. Итак, первой «революцией», перевернувшей американский канон, стал переход от античной классики к европейскому наследию более поздних периодов, завершившийся воцарением литературы метрополии. Трансформация проходила отнюдь не гладко — первая университетская кафедра английского языка и литературы была основана лишь в 1857 г., и ее создатель, профессор Френсис Марш, говорил об этом начинании как об «эксперименте». Но сложности этого периода кажутся ничтожными по сравнению с длительным и болезненным процессом внедрения в учебные курсы произведений американских авторов, не говоря уж о возведении их в статус канонических. «Деанглизацию» национального канона можно по праву назвать второй «революцией», растянувшейся чуть ли не на полтора

столетия (ей посвящены, в частности, исследования М. Мессмер, Л. Левина, Ф. Кермоуда, Дж. Граффа, Р. Рейзинга и др.).

Здесь следует вспомнить об одной из важнейших функций канона как выразителя и одновременно конституирующего фактора национального самосознания. Поскольку весь XVIII в. проходит для Америки под знаком формирования нации и обретения самоидентичности, в том числе, культурной, не удивительно, что мечта о создании национальной литературы вдохновляла еще деятелей Просвещения, воспевавших духовную независимость родного края задолго до обретения им независимости политической. Весьма различавшиеся по своим политическим и эстетическим воззрениям Т. Дуайт и Дж. Трамбулл, Ф. Френо и Н. Уэбстер, Б. Раш и Г.Х. Брекенридж, не скрывая энтузиазма, связывали будущий расцвет искусств в Америке с выполнением ею своей уникальной исторической миссии. «Восходящая слава Америки» охватывала для них и своеобразие художественных проявлений ее «гения», определяемого уникальностью природы, истории, политической и социальной жизни страны. Так, настаивая на обязательном для любого американца приобщении к коллективной памяти нации, Уэбстер ратует за книги, которые знакомили бы каждого ребенка «с его собственной страной», ее историей, содержали «хвалу свободе и тем выдающимся героям и государственным деятелям, которые совершили ради нее революцию» (29). Таким образом, в своих поисках «полезных» для американцев (т.е. потенциально «канонических») произведений, гуманитарии этого периода соединяли просветительские критерии «универсальной нормативности» с «декларациями литературного национализма» (30).

Как справедливо отмечает украинский американист Т. Михед, «спорадические призывы к созданию национальной литературы приобрели более энергичный и массовый характер в 1830–1840-е гг.» (31). Исследовательница связывает эту тенденцию как с политическими (победа над Британией в войне 1812–1814 гг.), так и с духовно-эстетическими событиями, прежде всего, с распространением романтического миросозерцания с характерным для него новым пониманием нации и народа как субъекта истории. Учитывая созвучие этих идей стремлению американской словесности к духовно-эстетической независимости от метрополии, неудивительно, что романтические веяния изменили вектор требований к «великому американскому писателю».

Добавим, что к этому периоду в литературной жизни США складывается парадоксальная, на наш взгляд, ситуация: хотя уже на конец предыдущего столетия сознание американцев переживает трансформацию от колониального к национальному (28; с. 331), канон весьма значительно отстает в своей эволюции, оставаясь по преимуществу британским. Тран-

сценденталисты (Р. Эмерсон, Г. Торо) и романтики (Н. Готорн, Г. Мелвилл, Э. По, Ф. Купер, У. Уитмен), выступая с позиций «американизма», прилагают титанические усилия по заложению основ национальной литературной традиции, ставшие предметом детального изучения историками литературы разных стран. Несмотря на принципиальные разногласия между ними по многим мировоззренческим и эстетическим вопросам, результат их деятельности можно обобщить в виде ряда ориентиров для дальнейшего развития американской литературы. К ним относится приоритет морально-этического начала в его христианско-пуританском варианте, акцент на специфике американской природы, подчеркивание уникальности демократии США, позволяющей сочетать индивидуалистический принцип «доверия к себе» с целью достижения общего блага. В свете нашей темы существенно, что в ходе интенсивной литературной полемики не только вырабатывались общие принципы, определившие курс литературного развития страны на десятилетия вперед, но и назывались персоналии, наиболее полно воплощавшие их в своей писательской практике, и, соответственно, становящиеся претендентами на места в национальном каноне. Среди наиболее ярких примеров такого рода можно вспомнить рецензию Г. Мелвилла на сборник рассказов Н. Готорна «Мхи старой усадьбы» (1850), где одним из условий создания подлинно американской литературы провозглашается необходимость сочетания национального с общечеловеческим. Собственно говоря, самим авторам этого периода предстоит на определенный срок стать, с легкой руки Ф.Матиссена, столпами канона, о чем речь пойдет ниже. Итак, представляется, что идеи просветителей и следующего за ними поколения Американского Ренессанса заложили фундамент для возведения национального канона с учетом той «культурной работы», которую ему предстояло выполнить.

В то же время, «несмотря на националистические литературные манифесты Эмерсона и Уитмена» (32), на протяжении всего XIX и первой трети XX ст. отчетливо слышны голоса тех, кто упорно продолжает считать, что американской литературы как самостоятельной области словесного творчества просто не существует. Такое убеждение не противоречит выходу в свет целого ряда изданий, уже в своих заглавиях декларирующих намерение составителей привлечь внимание читателей к «плодам пера» местных литераторов: это и «Американские писатели» Дж. Нила (1824), и «Лекции по американской литературе» С.Л. Наппа (1829), и «Американские прозаики» Р.У. Грисволда (1852), и «Энциклопедия американской литературы» Дж. и Э. Дайкинков (1855). Но все они исходят из постулата, озвученного автором одного из ранних университетских учебников (1873), где литература США определяется как «часть английской литературы, созданная на американской почве» (цит. по 14; p. 82). Сомнения в оригинальности и

независимости американской литературы не ослабевают и к концу XIX в. В 1896 г. профессор Колумбийского университета Брэндер Мэтьюз называет ее «выражением мыслей, чувств и действий великой англоязычной расы». Независимо от места проживания авторов, будь то Нью-Йорк или Монреаль, Лондон или Калькутта, «все, написанное ими по-английски, принадлежит английской литературе» (33) . Такого же мнения придерживается и Генри Пенкоуст в своем известном «Введении в американскую литературу» (1898). Даже в 1920-х гг. специализация в области родной литературы отнюдь не поощряется, соответствующих кафедр и отделений в университетах практически нет, и тот же Ф.О. Матиссен, окончивший Йейл в 1923 г., знакомится с американскими авторами лишь во время пребывания в Европе. Многочисленные примеры такого рода приводят Л. Левина к выводу, что «так же, как чуть более ста лет назад студенты в Америке изучали канон, в котором английской литературе было отведено незначительное место, немногим более пятидесяти лет назад они изучали канон, где литература их собственной страны играла ничтожную роль» (14; p. 85). Толчок для кардинальной национализации канона даст Вторая мировая и последовавшая за ней «холодная война», одним из последствий которых, по наблюдению А. Кейзина, стало внезапное выдвижение Америки на роль «хранительницы западной культуры».

Тем не менее, еще до того, с наступлением XX ст. и в особенности с начала 1920-х гг., превращение США в мировую державу усилило потребность в пересмотре национальной литературной традиции и направило борьбу за американизацию канона по новым руслам. В историко-литературных сочинениях рубежа столетий («Библиотека американской литературы» Э.К. Стедмана и Е.М. Хатчинсона (1888–1890), «Создатели американской литературы» Ф.Х. Андервуда (1893), получившая широкую известность «Литературная история Америки» Б. Уенделла (1900) и ряде других) популяризовался своего рода национальный «протоканон» (творения У.К. Брайанта, Г. Лонгфелло, Дж. Р. Лоуэлла, Дж.Г. Уиттьера, О.У. Холмса). Принадлежность большинства его фигурантов к «традиции благопристойности» и бостонским «браминам» определила значительную зависимость этого раннего канона от европейских (викторианских) этико-эстетических стандартов и несоответствие его изменившимся американским реалиям, что вызвало противодействие со стороны нового поколения писателей и критиков.

Большинство нынешних летописцев канона сходятся в высокой оценке той роли, которую сыграла в его «перезагрузке» программная статья «литературного радикала» Ван Вик Брукса «О создании пригодного к употреблению прошлого», появившаяся в апрельском номере журнала «Дайел» за 1918 г. Ван Вик Брукс отстаивает автономность и независимость

сферы духовного от соображений материального интереса и морализаторской пошлости, характеризующих, по его мнению, общепринятый на тот период литературный канон, утвердившийся благодаря многолетним усилиям узколобой (в отличие от европейской) американской профессуры. Преподнесение собственной литературной истории в приукрашенном виде, утверждает критик, лишает ее какой бы то ни было ценности для современных писателей, «патологически» презираемых университетским истеблишментом (34). Противопоставляя «коммерческую философию» филистеров творческому порыву, Ван Вик Брукс призывает отказаться от переживших свое время «благопристойной традиции» и литературы местного колорита во имя открытия (а если необходимо, и изобретения) иного литературного прошлого Америки. Ведь «духовное прошлое не имеет объективной реальности. Оно дает нам лишь то, что мы способны в нем отыскать» (ibid.; p. 338). Каким же должен быть новый вариант национальной традиции? На первый план в нем надлежит поставить не «истории успеха», а значительность творческого импульса. Задача историка литературы — не коллекционировать немногочисленные шедевры, а выявлять в литературном процессе определенные тенденции. Лишь наличие общего «полезного прошлого» способно сплотить современных американских литераторов в единое «братство», без которого невозможно создание подлинно национальной культуры (ibid.; p. 341). В 1930-е гг. идеи В.В. Брукса развивают Э. Гринлоу («Область литературной истории», 1930) и К. Ван Дорен («К новому канону», 1932). Существенно, что в своей статье, являющейся положительной рецензией на объемистую историю американской литературы Л.Льюисона (1931), Ван Дорен прозорливо указывает на связь между институционализированным каноном и интересами издателей, выпускающих тома канонизированных авторов, и университетских преподавателей, цепляющихся за знакомые тексты и не желающих расширять свой кругозор. Они «знают, как преподавать Лонгфелло, но не Дикинсон, Хоуэллса, но не Драйзера, Ирвинга, но не Менкена». Важную роль в пересмотре канона сыграла и «новая критика», переносившая центр тяжести на формальные аспекты текста как автономного эстетического объекта. В фарватере названных критиков следовали В.Л. Паррингтон, Л. Мамфорд, К. Берк, Л. Триллинг и др. Стремясь направлять современный литературный поток в то и ли иное русло, критики различных убеждений в то же время не скрывают своей заинтересованности проблемой национального канона, активно обращаясь в 1920–1930-е гг. «к поиску корней, выбору эстетических ориентиров, историческому переосмыслению художественного наследия страны» (35).

В результате общих интеллектуальных усилий складывается «классический» канон, выдвинувший на первый план авторов Американского

Ренессанса, М. Твена, Г. Джеймса, Т.С. Элиота, а далее — Э. Хемингуэя, Ф.С. Фицджеральда, У. Фолкнера. Есть определенный парадокс в том, что именно этот канон — детище «либеральных гуманитариев», традиционно представлявших демократическую ветвь американской цивилизации, в 1970–1990-е гг. стал объектом нападок со стороны «реформаторов» как «элитарный» и «репрессивный». Его формирование было обусловлено теми же факторами (демографическими, политическими, идеологическими, литературно-теоретическими, профессиональными) что и его кризис, только в тот период эти факторы диктовали иное направление перемен — не в сторону плюрализма или мультикультурализма, а в сторону «централизма и культурного "унитаризма"» (5; p. 25). Т. Д'Аен связывает становление «классического» канона с глубинным осознанием его творцами своего «американизма», противопоставленного как подлинный национальный идеал омассовлению и коммерциализации жизни и культуры в США того периода. Постулирование демократического индивидуализма в качестве общенационального идеала объясняет «элитарность» результата. Учитывая умозрительно-абстрактную природу этого идеала, понятно, почему вне зоны внимания его активных радетелей остались расовые, гендерные и классовые различия — ведь «признанные "шедевры" американской литературы указывали путь к самореализации <u>всем</u> [подчеркнуто мной — *Н.В.*] американцам и, соответственно, соображения "репрезентации" в смысле "репрезентативности" не играли никакой роли» (ibid.; p. 26). В подобном направлении мысли легко угадывается телеологическая составляющая цивилизации США, находящая выражение в «американской мечте» о личном успехе и в политической концепции «плавильного тигля». Причины ограничения канона в первой половине XX ст., когда на первые места в нем вышли белые представители среднего класса из северо-восточных штатов, можно усмотреть и в институционализации американской литературы как учебной дисциплины, и в профессионализации ее преподавания, и в преобладании в литературной теории идей «новых критиков» с их абсолютизацией формально-эстетического начала (36). Примечательно, что становление «классического» канона происходит «поверх барьеров» борьбы художественных направлений. Ставя во главу угла идеологическую доминанту, а именно, демократический индивидуализм как ядро национального сознания, новый канон включает авторов, традиционно проходящих «по ведомствам» романтизма, критического реализма, модернизма. Возможно, это еще одно свидетельство размытости границ между направлениями в американской литературе, обусловленной в начале прошлого столетия концентрацией усилий на попытках решить, в конце концов, задачу создания национальной традиции через создание «великого американского романа».

Кульминацией либерально-демократического направления в канонотворчестве /канонотворчестве стала монография Ф.О. Матиссена «Американский Ренессанс: искусство и способы выражения в эпоху Эмерсона и Уитмена» (1941). Сочетая в своем подходе поиски национальной специфики и новокритические эстетические приоритеты, она определила ядро американского литературного канона (Р.У. Эмерсон, Г.Д. Торо, Н. Готорн, Г. Мелвилл, У. Уитмен, в определенной степени Э.А. По и Э. Дикинсон) на несколько десятилетий вперед. Именно Матиссену американистика обязана броским, хотя отнюдь не бесспорным словосочетанием «Американский Ренессанс», подчеркивающим соизмеримость сделанного названными писателями с культурно-эстетической революцией, осуществленной титанами европейского Возрождения. По оценке С.Берковича, далеко не во всем согласного с Матиссеном, книга этого последнего «изменила подход к изучению истории, дала нам новый канон классических текстов; она также дала толчок развитию американистики (American Studies) в США и за рубежом» (37).

В интерпретации Матиссена середина XIX в. предстала как период «первой зрелости» национальной литературы (38). Сформулировав для себя предмет анализа как «концепции, которых придерживались пять наших наиболее значительных писателей в отношении функций и природы литературы, а также степень воплощения этих теорий в их художественной практике» (ibid.), Матиссен в результате скрупулезного исследования приходит к выводу о становлении в их произведениях «чисто американского модуса и теории [художественного] выражения» (ibid.; p. XV). Словно подхватывая идеи, отстаиваемые представителями «Молодой Америки» столетие назад, он провозглашает идеологическим стержнем их творчества приверженность демократии. По мнению критика, все пятеро не просто «творили литературу для демократии», но были «глубоко преданы ей», что и определило общий знаменатель их наследия (ibid.; p. IX). «Они чувствовали, что их поколению надлежит реализовать потенциал, высвобожденный революцией, создать культуру, соразмерную политическим возможностям Америки […] основное содержание их достижений — это литература для нашей демократии» (ibid.; p. XV). Если в годы создания книги, когда была жива память о «левых» 1930-х гг., «демократизм» трактовался как обретение индивидуумом связи с социальным целым через самореализацию, то в сознании радикалов последней трети столетия это понятие стало ассоциироваться с неприемлемой для них идеей американской исключительности. Неудивительно, что матиссеновская картина развития национальной художественной мысли стала в контексте пересмотра канона излюбленной мишенью критических нападок. Так, один из редакторов сборника «Новые подходы к Американ-

скому Ренессансу» (1985) Дональд Пиз утверждает: «Выступая орудием не только создания канона, но и формирования консенсуса, «Американский Ренессанс» Матиссена перенес акцент с необходимости признать существование других (dissenting) точек зрения на радость открытия непризнанных шедевров» (39). Еще резче высказался Эрик Хейфиц: «консенсус, столь ценимый Матиссеном, направлен не на достижение национального единства, а на дальнейшую консолидацию уже и так складывающегося консенсуса в основном белой, мужской, принадлежащей к среднему классу протестантской аудитории» (40). По мнению критиков, Матиссен извлек из произведений классиков эстетическое оправдание риторики национального индивидуализма как раз в тот момент, когда в сфере политики она начала утрачивать оправдание «божественным промыслом».

Эти процессы усиливаются в 1960-е гг. — известные социополитические и культурно-психологические реалии времени приводят к эрозии единого национального идеала, что, в свою очередь, влечет за собой очередную (и, возможно, наиболее кардинальную) ревизию канона. Ощущение американской богоизбранности утрачивает под собой почву. По мере того, как «американская мечта» теряет телеологическую обоснованность, свои права на ее частичку заявляют исключенные из сферы ее влияния и количественно выросшие сообщества населения страны. Закономерно, что серьезный кризис идеологии демократического индивидуализма влечет за собой крушение прежнего канона, проникнутого ее духом. Вытесненные на обочину общества социально-этнические группы обвиняют классический канон в выражении интересов «белых англосаксов-протестантов», и начинается тот «крестовый поход» против него, о котором шла речь в начале статьи.

Нет сомнения в том, что в формулировании новых подходов к национальной культуре /литературе сыграли значительную роль и новейшие философско-культурологические течения, связанные с постмодернизмом. Делая акцент на принципиальном плюрализме возможных трактовок любого феномена, на «и-и» вместо «или-или», они способствовали теоретическому осознанию исчерпанности монистической модели Америки и ее неадекватности современным реалиям.

Отметим, что пафос этого движения определили понятия «реконструкции», «пересмотра», «переписывания» как канона, так и литературной истории страны в целом, фигурирующие в заглавиях многих книг 1980–1990-х гг., а его лейтмотивом становится идея отказа от «консенсуса» в пользу «диссенсуса», т.е. как можно более широкой гетероглоссии. Это и не удивительно — если усматривать в литературном каноне орудие сплочения современных наций в идейно и культурно монолит-

ные образования, становится ясно, что понятие консенсуса как залога существования прежнего канона с его узостью и пренебрежением множественностью не могло не утратить своей привлекательности для нового поколения критиков и литературоведов, исповедующих принципы постмодернизма и мультикультурализма. Одним из наиболее громких рупоров новой идеологии канона стал С. Беркович, задекларировавший в предисловии к вышедшему под его редакцией сборнику «Реконструкция истории американской литературы» (1986): «На протяжении последних двух десятилетий какой бы то ни было консенсус — левый и правый, эстетический и политический — обрушился, износился или, по крайней мере, открылся… Задача нынешнего поколения — реконструкция литературной истории Америки под знаком диссенсуса» (41). Ту же мысль маститый литературовед высказывает и как главный редактор Новой Кембриджской истории литературы США (1994). Эта цель реализуется, в частности, и в «Колумбийской истории литературы США» (1988), основанной, по утверждению главного редактора издания Э.Эллиотта, на структурных принципах разнообразия, сложности и противоречивости, а также отказе от «замкнутости, равно как и от консенсуса» (42).

Наиболее ярко новые тенденции проявились в принципах составления антологий американской литературы (Хитовской, новых изданиях Нортоновской и др.). Неоднократно упоминавшийся выше Поль Лаутер весьма красноречиво озвучил их в предисловии к Хитовской антологии, новаторской или, скорее, революционной в плане включения в нее значительного корпуса авторов и текстов не из «основного потока». Ведущим принципом формирования нового «канона», соответствующего своему времени, он провозгласил не «формальный анализ отдельных текстов» (43), проведенный «узкой группой авторов», а «изучение разнообразных и меняющихся культур Америки» через «исследование исторических контекстов» (ibid.). В этом совместном проекте, осуществленном учеными, принадлежащими к разным расовым и этническим группам и стоящими на разных идеологических и эстетических позициях, Лаутер увидел символ рассеивания культурного авторитета, вместилищем которого больше не может быть единый центр. Предваряя очередное издание «Антологии», вышедшее десятью годами спустя, главный редактор говорит о перестройке канона как о свершившемся факте: «За эти годы большинство антологий американской литературы последовали за нами в деле внесения разнообразия в понятие “американской литературы”, все дальше отходя от мысли, что культуру нации можно адекватно представить творчеством восьми, двенадцати, или даже сорока авторов. В большинстве курсов американской литературы сегодня широко изучаются произведения писателей, о включении которых в программы не могло

быть и речи даже 20 лет назад. Таким образом, во многих отношениях т.н. "проблема канона" решена: большинство согласится с тем, что писатели и тексты, представленные в этих томах, составляют значимую часть широкой панорамы гор, холмов, долин, густых лесов и каньонов, городских бульваров и сельских дорог, которые мы называем "американской литературой"» (44). Примечательно, что обратившись через десятилетие к анализу теоретического фундамента «Антологии…», Лаутер смещает акценты с «различий» на «связи и взаимопроникновение культур» и развивает более характерный для современного состоянии культуры и литературы США взгляд на ее феномены как «динамично интерактивные, хотя и различные гибриды» (45). По его мнению, ученых все больше интересуют «непрекращающиеся диалоги культур, то, как они вступают во взаимодействие друг с другом и влияют друг на друга», и то, каким образом «эти диалоги определили плюралистичную, сложную, гетерогенную природу Америки — скорее хора голосов, чем плавильного тигля» (44; p. XXXV). Эта мысль — об интерактивном и гибридном характере американской культуры — может послужить переходом к последнему разделу данной статьи, где мы попытаемся бросить взгляд на современное состояние «проблемы канона».

Проблема американского литературного канона на современном этапе

Сегодня, когда накал страстей, вызванных «революцией множественности», несколько поутих, можно подвести некоторые предварительные ее итоги. Результатом «споров о каноне» стало не только значительное расширение списка изучаемых авторов и произведений за счет представителей расовых, этнических и других меньшинств, женщин, писателей из стран «третьего мира», но и усиление теоретического интереса к данной проблеме со стороны ученых, стоящих на разных мировоззренческих платформах. Поэтому, хотя практический аспект вопроса — какие еще изменения стоит внести в учебный план? — продолжает занимать умы педагогов, его сегодня дополняют общеметодологические размышления о концепте канона как таковом. Отказавшись от полемической запальчивости 1970–1990-х гг., дискуссия приобрела более респектабельный научный тон, не утратив при этом своей остроты.

По мнению исследователей, дебаты о каноне, находящемся сейчас на стадии мультикультурализма и транснационализма, вступают в «новую, продолжительную, междисциплинарную и кросс-культурную фазу» (16; p. VI). При этом они задаются вопросом, присутствуем ли мы при начале

очередного этапа навязывания миру пресловутой доктрины «американской исключительности», или речь идет о переходе к новому планетарному порядку в литературной сфере? (46) В пользу второго предположения свидетельствуют аргументы исследователей, настаивающих на переходности нынешнего этапа от мультикультурной к **транскультурной парадигме**. Одним из ученых, разрабатывающих концепцию транскультуры, является М. Эпштейн. В книге, написанной им в соавторстве с Эллен Берри, транскультура определяется как «раздвижение границ этнических, профессиональных, языковых и других идентичностей на новых уровнях неопределимости и «виртуальности». Транскультура создает новые идентичности в зоне размытости и интерференции и бросает вызов метафизике самобытности и прерывности, характерной для наций, рас, профессий и других устоявшихся культурных образований, которые закосневают, а не рассеиваются в «политике идентичности», проводимой теорией многокультурия» (47). Как видим, проблематика транскультурности выявляет точки соприкосновения с мультикультурным проектом, на что указывает исследователь, связывая начало расширения этой концепции на Западе в 1990-е гг. именно с кризисом этого последнего. «Многокультурность» с ее утверждением ценностного равенства и самодостаточности разных культур противопоставляется транскультуре, делающей акцент на их открытости и взаимопритяжении. Речь идет об интерференции, рассеивании символических значений одной культуры в поле других. «Если «многокультурие» настаивает на принадлежности индивида к «своей», биологически предзаданной, «природной» культуре («черной», «женской», «молодежной» и т.д.), то «транскультура» предполагает диффузию исходных культурных идентичностей по мере того, как индивиды пересекают границы разных культур и ассимилируются в них» (48). Именно в контексте оппозиции «мультикультурализм — транскультура» в дискуссию включается М. Тлостанова, автор одного из первых на постсоветском пространстве исследований в области мультикультурализма, красноречиво назвавшей свое учебное пособие «От философии мультикультурализма к философии транскультурации» (М., 2008).

М. Тлостанова связывает развитие транскультурации с глобализационными процессами, регулярно ставящими на повестку дня не разрешенную на сегодня дихотомию унификации и многообразия. Разработка этой концепции предстает под таким углом зрения одним из возможных результатов позитивных усилий по созданию альтернативной эпистемы, которая «в отличие от поверхностной унификации, постоянно угрожающей изнутри высадить мир в воздух, действительно работает на создание пластических горизонтальных связей между разнообразными локалами и группами людей во всем мире» (49). По мнению автора, в этом смыс-

ле транкультурация вступает в оппозицию к неолиберальной модели мультикультурализма, которая, якобы «празднуя» различия, на самом деле не избавилась от высокомерно-снисходительного отношения к Другому. В противовес ей, транскультурация реабилитирует субъектность Другого, «ставя под сомнение сами изобретенные в западноевропейской культуре понятия модерности и традиции и выступая за реальный диалог равных культур в настоящем» (там же; с. 143). Транскультурация, полагает М. Тлостанова, «основывается на культурном полилоге, а котором однако не должен происходить полный синтез, слияние, целостный культурный перевод, где культуры встречаются, взаимодействуют, но не сливаются, сохраняя свое право на "непрозрачность"» (там же; с. 153). Одним из синонимов для дефиниции этих процессов может быть и широко употребляемое и в США, и у нас понятие «культурной гибридизации» при условии, что оно не несет коннотации унификации, синтеза, снятия противоположностей.

Одним из практических воплощений идей транскультуры, оказывающим непосредственно воздействие на представления о том, в каком направлении должен эволюционировать канон, представляется затронутая выше **концепция литературы США как изначально гибридного, «креольного» идейно-художественного феномена**, порожденная мультикультурным переделом канона.

Начиная с 1990-х гг., американисты как внутри страны, так и за ее пределами стали высказывать все большую обеспокоенность процессом, который уже окрестили «балканизацией» национальной культуры. Он и в самом деле набрал немалых оборотов. Говоря, в частности, о литературе, трудно не заметить, что весь корпус художественных/первичных и исследовательских/вторичных текстов предстает ныне конгломератом отдельных рубрик, на которые он четко разбит этническими, расовыми и иными маркерами (это очевидно на всех уровнях — от размещения литературы на полках книжных магазинов и библиотек до программ университетских курсов). В результате само понятие «американская литература» иногда становится проблематичным и утрачивает реальный смысл. Подобные явления происходят и в других областях гуманитарного знания. Причины этого вполне ясны. В контексте радикальных изменений, которые за последние десятилетия претерпела национальная самоидентичность, динамику «рассеяния» можно представить таким образом: мощный мультикультурный взрыв нанес серьезные повреждения традиционной модели американской культуры, что привело к образованию множества культурных историй, каждая из которых (вполне резонно) отстаивает собственную самобытность и эстетическую ценность. Стремление отдать должное игнорируемым или недооцененным дости-

жениям маргинализированных общественных групп понятно, более того, законно. В то же время, нельзя просто отмахнуться от опасений в отношении возможных последствий разделения американской литературы на отдельные ячейки во имя плюрализма, высказываемых, в том числе, и учеными, внесшими значительный вклад в реконструкцию канона (В. Соллорс, Г.Л. Гейтс). Этот последний, пишет, в частности, в начале 1990-х гг.: «Нынешнее бездумное превознесение различий ради них самих ничем не лучше ностальгии по монохромной однородности. Надеюсь, что я хоть в какой-то мере способствовал поискам некоего срединного пути» (50). О том, что их тревогу разделяет немало ученых-гуманитариев, свидетельствует, среди прочего, подзаголовок специального выпуска журнала «Американская литература» (1998) — «Нет дальнейшему делению на сферы!». Он звучит как отчаянный призыв к восстановлению общей культурной почвы.

Альтернативой «розничному» подходу к культуре и/или литературе США выступает ее видение как целостного, но изначально гибридного образования. В академических кругах вызревает ощущение, что «демократия рассеяния» (Масао Майоси) уходит в прошлое, и что, по словам Лоренса Бьюэлла, «доброго слова заслуживает идея объединения, равно как и смелость, необходимая в наши дни для того, чтобы вновь представить себе американскую культуру как концептуально единую» (51). Образ «радужной коалиции», где разные цвета сосуществуют, не смешиваясь, понемногу уступает место представлению о культуре США как о «меланже».

Так, в содержательной статье 1995 г. Ш.Ф. Фишкин убедительно продемонстрировала, насколько быстрыми темпами возрастает в Соединенных Штатах поток публикаций, посвященных взаимодействию и взаимным влияниям между культурами разных рас и этносов. Ее обзор охватывает более сотни книг и статей, написанных в течение пяти лет о таких разных областях знания, как история, литературоведение и социология — а также кулинария, шитье и танцы. Статья завершается словами: «наша культура является сейчас и всегда была культурой, где большое разнообразие голосов и традиций постоянно и глубоко формировали друг друга» (52). За годы, минувшие после выхода этого исследования, зафиксированная в нем тенденция лишь усилилась.

Итак, на повестку дня встала потребность в «создании новой концепции американской литературы и культуры — как принципиально компаративной изнутри, гибридной и транснациональной в своих истоках, становлении и динамике...» (53). Однако тут возникает проблема — как это сделать, не сводя на нет «инакость» Другого, что «вновь подтвердило бы право доминантной культуры» на определение иных культурных

идентичностей (54). Среди стратегий, направленных на достижение этой цели и тесно связанных между собой, можно назвать аргументированные доказательства дискурсивного, а не природного происхождения большинства категорий, представлявшихся «универсальными» и «вечными». Как показывает В. Соллорс, коренные изменения в нашей оптике восприятия действительности точнее всего выражает употребление термина «изобретение» по отношению к таким, казалось бы, вечно-неизменным концептам, как «детство», «романтическая любовь» или «психическое здоровье», что «привело к признанию общей культурной сконструированности современного мира» (55). Раса, нация и этнос в наше время тоже нередко трактуются как социальные конструкты. В таком контексте показательно появление множества социо-исторических работ, демонстрирующих, что «как и остальные расовые категории, "белизна" — это в значительный степени изобретенный конструкт, в котором сошлись вместе история, культура, разнообразные предположения и точки зрения» (56). «Изобретение белой расы» в США удовлетворяло целый ряд общественно-психологических потребностей, среди которых, отмечает В. Бабб, «потребность в создании исторического прошлого, потребность в формировании национальной идентичности, а также потребность в сведении до минимума борьбы классов» (iIbid.; p. 16). Поскольку оформление концепта «белизны» происходило в постоянном противопоставлении ее «черноте» и опиралось на иерархические бинарные оппозиции, объяснение механизмов этого процесса облегчает их преодоление и ведет к осознанию тесной взаимосвязи культур.

В своей монографии «Не черные, не белые, но и черные, и белые» (1997) В. Соллорс переносит эту проблематику непосредственно в область литературы. По его мнению, трансрасовый и транснациональный подход, выходя за рамки традиционного рассмотрения текстов внутри расовых, этнических или национальных границ, дает возможность попасть в «серую» контактную зону, которую слишком часто избегают как консервативные сторонники расовой чистоты, так и радикальные борцы за мультикультурность, трактованную как рассредоточение культур по отдельным нишам. Когда привычные расовые различия ставятся под сомнение, возникает «межрасовый локус, так часто приносившийся в жертву дуализму черного — белого» (57). Соответственно, исследование этого локуса может способствовать формированию «представления о мире, не являющемся ни тем, ни другим — но обоими сразу» (ibid.; p. 359).

Еще один способ объединить фрагментированные культурные нарративы в новую целокупность состоит в «перечитывании» американской литературы мейнстрима с целью открыть в ней более или менее скрытое, но повсеместное присутствие Другого. Такой проект начала Т. Моррисон

в своей знаменитой лекции 1988 г. «Невысказанное невыразимое: присутствие афро-американцев в литературы США», позже развернутой в книгу «Игры в темноте: белизна и литературное воображение» (1992) и вдохновившей ряд исследователей на поиски в том же направлении. Моррисон отмечает дисбаланс в оценках взаимоотношения культуры чернокожих с доминантной: влияния западной культуры на афро-американскую зафиксированы, однако «те случаи, когда она сама влияла на западную культуру, а также пути этого влияния не всегда признаются или верно трактуются» (58). Цель Моррисон — восстановить равновесие. Отсутствие в каноне африканского начала она объясняет нежеланием его видеть в реальности; то есть, весь корпус классических текстов осуществляет своеобразное «бегство» от черноты. Писательница перечисляет целый арсенал средств, применявшихся с этой целью на различных этапах литературной истории страны, и определяет свой проект как «исследование и реинтерпретацию американского канона, основополагающих произведений XIX столетия, с точки зрения "невысказанных невыразимых вещей"; с точки зрения того, каким образом присутствие афро-американцев определяло выбор тех или иных художественных решений, язык, структуру — в конечном счете, смысл множества произведений американской литературы» (ibid., p. 23). Этот подход можно распространить и на современные «белые» тексты. По мнению автора (и это чрезвычайно важно), такой анализ не просто помогает восстановить справедливость в отношении культуры черных американцев; он способен обогатить наше понимание классики как таковой, поскольку обнаруживает в ее текстах «более глубокие и иные значения, более глубокие и иные силы, более глубокие и иные смыслы» (ibid.; p. 27). Новое прочтение приводит Моррисон к выводу, что важнейшие темы и мотивы национальной литературы, к которым она относит «автономность, авторитет, новизну и отличия, абсолютную власть», — «становятся возможными, формируются и приводятся в действие сложным процессом осознания и использования африканизмов» (59). Таким образом, литературные конфигурации белизны и черноты интегрируются с другими символическими полями формирования этих концептов в коллективном воображении нации.

О содержательной и методологической ценности новаторского подхода Тони Моррисон к корпусу наиболее известных произведений национальной словесности свидетельствуют, в первую очередь, неожиданные открытия, которые он позволяет совершить в, казалось бы, досконально знакомых текстах. Многие ученые оценили его потенциал как новой и многообещающей отрасли литературоведческих изысканий. Например, в работе с красноречивым названием «Был ли Гек черным? Марк Твен и афро-американские голоса» (1993) Ш.Ф.Фишкин протестует против се-

грегации в истории литературы, продолжающей «утверждать, что белые писатели происходят от белых литературных предков, а черные — от черных» (60). Сборник критических статей 1996 г. под редакцией Г. Вонема (см. 54) также ставит своей целью «десегрегацию американского литературоведения», как гласит его подзаголовок, и содержит «вылазки» в те самые контактные зоны, где «черное» встречается с «белым».

Все вышерассмотренные приемы наглядно демонстрируют глубинную гибридность культуры и литературы США, в разговоре о которой метафора «поиска корней» (подразумевающая изолированность каждого корешка) уступает место образу делезо-гваттариевской ризомы, подчеркивающему не только множественность, а принципиальную «переплетенность» первоначал. И этот фактор нельзя не учитывать при попытках определить нынешние приоритеты в дискурсе канона.

Другие предложения по дальнейшему практическому пересмотру канона также стремятся выйти за рамки известной триады «раса, гендер, класс». Как отмечают в своем справочнике по новым направлениям в литературоведении США Э.Эллиотт и К.Свонкин, одной из наиболее интересных тенденций в этом плане следует считать **инициативу по открытию канона для неанглоязычных текстов, написанных в США** (61). Пионером и безусловным лидером в этой области является Вернер Соллорс, выступивший в 1998 г. в качестве редактора сборника «Многоязычная Америка: транснационализм, этничность и языки американской литературы». В предисловии, характерно озаглавленном «После культурных войн», ученый обосновал проект «серьезного переосмысления американской литературы и истории в свете мультилингвальности», результатом которого может стать «полная история многоязычной литературы США» (62). Примечательно, что Соллорс неоднократно подчеркивает в этом замысле отсутствие ангажированности по отношению как к «левым», так и к «правым», настаивая на общей заинтересованности в нем всех гуманитариев. Одним из первых шагов по реализации проекта стала следующая публикация под редакцией В. Соллорса и М. Шелла — «Многоязычная антология американской литературы» (2000), содержащая созданные в Америке тексты или текстуальные фрагменты на более чем двадцати языках (индейских, европейских и азиатских) с параллельным английским переводом. Введение мало известного материала в читательский и научный оборот не просто расширяет представление о границах национальной литературы, но и способствует постановке актуальных теоретических вопросов — например, о влиянии на поэтику того или иного автора его «интеркультурного» или «бикультурного» статуса или о значимости расхождений в двух вариантах одного и того же текста, написанных на родном языке и на английском.

Ведется работа по расширению и **жанрового репертуара канона**, куда предлагается включать игнорировавшиеся официальной критикой жанры популярной литературы и культуры. Вопросы каноничности были неразрывно связаны с категорией жанра с самого своего возникновения. В наше время эту связь подчеркивают теоретики самых различных направлений. Вслед за А.Фаулером (*Kinds of Literature,* 1982), Г.Блум утверждает, что «в каждую эпоху определенные жанры считаются более каноничными, нежели другие» (10; p. 20), тогда как Дж.Гиллори демонстрирует, в какой степени легитимация определенных произведений зависит от переосмысления их жанров, ранее относившихся к популярным, как «канонических» (24; p. 24).

Возвращаясь к истокам, вспомним известное стихотворение Дж. Донна «Канонизация», интересное в контексте нашей темы тем, что является одним из ранних примеров применения понятия «канон» к светской литературе. Убедительно и страстно утверждая право влюбленных на свое чувство перед лицом враждебного мира, поэт говорит:

Без страха мы погибнем за любовь;
И если нашу повесть не сочтут
Достойной жития, — найдем приют
В сонетах, в стансах — и воскреснем вновь.
Любимая, мы будем жить всегда,
Истлеют мощи, пролетят года —
Ты новых менестрелей вдохнови!
И нас канонизируют тогда
За преданность любви.

(пер. Г.М. Кружкова)

Настаивая на том, что «сонеты / стансы», т.е. лирические жанры, могут дать чему-то, имеющему безусловную ценность, не худшую словесную оболочку, чем эпические «жития», Донн включает саму литературную форму в канонизируемый объект (влюбленные войдут в перечень святых именно благодаря увековечению в стихах). Когда литераторы осознают себя как «дарующие бессмертие», тогда, по словам Г. Блума, бессмертным считается уже не только прославляемый герой, но и само прославление, т. е. литературное произведение (10; p. 20). Таким образом, расширение диапазона «канонических» жанров вносит свои коррективы в общую систему «образцовых» творений пера.

Наконец, среди сил, вынуждающих к пересмотру канона, называют и электронные коммуникационные технологии, которые, по мнению ряда исследователей, вообще сводят на нет такие «гутенберговы категории»,

как «копирайт, канонические произведения, фиксированность текста, оригинальность и уникальность» (63).

Нельзя обойти вниманием и неотъемлемый от тематики канона вопрос об эстетических критериях и оценках, один из наиболее сложных и актуальных во всем комплексе проблем, порожденных поворотом к культурному плюрализму. Кому из преподавателей и литературоведов не близок пафос Дж. Гиллори, призывающего присваивать текстам статус каноничных не по политическим соображениям, а потому, что «они являются важными и значительными явлениями культуры» (24; p. 52)? Но за кем закреплено право выносить подобные суждения? Очевидно, разговор о каноне невозможен без привлечения категории «ценности», что и стало для радикальной критики основанием для пересмотра этого понятия с релятивистских позиций как неоправданно претендующего на вечность и универсальность. При этом, по мнению Т. Иглтона, проблема состоит не столько в субъективности наших суждений, сколько в неминуемой эпистемологической вписанности любых высказываний, даже самых нейтрально-описательных, в «невидимую сетку оценочных категорий», вследствие чего определенные интересы являются «конститутивными элементами» нашего знания, а не просто «искажающими его предрассудками» (21; p. 13). В свою очередь, у Гиллори проблема «оценочных суждений» переориентируется на анализ того, каким образом исторические локусы вынесения таких суждений — «школы» — подчиняли «конкретные ценности, выраженные в произведениях, своим собственным социальным функциям и институциональным целям» (24; p. 269). Таким образом, на современном этапе литературной жизни США особое внимание уделяется необходимости гармонизировать наработанные в течении столетий постулаты эстетики с новыми культурными реалиями, вызванными к жизни «открытием» канона (64).

Со значительной долей вероятности можно прогнозировать появление новых (более или менее радикальных) проектов, направленных на корректировку этого неуловимого означаемого — канона. В пользу такого предположения говорит, скажем, выход в свет «Новой литературной истории Америки» (2009) под редакцией В. Соллорса и культуролога-музыковеда Г. Маркуса. Сразу ставшая бестселлером книга вызвала значительный, хотя и неоднозначный резонанс в кругах профессионалов. Призванная, по мнению составителей-редакторов, представить американский опыт в зеркале литературы, она ярко иллюстрирует культурологический поворот в литературоведении. На протяжении более тысячи страниц авторы ее двухсот с лишним коротких статей и вправду словно подносят зеркало к самым разнообразным проявлениям «американскости» — от первого появления Америки на карте до победы Б. Обамы на президентских выборах, представленной в виде серии иллюстраций известной афро-американской

художницы К. Уокер. Письма и кинофильмы, фотографии и дневники, картины и проповеди, прически и музыкальные хиты — в придачу к ожидаемому в издании такого рода анализу произведений литературы авторы книги, кажется, не оставляют за бортом ни единого рода, вида, жанра, события не только культуры и искусства но и истории, а также цивилизации США, способных раскрыть ту или иную грань того, что означает «быть американцем». Неудивительно, что у многих возникают сомнения по поводу того, в какой степени этот во многом блестящий эксперимент имеет право позиционировать себя под рубрикой «истории литературы». Как бы там ни было, труд Соллорса и Маркуса, следуя устоявшейся национальной традиции, еще раз подтверждает привлекательность для современной американской науки о литературе транскультурности, интермедиальности, междисциплинарности, в общем — дальнейшего расширения культурного фронтира на территории канона.

Итак, подводя итоги, можно утверждать, что, судя по всему, в пределах обозримого будущего идея канона, как бы к ней ни относиться, останется незаменимым инструментом «организации наших мыслей об истории литературы и искусства» (11; p. 170), и в качестве такового — активным агентом литературного процесса. Предпринятый нами краткий экскурс в историю американского литературного канона подтверждает правомерность его видения не как застывшего на вечные времена пантеона небожителей, а как «находящегося в постоянном движении, подвергающегося все новым и новым модификациям потока идей, меняющего форму в зависимости от потребностей пользователей» (16; p. 68). Безусловно, не стоит недооценивать огромную роль, которую играет в формировании канона институциональная поддержка определенных произведений, авторов или течений. Тем не менее, с середины 1970-х гг., когда в США начался активный процесс кардинального пересмотра учебных планов и программ, удаления из них одних имен и текстов и замены их на другие, прошло еще недостаточно времени, чтобы обоснованно судить о вероятности закрепления нововведений на уровне канона. Даже в нашу эпоху ускорений необходимо время, чтобы увидеть результаты целенаправленных экспериментов по перезагрузке канона, которые, несомненно, будут корректироваться живой жизнью американской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Makaryk, Irena* (gen. ed.). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1994, p. 514.

2. *Fokkema, Douwe, & Elrud Ibsch*. Knowledge and Commitment. A Problem-Oriented Approach to Literary Studies. Utrecht, John Benjamin's Publishing Co, 2000, pp. 28–29.

3. *Lauter, Paul*. Preface // Canons and Contexts. N.Y.; Oxford, Oxford Univ. Press, 1991, p. VIII.

4. *Guillory, John*. Canon // Critical Terms for Literary Study. 2nd ed. Ed. by J.Guillory, F.Lentrichia. Chicago, Univ. of Chicago Press, 2010, p. 235.

5. *D'Haen, Theo*. How Many Canons Do We Need? World Literature, National Literature, European Literature // The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries. Ed. by L.Papadima, D.Damrosch, T.D'Haen. Amsterdam; N.Y., Rodopi, 2011, p. 23.

6. *Rosen, Charles*. Culture on the Market // *The New York Review of Books*, November 6, 2003, p. 71.

7. *Nemoianu, Virgil & Robert Royal*. Foreword // The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures. Ed. by V.Nemoianu, R.Royal. John Benjamin's Publishing Co, 1991, p. VII.

8. См.: *Высоцкая Н.А.* Из «многого» — «многое»? Или все же «единое»? Риторические стратегии в полемике вокруг мультикультурализма в США // Проблема свободы выбора в американской цивилизации. Материалы XXX международной конференции. М., МГУ, 2004.

9. *Lauter, Paul.* Introduction // Heath Anthology of American Literature. Ed. by P.Lauter. Lexington, Mass., D.C.Heath and Co, 1990, p. VIII.

10. *Bloom, Harold.* The Western Canon. The Books and School of the Ages. N.Y.; San Diego; L., Harcourt, Brace, and Co, 1994, p.9.

11. *Kermode, Frank*. Canon and Period // History and Value. Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 114.

12. *Hallberg, Robert van*. Introduction // Canons. Chicago, Chicago Univ. Press, 1984, p. I.

13. *Foucault, Michel.* The Confession of the Flesh // Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. N.Y., Pantheon Books, 1980, p.198.

14. *Levine, Lawrence.* The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History. Boston, Beacon Press, 1996, p. 98.

15. *Lodge, David*. Goodbye to All That // *The New York Review of Books*, May 27, 2004, p. 39.

16. *Gorak, Jan*. The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea. L.; Atlantic Highlands, N.J., Athlone Press, 1991, p. X.

17. *Curtius, Ernst Robert.* European Literature and the Latin Middle Ages. Princeton, Princeton Univ. Press, 1952. p. 261.

18. Цит. по: *Doren, Carl Van*. Toward A New Canon // *The Nation* 134.3484 (13 Apr. 1932). pp.429-430. Document URL: ttp://go.galegroup.com/ps/l.do?id=GALE%7CH1420025423&v=2.1&u=lincclin_iscc&it=r&p=LitRG&sw=w

19. *Smith, Barbara Hernstein*. Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1988, p. 47.

20. *Bérubé, Michael*. The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies. N.Y.; L., New York Univ. Press, 1998, p. 31.

21. *Eagleton, Terry*. Literary Theory: An Introduction. Oxford, Blackwell, 1983, p. 24.

22. *Kermode, Frank*. Institutional Control of Interpretation // *Salmagundi* 43 (Winter 1979), p. 73.

23. *Altiery, Charles.* The Idea and Ideal of a Literary Canon // *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep., 1983), p. 38.

24. *Guillory, John.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago; L., Univ. of Chicago Press, 1994, p. VIII.

25. *Bercovitch, Sacvan.* The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America. N.Y.; L., Routledge, 1993, p. 11.

26. См. *Reising, Russell*. The Unusable Past: Theory and the Study of American Literature. N.Y.; L., Methuen, 1986.

27. *Geiger, Roger.* The History of American Higher Education. Princeton, Princeton Univ. Press, 2014, p. 3.

28. *Коренева М.М.* Литература XVIII в. Введение // История литературы США. Т. I. Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость XVII–XVIII вв. М., Наследие, 1997, с. 329.

29. *Webster, Noah*. On the Education of Youth in America, 1788. http://earstohear.net/Heritage/On-The-Education-of-Youth-In-America.pdf

30. *Апенко Е.М.* Литературная критика // История литературы США. Т. III. Литература середины XIX в. (поздний романтизм). М.: Наследие, 2000, с. 559.

31. *Михед Т.В.* Пуританська традиція і література Американського Ренесансу: 1830-1860. Київ, Знання України, 2006, с. 47.

32. *Baldick, Chris.* Criticism and Literary Theory 1890 to the Present. L., Longman, 1996, p.107.

33. Цит. по: *Messmer, Marietta*. Reading National American Historiography Internationally // *Comparative Literature* 52:3 (2000), p. 94.

34. *Brooks, Van Wyck.* On Creating Usable Past // *The Dial*, 11 April 1918, vol. LXIX, #764, p. 337. http://www.archive.org/stream/dialjournallitcrit64chicrich#page/337/mode/1up

35. *Уракова А.* Литературная критика // История литературы США. T.VI. Книга 2. Литература между двумя мировыми войнами. М., ИМЛИ РАН, 2013, с. 784.

36. *Lauter, Paul*. Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon: a Case Study from the Twenties // Canons and Contexts. N.Y.; Oxford, Oxford Univ. Press, 1991, p. 31.

37. *Bercovitch, Sacvan.* The Problem of Ideology in American Literary History // *New Literary History* 12 (1986), p. 635.

38. *Matthiessen F.O.* American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. N.Y., Oxford Univ. Press, 1941; rpr. 1969, p. VII.

39. *Pease, Donald*. Moby Dick and the Cold War // The American Renaissance Reconsidered. Ed. by W.B.Michaels & D.Pease. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1985, p. 118.

40. *Cheyfitz, Eric*. Matthiessen's *American Renaissance*: Circumscribing the Revolution // *American Quarterly* 41 (1989), p. 349.

41. *Bercovitch, Sacvan.* Preface // Reconstructing American Literary History. Ed. by S.Bercovitch. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1986, p.VII.

42. Columbia Literary History of the United States. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. XIII.

43. *Lauter, Paul.* Introduction // Heath Anthology of American Literature. Ed. by P.Lauter. Lexington, Mass., D.C.Heath and Co, 1990, p. XXXIX.

44. *Lauter, Paul.* Preface // Heath Anthology of American Literature. 4th ed. Ed. by P.Lauter. Boston; N.Y., Houghton Mifflin, 2002, p. XXXV.

45. *Lauter, Paul.* From Walden Pond to Jurassic Park: Activism, Culture and American Studies. Durham; L., Duke Univ. Press, 2001, p.188.

46. *Papadima, Liviu.* Introduction. A Can(n)on in a Can(n)on Indeed // The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries. Ed. by L.Papadima, D. Damrosch, T. D'Haen. Amsterdam; N.Y., Rodopi, 2011, p. 11.

47. *Berry Ellen, Epstein Mikhail.* Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication, N.Y., St.Martin's Press, 1999, p. 11.

48. *Эпштейн М.* Транскультура //Проективный философский словарь / сост. Т.В.Артемьева, И.П.Смирнов, Э.А.Тропп, Г.Л.Тульчинский, М.Н.Эпштейн. 2002. http://terme. ru/dictionary/951/word/transkultura> ТРАНСКУЛЬТУРА<a/>

49. *Тлостанова М.* От философии мультикультурализма к философии транскультурации. М., РУДН, 2008, с. 141.

50. *Gates, Henry Louis.* Loose Canons: Notes on the Culture Wars. 1992, p. XIX.

51. Buell, Lawrence. Circling the Spheres: A Dialogue // *American Literature*, 70 (3), 1998. No More Separate Spheres!, p. 469.

52. *Fishkin, Shelley Fisher*. Interrogating 'Whiteness', Complicating 'Blackness': Remapping American Culture" // *American Quarterly*, 1995, 47(3), p. 456.

53. *Erkkila, Betsy*. Ethnicity, Literary Theory, and the Grounds of Resistance // *American Quarterly*, 47(4), 1995, p. 589.

54. *Wonham, Henry*. Introduction // Criticism and the Color Line. Desegregating American Literary Studies. Ed. by H. B.Wonham. New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press, 1996, p.14.

55. *Sollors, Werner*. Introduction: The Invention of Ethnicity // The Invention of Ethnicity. Ed. by W. Sollors. N.Y.. Oxford Univ. Press, 1989, p. X.

56. *Babb, Valerie*. Whiteness Visible: The Meaning of Whiteness in American Literature and Culture. N.Y.; L., New York Univ. Press, 1998, p. 10.

57. *Sollors, Werner*. Neither Black, Nor White, Yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature. N.Y.; Oxford, Oxford Univ. Press, 1997, p. 15.

58. *Morrison, Tony*. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature // Criticism and the Color Line. Desegregating American Literary Studies. Ed. by H.B.Wonham. New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press, 1996, p. 18.

59. *Morrison, Tony*. Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination. Cambridge, Mass.; L., Harvard Univ. Press, 1992, p. 44.

60. *Fishkin, Shelley Fisher*. Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices. N.Y., Oxford Univ. Press, 1993, p. 142.

61. *Elliott, Emory, Craig Svonkin*. New Directions in American Literary Scholarship 1980–2002. Washington, D.C., BECA, 2004, p. 31.

62. *Sollors, Werner*. Introduction: After the Culture Wars, or, From "English Only" to "English

Plus"'// Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity and the Languages of American Literature. Ed. by W.Sollors, N.Y.; L., New York Univ. Press, 1998, p. 7.

63. *Kernan, Alvin.* In Plato's Cave. New Haven; L., Yale Univ. Press, 1999, p. XVI.

64. См. об этом Aesthetics in Multicultural Age. Ed. by E.Elliott, L.F.Caton, J.Rhyne. N.Y., Oxford Univ. Press, 2002; В*ысоцкая Н.А*. Культурный плюрализм как эстетическая проблема // Плюрализм в культуре США: литература, история, искусство. Материалы XXXV международной конференции. М., МГУ.

Панова О.Ю.

БЕЛЫЕ О ЧЕРНЫХ: КУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ ЧЕРНОЙ РАСЫ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ XVIII — НАЧАЛА XX вв.

Введение. От мифа — к историко-литературному факту

В современных условиях обоснование определяющей и ведущей роли европейско-американской книжно-письменной традиции в возникновении и становлении негритянской литературы США приобретает ключевое значение, равно как выявление и описание созданной в национальной литературе культурной модели черной расы, которая сначала возникает литературе мейнстрима, а затем усваивается и творчески трансформируется в негритянской словесности. Этот аспект является предметом полемики с базовыми установками афро-американистики, настаивающей на «исконности», самостоятельности и автономности черной литературной традиции с первых ее шагов.

Появление афро-американистики стало результатом «черной революции» и второй расовой войны в США. Главным фактором, определившим интеллектуальный климат 1960–1970-х, было радикальное Движение за черное искусство (Black Arts Movement — BAM), «отдел по культуре» политического Движения за власть черных (Black Power Movement), осуществлявший «культурную революцию» — тотальный пересмотр западной культуры и эстетики, создание собственной символики, мифологии, критики и иконологии[1].

Заветы радикального «черного национализма» 60-х легли в основу афроцентристского подхода, определившего облик современной афро-американистики (тенденция к отделению черной культуры США от «белой» и объединению с культурой Африки и «черной диаспоры», поиск «африканизмов» и «африканских корней», изобретение «исконной черной традиции» — black vernacular, создававшейся и развивавшейся по собственной логике на равных с «белой», «европейско-американской» культурой).

Не оспаривая плодотворность инструментария афро-американистики применительно к современному художественному материалу (афро-американской литературе и культуре начиная с 1960-х гг.), приходится констатировать неадекватность этих установок, если речь идет о науч-

ном исследовании более ранней традиции: здесь требуется тщательно разграничивать элементы научного и пропагандистского дискурса.

Исследование, которое ставит перед собой научные, а не идеологические цели, стремится рассматривать свой объект в функциональной и реально значимой для него системе взаимосвязей. Учитывая объективный фактор отставания, ученичества и консерватизма становящейся негритянской литературной традиции, функциональными для нее явлениями национальной литературы и культуры, например, в XIX веке, были просветительская и сентиментально-романтическая популярная литература, в особенности плантаторский роман, развлекательные минстрел-шоу, аболиционистская поэзия и проза, послевоенный регионализм. Имена Л.М. Чайльд, А. Турже, И. Рассела, Дж.У. Райли или Дж.Ч. Харриса действительно значимы для истории негритянской литературы второй половины XIX в. — в отличие от имен Готорна, Мелвилла или Уитмена[2]. В этих условиях остро стоит задача реальной «десегрегации» изучения негритянской литературы; образцом такой работы могут служить монографии и статьи Д. Брюса, Дж. Хатчинсона, В. Соллорса[3].

«Десегрегация» исследования негритянской литературы предполагает ее рассмотрение в подробном контексте значимых для нее явлений национальной словесности, что позволяет со всей очевидностью увидеть: возникновение и становление негритянской литературы представляло собой процесс усвоения и последующей трансформации культурной модели черной расы, разрабатывавшейся в англо-американской (XVIII в.) и американской национальной (XIX в.) культуре. Бытование этой расово-культурной модели в американской — как белой, так и черной — словесности «материализуется» посредством литературных конвенций и топики, т.е. набора общих мест в тематике, проблематике, образности, мотивах, системе персонажей, типах сюжетов и сюжетных ходов, а также «мыслительных формулах» (Denkform) и воспроизводимых словесных формулах. Сюда же включается система жанровых форм, жанровых и стилевых конвенций.

Складывание культурной модели черной расы в американской словесности мейнстрима происходит в колониальный период истории США; к моменту войны за независимость уже представляется возможным дать ее описание и анализ. Функционирование и эволюция этой модели проходит на протяжении XIX — начала XX вв. ряд этапов, связанных не только с ключевыми событиями истории расовых отношений в США, но и с внутрилитературными факторами — возникновением, взаимодействием и сменой литературных направлений.

Литература Просвещения: формирование культурной модели черной расы в англо-американской словесности XVIII в.

Религиозная и просветительская публицистика колониального периода и эпохи Американской революции. Складывание «черной» расово-культурной модели начинается у истоков литературы США. Ход этого процесса определяется религиозным и просветительским комплексом, т.е. двумя базовыми культурообразующими факторами этого периода американской литературной истории. Однако применительно к расовому вопросу, эти факторы получают специфическое преломление в сравнении с мейнстримом. Что касается религиозного компонента, здесь важно выделить два особых аспекта. Прежде всего, это ведущая роль ревивализма в массовой христианизации африканцев, которая пришлась как раз на эпоху Первого религиозного пробуждения середины XVIII в. Именно ревивализм определил облик «черной церкви» в США, ее характерные особенности. Негры, как свободные, так и рабы, слушали проповеди Джонатана Эдвардса, Джорджа Уайтфилда и «апостола Виргинии» Сэмюэла Дэвиса, и они всегда пользовались огромным успехом у цветной аудитории[4]. Поэтому яркие особенности негритянской христианской культуры (повышенный градус эмоциональности и шумный характер богослужения, экстатичность, активное участие паствы, частые случаи транса среди прихожан, проповедь, основанная на «эмоциональном заражении», «буйство воображения» и пристрастие к чувственной конкретике) связаны в первую очередь не с «африканским темпераментом» и не с пережитками африканских культов, а с тем очевидным фактом, что облик негритянской церкви сложился под решающим воздействием ревивализма.

Второй существенный момент — двойственность в понимании и оценке христианства в рамках расово-культурной модели как религии спасения и религии рабовладельцев. Позиция первых миссионеров изначально была амбивалентной: с одной стороны, они отстаивали право цветных рас на приобщение к высшим благам религии, их равенство в этом отношении с белыми и необходимость проповедовать им Евангелие[5]; с другой стороны, тезис о покорности рабов господам сразу стал использоваться для освящения рабства и как «смирительный ошейник» для невольников[6]. Разоблачение «религии рабовладельцев» станет общим местом уже в раннем аболиционизме XVIII в.; закономерно, что и аболиционизм 1830–1850-х годов находится в русле Второго религиозного пробуждения. Многие темы, которые постоянно поднимались аболиционистами в XVIII–XIX вв., впервые прозвучали в сочинениях проповедников и религиозных мыслителей Томаса Трайона[7], Моргана Годвина, Бенджа-

мин Фосетта[8], в проповедях Джорджа Уайтфилда; они выдвигали тезисы, которые стали лейтмотивами в аболиционистской риторике — «от одной крови Бог произвел весь род человеческий» (God hath made of one Blood all Nations of Men. — Деян 17:26), «у Бога нет лицеприятия» (Рим 2:11).

Христианизация рабов была неразрывно связана с вопросами их обучения грамоте, образования и приобщения к книжной культуре. Энтони Бенезет (Anthony Benezet, 1713–1784, член «Общества друзей» (квакеров) с 1727 г.) был и первым американским аболиционистом, и просветителем, обучавшим негров в «Английской школе друзей Филадельфии»[9]; многие проповедники (напр. Сэмюэл Дэвис в своей знаменитой проповеди[10]) убеждали рабовладельцев, что их долг — побуждать негров учиться читать и оказывать им в этом всяческое содействие.

Подчеркивая вклад христианства в преодоление расового неравенства, Д. Брюс замечает, что оно «дало возможность чернокожим войти в интеллектуальное пространство, в сферу мысли, в мир профессиональных навыков, которые в противном случае остались бы привилегией только белых. Предоставляя черным право голоса, оно бросило вызов любому определению интеллектуализма и интеллектуального авторитета, основанному на цвете кожи… и, разумеется, оно создало сообщество, пусть и очень небольшое, грамотных рабов, обеспечив, тем самым, основу для возникновения афро-американской литературной жизни»[11].

Христианский комплекс, тем самым, оказывается тесно связан с просветительским комплексом, где во главу угла ставился тезис о естественном праве, которое распространяется и на чернокожих. Постулат о равенстве всех людей перед Богом звучит в одном из основополагающих текстов колониального периода — памфлете судьи из Массачусетса Сэмюэла Сьюолла (1652–1730) «Продажа Иосифа» (1700)[12]. Сьюолл начинает свой памфлет напоминанием о том, что все люди произошли от Адама и Евы и имеют право на свободу и на наследство, и, согласно плану Творения и естеству, не существует такой вещи, как рабство. Далее Сьюолл опровергает наиболее распространенные аргументы апологетов рабства: проклятие Хама; рабовладение как средство приобщения язычников к истинной вере; ссылки на авторитет Писания, согласно которому рабство существовало еще во времена библейских патриархов. Сьюолл отвечает на эти аргументы как юрист (например, «проклятие Хама» он объявляет «судебной ошибкой», т.к. проклятие было наложено не на Хама, а на Ханаана) или как моралист (христианизация язычников была благом, но это не является оправданием причиненного неграм зла, как промыслительное прибытие Иосифа в Египет не оправдывает поведения его братьев). Используются и сентиментальные аргументы — Сьюолл обращается к чувствам читателя, говоря о страданиях африканцев. Так уже

в XVII в. складываются четыре вида аргументации — религиозная (апелляция к религиозному чувству), юридическая (апелляция к справедливости), моральная (апелляция к нравственному чувству) и сентиментальная (апелляция к чувствам милосердия и сострадания). Они легли в основу направления мысли, которое М. Ошац называет «либеральным протестантизмом»[13].

В годы революции и войны за независимость ведется активная общественная дискуссия о рабстве и о месте негров в американским обществе[14]. Критика рабства в этот период основывалась, во-первых, на христианских представлениях («после 1760 года протестантские пастыри перестают проповедовать обращение негров, и начинают проповедовать греховность рабства» (14; p.13)), а во-вторых, на просветительской идее «естественного права». Эта идея внесла заметный вклад в формирование аболиционистской литературы. Яркий пример — сочинение Джеймса Отиса-мл. (1725–1773) «Права английских колоний, подтвержденные и доказанные» (The Rights of the British Colonies, Asserted and Proved,1764) , в которых автор, основываясь на идее «естественного права» утверждал, что все люди, независимо от цвета кожи, должны пользоваться важнейшим из естественных прав — свободой. Он полагал, что работорговля является вопиющим нарушением законов природы и что эта практика возвращает Европу и Новый Свет к периоду исторических заблуждений, к варварству и невежеству темных веков. Впоследствии, в XIX в., в сочинениях как сторонников, так и противников рабства, рабовладение расценивалось как «родимое пятно», доставшееся в наследство от британской короны, и, тем самым, моральная ответственность за установление этого института в Новом Свете возлагалась на бывшую монополию.

Особое место в полемике вокруг рабства и расового вопроса принадлежит Томасу Джефферсону: именно он заложил основы расово-культурной модели, которая в дальнейшем разрабатывалась как белой, так и негритянской словесностью[15]. Тексты Джефферсона о расовом вопросе — образец просветительского дискурса, как в плане идейно-содержательном, так и в плане риторическом; они стали источником топосов — Denkform и готовых словесных формул для литературы XIX и даже XX вв.

Рабство Джефферсон считал нравственным и социальным злом, нарушением Божественной воли и естественного закона: «По естественному закону все люди рождаются свободными, каждый приходит в мир с правом распоряжаться собой… Это называется личной свободой, которая дарована Создателем естества…»[16] В статье XVIII-й («Нравы») «Записок о Виргинии» Джефферсон подчеркивает, что рабство — это школа тирании, оно разлагает нравы как рабов, так и рабовладельцев: «Все отношения между хозяином и рабом — это непрерывное разжигание самых

неистовых страстей: самого безудержного деспотизма с одной стороны и самой унизительной покорности с другой»[17]. Для Джефферсона рабство было наследием Британской империи, лишним доказательством бесчеловечности и алчности тиранического самодержавия. Американцы не несут ответственности за появление этого зла в Новом Свете (эту мысль часто будут использовать как «алиби» сторонники рабства в XIX в.).

Джефферсон в статье XIV «Записок о Виргинии» рассматривает негров «как субъектов естественной истории» и последовательно сравнивает две расы — черную и белую. Сравнение он начинает с физических качеств. «Первое отличие, которое поражает нас — это отличие цвета», который может быть связан с жировым слоем под кожей, с цветом крови или желчи; но, так или иначе, «это отличие закреплено природой» (17; p. 264). Так закладывается в культурной традиции мифологема цвета (color), давшая такие базовые символы, как расовый барьер (дословно — «линия цвета», color line), «цветная завеса» (veil of color); строится эта мифологема на основании богатого символизма «белого-черного», присущего европейской культуре.

Джефферсон подробно рассматривает различие физических признаков у белых и негров, включая особенности потооделения, телосложения, структуры волос. Например, он объясняет более резкий запах, который исходит от людей черной расы тем, что у негров секретирующая активность почек меньше, а кожные потовые железы работают активнее, чем у европейцев,. Популярная в XIX в. мысль о том, что негры как вид представляют собой промежуточную ступень между обезьяной и белым человеком, в зародыше также содержится у Джефферсона; более того, в некоторых его высказываниях можно усмотреть даже прообраз будущего увлечения евгеникой: «Добавьте к этому прямые волосы, более элегантную симметрию форм, их [негров — *О.П.*] собственное суждение в пользу белых, основанное на их предпочтении, столь же бесспорном, как предпочтение, которое бы оказывал орангутанг черным женщинам перед самками своего собственного вида. Если превосходство экстерьера считается заслуживающим внимания при разведении лошадей, собак и других домашних животных, то почему бы не считать это важным и для человека?» (17; p. 265).

Этот анализ Джефферсона выдержан в духе просветительского увлечения наукой, достоверным знанием, и уже содержит базовые клише, которые будут постоянно воспроизводиться в культурной традиции. «Резкий» — или просто «другой», «негритянский» запах, маловыразительное лицо, волосы, напоминающие шерсть животного, более грубые пропорции, наконец, сравнение негра с обезьяной — все это составляющие расистского стереотипа, обладающие высокой устойчивостью и воспроизводимостью.

Далее Джефферсон переходит к рассмотрению психических особенностей черной расы. Негры более выносливы, чем белые, более отважны и более склонны к риску, что, впрочем, Джефферсон связывает с неумением предвидеть последствия своих действий; им также не хватает спокойствия и выдержки белых. Он отмечает «сонливость» негров, как и их «чревоугодие» (gluttony) — черты, которые с начала XIX в. стали устойчивыми клише в характеристике черных персонажей. Эмоциональные реакции негров поверхностны, они легко переходят от слез к смеху, от горя к радости; в любовных отношениях они отличаются большей страстностью, чем белые, но при этом лишены нежности, деликатности и утонченности переживаний; следовательно, их «любовь» носит более животный и грубый характер. Здесь создается основа для последующего устойчивого представления о негре как существе импульсивном, эмоциональном, отличающимся повышенной сексуальностью, физической выносливостью, но по уровню психической организации стоящем ближе к ребенку или животному.

Переходя к рассмотрению высших способностей, Джефферсон отмечает: «При сравнении таких способностей, как память, разум и воображение, мне кажется, что по памяти они равны белым; по интеллекту стоят гораздо ниже…а их воображение убого, лишено вкуса и несуразно (anomalous)» (17; p. 266).

Джефферсон признает музыкальные способности негров, их мелодический и ритмический дар («В музыке они в общем более одарены, чем белые, обладая лучшим слухом и чувством ритма…еще предстоит доказать, способны ли они к композиции, созданию длинных произведений и сложной гармонии»), но отказывает им в литературных способностях, которые требуют воображения, интеллекта, абстрактного мышления. «Религия, бесспорно, породила стихотворцев вроде Филлис Уитли, но так и не смогла породить поэта. Сочинения, опубликованные под ее именем, ниже всякой критики» (17; p. 267).

Джефферсон задается вопросом, какие из перечисленных особенностей черной расы и в какой степени должны быть отнесены на счет социальных и культурных условий их существования в Америке. Отсутствие значимых достижений, несмотря на доступность для негритянской элиты образования и книжной культуры, с точки зрения Джефферсона, — серьезный аргумент в пользу предположения, что черная раса стоит ниже белой. Если это так, то единственный способ прогресса для черной расы — это смешение с высшей, белой расой. Это еще одна идея (полукровка как высший тип по сравнению с чистокровным негром), которой была суждена долгая жизнь: «Улучшение чернокожих, как телесное, так и умственное, в результате смешения с белыми, признается всеми, и до-

казывает, что неполноценность негров — не просто результат их условий жизни» (ibid.).

Вместе с тем, перспективу расового смешения в Америке Джефферсон считает неприемлемой и настаивает на том, что после освобождения негров необходимо сделать все, чтобы не допустить метисации. Более того, он полагает, что совместное существование двух рас невозможно: «Глубоко укоренившиеся предрассудки у белых; десятки тысяч воспоминаний у черных о несправедливостях, которые они перенесли; новые провокации, реальные различия, обусловленные природой, и множество других обстоятельств приведут к нашему разделению на партии и вызовут потрясения, которые, вероятно смогут закончиться, лишь когда одна из рас полностью истребит другую» (17; p. 264). Освобожденные рабы должны быть депортированы из Соединенных Штатов; убыль работоспособного населения должна быть восполнена за счет белых иммигрантов.

Взгляды Джефферсона не были статичны. Он неоднократно возвращался к вопросу о том, в какой степени цивилизационная отсталость черной расы обусловлена природой, а в какой — условиями рабства. Доказательством тому служит переписка Джефферсона со свободным негром Бенджамином Баннекером (Benjamin Banneker, 1731–1806) — астрономом, математиком, издателем естественнонаучного альманаха, и маркизом Кондорсе, секретарем Французской академии наук, которому он рекомендовал Баннекера. В ответ на письмо Баннекера от 19.08.1791 г., в котором тот выразил свое негодование в связи с положением его «угнетенных братьев», Джефферсон пишет: «Никто не желает больше, чем я, найти доказательства.., что природа наделила наших черных братьев такими же талантами, что и у людей других цветов кожи, и кажущийся недостаток таланта объясняется только скверными условиями их существования как в Африке, так и в Америке»[18]. В письме маркизу Кондорсе, написанном в тот же день 30.08.1791, он повторяет эту мысль почти теми же словами (18; p. 311), а также высоко оценивает научные достижения Баннекера, доказывающие его высокий интеллект.

Тексты Джефферсона уже с начала XIX в. стали прецедентными как для негритянской словесности, так и для белых авторов, писавших о негритянской проблеме. В его сочинениях сложились тематические константы, которые легли в основу канона в изображении черной расы, откристаллизовалась базовая топика — набор общих мест, которые будут постоянно воспроизводится и постепенно трансформироваться в словесности следующих столетий.

Художественная литература эпохи Просвещения: между рационализмом и сентиментализмом. К середине XVIII в. англо-американская литературная традиция уже выработала топику и набор конвенций в изображении людей черной расы. В художественных текстах складывается набор общих мест — персонажей, тем, мотивов, образов, метафор, риторических формул.

Существенным элементом канона, сложившимся в просветительской литературе, стал тип «благородного дикаря»: восходящий к роману Афры Бенн «Оруноко, или Царственный раб» (Oroonoko, or The Royal Slave, 1688), он был осложнен руссоистским влиянием с конца XVIII в. и стал частью романтического пантеона чернокожих героев в середине XIX в.[19] Главный герой африканский принц Оруноко представлен в двух ипостасях: «царственного» или «благородного раба» и «героического раба». Благородный «африканский принц» — это черный европеец, не только внешне (европейские черты лица и черная кожа), но и внутренне (полное отсутствие в нем «варварских черт», галантность, прекрасная речь, европейская образованность, ум). Образ «благородного дикаря», тем самым, сразу становится зримым воплощением просветительского идеала интеграции неевропейской расы в западную культуру и ее как можно более полной ассимиляции. Оруноко, проданный в рабство и возглавивший восстание — прообраз «героического раба» и таких ярких образцов этого типа, как Джордж Гаррис (Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»), Бабо («Бенито Серено» Мелвилла) и др. В аболиционистской поэзии XVIII в. к этому типу относится, например, лирический герой, от лица которого написана популярная поэма «Умирающий негр» (The Dying Negro, 1773) Томаса Дэя и Дж. Бикнелла. По форме это «эпистола» — предсмертное послание негра, предпочитающего самоубийство рабству, которая строится по канонам просветительской классицистской поэзии высокого стиля и содержит практически весь аболиционистский тематический комплекс — мотивы свободы (Liberty) как Божественного дара, справедливости (Justice), и естественного права (Nature's common rights), образы экзотической прекрасной Африки, величественной черной расы. В поэме присутствуют черты иеремиады — обличение «бледных христиан», которые позорят «Христа святое Имя», служа смертным грехам — Алчности (Avarice) и Гордости (Pride).

Образчиком низкого штиля может служить стихотворение, которое приписывается известной аболиционистке Ханне Мор (Hannah More, 1845–1833), «Горести Ямбы: жалобы негритянки»[20] (1795), также написанное от лица чернокожей героини; однако здесь стилизация, передающая особенности речи простой негритянки, восходит к традиции изображения простолюдинов в позднем классицизме и сентиментализме как героев комических или трогательных. Обозначена и генетически связанная с этим

тенденция обращения к расовому диалекту. Стихотворение написано в духе сентиментализма — автор использует эмоциональную аргументацию, воздействуя на чувства читателя: это и описания любви Ямбы к родному краю, «нежным родителям, дорогому мужу и детишкам», и рассказ о разорении первобытного африканского эдема белыми, об ужасах пути через Атлантику , и мучений, пережитых у жестокого хозяина» (Massa hard) — спина в рубцах от порки, раны, скверная еда, непосильный труд.

Заключительная часть стихотворения представляет собой «рассказ об обращении» (conversion) в поэтической форме — жанр, получивший распространение в эпоху Первого религиозного пробуждения середины XVIII в. Встреча с миссионером приносит Ямбе «утешение в горестях» и открывает смысл страданий, которые теперь стали для нее залогом небесного блаженства. Изложение истин христианской веры устами простодушной негритянки — несомненная творческая удача поэтессы. Эти строки удивительно сходны с диалектной поэзией, которая стала популярна на рубеже XIX–XX вв.:

Told me then of God's dear Son,
(Strange and wond'rous is the story;)
What sad wrong to him was done,
Tho' he was the Lord of Glory.
Told me too, like one who knew him,
(Can such love as this be true?)
How he died for them that slew him,
Died for wretched Yamba too.

(Он рассказал мне о драгоценном Сыне Божьем, / (Странная и чудесная история;) / О том, как плохо с ним обошлись, / Хотя он был Господом Славы. / Рассказал так, будто бы знавал Его сам, / (Неужто и впрямь бывает такая любовь?) / О том, как Он умер за своих убийц, / Что Он умер и за бедную Ямбу. [Подстрочник мой. — *О.П.*])

Стихотворение Х.Мор наглядно демонстрирует, как в рамках сентиментализма «работает» культурная модель «негритянской религиозности» (расового варианта ревивализма) — простодушной, непосредственной, истовой, эмоциональной.

Характерной чертой в разработке литературной модели черной расы в ранней аболиционистской поэзии (Т. Дэй, Х. Мор, У. Каупер, Э. Йерсли и др.)[16] стало типичное для поздней просветительской культуры сочетание рационализма и сентиментализма, апелляции к знанию — и к эмоциям читателя, а также сочетание сентиментальной аргументации

с религиозной и «юридической», восходящей к концепции «естественного права».

Таким образом, к началу XIX в. в англо-американской художественной литературе уже была разработана определенная модель и сложился набор топосов в изображении черной расы:

1. Двойственный образ Африки — как первобытного эдема и мрачного проклятого языческого края.

2. Образ дикаря в нескольких разновидностях:

2.1.Благородный дикарь. Составляющие образа — царственное происхождение, европеец в черном обличье (европейская внешность, образованность, внутренне благородство, основанное на языческих добродетелях — мужестве, стойкости, воздержанности; сильные страсти, хотя и лишенные изысканности и утонченности чувства, роднящие африканца с римлянином; сравнение со львом или орлом).

2.2. Кровожадный дикарь, входящий в соответствующий бестиальный ряд, включающий леопарда, пантеру, гиену, змею.

2.3. Дикарь-варвар-- ленивый, безответственный, легкомысленный; ему свойственны грубые аффекты, а не деликатные чувства, суеверия, отвратительная магия.

2.4. Экзотический дикарь—образ, в котором проявился интерес к красочному африканскому континенту, нравам, укладу, обычаям.

3.Образ европейца:

3.1. Открыватель земель, несущий цивилизацию и свет истинной веры диким народам.

3.2. Белый варвар, колонизатор, алчный грабитель, разоритель мирного эдема.

3.3. «Великодушный плантатор» цивилизующий варваров-африканцев .

3.4. Жестокий рабовладелец.

4. Амбивалентная тема колонизации Африки и работорговли, которые предстают и как благо (несут свет истинной веры и приобщают дикарей к цивилизации), и как зло (разрушение первобытного эдема, грабеж, убийства, похищение людей, вероломство, алчность, страдания рабов, укоренение тирании, развращенность и рабов, и хозяев).

5. Христианизация негров:

5.1. Негры способны только на усвоение элементарных нравственных истин, основ веры. Негр-христианин все равно остается низшим существом.

5.2. Негры особенно набожны, им свойственна глубокая, истовая в своей наивности вера. Негр-христианин — наш брат, такой же, как и мы.

5.3. Обличение лже-христиан — работорговцев, жестоких плантаторов, рабовладельцев.

От сентиментализма к романтизму: трансформация расово-культурной модели до Гражданской войны

Плантаторско-менестрельная традиция: сентиментальные и комические персонажи. Сложившаяся на Юге в условиях планторского быта особая культура рабов (песни, танцы, устная поэзия, сказительство, праздники, кухня, поверья и пр.) с 1810-х гг. привлекла внимание белых артистов; возникает жанр минстрел-шоу, ставший популярным с рубежа 1820–1830-х гг. Минстрел-шоу дали материал, который широко использовался как в плантаторском романе, так и в художественной прозе аболиционизма. Аспект минстрел-шоу, который оказался наиболее востребован литературой — это характерология (система амплуа, готовых типов) и «картинки негритянской жизни» (сценки жизни на плантации). Это стало «трафаретом», по которому в литературе прорисовывались негритянские персонажи и их быт на сельском Юге;

Маргинальная и экзотическая фигура черного невольника в первой трети XIX в. активно осваивается и «кооптируется» американской литературой. Этот процесс дает наглядное представление о том, насколько тесно были переплетены в американской литературной традиции этого периода сентиментализм и нарождающийся романтизм. Несомненно, что в это время репрезентация черных рабов как в минстрел-шоу, так и в литературе подчинялась закономерностям, известным по европейской культуре XVIII — начала XIX вв., где «селяне» изображались либо в комически-сниженном, либо в трогательном ключе, в зависимости от жанровых конвенций[22]. Броские, яркие расовые отличия американских чернокожих «пейзан и пейзанок» от «господствующей расы» (внешность, темперамент, походка, жестикуляция, мимика, тембр голоса), а также отличия культурные (в первую очередь отсутствие образования, речь, «суеверия», в том числе реликты африканских верований, африканские элементы в ритмике, мелодике, пластике) создавали определенные трудности в процессе этого освоения: модели репрезентации «другого», сложившиеся в европейской культуре Нового времени, в итоге приобретали в Новом Свете выраженную американскую специфику.

Комическая ипостась наиболее отчетливо представлена в минстрел-шоу и плантаторском романе в образе смеющегося, танцующего и поющего негра-раба, всем довольного «черномазого» (darky), восходящего прежде всего к Джиму Кроу — персонажу короля минстрел Томаса «Дэдди» Райса. Наиболее распространенными «трогательными» характерами были преданный слуга — черный «дядюшка» и кормилица (нянька) — «мамми».

Сложившийся на рабовладельческом Юге к началу 1830-х гг. так называемый «плантаторский роман»[23] стал важным фактором в эволюции культурной модели черной расы. Изображение негров в плантаторском романе основывается на целом ряде источников — от «Оруноко» Афры Бенн до «Мари» Гюстава де Бомона (1835) и публицистики, посвященной проблеме рабства и расовому вопросу; однако решающее влияние оказали минстрел-шоу с их характерами-амплуа, утрированным негритянским диалектом и двумя модальностями минстрел-традиции, трактовавшей негров в комическом или трогательном ключе. Типичные элементы минстрел — жанровые сценки, диалоги, песенки, шутки также используются при изображении негров и «негритянской жизни».

Первым классическим образцом жанра стал роман Джорджа Такера (George Tucker, 1775–1861) «Долина Шенандоа, или Воспоминания Грейсонов» (The Valley of Shenandoah: or, the Memoirs of the Graysons, 1824), где негры — персонажи исключительно второго плана, непременный элемент местного колорита, «массовка», на фоне которой выразительными штрихами обрисованы несколько запоминающихся фигур. Это, во-первых, добрые, верные и честные рабы старый лакей Фил, пожилая служанка тетушка Молли, дядюшка Бристоу и его жена тетушка Эгги, тяготеющие к минестрельным типам «дядюшки», «тетушки», «черной кормилицы» (black mammy). Молодая легкомысленная болтливая горничная Белла имеет немало общего с менестрельной «красоткой» (wench). Есть и старая негритянка «матриарх» бабушка Молль, и негры-балагуры, отпускающие шуточки и вступающие в потешную перебранку в духе минстрел-шоу[24].

В романе немало бытовых зарисовок, живописующих счастливую жизнь рабов: уютные домики, спорый труд негров, их безыскусные песни. Подробный рассказ о «кукурузных песнях» (corn-songs), которые поют рабы во время сбора кукурузы, представляет собой настоящий фольклористский очерк. Этот интерес к фольклору вполне согласуется и с духом начавшейся романтической эпохи: Такер расценивает негритянские «безыскусные песни» как часть национального культурного достояния. Этот очерк также работает на создание пасторального образа простодушных, добросердечных, детски-непосредственных негров-«пейзан», для которых плантация — родной дом, а хозяин — заботливый отец и покровитель: «Эти выражения радости… особенно приятны со стороны рабов, поскольку нам нравится видеть их счастливыми…» (24; p. 316).

Такер настойчиво подчеркивает: хозяева и рабы — одна семья. В романе присутствуют сцены аукциона, когда с молотка идет все имущество разорившихся Грейсонов и их рабы. Однако эти сцены, которые станут классическими для аболиционистского романа, у Такера не душеразди-

рающие, а трогательные: «…шло задушевное прощание с друзьями и остальными слугами, с которыми они вместе родились, росли и с которыми теперь они должны были расстаться навеки… Эти простые сердца были восприимчивы к теплым душевным привязанностям, и многие… когда пришла пора прощаться с хозяйкой, которую они все еще называли "мисс Грейсон", не могли удержаться от слез и добрых пожеланий» (24; p. 136).

Такер отдает дань распространенному со времен Джефферсона представлению о том, что чувства негров неглубоки и непостоянны: они, как дети, легко забывают горести, утешаясь разными пустяками. Чтобы порадовать напоследок всех своих рабынь, миссис Грейсон зовет их к себе и раздает им щедрые подарки. Негритянки ликовали, получив «муслин, шелк, ленты, платья, чулки», и «на время позабыли о том что скоро им придется оставить свои дома, привычки, своих близких, что многим придется покинуть свой край» (24; p.121).

В духе сентиментализма и романтизма Такер создает идиллический образ рабовладения и плантаторского быта, который унаследуют и будут развивать Дж.П. Кеннеди, У.Г. Симмз, Дж.К. Полдинг и другие романисты «плантаторской» традиции.

Литература аболиционизма как синтез. В литературном отношении аболиционистская литература представляет собой синтез, вобравший разные элементы — просветительский рационализм и дидактику, сентименталистскую эмоциональную антирабовладельческую аргументацию, романтическую топику (образы героических бунтарей, раздвоенных страдающих полукровок –«трагических мулатов», романтический интерес к фольклору, местному, национальному и расовому колориту). Литература аболиционизма использует общую с плантаторским романом топику — и даже расширяет ее, создавая «банк» собственных тем, сюжетов, типов. Это очевидно как в художественных жанрах, так и в публицистике. Например, наиболее репрезентативный аболиционистский публицистический опус Лидии Марии Чайльд (1802–1880) — памфлет «Воззвание в защиту того класса американцев, которых называют африканцами» (1833)[25], дает достаточно полное представление о том, как аболиционизм использует унаследованную топику и как кристаллизуются новые общие места. Чайльд представляет сложившийся к этому моменту набор аргументов против рабства:

1. Религиозная аргументация:

Рабство идет вразрез с христианской религией, Библия заполнена свидетельствами против рабства (предполагается обильное цитирование и указание соответствующих мест Ветхого и Нового Завета).

2. Моральная аргументация:

Рабство развращает и хозяев (тиранство, жестокость, спесь, огрубение души), и рабов (низкие пороки — воровство, низкопоклонство, лицемерие, трусость, лень, хитрость).

3. Юридическая аргументация (глава 2):

Чайльд сравнивает рабство в древности (античность, библейские времена) и рабство современное, демонстрируя, что в последнем случае законодательство намного более жестоко (в частности, положение о том, что даже капля негритянской крови делает человека негром и рабом).

4. Экономическая аргументация (глава 3):

Рабский труд экономически невыгоден и является тормозом прогресса. Ретроградность плантаторского хозяйства становится все более ощутимым бременем для всей страны и все более увеличивает разрыв Севера и Юга. Неоплачиваемый труд рабов — нарушение принципов демократии.

5. Политическая аргументация (глава 4):

Рабство усиливает противостояние Юга и Севера и угрожает расколом страны; поскольку компромисс недостижим в силу диаметрально противоположных интересов и радикально отличных законодательств, единственный выход — полная отмена рабства.

6. Эмоциональная аргументация:

Описание жестокостей и страданий рабов — физических и душевных.

С характерным для эпохи романтизма интересом к истории и «гению» нации и/или расы, Чайльд обращается к расовым и национальным «мифам» — то есть, культурным клише в восприятии разных народов, рас и племен (25; p.122). Она сопоставляет «героический миф», определяющий отношение к индейцам («благородные дикари», отличающиеся отвагой, красноречием, свободолюбием), и «рабский миф», определивший образ негра на Западе (униженная сервильная раса) — и стремится разоблачить эти мифы как основанные на предрассудках и некорректном истолковании исторического контекста. Романтический историзм характерен для мышления Л.М. Чайльд. Так, она постоянно проводит параллели между современными африканцами и дикими предками современных цивилизованных европейцев — галлами, саксами и т.д., подчеркивая, что именно такое сравнение корректно с исторической точки зрения. Эта идея облекается в художественную форму в рассказе Чайльд «Чернокожие саксы» (Black Saxons)[26], построенном на топосе уподобления негров варварским предкам цивилизованных европейцев.

Последние три главы памфлета, посвященные собственно культурной модели черной расы, сложившейся в Америке сделаны «по джефферсоновскому лекалу». Однако в отличие от Джефферсона, Л.М. Чайльд убеждена: не расовые особенности, но рабство породило в американских

неграх дефицит воли, интеллектуальную отсталость, стереотипные пороки (лень, чревоугодие, низкопоклонство, трусость и т.д.). В вопросе о «нравственной конституции» черной расы Чайльд отчасти воспроизводит готовую топику «негра-ребенка», идиллического сентименталистского «пейзанина» (простодушие, доброта, наивность и т.д.), подчеркивает способность негров к самопожертвованию, преданности и дружбе.

Как автор художественной прозы Лидия Мария Чайльд осталась в истории литературы прежде всего с рассказом «Квартеронки» (The Quadroons, 1842)[27], где выводится тип «трагической полукровки» (tragic mulatto)[28] с характерными чертами романтических персонажей— неприкаянность, разочарование и конфликт с окружающим миром, романтическая любовь, несущая блаженство и/или гибель, комплекс «проклятости», трагическая смерть или самоубийство. При этом все узнаваемые романтические топосы несут в себе расовую специфику. В рассказе «Квартеронки» история любви Эдварда, отпрыска белой аристократической семьи, и прекрасной квартеронки Розали — типичный случай конкубината, широко процветавшего в условиях рабства. Этот союз, несмотря на искреннюю любовь Эдварда к своей наложнице и рождение дочери Ксарифы, обречен: молодой человек должен вступить в законный брак. Чайльд, используя аболиционистский топос «рабство как источник адюльтера и разрушения семьи», показывает подозрения и ревность супруги Эдварда Шарлотты, от которой не укрылась связь мужа с рабыней, а также страдания и безвременную смерть прекрасной Розали «от разбитого сердца». Вторая часть рассказа посвящена трагической истории Ксарифы, которая, оставшись беззащитной после смерти матери и внезапной гибели отца, была продана с аукциона и, попав в руки распутного негодяя, в отчаянии покончила с собой.

В пантеоне «трагических полукровок» на тот момент уже имелся и мужской персонаж — белый раб Арчи Мур, герой романа Р. Хилдрета[29]. В романе «Раб или Воспоминания Арчи Мура» (1936)[30] повествователь — светлокожий раб-квартерон, страдающий и бунтующий цветной-полукровка, утверждающий собственное достоинство; есть в романе Хилдрета, как и в бомоновской «Мари», любовная линия, главная героиня которой — светлокожая красавица (Касси, жена Арчи Мура), по воспитанию, внешности и душевному складу ничем не отличающаяся от белых леди.

Постепенно образ «трагического/ой полукровки» наполнится новыми смыслами. Речь будет идти не только о внешней несовместимости «почти белых», утонченных и возвышенных героев и героинь с условиями рабства (или дискриминации), но и о внутренней раздвоенности, глубинной внутренней схизме, ощущении принадлежности сразу двум расам, и ни одной вполне. Такой герой в итоге трагически погибает или оказывается

человеком со сломанной судьбой, изгоем, обреченным на вечную бесприютность, отчуждение и одиночество. В послевоенные годы появится целая плеяда светлокожих благопристойных героев и особенно героинь, перед которыми встанет выбор — разделить трагическую участь своей расы или пересечь расовый барьер.

Самым авторитетным художественным высказыванием по расовому вопросу в США в XIX в. стал роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома, или Жизнь среди униженных» (1852)[31], собравший, как в фокусе, все, чем на тот момент владела национальная литературная традиция в плане осмысления негритянской проблемы.

Современниками «Хижина дяди Тома» прочитывалась прежде всего в актуальном общественном контексте — как ответ на принятие закона о беглых рабах. Роман, сохраняя элементы просветительского канона, изобилует публицистическими вставками, дискуссиями персонажей; автор-повествователь также берет слово для дидактических целей или для моральной оценки. Главным обличителем рабства парадоксальным образом становится персонаж, который в плантаторском романе должен был бы защищать его — аристократ-рабовладелец Огюстен Сен-Клер, в уста которого Бичер-Стоу вкладывает традиционные аргументы: *библейские* (рабство проклято Богом), *цивилизационные* (рабство — не путь приобщения отсталых рас к цивилизации, но закрепление отсталости, невежества, варварства, темноты, пороков), *моральные* («наши законы позволяют любому грубому, отталкивающему, подлому, низкому человеку вершить судьбы мужчин, женщин, детей…» (31; с. 386)), *экономические* (неэффективность рабского труда, невозможность продуктивного труда без оплаты)[32], *социальные* (рабство создает угрозу социального взрыва; Огюстен приводит в пример восстание на Гаити).

Типично романтическим является в романе противопоставление южан и северян, как разных национальных типов, однако эта характерология в конечном итоге выводит на проблему различий Севера и Юга, которые могут стать причиной раскола страны. Романтическая концепция «гения расы», сравнение и противопоставление африканской и англо-саксонской рас также тесно связаны с основным идейным и моральным пафосом романа. Отрицая неравенство белых и негров перед Создателем, рабовладение и дискриминацию в обществе, Бичер-Стоу подчеркивает расовые отличия, утверждая идею инаковости, несхожести черных и белых, что ставит под вопрос возможность их сосуществования в рамках одной цивилизации. Эта топика, столь важная для литературы романтизма и унаследованная натурализмом рубежа XIX–XX вв., к 1850-м гг. уже сложилась, что отчетливо видно у Бичер-Стоу в знаменитой сцене сравнения двух девочек — Евы и Топси, каждая из которых

воплощает дух своей расы и ее историческую судьбу: «Друг против друга стояли два ребенка… Белокурая, утонченного воспитания, полная благородства девочка с большими глазами, с одухотворенным челом, и ее ближняя — чернушка, хитрая, пронырливая, раболепная и смышленая. Каждая из них представляла свою расу. Одна — англо-саксонскую, с вековой культурой, привыкшую властвовать, славящуюся своими высокими моральными и физическими качествами. Другая — африканскую, знавшую лишь вековое угнетение, покорность, невежество, тяжкий труд и пороки» (31; с. 424).

Белая раса — «твердая, привыкшая повелевать» (hard and dominant), противопоставляется в романе африканской расе — «мягкой и беззащитной» (soft and helpless). Грех, который совершают белые, оказывается еще более жестоким и отвратительным благодаря свойствам черных — «народа мягкого, кроткого, умеющего полагаться на силу более могучего интеллекта и на власть, сосредоточенную в других руках, — народа, по-детски привязчивого и незлобивого» (31; с. 318). В романе Бичер-Стоу модель, основанная на общем месте «негр — дитя» и прочей восходящей к Джефферсону топике черной расы, предстает в своем классическом виде. Типичные пороки негров, о которых неоднократно говорится в романе — лень, воровство, лживость, притворство, раболепие, чревоугодие, объясняются разлагающим влиянием рабства[33].

Противоположная концепция вложена в уста деспота-аристократа Альфреда Сен-Клера: для него пороки негров — отличительное свойство низшей расы, оттеняющее благородство и величие расы высшей: «Англо-саксонская раса — вот кто истинный властелин мира, и так будет всегда! <…> …у наших мальчиков вырабатывается мужественный, смелый характер, а пороки низшей расы укрепляют в них добродетели». (31; с. 460–464).

В ситуации рабства легко объяснима привязанность простодушных и ребячливых негров к добрым хозяевам, объяснима и личная преданность. Но феномен Тома, глубоко верующего христианина, непоколебимого в своей верности заповедям и земному долгу, справедливо характеризуется Огюстеном как «моральное чудо» (31; с. 370). Возможность подобного чуда объяснима только верой автора в особый духовный дар черной расы, ее особую восприимчивость к христианству, глубину, детскую непосредственность и твердость ее веры: «Миссионеры утверждают, что из всех рас не земле африканская восприняла Евангельскую весть с максимальной доверчивостью. Неубывающая, беззаветная вера — вот основополагающее естественное свойство именно этой расы…» (31; с. 661).

Романтическая концепция «расового гения» у Бичер-Стоу лежит в основе идеи «черного мессианства» — топоса, которому суждена была долгая жизнь в американской литературе XIX–XX вв. Бичер-Стоу опирается

на два главных аргумента, утверждая мессианскую роль негров. Первый аргумент — выпавшие на долю черной расы страдания, ее искупительный подвиг, ее движение по «крестному пути» к Небесному Царству. Второй аргумент вытекает из топики «особого психоэмоционального склада» черной расы: Бичер-Стоу апеллирует к устойчивому комплексу черт, выделенных еще Джефферсоном — мягкость, покорность, доверчивость, незлопамятность, эмоциональность, импульсивность, развитая фантазия и предметное, «пластическое» мышление, детскость, наивность. Религиозное чувство негров последовательно сближается с религиозностью ребенка (дружба Тома и Евы, их совместное чтение Библии, восторг, с которым Ева слушает гимны в исполнении Тома).

Описывая молитвенное собрание у дяди Тома, автор отмечает искренность, экстатичность и пылкость религиозного чувства негров, объясняя это их эмоциональностью и богатством воображения, не ослабленных рациональным контролем. Бичер-Стоу отмечает обилие яркой образности в религиозных гимнах негров, «природную свежесть и силу этих голосов», «причудливость и вдохновенность мелодий» и «живой, капризный ритм» (31; с. 86): «“Берега Иордана”, “Земля Ханаанская” и “Новый Иерусалим” то и дело упоминались в этих песнях, ибо богатому, пылкому воображению негров особенно милы живописные картины и словесная пышность. Распевая свои любимые мелодии, они и смеялись, и плакали, и били в ладоши или же горячо пожимали друг другу руки…» (31; с. 87).

Шумность и эмоциональность ревивалистского молитвенного собрания, в духе романтизма описываются как отличительная черта «африканского» религиозного темперамента (хотя особенности эти сложились в ходе христианизации уже в Новом Свете). Говоря об «африканском ориентальном темпераменте», «особой нервной конституции», Бичер-Стоу сближает негров с другой «восточной нацией» — древними евреями, подкрепляя сложившийся топос негров как избранного народа, Израиля, томящегося в Египетском плену[34].

С пылкой, экстатической и эмоциональной религиозностью африканцев невыгодно контрастирует англо-саксонская раса, «холодная, логичная и практичная» (34; p. 46). Главным же пороком белой, правящей расы является ее религиозное лицемерие — Бичер-Стоу обращается к топосу двух религий. Истинные христиане — Том, Ева, миссис Шелби, квакеры — противопоставлены псевдохристианам, исповедующим «религию рабовладельцев» (отец и брат Огюстена, Мари Сен-Клер).

Черные и цветные персонажи занимают в романе важное место, несопоставимое со скромной ролью, отводившейся им в классическом плантаторском романе 1830–1840-х гг. Это изменение не только количественное (обилие негритянских персонажей в романе), но и качественное

(появление негритянских персонажей в качестве центральных героев наряду с белыми — Том, Элиза и Джордж Гаррис). Как и в случае с белыми героями, основу для разработки негритянских характеров составили готовые амплуа, заимствованные в основном из репертуара минстрел-шоу и уже освоившего их плантаторского романа. Среди них — комические персонажи Энди и Сэм, сочетающие черты Джима Кроу и Тамбо-Боунза, кухарки Хлоя и Дина (тетушки-«мамми»), любопытные, шумные и проказливые негритята — picaninnies, которых полным-полно в доме Шелби и Сен-Клера, дворецкий Огюстена модник Адольф, поливающий себя духами и обряжающийся в хозяйские жилеты (точь-в-точь как Зип Кун — чернокожий щеголь минстрел-шоу). Кокетливые квартеронки Роза и Джейн — тип мулатки / красотки. Бичер-Стоу включает в роман искусно написанные менестрельные сценки — например, комические трюки и перебранки Сэма и Энди во время преследования Элизы , витийство Сэма перед неграми во время ужина на кухне Шелби, тетушка Дина в окружении подручных-негритят, галантный диалог Адольфа и Джейн.

Светлокожие негры, тип которых восходит к комическим минстрел-амплуа (Зип Кун и мулатка/красотка) — это всегда персонажи второго плана. Другой вариант светлокожего персонажа у Бичер-Стоу основан на возникшем в аболиционистской литературе типе «трагического/ой полукровки». Этот тип сочетает в себе черты белой (властной, волевой, решительной, высокомерной) расы и расы черной — униженной, терпеливой, мягкой, покорной, доверчивой, импульсивной, восприимчивой, чувствительной. Объяснение этой «схизмы» в романе предвосхищает культуру конца века с его увлечением позитивной наукой — «две крови», две природы в одном человеке: «Примесь англо-саксонской крови у наших рабов теперь не редкость… Среди них есть много таких, которым африканская кровь лишь подбавляет тропического зноя и горячности к нашему расчетливому и уравновешенному уму, способному смотреть вперед… Сыновьям белых отцов, в жилах которых бурлит наше высокомерие, не вечно же быть предметом купли, продажи и обмена» (31; с. 462). Благодаря «примеси белой крови» мулат ведет себя иначе, чем чистокровный негр: «Грум Энрика был мулат, одного с ним роста, черноглазый, кудрявый, с высоким открытым лбом. Судя по тому, как он вспыхнул и сверкнул глазами, пытаясь оправдаться, к крови его примешивалась кровь белого человека» (31; с. 456).

Однако у Бичер-Стоу конфликт «трагического полукровки» все еще носит не внутренний, но внешний характер. Это несоответствие способностей и талантов мулата его социальному положению, роли приниженного раба, вещи. Не «две крови», но обостренное чувство собственного достоинства и возмущение против социальной несправедливости стано-

вятся причиной гнева, озлобленности, отчаяния и даже богоборчества 35. Таковы у Бичер-Стоу взбунтовавшийся Джордж Гаррис и отчаявшаяся Касси. Ничем не отличаются от белых по характеру, воспитанию и мироощущению и более мягкие Элиза и Эммелина. Полукровки у аболиционистов — это персонажи белые внутри, цветные снаружи, и для них путь к цельности состоит вовсе не в разрешении «внутренних проблем» (таковых у них нет), но в стремлении добиться того, чтобы их социальное положение соответствовало уровню их развития, способностей и самосознания.

С образами персонажей-полукровок связана тема, которая кристаллизуется в топос в середине века, и будет становиться все более значительной в негритянской и белой южной литературе после отмены рабства — в эпоху натурализма, увлечения дарвинизмом, теорией наследственности. Это тема двух ветвей одной семьи — белой и цветной. Этот топос будут разрабатывать Дж. Уэллдон Джонсон («Автобиография бывшего цветного», 1912), Дж. Р. Фосет («Смятение», 1924), У. Фолкнер и мн. др. Немалым вкладом в его кристаллизацию стал роман Бичер-Стоу «Дред. Повесть о Великом мрачном болоте» (1856), где одним из центральных персонажей сделан мулат Гарри, сводный брат и раб главной героини, дочери плантатора Нины Гордон, и молодого хозяина, массы Тома. Гарри терзаем противоположными чувствами — любовью к сводной сестре и ненавистью к сводному брату. Смерть Нины резко нарушает хрупкий баланс — и вскоре Гарри оказывается на болотах, присоединившись к повстанцам Дреда.

В романе Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» присутствуют и черты, сближающие книгу с реализмом. Прежде всего, это принципы реалистической типизации, которые заметны в разработке персонажей. Готовые амплуа составляют основу, на которой выстраивается яркий, запоминающийся характер, индивидуализированный, наделенный какими-то характерными черточками, особенностями. Наиболее заметны реалистические черты в характерах Тома и Топси. Оба этих персонажа являются наиболее оригинальными творениями Бичер-Стоу. В обоих случаях легко просматривается основа образа: Том восходит к типу «черного дядюшки» и «преданного раба», Топси — к негритенку-picaninny. Однако Бичер-Стоу указывает, что у Тома были реальные прототипы, в первую очередь, Джосайя Хенсон, оставивший повествование о своей жизни в рабстве и обретении свободы[36]. Несомненная авторская удача Бичер-Стоу — Топси. Как и в случае с Томом, образ маленькой «чернушки» несводим к минстрел-амплуа «негритенка». В системе персонажей, которые отчетливо делятся на статичных (Том, Ева, Легри, миссис Шелби, Элиза и Джордж) и тех, кто меняется, развивается (Огюстен Сен-Клер, Офелия, Касси, Джордж Шелби), Топси при-

надлежит ко второй группе, причем именно с ней происходят наиболее глубокие перемены. В Топси соединены элементы разных типов: страдающей жертвы — «ребенка, всеми забытого и униженного» (31; с. 415), с глубокими рубцами и шрамами на плечах и спине; дикарки — Топси «недоцивилизована», у нее дикие представления о мире, о самой себе (в ответ на расспросы мисс Офелии Топси уверяет, что она «не родилась» (31; с. 416)). Топси не различает добро и зло и постоянно сравнивается со зверьком — то забавным, то опасным. Есть в Топси и черты «скверного ниггера» (bad nigger) плантаторского романа, невоспитуемого, агрессивного, непригодного для цивилизации (Топси ворует, лжет, устраивает разнообразные каверзы и кажется неисправимой). На развенчание этого последнего стереотипа как раз и направлена эволюция маленькой героини: Бичер-Стоу выдвигает тезис о всесилии христианской любви, для которой нет невозможного. Любовь, крещение и просвещение — вот необходимые слагаемые для того, чтобы даже самый жестокий дикарь стал цивилизованным христианином. Примечательно, что Топси — единственный чистокровный представитель черной расы, отличительной чертой которого является острый и подвижный ум; автор наделяет ее этим качеством, хотя она и не полукровка. Интеллектуальная одаренность Топси позволяет ей стать выдающейся дочерью своего народа: получив образование и приняв крещение, она едет в Либерию учительствовать.

Примечательно, что попытка, вполне соответствующая духу романтизма, эпохе рождения историзма и «сотворения наций» и национального «гения», национального духа, определить особенности негров как расы и народа была заклеймена в афро-американистике как «романтический расизм», т.е. приверженность расистскому стереотипу — хотя сам факт того, что данной модели черной расы равно следуют и апологеты, и противники рабства, обнаруживает нейтральность этой модели как таковой. Портрет черной расы получается у Бичер-Стоу не только комплиментарным — как, впрочем, и портрет расы белой; однако в контексте эпохи романтизма желание Бичер-Стоу описать «расовый характер» негров является расизмом не более, чем стремление передать особенности северного и южного характера через сравнение Офелии и Огюстена, вермонтских родственников с новоорлеанскими. Разумеется, эти попытки сформулировать особенности «гения расы» в известной степени предвосхищают эпоху рубежа XIX–XX вв.; однако нельзя не заметить качественное отличие романтических определений «гения расы» — и расовых теорий прогрессистской эры, создававшихся в новых социальных условиях и под влиянием биологического детерминизма, дарвинизма, евгеники.

Исследователей неизменно интересует парадокс творчества Бичер-Стоу — использование топики плантаторского романа в аболиционистской прозе. Дж.Йеллин Фейген, например, объясняет это христианским смыслом романа: Христианская переоценка ценностей позволяет миссис Стоу включить расистские стереотипы плантаторской литературы в роман, направленный против рабства»[37]. Однако плантаторские романы также пишутся в христианской системе координат. В данном случае речь скорее должна идти о разной оценке одних и тех же, общеамериканских расовых топосов и моделей в плантаторской и аболиционистской идеологии. Однако общность «негритянской топики» в плантаторской и аболиционистской литературе позволила современным афро-американистам инкриминировать Бичер-Стоу и другим борцам с рабством грех «романтического расизма» (romatic racialism) — обвинение, ставшее после Дж. Фредриксона[38] общим местом.

В духе эпохи романтизма как плантаторская, так и аболиционистская литература обращается к теме «расового характера», «гения расы» и ее истории. Именно в плантаторской традиция впервые появляются этнографические зарисовки «негритянской жизни» и очерки негритянского фольклора. Заинтересованное и серьезное отношение к безыскусному творчеству рабов, утверждение ценности этого наследия позволяют констатировать, что задолго до того, как Дюбуа в книге «Души черного народа» (1903) связал духовные дарования черной расы с ее фольклором, вначале плантаторский, а затем и аболиционистский роман сделали первые шаги в этом направлении. Плантаторско-менестрельная традиция создала «характерологию» — набор расовых характеров, через усложнение и психологизацию которой в дальнейшем развивается типизация. Она закладывает основы бытописательства и «мостит путь» к преобразованию расово-культурной модели в духе диалектно-регионалистской и реалистической литературы конца XIX в.

В открытиях эпохи романтизма можно обнаружить и зачатки натуралистического подхода к расовому вопросу. Констатируя отличие попыток романтического определения «гения расы» от расовых теорий эры дарвинизма, евгеники и расовой войны (1870–1900-е), необходимо подчеркнуть и их преемственность. Авторы 1850-х годов — Г. Бичер-Стоу У. Симмс, К. Ли Хенц и другие создатели «романов против Тома» предвосхищают многое из того, что будет отличительным знаком наступающей эпохи, в том числе и обостренное внимание к «расе» как совокупности устойчивых врожденных свойств.

Трансформация культурной модели черной расы в литературе рубежа XIX–XX вв.

Расовая война и новый образ негра. Период от окончания Гражданской войны и реконструкции Юга и до «Негритянского ренессанса» (1870–1910-е гг.) занимает важное и еще не до конца оцененное место в эволюции культурной модели черной расы. Эта эпоха — «мост», уводящий из века XIX в век XX, время перехода, кризиса и поиска новых тем и форм. Общенациональная трагедия — Гражданская война перетекает в трагедию региональную — реинтеграцию и радикальную перестройку мятежных штатов, приведшую к исчезновению старого Юга и расовому террору, который достигает пика во второй половине 1890-х-начале 1900-х гг.[39].

Начало прогрессистской эры совпало с распространением в Америке позитивизма, в первую очередь идей Г. Спенсера и дарвиновского эволюционизма. Интерес к ним подогревался резкими социальными изменениями и вынужденным пересмотром прежнего «символа веры». Возникает целый спектр вариантов — от принятия дарвинизма[40] до попыток инкорпорировать элементы новых доктрин в традиционную систему представлений в условиях третьего религиозного пробуждения 1860–1900-х гг., которое принесло усиление не только пиетизма, но и общественного активизма («Армия спасения», «социальный евангелизм»)[41]. Сращение протестантских ценностей с викторианским кодексом благопристойности и новыми идеями приводит к тому, что христианские и вообще нравственные добродетели начинают преподноситься как разумные и адаптивно выигрышные модели, которые обеспечивают равновесие природного и социального[42]. Этический прогресс признается законом природы, а его залогом считается опора на ценности, которые передавались и пестовались высокой культурой англо-саксонской расы.

Одновременно с «модернизацией» традиционных религиозных и этических представлений, распространение позитивизма и других открытий естественно-научной революции порождают новые культурные явления и социальные практики. Интерес к евгенике и идеями биологического детерминизма, который начинается в 1880-х годах с работами сэра Фрэнсиса Гальтона, довольно быстро в вышеописанных условиях приобретает не только социальную, но и расовую направленность: деятельность первых адептов новой теории направлена на обоснование превосходства англо-саксонской (Anglo-Saxon), нордической (Nordic), кавказской (Caucasian) расы[43], введение строгого запрета на мисцегенацию, жесткого контроля за расовым и социальным составом иммиграции и принудительной стерилизации «вырожденцев» — носителей плохой наследственности. К 1910-м гг. начинается реализация общенациональ-

ных евгенических проектов, идет разработка и внедрение евгенических реформ и соответствующего законодательства. Эта практика в том числе преследовала цель защитить от размывания и деградации «золотой фонд» англо-саксонской расы — американцев-северян англо-саксонского происхождения из высшего и среднего класса.

В этих условиях видоизменяется набор моделей и амплуа, предлагаемых негру американской культурой. Из старых представлений актуализируются стереотипы негра как ленивого, инфантильного, лживого, воровatого существа, несовместимого с понятиями гигиены и порядка, с низким интеллектом, неуправляемыми аффектами, дефицитом воли, склонного к чревоугодию, сонливости и т.д. Что же касается новой топики, то именно в «прогрессистскую эру», в период после Реконструкции создаются и прочно входят в обиход наиболее одиозные расовые стереотипы и расхожие мифы о негритянской расе как низшей в эволюционном отношении, основанные на евгенических концептах и переосмысленных дарвинистских идеях . Мужские стереотипы — «черный жеребец» (black stud), «черная горилла» (black ape), подчеркивают животное начало, агрессивность, преступные наклонности «низшего расового типа» и исходящую от него сексуальную угрозу для женщин белой расы. Женские стереотипы — распутная аморальная соблазнительница «Иезавель» (Jezebel); «сердитая негритянка»[44] (angry black woman) — мужеподобная, грубая негритянка; «черная ведьма/змея» (black witch / snake) — коварная, хитрая, злобная мстительная негритянка, способная отравить или зарезать свою жертву во сне[45].

Хотя «джефферсоновская праоснова» ясно проступает в этих стереотипах, новым в них является перенос внимания на признаки, указывающие на биологическую и культурную «недоразвитость», «неполноценность» и аморальность «низшего расового типа» и на его опасность — агрессивность, черты «прирожденных преступников», склонность к насилию. В этот период на первый план выходит акцентирование повышенной, «животной» сексуальности черной расы, «врожденной» склонности к промискуитету и плодовитости у цветных и черных женщин, к агрессии (violence) и насилию (rape) у черных мужчин. Новые стереотипы подчеркивали сексуальную угрозу, исходящую от «низшей расы»: за вожделением негра к белой женщине, соблазнительностью плодовитой негритянки для белого мужчины усматривалась грозная перспектива расового смешения, постепенного вырождения и размывания «высшей» нордической расы. В более широком культурном контексте эти коллективные фобии связывались с общим для рубежа веков топосом хрупкости высокой цивилизации и культуры перед лицом пришествия «варваров», а также с начавшимся еще в конце викторианской эпохи процессом раскрепощения культуры и снятия сексуальных табу. На долгое время черная раса стала для Америки объектом переноса (трансфера),

символом, зримо воплощавшим единство фрейдовского либидо и мортидо, эмблемой сокровенных страхов и желаний, проекцией потаенных влечений и фантазий «слишком цивилизованного» западного человека. В эпоху негритянского ренессанса эта уже вполне откристаллизовавшаяся культурная модель принесла черным американцам немало «бонусов», которые, однако, были несопоставимы с потерями: начиная еще с Реконструкции и вплоть до 1960-х гг. неграм и цветным приходилось жестоко расплачиваться за роль, отведенную им в родной культуре.

«Благопристойная литература» и расово-культурная модель. В 1890–1900-х гг. страна, вступившая в напряженный кризисный период перехода из XIX в XX век, переживала острую вспышку ксенофобии. В ситуации массовой миграции негров на Север из «черного пояса» и колоссального потока иммигрантов, захлестнувшего Америку на рубеже веков, ощущаются растерянность и страх перед новыми реалиями наступающего века. Индикатором этих настроений стала литература благопристойности или «нежного реализма», наследовавшая «золотому веку» новоанглийской мысли — эпохе трансценденталистов и бостонских браминов. Отношение «благопристойных» авторов к иммиграции в 1890-1900-е представляет собой смесь христианского сострадания, страха, неприязни, чувства превосходства и культурного миссионерства. Викторианские представления о способности более высокой англо-саксонской культуры подчинить себе и ассимилировать низшие расы практически выражаются в стремлении американизировать иммигрантов, которые должны разделять традиционные для Америки моральные, общественные и политические идеалы. Ревнители подлинно американского духа и американских ценностей с возрастающей тревогой пишут о росте населения, принадлежащего к низшим расам и социальным слоям, о том, что американский дух находится под угрозой исчезновения.

Типичными для публицистики и литературы благопристойности рубежа веков являются дидактизм, опора на культурные и расовые традиции, этот «якорь спасения». Благопристойная традиция также заимствует из позитивизма видоизмененную идею эволюции, но эволюции не биологической, а нравственной и культурной, которая основана на добровольном и сознательном подчинении расовому инстинкту и культурным нормам. Отрицая биологический и средовой детерминизм натуралистов, благопристойные авторы утверждают принципы культурного детерминизма и разделение рас в культурном отношении на высшие и низшие. Обостренное внимание к этим вопросам связано с резкими социальными изменениями (колоссальная миграция и иммиграция) и новыми идеями (дарвинизм, евгеника), восприимчивость к которым была обусловлена утратой прежних позиций «джентри» — образованного

среднего класса в американском обществе.

Набор «неассимилированных» персонажей включает в себя негров, бедных девушек и юношей из семей иммигрантов, нищих и бедняков, простолюдинов-фермеров, грубых и вульгарных магнатов — финансистов, промышленников, спекулянтов, артистов и художников, ведущих саморазрушительную жизнь. Все они, как правило, в глубине души тянутся к добру, но в силу отсутствия нравственного воспитания не могут сопротивляться злу. Некоторые из них постепенно «американизируются» и «ассимилируются», другие погибают, так и не выбравшись из состояния «дикости». Постулат традиции благопристойности о тесной связи расы и морали прекрасно иллюстрирует, например, повесть «Пан и крестоносец» (Pan and the Crusader, 1910) М. Шервуд[46], опубликованная в форпосте «нежного реализма» — журнале «Atlantic Monthly». Герой повести, белокожий, светловолосый юный рыцарь, вернувшись из крестовых походов, не может примириться с духом материализма и стяжательства и решает отплыть на юг в поисках некоего смутного идеала. Потерпев крушение на одном из островов, он некоторое время живет у местного племени — славных добрых дикарей со смуглой оливковой кожей, которые поклоняются Пану и ведут бесхитростную невинную жизнь на лоне природы. Искушение остаться в этом первобытном раю так сильно, что герой едва не забывает о своем высшем предназначении. Однако когда к острову подходит корабль, и рыцарь видит людей своей «беспокойной» белокожей расы, вечно тоскующей и жаждущей идеала, он покидает остров, покоряясь моральному «расовому» императиву, который глубже и сильнее личных желаний.

Южная традиция: романтизм, регионализм, натурализм и расовый террор. В южной традиции рубежа веков сочетаются романтические, реалистические и натуралистические элементы. Соединение романтических клише и черт регионализма обычно маркирует попытки ностальгической консервации уходящего образа старого Юга. Хрестоматийным примером здесь служит творчество Томаса Нельсона Пейджа, воссоздающего в прозе, например, в сборнике «В старой Виргинии или Масса Чейн и другие рассказы» (In Ole Virginia, or Marse Chan'and Other Stories, 1887), набор сентиментально-романтических клише плантаторской традиции.

Образцом регионалистского письма стало творчество Ирвина Рассела (Irwin Russell, 1853–1879). Уроженец шт. Миссисипи, сын врача и учительницы, поклонник Бернса и английского поэтического романтизма, он с ранней юности интересовался «местным колоритом» и в особенности бытом и красочной речью южных негров. Рассел собирал их рассказы-«былички» и личные воспоминания. С 1871 г. он стал публиковать

стихи, в том числе и поэзию на диалекте в «Scribner's Monthly» и некоторых других журналах; наиболее известным его произведением стала оперетта «Рождественская ночь в негритянском поселке» (Christmas Night in the Quarters), либретто которой было опубликовано в «Scribner's» в 1878 г. В ней присутствует рамочная композиция благодаря белому рассказчику; четыре негритянских персонажа — кучер, проповедник и два музыканта — скрипач и игрок на банджо по очереди выступают на рождественском празднике у дядюшки Джонни.

Расселл стоял у истоков «диалектной поэзии»: в его стихах уж определились контуры этого феномена, восходящего к менестрельно-плантаторской традиции. Стихотворения могут представлять собой монолог или диалог, это всегда прямая речь персонажа — комического балагура, резонера, проповедника, почтенного дядюшки, бравого солдата, воркование влюбленной парочки или ворчание стариков-супругов. В числе самых ярких стихотворений — патриотическая «Военная песня преподобного Генри» (Rev. Henry's War Song) на тему американской революции, «Рассказ дядюшки Кэпа» (Uncle Cap Interviewed), «Масса Джон» (Mahsr John) — воспоминания старого негра о прежней жизни, «Проповедь сестрам» (A Sermon for the Sisters), подчеркивающая яркие черты черной проповеди, ее непосредственность и эмоциональность. Стихотворение «Продажа собаки» (Selling a Dog) представляет собой комический монолог хозяина, нахваливающего своего старого облезлого пса, от которого ему так и не удается избавиться. «Дядюшка Нед на рыбалке» (Uncle Ned at Fishing) — юмористическая бытовая зарисовка. Настоящей жемчужиной сборника является заключительное стихотворение «Кончина» (Going) — монолог умирающего, в котором присутствует образность проповедей и спиричуэлс, а патетика снимается за счет простоты и наивной конкретности предсмертных видений ангелов и райских кущей:

> Sing "De Rock of Ages", Phillis, — sing it soft an' low,
> Dat's de tune I wants to heah agin afore I go.
> Don't you chock an' sob, ol' 'ooman — sing it brave an' bol'.
> Ah, dat music! — seems to me it's singin' in my soul![47]

(Спой «Скалу веков», Филис, — спой тихонько-нежно, / Эта песня, которую хочу послушать перед концом. / Спой без слез и без запинки — смело и храбро, / Ах, что за музыка! — льется прямо в душу! [Подстрочник мой. — *О.П.*])

Творчество Расселла маркирует начало серьезного интереса к негритянскому фольклору в рамках складывающейся новой культурной па-

радигмы, когда начинают цениться не стилизации, но аутентичность, возникают фольклористика и этнография в современном понимании[48]. И. Расселл оказал заметное влияние на Дж. Чэндлера Харриса, который писал в предисловии к посмертно вышедшему сборнику стихов Расселла 1888 г.: «Ирвин Рассел был в числе первых — если не самым первым из южных авторов, по достоинству оценивших литературные возможности, заложенные в негритянском характере и уникальных отношениях двух рас, существовавших до войны… негр присутствует в этих стихах, тот самый старомодный, неподдельный негр, который до сих пор дорог сердцу южанина»[49].

Уроженец Джорджии Дж. Чэндлер Харрис, прославившийся «Сказками дядюшки Римуса»[50], не избежал идеализации старого Юга; однако пореформенный Юг занимал его не в меньшей степени, что заметно в тяготении к социальному реализму и натурализму в таких сборниках, как «Минго и другие зарисовки в черно-белых тонах» (Mingo and Other Sketches in Black and White, 1884), «Свободный Джо и другие зарисовки Джорджии» (Free Joe and Other Georgian Sketches, 1887), «Валаам и его хозяин и другие рассказы и зарисовки» (Balaam and His Master and Other Sketches and Stories, 1891). Харрис выводит типичных представителей разных южных сословий, в том числе городских негров-бедняков, черных издольщиков и негров-люмпенов, не сумевших адаптироваться к новой жизни после отмены рабства. Если в Минго — черном мудреце и знатоке людских душ проглядывают черты менестрельного «дядюшки» и «верного раба», почтенного негра-патриарха, то несчастный «свободный» Джо, с одной стороны, связан с карикатурными образами свободных негров-бедняков из довоенной полемической южной традиции, а с другой — это типичный герой натурализма: грубо выкинутый из знакомого мира плантации в город, он с роковой неизбежностью опускается на дно и гибнет. В мрачном рассказе-притче «Где Дункан?» из сборника «Валаам и его хозяин» звучит тема рокового раскола южных семей на белую и цветную ветви, расплаты цветных потомков за грехи белых отцов и «расового возмездия» (убийство белого отца Дункана его негритянской наложницей)[51].

Юг, полный насилия и ненависти, предстает в романах Томаса Ф. Диксона (1864–1946), уроженца Северной Каролины, оставившего самое яркое и одиозное свидетельство «расовой войны» рубежа XIX–XX вв. — «Трилогию о реконструкции»: «Пятна леопарда» (The Leopard's Spots, 1902), «Человек клана» (Clansman, 1905), «Предатель» (Traitor, 1907).

Диксон отстаивает тезис расовой неполноценности негров и необходимости белого господства для охраны цивилизации; в частности на это работает топос «капли негритянский крови»: «Даже одна капля негри-

тянской крови делает человека негром: заставляет курчавиться волосы, делает плоским нос, расплющивает губы, гасит свет разума и зажигает огонь звериных страстей. Равенство негров — это начало конца истории нации. У нас достаточно негритянской крови, чтобы превратить нас всех в республику мулатов»[52]. Элементы джефферсоновской модели с помощью натуралистической дарвинистской «прививки» доводятся у Диксона до гротеска, превращаясь в вирулентный и одиозный стереотип. Его отрицательные негритянские персонажи — бездельники, пьяницы, они одержимы похотью, агрессивны и лишены всякой нравственности. В «Пятнах леопарда» во время пьяной оргии негритянка убивает своего ребенка и сжигает его тело (52; p. 93). Полукровка Лидия Браун соблазняет и развращает Огастуса Стоунмена, который, попав в сети «желтокожего вампира», погружается в «черную пропасть животных страстей»[53].

Главный топос, воплотивший коллективную фобию «прогрессистской эры» и сделавший романы Диксона популярными, — страх мисцегенации: «Будущий американец будет мулатом — или англосаксом. Это решается сейчас». Белые должны «с огненным мечом в руках» охранять свою абсолютную власть на Юге (52; pp. 198, 333).

Романы Диксона печатались огромными тиражами (по экземпляру на восемь американцев, как пишет Дж.Уильямсон[54]). Они оказали огромное влияние не только на современную ему южную и негритянскую литературу; воздействие Диксона и запечатленной им модели расовых отношений в американской прозе XX в. ощущается постоянно — у Фолкнера, Аллена Тейта, Р. Пенна Уоррена, Ричарда Райта и мн. др.

Романы Диксона отразили накал расовой ненависти и страха, высокий градус насилия на пореформенном Юге рубежа XIX–XX вв. В творчестве Диксона актуализируются и предельно поляризуются модели негра как «низшего существа», несамостоятельного, инфантильного и порочного — и негра-простеца, дитяти и верного слуги, нуждающегося в руководстве белых. Обе модели восходят к Джефферсону; первая соединяется с типом «кровожадного дикаря», вторая — с идеализированным сентиментальным и комическим образами негра в духе «романтического расового характера» плантаторско-менестрельной и аболиционистской традиции. У Диксона зафиксировано тесное сращение расовых и сексуальных фобий и предрассудков, складывание новой модели негра — бестиального дикаря-насильника и убийцы, «недочеловека» (мужской тип), черной / цветной «Иезавели» (женский тип). Парадоксальным образом, эта негативная модель после перестановки оценочных знаков составит основу концепта расового примитива в американском модернизме 1910–20-х гг.

Эпоха модернизма и начало обновления расово-культурной модели

В национальной литературе рубеж 1900–1910-х стал «демаркационной линией», обозначившей начало модернистской эры. С начала 1910-х гг. литература США уже в полной мере принадлежит XX веку — в это время написаны «Становление американцев» (1908; опубл. 1925) и вышли «Три жизни» (1909) Гертруды Стайн, появились первые рассказы Ш. Андерсона (1915), первые стихотворения и сборники Т.С. Элиота и Э. Паунда, был создан журнал «Poetry» Г.Монро и заявил о себе поэтический модернизм (1912), началось «Чикагское возрождение» (1910), сложились кружки А. Штиглица (1908), М. Додж (1913), У.Аренсберга (1913), произошла революция в живописи, заработала «Галерея 291» (1908), прошла знаменитая *Armory Show* — «Арсенальная выставка» (1913). Вектор модернистского эксперимента в это время направлен в сторону культурно-националистического строительства, на утверждение самобытной национальной идентичности — и в то же время «американской всеобщности», «универсальности американской культуры[55]. Частью этой программы становится конструирование модернистского американского примитива, важной разновидностью которого станет его расовый вариант[56].

О новом качестве интереса к фигуре американского негра сигнализирует целый ряд текстов раннего модернизма, и в их числе — «Конго (Изучение негритянской расы)» В. Линдсея (1914) и повесть «Меланкта» (1909) Г. Стайн. В небольшой поэме В. Линдсея «неистребимая дикость» (basic savagery) негров, страшная, но и прекрасная в своей естественности, противопоставляется цивилизованному варварству и холодной жестокости белых, разрушивших негритянский эдем — «волшебную страну» (negro fairyland). В. Линдсей создает сложный, амбивалентный образ черной расы — пугающий и влекущий, жуткий и красочный. Он заряжен огромной энергией и наделен колоссальным, хотя и устрашающим обаянием. Как отмечает А. Синх, «"Конго" представляет примитивизм негров как оплот против наступающей стандартизации»[57]; добавим — и как угрозу западной цивилизации.

Писатель для писателей, экспериментатор и «первопроходец» (pathfinder)[58] Гертруда Стайн «открывает Америку» не только для европейцев, но и для самих американцев. Обладавшая поразительной интуицией во всем, что касалось литературной моды и конъюнктуры, она задолго угадывала появление нового «тренда» и всегда оказывалась на шаг впереди своих современников. Когда в Европе возникает интерес к африканскому искусству, в американских авангардистских кружках У. Аренсберга, А. Штиглица также начинают увлекаться чужеземным

примитивом — африканской скульптурой и масками. Стайн сразу понимает, что гораздо выигрышнее обращение к исконно американскому негритянскому примитиву — что она и делает задолго до начала «эры джаза».

Прославивший Гертруду Стайн цикл «Три жизни» (Three Lives, 1909) построен на повторяющихся лейтмотивах, восходящих к репетитивным структурам негритянского фольклора; принцип «тема-импровизация» заимствуется из негритянской музыки, набиравшей популярность в 1900–1910-е гг. (блюз, рэгтайм, затем джаз). Не случайно самым известным произведением цикла стала «негритянская повесть» «Меланкта» (Melanctha, 1906). Любовная история разыгрывается в красочном и экзотическом для белого американца (и европейца) мире негритянского гетто Бриджпойнт. В «Меланкте» Стайн имитирует Black English — и это именно имитация, поскольку эффект диалектной речи создается не столько за счет грамматических форм, характерных для негритянского английского, сколько благодаря стилистике и лексике:

«И им обоим все это нравилось все сильнее и сильнее, эти новые для них чувства и эти летние дни, такие долгие и такие теплые… и летние вечера, когда они гуляли по городу, и шум людных улиц, и музыка шарманок, и танцы, и теплый запах людей, и лошадей, и собак, и все это огромное радостное чувство от могучего, томительного, пряного, грязного, влажного, теплого, негритянского южного лета»[59].

Однако в экзотической расовой аранжировке Стайн разрабатывает актуальный для начинающейся в США эпохи модернизма конфликт — столкновение «страсти» и «пуританских инстинктов». В повести присутствуют две группы лейтмотивов, характеризующие две противоположные ценностные системы — Джеффа и Меланкты: «вести размеренную жизнь» (living regular) — «искать развлечений» (getting excited), «трудиться» (working) — «бродить в поисках жизненной мудрости» (wandering after wisdom). Однако носитель благопристойных ценностей среднего класса Джефф — натура восприимчивая. В нем подспудно совершаются перемены: прежняя ригидная система оценок расшатывается, слова «хорошо» и «плохо» становятся проблематичными, начинается «путаница». «Славный и спокойный» Джефф оказывается способен на «настоящее жаркое чувство», которое изменяет его, делая душевно более богатым: «Джефф всей душой чувствовал ту новую красоту, которую однажды открыла ему Меланкта Херберт, и это все больше и больше помогало ему в работе и над собой, и на благо всех цветных мужчин и женщин» (59; с. 293).

Меланкта, бросившая вызов «пуританскому инстинкту» Джеффа, выросла в неблагополучной бедной негритянской семье. Но, несмотря на свое происхождение, она предстает как существо отнюдь не прими-

тивное. Героиня, взыскующая «жизненной мудрости», подвержена приступам меланхолии, страдает от раздвоенности — ее «слишком сильно раздирают желания и чувства». «Жизненная мудрость» — любовный и сексуальный опыт, эмоциональная зрелость — приносит ей одни страдания. «Сложная, жаждущая» Меланкта тяготеет к цельным, простым типам (Джем Ричардс, Роз Джонсон). Такой цельной личностью кажется ей вначале и Джефф, но по мере того, как в нем нарастает внутренний конфликт, Меланкта теряет к нему интерес.

Совершенно очевидно, что комплекс тем, присутствующий в «Меланкте», прямо связан с начавшейся в первые десятилетия XX в. в США резкой критикой секуляризованного «пуританского духа» с его рационализмом и меркантильностью, с апологией свободного искусства, творцов и богемы, с которой выступила новая генерация писателей и критиков, заявивших о себе в 1910–1920-е годы — Ван Вик Брукс, автор книги «Вино пуритан» (The Wine of the Puritans, 1909), Г.Л. Менкен, Р. Борн, У. Франк и др.

Образ негра и «негритянской жизни» стал важной составной частью концепции «американского примитива» и в творчестве Шервуда Андерсона — многолетнего корреспондента, друга и единомышленника Г.Стайн. Именно дети, подростки, негры и животные населяют андерсоновский примитивный «американский эдем». В сборнике «Кони и люди» (1923) в своей «необъяснимой симпатии» к неграм и коням признается подросток — повествователь в рассказе «Я хочу знать, почему»: ему нравится выговор негров-конюхов, их шутки, белозубые улыбки и смех — одновременно и простодушный, и полный иронии. Этот смех лишен нигилизма, он не отрицает, не разрушает:

> «Раннее утро, трава блестит от росы, на соседнем поле кто-то пашет, а в сарае, где спят конюхи-негры, чего-то жарят, смех слышен — вы же знаете, как негры умеют смеяться, зубоскалить и такую шутку другой раз отмочат, что и сам не утерпишь — захохочешь. Белые так не умеют…»[60].

Попав в отвратительное место — публичный дом, герой заявляет: «Все там было гадко. Негр в такое место не пошел бы» (60; с. 198). Негры оказываются не только физически, но и нравственно чище, здоровее, для белого мальчика-подростка они становятся мерилом искренности и честности:

> «На этот счет негры молодцы. Не продадут. Бывает, сбежишь вот так из дома, познакомишься с белым, и вроде он ничего, подходящий… а потом возьмет и выдаст. Белый это сделает, а негр — никогда. Неграм доверять можно. С ребятами они честнее белых» (60; с. 192).

В романе «Темный смех» беглец от цивилизации, чикагский интеллектуал Брюс Дадли обнаруживает простоту, цельность, первобытную мощь в неграх — наивных, гармоничных существах, исполненных здоровой сексуальности, витальной силы. «Медленный ленивый танец, чувственная музыка, корабли, кукуруза, кофе, хлопок. Ленивый, чувственный негритянский смех. Брюс вспомнил строчку, недавно написанную одним негром: «Что знает белый поэт о моем народе, о негритянской скользящей походке и о темном смехе на заре?»[61]

«Темный смех» новоорлеанских негров, полный чувственности и иронии, буквально вводит в транс Брюса Дадли, подвигая его к переоценке всех ценностей. Он ощущает бессилие и бесплодие белого общества, одержимого неврозами, отравленного ядом пуританства и ложным интеллектуализмом, сравнивая мир белых и негров, «естественных существ», лишенных предрассудков и ложной морали:

«Негры в лохмотьях бродили по пристани, издавая странные, завораживающие звуки. Их глотки ловили, прятали и баюкали слова. Слова-любовники, звуки-любовники — казалось негры хранили и отогревали их в каком-то теплом местечке — наверное, прямо во рту, под своими мясистыми красными языками. Толстые губы, как стены, отгораживали звуки от всего остального мира<…>Негритянские тела сливались друг с другом так же, как небо сливалось с речной водой» (61; pp. 105–106)..

Эти «негры в лохмотьях» — настоящие поэты, в отличие от Брюса Дадли и других представителей белой богемы в романе. Однако их поэзия заключена «в звуках и телодвижениях», в то время как попытка перенести это чудо на бумагу, заключить в серию черно-белых значков, угрожает разрушить хрупкую ускользающую красоту. Устное полнозвучное слово, которое ласкают и «баюкают» «толстые губы» и «красный язык» телесно, реально; его невозможно записать, не уничтожив его «примитивную мистику». Брюс смотрит на негров, на их коллективное, «большое тело» — и перед ним возникает видение примитивного эдема, когда человек еще не ощущал себя индивидуальностью, не знал отчуждения от других людей, не отделился от мира, от стихий и вещей. Проникаясь этим сознанием, Брюс приходит к убеждению, что черной расе предстоит исполнить свою миссию — влить новые силы в американскую культуру, остановить прогрессирующую болезнь отчуждения. В неграх Брюс видит противоядие от отмертвения и механистичности, которые неуклонно разрушают живую душу нации: «Сознание темнокожих мужчин, темнокожих женщин все более проникало в американскую жизнь — и в его жизнь тоже… Негры проникали сюда более настойчиво, страстно и жадно, чем поляки, немцы, евреи, итальянцы. Они входили через заднюю дверь — там, у задней двери стояли они, и смеялись, и пританцовывали…» (61; p. 74)

Разумеется, представление о черных американцах, выраженное в романе Андерсона, отмечено идеологически заданной тенденциозностью; оно нереалистично — поскольку «реальные негры» вовсе не нужны для художественной системы писателя. «Негр-дитя природы» — важная часть андерсоновского концепта примитива, и приверженность этому концепту заставляет писателя игнорировать очевидность: глубокую и всестороннюю интеграцию черных, которые давно стали частью современной цивилизованной Америки. Однако Шервуд Андерсон не выдумывает своих негров: он лишь пользуется в своих целях теми возможностями, которые ему предоставлял наличный арсенал культуры.

На концепте негра как «экзотического примитива» построен знаменитый роман Карла Ван Вехтена «Черномазый раек» (Nigger Heaven, 1926) 62, где отразились его впечатления от гарлемской жизни первой половины двадцатых. Ван Вехтен с живым интересом и горячей симпатией наблюдал за тем, что происходило в «негритянской столице», был участником многих культурных событий, автором статей и репортажей о Гарлеме. Среди его личных друзей были почти все выдающиеся деятели «Ренессанса». Белый интеллектуал и эстет Ван Вехтен видит лишь Гарлем ночных клубов и кабачков, где все ведут беззаботную, веселую жизнь. Обитатели Гарлема у него — эмоциональные, импульсивные непосредственные «дикари». Негры Ван Вехтена говорят на колоритном, непонятном для белых утрированном арго, их единственное занятие — петь и танцевать под заводные ритмы черного джаза. «Примитивы» асоциальны: персонажи Ван Вехтена — веселая богема, люмпены, воры, проститутки, сутенеры. Образы Байрона Кессона и содержанки Ласки задуманы как воплощение Гарлема и негритянской натуры — красивой и греховной, страстной и вульгарной, живущей инстинктами и порывами.

Произведение Ван Вехтена выявило линии разделения и противостояния, которые уже наметились в негритянской культуре. Многих Гарлемских интеллектуалов возмущало, что «в романе нет подлинной негритянской жизни, а есть большое количество искусственно подобранных сцен, призванных показать примитивизм жизни негров, их варварство»[63]. У. Дюбуа назвал «Черномазый раек» «карикатурой, собранием полуправды, пощечиной, оскорбляющей гостеприимство негров и интеллигентность белых»[64]. Представленный в романе образ черной расы резко отвергался черными интеграционистами (У. Дюбуа, Дж. Фосет, А. Локк, С. Браун и др.), т.е. теми деятелями Гарлемского Ренессанса, кто видел будущее черной расы в Америке в приобщении к европейской образованности, демократическим ценностям, в полной интеграции в американское общество. Для них «примитив» представлялся попыткой создать «алиби» цивилизационной отсталости черных американцев.

В то же время во второй половине 1920-х гг. с распространением негритюда «примитив» становится позитивным понятием в кругах, разделявших идеи расовой гордости и самобытности. Предметом жаркой полемики стал роман Клода Маккея «Домой в Гарлем» (Home to Harlem, 1928), где изображен тип «экзотического примитива» — дитя природы, настоящий сгусток витальной энергии, неукротимого темперамента, импульсивный и страстный. Роман о «дикаре в городских джунглях» вызвал резко отрицательную оценку «интеграционистов» — Алана Локка, Каунти Каллена, Уильяма Дюбуа. Однако противоположный «лагерь» — писатели, подчеркивавшие самобытность черной культуры (Лэнгстон Хьюз, уроженец Британской Гвианы Эрик Уолронд, Зора Нил Херстон, Рудольф Фишер, Арна Бонтан) высоко оценили книгу Маккея. Отзвуки вехтеновского романа звучат также в рассказах Рудольфа Фишера, автобиографической книге Л. Хьюза «Смех сквозь слезы», в романах У.Термана «Первенцы весны» (Infants of the Spring, 1932), Арны Бонтана «Бог посылает воскресенье» (God Sends Sunday, 1931), сборнике Эрика Уолронда «Смерть в тропиках» (Tropic Death, 1926). Очевидно, что эти мотивы усиливаются в конце Гарлемского Ренессанса, на рубеже 1920–1930-х с ростом самосознания и расовой гордости черной Америки.

Известный исследователь Гарлемского ренессанса Дж. Хатчинсон отмечает недостаточность сложившейся в афро-американистике «бело-черной» системы координат, ведущей к упрощению картины и искажению исторической реальности 1920-х и подчеркивает, что предметом изучения должен быть именно «американизм» как оригинальный культурный феномен, составной частью которого является «афро-американизм» или «черный американизм». Подчеркивая неправомочность исключения «негритянскости» (blackness) из «американскости» (Americanness)[65], Хатчинсон утверждает, что поиск и утверждение расовой самобытности в эпоху американского модернизма является частью общенационального процесса культурно-националистического строительства и самоутверждения перед лицом Старого Света. Хатчинсон настаивает на том, что исторически адекватное понимание «Гарлемского ренессанса» возможно лишь в контексте общего подъема «американского культурного национализма», частью которого был американский литературный модернизм.

В результате бурных перемен рубежа веков (освобождение негров, огромный приток иммигрантов, изменение расового и этнического состава населения США) уже начинается противостояние сторонников «расовой чистоты», консервации «давнего наследия», ассимиляции не-англосаксонских меньшинств — и сторонников диверсификации «американизма» через легитимацию и включение в национальную культуру самобытных элементов — регионального, этнического и расового

как разновидностей американского. Ван Вик Брукс, Р.Борн, У.Франк, У. Карлос Уильямс, Ш. Андерсон, У. Фолкнер были сторонниками такого культурного национализма, основанного на диверсификации и интеграции, как типично американского, не-европейского.

Самобытность была «требованием времени», моделью, которая предлагалась негритянской культуре культурой американской. В пользу этого тезиса убедительно свидетельствуют высказывания белых авторов, призывавших своих черных собратьев по цеху «быть собой», а не подражать белым образцам. В этом убеждает начинающего негритянского литератора Байрона Кессона белый издатель Рассет Дервуд в романе Ван Вехтена «Черномазый раек» (62; p. 2220. Ш. Андерсон в письме к Г. Стайн делится впечатлениями от книги Джина Тумера «Тростник» (1923): «Есть книга, написанная американским негром Джином Тумером, она называется «Тростник». Хорошо, чтобы ты ее посмотрела. Цвет, всплеск — я уверен, что на сей раз это настоящий, не поддельный негр» (58; p. 37). Ю. О'Нил в письме к А. Филипу Рэндольфу, напечатанному в «Messenger», пишет: «Я хочу сказать только одно… тем неграм, которые занимаются или хотят заниматься творчеством в какой бы то ни было области: будьте собой! Не стремитесь к тому, что ценим мы, что мы считаем хорошим! Делайте свое, делайте то, что вы считаете хорошим! У вашей расы есть возможность — и сияющая цель! — создать новые формы и новые смыслы… Должна появиться негритянская пьеса, написанная негром, которую не мог бы придумать ни один белый. Я не хочу сказать, что ваше искусство будет более великим — все искусство великое, но оно будет вашим, вашим собственным, оно будет выражать то, что таится у вас в самой глубине, выражать вас самих, и выражать это будете вы сами»[65].

Американский модернизм предложил негритянским авторам новую модель — «национализации» американского негра, включения его в национальную культуру с сохранением его культурной автономии. Эта модель была долгожданной, актуальной, многообещающей. Если Дюбуа, А. Локк, Зора Н. Херстон, Л. Хьюз, К. Маккей ставили задачей утверждение самобытности культуры американских негров, то они осуществляли ту же программу «американизации» американской культуры, которую стремились воплотить Ван Вик Брукс, Р. Борн, Макс Истмен, У. Карлос Уильямс, Уолдо Франк, Шервуд Андерсон и другие американские модернисты-«нативисты», противопоставлявшие «новосветное», «американское» европейскому.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Neale, L. The Black Arts Movement // *The Drama Review: TDR*. Summer, 1968. Vol. 12, №. 4 "Black Theatre", pp. 28, 29.

2. Попытки сопоставления черных авторов XIX в. с классиками национальной литературы в афро-американистике продиктованы идеологическими задачами подмены понятий «центра и периферии» подаются как «типологические», «тропологические» и основаны на интенции автора статьи/монографии, а не на фактическим материале. Примером такого сопоставления может послужить книга Э.Сандквиста, где сравниваются, например, Мелвилл и Мартин Делани (Sundquist E.D. To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) или многочисленные попытки сблизить повесть Дугласа «Раб-герой» с «Бенито Серено» Мелвилла.

3. Более позитивным образцом «десегрегации» афро-американистики может также послужить сборник: Criticism on the Color Line: Desegregating American Literary Studies. Ed. H.B.Wonham. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

4. См. Raboteau A.J. Slave Religion: "The Invisible Institution" in the Antebellum South. N.Y.: Oxford University Press, 1978, pp. 128–130.

5. Godwyn M. The Negro's & Indians Advocate, Suing for Their Admission to the Church, or, A Persuasive to the Instructing and Baptizing of the Negro's and Indians in our Plantations. L.: Printed for the author, 1680, p. 61.

6. В числе самых известных проповедников-апологетов рабства назовем Роберта Картера Николаса (1793–1857, Виргиния) и Томаса Бэкона (1700–1768, Мэриленд).

7. Tryon T. Friendly Advice to the Gentlemen-planters of the East and West Indies. L.: Printed by Andrew Sowle, 1684.

8. Jordan W. D. White Over Black. P. 201, 214; Fawcett B. Compassionate Address to the Christian Negroes in Virginia. Salop, VA: Printed for F.Eddowes and F.Cotton, 1756. Rpr. N.Y.: AMC Press, 1975.

9. Идеям и деятельности Э.Бенезета посвящена недавняя монография: Jackson M. Let This Voice Be Heard: Anthony Benezet, Father of Atlantic Abolitionism. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2009.

10. Davies S. The Duty of Christians to Propagate Their Religion among Heathens: Earnestly Recommended to the Masters of Negro Slaves in Virginia. A Sermon Preached in Hanover, Jan 8, 1758. L.: Printed by J.Oliver in Bartholomew-Close, 1758.

11. Bruce D. D. The Origins of African American Literature: A History of the African American Literary Presence, 1680–1865 [Text] / Dickson D.Bruce Jr. — Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2001, p. 17.

12 Sewall S. The Selling of Joseph: A Memorial. Boston, MA: Printed by Bartholomew Green and John Allen, 1700. — URL: http://en.wikisource.org/wiki/The_Selling_of_Joseph.

13. Oschatz M. The Early Slavery Debates // Oschatz M. Slavery and Sin: The Fight Against Slavery and the Rise of Liberal Protestantism. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 2012, pp. 15–42.

14. О ходе этих дискуссий достаточно полное представление дает резпрезентативная подборка документов Г.Дж.Корнблита, охватывающая период от начала Американской революции и до Миссурийского компромисса. В нее входят законодательные акты, декларации о правах и акты об отмене рабства разных штатов, дебаты в конгрессе по вопросу о рабстве и работорговле, различные законодательные акты об отмене рабства, фрагменты из трактатов, памфлетов и проч. См.: Kornblith G.J. Slavery and Sectional Strife in Early American Republic. 1776–1821. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers Inc. 2010.

15. Об этом см.: Висоцька Н.О. «Наші чорні брати»: риторика раси у просвітницькому дискурсі Томаса Джефферсона // Просвітницька традиція в літературі США. Американські літературні студії в Україні. Вип. 2. Київ, 2005. С. 78–93.

16. Jefferson T. Legal Argument. Howell vs Netherland. Status of Bound Negroes and Their Descendants // Jefferson T. The Works of Thomas Jefferson: 12 vols. Ed. P.L.Ford. N.Y.; L.: G.P.Putnam's Sons, 1904–1905. Vol.1., pp. 274–275.

17. Jefferson T. Notes on the State of Virginia. Ed. D. Merrill. N.Y.: Peterson Library of America, Literary Classics of the United States, 1984, p. 288.

18. Jefferson T. Letter to Benjamin Banneker 30.08.1791 // Jefferson, Thomas. The Works of Thomas Jefferson: 12 Vols. Vol. 6, pp. 309–310.

19. См.: Креленко, Н.С. «Оруноко или царственный раб» Афры Бен и легенда о «добром дикаре» // Новая и новейшая история. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 20. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2002 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/historynewtime/new_history_20/9.php.

20. The Sorrows of Yamba; or, the Negro Woman's Lamentation (1795). L.: Printer to the Cheap Repository for religious and moral tracts, 1797. — URL: http://www.brycchancarey.com/slavery/yamba.htm.

21. О ключевой роли этого материала для формирования канона аболиционистской литературы, топики и «образа рабства» в культурном сознании см. Wood M. Abolition Poetry: A Literary Introduction // The Poetry of Slavery. An Anglo-American Anthology, 1764–1865. Ed. M.Wood. N.Y.: Oxford University Press, 2003. P. XX. Наиболее авторитетной антологией англо-американской аболиционистской поэзии на данный момент является антология: Amazing Grace: An Anthology of Poems about Slavery, 1660–1810. Ed. J.G.Basker. Hew Heaven, CT: Yale University Press, 2002.

22. Дж. Стросбоу также возводит родословную персонажей минстрел-шоу к персонажу черного слуги в различных постановках XVII в. — интермедиях, театральных и цирковых представлениях: Strausbaugh, J. Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture. N.Y.: Jeremy P. Tarcher . Penguin, 2006, pp. 25–40.

23. Термин «плантаторский роман» (plantation novel) принят в американском литературоведении и является более узким,чем близкий по смыслу термин «литература "старого Юга"», принятый в академической Истории литературы США (Тлостанова М.В. Литература «старого Юга»: Уильям Гилмор Симмс. Джон Пендльтон Кеннеди» // История литературы США. Т. 2. М.: Наследие, 1999. С. 320–346).

24. Tucker G. The Valley of Shenandoah: or, Memoirs of the Graysons: 3 vols. N.Y.; London: C.Wiley, 1825. Vol. 1, pp. 238–239.

25. Child L.M. An Appeal in Favor of That Cass of Americans Called Africans(1833). N.Y.: Published by John S. Taylor, 1836.

26. Child L.M. Black Saxons // Child L. M. Fact and Fiction: A Collection of Stories. N.Y.: C.S.Francis & Co.; J. H. Francis, 1846, pp. 190–201.

27. Child L.M. The Quadroons // Child L.M. Fact and Fiction, pp. 61–76.

28. Об образе «трагической полукровки» см.: Berzon J.R. Neither White nor Black: the Mulatto Character in American Fiction. N.Y.: New York University Press, 1978.

29. Ряд исследователей, в том числе и Дж.Берзон, полагают, что тема «трагического/ой полукровки» восходит к рассказу Лидии М.Чайльд «Квартеронки» (1842). Возможно, «пальму первенства» можно присудить Хилдрету, который уже в 1836 г. сделал полукровок Арчи Мура и Касси главными героями своего романа.

30. Первое издание романа — Hildreth, Richard. The Slave; or, Memoirs of Archy Moore: 2 vols. Boston, MA: John H. Eastburn, 1836.

31. Beecher Stowe H. Uncle Tom's Cabin, or Life Among the Lowly. 2 vols. Boston, MA; Cleveland, OH: Jewitt, Proctor, and Worthington,1852. Все цит. и ссылки даны в переводе Н.А.Волжиной под ред. В.М.Толмачева по изд: Бичер-Стоу Г. Хижина дяди Тома или Жизнь среди униженных. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2010.

32. «…покажите мне того, кто желал бы трудиться всю свою жизнь с раннего утра до позднего вечера под неусыпным хозяйским оком… не знать ничего, кроме тяжелого, унылого, однообразного труда — и что получают за это? Одну пару штанов и пару башмаков в год да скудную пищу…» (31; с. 396).

33. Негритянские дети с молоком матери впитывают уверенность, что прямые пути для них заказаны. Они лукавят с родителями, с хозяйкой… Хитрость, лживость неизбежно входят у них в привычку. Ничего другого от негритянского ребенка и ожидать нельзя…» (34 с. 370).

34. Stowe, Harriet Beecher. The Key to Uncle Tom's Cabin; Presenting the Original Facts and Documents Upon Which the Story Is Founded, Together with Corroborative Statements Verifying the Truth of the Work. Boston, MA: John P.Jewett and Company, 1853, p. 45.

35. В шаге от богоборчества или даже атеизма оказывается Джордж Гаррис; только влияние кроткой и набожной Элизы и освобождение спасают его душу от отчаяния и гибели.

36. Henson, Josiah. The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself. Boston, MA: Arthur D.Phelps, 1849.

37. Yellin, Jean F. The Intricate Knot. Black Figures in American Literature, 1776–1863. N.Y.: New York University Press, 1972, p. 136.

38. Понятие «романтический расизм» ввел Дж.М.Фредриксон: Fredrickson, G.M. Uncle Tom and the Anglo Saxons: Romantic Racialism in the North // Fredrickson G.M. The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817–1914. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1971, pp. 97–129.

39. Woodward V.C. Origins of the New South, 1877–1915. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1951, pp. 47–49; Dittmer J. Black Georgia in Progressive Era. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1977, pp. 123–129.

40 .Например, дарвинистская историография и исторический семинар Герберта Бакстера Адамса в университете Джона Хопкинса, идеология фронтира Фредерика Джексона Тернера.

41. См. напр.: Ahlstrom S.E. A Religious History of the American People. New Heaven, CT: Yale University Press, 1972; Dieter M.E. The Holiness Revival of the Nineteenth Century. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1980.

42. Напр. доктрина «христианской науки» (Christian Science) Мэри Бейкер Эдди, проповеди Дуйата Л.Муди. См.: Gundry S.N. Love Them in: The Proclamation Theology of D.L. Moody. Chicago, IL: Moody Press, 1976; Gill G. Mary Baker Eddy. Reading, MA: Perseus, 1998.

43. Nordic — «германская раса», народы Северной Европы; Caucasian — «европейская раса», включавшая и народы Центральной и Южной Европы — «латинские», «средиземноморские» и т.д.

44. С 1920-х гг. этот стереотипный образ получил наименование «Сапфира» — по героине знаменитого радиошоу «Амос и Энди», транслировавшегося с 1926 г., а с 1950 г. превратившегося в телесериал.

45. См. Cassuto L. The Inhuman Race: The Racial Grotesque in American Literature and Culture. N.Y.: Columbia University Press. 1997; Plous S., Williams T. Racial Stereotypes from the Days of American Slavery: a Continuing Legacy // Journal of Applied Social Psychology. May 1995. Vol. 25, № 9, pp. 795–817.

46. Sherwood M. Pan and the Crusader // Atlantic Monthly. 1910. Aug., pp. 145–165.

47. Russell I. Poems. N.Y.: Century Co, 1888, pp. 110–112.

48. Об И. Расселе см. Southern Writers: A New Biographical Dictionary. Eds. J.M.Flora, A.Vogel. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2006. p. 348.

49. Harris C.J. Introduction // Russell I. Poems. P. X–XI.

50. Harris C.J. Uncle Remus, His Songs and His Sayings. The Folk-Lore of the Old Plantation. N.Y.: D. Appleton and Co., 1881.

51. Топос, возникающий, например, в Прологе романа «Невидимка» Р. Эллисона.

52. Dixon T.F. Jr. The Leopard's Spots. A Romance of the White Man's Burden — 1865 — 1900. N.Y.: Doubleday, 1902, p. 242.

53. Dixon T.F. Jr. The Clansman, An Historical Romance of the Ku Klux Klan. N.Y.: Doubleday, 1905, p. 371.

54. Williamson, Joel. The Crucible of Race: Black/White Relations in the American South Since Emancipation. N.Y.: Oxford University Press, 1984, p.158.

55. Об этом см. напр.: Wertheim A.F. The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism and Nationalism in American Culture, 1908–1917. N.Y.: New York University Press, 1976; Alexander C. C. Here the Country Lies: Nationalism and the Arts in the Twentieth Century America. Bloomington, ID: Indiana University Press, 1980; Ickstadt H. American Literary History in a New Key. A Presentation at American Studies Symposium, Salzburg Global Seminar, Fri

24 Sept-Tue 28 Sept 2010. — URL: http://fora.tv/2010/09/27/Heinz_Ickstadt_American_Literary_History_in_a_New_Key.

56. Об этом см. Панова О.Ю. Новое открытие Америки: индихенистская утопия Уильяма Карлоса Уильямса // Лики времени. Сб. статей / Ред. Г.К.Косиков, Н.А.Соловьева. М.: Юстицинформ; филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2009. С. 356–371; ее же. «Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский «примитив» // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240; ее же. «Вид из аэроплана»: американский примитив Гертруды Стайн // Филологические науки. 2011. № 2. С. 25–35.

57. Singh A. Black-White Symbiosis: Another Look at the Literary History of the 1920s // The Harlem Renaissance. Ed. H.Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2004, p. 26.

58. Sherwood Anderson — Gertrude Stein. Correspondence and Personal Essays. Ed. R.L.White. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 1972, p. 83

59. Стайн Г. Три жизни / Пер. с англ. В.Михайлина. М.: Митин журнал; Тверь: Kolonna Publications, 2006. с.171.

60. Андерсон Ш. Хочу понять — почему // Андерсон Ш. Избранное. М.: Художественная литература, 1983. С.194.

61. Anderson S. Dark Laughter. N.Y.: Boni & Liveright, 1925, p. 79.

62. Van Vechten C. Nigger Heaven. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1926, p. 222.

63. Brown S. The Negro in American Fiction. Washington D.C., 1937, p. 49.

64. DuBois W.E.B. The Review of "Nigger Heaven" // The Crisis. Vol. XXXIII. June 1926, pp. 81–82.

65. Hutchinson G. The Harlem Renaissance in Black and White. Cambridge, MA; L.: Belknap/Harvard University Press, 1995, p. 14.

65. A.Randolph Philip. Comments on the Negro Author (опубл.: The Messenger. 1925. Vol. 7). Цит. по: Hutchinson G. The Harlem Renaissance in Black and White, p. 17.

Уракова А.П.

«В САМОМ СЕРДЦЕ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ»: СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ США XIX в.

В своей книге «Романтическая этика и дух консюмеризма» (1987) известный английский социолог Колин Кэмпбелл пишет о том, что будет рассматривать сентиментализм «как социо-этическое движение исключительной важности, а не как незадачливое литературное течение, все значение которого сводится к влиянию на последовавший за ним романтизм»[1]. Кэмпбелл писал об английском сентиментализме; в американском контексте, где не было писателей, сравнимых по масштабу с Ричардсоном или Стерном, такая позиция, на первый взгляд, кажется неоправданной. Первый американский сентиментальный роман — «Сила симпатии» (The Power of Sympathy, 1789) — был написан Уильямом Хиллом Брауном, писателем, который сегодня знаком разве что историкам американской литературы. В XVIII в. черты сентиментализма присутствовали у таких известных авторов, как Чарльз Брокден Браун и Сюзанна Роусон — однако оба не были до конца свободны от английской традиции, будь то традиция готического романа, эпистолярного романа или романа о соблазнении невинности. И все же трудно недооценить влияние сентиментальной традиции, заявившей о себе в США не в предромантическую эпоху, а — с изрядным опозданием — в период, предшествовавший Гражданской войне (antebellum period), в 1820-1860 гг., и продолжавшей оказывать влияние на послевоенное развитие литературного процесса. Масштаб этого влияния емко выражен в ставших хрестоматийными словах Ширли Сэмюэлз: «Сентиментальность была в буквальном смысле в самом сердце американской культуры XIX в.»[2]. Несмотря на то, что исследователи не едины в мнении, можем ли мы в данном случае говорить о *сентиментализме* как о литературном направлении или о *сентиментальности* как об особенности стиля и художественного мышления, без изучения данного явления палитра литературной истории позапрошлого века представляется искаженной и неполной.

Ниже мы предлагаем поговорить о сентиментальном течении в американской литературе, самые известные образцы которого — романы-бестселлеры, «Широкий, широкий мир» Сьюзен Уорнер и «Хижина дяди Тома» Бичер-Бичер-Стоу — были написаны только в пятидесятые годы XIX в. Необходимость подобного разговора во многом обусловлена лакуной в отечественной американистике: литературный процесс девят-

надцатого века описывается, как правило, линеарно, как последовательное движение от раннего романтизма (Купер, Ирвинг) к позднему (По, Готорн, Мелвилл) и от романтизма к реализму. Например, в «Истории литературы США» Бичер-Стоу и Уорнер оказываются не только в разных главах, но и в разных томах: в то время, как Бичер-Стоу посвящена отдельная глава в третьем томе, Уорнер, вместе с Фанни Ферн, рассматривается как предшественница массовой беллетристики конца XIX в. в четвертом томе[3]. Не сомневаясь в оправданности такого подхода, продиктованного жанром академической «Истории», мы, тем не менее, видим в нем существенный изъян: он не учитывает фактора одновременности различных течений и направлений, их сосуществования в рамках того или иного периода литературной истории. Сентиментальная традиция, в частности, сыграла не менее важную роль для американской культуры первой половины XIX в., чем романтическая, хотя именно последняя стала определяющей для становления американского литературного канона.

Американское литературоведение заново открыло для себя сентиментальное течение в национальной культуре в последнюю четверть прошлого столетия. В классических работах по американской литературе Ф. Маттисена, В. Льюиса и Л. Фидлера сентиментальной традиции уделялось очень мало места; имплицитно подразумевалось ее низкое художественное качество в сравнении с классическим наследием Эмерсона, Готорна и Мелвилла; сентиментальность понималась как качество, присущее исключительно женской прозе. Апофеозом «демонизации сентиментальной литературы», по словам Мэри Чапмэн и Гленна Хендлера[4], стала книга Энн Дуглас «Феминизация американской культуры», увидевшая свет в 1977 г. Как и ее предшественники, Дуглас отождествляет сентиментальную и женскую литературу: «Литературный сентиментализм, в той экстремальной форме, в какой он утвердился в конце 1840-х — начале 1850-х годов, несмотря на подражателей и эпигонов среди мужчин, был без всякого сомнения исключительно женским явлением…»[5] По мнению Дуглас, сформировавшаяся под влиянием унитарианских пасторов сентиментальная женская проза и поэзия была коммерческим занятием, особенно во втором поколении (Уорнер, Бичер-Стоу). И пасторы, публиковавшие в журналах сентиментальные проповеди, и литературные дамы, писавшие стихи и романы за кухонным столом, чтобы отправить их на литературный рынок, были «профессионалами, маскировавшимися под дилетантов» (5; p. 102). Дуглас отказывает сентиментальной литературе не только в хорошем вкусе и качестве, но и в искренности (sincerity); наконец, она отказывает ей даже в содержании, место которого, по ее мысли, занимала поза, аффектированное представление автора перед публикой (5; p. 307).

Самым известным откликом на книгу Дуглас стала работа Джейн Томпкинс «Сенсационные замыслы: культурная работа американской литературы» (1985 г.); в историю американской критики полемика Дуглас и Томпкинс вошла как «спор Дуглас и Томпкинс» (Douglas-Tompkins debate)[6]. Обращаясь к творчеству сентиментальных авторов с позиций «нового историзма», Томпкинс предложила перенести акцент с анализа художественных качеств их текстов на изучение культурной функции, которую они выполняли. Если принять во внимание социально-проективную роль сентиментальных текстов, их стремление изменить окружающую действительность и повлиять на читателя, то формульность, стереотипы и клише вполне себя оправдывают. Проблема оценочных суждений о сентиментализме, по мнению Томпкинс, непосредственно связана с исследовательской призмой: мы не находим в сентиментальных романах психологической глубины и реалистической достоверности и делаем вывод об их низком качестве; популярность романов принимается за признак их коммерческого характера и вменяется им в вину[7].

Характерно, что Томпкинс пишет не только о писательницах — Бичер-Стоу и Уорнер, но и о писателях — Брокдене Брауне и Купере в связи с эстетикой сентиментализма. В самом деле, представленная Дуглас картина исключительно женской сентиментальной поэзии и прозы не соответствовала действительности. Как было показано в дальнейшем, в частности, в книге под редакцией М. Чапмэн и Г. Хендлера «Сентиментальные мужчины: мускулинность и политика аффекта в американской культуре» (1999), в сентиментальной традиции писали не только женщины, но и мужчины (4). Среди самых известных представителей направления можно назвать Ика Марвела, Джорджа Липпарда и Тимоти Шея Артура. Ик Марвел (Дональд Грант Митчелл, 1822–1908) — автор двух популярных сборников сентиментальных эссе: «Грезы холостяка, или Книга сердца» (1850) и «Жизнь мечты, или История сезонов» (1851). Филадельфийский писатель Джордж Липпард (1822–1854) был известен как автор сенсационной литературы, «городских» романов в духе «Парижских тайн» Эжена Сю, однако стилистика его произведений была подчас сентиментально-патетической; в своем самом известном романе «Город квакеров, или Монахи Монк-Холла» (1844) он использует излюбленный сюжет сентиментальных романов XVIII в. от Ричардсона до Роусон — соблазнение невинности. Наконец, Тимоти Шей Артур (более известный, как Т.Ш. Артур — T.S. Arthur, 1809–1885) работал в жанре романа/рассказа о пользе воздержания (temperance novel/tale); его роман «Десять ночей в пивной, и что я там видел» (1854) по популярности соперничал с «Хижиной дяди Тома». Из поэтов можно выделить Натаниэля Паркера Уиллиса (1806-1867) и Генри Уодсворта Лонгфелло (1807–1882).

«Спор Дуглас и Томпкинс» стал важной отправной точкой для последующих работ по американской сентиментальной литературе, а также для исследований т.н. «домашней» (domestic) женской прозы XIX в. По словам Джун Ховард, многие исследования по-прежнему остаются в рамках этого «спора», полемизируя, является ли художественная форма сентиментальной прозы конформистской или же, напротив, субверсивной по отношению к господствующей идеологии. Даже компромиссная гипотеза о том, что сентиментальная литература сочетает конформизм с «подрывной» социальной критикой, по мнению Ховард, не выходит за пределы данной полемики[8]. В то же время исследования 1980–2010-х годов существенно расширили представления о сентиментальной традиции и способствовали переоценке этого сложного, неоднозначного и вместе с тем значительного для американской культуры явления. Ниже мы очертим проблемные узлы, связанные с традицией американского сентиментализма в XIX в., и проанализируем их, обращаясь к материалу (преимущественно) довоенной прозы и к ее современным исследованиям соответственно. Также будут показаны проницаемость границ сентиментальной и романтической эстетики и влияние сентиментализма на литературу второй половины века.

Ключевым для исследователей американского сентиментализма вопросом стал вопрос о его истоках. Ховард справедливо обращает внимание на тот факт, что критики обычно игнорируют связь между американской сентиментальной литературой и ее трансатлантическими корнями — сентиментализмом как интеллектуальным течением в Европе XVIII в. Вместе с тем, такие философы, как лорд Шафтсбери, Фрэнсис Хатчесон, Адам Смит и Жан-Жак Руссо, напрямую связывают чувствительность с моралью, считая, что не только милосердие, но и моральное чувство как таковое суть производные от человеческой способности сочувствовать ближнему. Ярко выраженный дидактический характер американской сентиментальной литературы, таким образом, обязан не только пуританской религиозности, но и континентальной философской традиции. Ховард, в особенности, подчеркивает влияние Адама Смита и шотландских философов на американскую сентиментальную традицию (8; p.70). В частности, в «Теории моральных чувств» (1759) Смит объединяет милосердие, чувствительность и воображение: только благодаря воображению, человек встает на место другого и оказывается способен со-пережить его страдания; буквально «войти в тело» своего ближнего и испытать его чувства, пусть и в значительно более слабой степени[9].

Данный принцип, в самом деле, является основополагающим для многих американских сентиментальных текстов, в чем можно убедиться, читая «Хижину дяди Тома» (1852). Каждый раз, описывая моральные

или физические страдания рабов, Бичер-Стоу апеллирует к воображению своих читателей, при помощи которого она стремится пробудить в них чувствительность и чувство морального негодования. Беглая рабыня Элиза обращается к миссис Берд: «Мэм, скажите, вы понимаете, что значит потерять ребенка?»[10] Вопрос Элизы задевает миссис Берд за живое: она недавно похоронила сына. И пока миссис Берд рыдает, Элиза рассказывает ей, как потеряла двух детей и как теперь у нее хотят отнять единственного сына. Сама Элиза не плачет — но все остальные буквально утопают в слезах: ищут платки и ревут мальчики, всхлипывают и утирают слезы слуги; даже сенатор, которому как государственному мужу рыдать не пристало, отворачивается к стене и начинает откашливаться, протирать очки и громко сморкаться. Перед нами — цепная реакция: слезы заразительны (10 с. 172). Плачет не только мать, потерявшая сына, но и домочадцы, которые, тронутые рассказом Элизы, заново испытывают тяжесть и боль утраты — хотя, возможно, и не так остро, как миссис Берд. Пережитый опыт помогает присутствующим *вообразить* страх и отчаяние рассказчицы; неожиданно объединившее их чувство побуждает Бердов помочь беглой рабыне, более того, отдать ей святая святых — вещи умершего малыша, то, что является самой ценной — в эмоциональном смысле — собственностью семьи. Перед нами не только сцена, иллюстрирующая идеи Смита, но и металитературная модель, описывающая аффективное воздействие текста на читателя: читатель, как и домочадцы семьи Бердов, должен проникнуться сочувствием к Элизе и пролить слезы над ее печальной судьбой. Среди читательниц Бичер-Стоу наверняка найдется не одна мать, похоронившая ребенка; впрочем, любой читательнице будет нетрудно вообразить такую ситуацию, и, следовательно, понять чувства, переживаемые Элизой. Через двойное отождествление читатель преодолевает иначе не преодолимые социальные барьеры. Правда чувства, подлинность эмоции противопоставлены абстрактной логике здравого смысла: сенатор Берд, принявший закон о беглых рабах, тотчас сам его нарушает, поддавшись естественному человеческому желанию помочь несчастной матери, которая так же, как и он, пережила страшную потерю.

Похожим образом воображение действует в «Грезах холостяка» (1850), сборнике сентиментальных эссе Ика Марвела. В «Грезе второй» рассказчик моделирует ситуацию «обратной связи», читательского отклика на публикацию «Грезы первой», приводя письма своих читателей и читательниц. В «Грезе первой» «холостяк» рассуждал о преимуществах и недостатках брака: от комически-шутливого тона он постепенно перешел к патетически-сентиментальному, описывая возможный трагический исход воображаемого союза: смерть маленького сына и последующую за

ней смерть безутешной матери. Именно этот эпизод «Грез» оказал сильное эмоциональное воздействие на читателей: «Мать, потерявшая ребенка, пишет, что пролила слезу — не одну, но множество — над холодным телом мертвого мальчика. Другая, которая пока не потеряла ребенка, но смертельно боится его ранней смерти, лишилась дара речи; перед ее глазами страница исчезла в мутной дымке, порожденной печалью. И, наконец, еще одна, та, что наслаждается радостью семейных уз, составляющих счастье ее жизни, нервно слушала рассказ до того момента, когда мужа вызывают домой и он видит в доме гроб; "Остановитесь!" — закричала она, и поток пролитых слез досказал остальное»[11].

Описываемая Марвелом смерть ребенка — гипотетическая ситуация, это даже не вымысел, а вымысел о вымысле, который, тем не менее, находит отклик и у матери, похоронившей ребенка, и у двух других, которые пока не испытали, но способны вообразить подобное горе. Устанавливаются следующие цепочки: (1) я холостяк, у меня нет детей, но я воображаю, что могу потерять ребенка и рассказываю о своей фантазии — (2) я потеряла ребенка, но проливаю слезы над воображаемой смертью вымышленного ребенка, потому что она напоминает мне мою потерю — (3) я боюсь потерять сына, все время воображаю эту ситуацию, и рассказ о смерти вымышленного ребенка трогает меня за живое, говорит мне о моих страхах — (4) я живу в счастливом неведении, но рассказ заставляет меня содрогнуться, задуматься о хрупкости моего счастья, о страшной возможности, которая может в один миг его разрушить. В каждом из четырех случаев воображение позволяет выйти за пределы личного опыта и установить аффективную, симпатическую связь между отправителем сообщения и его адресатом, причем независимо от того, был ли описываемый опыт в жизни последнего или только существует в качестве потенциально возможного. Письма читателей Ик Марвел противопоставляет критическим рецензиям, оценивающим художественные достоинства произведения. «Это было искусно (artfully) сделано», говорит критик. «Это не искусство (art), а природа», отвечает ему рассказчик (11, p. 57). Фантазии «холостяка» о смерти ребенка, как и вымысел самого Марвела, «естественны» в силу своей искренности. Рассказчик воображает страшное событие настолько искренне и живо, что индуцирует переживания, сравнимые с реальными; эффект истории на читателя прямо пропорционален силе чувства, вложенного в нее рассказчиком. Несмотря на то, что Марвел, в отличие от Бичер-Стоу, не побуждает своих читателей к нравственному поступку, их реакция на его вымысел оценивается им как нечто большее, чем художественная удача; способность к сопереживанию — это уже *моральное чувство*; его развитие есть неотъемлемая часть сентиментального воспитания (в противном случае побуждение к эмоциям и слезам было бы садизмом).

В сентиментальном желании поставить себя на место другого и спроецировать его переживания на себя критики видят некоторую амбивалентность. По словам Г. Хендлера, сентиментальность смешивает два понятия: эквивалентность, которую она устанавливает между субъектами, и опасное тождество, могущее возникнуть между ними[12]. Марианна Ноубл отмечает, что отождествление между страдальцем и свидетелем его страданий, к которому устремляется сентиментальный дискурс, утопично. Она ссылается на рецензию на «Хижину дяди Тома» в «Саузерн ревью» 1893 года, где прямо говорится о том, что Бичер-Стоу, переносясь в воображении на хлопковые поля Южных плантаций, остается высокообразованной белой дамой, но никак не становится бедным Самбо[13]. Добавим, что рецензенты-южане, писавшие по свежим следам, сразу же обвинили Бичер-Стоу в незнании реалий Юга, непонимании рабов и их внутреннего мира, исходя из (безусловно, расистской) презумпции о том, что черный раб, в силу отсутствия тонкой душевной организации, не может испытывать моральные страдания, приписываемые ему автором романа. Бичер-Стоу, полагая, что жена сенатора миссис Берд и беглая рабыня Элиза, потерявшие детей, будут испытывать схожие чувства, напротив, опиралась на принцип гуманного универсализма, который, в свою очередь, был всецело обязан философии XVIII в.

В своей нашумевшей статье «Капитализм и истоки гуманистической чувствительности» (1992) Томас Л. Хескелл непосредственно связывает современный гуманизм с развитием рыночных отношений, в частности, с двумя свойственными рыночной экономике чертами: необходимостью держать обещание и способностью анализировать последствия своих поступков, в том числе и отдаленные. Последнее свойство, в частности, Хескелл соотносит с культивируемым с конца XVIII в. чувством сочувствия и сопереживания ближнему. Как я могу сочувствовать незнакомому мне человеку, например, беглому рабу? Только представляя себя на его месте, проецируя его плачевную ситуацию на собственную жизнь как потенциальную возможность. Оригинальность мысли Хескелла в том, что в основе гуманизма лежит утилитаризм, но особого рода: «Он [человек принципа] был предельно расчетлив, но придавал так мало значения непосредственным последствиям своих действий и так много — отдаленным, что временами казалось, что он стоит выше любых утилитарных соображений»[14]. Иными словами, утилитаризм в данном случае заключается в расчете: рабство нужно отменить, потому что, если этого не сделать, при гипотетических обстоятельствах и «я» мог бы стать рабом (и у «меня», как и у рабыни Элизы, могли бы отобрать сына). Расчет маскируется универсальной формулой любви к ближнему и бескорыстного сострадания, именно потому что «корысть» не сиеминутна. Опираясь на

мысли Хескелла, Кеннет Гринберг проводит своего рода разделительную линию между капиталистическим Севером и патриархальным Югом. Универсальные ценности, культивируемые северянами, не работали на Юге. Например, знаменитое «южное» гостеприимство никак не распространялось на чужаков, на что жаловались путешественники с Севера[15]; по тому же принципу рабам отказывали в универсальном, общечеловеческом праве на свободу (раб не может чувствовать так же, как «я»; он доволен своим положением, если он накормлен и одет). Впрочем, признание раба свободным и полноправным человеком (таким же, как «я») никак не предполагало социального равенства; об этом красноречиво повествует автобиографический роман Гарриет Джейкобс, «Случаи из жизни рабыни» (*Incidents in the Life of a Slave Girl,* 1861): когда Линду, alter ego Джейкобс, выкупает, из лучших побуждений, ее хозяйка миссис Брюс, она тяготится этим даром, ощущая, что была «куплена».

Амбивалентность сентиментальной чувствительности хорошо отражена в благотворительных практиках первой половины XIX в., которые были, в первую очередь, сентиментальным проектом. Помощь ближнему была прямым следствием способности к состраданию (милосердный человек — это человек, обладающий чувствительностью, sensibility), но сострадание, побуждавшее даму из общества проливать слезы над рабом и дарить на Рождество подарки детям бедной швеи, не отменяло социальной иерархии, которая только подчеркивалась бинарностью: жертвователь/просящий. Знаменитый рассказ Мелвилла «Писец Бартлби» (1854) можно назвать антисентиментальным в том смысле, что в нем не работают универсальные нормы благотворительности. У рассказчика доброе сердце; он способен сопереживать ближнему, но этот принцип терпит поражение в случае с Бартлби, помощь которому выходит за рамки благотворительного акта; Бартлби не просто живет в конторе своего хозяина, но и отказывается работать — одно это делает его «недостойным бедным» (unworthy poor). Бедный — объект сентиментального участия — должен был соответствовать универсальным нормам и представлениям о «достойной» бедности, включающим в себя смиренность, добродетель, усердие и, наконец, благодарность, которую он должен был готов вернуть сполна в обмен за оказанную помощь[16]. Бартлби не только не соответствует ни одному из этих критериев, пугая и удивляя своей инаковостью; близкий контакт с ним грозит опасным отождествлением, действующим по принципу «заражения» (один исследователь сравнивает Бартлби с «прокаженным»[17]): например, рассказчик и его работники в буквальном смысле заражаются знаменитой фразой Бартлби «Я предпочитаю не делать» (“I prefer not to”)[18]. Заразительность, которая, безусловно, лежала в основе сентиментальной чувствительности, доводится

Мелвиллом до абсурда. В самом деле, сентиментальное «заражение» в его классическом виде существенно отличается, например, от романтических моделей опасной, тревожной близости с другим (вплоть до двойничества), какие мы встречаем у Мелвилла или у Эдгара По. Сочувствуя другому, я переживаю то же, что и он, но в значительно меньшей степени; более того, моральное чувство само по себе является вакциной от заражения, поскольку предполагает одновременное дистанцирование от эмоционального переживания, будучи внутренним судьей или наблюдателем (по Смиту).

Говоря о сентиментализме и наследии XVIII в., особо следует подчеркнуть моральный, нравственно-дидактический компонент американской литературы, усиленный пуританской религиозностью. Дорис Уильямс Элиотт справедливо называет симпатию «приватной добродетелью»; то, что она пишет применительно к английским романам XVIII в., тем более применимо к американской литературе XIX в.: «Хотя чувствительные романы (novels of sensibility) непрестанно критиковались за чрезмерное выставление чувств на показ, практически все сентиментальные романы XVIII в. превозносят не только сочувственные эмоции, свойственные чувствительности, но и контроль над ними при помощи чести или добродетели — то, что Адам Смит назвал бы внутренним наблюдателем. Неуправляемая чувствительность редко изображалась добродетельной, даже в самых сентиментальных романах. Сентиментальные романы и учили чувствительности, и набивали ей цену, соединяя вместе чувствительность и контроль над ней — добродетель, которая ратифицировала "современное" коммерческое общество»[19]. Прекрасной иллюстрацией к тезису Элиотт мог бы послужить роман Сьюзен Уорнер «Широкий, широкий мир» (1850). В начале романа описывается, как страдает маленькая Элен Монтгомери, глядя на умирающую мать:

«Это было непосильно для бедной Элен; на ее глаза быстро навернулись обильные слезы, и она уже не понимала, что делает; как только она перевернула вилкой кусок хлеба [Элен готовит тосты для матери — *А.У.*], тоска захлестнула ее. Тост и вилка упали в огонь, она бросилась к матери, которая снова лежала и, прижимаясь к ней, вновь горько зарыдала; не так сильно, как в прошлый раз, но в ее рыданиях было столько безнадежности, что еще больнее затронуло материнское сердце. Страсть сперва сказала: "Я не могу"; отчаяние теперь говорило: "Я должна." Но миссис Монтгомери была слишком истощена, чтобы разделить или унять волнение Элен. Она молча страдала, и лишь через некоторое время сказала слабым голосом: "Элен, любимая, я не могу этого больше выносить." Элен тотчас пришла в себя от этих слов. Она встала, с чувством сожаления и

стыда за то, что послужила их поводом; и нежно целуя свою мать, заверила ее искренне и решительно, что этого не повторится»[20].

«Сентиментальное воспитание» Элен заключается в том, что она учится укрощать и обуздывать свои чувства; в качестве их регулятора или «внутреннего наблюдателя» выступает религия. Любовь к Богу, как не устают повторять учителя Элен — ее мать, мистер Джордж Маршман, Элис Хамфрис и брат Элис, Джон, важнее любви к ближнему. Только признав это, героиня может контролировать свои эмоции, прежде всего, скорбь от разлуки с близкими ей людьми. Сюжет романа Уорнер отсылает к сюжету «Клары Ховард» (1801) Ч. Брокдена Брауна, героиня которого обладает чувствительным сердцем и многочисленными добродетелями, но в силу просветительского, атеистического воспитания не знает Бога; в конце концов она открывает в себе религиозное чувство и сочетается узами брака с пастором. В отличие от Клары, Элен воспитывается в религиозной семье, но Бог для нее продолжает оставаться абстракцией; Бог не только не заботится о ней, как мать, но и отнимает самое дорогое, что у нее есть. Бог — отцовская фигура в жизни Элен; к отцу, далекому и равнодушному, она не испытывает никакой привязанности (показательно, что сперва у Элен увозит мать отец, а потом забирает к себе Бог). Впрочем, сама Элен объясняет свою неспособность любить Бога иначе. Мистер Маршман, которого Элен случайно встречает на пароме, спрашивает у нее:

> «Почему ты не не любишь Спасителя, дитя мое?
>
> Мама говорит, это потому, что у меня черствое сердце» (my heart is so hard)». (20; p. 85).

Собеседник Элен с ней соглашается «Да это так» и потом добавляет: «Но ты не знаешь, как он добр и мил, иначе бы ты не могла Его не любить» (20; p. 85). Добрый джентльмен рассказывает Элен, что Иисус такой же «терпеливый и добрый», как ее мать, и любит ее даже больше: любит, несмотря на то, что она не отвечала ему взаимностью, и готов стать ее другом. «Он подождал минуту и мягко спросил: “Ты придешь к нему, Элен?” Элен подняла на него полные слез глаза и, заметив, что в его глазах тоже были слезы, не смогла сдержать своих. Она закрыла лицо руками и, всхлипывая, только и сумела выговорить: “О, если бы я смогла — но я не знаю, как.” “Ты хочешь быть его ребенком, Элен?” “О да, сэр — если бы я только могла им стать”» (20; p. 88).

Из далекого и холодного отца Бог превращается в нежную, заботливую и терпеливую мать, готовую удочерить осиротевшую Элен. Любовь

к Богу, которую она начинает испытывать, не имеет ничего общего с абстрактным преклонением перед божественным существом; не случайно разговор Элен и мистера Маршмана заканчивается слезами. Любовь к Богу — это, прежде всего, *сентиментальное* чувство. В то же время, именно оно помогает Элен контролировать эксцессы, к которым предрасположена ее страстная, чувствительная натура, добиваясь сдержанности и смирения. Любовь Элен к Богу есть в некотором роде идеальный компромисс между избыточностью чувств, к которой тяготеет сентиментальность, и аскетизмом, самопожертвованием, набожностью, неразрывно связанными с представлением о добродетели (virtue). Рут Блох, прослеживая в статье «Гендерные смыслы добродетели в революционной Америке», как меняются смыслы понятия «добродетель» на протяжении XVIII в. (от «мужской» гражданской доблести до «женского» благонравия), особое внимание уделяет литературному сентиментализму, в свою очередь связанному с евангелической традицией и шотландской философской школой. Именно сентиментализм выдвинул на первый план «женские» добродетели: скромность, нежность, деликатность и чувствительность (в противоположность республиканским гражданским доблестям). Блох приводит слова из статьи в американском журнале XVIII в., которые в XIX в. станут клише: у женщин «более высокая душевная организация» (sensibility of their souls), чем у мужчин; их «чувства (feelings) отличаются больше изысканностью, а переживания (sentiments) сильнее и утонченнее»[21]. Но, что немаловажно, наряду с идеализацией женской эмоциональности и чувствительности, в рамках сентиментальной традиции прославлялась способность женщины к самоконтролю; добродетель понималась как благочестие и целомудрие (chastity), отсюда — моральный пафос романов XVIII в., от Ричардсона до Роусон. Неудивительно, что образцовая героиня американского сентиментального романа XIX в. сочетала чувствительность с разумностью, эмоциональность со сдержанностью и хорошими манерами. Она сдерживала слезы, дабы не огорчить близких. Ее глубокая религиозность помогала ей не впасть в отчаяние и обращала ее чувствительное сердце в сторону благочестия и помощи нуждающимся. Смирение Элен сравнимо с религиозной аскезой. Именно так интерпретирует его Дж. Томпкинс, проводя неожиданно смелую параллель между романом Уорнер и «Историей О.» Полин Реаж, скандально-эротическим романом, написанным в 1954 г. «Интимная связь между любовью и болью в “Широком, широком мире” заставляет вспомнить не что иное, как “Историю О.”, еще один роман воспитания о подчинении, в котором героиня претерпевает еще более болезненные формы сексуального унижения и самоуничижения, пока не просит разрешения умереть.» (7; p. 182). Сравнение Томпкинс не совсем верно: в романах представлены

два совершенно разных типа религиозной ментальности — протестантской и католической — с которыми связан характер аскезы обеих героинь. Тем не менее, трудно не согласиться с тем, что в механизме самоконтроля, который Элен доводит до совершенства, есть элемент латентного садомазохизма.

Роман Уорнер — это и свидетельство того, как нравственные идеалы философской и художественной сентиментальной литературы XVIII века преломились в американской сентиментальной традиции XIX века, оказавшись во многом созвучными духу религиозного аскетизма и пуританизма. Сентиментальная героиня или герой стойко сносят удары, уготовленные им судьбой. Стойкостью и выносливостью характера обладают героини сентиментальных романов-бестселлеров 1850-х гг. — «Рут Холл» (1854) Фанни Ферн и «Фонарщика» (1854) Марии Сюзанны Камминс.

Способность сентиментального героя или героини управлять своими эмоциями не обязательно связывалась с драматическим событием — болезнью, мученической смертью или скорбью; она могла проявлять себя и в бытовых ситуациях. Показателен в этом отношении «рождественский» рассказ Кэтрин Марии Седжуик «Новогодний день» (1836). Героиня, Лиззи Персиваль, обладает «способностью посвящать себя другим и жертвовать собой ради других»: «Она не растратила напрасно свою молодость на развлечения, но применила ее с наибольшей выгодой (most profitably employed). Долг стал счастьем ее жизни, и она была стократ вознаграждена как любовью своих маленьких братьев и сестер [Лиззи заменила им мать — *А.У.*], так и совершенствованием своего характера»[22]. Лиззи страдает от разлуки с любимым (отец препятствует их союзу), но это не мешает ей наряжать рождественскую елку и радоваться новогоднему празднику. Возлюбленный героини сетует, что она весела и не думает о нем. В то же время Лиззи нельзя назвать несентиментальной: у нее чувствительное сердце (она помогает бедной вдове и ее детям), она носит на пальце подарок возлюбленного — кольцо с выгравированной незабудкой. Когда отец приказывает ей снять кольцо, Лиззи говорит, что это не имеет никакого значения: «незабудка (forget-me-not) выгравирована на моем сердце» (22; p. 15). Лиззи не плачет и не вздыхает вовсе не потому, что ей чужда чувствительность; она скрывает свои эмоции, чтобы лучше выполнить свой долг. Перед нами — идеальная сентиментальная героиня американской «довоенной» литературы.

Такие идеалы, как способность к самопожертвованию, бескорыстная любовь к ближнему и Богу, чувствительность в соединении с умеренностью и самоконтролем, в литературе 1830–50-х гг. противопоставлялись коммерции и консюмеризму. Например, в рассказе Элайзы Лесли «Констанс Аллертон, или Траурные наряды», опубликованном в альманахе

«Тоукен» (*The Token*) за 1837 год, сентиментальная героиня отказывается носить траур по своему брату, идя наперекор общественному мнению. Лесли показывает, как траур становится модой, следовать которой весьма недешево. Овдовевшей жене и дочери соседка рассказывает, что непременно нужно приобрести креп и бомбазин самого лучшего качества, что черный шелк не подходит для траура и что нынче в моде иссиня-черный цвет. Затраты на траурные наряды — платья, вуали, воротнички, перчатки, пальто — доводят и без того бедную семью до полного разорения. Сестра покойного, отказавшись от траура, напротив, поступает благоразумно, вопреки всеобщему осуждению: «Какая разница, какого цвета наряд тех, чей траур спрятан глубоко в сердце, для насельника узкой и мрачной могилы или же для бесплотного духа, вознесшегося к Господу на небеса? Что для него одежды, которые мода приписывает горю, ведь он знает, как сильно чувство скорби в сердцах любившей его семьи?»[23] Силу чувства Констанс противопоставляет внешним атрибутам — крепу и бомбазину; траур и скорбь в душе — моде, общественному мнению, наконец, коммерциализации горя, в которой участвуют ее соотечественницы. Именно мода требует от скорбящих покупать дорогие ткани, шить платья на разные случаи и сезоны, заказывать наряды у портних. Но все это имеет мало отношения к подлинным чувствам, бросающим вызов аффектации, позе, внешним атрибутам. В финале рассказа стойкость и пуританская скромность героини, ее внутренний стержень и искренность вознаграждаются по заслугам: Констанс удачно выходит замуж и получает небольшое состояние, позволяющее ей помогать разорившейся семье брата.

Тема консюмеризма центральна и для романа «Широкий, широкий мир». Перед отъездом мать покупает Элен необходимые ей вещи: письменную доску, сундук для одежды, сундук для рукоделия, обшитый древесиной атласного дерева снаружи и ярко-красным шелком внутри, а также Библию. Элен с нетерпением ждет дня покупок; в лавке ее охватывает возбуждение, она перебирает одну вещь за другой, «в своих самых безумных мечтах она не могла представить себе таких красивых вещей. Магазин был волшебной страной» (20; p. 37). Узнав, что мать купила ей еще и сундук для рукоделия, она не может сдержать слезы: «Мама, это слишком!». Через мгновение она радостно кричит: «Мама, мама, привезли мои вещи» (20; p. 46) и, распаковывая коробки, с наслаждением рассматривает приобретенные сокровища. Хильдегард Хоэллер сравнивает экстатическое состояние Элен с болезнью — не случайно по-английски слово «consumption» означает и потребление, и чахотку; именно от чахотки угасает мать Элен[24]. Возбуждение и экстаз, охватившие Элен в магазине, — следствие ее эмоциональной, нервной натуры (Хоэллер обращает

внимание на то, что Элен равно не может сдерживать эмоции и когда выбирает вещи в лавке, и когда переживает скорую разлуку с матерью). Мать Элен, для которой покупки — это, напротив, очень печальное занятие (она покупает Элен карандаши и понимает, что никогда не увидит, как она будет ими рисовать), пытается призвать дочь к самоконтролю. Лишь подлинно религиозное чувство сможет помочь Элен справиться со своей натурой и обратить помыслы к духовным сферам.

Но в современном мире и духовное подчас неотделимо от материального и коммерческого. Библия, например, продается в самых разных, дорогих и красивых переплетах, и Элен должна выбрать свою книгу из дюжины изданий: «…Они были большие, маленькие и средние; черные, синие, пурпурные и красные; позолоченные и не позолоченные; с застежкой и без» (20; p. 35). Сперва выбор Эллен пал на «королевскую» библию размера октаво, но мать его не одобрила: «Она слишком большая и тяжелая для каждодневного пользования. Ее будет нелегко положить на колени. Тебе понадобится маленький столик, чтобы ее читать» (ibid). Озадаченная девочка приносит два изящных позолоченных томика на застежке, но миссис Монтгомери снова возражает: недостаток этой Библии — слишком маленький шрифт; читая ее, Элен может испортить зрение и ей придется носить очки. Наконец, мать сама указывает дочери на несколько книжек среднего размера, с достаточно крупным шрифтом, и Элен, с ее разрешения, выбирает себе Библию в красном переплете. Анализируя этот эпизод, канадская исследовательница Изабель Леху указывает на причудливое соединение новой этики потребления с сентиментальным дидактизмом: Библия должна быть прекрасна не только «внутри», но и «снаружи» ("perfectly beautiful, outside and inside", как говорит сама Элен)[25]. В то же время очевидно и различие двух подходов: миссис Монтгомери покупает Библию Элен для *чтения*, тогда, как Элен, охваченная духом консюмеризма, обращает внимание на внешний вид товара, выбирает книгу как изящную вещь-безделушку, зачарованная яркими цветами, позолотой и застежками. Понимание приходит к героине со временем. Библия перестает быть товаром после того, как Элен просит миссис Монтгомери ее подписать: книга становится памятным подарком (souvenir), оставшимся от матери, но также духовным ориентиром героини в «широком, широком мире». Другой такой книгой в жизни Эллен станет томик псалмов, подаренный ей Джоном Хамфрисом, с карандашными пометками, сделанными его рукой. Ее дядя, мистер Линдси, отбирая книгу, готов предложить Элен взамен любую другую. «Подойди к моему книжному шкафу или сходи в книжный магазин и выбери себе любую, какую пожелаешь, вместо этой», говорит мистер Линдси, на что Элен отвечает: «Я не променяю на нее даже все эти книги» (20; p. 289).

Этике потребления (купи, что хочешь) Элен противопоставляет сентиментальные ценности дружбы, любви и религии: Джон ее названый брат и (возможно) будущий муж, его пометки в книге помогают ей лучше понимать псалмы и совершенствоваться духовно. Элен предпочитает сингулярность дара — сентиментального (подарок Джона) и духовного (дар Бога) — анонимности товара: ей не нужна *любая другая* книга, сколько бы она ни стоила и какой бы красивой она ни была.

Парадокс сентиментальной литературы в том, что ее бунт против анонимного и бездушного общества коммерции и потребления зачастую не принимался всерьез; культивируемую ею чувствительность подозревали в аффектации, неискренности и фальши, сентиментальном преувеличении. Это хорошо видно на примере «южных» рецензий на «Хижину дяди Тома». Оппоненты обвиняли Бичер-Стоу в корыстных расчетах: она написала роман, воздействующий на воображение сентиментальных читателей, с целью пополнить собственный кошелек. Финансовый успех романа только подогревал страсти: в нем видели коммерческую литературу par excellence. «…Книга хорошо продается, а спекуляции на "высших законах" и сентиментальности столь же хороши для романиста, как и для политика», — пишет один рецензент («Уэстерн джорнал», ноябрь 1852 г.). «Дешево же расходует себя филантропия, изнемогая в сентиментальной грусти о далеких и воображаемых бедах и игнорируя еще худшие бедствия и страдания у себя под боком», — пишет другой (Дж. Ф. Холмс, «Сазерн литерари мессенджер», декабрь 1852 г.). Наконец, в рецензии Луизы С. Маккорд мы читаем: «Сегодня высока в цене благотворительность на словах: она дует в меха недовольства ради и посылает бедных дураков витать в облаках, но не найдет и крошки хлеба для голодного желудка. Десять тысяч долларов (как говорят, именно такова сумма от продаж романа), по мнению дамы, видимо стоили того, чтобы слегка ошпариться» («Сазерн куортерли ревью», январь 1853 г.)[26]. Несмотря на вполне понятный оппозиционный пафос и пыл этих высказываний, вменяемые Бичер-Стоу обвинения были небезосновательны в том смысле, что сентиментальная эстетика, противопоставляя свои универсальные, гуманистические ценности культуре потребления, сама была во многом продуктом этой культуры — делая своим «товаром» чувствительность, побуждая «расходовать» и «растрачивать» эмоциональные ресурсы. Сентиментальный роман, как, впрочем, любой другой, был товаром, имеющим определенную рыночную стоимость, что вызывало тем большее раздражение, что сентиментальный дискурс выстраивался вокруг антитез «бездушный рынок» vs «чувствительное сердце», «товар» vs «дар», «человек, личность» vs «вещь».

Разумеется, сторонники Бичер-Стоу занимали прямо противоположную позицию, превознося, прежде всего, политическое и нравственное

значение романа, а не его коммерческий успех; автор «Хижины дяди Тома» вошла в историю как «маленькая женщина, вызвавшая <…> большую войну». Впрочем, и признанное политическое значение сентиментальной литературы, непосредственно связанное с ее перформативными качествами, способностью эмоционально воздействовать на аудиторию, тоже не лишено внутреннего противоречия. Ш. Сэмюэлс обращает наше внимание на присущий сентиментальной традиции парадокс: она взывает одновременно к национальным интересам и к частным добродетелям, лежащим за пределами политического (2; p. 4). Данный парадокс отсылает к так называемой идеологии «раздельных сфер» (separate spheres) — сегрегации мужского и женского: мужчина занимается политикой, коммерцией и общественной деятельностью, тогда как женщина замкнута в частной, домашней сфере, будучи хранительницей семейного очага и семейных ценностей; все, что она может делать для общественного блага, это влиять на взгляды мужа и воспитание сыновей и заниматься благотворительностью. Таким образом, сентиментальная литература могла быть одновременно революционной и конформистской (здесь мы вновь возвращаемся к «спору Дуглас и Томпкинс»); особенно это ощутимо в ее критическом восприятии в двадцатом веке, когда конформизму сентиментальной прозы противопоставлялась романтическая субверсивность. Признание подобной двунаправленности или амбивалентности чрезвычайно важно для понимания американской сентиментальной традиции «довоенного» периода. Сентиментальная литература уже заключала в себе все то, что будет и восхищать, и раздражать ее читателей.

Не менее серьезной проблемой для исследователей является стилевое и тематическое единство американского сентиментализма. Мэри Дж. Де Йонг справедливо обращает внимание на его *протеизм*. В самом деле, можем ли мы определить особенности сентиментального стиля? Исследователи, в частности, выделяют следующие характерные черты: ясность и простота стиля, описательность (в частности, речь идет об описаниях, призванных вызвать эмоциональный отклик читателя), наконец, непосредственно обращенная к аудитории авторская речь[27]. Мэри Луиз Кит особо отмечает последнюю из указанных черт — своего рода «визитную карточку» сентиментализма[28]. Читавшему «Хижину дяди Тома» не составит труда вспомнить такие обращения, рассыпанные по всему роману и сближающие его с жанром проповеди. Читателя чаще всего призывают в сочувствующие свидетели, позволяя ему домыслить поведанную историю или высказать собственное суждение. Рассказав историю Фрэнка Слейда, молодого человека, убившего своего отца под действием алкогольных паров, Т.Ш. Артур обращается к читателю: «Нуждается ли читатель в комментарии к этой ужасной развязке? Нет; и мы не будем его

давать»[29]. В отдельных случаях способность к сопереживанию и эмоциональному отклику вменяется как непременное условие чтения. У Джона Нила, писателя, работавшего в готической традиции, но на которого, безусловно, оказала влияние сентиментальная эстетика, есть следующий пассаж: «Читатель! <...> Твоя рука должна лежать на рукоятке кинжала. Твое сердце должно с силой стучать о твои ребра, дыхание — стать прерывистым и тяжелым. Ты мужчина? Я узнаю тебя по тому, как ты дышишь, следуй за мной. Ты женщина? Можешь ли ты рыдать о виновных и безутешных? О соблазненных — слабых — кающихся, несчастных? Если нет, остановись, закрой книгу. Она не для тебя. Одно твое дыхание ее оскверняет».[30] И хотя в этом пассаже любопытно гендерное «разделение», свойственное скорее романтической традиции (сентиментальный мужчина, как известно, проливал слезы над страницей, и в этом не было ничего зазорного), призыв Нила симптоматичен: равнодушному читателю он противопоставляет читателя чувствующего, способного сопереживать; читательское равнодушие профанирует литературу («оскверняет» книгу), которая с конца XVIII в. стала наделяться сакральными, псевдо-религиозными ценностями.

Вместе с тем, нельзя говорить, что эти отличительные черты стиля строго обязательны для сентиментальных текстов. То же, по-видимому, касается, нередко вменяемой сентиментальной эстетике аффектации и идеализации (сближающей ее с романтической стилистикой). Подобно тому, как европейский романтизм очень рано стал объектом пародий и само-пародий, стилистически маркированные аффектация и идеализация подвергались насмешкам, в том числе со стороны самих же представителей направления. Например, в рассказе Бичер-Стоу «Кузен Уильям» (1855) мы читаем: «Как мы знаем, о людях, не похожих на сильфов, у которых нет хотя бы сияющих глаз, редко пишут истории <…> Но историй о них стало так много, что, кажется, уже были использованы все глаза, волосы, губы, зубы и формы, необходимые для описания героини и не осталось ничего оригинального, что могло бы сгодиться. Мне повезло: моя героиня не была красавицей. Она была не похожа ни на сильфиду, ни на ореаду, ни на фею; в ней не было ни *l'air dinstingue*, ни *l'air magnifique*; скорее она была похожа на обычную смертную девушку, одну из дюжины, мимо которых вы можете пройти, не заметив ничего особенного…»[31] Данный пассаж тем более любопытен, что именно перу Бичер-Стоу принадлежит один из самых «идеальных» женских портретов в мировой литературе — портрет маленькой Евы. «Представьте себе детскую фигурку, в которой, вместо обычной ребяческой неуклюжести, чувствовалась легкая, воздушная грация какого-то аллегорического или сказочного существа» (10; с. 265). Ср. также: личико, пленяющее «не столько тон-

костью черт, сколько выражением мечтательной задумчивости», «легкие, как облако, золотисто-каштановые волосы», «глубокий, одухотворенный взгляд синих глаз» (10; с. 265) И далее: «Не было такого уголка на пароходе, где не раздавались бы легкие шажки этой феи (fairy steps), где не мелькала бы ее золотистая головка» (10; с. 262).

Или же в другом рассказе — «Августа Хоуард» ("Augusta Howard," 1855) — Бичер-Стоу откровенно спорит с сентименталистами: «Но как бы это ни противоречило теории сентименталиста, это, тем не менее, так: двое не могут довольствоваться только общением друг с другом» (31; p. 211). Но, отвергая один сентиментальный штамп, автор в этом же рассказе охотно прибегает к другому: описанию домашней идиллии в финале. Эдвард Мелтон, исцелившись от алкоголизма, работает клерком в фирме своего избавителя и счастливо живет вместе с женой и детьми в «аккуратном маленьком домике» (neat little mansion). «Он был просто, но со вкусом обставлен, в нем чувствовалась атмосфера уединения и домашнего уюта. Там были книги, гравюры и музыкальные инструменты. Более того, там было четверо счастливых, пышущих здоровьем детей, они занимались учебой и спортом в другом конце комнаты» (31; p. 240). Бичер-Стоу восхваляет домашний очаг и умеренность, используя традиционные конвенции сентиментальной литературы.

С определенной долей достоверности можно утверждать, что американскую сентиментальную литературу отличала конвенциональность тем и художественных (стилистических) приемов. В частности, можно говорить о наборе популярных тем как для поэзии, так и для прозы; к ним можно отнести материнство и детство, несчастную или счастливую любовь, скорбь и траур, семейное счастье, благотворительность; лидирующее место среди них занимает смерть, в особенности, смерть ребенка или юной девушки. Марк Твен был не далек от истины, когда в «Приключениях Гекльберри Финна» (1885) спародировал известнейшую поэтессу американского сентиментального канона Лидию Сигурни в образе Эммелины Грэнджерфорд, юной девушки, которая пишет посредственные вирши о смерти, после чего и сама умирает по законам жанра. Тема смерти, как правило, сопровождалась темой духовного и религиозного утешения, наделялась моральным смыслом и, по мысли Мэри Л. Кит, лежала в основе «сентиментального сотрудничества» (sentimental collaboration) между скорбящими и их близкими — аффективной общности, к которой неизменно стремится сентиментальный дискурс (в противоположность романтическому индивидуализму, отшельничеству и маргинальности) (28). Если сентиментальные журналы и альманахи пестрели скорбными мадригалами и эпитафиями, в романах смерть нередко становилась центральным, кульминационным моментом.

Приведем пример. Роман Т.Ш. Артура «Десять ночей в пивной, и что я там видел» (1854) представляет собой сцены из «жизни» одной таверны, которые рассказчик наблюдает на протяжении десяти лет и которые призваны рассказать историю деградации семьи ее владельца, Саймона Слейда. В прошлом мельник, оставивший более достойное поприще ради быстрой наживы, Слейд становится инструментом гибели своей семьи и своей собственной, попутно разрушая жизни своих посетителей. Один из таких посетителей — бывший компаньон Слейда Джо Морган — проводит в таверне каждый вечер, и каждый же вечер за ним робко приходит его единственная маленькая дочь. Однажды Слейд-старший, пытаясь прогнать ненавистного ему Моргана, нечаянно попадает бутылкой в голову ребенка; в следующей главе девочка умирает. Сцена смерти маленькой Мэри, которую контрапунктом сопровождает описание белой горячки ее отца, исполнена драматизма. На смертном одре Мэри плачет и наставляет своего заблудшего родителя, умоляя его никогда больше не ходить в пивную. Одновременно она преисполнена неземной, ангельской кротости: «Бедный отец! — сказало дитя, обеими руками обнимая его шею. — Я буду для тебе хорошим ангелом, отец» (29; p.79). Мать Мэри со вздохом признается, что дочь была не от мира сего и что на ней всегда лежала печать избранничества и ранней смерти. Смерть дочери оказывается спасительной для Джо Моргана: он не только больше ни разу не заходит в пивную Слейда, но и становится добропорядочным и работящим семьянином, возвращая себе доброе имя. Гибель девочки — это и начало деградации ее убийцы: Слейд постепенно разоряется, его таверна становится вульгарной и убогой, единственный сын превращается в алкоголика и невольного отцеубийцу. Таким образом, в романе смерть ребенка выполняет функцию кульминации, поворотного пункта повествования; это знак божественного промысла в профанном мире, которых забирает невинных и лучших, чтобы вернуть на путь истинный заблудших и покарать виновных. Смерть маленькой Евы у Бичер-Стоу выполняет в чем-то схожую, кульминационную функцию, хотя и не столь прямолинейно: она знаменует собой начало необратимых перемен в романе, которые приводят, с одной стороны, к трагической и мученической гибели дяди Тома, с другой — к воссоединению семейства Элизы и ее мужа (если бы Том не помог Люси и Эммелине, Элиза никогда бы не встретилась с матерью; трюк Люси не удался бы, если бы Легри не был испуган локонами Евы, напомнившими ему о матери, и т.д.). Как и Мэри, своей смертью наставившая отца на путь трезвости, Ева, умирая, делает отца убежденным аболиционистом, способствуя его духовному просветлению и спасению. В обоих случаях смерть играет роль морального урока; ангелоподобное дитя становится посредником между двумя мирами — земным и небесным, сакральным и профанным.

Сентиментальная сцена на смертном одре конвенциональна (повторяются одни и те же формулы: обращение к Богу, последнее напутственное слово, блаженная улыбка, делающая усопшую еще прекраснее, сравнение с ангелом и т.д.); она печальна, но исполнена веры и надежды; она сплачивает скорбящих, не замыкая их в собственном горе — ср. локоны, которые Ева раздает рабам, образуя тем самым новую, меж- и над-расовую общность, чья легитимность освящена смертью. В этом — ее существенное отличие от романтической смерти, которая обычно абсолютна и безысходна; герой переживает потерю близкого человека в одиночестве, не разделяя ее с другими. Показателен пример Эдгара По: выбирая «смерть молодой женщины» в качестве сюжета, он, казалось бы, находится в рамках сентиментальной конвенциональности. В то же время поэтика смерти у По, апеллирующая к готической традиции, традиции сенсационных романов и бульварной журналистики, только и делает, что расшатывает и скандализирует эти конвенции. Джонатан Элмер эффектно противопоставил слезам маленькой Евы Бичер-Стоу гной, вытекающий из-под век мсье Вальдемара в рассказе «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»[32]; но эта же модель работает и в рассказах с мотивом смерти молодой женщины — в «Лигейе», где тело умершей Ровены разлагается под руками рассказчика, или в «Тайне Мари Роже», где труп обнаруженной в Сене Мари описывается с ужасающими натуралистическими подробностями.

Впрочем, у По, которого в общем и целом можно назвать анти-сентиментальным автором, есть рассказ, где смерть юного существа изображена скорее в рамках сентиментальной, а не романтико-сенсационной эстетики. Мы имеем в виду его сравнительно поздний рассказ «Элеонора», опубликованный в альманахе «Гифт» *(The Gift)* в 1842 г. Рассказ примечателен как пример того, что границы между сентиментальной традицией, в которой видят истоки современной популярной, формульной литературы, и романтической литературы, составившей ядро национального канона первой половины XIX в., были намного более проницаемыми, чем это традиционно считается в отечественной американистике. Авторы работали в одном и том же культурном поле, в частности, печатались на страницах одних и тех же журналов. Например, «Элеонора» была опубликована в сентиментальном периодическом жанре par excellence — рождественском альманахе, предназначенном для чувствительной женской аудитории, хотя не стоит забывать, что в том же издании По опубликовал и «страшный», готико-психологический рассказ «Колодец и маятник», и аналитический рассказ из дюпеновского цикла «Похищенное письмо».

«Элеонора» — история смерти юной и прекрасной кузины рассказчика, с которой он проводил время в идиллической Долине Многоцвет-

ных Трав (своего рода поэтической репликой рассказа можно назвать его знаменитое стихотворение «Аннабель Ли»). В отличие от большинства рассказов По с соответствующим мотивом, в «Элеоноре» смерть лишена ужасных подробностей. Идеальная героиня («Элеонора красой подобна была серафиму, бесхитростна и невинна, как та недолгая жизнь, что провела она среди цветов») увядает[33]. Метафорический образ цветов, сперва символизирующих невинность героев, потом их любовь и, наконец, смерть Элеоноры и скорбь ее возлюбленного, вводит в рассказ мотив «красивой» смерти, прекрасного увядания. Эта метафора подспудно прочитывается и в двусмысленном финале рассказа, который сам По считал неудачным: герой влюбляется в Эрменгарду и забывает Элеонору, но вполне вероятно, что возлюбленная с похожим именем и есть перевоплощенная Элеонора (характерно, что похожий сюжетный ход в более ранних рассказах — «Морелле» и «Лигейе» — превращает повествование в мрачный готический кошмар); цветы словно проходят полный природный цикл — от цветения и увядания до нового расцвета. При всей своей экстравагантности, с одной стороны, и неопределенности, с другой, финал «Элеоноры» был ближе сентиментальному воображению, которое искало утешения и примирения со смертью, чем концовки многих других рассказов По. В «Элеоноре» даже звучат совершенно не свойственные По мотивы небесного благословения и утешения: «Несколько дней спустя, умирая спокойно и мирно, она мне сказала: за то, что сделал я для спокойствия ее духа, дух ее после кончины будет меня охранять…»; «обет, данный Элеонорой, не был забыт — я слышал звон небесных кадильниц…» (33; с. 533–534).

Не удивительно, что одним из важных источников «Элеоноры» был сентиментальный рассказ «История феи» (Fairy Tale) некой мисс Мерсер, опубликованный в «Сазерн литерари мессенджер» в 1836 году[34]. В рассказе повествуется о влюбленности феи в лилию, которая росла в прекрасной долине. Наступает осень, лилия умирает, и фея остается безутешной. Она не хочет ждать наступления весны, потому что цветы, возрождаясь, все равно обречены на гибель; фея умирает и обретает новую родину, где цветы растут, радуя своей «сияющей и бессмертной красотой». Увядание цветов было излюбленной сентиментальной аллегорией смерти юного, прекрасного существа. Мы не знаем, было ли это замыслом редактора альманаха Элайзы Лесли или совпадением, но «Гифт» за 1842 г., где была напечатана «Элеонора», буквально пестрит стихотворениями с мотивом увядающих цветов. Альманах открывается стихотворением Лидии Сигурни «Осень и сад» (“Autumn and the Garden”) — элегией на смерть цветов. Поэтесса поочередно обращается к цветам, погибшим от дыхания «сурового царя морозов» (the fierce frost-king) — «отважной Хризантеме»,

«прекрасному и изящному Маку», «бедному Душистому Горошку», «дорогой одинокой Фиалке», «желтым Ноготкам» и т.д.[35] Элегия выдержана в скорбном, печальном тоне, однако в финальных строках звучит надежда, что цветы возродятся весной во всем своем великолепии (glorious pomp). Цветы — «посланцы, показывающие нам / Истину тех вечных миров, / Которые сияют на страницах Господней книги» (35; p. 17). Та же мысль звучит в опубликованном здесь же стихотворении Мэри Энн Браун, «Проблески рая» ("Glimpses of Heaven"): нам дано узреть рай, когда одиноко умирающая осенью «бледная фиалка» на одно мгновенье вызывает в памяти красоту и яркость весеннего цветения (35; p. 81). Показательно, что весна — это не столько указание на цикличность природы, сколько аллегория возрождения для новой, духовной жизни после смерти. Именно так вероятнее всего читался современниками и финал «Элеоноры» — как обещание бессмертной Любви, которая «царит» (reigneth) и всем «управляет» (ruleth); не случайно новая любовь рассказчика — Эрменгарда — названа божественной (divine) (33; с. 535).

Вместе с тем, если По и использует конвенции сентиментальной поэзии в своем рассказе, то делает он это особым, свойственным ему образом. Как недавно показал Джером Макганн на примере его поэзии, По занимается тем, что «остраняет» сентиментальные формулы, например, изымая их из привычного контекста.[36] Цветы в «Элеоноре» не просто увядают вместе с героиней; после ее смерти на месте увядших вырастают другие цветы: «Зеленые ковры поблекли, и одна за другой увяли рубиново-красные асфодели, а на их месте раскрыли свои глаза десятки черных фиалок, беспокойно трепещущих и вечно отягощенных влагой» (33; с. 534). В «беспокойных», «глазоподобных» фиалках есть нечто «жуткое», тревожное, противоречащее идее утешительной смерти, основополагающей для рассказа. Темные, синие или фиолетовые фиалки на модном во время По языке цветов означали верность (намек на неверность рассказчика и одновременно на высшее, божественное постоянство Любви), а также бдительность (watchfulness); эпитет «eye-like» — это буквализация аллегорического значения цветка. Сентиментальная поэзия активно пользовалась языком цветом, в особенности на страницах альбомов и альманахов — сразу же вслед за «Элеонорой» в «Гифте» напечатано стихотворение известной сентиментальной поэтессы Фрэнсис Осгуд, целиком построенное на игре цветочных шифров. Маргаритки и белые фиалки в «Элеоноре» — обычный символ невинности. Однако и здесь По отступает от канона: страсть символизирует не традиционная роза, но алая асфодель. Согласно популярной в Америке флорилегии Федерика Шоберля «Язык цветов», асфодель означает: «мое сожаление сопровождает тебя до могилы» (My regrets follow you to the grave)[37]. Асфодели,

по свидетельству Шоберля, росли на берегах Леты, испив воду которой, души умерших получали забвение. Хотел ли По тем самым сказать, что на любви Пирра и Элеоноры с самого начала лежала печать смерти? Что Пирр забудет Элеонору ради Эрменгарды или что, наоборот, сожаление о ее смерти — и о его забвении — будет преследовать его до могилы? (Не случайно история рассказывается от лица Пирра, превращаясь в способ преодоления забвения, увековечивания потери). На этот вопрос нет однозначного ответа, как и на то, почему бледная асфодель (что По прекрасно знал, используя этот образ в других своих произведениях) вдруг становится алой. Но именно многозначность возможных толкований указывает на разрыв с сентиментальной конвенциональностью, которая обычно имела дело с фиксированными значениями и ассоциациями. «Элеонора» — это пример использования сентиментальных тропов и формул романтическим писателем, но это также пример художественного эксперимента, остранения и игры.

Другой романтический автор, который даже в большей степени, чем По, взаимодействовал с сентиментальной эстетикой — это, безусловно, Натаниэль Готорн, подобно многим своим современникам и современницам, идеализировавший радости домашнего очага. Например, ранний рассказ «Деревенский дядюшка» (The Village Uncle) открывается сценой идиллического семейного вечера в День Благодарения: «Иди сюда, Сьюзен, идите сюда дети, поставьте ваши стулья возле меня. Ваши фигуры подернуты дымкой (dimness). Вы колеблетесь от каждого движения огня, окутывающего вас клубами дыма и делающего вас похожими на видения, или же на людей, которые живут только при свете пламени и исчезнут, как только оно гаснет, подобно тому, как исчезнут ваши тени, когда огонь истлеет»[38]. Повествователь — старик, глава семейства — вспоминает свою молодость и рассказывает детям, как он познакомился с их матерью, прекрасной деревенской русалкой. «Деревенский дядюшка», чье первоначальное название было «Русалка: греза» (Mermaid: A Reverie), по своему стилю напоминает «Грезы холостяка» Ика Марвела. Герой Марвела, придвигая кресло к холостяцкому камину, раскуривая трубку и глядя на кольца дыма, воображает сцены семейной жизни, в том числе сцены идиллического счастья, или же вспоминает свои былые встречи и увлечения. Мотив воспоминания, грезы, мечты придавал сценам, изображаемым Готорном и Марвелом, оттенок нереального или призрачного, наделял меланхолическим чувством недолговечности или недостижимости счастья: вот-вот и прекрасная греза растает вместе с тлеющим огнем камина.

Как было показано исследователями Готорна, в его время были популярны не те рассказы, что считаются шедеврами сегодня (скажем, «Чер-

ная вуаль священника» или «Похороны Роджера Малвина»), но совсем другие, забытые в наши дни, например: «Небесная железная дорога», пародия на «Путь паломника» Беньяна и унитаризм[39], или сентиментальный рассказ о маленькой девочке, «Прогулка маленькой Энни» (1835). Дж. Томпкинс отмечает, что в 1841 г. Эверет Дайкинг, который в то время был самым влиятельным нью-йоркским литератором, назвал «Прогулку маленькой Энни» высшим достижением Готорна. Томпкинс добавляет, что рассказ Готорна мало чем отличался от романа Уорнер «Широкий, широкий мир» идеологически — и здесь, и там имела место сентиментализация детской невинности в «узнаваемой» Новой Англии (7; p. 17). Сразу же после анонимной публикации в альманахе «Юс кипсейк» (Youth Keepsake) рассказ был удостоен всяческих похвал в критике. Лонгфелло в «Норт американ ревью», в частности, отметил в рассказе «женское (womanly) знание детского ума и характера»[40]. Это не первый раз, когда Готорна приняли за женщину — Маргарет Фуллер, например, писала о том, что «Кроткий мальчик» был, без сомнения, написан дамой[41].

В основе сюжета этого небольшого лирического рассказа лежит прогулка маленькой девочки вместе с рассказчиком по городским улицам. Девочка слушает городского музыканта и наблюдает за уличными танцорами, заглядывает в витрины магазинов и смотрит на животных в зверинце. В финале Энни возвращается домой, а рассказчик погружается в размышления о детстве, одновременно сладостные и печальные. «Подобно тому, как чистое дыхание ребенка возрождает к жизни людей на склоне лет, так и наша нравственная природа (moral nature) возрождается благодаря свободным и простым детскими мыслям, естественности их чувств, воздушной легкости их беспричинного веселья, благодаря их горестям, которые столь же быстро исчезают, как и возникают. Наше влияние друг на друга, по крайней мере, взаимно. Когда мы чувствуем, что наше детство почти забыто и осталось далеко позади, хотя, кажется, оно было только вчера; когда жизнь надвигается на нас со всей своей темнотой и мы уже не знаем, можем ли мы и впредь называть себя молодыми; тогда лучше покинуть общество бородатых мужей и даже более приятное женское общество и провести час другой с детьми. Испив из источника их свежести, мы вновь смешиваемся с толпой, как я делаю это сейчас, чтобы продолжать бороться и выполнять наши обязанности, пожалуй, еще более упорно, чем когда либо, но с сердцем, которое стало добрее и чище, и с духом, который стал легче и мудрее (a spirit more lightly wise). И все это благодаря твоему кроткому волшебству, моя дорогая маленькая Энни!»[42]

Идеализация детства, равно характерная для романтической и сентиментальной эстетики, усиливается аллегорией детства как невинности:

невинность ребенка делает нас чище, лучше и мудрее, совершенствует нашу *нравственную природу*. Рассказ Готорна созвучен стихотворению «Детство» (1845, перевод с датского) центрального сентиментального поэта «довоенной» эпохи, Р.У. Лонгфелло, опубликованному в том же альманахе, но десять лет спустя. Детство — это блаженная, беззаботная пора, когда мир кажется меньше и прекраснее, а ребенок напрямую беседует с Богом. Автор вспоминает, как в детстве он молился «за отца и за мать, / И за сестру, и за весь город; / За короля, которого я не знал, и за брата-нищего»[43]. «Блаженные» (blithe) детские годы безвозвратно прошли, и поэт просит Бога, чтобы он не потерял хотя бы память о них.

Маленькая Энни Готорна, подобная воздушной фее или эльфу, напоминает не столько героиню Уорнер, как считает Томпкинс, на наш взгляд, ошибочно, сколько всю ту же маленькую Еву Бичер-Стоу, ангельская, неземная красота которой приносила утешение страждущим и возвышала душу всех, кто с ней соприкасался. Правда, в отличие от взрослой не по годам Евы, скорее ангела, чем девочки, Энни ведет себя как ребенок. Гуляя по городу, Энни и ее спутник проходят мимо витрин магазинов, и рассказчик задается вопросом, доставляет ли девочке удовольствие заглядывать в витрины так же, как взрослому, который любит «сияющие» на солнце шелка, обручальные кольца и дорогие любовные безделушки, сверкающие в ювелирной лавке. И делает вывод: «Все яркое и веселое привлекает нас обоих» (42). Гуляющие проходят мимо магазина, который казался волшебным рассказчику, когда он сам был маленьким мальчиком, — мимо магазина сластей. Энни и ее спутник любуются пирожками из слоеного белого теста, печеньями в форме сердца, сложенными пирамидкой, песочными завитками, нежно названными поцелуями, засахаренными сливами, белыми, ярко-красными и желтыми, в стеклянных вазах, конфетами всех сортов, шоколадными горками, увенчанными сахаром, как снегом… От заманчивой книжной лавки, пресытившись картинками, Энни тянет своего спутника, к самому волшебному магазину в городе — магазину игрушек. Рассказчик, недоумевая, магазин ли это или сказочная страна, пускается в обстоятельные перечисления открывшихся взору сокровищ: от позолоченных колесниц, на которых восседают король с королевой, до китайских мандаринов. Но Энни из всех игрушек больше всего нравится кукла, одетая в модное платье, кукла — это абсолютный предмет ее желания.

Каталоги вещей у Готорна, данные нам сквозь призму детского сознания, словно излучают магию и волшебство. Рассказчик показывает их нам именно так, как их видит ребенок, как он сам их видел, когда был мальчиком. Вместе с Энни он и сейчас заворожен увиденным. Правда, Энни и ее спутник ничего не приобретают. Проходя мимо лавки со сла-

стями, рассказчик предлагает девочке удовольствоваться воображаемым пиром; не покупает он ей и куклу, хотя обещает, что она их будет ждать по дороге домой. Перед нами — своего рода урбанистическая картография желания и одновременно — магия и поэзия консюмеризма. Именно здесь можно отметить сближение Готорна и Уорнер. Элен Монтгомери, в отличие от Энни, девочка-подросток, ее привлекают не куклы, а полезные, «взрослые» вещи, вроде сундучка для работы. Но они вызывают тот же экзальтированный восторг. Выбирая Библию, Эллен лихорадочно перебирает книги в дорогих, изящно оформленных и ярких обложках. Энни, «скажем честно», интересуют не сами книги, а «миленькие картинки; ярко раскрашенные, они превращают витрину в неизменное место паломничества детей (the continual loitering place of children)» (42). В рассказе Готорна, с парадоксальностью, отличающей сентиментальную литературу, сочетаются, с одной стороны, аллегоризация и идеализация невинности, мудрости и врожденной нравственности ребенка, с другой — консюмеристская эстетика, которая захватывает не только персонажей рассказа, но и читателя. Небольшой рассказ-скетч словно «соткан» из каталогов заманчивых, соблазнительно описанных товаров.

Более того, напечатанный в детском альманахе рассказ выполняет, в соответствии с обычной журнально-редакторской практикой подобных изданий, прямую рекламную функцию. Реклама изящно вписана в саму текстуру рассказа: «Что подумает Энни, если в книжке, которую я предполагаю послать ей на Новый год, она обнаружит свою миленькую персону (her sweet little self) в обложке из шелка или сафьяна, с золочеными обрезами, и останется она там, пока не вырастет и не будет, уже со своими детьми, читать о том, какой их мама была в детстве. Это будет очень странно (queer)» (42). Новый год, богатая тканевая обложка, золотые обрезы — все это недвусмысленно указывало на конкретный альманах «Юс кисейк», который держала в руках маленькая читательница, читающая историю о прогулке Энни. Не удивительно, что в XX в. рассказ Готорна вызвал прямо противоположную реакцию, например, был назван «сентиментальной халтурой» критиком Роем Гарви Пирсом[44]; по его мнению, Готорн охотно обращался к подобной халтуре в молодые годы, пытаясь завоевать литературную репутацию в журналах. Все это, считает Томпкинс, делает тексты Готорна плохо отличимыми от сентиментальной литературы того времени (7; p. 17), а Мередит Макгилл показывает, как впоследствии писатель пытался отмежеваться от сентиментальной литературы альманахов и журналов, убрать ассоциации своего имени с «детским», «женским» и «иностранным» (44; p. 221).

При всей убедительности приведенных мнений, не стоит забывать, что уже ранний Готорн писал далеко не только сентиментальные расска-

зы; яркий пример антисентиментализма Готорна — это, конечно, «Воззвание Элис Доун» (Alice Doane's Appeal) или все та же «Черная вуаль священника». В иных рассказах Готорна мы сталкиваемся с конфликтом романтической и сентиментальной идеологий. Так, в известном рассказе «Великий карбункул» (1837) мы наблюдаем две расходящиеся линии в финале. С одной стороны, Ханна и Мэтью, молодая простодушная деревенская пара, понимают, что тихое семейное счастье важнее легендарного драгоценного камня, объекта чаяний множества искателей (собственно и карбункул они хотели найти только для того, чтобы он ярко освещал их жилище, вместо очага: «в длинные зимние вечера свет его очень пригодится»[45]). Рассказ Готорна утверждает превосходство сентиментальных ценностей семейной любви над богатством (торговец), знатностью (лорд де Вир) и славой (поэт), наивности двух чистых душ — над неверием и скепсисом (циник), здравого смысла — над одержимостью (Искатель); карбункул перестал сиять после того, как «двое смертных проявили мудрую скромность и отвергли сокровище, блеск которого затмевал все земные богатства». («Великий карбункул» был напечатан в одном номере альманаха с анонимным рассказом «Тиара», героиня которого отказалась от фамильной драгоценности — роскошной тиары — ради милосердия, за что была вознаграждена тихим семейным счастьем[46]). С другой стороны, перед нами путь самого рассказчика — безымянного поэта, который пускается в паломничество вопреки всему: «Должен признаться, что я сам, находясь за много миль от Хрустальных гор, заметил удивительную игру света над их вершинами и, повинуясь поэтическому влечению, сделался последним пилигримом Великого карбункула» (45; p. 175). Карбункул, который и исцеляет, и ослепляет, — это символ возвышенного (sublime): выбирая карбункул, рассказчик отказывается от семейной гавани ради недостижимого идеала, от домашнего очага — ради паломничества и поэтического квеста. По всей видимости, Готорн хотел этим подчеркнуть свой собственный выбор.

Примеры По и Готорна показывают, что авторы «довоенного» периода работали в едином культурном пространстве или поле, используя зачастую одни и те же конвенции. Сентиментальная эстетика, которая была в «самом сердце» этой культуры, захватывала собой творчество тех писателей, которые, казалось бы, себя ей противопоставляли. Следы сентиментального стиля можно найти, например, в эссеистике Р.У. Эмерсона[47] или в отдельных произведениях Мелвилла, например, в «Редберне» или «Пьере».

После Гражданской войны сентиментальная традиция заметно пошла на спад и утратила свое влияние, став предметом пародий и насмешек. Война оказалась своего рода пробным камнем для сентиментальной ри-

торики: язык описания, сформированный сентиментальной традицией, стал ощущаться как не подходящий для описания реалий войны, жестокости и смерти. Тем не менее, было бы неверно сказать, что Гражданская война положила конец сентиментализму. Как и другие литературные течения, он продолжил свое существование в иных, измененных формах — в творчестве послевоенных авторов, которых традиционно относят к реалистической традиции, в том числе, в произведениях, непосредственно связанных с темой войны.

Приведем пример Кейт Шопен, писательницы, работавшей в реалистической и натуралистической литературной традиции. Центральный образ ее рассказа «Медальон» (The Locket) — сентиментальный дар, оставленный на память (keepsake). Эдмонд, солдат конфедерации, носит на шее подаренный невестой медальон, называя его своим талисманом (charm). «Он видел, как она снимала с шеи медальон и надевала его на его шею. Это был старомодный золотой медальон с миниатюрными изображениями его отца и матери, с их именами и датой их брака. Это было самое дорогое, чем она владела на земле. Эдмонд вновь ощутил прикосновение к складкам ее мягкого белого платья и видел ее ниспадающие широкие рукава (angel-sleeves), когда она обвела своими прекрасными руками его шею. Ее милое лицо (sweet face), умоляющее, патетическое, искаженное болью расставания, предстало перед ним так ярко, как сама жизнь»[48]. Дальнейшее повествование разворачивается по сентиментальному сценарию: Эдмонда находят мертвым с талисманом на груди, священник посылает медальон невесте, которая тихо скорбит о женихе и о собственной участи — она понимает, что останется старой девой.

Как это, однако, часто бывает в рассказах Шопен, все заканчивается совершенно неожиданно. В один прекрасный весенний день — такой же прекрасный, как тот, который вспоминает герой, его невеста Октавия приезжает в дом его отца, где встречает живого и невредимого Эдмонда:

> «Много часов позже Октавия достала медальон с груди и вопросительно посмотрела на Эдмонда. “Это было в ночь перед заданием. В спешке перед боем и во время отступления я не заметил его исчезновения, пока все не закончилось. Я, конечно, подумал, что потерял его в пылу сражения, но он был украден.”
>
> Украден, — она вздрогнула и подумала о мертвом солдате с лицом, устремленном к небу в агонии и мольбе.
>
> Эдмонд ничего не сказал; он тоже думал о своем товарище; о том, кто остался позади лежащим в тени; о том, кто ничего не сказал» (48).

История кражи медальона диссонирует с пасторальной идиллией счастливой встречи Эдмонда и Октавии; сентиментальный дар, который должен был хранить Эдмонда, оказался найденным на шее мертвого солдата — вора, который, как мы можем догадаться, прельстился рассказом Эдмонда о магической силе талисмана. Кража прерывает сентиментальный маршрут подарка — от одного любящего сердца к другому; это уже не символ связи двух сердец и не знак скорбного воспоминания об умершем женихе; в финале рассказа медальон становится знаком судьбы безымянного погибшего солдата, связывая его невидимой нитью с возлюбленными. Оказался ли талисман бессилен, потому что он был украден? Или же вера в его чары была заблуждением Эдмонда и Октавии? Рассказанная в сентиментальном духе история о войне скрывает другую историю, которую невозможно рассказать: не случайно рассказ заканчивается двойной фигурой молчания — Эдмонда и того, кто ничего не сказал: Edmond said nothing… the one who had said nothing (48). «Медальон», как и положено медальону, предлагает два рассказа о войне — несчастный и счастливый, но также сентиментальный и несентиментальный, о любви, верности и воссоединении возлюбленных, с одной стороны, и о незадачливой краже и столь же незадачливой, бессмысленной смерти, с другой. Кейт Шопен сознательно использует сентиментально окрашенные элементы для того, чтобы свести вместе обе стороны, чтобы подчеркнуть то *несказанное*, что скрывает в себе любой сюжет о войне. Перед нами — пример эффектного использования сентиментальных образов и сентиментальной стилистики писателем-реалистом в конце девятнадцатого века.

Следы сентиментальной стилистики и идеологии обнаруживаются и в произведениях столь ярых антагонистов направления, как Марк Твен и Генри Джеймс. Выше мы говорили о знаменитой пародии Твена на поэзию Лидии Сигурни; однако, как показала М.Л. Кит, отношение Твена к сентиментальности было далеко не однозначным. В частности, Гек Финн, согласно интерпретации Кит, изображен как сентиментальный субъект, образец сентиментальной чувствительности — бездомный ребенок, стремящийся к аффективной общности с другими (Гек и Джим, Гек и Грэнджерфорды), социальный маргинал, который в моральном отношении превосходит своего друга Тома Сойера. Твен — реалист, но его «ностальгический реализм» в чем-то близок сентиментальной идеологии с ее тяготением к аффективным связям между людьми, с одной стороны, и мотивами скорби, потери, безвозвратной утраты, с другой. Даже семья Грэнджерфордов, хранящая сентиментальные вирши Эммелины и подарочный альманах *The Friendship's Offering*, есть, согласно Кит, выражение твеновской ностальгии по идеальной общности, которая из утопии превращается в дистопию (28).

На наш взгляд, отмеченные Кит черты твеновской прозы наиболее полно проявляют себя в произведениях позднего Твена — например, в его незаконченных произведениях «сатанинского цикла», которые были посмертно напечатаны с рядом купюр и искажений в форме романа под названием «Таинственный незнакомец» (1897–1908). Тоска по идеальной общности, утопической и потому недостижимой, возникает, например, в эпизоде, когда Сатана дарит смерть маленькому Николаусу и его друзья понимают ценность их дружбы перед лицом неизбежного ухода мальчика из жизни:

> «Я думал о Николаусе. Все мои помыслы были о нем. Я вспоминал, сколько беззаботных деньков провели мы с ним вместе, как мы играли и резвились в лесу, в полях, у реки в долгие летние дни, как бегали на коньках и катались на санках зимой, убежав с уроков. И вот он должен проститься со своей молодой жизнью. Снова наступит лето, снова придет зима, мы, как и прежде, будем бродить по лесу, затевать игры, а Николауса больше не будет с нами, Николауса мы не увидим. Завтра я его встречу, он ничего не знает, он такой, как всегда, а мне уже тяжко будет слышать, как он смеется, глядеть, как он веселится, дурачится, потому что он для меня уже мертвец в саване, с восковыми пальцами и остекленевшим взором. Пройдет день, он по-прежнему ни о чем не будет подозревать, потом другой день и третий, эта ничтожная горстка дней тает и тает, а страшный конец неуклонно близится, словно поступь судьбы. И никто не будет об этом знать — только Сеппи да я»[49].

За двенадцать дней до смерти друга мальчики понимают ценность дружбы, которая их связывает. Они стремятся угодить Николаусу, уступают ему в играх и стараются сделать последние дни лучшими в его жизни. Парадоксальным образом, именно смерть соединяет детей между собой, делает возможными абсолютную, безусловную дружбу и любовь. Ощущение конечности счастья и глубокое чувство меланхолии — друг и одновременно мертвец в саване, живой Никки и мертвый Николаус — можно назвать сентиментальным следом в романе Твена. Тем более показательно, что этот след возникает в романе, направленном на развенчание морали — как показывает Сатана детям, именно «нравственное чувство», различение добра и зла, делает людей изощренно жестокими и несправедливыми. Твен, во многом делающий Сатану своими резонером и выражающий, с его помощью, свое мрачное, пессимистическое видение мира и человечества, которое отличало его поздние годы, оставляет место для ностальгии по подлинно человеческим, гуманистическим чувствам и связям. В том же ключе уместно говорить о твеновской вере

в детей — от Гека Финна до Жанны Д'Арк, от мальчиков, защищающих Янки и его ценности в «Янки при дворе короля Артура», до маленького Теодора и юного Сатаны — вере, которая, по природе своей, глубоко сентиментальна, невзирая на то, что Твен радикально порывает с романтической и сентиментальной идеализацией ребенка в своих произведениях. И хотя к сентиментальности Твена следует относиться с большой долей осторожности, представляется неоспоримым, что его отношение к этой традиции было значительно сложнее, чем отрицание и осмеяние, лежащие на поверхности.

То же можно сказать и о Генри Джеймсе, который неоднократно высказывал элитарное презрение к сентиментализму и сентиментальности, предельно дистанцируя себя от такого рода литературы. В самом деле, трудно представить себе автора более несентиментального, чем Джеймс. Сущность различия была удачно передана в статье Брайана Артезе «Подслушивая свидетельство: Джеймс в тени сентиментализма»: «свидетельства» рассказчиков Джеймса больше скрывают, чем рассказывают тогда, как начиная с XVIII в. сентиментальные романы тяготели к прозрачности и исповедальности; сентиментальный рассказчик обнажал свое сердце в повествовании, письмах и т.д.[50] Сюда же относится неприятие Джеймсом любой конвенциональности; его произведения предлагают сложные этические решения и избегают записных, очевидных истин и общих мест.

Однако, в последнее время критики все чаще находят сентиментальные черты в прозе Джеймса. Например, Джордж Гордон-Смит называет ее «психологическим сентиментализмом», выделяя следующие черты: «во-первых, невзирая на свою репутацию антисентиментального автора, Джеймс использует типичные сентиментальные образы (сироты, вдовы, обманутые жены, тайные любовники); во-вторых, между этими сентиментальными персонажами устанавливаются симпатические отношения, которые Г. Хендлер называет перформативными или театральными представлениями; в-третьих, сам обмен симпатией становится возможным за счет языка тела (мимика, жесты и т.д.)».[51] Смит говорит о сентиментализме особого рода, проводя параллели между психологизмом Джеймса и «Теорией нравственных чувств» Адама Смита, который предельно рационализировал чувства и нашу способность к чувствованию: Джеймс, как и Смит, исходит из способности умозрительного, ментального постижения переживаний и чувств другого, побуждая читателя примерить на себя сознание его героев. Джеймс избегает изображения страстей и типичных для сентиментальной традиции эмотивных знаков. Но его проза «глубоко сентиментальна» в той мере, в какой она раскрывает страдания своих героев, «которых оставляет счастье или настигает смерть, пока они пытаются справиться с психологической драмой. Его

персонажи не льют слезы и кажутся эмоционально равнодушными к собственным страданиям — эта особенность порывает с типично сентиментальным письмом, но она же заставляет читателей исследовать ментальные страдания этих персонажей, на которое указывает их поведение» (51; p. 195). Дж. Гордон-Смит, таким образом, пытается доказать, что Джеймс сентиментален вопреки собственной эстетической установке; его творчество не приемлет сентиментальную риторику (декларации, слезы, исповеди и пр.), но тем не менее, побуждает нас к вовлеченному чтению и сочувствию, обращаясь не столько к нашим эмоциям, сколько к когнитивным способностям.

Нельзя не согласиться с тем, что Джеймс в самом деле часто прибегает к сентиментально окрашенным темам, будь то одиночество и самоотречение («Портрет дамы», «Трофеи Пойнтона»), смерть юной девушки («Дэзи Миллер», «Крылья голубки») или меланхолия («Послы»). В отдельных случаях можно говорить о сентиментальных артефактах. Например, к последним относятся реликвии и сувениры в гостиной мадам де Вионе в романе «Послы» (1903): «Сама гостиная относилась к более далеким временам, – что Стрезер сразу уловил, – и, подобно старому Парижу, так или иначе все еще с ними перекликалась; однако послереволюционный период, мир, который Стрезер смутно представлял себе как мир Шатобриана, мадам де Сталь и раннего Ламартина, оставил тут свой след в виде арф, массивных ваз и светильников — след, отпечатавшийся на разномастных безделках, украшениях и реликвиях»[52]. Вещи, сувениры или реликвии прошлого становятся в глазах Стрезера своеобразными memento mori, синекдохически замещая саму мадам Вионе и устанавливая между ней и Стрезером аффективную связь; обоих персонажей связывает общность разделяемого аффекта, возникающая из меланхолического присутствия прошлого в настоящем.

Сентиментальным артефактом можно назвать, и письмо Милли Тилль, которое она вместе с чеком оставляет Мертону Деншеру перед смертью; письмо приходит на Рождество, что подчеркивает мотив сентиментального дара. Письмо, однако, остается непрочитанным: его сжигает Кейт Крой. Образ самой Милли — героини, обреченной на раннюю смерть, обманутой в своих иллюзиях, превосходящей в моральном отношении других персонажей романа — до определенной степени можно назвать сентиментально окрашенным, особенно учитывая личный мотив самого Джеймса, его привязанность к умершей кузине Минни Темпль, прототипу Милли. И хотя Милли льет слезы только однажды (когда видит картину Бронзино, которая является для нее своеобразным предзнаменованием ее собственной смерти) и не сетует на свою горькую участь, а наоборот, поворачивается лицом к стене незадолго до смерти,

мы сочувствуем ей ничуть не меньше, чем героиням сентиментальных романов. В то же время, редуцировать Милли к образу сентиментальной героини было бы глубоко неверно — хотя бы в силу сложности и непрозрачности образа, который заведомо больше и шире, чем сентиментальный тип юной умирающей девы, жертвы печальной судьбы, голубки на закланье. Скорее, можно говорить о глубинных аффективных структурах, объединяющих автора, его героиню и читателей, парадоксальным образом апеллирующим к сентиментальной эстетике, а не, скажем, реалистической; как известно, Джеймс обвинял Флобера в холодности и черствости, в том, что он не любил своих персонажей.

Приведенные примеры — свидетельство размытости границ между направлениями в рамках литературного процесса XIX в.: если романтизм и сентиментализм соседствовали и сосуществовали, оказывая взаимное влияние, пересекаясь и в чем-то совпадая, то реализм, натурализм и ранний модернизм (если говорить о позднем Джеймсе) — направления, на первый взгляд, занимающие противоположный полюс по отношению к сентиментальной традиции, все равно сохраняли в себе отдельные ее элементы. Совершенно очевидно, что, оказавшись в «самом сердце» американской литературы девятнадцатого века, сентиментализм не мог угаснуть бесследно в послевоенные годы. Немаловажно и то, что, как упоминалось выше, американский сентиментализм сам обладал протеистической природой, его границы были изначально достаточно подвижны и размыты, что препятствует определению четких критериев сентиментального стиля и заставляет исследователей до сих пор дискутировать о природе сентиментальности. Следовательно, изучение сентиментального направления, как в рамках его самого, так и за его пределами, скорее оставляет открытые вопросы, чем дает окончательные ответы: можно ли говорить об устойчивых сентиментальных темах и мотивах? Или сентиментализм определяется через свою аффектированную риторику, прозрачность сообщения, однозначность этической установки, перформативность высказывания? Насколько симпатию, аффективные связи, возникающие в ходе чтения, можно считать определяющим критерием сентиментальности? и т.п.

История сентиментального направления продолжилась и в двадцатом веке, в особенности в рамках формульной, массовой литературы; на рубеже веков сентиментализм ярко заявил о себе, например, в новеллистике О'Генри. Сентиментализм станет и неотъемлемой составляющей массовой медийной культуры: симптоматично, что книга М. Чампмен и Г. Хендлера «Сентиментальные мужчины» начинается со слез Джорджа Буша в 1994 г., а точнее со статьи в «Тайме» на эту тему. Сам факт, что солидный национальный журнал опубликовал подобную статью сви-

детельствует, по мнению исследовательниц, о том, что «в американском публичном пространстве есть место для сентиментальных мужчин», и о том, что сентиментальный аффект по-прежнему является частью политической риторики в современной американской культуре (4; p. 1).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Campbell C. The Romantic Ethics and the Modern Consumerism. Oxford: Blackwell Publishers, 1987. P. 13.

2. Samuels Sh. Introduction // The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in 19th C America. Ed. Sh. Samuels. Oxford: Oxford Univ. Press, 1992. P.ix.

3. Морозова Т.Л. Гарриет Бичер-Стоу // История литературы США. Т.3, 2000, С. 354–381; Стеценко Е.А. Массовая беллетристика // История литературы США. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 836–859.

4. Chapmen M., Hendler G. Sentimental Men: Masculinity and the Politics of Affect in American Culture. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 3.

5. Douglas A. The Feminization of American Culture. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. P.102.

6. Обозначение, предложенное Лорой Уэкслер. Wexler, Laura. "Tender Violence: Literary Eavesdropping, Domestic Fiction, and Educational Reform" (2; p. 9).

7. Tompkins J. Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860. New York and Oxford: Oxford University Press, 1985.

8. Howard J. What Is Sentimentality? // American Literary History. Vol. 11, №. 1 (Spring, 1999). P. 64.

9. Smith A. The Theory of Modern Sentiments. N.Y.: Augustus M. Kelley, 1966. Pp. 3–4.

10. Бичер-Стоу, Хэрриет. Хижина дяди Тома, или Жизнь среди униженных. Пер. Н.А. Волжиной. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2010. С. 171.

11. Marvel I. (Donald Mitchell). Reveries of a Bachelor: or A Book of the Heart. N.Y. C. Scribner, 1853. P.57.

12. Hendler G. Public Sentiments: Structures of Feelings in Nineteenth-Century American Literature. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2001. Pp. 7–8.

13. Noble M. The Ecstasies of Sentimental Wounding in Uncle Tom's Cabin // The Yale Journal of Criticism. Vol. 10. № 2, 1997. P. 19, no 20.

14. Haskell T. L. Capitalism and the Origins of the Humanitarian Sensitivity. Part 2 // The Antislavery Debate: Capitalism and Abolitionism as a Problem in Historical Interpretation. Ed. T. Bender. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 152.

15. Greenberg K. Honor and Slavery: Lies, Duels, Noses, Masks, Dressing ... in the Old South. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 75.

16. Ср., например, Ryan S.M. The Grammar of Good Intentions: Race and the Antebellum Culture of Benevolence. Cornell: Cornell University Press, 2003. Pp. 16–21.

17. Zlogar R. J. Body Politics in "Bartleby": Leprosy, Healing, and Christ-ness in Melville's "Story of Wall-Street" // Nineteenth Century Literature. Vol. 53. № 4. March 1999. Pp. 505–529.

18. Melville H. Bartleby the Scrivener / Melville H. The Complete Shorter Fiction. N.Y.: Everyman's Library, 1997. P. 25.

19. Elliott D.W. The Angel of the House: Philanthropy and Gender in Nineteenth Century England. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002. P. 18.

20. Warner S. The Wide, Wide World. N.Y.: G. P. Putnam, 1852. P. 15.

21. Bloch R. The Gendered Meanings of Virtue in Revolutionary America // Signs, vol. 13, 1987: 37–58. P. 51.

22. Sedgwick C.M. A New Year's Day // The Token and Atlantic Souvenir. Boston: Charles Bowen, 1838 [1837]. P. 12.

23. [Eliza Leslie], "Constance Allerton, or The Mourning Suits: A Story of Domestic Life" by Miss Leslie // The Token and Atlantic Souvenir: Christmas and New Year's Present. Boston: Charles Bowen, 1837 [1836]. P. 331.

24. Hoeller H. From Gift to Commodity: Capitalism and Sacrifice in Nineteenth-Century American Fiction. New Hampshire, 2012. Kindle Edition.

25. Lehuu I. Carnival on the Page: Popular Print Media in Antebellum America. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2000. P. 53.

26. Все эти материалы выложены в открытом доступе на сайте http://utc.iath.virginia.edu/ Accessed — Sept. 18, 2016.

27. De Jong M.G. Introduction // Sentimentalism in Nineteenth Century America: Literary and Cultural Practices. Ed. M. G. De Jong. New Jersey: Fairleigh Dickinson Univ. Press & Rowan and Littlefield, 2013. P. 5.

28. Kete M.L. Sentimental Collaborations: Mourning and Middle-Class Identity in Nineteenth-Century America. Durham, NC: Duke University Press, 2000. Kindle Edition.

29. Arthur T.S. Ten Nights in a Bar-Room: And What I Saw There. N.Y.: Applewood Books, 2000. P. 234.

30. Neal J. Logan. A Family History. Phil.: Carey and Lea, 1822. P. 137.

31. Stowe H.B. The Mayflower, Or, Tales and Pencilings. T. Nelson, 1852. P. 23

32. Elmer J. Terminate or Liquidate? Poe, Sensationalism, and the Sentimental Tradition // The American Face of Edgar Allan Poe. Ed. S. Rachman and Sh. Rosenheim. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. Pp. 91–121.

33. По Э.А. Полное собрание рассказов. Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. С. 533

34. По свидетельству Т.О. Маббота: Poe E.A. The Collected Works of Edgar Allan Poe. V. II: Tales and Sketches. Ed. T.O. Mabbott. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. P. 635.

35. [Mrs. Sigourney] Sigourney L. Autumn and the Garden // Gift: A Christmas and New Year Present. Philadelphia: Carey and Hart, 1842 [1841]. P. 17.

36. McGann J. The Poet Edgar Allan Poe: Alien Angel. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

37. Shoberl F. The Language of Flowers, with Illustrative Poetry. Eighth American from the Tenths London Edition. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1838.

38. http://www.eldritchpress.org/nh/vuncle.html Accessed — Sep. 18, 2016.

39. См. об этом: Ryan C. Taken Possession of' The Reprinting and Re-authorship of Hawthorne's 'Celestial Railroad' in the Antebellum Religious Press // *Digital Humanities*, 7.1 (2013) http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000144/000144.html

40. Цит. По: Bell M. New Essays on Hawthorne's Major Tales. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 14.

41. Fuller M. Memoirs of Margaret Fuller Ossoli in 3 vol. Vol. I. London: Richard Bentley, 1852. P. 220.

42. http://www.eldritchpress.org/nh/annie.html Accessed Sept. 18, 2016.

43. http://www.poemhunter.com/poem/childhood-from-the-danish/comments/ Accessed Sept. 18, 2016.

44. Цит. по: McGill M. American Literature and the Culture of Reprinting, 1834-1853. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. P. 329.

45. [Hawthorne N.] // The Token and Atlantic Souvenir. Boston: Charles Bowen, 1838 [1837]. Pp. 172.

46. "The Tiara" by the author of "Wealth and Fashion" // The Token and Atlantic Souvenir. Boston: Charles Bowen, 1838 [1837]: 98–116.

47. См. нашу статью: Уракова А. «Дары того, кто меня любил»: аспекты поэтики эссе Р.У. Эмерсона «Дары» // Синий диван. Под ред. Е. Петровской. № 18. 2013. С. 165–181.

48. http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/Lock862.shtml Accessed — Sep. 18, 2016.

49. Твен М. Собр. соч. в 12 тт. Т. 9, М., Гос. изд. худ. лит., М., 1961, с. 633-634.

50. Artese B. Overhearing Testimony: James in the Shadow of Sentimentalism // Henry James Review. №27. 2, 2006. Pp. 103-125.

51. Smith-Gordon G. Psychological Sentimentalism: Consciousness, Affect, and the Sentimental Henry James // Sentimentalism in Nineteenth Century America, op. cit. Pp. 182–83.

52. Джеймс Г. Послы. Пер. М.А. Шерешевской. Сер. «Лит. Памятники», М.: Ладомир, Наука, 2000.

Стеценко Е.А.

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В РОМАНАХ У.ФОЛКНЕРА

Одним из самых сложных американских авторов с точки зрения художественной манеры всегда считался Уильям Фолкнер, вокруг проблем поэтики которого ломалось немало копий, а относительно его принадлежности к тому или иному направлению так и не сложилось единого мнения. Одни исследователи считают его модернистом, другие — модернистом, пришедшим к реализму (советская школа), третьи относят его к южной готической традиции, четвертые называют неоромантиком, пятые говорят о его эклектизме, шестые делят его творчество на последовательные разнородные этапы. Так, к примеру, П.Р. Бротон различает следующие три периода его наследия: романтический (ранние романы), реалистический с вкраплениями романтизма и модернистский (кубистский), где автор начинает раскрывать читателю свою писательскую технику (1). А Ф.Л. Питави вообще недостаточно обоснованно отказывает Фолкнеру в приверженности к реализму, поскольку для писателя литература состоит не только из факта, а из выдумки, воображения и памяти, а его герои — сумма прошлого и настоящего, откуда такая чрезвычайная длина и насыщенность фразы, собирающей многообразие бытия и представлений о нем в некую целостность (1; p. 29). В то же время Питави верно отмечает, что Фолкнер намеренно искажает действительность ради поиска истины: «прерогатива художника... акцентировать, подчеркивать, преувеличивать факты, искажать факты для того, чтобы установить истину» (1; p. 11).

Несомненно, во всех этих мнениях есть рациональное зерно, но сам Фолкнер категорически отрицал свою принадлежность к какой бы то ни было литературной школе и относил себя лишь к направлению гуманизма (имея в виду не эпоху гуманизма, а гуманизм в понимании гуманности и веры в человека). Будучи сыном американского Юга, уклад жизни и культура которого пережили в XIX веке трагический слом, он остро ощущал переходность и собственного исторического времени, его неостановимую текучесть, изменяющую и мир, и человека. Понимая неизбежность трансформаций, гибели старого и рождения нового, он искал в водовороте истории стабильное ценностное начало, которое могло бы помочь человеку выстоять, сохранить нравственные императивы, предотвратить распад вековых традиций и личности. Отсюда невероятные

стойкость и упорство его героев, не желающих склоняться перед обстоятельствами и сохраняющих свою идентичность, отсюда и привлечение стольких литературных традиций, мифологических аллюзий и вечных образов.

Пожалуй, наиболее сложными, с точки зрения определения направленности поэтики Фолкнера, представляются его романы «Шум и ярость» (The Sound and the Fury, 1929), «Свет в августе» (Light in August, 1932) и «Авессалом, Авессалом!» (Absalom, Absalom! 1936). «Шум и ярость», произведение несомненно экспериментальное, написанное под заметным влиянием Дж. Джойса, с использованием потока сознания, временной, сюжетной и композиционной разорванности, почти безоговорочно принято относить к литературе модернизма. Действительно, автор, как будто перестав заботиться о доступности текста для читательского восприятия, свободно играет с формой, пробуя различные типы повествования в поисках наилучшей передачи своей истории и ее смысла. Речь идет о семье южного плантаторского рода Компсонов, который, как и весь Юг после Гражданской войны, не смог приспособиться к современной реальности и переживает глубокий упадок. В центре сюжета — потеря чести и замужество Кэдди Компсон, которые по-разному переживаются ее братьями, слабоумным Бенджи, студентом Гарвардского университета Квентином и дельцом Джейсоном. Но главным действующим лицом становится прошлое семьи на грани ее распада, символизирующее судьбу всего Юга. Это прошлое не однозначно, и отношение к нему зависит от личности героя, от лица которого ведется повествование в четырех частях текста.

В первой части рассказ слабоумного Бенджи представляет собой спонтанный поток сознания, состоящий из разновременных, логически не связанных эпизодов, из которых невозможно выделить последовательную канву событий и где трудно разобраться в родственных связях персонажей. Здесь только разрозненные факты, перемежающиеся сцены, эмоции, неконтролируемые реакции, вспышки сознания, перемены настроения неадекватного рассказчика. Распад причинно-следственных связей и человеческой личности дает модернистскую картину общей абсурдности бытия. И все же в этой части появляется лейтмотив всего романа — неизбывное присутствие прошлого, тяготеющего над героями, для которых падение и исчезновение сестры стали главной жизненной травмой. Для Бенджи, существа по-детски неразумного, потеря сестры — это личная трагедия, лишившая его основной сердечной привязанности, он ощущает ее отсутствие буквально на уровне органов чувств — прикосновений, взглядов, звуков, не в состоянии осознать причины и смысл происшедшего.

Для Квентина история с Кэдди тоже личная драма, но она имеет глубокие онтологические корни и переживается им как разрушение порядка

бытия и нравственных императивов, что в конце концов приводит его к самоубийству. Его личность и его восприятие окружающего двойственны — по сути своей он человек романтического склада, преданный традициям своего региона, не способный адаптироваться к новым реалиям американской жизни, но в то же время обладает расколотым сознанием постгуманистической эпохи. Поэтому в изображении отчужденности этого образа от реальности автор прибегает и к модернистскому, и к романтическому письму, причем они взаимопроникают и откладывают свой отпечаток друг на друга. Реакция Квентина на судьбу сестры носит параноидальный характер с налетом инцестуальности, что трансформирует и его восприятие мифологии Юга из романтического в психоаналитический контекст. В последовательный рассказ Квентина о своей семье соседу по комнате в университетском общежитии канадцу Шриву входят элементы потока сознания — выделенные курсивом навязчивые мысли о сестре. Если для Бенджи Кэдди — источник добра и объект инстинктивной привязанности, то для глубоко чувствующего и мыслящего Квентина она — воплощение падшего Юга. Возвышенные романтические представления о поруганной чести семьи приводят его к убеждению в утрате целостности и гармонии всего окружающего мира, который превращается в неупорядоченный хаос, смешение событий и времен. Сознание героя блуждает по фрагментарным эпизодам прошлого и настоящего, из которых уже невозможно сложить последовательную цепочку причинно-следственных связей и выделить однозначный смысл. Не приемля современности, Квентин становится одержимым вытесняющим ее прошлым, он игнорирует течение времени, которое превращается в его врага, и даже разбивает подаренные ему отцом часы. Разлад Квентина с реальностью, его неспособность отрешиться от наваждения навязчивых воспоминаний показаны в раздвоении его сознания, фиксирующего события окружающего, но продолжающего жить давно прошедшим. Квентин идет по городу, встречает трех рыбаков и беседует с ними, приводит потерявшуюся девочку в поселок, по недоразумению попадает в полицейский участок, но мысли его блуждают очень далеко от всего происходящего. Вот как писатель передает эпизод его встречи с рыбаками: «Пошли на мельницу купаться, сказал третий. У сада тропинка ответвилась от дороги. Третий замедлил шаг, остановился. Первый мальчуган продолжает идти, и солнечные пятна скользят с удочки на плечо и по рубашке вниз. — Пошли, а, — сказал третий. Второй тоже остановился. *“Кэдди, зачем тебе замуж” “Хочешь чтобы я ответила зачем Думаешь скажу и причина исчезнет”* — Пошли с нами на мельницу, — сказал третий. — Пойдем» (2). Поток сознания (без знаков препинания) разрывает реальность, делая ее лишь фоном внутренней жизни героя.

В следующей части романа, в рассказе третьего брата Джейсона, типичного представителя новой Америки, бессердечного дельца, не способного на саморефлексию, живущего только насущными проблемами собственного материального преуспеяния, исчезают и модернистские, и романтические мотивы. В его монологе нет ни потока сознания, ни раскола личности, ни ностальгии по прошлому, ни южной мифологии, нет здесь и следа сентиментальности, человечности, духовности, только рациональная трезвость, сухой реализм, цинизм и злобный сарказм. Эта часть написана Фолкнером в традициях социального и психологического реализма, где анализируется и разоблачается хищническая, безнравственная природа южанина новой генерации. Для Джейсона Кэдди лишь досадная помеха на его пути к карьере. Однако, при всей трезвости подхода Джейсона к событиям, их оценка у него не адекватна и не объективна, а тенденциозно субъективна, поскольку он полон раздражения, уязвленного самолюбия и ядовитой иронии и не понимает их этического смысла. По сути, и он, как и его братья, внутренне ущербен, что символизирует нравственную деформацию не только традиционного, но и современного Юга.

Все три части демонстрируют разные формы человеческого сознания, разные художественные подходы, разные типы повествования, но по-модернистски фрагментарный роман делает целостным произведением посыл автора к философским обобщениям, его умение поднимать частную историю на общечеловеческий уровень. Связующей линией здесь являются сквозные мифологические мотивы, символические и архетипические образы. Бенджи не только обладает сознанием ребенка, но имеет возраст Христа, а также символизирует изначальную «невинность» американского проекта; Квентин воплощает ущербность южного мифа и крушение южной идеологии; Джейсон демонстрирует антигуманность современных нравов. Архетипическая история потери невинности, осложненная архетипическим мотивом кровосмешения, превращается автором в рассказе Бенджи в модернистский текст, в рассказе Квентина — в романтическую трагедию, в рассказе Джейсона — в реалистический фарс.

В четвертой части «рассказчиком» становится сам автор, который раскрывает свое видение жизни через образ ее центрального героя — старой чернокожей служанки Компсонов Дилси, мировоззрение которой основано на извечных законах бытия и человеческой морали. Чистота, искренность, трезвость, объективность и «природность» ее взгляда обусловливают и художественную направленность повествования, которое одновременно и реалистично, и поднимается до масштабов притчи, содержа несомненные мифологические мотивы, вырастающие из конкрет-

ной действительности. Дилси — человек естественный, не испорченный цивилизацией, цельный и обладающий ясным мышлением и мудрым понимаем сути жизни. Как пишет Н.А. Анастасьев, «бремя космического равновесия автор возложил на согбенные, но не согнутые плечи чернокожей старухи. Но это не просто здешний персонаж, это мифологическая фигура, а герои мифа, как разъяснял еще Гегель, — люди здоровые духом» (3). Дилси, идущая на службу в негритянскую церковь, — это хранительница семейного очага Компсонов, воспитавшая детей, похоронившая хозяев и ставшая свидетельницей угасания рода, которая воплощает вечный круговорот жизни и стойкость человека в любых обстоятельствах. Последняя часть романа — это как бы подлинная картина реальности, отражающая ее истинную суть, тогда как предыдущие части давали искаженный образ событий, однако, они были необходимы автору, осознающему и относительность правды, и многосторонность мира, несущего в себе различные потенции и смыслы, и множественность возможных интерпретаций окружающего. Поэтому Фолкнеру и понадобился эксперимент с многоголосием разных точек зрения и художественных традиций, только в своей сумме позволяющих приблизиться к истине. Одна из доминант мировоззрения и поэтики писателя — это неприятие статичности, постоянная динамика, противостояние и слияние всех аспектов его произведений. Отдельные части «Шума и ярости» не замкнуты в своей эстетической манере, а взаимопроникают и взаимодействуют, объединяясь через пролонгацию и смену сторон таких дихотомий, как прошлое и настоящее, иррациональное и рациональное, моральное и аморальное, раздробленное и целостное и пр. Однако все же в этом романе традиции разных художественных направлений, при всей тенденции к перекличкам, еще разведены по разным «квартирам».

Идея Фолкнера о присутствии прошлого в настоящем, наполняющего его миропониманием и мирочувствованием ушедших эпох, не могла не привести его к синтезу различных традиций в общем пространстве текста и в его образной системе. Каждая из них вносила свои трактовки и формы выражения сосуществования разных времен, многообразия и противоречивости мира, извечных циклов бытия, диалектического взаимодействия частного и целого, императива нравственных норм, и только вместе они, по мнению писателя, могли приблизить к более не менее адекватной картине реальности. Для писателя все исторически сложившиеся философские и эстетические концепции бытия ограничены в своих рамках, и лишь живая жизнь является не только материалом, но и главным «соавтором» художника, который испытывает ею разные мировоззренческие позиции. Как утверждает Фолкнер устами одного из своих героев, «до чего ложной оказывается самая глубокая книга, если ее приложить к жизни».

В «Шуме и ярости» одна сюжетная линия, одни события, по-своему интерпретируемые разными героями, рассказ каждого из которых имеет определенную стилевую и методологическую окраску. В «Свете в августе» несколько переплетающихся сюжетных линий, связанных с разными героями и взглядами на мир, но различные традиции в романе не разделены, а в большинстве случаев функционируют одновременно. Главная фабула — это судьба неприкаянного сироты-бродяги Джо Кристмаса, все беды которого из-за того, что он предположительно имеет негритянскую кровь, не может идентифицировать себя ни с белыми, ни с черными и оказывается в обществе изгоем. Отчужденность героя, зыбкость его социального положения и раздвоенность его внутреннего мира отразились и в художественной неоднозначности этого образа, для изображения которого Фолкнеру, всегда видящему реальность в нескольких измерениях, понадобилось соединить воедино разные литературные подходы. Конфликт Кристмаса с враждебным миром, его одиночество и скитания, тайна происхождения, его демоническая злоба и разрушительная сила, высокомерное презрение к людям и обстоятельствам делают его типичным романтическим злодеем. От него «веяло угрюмым покоем и гибелью, как от змеи». Признаками романтической парадигмы являются и тема рока, изначально содержащееся предопределение судьбы героя в самой фамилии Кристмас (Рождество), возникающая параллель тридцатитрехлетнего человека с Христом и тень грядущего распятия (линчевания). «Словно имя намекает, чего от него ждать, словно он сам нес роковое предупреждение о себе» (4). В то же время, в этом образе есть несомненные черты и модернистского героя — это поддающаяся психоанализу жертва детских комплексов и кошмаров, расколотая личность, постоянно находящаяся на «границе» экзистенциального выбора, квинтэссенция иррациональной злобы и насилия. У него извращенные представления об окружающем, о добре и зле, так как для него зло всевластно, а добро — раздражающая аномалия, нарушающая известное ему мироустройство. Он ненавидит приемную мать за то, что она его любила и защищала, и свою любовницу мисс Берден за то, что она пыталась устроить его жизнь и молилась за него. Добро могло закабалить, привязать, а ему нужна была безграничная анархическая свобода, и физическая, и духовная — он ненавидит религию и громит негритянскую церковь. Но в истоке характера и поведения Кристмаса не столько стихийная абсурдность бытия, сколько социальные и культурные реалии современного американского Юга с его расизмом, религиозным фанатизмом и невежественными предрассудками. Романтическое зло Фолкнер наполняет реальным социальным и психологическим содержанием. Место действия романа — южные городки и поселки, их жители и нравы описаны ав-

тором в реалистической манере. Реальность искажается в человеческом сознании, придающем факту смешанной крови гиперболическое и роковое значение расовой «неполноценности», печати дьявола, неискупимого греха. Окружающие отворачиваются от Кристмаса как от исчадия ада, от него отказывается родной дед как от порождения Сатаны, даже любовница считает прелюбодеяние особенно греховным из-за смешения рас. И линчует героя тупой, примитивный обыватель — грубый солдафон Перси Гримм, прообраз будущих фашистов.

Судьба сталкивает Кристмаса с Гейлом Хайтауэром, таким же одиночкой и изгоем, после самоубийства жены лишенным сана священником, с которым связана вторая линия романа. В определенном смысле это тоже романтический герой, вступивший в конфликт с миром, обладающий таинственным темным прошлым и поглощенный видениями героической истории Юга. Если разлад Кристмаса с действительностью находит выражение в агрессии и преступлениях, то у него — это вытеснение настоящего фантазиями о прошедших временах, уход в свой внутренний мир и нежелание участвовать в жизни. Как истинный южанин, мифологизирующий ушедший уклад и проигранную войну, он живет событиями далекой истории, игнорируя семью, приход, городские события, и даже религию превращает в непонятный сон, когда произносит сумбурные патетические проповеди. «Не кошмар, но что-то развертывающееся быстрее, чем слова в Писании — смерч какой-то, пренебрегающий земной опорой. Будто даже на кафедре он не мог отделить религию от скачущей конницы и покойного деда, застреленного на скаку» (4; с. 45). Человек беззлобный и не желающий никому зла, он невольно оказывается его носителем, и его лицо во время страстного возвеличивания прошлого становится в глазах паствы лицом Сатаны, что сближает его с образом Кристмаса. Оба они жертвы пороков Юга — его расизма и его мифологии. В контексте реальности Хайтауэр предстает не романтическим героем, а персонажем мещанской драмы, куда его помещают людская ненависть и клевета. Сотворив легенду о своем деде, он сам превращается в субъект вымышленных историй. И в натуре героя, и в настроениях обывателей городка Фолкнер подчеркивает некую театральность, которая иссякает с течением времени, угасанием страстей и возвращением к повседневности. «Как будто вся эта история была пьесой, разыгранной множеством людей, и теперь, доиграв назначенные им роли, они могли спокойно жить друг с другом» (4; с. 53). Живая жизнь проникает в отшельническое убежище Хайтауэра, требует от него вмешательства, активных действий, и внутри героя происходит борьба между паническим страхом перед реальностью и чувством долга перед людьми, приближая его к экзистенциальной ситуации выбора (еще одна параллель с Кристмасом). Таким

образом, рисунок образов фолкнеровских героев, при всех их романтических и модернистских чертах, всегда корректируется и определяется доминантой конкретной реальности.

Эта реальность проявлена в третьей сюжетной линии романа, не прямо, но опосредованно и косвенно связанной с двумя предыдущими. Повествование начинается и заканчивается историей Лины Гроув, деревенской девушки-сироты, отправившейся в путь по Америке в поисках своего возлюбленного. Ее характер и судьба содержат в себе потенции разных эстетических подходов, что и обыгрывает Фолкнер. Молодая, миловидная, бесхитростная, «доброжелательная и живая» девушка, вообщем, типичная романная героиня, попадает и в типичную мелодраматическую ситуацию — ее соблазняет, обманывает и бросает легкомысленный возлюбленный, и она отправляется в дорогу в надежде обрести отца своего ребенка, семью и дом. Но это только внешняя канва сюжета, а наполнен он конкретной реальностью, не укладывающейся в литературные схемы. За их рамки выходит прежде всего сама героиня, выросшая в нищете и лишениях и видевшая самые неприглядные стороны жизни. Не случайно ее взгляд одновременно «простодушный и проницательный». Собственное грехопадение она оценивает без сентиментального отчаяния, а спокойно и трезво, с большой долей самоиронии, и свои поступки объясняет не высокими чувствами, а весьма прозаически: жена приютившего ее брата все время была на сносях, «поэтому, видимо, и сама так быстро обзавелась». «Впервые открыла окно на девятом году своей жизни у брата. Она и открыть его успела всего раз десять, когда обнаружила, что его вообще не стоило открывать. Сказала себе: "Такое, видно, мое счастье"» (4; с.8). И соблазнитель Лины не коварный красавец-сердцеед, а ничтожный и трусливый прохвост, способный на любую подлость и предательство. В отличие от большинства героинь сентиментальных романов, Лина не слабая жертва, а сильная женщина, которая рождена, чтобы преодолевать препятствия, и она не избегает их, а к ним стремится — бежит из дома через окно, когда могла бы спокойно выйти через дверь, не боится путешествовать в одиночестве. Ее наивность и невинность — это не незнание жизни и беспомощность перед ней, а проявление внутренней чистоты и уверенности в добром и разумном начале самого бытия.

Жизнь у Фолкнера снова разрушает литературные клише, но особенность реализма писателя — это способность обобщать прозаическую земную конкретику до формы мифа, в преходящем различать вечное, что и происходит с линией Лины. В мелодраматический сюжет «соблазненной и покинутой» входят архетипический сюжет квеста и мифологический образ цикличности жизни — «вечное движение без продвижения на боку греческой вазы» (4; с. 9). Наивная вера Лины в возлюбленного

перерастает в символ человеческого упорства и неудержимого стремления к счастью. С мифом появляется в романе и языческое, природное начало, которое противостоит и бесчеловечному религиозному фанатизму приемного отца Кристмаса Макихерна и его деда Хайнса, и трагическому евангельскому мотиву: удел Кристмаса казнь и смерть, удел Лины — жизнь и ее продолжение. Положительные герои у Фолкнера, как правило, близки к природе, ее законам и ритмам, что определяет их стойкость и жизнелюбие, а повествованию помогает выйти в пространство вечности. Несмотря на то, что Лина оказывается втянутой в жестокие события (ее возлюбленный — Лукас Берч, предавший ее и своего друга Кристмаса), они задевают ее только по касательной, не влияя на ее представления о жизни. В нищете, одиночестве и бездомности она ощущает себя «дамой-путешественницей», стремящейся к встрече с веселым и верным возлюбленным, и среди хаоса и смерти рождает новую жизнь, наполняя мир порядком и смыслом, ибо уверена — «Господь позаботится, чтобы все было по справедливости».

Лина и Кристмас — герои, сосуществующие в одной реальности, в едином романном пространстве, на самом деле, принадлежат к разным мировоззренческим концепциям мира и погружены в разные символические системы. Сравним, например, смысловое и эстетическое наполнение образа старинной вазы, появляющегося в описании движения героев по дороге. Если путь Лины — это «движение без движения» античных фигур на греческой вазе, покой, размеренность и вечность, то лихорадочно шагающему Кристмасу формы ваз мерещатся в деревьях окружающего его зловещего ночного леса: «…Он словно увидел уходящий вдаль ряд мягкоконтурных ваз, выбеленных лунным светом. И ни одна не была целой. Каждая была с трещиной, и из каждой трещины сочилось что-то жидкое, зловонное, мертвенного цвета» (4; с. 130). Лина и Кристмас — антиподы добра и зла, жизни и смерти, ночного лунного света и яркого солнечного «света в августе». Дорога Лины — это дорога традиционного странствия, с целенаправленным вектором в будущее, с познанием жизни, находящегося в одном ритме с природой. Дорога Кристмаса — это бесцельное блуждание по всей Америке, смена мест и занятий, бегство от общества и от самого себя, которое в конце повествования переходит в беспорядочный бег без различения дня и ночи и с потерей ориентации в пространстве. Все годы своей жизни он как бы описывал круг, идя по одной и той же улице, которая «протянулась на пятнадцать лет». Его жизнь оборвалась в городке Мотстаун, где он и родился. Такой путь, нецеленаправленный, замкнутый, хаотичный, очевидно вписан в модернистскую концепцию бытия, где «все, что когда-либо было, было таким же, как все, что будет, ибо *будет* и *было* завтра будут одно и то же».

При всей разведенности линий двух героев они фактически сливаются в символической параллели двух событий — рождения Кристмаса и рождения ребенка Лины. В обоих случаях роды происходят при участии четы Хайнсов, деда и бабки Кристмаса. Их дочь Милли умирает, так как религиозный фанатик и расист Юфьюс Хайнс не пускает к дочери врача, а внука подбрасывает в приют. Лина же производит на свет желанного ребенка и окружает его любовью. Время как бы раскручивается назад — жена Хайнса принимает этого младенца за своего потерянного внука, зло искупается, восстанавливается утраченная гармония бытия. Тогда же происходит и возвращение к жизни и людям Хайтауэра. С Линой «счастье и жизнь вернулись в эти загубленные земли». Здесь Фолкнер выстраивает сюжет в соответствии со своей гуманистической в основе идеей превосходства добра, которое заложено в разумном начале природы, направляющей движение человеческой жизни.

Такие герои, как Дилси из «Шума и ярости» и Лина (есть подобные образы и в других произведениях), практически абсолютно положительные персонажи, ни характер, ни поступки которых не несут в себе ничего негативного. Их функция — выразить авторское убеждение в стойкости человеческого духа и постоянстве нравственных императивов. В целом же Фолкнер прекрасно осознавал сложность человеческой натуры и неоднозначность соотношения в ней добра и зла. Отсюда во многом и смешение разных художественных стилей в рисунке характеров большинства его героев, где присутствуют и романтические, и готические, и реалистические, и модернистские черты. Таков Кристмас, таков Хайтауэр, невольный носитель зла, такова Джоанна Берден. Она выросла в семье аболиционистов (ее родственники были убиты расистами), занимается благотворительностью, вполне земными реальными делами, стремится помочь Кристмасу, но над ней и ее имением тяготеет «что-то темное, нездешнее, грозное», «видение давно пролитой крови». В ее доме царит атмосфера страха и ужаса, а ее поздняя любовь к Кристмасу носит болезненный характер (смесь жалости и животной страсти). Мисс Берден не удовлетворяют примитивность и физиологизм в отношениях с любовником, она жаждет возвышенных чувств и пытается выстроить свою судьбу по лекалам романтического романа, устраивая патетические сцены ревности, заставляя возлюбленного, как это положено, оставлять для нее записки в дупле дерева и проникать в ее спальню через окно, в чем не было никакой необходимости. В ней борются высокое духовное и приземленное плотское начала, что в конце концов приводит ее к религиозному фанатизму, одержимостью страхом греха и стремлению к самоубийству.

Фолкнер следует традиции южной литературы изображать религиозный фанатизм в готических красках — в таком ключе написаны образы

приемного отца Кристмаса Макихерна и его деда Дока Хайнса. В этих характерах проявилась важная черта фолкнеровского творчества — чувствовать и понимать неоднозначность всего сущего, диалектику светлого и темного, умеренного и крайнего. Доминантные для писателя идеи человеческой стойкости и преобладанияя природного порядка в образах фанатиков приобретают уродливые формы и лишаются благородного звучания. Макихерн мнит себя «скалоподобным, чуждым спешки и гнева», «посланцем разгневанного карающего Престола», тогда как вокруг него «дрянь слабого человечества», он верит в «безотказность хода вещей» и в победу над хаосом. Не случайно мятущийся, разорванный изнутри Кристмас считает, что убив его, «освободился наконец от чести и закона». Подобен Макихерну и Хайнс, пренебрегающий родственными связями, способный на убийство и линчевание собственного внука, непреклонный в своем расизме, также считающий себя посланником Бога, а Кристмаса — порождением дьявола. Характер Хайнса превращает фактически мелодраматическую коллизию (погоня оскорбленного отца за опозоренной дочерью и убийство ее любовника) в готическую драму рокового злодейства и торжества темных сил. Аморальность, жестокость и презрение к людям свойственны и Кристмасу, герою одновременно с романтическими, готическими и модернистскими чертами. Тем самым Фолкнер показывает многосторонность и многозначность одних и тех же сторон человеческой натуры и миропонимания, принимающих разные формы в разных образах и в разных художественных системах. Смешивая стили, он демонстрирует их внутреннюю подвижность, взаимопереходность, диалогичность и в конечном итоге общую направленность на решение вечных проблем бытия.

Среди героев романа особое место занимает образ Перси Гримма, убийцы Кристмаса, в котором синтез стилей происходит самым парадоксальным образом. На первый взгляд, это абсолютно реалистический, в перспективе хорошо узнаваемый типаж «винтика» тоталитарной машины — молодой капитан национальной гвардии штата, довольный своей службой, так как она освободила его от необходимости «думать и решать», верящий в «физическое мужество и слепое повиновение» и в то, что белые выше всех других рас, американцы выше всех других наций, а люди в униформе выше всех других людей. Он искренне уверен в своей миссии блюстителя порядка, имеющего право приговорить человека к смерти. Но через четкий черно-белый рисунок этого образа просвечивают черты религиозного фанатика, рокового злодея, полой современной личности, только трансформированные до самоотрицания — без готической таинственности, без романтической демоничности, без модернистской расколотости. Неполноценен он и как герой реалистический,

ибо лишен внутреннего мира, психологического наполнения, и в конце концов превращается в контексте романа в гротескную механическую куклу, которой манипулирует, как шахматной фигурой, какой-то Игрок, заставляющий его играть не свойственную ему роль рока.

Особенностью синтеза художественных стилей у Фолкнера является то, что сохраняя свою идеологическую и эстетическую идентичность, они оказываются погруженными в пространство мировоззрения автора, во всем признающего приоритет реальности, что выражается в сквозной идее невозможности скрыться от жизни (это не удается ни одному из персонажей), и в том, что все стилевые «отклонения» от реализма, как и девиации характеров, имеют социальную и психологическую основу — проблему расизма. Ею порождены и реальное социальное неравенство, и романтические злодейство и тайна, и готические мрачность и фанатизм, и модернистский распад и опустошенность личности. В глазах южного обывателя мелодраматическое убийство Кристмасом любовницы превращается в историю «черного», который убил «белую», а линчевание Кристмаса — это не справедливое возмездие за лишение человека жизни, а акт расизма. Фундаментальная этическая дилемма добра и зла опускается до уровня обывательских предрассудков, которые писатель не только порицает, но о которых, как гуманист, и сожалеет, восклицая устами Хайтауэра: «Несчастный человек, несчастное человечество». В сознании Кристмаса по-особому трансформируется романтическое двоемирие — ощущение одновременной принадлежности не к земному и высшему, а к черному и белому мирам. Неясность наличия в нем примеси негритянской крови — это и реальный факт, и романтическая тайна, и готический кошмар, и модернистская болезнь сознания. В многозначности характеров фолкнеровских героев несомненно проявляется гуманистический взгляд на человека как существо, независимо от расовой или социальной принадлежности, наделенное и добродетелями, и пороками, присущими человеческому роду. Не случайна параллель между образом Христа, воплощением добра, и творящим зло Кристмасом — он тоже предан другом, между убийством Джоанны Берден и его гибелью проходит семь дней (страстная неделя). Оба для автора — сыны человеческие, обреченные на страдания. Ложной дихотомией оказывается и разделение белого и черного Юга, так как, утверждает Фолкнер, проклятие рабства лежит уже на каждом белом ребенке — на нем черная тень в виде креста. Образы белых детей, распятых на черных крестах — символ единства всего человечества.

К концу романа мотив расизма вытесняет мотив судьбы — романтическая тайна рождения Кристмаса, готическая тема рока и мелодраматический сюжет обнаруженного родства приобретают статус реального

социального факта. Характер героя порожден обстоятельствами его жизни, в его смерти виноваты люди, которые не простили ему нарушение законов их общества и разрушения их представлений о должном поведении черного. Концовка повествования совпадает с его началом — Лина, теперь уже с новорожденным ребенком и полюбившим ее Байроном Банчем, продолжает свой путь по бесконечной дороге жизни. Эта рамка, символизирующая вечность природного и человеческого бытия, связана с изменением настроя и первоначального замысла Фолкнера, заменившего предварительное название романа «Темный дом» (Dark House) на «Свет в августе» (1; p. 204).

Стилевое многообразие художественного мира Фолкнера, как уже отмечалось, связано также с его убежденностью в субъективности и относительности восприятия действительности, поэтому в его книгах, в том числе и в «Свете в августе», так много рассказчиков, дающих свои версии событий. Но это не только совместное «творчество», раскрывающее возможности разных мировосприятий и точек зрения, это и манифестация потенциала самой многозначной жизни, слишком сложной для однозначного толкования. По этим, да и по другим параметрам, роман «Авессалом, Авессалом!» очень схож с романом «Свет в августе», лейтмотивом обоих является осуждение расизма. Краткая его фабула такова: в южном захолустье появляется некий безродный авантюрист Томас Сатпен, который поставил перед собой цель построить поместье и создать плантаторский род. Он женится на Эллен Колдфилд, дочери добронравного казначея местной церкви, и рождает сына Генри и дочь Джудит. Во время Гражданской войны Сатпен теряет все нажитое и, вернувшись домой, пытается начать все сначала. Однако выясняется, что до женитьбы на Эллен он уже был женат и имел сына Чарльза Бона, но бросил семью, так как его жена оказалась с примесью черной крови. В университете Генри встретился и подружился с Боном, не зная, что это его брат, и привез его на каникулы в свой дом, где познакомил с сестрой. Между молодыми людьми вспыхнула любовь, и, когда тайна открылась, Генри убивает брата, чтобы предотвратить кровосмешение. Долгие годы Генри скрывается, а Джудит остается старой девой. К тому же оказывается, что Бон (подобно Сатпену) уже был женат на окторонке и у него есть сын. Сатпен, овдовев и потеряв семью, делает неудачную попытку жениться на сестре жены Розе, а затем соблазняет юную внучку своего издольщика Уоша Джонса. Узнав, что она родила девочку, а не мальчика, он отказывается на ней жениться и становится жертвой мести ее деда. От всего замысла и рода Сатпена остается только его правнук, чернокожий идиот Джим Бонд. Очевидно, что подобный сюжет содержит в себе разнообразные потенции эстетического воплощения, в том числе южного готического,

романтического, реалистического социального повествования, что в полной мере было использовано автором. Все перипетии разворачиваются, все узлы распутываются в рассказах нескольких действующих лиц, свидетелей, участников и сторонних наблюдателей событий. О судьбе Сатпена рассказывают Роза Колдфилд, ее сосед Квентин Компсон (один из главных героев «Шума и ярости»), его отец и дед, свою интерпретацию событий дает и канадец Шрив, университетский друг Квентина, бывший его собеседником и в «Шуме и ярости». И именно мировоззрение и восприятие прошлого того или иного рассказчика определяют направленность, тональность и стиль соответствующей части романа.

Роза Колдфилд — непосредственный участник и жертва событий, перевернувших ее жизнь и определивших ее судьбу. На ее долю выпали тяготы Гражданской войны, нелегкая жизнь со старым отцом, забота о детях сестры и, наконец, смертельное оскорбление, полученное от Сатпена, когда он, позвав ее замуж, предложил сначала проверить, родит ли она ему сына, после чего она до конца своих дней замуровала себя в мрачном отцовском доме, пылая ненавистью и неудовлетворенным чувством мести. Детские впечатления, яростные чувства и разочарование Розы от бесцельно прожитой жизни окрасили ее рассказ об истории Сатпена в мрачные готические тона, и именно таким воспринял его Квентин Компсон, которому она поведала свою исповедь. Такому восприятию способствовали и кладбищенский облик, и неистовая речь Розы, и гнетущая атмосфера ее дома, увиденные, услышанные и прочувствованные Квентином. Фолкнер тщательно выписывает все детали этого визита юноши к полубезумной старухе — жаркий и мертвый сентябрьский день, свирепое и тусклое солнце, комната с наглухо закрытыми ставнями, женщина в трауре, который не снимала уже сорок три года, прямая, как жердь, сидящая на жестком стуле. Ее фигура выражает бессильную ярость, ее голос мрачный и измученный, она похожа на «распятого ребенка». В сознании Квентина, погруженного в историю и культуру пережившего поражение Юга, эта сцена не могла не трансформироваться в образ всего региона, потерявшего свой уклад и свои моральные устои, где реальность вытеснилась призраками прошлого и желанием реванша. Символическое значение судьбы Сатпена для Квентина раскрывается автором в последних строках романа, когда герой, в ответ на вопрос Шрива «почему ты ненавидишь Юг?» восклицает: «Это неправда, что я его ненавижу! Неправда! Неправда!»

В рассказе Розы история Сатпена приобретает форму и тональность готического романа, полного тайн и кошмаров, а сам герой, над которым тяготеет рок, предстает Демоном, появившимся ниоткуда и принесшим множество бед и трагедий. Текст полон готической символики — мрач-

ный дом, где в конце повествования поселяется призрак (как выяснилось, вернувшийся Генри) и который исчезает в огне вместе со своими обитателями (очевидная параллель с «Домом Эшеров» Э. По). Вместе с тем готические мотивы не исчерпывают сути событий прошлого, автор подчеркивает зависимость типа повествования от изменений точки зрения и настроя рассказчика. С течением времени в рассказе Розы с образом Сатпена происходят значительные метаморфозы — из легенды, дьявола, романтического злодея он превращается в злодея вполне реального. «Людоед моего детства», утащивший в свое мрачное логово сестру, а в Гражданскую войну — призрак, ускакавший верхом на коне под знаменем конфедератов, вернулся уже как «бесспорно злодей, но смертный, способный ошибаться злодей, внушающий скорее жалость, чем страх, но не людоед» (4; с. 484). И «роман» Розы и Сатпена — это антироман, в котором нет и признака любви и романтики: «он говорил не обо мне, не о любви и не о свадьбе и даже не о себе». Это была речь безумца, «одурманенного сном о прежней Сатпеновой Сотне, которой теперь не существовало».

Рассказ Розы отражает динамику ее восприятия в зависимости от ситуации и смены впечатлений, поскольку Роза не рациональна и не беспристрастна, а полна смятенных чувств и противоречивых оценок. Она существует в прозаической реальности, но преображает ее в своем сознании, придавая ей то готические, то романтические, то реалистические черты и смыслы. Например, в описании ключевой сцены, так поразившей воображение Квентина, когда Роза приезжает в дом сестры и находит там убитого Бона, наглядно показано, как действительность, пропущенная через воображение Розы, разрастается до масштабов легенды. Вначале, еще не зная о случившемся, она просто констатирует факты: «Мне осталось только запереть дом, сесть в повозку и проехать двадцать миль, что я после смерти Эллен еще ни разу не делала» (4; с. 452). Роза способна даже на иронию по отношению к Уошу Джонсу, с которым ехала к дому: «с этим скотом, который, казалось, счел свою миссию выполненной, когда, остановившись возле моего дома, принялся во все горло орать о крови и пистолетах, но, очевидно, решил, что дальнейшие подробности, которые он может мне сообщить, настолько скудны, пусты и незначительны, что ради них не стоит выплюнуть табачную жвачку, и потому за все двенадцать миль не удосужился даже объяснить мне, что же, собственно, произошло» (4; с. 452). Но ее тон меняется, когда она осознает трагичность случившегося, видя на лестнице дома лицо служанки Клити (дочери Сатпена от черной рабыни): «оно не приближалось, не выплывало из мрака, оно просто там было; твердое и несокрушимое, как скала, древнее самого времени, дома, судьбы и всего на свете,… то самое лицо

сфинкса, с которым она родилась» (4; с. 454). Полное имя Клити — Кассандра, посланница рока и пророчица. В доме «гулко отдавалось эхо — не моего голоса, — думает терзаемая дурными предчувствиями Роза, — а голоса того, что могло бы быть, но потеряно навек и безвозвратно — такие голоса обитают во всех домах, во всех замкнутых стенах, возведенных руками человека не ради крова и тепла, а лишь для того, чтобы скрыть от любопытных взоров толпы извилистые темные пути старых, но вечно юных обманчивых иллюзий надежды, гордости, честолюбия (о да, и любви)» (4; с. 454).

В этой сцене появляется и атрибут сентиментального, мелодраматического повествования — медальон с портретом возлюбленной на груди мертвого юноши. Перед Розой появляется Джудит: «в этой вялой, безучастно повисшей руке я увидела фотографию, ее собственный портрет в медальоне, который она ему подарила; она держала его бездумно и небрежно, как держат захлопнутую на полуслове пустую развлекательную книжку» (4; с. 459). Но и поза, и поведение Джудит не соответствуют клише мелодрамы — она не рыдает, не заламывает театрально руки, не произносит патетических речей. Подлинное горе делает ее безучастной, опустошенной, безразличной, так как ее покинула радость жизни. Именно воображение Розы, для которой Бон был прекрасным принцем, бестелесной мечтой и одновременно внезапно нагрянувшей грозой, окутывает отношения молодых людей романтическим флером. Для нее это образец идеальной любви: «Каким вздохом двух слитых воедино душ внимали сии уединенные кустарники и лозы? Какие клятвы, обещанья, какие жаркие и пламенные страсти увенчал сиреневый ливень этой глицинии, мириады опавших лепестков этой розы?» (4; с. 465)

Смена стилей служит Фолкнеру для раскрытия не только психологии героев, но и многомерности событий, в чем проявляется один из основных принципов мышления и творчества писателя — отразить большое в малом, представить каждую судьбу как притчу о человеческой судьбе в целом, разомкнуть сиюминутное во все времена, раскрыть потенциал всякого мига, выявить многогранные смыслы каждого образа. Особенность его письма — делать глобальные обобщения, которые вкладываются в уста героя-рассказчика, но могут принадлежать только автору, как, например, следующий пассаж: «где-то в самом основании системы бытия таится порча, и пленница душа, от ядовитых испарений очищаясь, всегда стремится ввысь, навстречу солнцу и тянет за собой иссохшие за время заточенья артерии и вены; а у души в плену таится эта искра, этот сон, который, вырвавшись наружу, в прекрасный округлый миг своей свободы отражает и повторяет (повторяет? нет, творит, преобразует в хрупчайшую сверкающую сферу, живущую мгновенье) весь космос, время все,

тяжелую всю землю и оставляет за собой внизу кишащую миазмами людскую массу…» (4; с. 460)

Наиболее полно южный характер и южный менталитет выразили себя в рассказах Квентина Компсона и его отца, мистера Компсона, давших столь свойственную идеологии региона романтизированную картину событий. Поглощенность прошлым и идеализированное представление о нем, как уже отмечалось, стали одной из ведущих черт сознания южан, не смирившихся с поражением в Гражданской войне. Сознание Квентина полно призраков: «в самом его теле, как в пустом коридоре, гулким эхом отдавались звучные имена побежденных; он был не реальным существом, не отдельным организмом, а целым сообществом». Для него люди прошлого — это герои: «...люди, как и мы, жертвы, как и мы, они были, однако, жертвами других, более простых и — если рассматривать каждое поколение в целом — более значительных, более героических обстоятельств, и потому сами они тоже не жалкие запутавшиеся пигмеи, а фигуры более крупные, героические, простые и ясные; наделенные даром любить только раз и умирать только раз; это не жалкие марионетки, чьи головы, руки и ноги ярмарочный комедиант наудачу вытаскивает из мешка и, как попало прикрепив к туловищу, заставляет тысячу раз подряд становиться то убийцами, то жертвами убийства, тысячу раз сходиться и снова расходиться» (4; с. 413). Причину их поражения Фолкнер видит в подмене реальной жизни неким искусственным ее образцом, скопированным с рабовладельческого Рима, наследником которого они себя воображали: балы, охота, скачки, петушиные бои, расфранченные слуги-негры. Война им тоже виделась в романтическом флере: «и всех до единого — богачей и бедняков, аристократов и простолюдинов — неодолимо притягивало зрелище, способное самым глубочайшим образом взволновать огромные массы людей, зрелище много более волнующее, чем даже вид толпы девственниц, влекомых на заклание какому-нибудь языческому божеству, какому-нибудь Приапу, и все они заворожено смотрели, как эти обманутые юноши, гибкие и стройные, в воинственном блеске меди и разноцветных плюмажей торжественным маршем отправлялись в бой» (4; с. 442). А вечерами — звуки скрипки, мерцание свечей, трепет занавесок, шуршание кринолинов, золотые нашивки офицеров. Это была война аристократов, армия джентльменов — балы каждый вечер, «нарядный суетный блеск», «извечная благоуханная последняя весна юности». Таков образ прошлого в сознании Квентина, то, чем он, как и все южане, живет и дышит, как воздухом, «некая пустота, наполненная призрачным неукротимым гневом, и гордостью, и славой, и событиями, что начались и кончились пятьдесят лет тому назад» (там же).

Подмена реальности иллюзией присуща и многим другим героям романа. Эллен, «романтическая дура», сочиняет свою жизнь как роман, в котором ей принадлежит роль благородной дамы, жены и матери семейства, и в соответствии со своими фантазиями она выстраивает в собственном воображении судьбы детей, похожие на сказку, при этом стараясь не замечать того, что творится вокруг нее — диких развлечений своего мужа, диких негров и диких игр. Ведь она — «странствующая герцогиня», «владетельница поместья самого обширного, супруга самого богатого, мать самых счастливых». В ее глазах Бон — таинственный романтичный красавец: «Она увидела в нем изысканное, причудливое и как бы даже бесполое произведение искусства, которым она с детской жадностью вознамерилась украсить свой дом» (4; с. 424). Все герои стремятся спрятаться от мира — Роза и ее отец, мистер Колдфилд, заточили себя в доме, прозябала в одиночестве Джудит, скрывался от людей Генри, отшельником жил сын Бона. Признаками романтической парадигмы в романе несомненно являются мотивы тайны рождения, женской чести, а также невиданный накал страстей — горькая тоска Розы, неистовая ненависть и жажда мести у нее и матери Бона и постоянно звучащая тема рока — за спиной Сатпена «Рок, судьба, возмездие, ирония — словом, режиссер, как его не называй, менял декорации» (4; с. 499).

Мифологический склад южного сознания вполне логично вписывается в мифологический образный ряд романа, в котором много античных, библейских, сказочных мотивов, в том числе инцеста и братоубийства. Само название отсылает к библейской легенде об Авессаломе, сыне царя Давида, который восстал против отца и был убит (параллель с Генри и Сатпеном). Он же убил своего единокровного брата Амнона, обесчестившего их сестру Фамарь (параллель с Генри, Боном и Джудит). Темнокожая дочь Сатпена носит имя Кассандры и прорицает его гибель, а ее лицо, как и лицо Сатпена, сравнивается с масками в греческой трагедии. Эллен, выйдя замуж за Сатпена, «исчезла в крепости людоеда или джинна» (параллель с Синей Бородой). Сын Бона, протестуя против своей судьбы полукровка, «шагал тернистым путем к Гефсимании, что сам себе определил и создал, где он сам себя распял...» (4; с. 521) Создание имения Сатпеном уподобляется сотворению мира из первобытного хаоса. Он «вырвал из беззвучного Ничто дом и регулярный сад… как в незапамятные времена Да Будет Свет» (4; с. 346).

В богатой художественной палитре Фолкнер использует и черты декадентской поэтики, на что прямо указывает автор, правда, с ироническим подтекстом. Сцена приезда на могилу Бона его жены-окторонки и их маленького сына напоминает театральное действо, «живописное драматическое представление ритуального вдовьего плача». «Все это, вероятно,

напоминало сцену в саду этого ирландского поэта Уайльда — вечер, темные можжевельники и низкие лучи заходящего солнца — даже освещение точь-в-точь такое, как нужно, и могилы, три мраморных надгробья... выглядели так, словно их почистили, отполировали и расставили по местам рабочие сцены» (4; с. 507). Все это похоже на реквизит, а происходящее — на «пышное зрелище», «спектакль». На эту сцену выходит женщина, «одетая по рисунку, который мог бы создать Бердслей», и мальчик, «какого Бердслей мог не только одеть, но и нарисовать» (там же). Искусственность этого эпизода, несомненно отражающего отношение Фолкнера к подобной литературе, резко диссонирует с вполне земной фигурой Джудит в бесформенном ситцевом платье, с натруженными руками, как замечает автор, умевшими пахать и рубить дрова.

Фолкнер как писатель никогда не подменяет реальность фантазией, иллюзией или художественным клише, он *их* поверяет реальностью, и она безжалостно разрушает и южный миф, и грезы героев, и их субъективные представления о мире. С его точки зрения, история равнодушна к человеческой личности и развивается по своим объективным законам, игнорируя наивное самомнение человека. Генри и Бон, попавшие в сложную этическую ситуацию, надеялись, что война поможет им из нее выпутаться: «Ведь шла Война, и кто знает, быть может, и сам рок и его жертвы равно думали, что война все решит, освободит одного из двух непримиримых противников — ведь уже не первый раз молодость принимает мировую катастрофу за акт Провидения, единственная цель которого — разрешить ее личные проблемы, которые она сама разрешить не умеет» (4; с. 440). В картине войны Фолкнер чистый реалист — в письме Бона к Джудит она изображается не романтической, красочной, героической и живописной битвой, а средоточием всех несчастий и пороков человечества. Здесь лишь грязь, холод, голод, жестокость, страдания, разорение, а солдаты — не нарядные, воодушевленные герои, а чучела без сапог и в лохмотьях, подобные немытым и голодным диким зверям.

Особенно сложно переплелись реальность и ее мифологизированный образ в рассказе о своей судьбе самого Сатпена, версию которой он поведал деду Квентина во время погони за сбежавшим французом-архитектором. В детстве и юности герою, родившемуся в бедной деревушке высоко в горах, в изоляции от остального мира, довелось испытать все мыслимые и немыслимые житейские невзгоды. Спустившись к цивилизации, испытав новые лишения и унижения, он решил разбогатеть и стать хозяином жизни, знатным плантатором, следуя законам и правилам окружающей действительности. Его «невинность» заключается в том, что он не понимал сути общественных отношений, имманентного хаоса мира, отсутствия в нем правды. Он считал, «будто составные ча-

сти морали — все равно что составные части торта или пирога, и коль скоро вы их взвесили, отмеряли, смешали и поставили в духовку, значит, все в порядке, и ничего, кроме торта или пирога, из них получиться не может...» (4; с. 565) Его трагедия в том, что социальные законы оказались ущербными, погубившими и Сатпена, и весь Юг, «который возвел здание своей экономической системы не на твердой скале суровой добродетели, а на зыбучих песках беспринципного приспособления к обстоятельствам и разбойничьей морали» (4; с. 563). Он не понимал, что мир и время текучи, и боролся, «стараясь удержать над бурным потоком людского безумия и сумасбродства не только свою голову, чтобы вдохнуть воздух, и даже не столько пятьдесят лет усилий и попыток основать и утвердить свой род, сколько свой кодекс логики и морали, свой собственный рецепт и формулу соотношения причин и следствий, чей конечный итог упорно отказывался плавать и даже просто держаться на поверхности» (4; с. 576). Он не видел вечного движения жизни, которая «вершила свой путь небытия из бездны хаоса в бездну темной вечности», тогда как он двигался по замкнутому кругу. Из своей жизни Сатпен решил сотворить легенду, и это насилие над реальностью стало одной из причин его поражения.

В образе Сатпена утверждаются и одновременно разрушаются традиционный южный миф и миф «американской мечты». Впрочем Сатпен, которому удалось пробиться из низов наверх и приобрести капитал, не вполне типичный герой американской мечты, так как для него единственная радость была «не в деньгах, а в воплощаемом или текущем счете в неком духовном банке, из которого он надеялся когда-нибудь получить проценты на вложенные туда самоотречение и стойкость». Но он тонет «в том извечном бессилии логики и морали, которое уже однажды его предало» (4; с. 578). Добродетель для него лишь приобретенный товар, ему важна только внешняя ее оболочка, и для своей цели он не брезгует никакими средствами, совершая сомнительные сделки и разрушая собственную семью, не укладывавшуюся в признанные схемы.

Наиболее объективное и реалистическое толкование событий дает друг Квентина Шрив. Как иностранец, не принадлежащий к американскому Югу и не погруженный в его атмосферу и мифологию, он трезво оценивает историю Сатпена, с расстояния своей непричастности и отстраненности относясь к прошлому с немалой долей иронии. Там, где Квентин находит готические, романтические, роковые черты характеров и судеб, он видит вполне очевидные психологические мотивы поведения героев. Так, с его точки зрения, ненависть Розы к отцу, тетке и мужу сестры имеет вполне реальные основания — тетка бросила ее, удрав с барышником, отец заколотил себя гвоздями на чердаке и умер там с голоду, оставив ее нищей сиротой, чем и воспользовался Сатпен, от которого она

была вынуждена защищать детей сестры, «и ей пришлось вместо роли Кассандры при овдовевшем Агамемноне играть пылкую, но нетронутую Тисбу при дряхлом подагрическом Пираме» (4; с. 493). Рациональная, а не эмоциональная позиция стороннего наблюдателя позволяет Шриву находить в истории Сатпена параллели с классическими образами и сюжетами, ему принадлежит литературное сравнение Сатпена с Фаустом.

И тематически, и идеологически, и стилистически роман «Авессалом, Авессалом!» продолжает роман «Свет в августе», прежде всего, своей сконцентрированностью на расовой проблеме, которая движет сюжет и мотивирует практически все поступки героев. Расовые предрассудки понуждают Сатпена бросить первую жену и не признать сына, они становятся причиной моральной травмы и гибели Бона, исковерканных судеб его сына и внука, в конечном счете из-за них терпит поражение уклад всего Юга. Ими порождены и внутренняя раздвоенность и неприкаянность героев, не способных определить свою идентичность. Сын Бона, подобно Кристмасу, становится агрессивным, в попытке убежать от себя он так же хаотично мечется по стране — «бешеное, непонятное и явно бессмысленное движение, перемещение в пространстве, водоворот лиц и тел» (4; с. 518).

Свою лепту в стилистику романа вносят многочисленные литературные параллели, аллюзии, традиции и разножанровые элементы, в том числе просветительского повествования, романа карьеры, книги путешествий. Т.Л. Морозова, прочерчивая в романе просветительский сюжет столкновения невинного юноши с цивилизацией и выделяя вольтеровский мотив (Сатпен — это Кандид, дикарь), одновременно находит и романтическую аллегорию (детство героя в горах — аллегория первобытной жизни, спуск с гор — аллегория падения человека), и ницшеанскую линию сверхчеловека, который «вне семьи человеческой» (5). В образе Сатпена просматриваются и натуралистические черты — он бестиарен, отбрасывает социальные и этические законы и живет по законам животного мира, сравнивая «свое собственное ненадежное сужденье и смертную плоть не только с человеческими силами, но и с силами природы». Описание Гаити, где Сатпен нажил свое состояние, напоминает повести Г. Мелвилла «Тайпи» и «Ому», только окрашенные в тона героической драмы: «Клочок земли, который... небеса специально создали и отвели под сцену, где разыгрываются кровавые драмы насилия и беззакония, сатанинской алчности и злобы, где обреченные отщепенцы и изгои исступленно бросаются в последнюю отчаянную схватку с роком...» (4; с. 555)

История Сатпена излагается постепенно, приобретая новые детали и смыслы, вначале вскользь упоминаемые события раскрываются во всей полноте, проясняя движение сюжета. Рассказы разных персонажей не

только продолжают и дополняют друг друга и дают свои интерпретации, но взаимопроникают, переплетаются, корректируют предшественников. Один рассказ может входить в другой, соответственно смешивая стили повествования. Рассказ Сатпена о себе содержится в рассказе деда Квентина, который тот передает отцу Квентина, а тот — Квентину, о чем Квентин рассказывает Шриву. В результате получается некая коллективная интерпретация, в которой взаимодействуют разные типы восприятия прошлого. Подобные «цепочки» проходят через весь роман. Квентин пересказывает рассказ отца, который в свою очередь реконструирует восприятие событий Уошем Джонсом, в котором, с его точки зрения, Сатпен приобретает романтические черты: «гордый призрачный всадник скачет галопом, исчезает и возникает вновь, меняя свое обличье по мере того, как проходят годы, скачет галопом к своему блистательному торжеству и, остановив свой вечный неустанный бег, застывает, размахнувшись саблей, под изрешеченным пулями флагом, что рушится с горящих грозовых небес...» (4; с. 586) Очевидно, что подобные речи не присущи неграмотному издольщику и могут быть порождены только романтизированным сознанием образованного человека.

В свою очередь Квентин, который все пропускает через свой внутренний мир, корректирует рассказ отца, домысливая и преображая его своим воображением. Наваждением становится для него сцена смерти Бона и визита Розы в дом, куда только что перенесли тело убитого. Порожденные сознанием Квентина зрительные образы перестраивают его мировосприятие, погружают в прошлое, которое он уже не в состоянии отделить от настоящего. Давно совершившаяся драма минувших дней становится для него одновременно и личной драмой, и драмой всего Юга. Он воображает лица убийцы Генри и его сестры Джудит: «Ведь все еще оставалось что-то, чего он не мог переступить: та дверь; то изможденное, трагически самозабвенное юное лицо, словно трагическая маска в студенческом спектакле, словно университетский Гамлет, которого пробудил от беспамятства опустившийся занавес, и он, спотыкаясь, бежит с пыльной сцены, откуда вся труппа ушла еще в день прошлогоднего торжественного выпуска; сестра, что смотрит на него, прикрывшись подвенечным платьем, которое она никогда не наденет и даже не сможет дошить...» (4; с. 491) Квентин настолько погружен в свое воображение, настолько растворен в нем, что почти не слушает интерпретацию Шрива, реагируя на его речь единственным отвлеченным словом «да». Глубокое внутреннее слияние рассказчиков с историей Сатпена приводит к тому, что они уже перестают различать себя и героев рассказа. «Они уже не вдвоем, а вчетвером, в тот сочельник, той темной декабрьской ночью скакали на двух лошадях по промерзшим ухабам; сначала вчетвером, а потом только

вдвоем — Чарльз-Шрив и Квентин-Генри» (4; с. 626). Сливаются друг с другом и рассказчики: «Может, все случалось ни один раз, а расходится, как круги по воде, когда камешек падает в пруд: круги движутся, расширяются… Да думал он мы оба [Квентин и Шрив — *Е.С.*] — это и есть мой отец. А может, мы с отцом — это Шрив и может, нужны были мы с отцом, чтобы был Шрив, или мы со Шривом, чтобы был отец, или Томас Сатпен, чтобы были все мы» (4; с. 564).

На самом деле в романе почти нет достоверных фактов, только одно письмо без адреса и подписи и могилы со стертыми именами и датами. История Сатпена — это чьи-то легенды, сплетни, субъективные рассказы, где все зыбко, неопределенно, а лакуны заполнены домыслами и предположениями. Не случайно Ф.Л.Питави назвал этот роман романом-грезой (“a dream novel”), так как в нем изображена не историческая реальность, а ее возможные варианты. Шрив и Квентин «оба думали одно, и голос, который выражал мысль, был не чем иным, как мыслью, обретшей звуковую, словесную форму; они вдвоем взяли всю эту разношерстную компанию, населявшую старинные побасенки и сплетни, и создали из нее людей, которых, быть может, нигде никогда не существовало; это были лишь тени, но тени не живых, облеченных в плоть и кровь людей, которые некогда жили и умерли, а тени тех, кто, в свою очередь (по крайней мере, для одного из них, для Шрива) были только тенями, спокойными и тихими, как видимый глазу шелест превращавшегося в пар дыхания их обоих» (4; с. 599). Эта невозможность восстановить подлинную картину событий во многом и порождает синтез разных художественных стилей и множественность точек зрения на прошлое. «Я думаю, — писал Фолкнер, — никто не может смотреть на истину. Она ослепляет. Вы смотрите на нее и вы видите одну ее сторону. Кто-то другой смотрит на нее и видит нескольку иную ее сторону. Истина в том, что они видят вместе, хотя никто не видит истину в целом» (6). К тому же, структура и поэтика повествования отражают одну из главных идей Фолкнера о фундаментальной мифологичности человеческого мировосприятия, стремлении человека домыслить и «преобразить» конкретные факты в соответствии со своим умозрительным образом действительности.

Таким же образом как Фолкнер ищет истину исторического бытия, он ищет и художественную истину, художественную форму, которая могла бы включить в себя всю полноту эстетического познания мира, передав неисчерпаемость жизни и человеческого сознания. Конкретная реальность высвечивается у него через призму всей накопленной человечеством культуры, в неком художественном синтезе.

Между тем, при всей синтетичности фолкнеровского творчества, впитавшего множество традиций, в романах писателя несомненно при-

сутствуют определенные мировоззренческие и художественные доминанты, скрепляющие текст и выражающие авторскую позицию. Это, прежде всего идея неразделимости добра и зла и убежденность в том, что зло может содержаться в ложно интерпретируемой добродетели. Во всех его романах пуританский ригоризм, расовые предрассудки, зашита чести семьи, религиозный фанатизм становятся причинами несправедливости и трагедий. Отрицает Фолкнер и отрешенность от мира, стремление уйти от него в свой внутренний мир, что невозможно, так как в мире все взаимосвязано, ничто не существует без другого, настоящее определяется прошлым и определяет будущее. Целостность произведений обеспечивается в том числе и такими закономерностями мировоззрения автора, как идеи существования всего во всем, синхронного и диахронного единства мира, непрерывной динамики всего сущего.

Отличительной чертой романов Фолкнера является то, что все многообразие эстетического познания бытия и человека у него помещается в контекст конкретной действительности и поверяется ее объективными законами. Можно сказать, что очень часто стиль повествования «выбирают» и определяют не столько автор и его художественный вкус, сколько его герои и их мировосприятие, сама жизнь. Авторские идеи, в основе своей гуманистические, структурируют повествование, собирают различные его векторы в единую направленность, то есть вносят порядок в кажущийся хаос сюжетных событий, образов и традиций. Кроме того, что важно для специфики творчества писателя «южной школы», в творчестве Фолкнера одним им организующих элементов является коллективное самосознание американского Юга, его исторически сложившиеся мировосприятие и культура, диктующие свои эстетические нормы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «A Cosmos of My Own». Faulkner and Yoknapatopha. Univ. Press of Mississippi, Jackson, 1981.

2. Фолкнер У. Собр. соч. в 6 тт. Т.1. М., «Художественная литература», 1985, с. 420.

3. История литературы США. Т.6, кн.1, М., ИМЛИ РАН, 2013, с.441.

4. Фолкнер У. Собр. соч. в 6 тт. Т.2. М., «Художественная литература», 1985, с. 27.

5.Литература США XX века. Опыт типологического исследования. М., «Наука», 1978, с. 418.

6. Faulkner in the University: Class Conference of the University of Virginia, 1957–1958. Univ. of Virginia Press, 1959, pp. 273–274.

Н.В. Киреева

ГЕНЕЗИС И ДИНАМИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДЕТЕКТИВА В ЛИТЕРАТУРЕ США

Исследование динамики художественных направлений в словесности США ставит вопрос о сосуществовании и взаимодействии в американской литературной истории разнородных пластов культуры. Постмодернистский детектив — явление именно такого порядка, продуктивно преображающее модели реалистического и модернистского детективов и перебрасывающее мостик за пределы так называемого «постмодернистского периода» в литературе США (1950–1990-е гг.)* к тем новым тенденциям литературного развития, которые характеризуют рубеж XX–XXI вв.

По мнению американского критика Ф. Джеймсона, универсальная парадигма развития культуры новейшего времени с наибольшей полнотой передается с помощью триады «реализм — модернизм — постмодернизм»[1]. В философских работах конца 1990-х — начала 2000-х гг. идет речь о конце постмодернизма как завершающего этапа в развитии «эпохи современности» (modernity) и ставится вопрос о том, что же придет ей на смену. Авторы книги «После постмодернизма» объявляют о возвращении к реализму, который близок постмодернизму в признании ограниченности позитивистского взгляда на мир, но не разделяет его релятивистский скептицизм и настаивает на линейности прогресса, на культурной и исторической обусловленности знания и возможности его умножения[2]. В литературе это приводит к «взаимосвязи между культурным продуктом <…> и реальностью» и восстановлению «значимости вещи в себе» (2; p. 182).

В связи с этим даже постмодернистская практика рубежа веков начинает осмысливаться словно бы через призму «поворота к реализму» как поиск новых средств художественного выражения социальности в литературе. Автор книги «Поздний модернизм» Дж. Грин признает, что после катастрофы 11 сентября 2001 г. литературе действительно необходимо «изобретение новых способов взаимодействия с галлюцинациями социальной реальности»[3]. Анализируя состояние постмодернистской

* Хронологические границы постмодернизма — вопрос дискуссионный. Обозначая, вслед за рядом исследователей, 1950–1990 гг. как «постмодернистский период», мы, тем не менее, признаем, что постмодернистская художественная практика этими границами не ограничивается.

литературы рубежа XX–XXI вв., Грин доказывает, что благодаря своей «познавательной силе и эмоциональной напряженности» она использует «запутанное реле из предмета потребления, образа, фантазии и социальности, которое включает публичные и частные аспекты опыта» (3; p. 216).

Новый угол зрения позволяет литературоведам не только осмысливать состояние актуальной словесности, но и по-другому взглянуть на литературу предшествующих десятилетий, охваченных «духом постмодернизма». Признание того, что постмодернизм никогда не уходил от осмысления реальной действительности, становится основанием для обсуждения такого аспекта постмодернистской литературы, как проблемы этики: «Изучение материи постмодернистских текстов показывает, что различные этические ценности обсуждаются, подвергаются сомнению и подтверждаются»[4]. Демаркационной линией между реализмом и постмодернизмом, по мнению автора книги «Этика в постмодернистской литературе», становится отнюдь не отказ от изображения реальности и сосредоточенность на проблемах текстуальности и языка, а литературная техника фрагментарности, позволяющая передать представление об изменившейся картине мира: «Если предположить, что мир не является линейным и последовательным, фрагментарное описание событий в постмодернистской литературе считается более "реальным", чем связность реалистических произведений, которые создаются на основе пересказанных фактов. Постмодернистские тексты показывают более "реалистичную" картину ситуации, сосредоточив внимание на неясности, противоречиях, фрагментированных образах, которые характеризуют современный мир и которые основательно беспокоят людей в эпоху постмодернизма» (4; p. 55).

Напряженное вглядывание в литературную практику рубежа XX–XXI веков заставляет Л. Маккэффери поставить вопрос о существовании «постмодернистского реализма (реализмов)»[5]. В интервью с американскими авторами-новаторами Маккэффери пытается выяснить, «какие области формальной инновации остаются жизнеспособными и интересными для современных писателей сегодня», и обнаруживает «несколько пунктов, которые открыто бросают вызов ряду ключевых мнений, высказанных многими из самых влиятельных постмодернистских критиков и теоретиков» (5; pp. 8, 9) Как показывает исследователь, в сознании современных писателей-новаторов происходят «фундаментальные изменения», связанные с представлением о характере творческого процесса и роли в нем таких понятий, как «оригинальность», «истина» и «реальность» (5; p. 9). Многие из интервьюируемых авторов признают, что «и реальность, и "я" художника фактически являются неразрывно связанными сущностями». Такое признание рождается из понимания,

что в своем творчестве они размышляют «по поводу отношений между автором и историей, внутренним и внешним, собственной личностью и другим, историей и воображением, правдой и реальностью» — именно теми вопросам, «которые были в центре всей реалистической традиции художественной литературы с момента ее подъема в восемнадцатом веке». Неожиданным результатом подобных размышлений, считает Маккэффери, становится «опровержение мнения, что постмодернистский литературный эксперимент был не- или антиреалистичен по своей природе, что он представляет собой, прежде всего, коллективное отступление от реальности в бесконечные (само)рефлексирующие "кривые зеркала" комнаты смеха Джона Барта. Наоборот, от этих интервью появляется ощущение, что даже наиболее радикальные американские авторы-новаторы сохраняют верность реалистическому афоризму "сказать все, как есть"» (5; pp. 9–10).

На наш взгляд, наблюдения над генезисом и динамикой постмодернистского детектива в литературе США могут стать еще одним ракурсом размышлений по поводу отношений между автором и реальностью. Постмодернистский детектив создается на основе трансформации таких жанрообразующих конвенций, как фигура сыщика, процесс расследования, решение загадки[6], что приводит к парадоксальному результату: в структуре постмодернистского детектива переплавляются все, «преднамеренно исключаемые из высоко рационального, последовательно познаваемого универсума» классического детектива «непредсказуемые возможности реальной жизни»: открытый финал, непонятные улики, недоступные для интерпретации мотивы человеческих поступков[7]. Как пишет М.А.Можейко, характерными элементами модели постмодернистского детектива можно признать:

— окончательное размывание границы между сыщиком и жертвой, сыщиком и преступником, преступником и жертвой;

— невозможность восстановления «истинной» картины событий, «абсолютное отсутствие якобы "правильной" версии как таковой»;

— превращение расследования в «деятельность по приданию событиям той или иной <…> целостности, таящей в себе возможность семантической определенности»;

— размытость доминантной для детектива «ориентации на торжество справедливости и нормы»;

— замена «традиционного раскрытия тайны» процессом поиска, в том числе, поиска собственной идентичности[8].

Помимо радикальной трансформации конвенций реалистического детектива, постмодернистский детектив в США активно экспериментирует с конвенциями различных разновидностей модернистского детек-

тива[9], а также с формулами других жанров массовой литературы. В целом, в модели постмодернистского детектива в соответствии с общей логикой развития и изменением доминант в постмодернистской литературе акцент с эпистемологической проблематики классического и модернистского детектива переносится на проблематику онтологическую[10, 11].

Появление постмодернистского детектива в литературе США 1960-х гг. — результат, в том числе, проекта «пересечения границ» между элитарным и массовым, находящего прочный фундамент благодаря особому статусу массовой литературы как «влиятельной сферы национальной культуры»[12]. Писатели-постмодернисты в своих произведениях не только используют элементы различных модификаций детективного жанра (Дж. Барт, Д. Делилло, Д. Бартельм), но и экспериментируют с созданием различных версий собственно постмодернистского детективного романа — «Липовый прут» (*The Lime Twig*, 1960) Дж. Хоукса, «Звезда Ратнера» (*Ratner's Star*, 1976) Д. Делилло, «Вечеринка Джеральда» (*Gerald's Party*, 1985) Р. Кувера. Наиболее яркие образцы жанра создаются, на наш взгляд, в творчестве Т. Пинчона и П. Остера.

Своего рода парадигматическая модель постмодернистского детектива представлена в романе Т. Пинчона «Выкрикивается лот 49» (*The Crying of Lot 49*, 1966). В центре повествования — проблемы чтения и интерпретации, вопросы истинной и мнимой реальности, возможности познания человеком универсума и поиск эффективных средств коммуникации. Главная героиня романа, Эдипа Маас, назначенная распорядительницей имущества покойного миллионера Пирса Инверэрити, сталкивается с многочисленными фактами существования тайной почтовой службы Тристеро. Расследование этих фактов, которое должно привести к разгадке тайны, заставляет Эдипу усомниться во многих, казавшихся незыблемыми, представлениях о действительности.

При создании своего варианта постмодернистского детектива Пинчон играет с узнаваемыми конвенциями сразу нескольких жанров массовой литературы: детективного, исторического, готического и сентиментального романов (9; с. 243–246, 258–285). Эта парадигма жанров и связанная с ней ситуация выбора адекватного жанрового кода задается уже на первых страницах книги. Пытаясь понять мотивы Пирса Инверэрити, назначившего ее своей душеприказчицей, Эдипа вспоминает о последнем звонке бывшего возлюбленного: «однажды в прошлом году около трех часов утра раздался междугородний звонок — вряд ли она когда-нибудь узнает откуда именно (если Пирс не оставил дневника), — и собеседник поначалу заговорил с сильным славянским акцентом и представился вторым секретарем Трансильванского консульства, разыскивающим сбежавшую летучую мышь; после чего плавно смодулировал

в комично утрированный негритянский выговор, перешел на грязный диалект пачучо, изобилующий chingas и maricones, визгливым голосом гестаповского офицера стал допытываться, нет ли у нее родственников в Германии, и, наконец, сымитировал голос Ламонта Крэнстона, которым говорил Пирс во время поездки в Масатлан»[13].

Данный фрагмент очень важен не только для понимания сути романа в целом, но и для определения жанровой стратегии его автора. Обратим внимание, что «голоса» Пирса — это своего рода коды жанров массовой культуры: фильмов о вампирах, генетически связанных с готической литературой, боевиков, голливудских исторических фильмов о Второй мировой войне и популярных детективных романа и радиосериала о криминологе Ламонте Крэнстоне. Стремление выяснить, что же стояло за этими голосами и какой же голос его — настоящего Пирса, — побуждает Эдипу принять участие в распутывании загадок завещания бывшего возлюбленного, «стать темным проектором в центре планетария, способным превратить полученное наследство в звездородный Смысл, пульсирующий вокруг нее на искусственном небосводе» (13; с. 93).

Основой нарративной организации «Лота 49» становятся детективные формулы. Это подтверждает вывод исследователей, что детектив представляет собой идеальную жанровую модель, на которой базируется сюжетное повествование[14]. Изучение способов включения жанровых конвенций детектива в структуру «Лота 49» позволяет выявить в романе Пинчона формулы различных типологических разновидностей детектива. К моменту создания книги — 1960-м годам — все эти разновидности активно использовались создателями массовой литературы и могли дать яркое представление о жанровой эволюции — от модели классического детектива к детективу модернистскому.

На первый взгляд, сюжетная линия «Лота 49» следует за сюжетом классического детектива. Действительно, сыщик здесь пытается решить загадку с помощью логики в сборе и интерпретации материала, повествование строится вокруг одного главного события (расследование загадок наследства Инверэрити), текст предлагает множество вариантов объяснения, читателя призывают самостоятельно реконструировать произошедшее. Сам принцип восстановления фактов напоминает детектив. Перед Эдипой поставлена сложная задача — из клубка разнородных, не связанных на первый взгляд или, наоборот, навязчиво сопрягаемых (недаром героиню постоянно преследуют мысли о «заговоре» против нее) событий и обстоятельств необходимо вытянуть некую нить Ариадны, которая свяжет их воедино. Множество версий, рождающихся по мере «разматывания клубка», поначалу претендуют на убедительность, но в конечном итоге так и не приводят к желанной детективной развязке —

отделению зерен от плевел, разрешению тайны Тристеро, наказанию виновных.

Дж. Кавелти называл детектив «наиболее эффективной структурой художественной литературы, придуманной для того, чтобы создать иллюзию рационального контроля над тайнами жизни»[15]. Именно к этому стремится Эдипа, а вслед за ней и читатель. Но финала у романа нет, разгадка остается за пределами текста. Означает ли это, что детективные формулы используются Пинчоном только ради их пародирования? Для ответа на этот вопрос рассмотрим специфику актуализации детективных конвенций в «Лоте 49».

Можно убедиться, что они актуализируются как на диегетическом, так и на метадиегетическом уровнях. Уже на первых страницах «Лота 49», помимо традиционного для детектива мотива наследства и обусловливаемой им ситуации поиска, автор создает детективную атмосферу повествования, упоминая многочисленных персонажей книг, фильмов, теле- и радиошоу, связанных в сознании массового читателя с детективом: голосом популярного героя детективного радиосериала «Тень» Ламонта Крэнстона разговаривает с Эдипой Пирс (13; с. 21); ее психоаналитик Хилэриус лечит пациентов «с помощью лица номер 37, “Фу Манчу”» (13; с. 28) — «гения зла» из детективов Сакса Ромера; а для адвоката Розмана Перри Мейсон, герой книг и телесериалов, становится реальным соперником, оказывающимся более удачливым и на личном, и на профессиональном поприще. Поэтому Розман пытается «уничтожить» ненавистного «блестящего адвоката», создавая «заметки “Адвокаты против Перри Мейсона. Вполне возможное обвинение”» (13; с. 29). Подобные экспликации позволяют актуализировать детективную составляющую романа, настроить читателя на необходимый модус восприятия событий. Заметим, что, выполнив свою функцию, на последующих страницах они уступят место другим способам включения детективных формул в роман.

На уровне непосредственного использования сюжетных ситуаций детектива автор неоднократно обращается к механизму перевода ключевых визуальных знаков, свойственных эстетике детективных фильмов, в вербальные с их одновременным пародированием. Таковы эпизоды преследования адвоката-актера Мани ди Прессо его собственным заказчиком — главарем мафии (глава 3), облавы и ареста сошедшего с ума психиатра Хилэриуса (глава 5) и даже завершающая роман воображаемая картина ареста агента Тристеро, содержащая, по свидетельству Р.Н Уотсона, аллюзии на фильмы Хичкока «39 ступеней» и «К северу на северо-запад»[16] (глава 6). В каждом из данных эпизодов сюжетный рисунок выдержан в соответствии с надежным, легко узнаваемым трафаретом кинематографического боевика или триллера со сценами погонь, свистом

пуль, взятием заложников, воем полицейских сирен — в 3-й и 5-й главах, а также «стратегией создания ситуации, которая провоцирует вызов полиции» (16; p. 335) — в 6-й. Присутствуют здесь и традиционные мотивы гонимой жертвы, преследуемой злыми силами (гангстерами, сотрудниками израильских спецслужб или агентами Тристеро), и полиции — либо выступающей на стороне жертвы (Эдипа рассчитывает на помощь полиции), либо находящейся в заговоре с ее гонителями (Ди Прессо уверен, что его преследователь «здорово приструнил местных законников и теперь вполне может наводить свои порядки» (13; с. 70). Возможна и трансформация представителей закона в террористов (Хилэриус подозревает, что в полицейскую форму переоделись израильтяне).

Ощущение нарочитой пародийности описываемого возникает по двум причинам. Во-первых, сами персонажи осознают сконструированность происходящего, выступая в качестве героев фильма или телерепортажа (Метцгер поначалу уверен, что идет съемка фильма про гангстеров; во время осады клиники Эдипу и Хилэриуса просят позировать для «ребят с телевидения», а сумасшедший психиатр воспринимает все происходящее как спектакль, разыгранный израильтянами). Во-вторых, под вопрос ставится психическое здоровье объектов преследования. Они либо не вполне адекватны (Ди Прессо способен действовать, «будучи во временном умопомрачении» (13; с. 70)), либо страдают паранойей (доктор Хилэриус сошел с ума от мысли, что за совершенные в Бухенвальде злодеяния его преследуют агенты МАССАДа), либо склонны подозревать у себя психическое заболевание (не случайно по дороге на аукцион Эдипа совершенно серьезно рассматривает версию того, что она «пребывает в экстатической круговерти настоящей паранойи» (13; с. 197). В результате пародийное остранение кинематографических штампов позволяет сформировать своего рода призму, сквозь которую читатель должен воспринимать развитие сюжета: одновременно детективного и квази-детективного.

С наибольшей полнотой жанровую специфику «Лота 49» передает фигура сыщика — «субъекта решения интеллектуальной задачи» (8; с. 137). Сложность идентификации Эдипы как героя-сыщика классической детективной истории возникает потому, что писатель трансформирует конвенции не только классического детектива, но также крутого и экзистенциального как типологических разновидностей модели модернистского детектива (9; с. 182–185).

На первый взгляд, Эдипа Маас — вполне приемлемый кандидат на роль героя-детектива. Она обладает необходимыми сыщику качествами — умом, «чутьем», «нюхом» на улики, способностью «улавливать сигналы». Эдипа — дитя эпохи шпиономании, охоты на ведьм и противо-

стояния двух великих держав, эпохи, учившей искать тайные смыслы в событиях и видеть везде скрытые знаки: «Учеба Эдипы пришлась на те годы, когда равнодушие, подозрительность и национальная склонность к определенного вида патологии, которую можно было излечить только смертью, распространилась не только на студентов, но и на сферы деятельности, в которых им предстояло работать <…> Именно эта среда превратила Эдипу в поистине редкое создание, равнодушное к маршам протеста и сидячим забастовкам, но весьма искусное в изучении странных слов якобитских текстов» (13; с. 115–116). Все это свидетельствует о предрасположенности героини к успешному овладению семиотической моделью интерпретации.

Как и сыщик из классического детектива, Эдипа поначалу убеждена в могуществе рационализма и логики, в существовании «центральной истины», «настоящей правды». Успешному перевоплощению в «классического» сыщика способствует и социальный статус героини, симпатизирующей консервативной республиканской партии (13; с. 87). И потому готовность Эдипы принять предлагаемую роль распорядительницы имущества финансового магната может прочитываться как деятельность, направленная на упорядочивание существующей социальной системы. Таким образом, ничего не мешает сыщику отстаивать «ценности тех, кто был убежден, что потеряет все, если будет нарушен социальный статус-кво»[17]. При этом объект противостояния героя-детектива — различные маргинальные группировки и отдельные «пьяницы, бродяги, бездельники, педерасты, шлюхи, свободно разгуливающие психопаты», объединяемые почтовой системой Тристеро.

Итак, Эдипа принимает предлагаемую ей роль сыщика. По ходу расследования героиня находит все новые и новые ключи, дающие недвусмысленные обещания разгадки: «все увязывалось логически» (13; с. 55). И для того, чтобы раскрыть тайну, надо просто собрать и интерпретировать массу новых улик и указаний. Даже вид Сан-Нарциссо на первых страницах романа напоминает героине четкую схему, «печатную плату» транзистора, «внешняя упорядоченность» которой «виделась ей как своего рода иероглифическая запись», «несущая в себе некий тайный смысл» и обещающая возможность «открытий» (13; с. 34), которые зависят от упорства и настойчивости героя-детектива.

Конечно, на пути сыщика встает масса препятствий, например, «слабое знание законодательства, инвестиций, недвижимости и главное — самого покойного» (13; с. 93–94). Порой преградой становится неумение видеть нужный смысл: «Если бы Эдипа догадалась сверить пару строк в пьесе Уорфингера, то могла бы сама сделать следующий вывод» (13; с. 106). А порой и нежелание Эдипы (для сыщика отнюдь

не характерное) задавать нужные вопросы и продвигаться дальше по пути расследования. Но хотя «всякий частный сыщик рано или поздно терпит неудачу» (13; с. 137), он все же, в конце концов, обретает «настоящую правду», которую взыскует Эдипа, желаемого так и не достигшая. Мало того, развитие романа только убеждает и ее, и читателя, что нет этой одной-единственной правды, а надо выбирать из четырех взаимоисключающих и одинаково вероятных вариантов (13; с. 185). Так что разгадки читателю не предоставляется и Тристеро в финале не разоблачается.

Постепенно в романе актуализируются формулы другого жанрового типа — крутого детектива. Если в классическом детективе условием разрешения загадки становится овладение сыщиком методом «практической семиотики» («рассмотреть все данные как потенциал означающих и связать их, превратив в признаки скрытого порядка позади беспорядка, решения позади тайны»)[18], то в крутом детективе, по мысли У. Стоу, автор «показывает своим читателям, как мало они могут узнать из результатов такой искусной интерпретации и какие глубины тайны процесс интерпретации может обнаружить» (18; p. 382).

Какие же формальные признаки крутого детектива включает писатель в структуру «Лота 49»? Кроме пародийных сцен погонь и перестрелок, о которых речь шла выше, это, во-первых, специфическое пространство — осложняющее поиск разгадки пространство калифорнийских городов с их урбанистическим колоритом, куда Эдипа попадает из замкнутой «башни» своего существования в Киннерете-Среди-Сосен как символа осененного благодатью места. Во-вторых, как и в лучших романах Д. Хэммета и Р. Чандлера, по мере развития сюжета важное значение начинает придаваться не только расследованию, но и социально-политическому климату, в котором существуют герои, а также изображению представителей разных социальных слоев и групп.

В-третьих, по мысли Б. Макхэйла, как и в романах «Чандлера или Макдональда, почти каждый, с кем сталкивается Эдипа, оказывается связан со своеобразным преступлением, преступлением против себя, приводящим к изменению идентичности персонажа и становящимся в ходе расследования Эдипы все больше, более разветвленным, более зловещим — заговором» (10; p. 22).

И, наконец, сам образ сыщика претерпевает определенную трансформацию. По мере развития действия, помимо ума и «чутья» Эдипы не меньшую роль начинает играть ее способность отважно собирать все новые и новые улики, пренебрегая при этом некоторыми условностями и предписаниями: «для решения любой сложнейшей загадки нужны лишь

отвага, находчивость и пренебрежение связывающими по рукам и ногам полицейскими правилами» (13; с. 137)*.

В результате, в отличие от сыщика классического детектива, который находится как бы вне опасности, вступая в игру уже после совершения преступления, Эдипа как центральный протагонист детектива крутого становится уязвимой в той же мере, что и другие персонажи романа. Мало того, от деятельности сыщика могут зависеть судьбы и жизнь других людей: Эдипа всерьез озабочена тем, что именно ее расследование стало возможной причиной самоубийства Дриблетта, пожара в книжной лавке Цапфа, распада личности Мачо. Сомнения Эдипы относительно ее роли усиливаются ростом сомнений в возможности раскрытия тайн, связанных с Тристеро.

Теперь она даже готова стать одной из тех, кого должна лишить наследства: «Интересно, что сказал бы судья на предложение взять и распределить часть наследства между безымянными тристерианцами? Бог ты мой. Да он в ту же секунду даст ей пинка под зад, аннулирует завещательный документ; ее обзовут по-всякому, ославят на весь апельсиновый штат как сторонницу перераспределения собственности и розовую либералку <…> и все, детка, больше никаких тайн, созвездий смыслов, теневых наследников» (13; с. 196). Обратим внимание на завершающую пассаж фразу — включение в поиск «тайн, созвездий смыслов» однозначно противопоставлено возможности присоединиться к «безымянным тристерианцам». Так в романе Пинчона фиксируется постепенная смена ролей героини — из сыщика, стоящего над схваткой и просто пытающегося «превратить полученное наследство в звездородный Смысл» — т.е. разрешить все загадки с наследством и восстановить порядок, Эдипа превращается в героя, вовлеченного в происходящее и в силу этого находящегося в оппозиции к существующему порядку, из сторонницы консерваторов в «розовую либералку». То есть из сыщика классического детектива героиня превращается в сыщика детектива крутого.

Конечно, такие повороты сюжета подвергают ожидания читателя детектива определенной фрустрации. Тем более в процессе поисков Эдипа начинает сомневаться в своей психической полноценности, все чаще чувствуя себя жертвой некоего грандиозного заговора в неподдающемся познанию мире. Такое представление о персонаже больше соответствует

* В этом смысле крутой детектив выступает в роли метажанра, фиксирующего трансформацию центрального персонажа классической модели. См., например, как герои крутого детектива характеризуют свои методы расследования — либо с помощью уподобления расследования воткнутому наугад гаечному ключу (Хэммет Д. Мальтийский сокол), либо акцентируют значение упорства и везения: детективу достаточно иметь пару крепких ног и упорство (Макбейн Э. Охота на полицейских).

канонам экзистенциального детектива, в котором сыщик часто меняется ролью с жертвой, не способной постичь смысл происходящего и утрачивающей ощущение реальности, а сюжетной основой становится разрешение альтернативы «заговор или безумие». Так, героиня романа С. Жапризо «Дама в очках и с ружьем в автомобиле» (*La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*), появившегося в том же году, что и «Лот 49», не зная подоплеки событий, утрачивает чувство реальности и едва не теряет рассудок. Лейтмотивом этого романа Жапризо является постоянно повторяемая Дани фраза «Я сошла с ума», а единственным шансом спастись от безумия становится разгадка тайны сплетенного вокруг нее заговора.

Можно убедиться, что Эдипа в роли детектива переживает последовательные трансформации — от не знающего сомнений сыщика классической детективной модели ко все более сомневающемуся в результатах своей деятельности, неожиданно затрагивающей самые разные сферы общественной жизни, герою крутого детектива, и постепенно превращается в жертву, начинающую утрачивать ощущение реальности и мучительно ищущую ответа на вопрос о смысле происходящего не только с ней, но и с миром вокруг нее.

Эта многомерность и противоречивость примеряемой на себя роли сыщика задается кодом именования героини. Помимо явной психоаналитической окрашенности, имя «Эдипа» содержит аллюзию на Эдипа, героя трагедии Софокла «Эдип царь», аттестуемой Т. Таннером как «одна из первых великих детективных историй в западной литературе»[19]. Однако вряд ли возможно включать «Эдипа царя» в рамки классической детективной истории. Р. Фуллер, указавший на параллели между жанром детектива и некоторыми особенностями мифа об Эдипе — «знаменитая жертва загадки, предваряющие основное действие, второстепенная любовная линия, постепенное раскрытие событий прошлого, неожиданный преступник», подчеркивал: «Детектив — это безвредный, производящий очистительное воздействие *суррогат* [выделено нами. — *Н. К.*] мифа об Эдипе, имеющего свое отражение в жизни каждого» (17; с. 231).

Невозможность редуцировать «Эдипа царя» до детектива подтверждает и Дж. Кавелти: «В пьесе расследование ведет к открытию скрытой вины в жизни главного героя, тогда как в детективе ведущий расследование главный герой и скрытая вина удобно разделены на двух особых персонажей — детектива и преступника» (15; p. 26). «Разделение вины» характеризует, в первую очередь, детектив классический, последующее развитие жанра, как уже отмечалось, ведет к размыванию границ между сыщиком и преступником, преступником и жертвой, сыщиком и жертвой. Этот процесс приводит, в конечном итоге, к появлению характерного для постмодернистского детектива героя с проблематизируемой

идентичностью. Так актуализируется связь с мифом об Эдипе, стремящимся к познанию себя и своего места в мире, познанию, которое приводит к трагическому прозрению.

Наделение Эдипы «женским вариантом» имени героя античной трагедии, на наш взгляд, позволяет автору показать способность героини «добывать» интуитивное знание о загадочных явлениях, некое священное Слово. Эта способность, обретаемая по мере последовательной трансформации от сыщика классического детектива к герою детектива постмодернистского, позволяет Эдипе на последних страницах романа научиться, в отличие от других персонажей, жить среди неопределенности. Оставляя разгадку за пределами текста, Пинчон показывает, что центр переносится с разгадывания тайны на выбор пути самопознания. Именно способность идти по этому пути, как указывает Э. Мангел, отличает Эдипу от других персонажей романа, чья жизнь ограничивается пребыванием в некой замкнутой системе, что ведет к энтропии и, в конечном итоге, к духовной и физической гибели[20].

Таким образом, возможность примерить на себя разные роли приводит в конечном счете к изменению сущности Эдипы, расширению ее сознания и представлений о мире. Сходный процесс переживает и читатель романа. Использование формульных структур позволяет автору заставить работать свойственный массовой литературе механизм идентификации. Отождествляя себя с Эдипой в роли детектива, мы вслед за героиней включаемся в поиск разгадок, в процесс познания окружающего мира, в интеллектуальную игру, результатом которой, по мнению Кавелти, становится «опыт “творческой паранойи”», вовлекающей нас «в невозможный, но неизбежный поиск решения»[21], что ведет к принятию нового видения мира, свойственного постмодернистской модели действительности.

Тем самым игра с маркерами различных детективных разновидностей позволяет автору «Лота 49» вызвать интерес читателя, привлечь его к ведущемуся в книге расследованию, а значит, заставить «работать» коммуникативную функцию детектива, сориентированную на создание особого типа читателя, готового к разгадыванию и стремящегося к решению сложных эпистемологических задач. А трансформация привычных жанровых конвенций дает Пинчону возможность «воспитать» читателя, превратив его из «наивного» потребителя готовых жанровых формул в «искушенного» ценителя, способного к восприятию той сложной картины действительности, которая создается на страницах «Лота 49».

Этой же цели способствует своего рода «переключение жанровых регистров», в частности, с формул детективного романа на роман исторический и готический. В отличие от детективного, исторический дискурс в

романе Пинчона представлен только на метадиегетическом уровне и выступает в виде пародии на исторические повествования в массовой литературе и массовом кино, а также через воссоздание героиней истории организации Тристеро. При кажущемся различии два типа изображения истории в романе очень близки: они не приближают нас к истинному смыслу событий, так же как с финалом книги поиск истины Эдипой, сумевшей восстановить историю организации Тристеро, не прекращается. Однако подобная стратегия писателя не только подготавливает героиню романа к необходимости научиться жить в мире неопределенности, но и заставляет Эдипу — а вслед за ней и читателя — взглянуть на историю США под другим углом, предлагает поразмышлять о возможных путях развития американской нации. Тем самым, испытывая на прочность авторитет исторического дискурса, Пинчон предлагает читателю иное видение реальности — реальности, открытой для вызовов и интерпретаций.

В немалой степени осмыслению такой, «открытой» к новым прочтениям, захлестываемой стихией неопределенности реальности, способствуют вводимые в «Лот 49» жанровые формулы готики. Благодаря введению формул готического нарратива стихия детективного расследования, размываемая включением элементов несходных детективных моделей, сменяется свойственной готике стихией неопределенности, в которой необходимо выбирать между прямо противоположными альтернативами: «Может быть, система Тристеро существовала на самом деле, а может, была лишь фикцией — фантазией самой Эдипы» (13; с. 122). По мнению Ц. Тодорова, одной из базовых черт готики является неуверенность, испытываемая как читателем, так и персонажем по поводу объяснения необъяснимых событий[22]. Текст «Лота 49» демонстрирует нам типичные для данного жанра варианты объяснения: как рациональные — случайность, мошенничество, обман чувств, так и связанные с расстройством психики — безумие, воздействие наркотиков, сновидения. Атмосфера неопределенности растет от страницы к странице, усиливая готическую составляющую романа, которая дополняется множеством других свойственных готике формул. Писатель использует ряд жанровых особенностей, характерных как для классической модели европейского готического романа, так и для его американского варианта.

Можно убедиться, что, как и в случае с формулами детективного и исторического повествований, жанровые конвенции готики используются Пинчоном достаточно интенсивно (тут и базовая мировоззренческая парадигма готики, и типичные художественные приемы), что позволяет заострить проблематику книги, связанную с «переживанием» и преодолением тех или иных поставленных человеку пределов, показать

сложность совершения поступков в мире, захлестываемом стихией неопределенности.

Так Пинчон создает свой постмодернистский детектив на основе «ансамблевого» взаимодействия кодов нескольких жанров массовой литературы. Помимо использования формул различных типологических разновидностей детектива, освоенных на момент создания книги — 1960-е годы — литературой массовой и отражающих жанровую эволюцию от модели классического детектива к модернистской, автор «Лота 49» трансформирует базовые элементы готики и исторической беллетристики.

Эта жанровая стратегия соотносится с концепцией «многополярного мира», согласно которой необходимым компонентом картины мира признается наличие альтернативности и многовариантности развития универсума и его отдельных составляющих. Продуктивным способом осмысления и воссоздания подобной картины мира выступает взаимодействие противоречивых, но дополняющих друг друга моделей, в том числе, жанровых.

Взаимодействие кодов различных типологических разновидностей детектива с кодами готического и исторического повествования способствует воссозданию «многополярного мира» в специфически пинчоновском варианте и заострению онтологической проблематики книги. Так, введение формул исторического повествования помогает Пинчону исследовать нарративную природу знания и взглянуть на историю как пространство, в котором одновременно сосуществуют разные варианты развития событий. С центральными проблемами постмодернистского детектива органично коррелируют формулы готики, которые актуализируют экзистенциальную проблематику, позволяют передать атмосферу неопределенности и двусмысленности, исследовать пути расширения сознания.

Переключение жанровых регистров позволяет автору «Лота 49» поставить под вопрос возможность восстановления истины, представив модель действительности как пространство бесконечных трансформаций. Своего рода эмблемой создаваемого Пинчоном образца постмодернистского детектива выступает таинственная система Тристеро как вариант «нового сочетания возможностей», способный, в том числе, направить сознание по иному пути восприятия реальности и вовлечь читателя в самостоятельный процесс продуцирования новых смыслов.

Исследование развития американского варианта постмодернистского детектива позволяет выявить отчетливые изменения в структуре этой модели, получающей свое развитие в творчестве Пола Остера, особенно в романах, составивших «Нью-йоркскую трилогию», первый роман

которой — «Стеклянный город» (*City of Glass*) увидел свет в 1985 г., а в 1986 году был назван среди «лучших романов», выдвинутых на одну из самых престижных в США премий за детективную литературу «The Edgar Awards»[23]. То есть элитарный литературный продукт был опознан как «свой» не только высокоинтеллектуальной аудиторией (признание «Нью-йоркской трилогии» своего рода «постмодернистским букварем»[24]), но и широким читательским сообществом (вопреки убеждению автора, что истинных поклонников детективной прозы его романы только разочаруют[25]). Залогом этого признания стала специфика структуры «Стеклянного города» и двух других романов «Нью-йоркской трилогии», в которых модель постмодернистского детектива Пинчона подверглась дальнейшему развитию и трансформации, обнажив пограничность, двойственность своей сущности.

Эта двойственность отчетливо опознается, в том числе, и в критическом дискурсе о романах трилогии Остера. С одной стороны, их воспринимают в контексте традиции «антидетектива» как особого типа детективного повествования, появляющегося в творчестве представителей позднего модернизма, так называемых «предтеч постмодернизма» - Х.Л. Борхеса, В. Набокова и А. Роб-Грийе. В 1930–1960-е гг. эти писатели создают тексты, в которых пародируются формулы классического детектива и проблематизируются актуальные вопросы современной гуманитарной науки (нарратив, интерпретация, чтение, субъективность, природа реальности, пределы познания)[26],[27],[28]. По мнению исследователей трилогии Остера, все три романа, разрушающие конвенции классического детектива и виртуозно обыгрывающие постструктуралистские концепции могут с полным правом именоваться «антидетективами»[29],[30],[31],[32]. И одновременно с этим ученые обнаружили, что в рамках «Трилогии» ведется спор с рядом основополагающих для постмодернистской парадигмы концепций. Так, У. Лавендер, сосредоточившись на выявлении в «Нью-йоркской трилогии» особенностей диалога Остера с концепциями постструктуралистской теории, приходит к неожиданному для себя выводу: автор спорит с краеугольным камнем современной теории — представлением о том, что литература не имеет отношения к действительности, а в результате предпринятого Остером «поиска в лабиринте теории и традиции» происходит обретение «новой идентичности автора, позволяющей выжить в эпоху, когда власть необязательно связана с текстом» (31; p. 237).

Впоследствии, по мере увеличения корпуса прозы Остера, позволяющей понять развитие центральных для его творчества проблем, в критике все более утверждается идея о том, что творчество Остера выходит за пределы постмодернистской парадигмы[33]. Одним из первых

российских литературоведов, А. Зверев, в своем исследовании «Трилогии» отказывается признавать Пола Остера в качестве «новомодного постпостмодерниста» и обозначает специфику художественной манеры писателя как баланс между постмодернизмом и своего рода «фантастическим реализмом»[34]. Ученый показывает, что в результате «сращения с виду несоединимого, когда органично уживаются, даже дополняют друг друга философские построения экзистенциалистского романа и приемы криминальной беллетристики», автору «Трилогии» удается создать текст, размывающий «грани между подлинным и грезящимся, между героями и автором, между "я" и "он", между реальностью и текстом. Что уж говорить о границах, отделяющих элитарную прозу от романов для многомиллионной аудитории» (34; с. 133–134). В этом Звереву видится «творческая смелость <…> американского автора», сумевшего вернуть категории реальности право быть основой художественной литературы (34; с. 134).

Точка зрения А. Зверева напрямую соотносится с парадоксальным высказыванием самого писателя, аттестующего себя «реалистом» «в самом строгом смысле слова» (25; p. 287). Об этом Остер заявил уже в одном из первых авторитетных интервью. Отвечая в 1989–1990 гг. на вопросы Л. Маккэффери и С. Грегори о специфике его эстетических предпочтений, писатель говорит о роли закономерности и случайности в его философской и эстетической вселенной, о том, что «правда более странна, чем вымысел» (25; p. 287). Приводя примеры самых невероятных совпадений и случайностей, имевших серьезные последствия для его собственной жизни, писатель видит свой моральный долг в том, чтобы «включать эти странные события в мои книги» (25; p. 290).

Именно по этим законам строится «Нью-йоркская трилогия», в которой автор придумал «сыщиков, которые сыщиками не являются», написал «о перевоплощениях, о тайнах, которые невозможно раскрыть»[35]. При этом код детектива — как в форме прямого использования Остером его формул, которые легко опознаются в тексте, так и в их пародийной, в манере «антидектива», деконструкции — выступает одним из наиболее продуктивных кодов прочтения «Трилогии».

Элементы детектива становятся сюжетообразующими во всех трех романах «Трилогии». В «Стеклянном городе» повествование строится вокруг попытки автора детективных романов Дэниела Квинна, по ошибке принятого за частного сыщика, выполнить предлагаемую ему работу и оградить жизнь своего клиента Питера Стиллмена-младшего от посягательств на нее со стороны его отца Питера Стиллмена-старшего. В «Призраках» (Ghosts, 1986) центральным героем становится уже настоящий частный сыщик — некий Синькин, по заказу Белика выполняющий при-

вычную работу — слежку за человеком по имени Черни. И, наконец, в третьей книге трилогии, «Запертой комнате» (The Locked Room, 1986), поиск неназванным повествователем своего друга детства Феншо под предлогом создания биографии о нем уподобляется расследованию частного сыщика, сталкивающегося с традиционными проблемами на своем пути: «Я ведь, в сущности, мало чем отличался от детектива: я тоже вел "дело" и искал любые зацепки. Я тонул в океане фактов, большинство из которых направляло по ложному следу. Я пытался нащупать правильную дорогу, ведущую к разгадке»[36].

Тем самым, совершенно очевидно авторское намерение сделать детективную структуру своего рода матрицей романов, составивших «Трилогию». Это во многом связано со спецификой восприятия Остером данного жанра как особой повествовательной структуры, позволяющей вовлечь читателя в активную работу по означиванию, и тем самым, со-творению текста.И вместе с тем уже в первой главе первого романа «Трилогии» задается парадоксальная программа работы автора с формулами детектива, включающая в себя как их использование в неизменном виде, так и деконструкцию в соответствии с характерным для антидетектива подходом. Не случайно, признавая важность детективных формул для организации повествования «Трилогии», вовлечения читателя в процесс интерпретации, Остер подчеркивает коренное отличие своего текста, который может только разочаровать настоящего поклонника детектива: «Детективные романы всегда дают ответы, мое произведение задает вопросы» (25; p. 310).

Это авторское намерение реализуется с помощью деконструкции элементов детективной формулы, наиболее явно опознающейся на уровне главного героя жанра — сыщика. Все три персонажа «Трилогии», берущиеся за детективную «работу», так или иначе не оправдывают ожиданий читателя, а финал их «расследования» далек от традиционного распутывания всех тайн и узлов детективного повествования. Совершенно очевидно, что центральные персонажи трех романов выступают не столько героями, сколько антигероями традиционного детектива, а их движение по пути расследования можно соотнести с движением от одной модели интерпретации к другой. Если воспользоваться методологией У.У. Стоу, предложившего рассматривать эволюцию детективного жанра в связи с изменением моделей интерпретации, то в действиях героев Остера можно увидеть попытку использования как свойственной классическому детективу семиотической модели, так и лежащей в основе крутого детектива герменевтической модели интерпретации (18).

Актуализация в повествовании герменевтического кода интерпретации, свойственного крутому детективу, задается с помощью введения в

текст аналогии между сыщиком и читателем. Эта аналогия опознается как важнейшее свойство детективного романа не только его создателями (впервые она была выявлена писателем С.С. Ван Дайном в его «Двадцати правилах для писания детективных романов»[37]), но и теоретиками[38],[39],[40]. Остер не случайно делает формулы крутого детектива основой нарративной структуры «Трилогии». По нашему мнению, это связано с такой особенностью данной модели, как свойственная ей перестановка акцентов с проблемы установления личности преступника на проблему нравственной позиции самого сыщика. В этой вязи Кавелти отмечает: «Расследование сыщика крутого детектива становится не просто вопросом определения, кто виновен, сколько определением его [сыщика. — *Н.К.*] собственной нравственной позиции» (15; p. 146).

Отсюда и элементы сюжетной схемы крутого детектива, эксплицируемые в каждом романе трилогии, — герой теряет связи со своим привычным окружением, оказывается в своего рода пограничной ситуации, становится одиночкой, подвергающим сомнению легитимированные в обществе способы достижения успеха (15; pp. 151, 157–160). Реализация этой схемы в «Стеклянном городе» ведет к превращению Квинна, погрузившегося в расследование, в бродягу. В «Призраках» условием расследования становится прекращение контактов с «будущей миссис Синькиной», ведущее к полному разрыву между влюбленными, в результате чего героя преследует ощущение, «что он выбросил свою жизнь на помойку» (36; с. 220). А рассказчика «Запертой комнаты», выразительно описывающего свой месячный «загул» в Париже — «За это время можно совсем потерять человеческий облик» (36; с. 366), — от окончательного разрушения семейного очага спасает лишь его решение остановиться в своих поисках Феншо, т.е. отказаться от расследования.

В конечном итоге становится ясно, что усилия всех трех центральных персонажей романов «Трилогии» расшифровать события и отобрать значимые факты не ведут ни к какому заключительному озарению, ни к какому ясному открытию, а работа сыщика вместо движения к завершающему финалу характеризуется постоянным замешательством, бесконечным повторением и блужданием. Используя традиции жанра, предлагающего обретение ясно выраженной истины, Остер тем не менее создает свою версию детектива, подчеркивающую, что «предметы и явления никогда не являются единственными, самоочевидными, но всегда по крайней мере двойственными и вводящими в заблуждение»[41]. А это черта именно антидетектива, как и интерес к современной теории, целый ряд положений которой проблематизируется в «Трилогии». Среди важнейших проблем, подвергаемых осмыслению во всех трех романах, можно назвать проблему соотношения чтения и письма, способов интер-

претации, взаимодействия текста, его автора и читателя. Это напрямую связано с природой детективного жанра, который комментирует процесс поиска и установления истины, и, в конечном счете, возможность получения порядка из кажущегося хаоса противоречивых ключей и улик. Не случайно, Г.К. Честертон еще в 1928 г. недоумевал: «Странно, что авторы детективов в своей деятельности не вдохновляются открытиями литературоведов, ибо это одна из немногих форм искусства, где внимание к теории могло бы принести некоторую пользу»[42].

Намерение обратиться к осмыслению подобной проблематики подтверждает и сам Остер, признававшийся, что при создании «Трилогии» был увлечен желанием показать читателю «машинерию книги»: «Я хотел открыть процесс, сломать стены, выставить на показ водопровод» (25; p. 308). Тем самым, писатель подчеркивает метафикциональную природу постмодернистского детектива, способного в доступной форме выявить суть таких современных концепций, как

— представление о границах идентичности человека;

— проблема автора и читателя;

— проблемы философии языка: нарративная языковая референция, означивание языковых игр, язык как порождающий феномен;

— проблемы принципиально нового видения языковой реальности, текста и интертекстуальности.

Таким образом, трансформация детективных конвенций, сформированных в процессе эволюции детектива от классического и модернистского к постмодернистскому позволяет Остеру решить следующие творческие задачи:

— организации повествовательной структуры «Трилогии»,

— вовлечения читателя в процесс интерпретации с помощью деконструкции горизонта ожиданий как минимум трех детективных моделей (детектива классического, детектива крутого, «антидетектива»),

— осмысления целого ряда важнейших проблем современной гуманитарной теории.

Но помимо этих задач форма детектива позволяет Остеру решить еще одну, наиважнейшую для писателя: «описать драму самопознания, предполагающую открытие другого (других?) в самом себе» (34; с. 133). При этом каждая книга трилогии представляет своего рода ступеньку на этом пути к себе, к пониманию и обретению цельности.

На глубинную связь трех книг, их принадлежность одной проблемной парадигме указывает рассказчик «Запертой комнаты», фактически признающий авторство всех романов трилогии. Подчеркивая, что именно отказ от поисков Феншо, от своей зависимости от Феншо и составляет главную суть его пути к себе, повествователь открывает читателю: «Ведь

именно в ней, в развязке, вся соль. Не сохранись она в моей голове, не было бы этой книги. Равно как и двух предыдущих — "Стеклянный город" и "Призраки". Это, в сущности, одна история в разных стадиях осмысления» (36; с. 367).

Это признание в авторстве дает, на наш взгляд, читателю «Трилогии» ключ к сути эксперимента Остера с детективными формулами и структурами. С одной стороны, оно восстанавливает автора в правах, легитимируя его власть над текстом — вопреки утрате этой власти в «антидетективе». С другой стороны, текст демонстрирует многообразные «игры в автора», в том числе, автора противоположных типов: тут и создатель традиционного романного повествования, всезнающий демиург, и автор одного из типов детективной истории — свидетель событий, зачастую демонстрирующий отсутствие их понимания и доверяющий интерпретацию всезнающему сыщику.

Эти «игры в автора» усиливаются благодаря «таинственным точкам соприкосновения с личной жизнью автора», которые, по мнению Х. Бертенса, составляют суть «антидетектива» Остера[43]. Включение в текст «Трилогии» автобиографического материала отмечалось уже ее первыми читателями, заинтригованными совпадением имени автора, стоявшего на обложке, и одного из персонажей «Стеклянного города», который даже не являлся рассказчиком истории. Позднее благодаря высказываниям самого Остера и разысканиям исследователей его творчества автобиографические элементы были каталогизированы и проанализированы. Наиболее благодатный материал в этом отношении представляет первая книга «Трилогии». Здесь герои романа носят имена самого писателя, его жены и сына, персонаж Пол Остер живет в квартире, в интерьере которой опознается жилище автора «Трилогии», и создает эссе о Дон Кихоте, идея которого пришла к реальному автору еще в 1969–1970-х годах (25; p. 299). Кроме того, автор признается, что другой персонаж романа — Квинн — проекция того жизненного пути, по которому мог пойти Остер, не встреть он свою вторую жену Сири (25; p. 313). Помимо массы сходных моментов в писательской карьере и семейной жизни Остера и Квинна (24; p. 631), при создании образа этого персонажа писатель использовал свой «необычный опыт» создания детективного романа под псевдонимом.

Однако Остер стремится «предостеречь свою аудиторию от чтения "Стеклянного города" как замаскированной автобиографии» (25; p. 308) и объясняет идею «включить самого себя (или кого-то, кто на меня похож, кого зовут так же, как меня) в действие романа» исключительно художественной задачей «Трилогии» (35; с. 392). Один из ракурсов этой задачи с точки зрения самого Остера — исследовать границу между ре-

альным писателем и автором, создающим текст: «“Я”, которое существует в мире — “Я”, чье имя стоит на обложке — в итоге не то же самое “Я”, которое пишет книгу» (25; p. 309).

На наш взгляд, именно автобиографические элементы «Трилогии» выступают тем мостом, который автор перекидывает от написанного по всем законам постмодернистской поэтики текста к обыденной реальности, становящейся для писателя источником самых непредсказуемых событий. В этом отношении наша точка зрения близка идее А. Зверева, считающего «не совсем точным решением» — несмотря на художественную специфику текстов Остера — «интерпретировать в категориях постмодернизма всю трилогию» (34; с. 134). Не случайно, признавая, что «все авторы используют свою жизнь при создании книг, в меньшей или большей степени, каждый роман автобиографичен», Остер подчеркивает: «И все же интересно как работа воображения пересекается с реальностью» (25; p. 293). Именно эти способы взаимодействия не только и не столько с другими текстами, но и с реальностью, составляют главную особенность трилогии.

Граница между реальностью автора и художественным текстом проницаема и зыбка — об этом пытается сказать Остер, настойчиво приводя в своих эссе и интервью примеры самых невероятных совпадений и случаев, произошедших с ним или его знакомыми. Это убеждение положено в основу его эссе «Зачем писать?», в котором автор словно бы коллекционирует истории, способные подтвердить: материал для самых необычных, с трудом соотносимых с категорией реальности художественных произведений, дает сама жизнь[44]. В интервью Л. Маккэферри Остер рассказывает, например, о том, как в 1984 году во время работы над «Запертой комнатой», встретился с таксистом, когда-то снимавшим комнату в доме, уже выбранном писателем для финальной сцены романа. Слушая истории о людях, живших там в 1940-х годах, писатель не мог поверить реальности происходящего: «Все это было так необычно, так таинственно. Даже сегодня мне трудно не чувствовать, что я сам изобрел этого водителя такси, что он не материализовался со страниц моей собственной книги. Как будто я встретил духа места, о котором писал» (25; pp. 294–295).

Использование формул детектива позволяет вернуться к проблематизируемой в постмодернизме категории реальности неожиданным образом. Деконструкция конвенций массового детектива (в том числе и формул детектива крутого, в котором уже зафиксирована проблематичность прежнего представления о действительности, но основные параметры жанра еще сохраняют свою действенность) позволяет Остеру показать, что парадигма позитивистского мышления больше не дает адекватных

инструментов познания, что «так называемая реалистическая литература», воспроизводящая «предсказуемый мир причины и следствия» (44; p. 288), уже не способна передать представление о сложности и многомерности современной действительности. Но и постмодернистский «антидетектив» сделать это не в состоянии. Не случайно в финале трилогии возникает упоминание о судьбе красной тетради Феншо, текст которой до странности напоминает усложненный, порождающий новые вопросы, открытый самым неожиданным интерпретациям постмодернистский текст: «Слова были все знакомые, но соединялись как-то так, что вместе не уживались. <…> Одно предложение перечеркивало другое, из предыдущего абзаца совершенно не вытекал последующий. <…> На каждый вопрос он отвечал вопросом, и текст, таким образом, остался открытым, незавершенным, требующим новых прочтений. После первой же фразы я сбился и дальше двигался на ощупь» (36; с. 387–388). Роман и вся трилогия завершаются символическим жестом — рассказчик «рвал страницу за страницей и, комкая, выбрасывал» (36; с. 388).

Рассматривая «Нью-йоркскую трилогию» как звено в эволюции жанра постмодернистского детектива, можно вести речь о том, что в качестве объекта трансформации здесь выступают не только модели детектива классического или модернистского. Ключевой здесь является «интернациональная» основа модели постмодернистского детектива — «антидетектив», для которого, как и для постмодернистского детектива в целом, характерен перенос акцентов с проблематики эпистемологической на проблематику онтологическую, с раскрытия тайны на сам процесс поиска, и в первую очередь, поиска собственной идентичности. Именно поэтому для детективного поиска трех центральных персонажей романов «Трилогии» характерно бесконечное повторение и кружение на месте. Такие действия не приводят героев к раскрытию загадок, а лишь позволяют осознать, что за самоочевидностью явлений всегда таится двойное дно. Тем самым, диалог с «антидетективом» позволяет Остеру обнажить метафикциональную природу детективного жанра, его способность «говорить» о таких актуальных проблемах, как границы идентичности человека, соотношение чтения и письма, взаимодействие текста, его автора и читателя, и т.п.

Но в отличие от характерной для «антидетектива» установки на деконструкцию и пародирование жанрообразующих элементов модели классического детектива, Остер предлагает иной режим использования формул массового жанра. Именно поэтому жанровая стратегия создателя «Нью-йоркской трилогии» не ограничивается деконструкцией детективных формул (что особенно ярко проявляется при создании образа сыщика), но позволяет включать в текст ряд базовых мотивов, напри-

мер, крутого детектива в их «каноническом» варианте. Причем, именно эти мотивы помогают героям осмыслить возможные пределы своего «Я» и сформулировать важнейшую проблему трилогии — проблему нравственного выбора.

Тем самым, переплавляя формулы разных моделей детектива, Остер решает не только уже традиционные для создателей постмодернистского детектива творческие задачи (организация нарративной структуры произведения, осмысление целого ряда важнейших проблем гуманитаристики, вовлечение читателя в процесс интерпретации), но и центральную для собственного творчества проблему постижения «драмы самопознания» современного человека.

Именно поэтому, несмотря на поражение в роли сыщика, детективная деятельность помогает центральным персонажам трилогии отправиться в «путь к себе», к пониманию своего «Я», к разгадке своей идентичности. Романы трилогии ярко передают это движение героев. Герой первого романа Квинн отказывается от разгадывания тайн жизни другого человека ради поиска собственной идентичности, но при этом не может осознать изменение жизненного сюжета и растворяется в собственном тексте. Синькин, протагонист второй книги трилогии, обнаруживает, что традиционные способы интерпретации уже не имеют объяснительной силы, но он готов искать новые пути и стать автором собственной жизни. А рассказчик «Запертой комнаты» идет дальше: он готов отказаться от все объясняющего текста ради восстановления утраченной связи с миром и с собственным «я».

Таким образом, можно убедиться, что логика развития американского постмодернистского детектива обусловлена «ансамблевым» взаимодействием жанровых кодов массовой литературы (крутого детектива, детектива о маньяке-психопате, экзистенциального детектива, готики, исторического романа) с «антидетективом». Это позволяет проблематизировать возможность восстановления истины и осмысливать реальность как пространство бесконечных трансформаций. В результате анализ развития жанровой модели американского постмодернистского детектива дает возможность увидеть, как в текст возвращаются разрушаемые в «антидетективе» элементы, как перед читателем возникает перспектива принятия «непредсказуемых возможностей реальной жизни» (7). Как следствие, намечается путь от пародирования и деконструкции формул массовых жанров к использованию их «канонической» версии и «возвращению» в текст референта, укорененного в реальности. В конечном итоге, такая жанровая стратегия позволяет актуализировать онтологическую проблематику, направить сознание по иному пути восприятия реальности и вовлечь читателя в самостоятельный процесс продуцирования новых смыслов.

Видимо, именно эта «открытость» модели постмодернистского детектива к реальности позволяет современным исследователям балансировать в оценке творчества создателей этой модели между постмодернизмом и каким-то новым качеством литературы, обозначаемым с помощью целого арсенала терминов — от «постпостмодернизма» до «реализма». Изменение критической оптики способствует тому, что творчество создателей модели американского постмодернистского детектива на рубеже XX–XXI в. прочитывают через стремление «прорваться в реальность "по ту сторону" языка или образа»[45] и поиск «истины в социальном целом»[46], а «рассказывание историй» понимается как «форма восприятия и познания мира»[47]. Исследователи отмечают «особую "реалистичность"» романов Остера, написанных в XXI веке[48], вводят такие дефиниции, как «истерический реализм»[49] или «барочный реализм»[50] как способ «встраивания» реализма в постмодернистский контекст (50; p. 11). Примечательно, что название статьи К. Уотсона «Томас Пинчон: реализм в век онтологической неопределенности?» содержит не утверждение, а вопрос. Постмодернистский детектив не дает ответов, но ставит вопросы, открывая пути к новому сценарию развития литературы — какие бы названия для этого сценария не предлагались.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Jameson F.* The Existence of Italy // Signatures of the Visible. N.Y.: Routledge, 1990.

2. After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism / Ed. By J. Lopez and G. Potter. L., N.Y.: The Athlon Press, 2001. P.9.

3. *Green J.* Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium. Palgrave Macmillan, 2005. P. 212.

4. *Schwerdtfeger B.* Ethics in Postmodern Fiction. Donald Barthelme and William Gass. Heidelberg: Winter, 2005. P. 55.

5. *McCaffery L.* Postmodern Realism (s) on Some Other Frequency — Introductions // McCaffery L. Some Other Frequency. Interviews with Innovative Amerian Authors. Philadelphia: Penn, Univ. of Pennsylvania Press, 1996. Pp. 1–13.

6. *Herzogenrath B.* An Art of Desire. Reading Paul Auster. Amsterdam: Rodopi; 1999. P. 24.

7. *Rzepka Ch. J.* Detective Fiction. Polity Press, 2005. P. 233.

8. *Можейко М.А.* «Философия детектива»: классика — неклассика — постнеклассика // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. 2012. № 15. С. 139–140.

9. *Киреева Н.В.* Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. С.180-185.

10. *McHale B.* Postmodernist Fiction. London, N.Y.: Routledge, 1987. Pp. 6–18.

11. *Fokkema A.* Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodernist Fiction. Amsterdam, Atlanta (Ga.): Rodopi, 1991. P. 185.

12. *Стеценко Е.А.* Массовая литература // История литературы США, т. VI, книга 1. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 847.

13. *Пинчон Т.* Выкрикивается лот 49: Роман Рассказы / Пер. с англ. Н. Махлаюка, С. Слободянюка. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 21.

14. *Brooks P.* Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. N. Y.: Knopf, 1984. Pp. 24–27.

15. *Cawelty J. G.* Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, L., 1976. P. 137.

16. *Watson R. N.* Who Bids for Tristero? The Conversion of Pynchon's Oedipa Maas // Contemporary Literary Criticism. 1992. Vol. 72. P. 335.

17. *Симонс Дж.* Из книги «Кровавое убийство» / Пер. С. Белова // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 233.

18. *Stowe W. W.* From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler // The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory / Ed. Glenn W. Most and William W. Stowe. San Diego: Harcourt Brace Jovanivish, 1983. P. 367.

19. *Tanner T.* Thomas Pynchon. L.; N. Y.: Methuen, 1982. P. 32.

20. *Mangel A.* Maxwell's Demon, Entropy, Information: *'The Crying of Lot 49'* // Contemporary Literary Criticism. 1992. Vol. 72. P. 302.

21. *Cawelty J. G.* Faulkner and the Detective Story's Double Plot// Cawelty J. G. Mystery, Violence and Popular Culture: Essays. Madison (Wis.): University of Wisconsin P., 2004. P. 271.

22. *Todorov Tz.* The Ghosts of Henry James // Todorov Tz. The Poetics of Prose. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1977. P. 179.

23. Номинанты и победители премии «The Edgar Awards»: http://www.theedgars.com/edgarsDB/index.php

24. *Dimovitz S.* Public Personae and the Private I: De-Compositional Ontology in Paul Auster's *The New York Trilogy* // Modern Fiction Studies. 2006. № 52. V.3. P. 615.

25. Interview with Larry McCaffery and Sandra Gregory // *Auster P.* The Red Notebook and Other Writings. London and Boston: Faber and Faber, 1995. P. 310.

26. *Holquist M.* Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction // New Literary History. 1971. Vol. 3, № 1.

27. *Porter D.* The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction. New Haven: Yale UP, 1981.

28. *Tani S.* The Dismemberment of the Detective // Diogenes.1982. № 120.

29. *Russell A.* Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction // Critique. 1990. V. 31, № 2. P. 71.

30. *Rowen N.* The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass* // Critique. 1991. № 32, V.4. P. 224.

31. *Lavender W.* The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's *City of Glass* // Contemporary Literature. 1993. № 34, V.2. P. 220.

32. *Sorapure M.* Paul Auster // Postmodernism: The Key Figures. Ed. by H. Bertens, J. Natoly. Malden, MA : Blackwell, 2002. P. 73.

33. *Jahshan P.* Paul Auster's Specters // Journal of American Studies. 2003. V. 37, pt.3. P. 390; Dimovitz S. Op. cit. P. 614

34. *Зверев А.* «Существует быть» // Иностранная литература. 1997. № 6.

35. *Остер П.* Из книги «Красная тетрадь». Пер. А. Ливерганта // *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. М. : Изд-во Эксмо; СПб.: Изд-во Домино, 2005. С. 392.

36. *Остер П.* Запертая комната. Пер. С.Таска // *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. С. 354.

37. *Van Dine S. S.* Twenty Rules for Writing Detective Stories // The Art of the Mystery Story. Ed. by Howard Haycraft. New York: Simon, 1946. Pp. 189–193.

38. *Todorov Tz.* The Typology of Detective Fiction // *Todorov Tz.* The Poetics of Prose. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1977.

39. *Porter D.* The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction. New Haven: Yale UP, 1981.

40. *Hühn P.* The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction // Modern Fiction Studies. 1987. V. 33, № 3.

41. *Little W. G.* Nothing to Go On: Paul Auster's *City of Glass* // Contemporary Literature. 1997. № 38, V.1. P. 138.

42. *Честертон Г.К.* О детективных романах. Пер. С.Белова // Как сделать детектив. С. 19.

43. *Bertens H.* The Detective // Introduction to Postmodern Theory and Literary Practice / Ed. by H. Bertens, D. Fokkema. Amsterdam: Benjamins Publishing Company, 1997. P. 200.

44. *Остер П.* Зачем писать?. Пер.В. Сонькина и А. Борисенко // Иностранная литература. 1996. № 10.

45. *Лало А.* Томас Пинчон и его Америка. Загадки, параллели, культурные контексты. Мн.: РИВШ БГУ, 2001. С. 201.

46. *Haynes D.* Under the Beach, the Paving-Stones! The Fate of Fordism in Pynchon's *Inherent Vice* // Critique: Studies in Contemporary Fiction. 2014. № 55. V. 1. P. 10.

47. *Бронич М.* Правда и вымысел в романе Пола Остера «Невидимое»: американская и европейская традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.М. Лобачевского. 2015. № 2–2. С. 49.

48. *Татаринов А. В.* Мировоззренческие стратегии в современном американском романе // Российский гуманитарный журнал. 2015. Том 4. №5. С. 403.

49. *Woods J.* 'Tell me How Does it Feel' // Guardian. 6 October 2001. URL: http://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction (01.03.2016).

50. *Watson C.* Thomas Pynchon: Realism in an Age of Ontological Uncertainty? // Literature Compass. 2008. № 5. Vol. 1. P. 18.

В.М.Толмачёв

ТОЧКА ЗРЕНИЯ В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ: ОТ РОМАНТИЗМА К МОДЕРНИЗМУ

Проблема точки зрения в художественной литературе обстоятельно изучена литературоведами XX в. в теоретическом аспекте. В свете этих штудий точку зрения уместно определить как позицию, с которой ведется повествование в художественном (преимущественно прозаическом) произведении и с которой так или иначе воспринимаются, интерпретируются, получают оценку, выстраиваются все элементы художественного мира текста, включая духовный мир и сознание самого повествователя. Кроме особенностей его мировидения здесь важны сочетание широты / ограниченности кругозора; мотивы рассказа; время и место повествования; дистанция между историей и повествованием о ней; арсенал языковых и повествовательных средств; прямая или непроизвольная оценка своих повествовательных и — шире — герменевтических, гносеологических возможностей.

Разделяя мысль о том, что точка зрения является не только стержнем композиционного построения текста как подразумеваемого целого и, в подобной роли, структурной основой его художественности, но и той инстанцией, которая формирует подвижные отношения между автором, художественным текстом и читателем, не все гуманитарии именовали ее именно так.

Основу изучения точки зрения на Западе заложила в лице Перси Лаббока (1879–1965) американская «новая критика», которая оказалось восприимчивой к опыту Г. Джеймса. Его разрозненные, и порой образные, суждения о точке зрения содержатся в предисловиях к отдельным томам нью-йоркского собрания сочинений 1907–1911 годов (в особенности это касается романов «Женский портрет», «Княгиня Казамассима», романизированных новелл «Переходный возраст» и «Добыча Пойнтона»)[1].

К примеру, в предисловии к роману «Женский портрет» Джеймс рассуждает о точке зрения как индивидуальном взгляде взыскательного автора на мир (здесь им развивается образ литературы как «дома со многими окнами», заимствованный у Э. Золя), как «литературной форме» или таком «наблюдателе» («the watcher»), с которым неразрывно связано представление о «художественности» («the consciousness of the artist»)[2]. В предисловии к «Княгине Казамассиме» точка зрения соотносится Джеймсом с «методом презентации» — проблемой не прямой авторской

оценки того или иного персонажа, а мастерства, связанного прежде всего с рассказчиком — «читателем» и, одновременно, «слушателем» сюжета, — или «неким сознанием» («a mind of some sort»), представляющим сюжет читателю и окрашивающим («coloring medium») его определенным образом. Наконец, в «Переходном возрасте» точка зрения уподобляется множеству театральных «светильников» («lamps»), равноудаленных от происходящего на сцене и в зависимости от необходимости выхватывающего то или иное пятно («аспект»), что предоставляет автору возможность сохранить иллюзию особой, «регулируемой» объективности, то есть, выражаясь словами Джеймса, позволяет уклониться от желания объяснить что-либо, совершить прыжок «по ту сторону» (2; pp. 49–62) действия и передать право на оценку читателю, в сознании которого эти в основе своей визуальные пятна складываются в общий образ.

Материал самой известной книги Лаббока «Ремесло прозы» (1921) — проза XIX в. На материале романов Л.Н. Толстого, Г. Флобера, Г. Джеймса, О. де Бальзака, У.М. Теккерея им предложена примерная классификация основных «форм повествования» («forms of narrative») и их комбинаций с позиций представления о творчестве писателя как «методе работы», «мастерстве», где важнейший формальный принцип составляет избранная автором «точка зрения» («the point of view»), или, как пишет об этом Лаббок в гл. 12, «определенная позиция, которую повествователь занимает в отношении излагаемой им истории» («the relation in which the narrator stands to the story»[3]).

Не предлагая иерархию рассматриваемых им текстов («Война и мир», «Госпожа Бовари», «Послы», «Крылья голубки», «Отец Горио», «Ярмарка тщеславия» и др.) согласно их содержанию или проблематике, Лаббок, вместе с тем, оценивает их технически, эстетически. Он исходит из идеи, что существует историческая разновидность прозы, восприятие которой читателем направляется личностью самого писателя и фигурой такого связанного с ним повествователя, который отделен от действия и является через те или иные свои высказывания источником его моральной и идейной оценки, а также некоего исчерпывающего знания о персонажах, их внутреннем мире. Лаббоку эстетически ближе иной, и, в его восприятии, более современный, более технически совершенный тип прозы, где наличие автора в виде всеведущего повествователя сведено к минимуму. Это переносит внимание читателя на позиции самих персонажей и раскрепощает в нем наблюдательность относительно их автохарактеристик, принципов сочетания в произведении части и целого.

Заложив в основу классификации точек зрения ряд антитез (показ, «шоу» [«showing»] / рассказ; авторский голос / голос персонажа; панорама / сцена; картина / драматическая ситуация), Лаббок наметил три

ее основные разновидности (панорамное представление, драматизированный повествователь, драматизированный внутренний мир героя). В первой из них точка зрения связана с всеведением автора, своего рода эпического барда, располагающегося над действием в виде «голоса» и через панорамную последовательность картин, а также манипулирование персонажами доводящего свою моральную и эмоциональную позицию относительно повествуемого до читателей. Подобный повествовательный подход, по мнению Лаббока, лишает роман внутреннего фокуса, а персонажей и читателей собственного знания о чем-либо, что так или иначе сказывается на «недостатках» произведения — отсутствии в нем художественно главного и второстепенного, произвольности чередования картин, смешении правдоподобного и воображаемого, отсутствии чувства меры и даже дурновкусии.

Соответственно, динамику прозы XIX в. Лаббок оценивает как движение от «старой» прозы, для которой свойственен авторский диктат (в разной степени Толстой, Теккерей, Бальзак), преобладание голоса, панорамы и картин, к прозе иного типа (Флобер, Джеймс). В ней эффект авторства, а также ассоциируемого с ним рассказчика от первого лица (в случае драматизированного повествователя автор как бы перемещен «сверху» «вниз», на уровень драматически развивающихся событий, он ближе к читателю, но при этом как участник действия и «хроникер» слишком ограничен в оценках других персонажей, и, тем более, себя — таков, по Лаббоку, Диккенс), — то есть нечто, в разных видах излишне одноплановое, немотивированное, «субъективное», — уступает место «объективности». Подобного рода проза в большей степени ориентируется на изобразительное начало, сценичность (в «чистой драматургии» единственный ключ к внутреннему миру персонажей — их высказывания о себе, а также различные детали их движения, жеста, костюма и т.п.). От действия и связанных с ним однозначных моральных суждений, от национальной эпики, хроник, чему-то преобладающе событийному, она переходит к решению прежде всего психологических задач — повествованию, обыгрывающему смещение точки зрения и посвященному тому, как внутренняя моральная, эмоциональная драма в душе героя дает о себе знать не через то, что он о себе говорит, а через его восприятие мира. Действительность в этом случае предстает в виде незавершенного знания, чего-то фрагментарного, длящегося, особого мнения.

Именно сопоставление мнений, заявляющих о себе преимущественно через детали, требует особой творческой активности читателя. Подобной искусности, по мнению Лаббока, добивается Джеймс, который хотя и выносит в центр своих зрелых романов точку зрения главного героя (Ламберт в «Послах»), но подает ее непрямо (порой от 3-го лица, «по

умолчанию»), что порождает иллюзию самопрезентации истории, которая становится в джеймсовском случае историей самопознания.

Позиции позднейшей нарратологии (и самой по себе, и получившей дальнейшее развитие в рамках структурализма, постструктурализма, рецептивной эстетики), в той или иной степени опирающейся на наблюдения Лаббока, отличаются от них в нескольких аспектах. Во-первых, это касается усложнения типологии точки зрения. Например, американец Н. Фридмен («Точка зрения в прозе», 1955; «Форма и значение в прозе», 1975) писал о двух разновидностях авторского всеведения — «редакторском» и «нейтральном», а также о шести иных повествовательных позициях. Немецкий исследователь В. Фюгер («О глубинной структуре нарратива», 1972), исходя из разграничения внешней и внутренней перспективы, грамматической формы повествования, большей или меньшей глубины знания повествователя предлагает уже двенадцать позиций (из них, к примеру, шесть принадлежат внешней перспективе — три личной, или «аукториальной»: аукториально-предписывающей, аукториально-гадательной, аукториально-ситуативной, а также три безличной, или «нейтральной»). Еще большее сочетание основных повествовательных ситуаций и способов их реализации намечено в построениях австрийского нарратолога Ф. Штанцеля («Теория повествования», 1979), синтезировавшего большинство сравнительно традиционных представлений о точке зрения первой половины XX в.

Во-вторых, если Лаббок при описании точки зрения оперирует представлением об авторе и тех или иных его «голосах» (персонажах), то французские структуралисты не только отрицали всякую возможность отождествления реального автора и рассказчика (мнение по поводу недолжности «психологизма» подобного рода выразил Р. Барт: «…повествователь и его персонажи по самой своей сути являются “бумажными существами”; автор (материальный) текста ни в чем не совпадает с рассказчиком…»[4]), но и выработали применительно к запросам возникшей под их влиянием нарратологии те или иные новые понятия (нарратор, наррататор, актор [acteur]; фокализация; эксплицитный или имплицитный нарратор, читатель; соотношение повествования, рассказа, истории; соотношение повествования и дискурса), которые учитывали бы коммуникативную природу искусства — процесс реализации художественной структуры текста в многостороннем диалоге автора, текста и читателя. Отсюда — представление о максимально возможном и разноприродном количестве повествовательных уровней, планов художественного текста и их функций (от неясных глубинных структур до весьма косвенных, почти не формализованных признаков присутствия читателя), об одновременности воздействия различных нарративных или дискурсивных

уровней, о возможности фактически любого значимого элемента текста выступать в функции повествовательной инстанции.

Так, термин фокализация (пространственное позиционирование повествовательного взгляда) получил обоснование у Ж. Пуйона, Ц. Тодорова, а также наиболее популярного в этом отношении Ж. Женетта (взгляд «сзади» — нулевая фокализация, характерная для «классического рассказа», всезнающий нарратор, находящийся вне истории, знает больше персонажа; взгляд «с» — внутренняя фокализация, нарратор тождественен персонажу, воспринимающему субъекту, находящемуся внутри истории; «извне» — внешняя фокализация, восприятие того, на кого или на что направлен со стороны взгляд повествователя).

В свою очередь, П. Рикёр в труде «Время и рассказ» (1983–1985) рассмотрел структуры вымышленных повествовательных конфигураций на грамматическом уровне, в плане разграничения «времени рассказа, рассказываемого времени[5], вымышленного опыта времени», а также «точки зрения» («точки зрения на сферу опыта, к которой принадлежит персонаж» [5; с. 95]) и «повествовательного голоса» (который, обращаясь к читателю, представляет ему рассказываемый мир, осуществляет рефигурацию повествовательной конфигурации). К основным приемам дискурса повествователя, передающего дискурс своих персонажей и предоставляющего им свой голос, Рикёр отнес формы прямого повествования о мыслях или чувствах, приписываемых повествователем другому лицу или самому себе («психорассказ» от третьего лица, предполагающий работу воображения; «рассказ о себе» от первого лица, имитирующий работу памяти), приемы цитируемого монолога (цитирование внутреннего монолога вымышленного героя) и автоцитируемого монолога, а также несобственно-прямую речь (пересказывание, изложение, а не цитирование внутреннего монолога).

Сравнивая Лаббока с позднейшими нарратологами, нельзя не отметить, что он один из тех немногих исследователей, кто пусть непоследовательно, но рассмотрел точку зрения в терминах исторического движения литературы от романтизма к новейшей литературе, провозвестниками которой у него выступают Флобер и Джеймс. Вместе с тем, для большинства западных теоретиков точки зрения (фокализации) свойственно изучение ее как изолированного приема, технической характеристики повествовательной модели, элемента художественной коммуникации, но не как категории исторической поэтики (назначение точки зрения в различных прозаических жанрах) и ключа к смысловой интерпретации текста.

Отечественный подход к трактовке точки зрения исходно обладал своей спецификой. Прежде всего, это отношение к точке зрения как к культурологической характеристике. Таково ее понимание у П.А. Фло-

ренского в труде «Обратная перспектива» (1919), где, как уже вслед за ним у испанца Х. Ортеги-и-Гассета («О точке зрения в искусстве», 1924), речь идет об эпохальном мировидении, реализующемся в тексте в виде определенной «особой орфографии», «приемов подчеркивания»[6]. Соответственно Флоренский, воспринимающий точку зрения синтетически, ценностным образом, выступает в защиту духовного реализма, глубинной объектности средневекового христианского отношения к миру, что отразилось в русской иконописи и ее поэтике «разноцентренности» (6; с. 182). И напротив, Флоренский критикует реннессансный тип творчества в его историческом развитии от Джотто до буржуазной цивилизации XIX в. В нем вместо духовного реализма преобладает свойственный для «перспективного истолкования мира» (6; с. 186) «призрачный мир субъективности» (6; с. 254), который, претендуя на раскрытие истинности бытия, реально не знает никаких подлинностей, ограничивается «правдоподобием казания» (6; с.189). Подобного рода антиплатоновская, антихристианская по сути установка, достигающая своей кульминации в философии И. Канта, отрицает какие-либо «реальности», «формы» в природе и мире сами по себе и, перескакивания от действительности к ее образу в творящем разуме художника, опирается на символическую выразительность, которая отталкивается не от вещи, а от символа символа, что есть выражениеие «меонизма и имперсональности» (6; с. 259).

По контрасту Ортега-и-Гассет выступает сторонником творческого всевластия субъективности и идеи автономности творчества, которое ставит перед собой и решает прежде всего «собственно творческие» задачи.

Разумеется, и русский, и испанский мыслители стали не первыми, кто взялся за осмысление подобных вопросов (до Флоренского о национальных «картинах мира» или о «духе времени», «гештальте» писали И. Тэн и В. Дильтей, а также О. Шпенглер; явный ориентир для Ортеги-и-Гассета — рассуждения о «перспективизме» Ф. Ницше, венское формалистское искусствознание, а также рефлексия французского поэтического символизма о «чистой поэзии»), но именно у них речь идет о точке зрения в понятийном ключе и, в связи с ней, об отношениях субъекта и объекта в творчестве. Пусть субъект, субъективность оцениваются у них по-разному («имперсональность», или, согласно Ортеге, «дегуманизация искусства» безусловно положительное явление), но оба так или иначе сходны во мнении, что в культуре начала XX в. постренессансные тенденции, ассоциирующиеся с Кантом, с одной стороны, и «натурализмом», с другой, достигли своей кульминации — «…перемещения внимания с объекта на субъект, на самого художника» и с художника, по мере его полного ухода от мира, на «видение само по себе», «субъективные реальности, содержа-

щие виртуальные объекты, целый новоявленный мир, отличный от мира зримого, таинственно всплывающий из недр психики»[7].

Не менее влиятельными для дальнейшей разработки концепций точки зрения сделались труды М.М. Бахтина. В ранней незавершенной работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920–1924) на примере лирики А.С. Пушкина ученый характеризует отношение автора и читателя — носителей формирующей активности — как «вненаходимость», с ценностно-утверждающих позиций которой происходит «вживание» в мир «героев изнутри» и контексты, связанные с их «кругозором». Итогом этого становится формальный союз целого и части, выстраивание единой архитектоники вокруг героев, а также описания потенциально связанных природы и вещей (или различных объективаций, дифференциаций автора ценностно-фабульного и формального-композиционного характера). Но уже в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929) отношение Бахтина к отношениям автора и героя принципиально иное. Это уже отнюдь не раскрытие тезиса, что по мере их взаимопроникновения «контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя»[8], а концептуализация чего-то такого, что радикализует представление о романе как открытой структуре, которую невозможно оценить как однозначно понимаемые отношения автор — герой.

Теперь Бахтин, апеллируя к творчеству Ф.М. Достоевского, настаивает на множественности «голосов и сознаний» его романов. Причем развертываются они не в свете единого авторского сознания, выражения собственной идеологической позиции автора (таков монологический тип творчества, характерный, по Бахтину, для Дж.Г. Байрона), а существуют самостоятельно и «неслиянно», являются наряду с объективациями авторского слова «*субъектами собственного непосредственно значащего слова*»[9] (курсив Бахтина). Сумма этих равноправных субъектов (в данном случае как бы не объективаций автора) применительно к Достоевскому и дает «полифонический роман», который производит «единство некоторого события» (9; с. 14), не поддающееся сюжетно-прагматическому истолкованию. Слово героя о себе самом и о мире (сохраняющее за собой субъектность, незакрытость) и составляет «особую точку зрения на мир и на себя самого» (9; с. 45). То есть герой как «точка зрения» — это не то, чем он является в мире, а то, «чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» (9; с. 45). Уже в этом смысле полифонический роман является романом сознания и самосознания. За авторским видением сохраняется право функционального назначения конкретного самосознания (раскрывающего свою доминанту в решающий момент), во всем остальном как бы отделенном от него и занимающегося своим позиционированием «со всех возможных точек зрения» (9; с. 47). Диалог ав-

тора с героем, сохраняющим его идеологию и его слово как «свободное», обеспечивает «чистый объективизм» изображения героя. Точка зрения, согласно Бахтину, пространственна, так как предполагает одновременность романа — «изображение» (9; с. 66) и соположение различных точек зрения. Иными словами, Бахтин принципиально взялся за формообразование идеи Достоевского (что понятно в исторической действительности СССР конца 1920-х годов), а не за ее идеологическое описание. На его взгляд, скрещение неслиянных точек зрения в кульминационные моменты романа является его реальными «скрепами» как условного целого, «нечто», но не вытекает из логики авантюрного сюжета.

Идеи точки зрения, высказанные Флоренским и Бахтиным, получили дальнейшее развитие лишь к концу 1960-х годов, когда отечественное литературоведение соприкоснулось с опытом структуралистского анализа текста. Ю.М. Лотман («Структура художественного текста», 1970) коснулся точки зрения (раздел «Точка зрения текста») прежде всего как композиционного приема, аналогичного понятию ракурса в живописи и кино, и становящейся в структуре художественного произведения очевидной тогда, когда возникает возможность ее смены в пределах повествования. Дав исторический очерк точки зрения (или «фокуса») как способа субъектно-объектных отношений и связав его с определенными эпохами, Лотман связал классицизм с «единым фокусом», выводившимся за пределы личности автора и совмещавшимся «с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст»[10], что накладывало отпечаток на иерархичность жанров. По мнению Лотмана, художественные точки зрения в романтизме также сходятся к «жестко фиксированному центру» (10; с. 321), в данном случае — к субъекту поэтического текста, который совмещается с личностью автора и становится его лирическим двойником.

Наконец, повторяя Бахтина, Лотман описал и такую структуру текста (исследователь именует ее «современным художественным повествованием», 10; с. 335), в рамках которой художественные точки зрения не восходят к единому центру и составляют «некий рассеянный субъект» (10; с. 321), текст, строящийся «по законам свободного пересечения различных субъективных позиций» (11; с. 325), а также в рамках такого динамического «соположения» (к бахтинскому выражению Лотман добавляет и кинотермин, «монтаж») одной точки зрения с ее «противосистемами», когда ни одна из них не побеждает. Такая структура, сама по себе приглашающая к множественности интерпретаций, порождает *истину* не как безусловную надтекстовую реальность идеи, а как свободу от заданности и предвзятости оценок. В отличие от Бахтина, первый опыт построения текста, выстроенного по законам свободного пересече-

ния различных субъективных позиций, Лотман увидел в «Евгении Онегине», что, на взгляд исследователя, отразило движение русской поэзии от «поэзии» (в данном случае это обозначение стилистико-философского центра поэтического текста) к «прозе», более сложному, многоцентровому поэтическому образованию. Перечисляя источники точки зрения, Лотман назвал не только внетекстовые структуры («тип мировоззрения» автора), позиции, с которых ведется повествование (авторская позиция, позиция «лирического героя», персонажей и т.п.), но и «иронию» (как результат «стыка» высокого стиля и низкого, торжественного и комического, штампов и разговорной речи), а также те отдельные фразы, где в виде позиций и надпозиций «могут выступать отдельные точки зрения» (10; с. 334).

Идеи, высказанные Лотманом, по-своему обосновали исследователи, которые, как Лидия Гинзбург («О психологической прозе», 1971), намеренно не освещали проблему точки зрения, но в то же время, что характерно для контекстов ее предыдущего обсуждения, писали об усложнении художественной задачи — о качественной прогрессии литературы XIX в. от той или иной «стереотипизации психологизма», свойственной, по мнению Л.Гинзбург, классицизму и романтизму (таковы «анализ страсти, а не человека»[11], «не типологическая сумма свойств… но метафизически понимаемая целостность души» [11; с. 287], «узкий охват сублимированных качеств» [11; с. 20], «бинарность» [11; с. 288] с присущей ей поэтикой контраста полярностей, «механически расчлененные свойства» [11; с. 19] и т.п.), к динамическому пониманию личности. Это понимание, считает Л. Гинзбург (Ю.М. Лотман резонно воздерживался, насколько мог, от подобных идеологизированных суждений), ведет к формированию именно в реализме сложнейших «образований, неуловимых для однoплановых формулировок» (11; с. 19), синхронности изображения разных планов протекания душевной жизни, к созданию той «идеальной структуры» (11; с. 31), которая наделяет вымысел высшей свободой при организации нужных ему элементов. Вершиной подобной литературы, ставшей в ее понимании возможной благодаря науке, открытиям «современной физиологии и… психологии» (11; с. 301), Л.Гинзбург назвала прозу Л.Н. Толстого, гениальность которого состоит в аналитизме, «разнокачественной, многогранной» (11; с. 300) детерминированности характера, «открытии нового отношения между текучим и устойчивым началом душевной жизни» (11; с. 285).

В свою очередь, Б.А. Успенский («Поэтика композиции», 1970), основываясь на представлении о многоплановости художественного текста, предложил понимание точки зрения как системы внутритекстовых взаимодействий между различными авторскими позициями («…позициями,

с которых ведется повествование (описание)»[12], которые не обязательно должны совпадать друг с другом. Перечисляя модальности точки зрения (варьируемой автором в произведении) и различные способы их выражения, Успенский ссылается на идеологию (глубинная композиционная структура текста, принадлежащая автору, рассказчику, герою, проявляющая себя монологически или полифонически), перспективу (позиция рассказчика в пространстве и времени — например, последовательный обзор, движущаяся позиция, «птичий полет»; субъективный отсчет событий, множественность временных позиций, совмещенная точка зрения), психологию (сочетание в точке зрения полноты / неполноты, определенности / неопределенности, «субъективности» / «объективности», «факта» / «наблюдения»), речевую особенность (фразеологическая характеристика — соотношение слова автора и слова героя, например, в виде несобственно-прямой речи или совмещения позиций говорящего и слушающего). Главный материал его наблюдений — романы Достоевского и Толстого.

Хотя отечественные ученые в отличие от западных исследователей (которые как правило занимались классификацией рассказчиков в рамках нарратологии) внесли существенный вклад в разработку именно теории точки зрения (в западном литературоведении параллельно с ней утверждались идеи фокализации, различных, в том числе имплицитных, форм авторства) и описания ее разновидностей — фактически к ним относятся *все* элементы поэтики романа, связанные с композицией, способами психологической характеристики, — поэтика точки зрения анализировалась ими прежде всего на материале творчества Льва Толстого. Это подразумевало идейное и поэтологическое преимущество художественных возможностей реализма над его, в понимании отечественного литературоведения, предшественником романтизмом, так или иначе имплицитно — более низкой ступенью необратимого литературного прогресса, высшей исторической целью которого является именно реалистическое искусство.

Насколько подобная позиция верна в отношении романтизма в целом, которому в рамках линейного восприятия литературного процесса по сравнению с реализмом, явлением якобы более мировоззренчески прогрессивным, многоплановым, сложным (эта позиция отстаивается не только в книге Л. Гинзбург, что объяснимо исторически, но и в более поздних, уже постсоветских работах по теории романа), отведена роль чего-то заведомо менее сложного, художнически изощренного?

Насколько подобная позиция оправданна в отношении американского романтизма, о котором русские исследователи в связи с точкой зрения не писали? К каким художественным аспектам точки зрения у романтиков США оказался восприимчив американский модернизм?

Попробуем, насколько это возможно в пределах одной статьи, опираясь на опыт наших предшественников, хотя бы частично ответить на поставленные вопросы посредством анализа поэтики хрестоматийных американских романтических романов («Последний из могикан» Дж.Ф Купера, «Алая буква» Н. Готорна, «Моби Дик» Г.Мелвилла) и ее сопоставления с художественным опытом эпохи модернизма (на примере романа «Мост короля Людовика Святого» Т. Уайлдера) .

Оговоримся, что в данной работе речь пойдет главным образом о позиции рассказчика — прежде всего персонифицированного в той или иной степени (что относится и к личному, и безличному рассказчику, который повествует о том или ином событии, а также оценивает его).

Роман «Последний из могикан, повествование о 1757 годе» (The Last of the Mohicans, a Narrative of 1757, 1826) Джеймса Фенимора Купера (1789–1851) принадлежит к числу произведений, которые не только впервые в последовательно романной форме осмыслили опыт становления американской цивилизации в Новом Свете, но и стихийно сформировали в рамках этой историографической романистики нечто литературно архетипическое — как некое близкое к мифологическому представление об американском герое-индивидуалисте, так и способы его позиционирования.

Тем интереснее назначение фигуры рассказчика в этом втором из пяти романов (1821–1841) о легендарном следопыте Нэтти Бамппоу (Natty Bumppo)[13]. Чаще всего она остается вне интереса исследователей Купера, тогда как именно в ней, на наш взгляд, — ключ к пониманию жанровых особенностей романа, а вместе с ними и к его центральной проблематике, которая порой трактуется упрощенно, в контексте приключений на фоне англо-французской войны 1756–1763 гг., жизни на фронтире, пограничной местности, отделявшей в Северной Америке дикий край (историческое амер. обозначение — wilderness) и населяющих его индейцев от мира английских колонистов.

Вместе с тем, достаточно очевидно, что в романе кроме напряженной интриги, связанной с поимкой в районе боевых действий Коры и Алисы, дочерей полковника Манроу, коварным индейцем-ирокезом Магуа, а также коллизий борьбы за их спасение, в которой принимают участие белые (влюбленный в Кору майор Дункан Хейуорд; колонист-следопыт Нэтти Бамппоу, он же — Соколиный Глаз, Длинный Карабин; странствующий псалмопевец Дейвид Гармут) и дружественные им индейцы (вождь племени могикан Чингачгук, его сын Ункас), имеются и иные, по-своему не менее важные, пласты.

Во-первых, это весьма подробное по меркам первой трети XIX в. беллетристическое описание языка, манеры поведения, среды обитания, тради-

ций, боевых навыков индейцев, проживающих на Северо-Востоке Америки, и систематизация знаний о названиях племен, истории их отношений с белыми (голландцами, французами, англичанами) и между собой. Особая важность подобного измерения романа выделена в его названии. «Последний из могикан» подчеркивает и общероманную значимость именно индейской темы, и, параллельно, трагическую исчерпанность индейского отрезка американской истории — некогда могущественный народ, владевший бескрайними владениями, представляет собой теперь враждующие между собой племена, обреченные к исходу на Запад или к угасанию. Однако уходя в историческое небытие, могикане выполняют не вполне понятную для себя миссию, поддерживая некое глубинное историческое брожение. Кроме того, сходя с исторической сцены, они оставляют культурный след — ряд индейских топографических обозначений сохраняется на географической карте, легенды (в том числе, легенда о любви индейского вождя к белой девушке, навеянная влюбленностью Ункаса в черноволосую Кору) вплетаются в американский фольклор. В этом смысле Чингачгук, Ункас и даже Магуа — прототипы *американских* литературных героев неамериканского происхождения.

Во-вторых, это детально представленная тема колониальной войны между англичанами, английскими колонистами, лояльными им индейцами и французами, а также поддерживающим их союзом шести индейских племен за принадлежность британской или французской короне земли между истоками Гудзона и соседними озерами, которая ранее принадлежала индейцам. «1757 год» драматичен в двойном смысле. Дата относится к одному из самых тяжелых эпизодов войны — осаде французами Форта Уильям Генри на озере Хорикэн, вынужденной сдаче форта (согласно сюжету романа, начальник его гарнизона — полковник Манроу) и последовавшему кровавому истреблению его защитников, устроенному индейцами-ирокезами с молчаливого одобрения их союзников-французов. При освещении темы войны французы в лице их предводителя маркиза де Монкальма изображены Купером вероломными и обреченными в исторической перспективе на поражение (утрату своих колониальных владений в Америке и Канаде), хотя британские военные показаны как в привлекательном свете, так и отталкивающе (генерал Уэбб в угоду своим интересам бросает Форт Уильям Генри на произвол судьбы).

Не менее драматичен тот же год в отношении могикан. Ункас, единственный сын вождя-могиканина и одновременно потомок вождей целой индейской народности лениленапе, гибнет в финале, защищая Кору Манроу от похитившего ее ирокеза Магуа.

В-третьих, это пунктирно данное жизнеописание следопыта Натениэла (Нэтти) Бамппоу, чей опыт, отвага, честность позволяют ему стать

арбитром «границы» — связующим звеном между различными белыми (от гвардейца, южанина Хейуорда и псалмопевца Гармута до сестер Манроу), белыми и индейцами (Чингачгук и его сын Ункас — его ближайшие друзья), индейцами-могиканами и индейцами-делаварами (с их вождем Таменмундом), между моралью белых и верованиями индейцев, между неизведанным краем и интуитивным знанием охотника, как проложить безопасный путь по нему. Хотя самые важные приметы Нэтти — меткий карабин, знание языка и привычек индейцев, умение перевоплощаться (последнее позволяет ему сыграть роль колдуна-индейца), в сюжете о спасении при его помощи прекрасных сестер он представляет прежде всего мужские ценности, мир «мужчин без женщин» (ему принадлежит и Чингачгук).

В-четвертых, это описание земли (в момент создания романа — северной части территории штата Нью-Йорк), «дикого края», первобытной природы рек и озер, лесов и горных вершин — чего-то эпического и по-эпически свободного, не знающего границ и разделений: Французской и Британской короны, прямолинейного шотландца Манроу и куртуазного галла Монкальма, военных союзов и вероломства, красной и белой рас. И именно этой, вечной, земле принадлежат, по логике романа, Чингачгук и Ункас.

Не исключено, что, рассмотренные по отдельности, некоторые из намеченных выше пластов романа выдают в Купере автора несколько схематичного (его персонажи колоритны, но в большинстве своем плоски, однозначны по своим характеристикам, не претерпевают развития), склонного к адаптации в своих целях клише просветительской идеологии, а также к использованию литературного материала, ранее стилизованного не только В.Скоттом (в рамках жанра исторического романа), но и В.Ирвингом («История Нью-Йорка»). В то же время, в развитии своей центральной темы Купер не склонен к идеализации характеров. Его индейцы перестают быть «двигателем» любовного сюжета, абстрактными носителями руссоистской добродетели, того опыта «возврата к природе» в Новом Свете, который был вдвойне соблазнителен для европейца начала XIX в. Они показаны любящими и ненавидящими, наивными и мудрыми, в мирной жизни и на войне, собирающимися на совет племени и действующими, вырабатывающими особое отношение к природе и к смерти. Эти индейцы способны и обособляться от белых любой ценой, и учиться у них, как способны быть авторитарными и демократичными, милующими и жестокими (шокирующие для своего времени сцены снятия скальпа «положительным» Чингачгуком в гл. XIV и резни, где голову белого младенца разбивают о камень в гл. XVII). Но оригинальность разработки индейской темы дают ощутить в романе все же не фигуры индейцев, взятые сами по себе, а фигура рассказчика.

Именно рассказчик сплетает все названные нити «Последнего из могикан» воедино. Это не механическая сумма. Увлекательный сюжет, сохраняя важность, становится поводом для развития целой философии истории, которая изложена рассказчиком не обособленно (как это сделано В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери», 1831), а либо делегирована персонажам, либо растворена в тех или иных комментариях к описываемым событиям. Купер сознавал оригинальность своего романа, снабдив его в разное время целыми тремя предисловиями (1826, 1831, 1850), где, особо останавливаясь на возможном несоответствии написанного писательским ожиданиям (ориентированным на успех исторических сочинений В. Скотта), он рекомендует не читать книгу молодым леди («они объявят ее неприличной»)[14], «холостякам — потому, что она может нарушить их сон; почтенному же духовенству — потому, что оно способно найти себе более полезное занятие». Кроме того, Купер специально оговаривается, что из-под его пера вышел не «приключенческий роман», адресованный «богатой игре воображения», а сочинение, хотя и основанное на личной «фантазии», но имеющее в виду действительные события (1757-го года), а также продолжающее исторические изыскания английского миссионера Дж.Г.Э. Хекиуэлдера («Сообщения об истории, нравах и обычаях индейских народов, некогда населявших Пенсильванию», 1819), желавшего соблюсти справедливость в отношении «доброго имени» индейцев (359–362).

Рассказчик не отграничивает себя от автора, то есть самого Купера. Он наделен повествовательным всеведением, позволяющим ему знать все и о персонажах (которые показаны через их костюм, поступки, диалоги, драматическое развитие событий), и о более широком контексте событий. В романе отсутствует что-либо, что априори не было бы известно рассказчику, позволяющему себе то отступать в сторону, то варьировать сцены различной модальности, то быть источником ненавязчивого морализаторства, мягкой иронии, юмора. Даже многочисленные сцены насилия за редким исключением (сцена резни) даются им эпически нейтрально: насилие — составная, порой едва ли ни органическая, часть того мира, о котором ведется повествование. Сознавая свою писательскую задачу основной, о чем говорит большое количество обращений к читателю, повествователь по совместительству выступает этнографом, филологом, картографом. Но главное в его весьма планомерно возводимых литературных построениях — историческая оценка, касающаяся не столько индейских древностей, достойных самостоятельного антикварного интереса, сколько не вполне очевидного для его современников вклада индейцев в борьбу английских колоний за независимость именно в тот момент, когда индейцы, теснимые и обкрадываемые белыми коло-

нистами, находились уже на грани вымирания. Будучи, возможно, новой для читателей, для самого рассказчика такая позиция является продолжением неких ранее сложившихся универсальных знания и «мудрости».

Хотя это знание опирается в рамках сюжета на драматичные события, само по себе оно не имеет трагического характера, не делит мир романа «до» и «после» уничтожения индейского племени. Более того, финальная глава, посвященная похоронам «последнего из могикан», ушедшего, как верит его отец, к богу Маниту (то есть в лучший из миров), намекает на поступательный ход истории. Будущее обещает индейцам либо общий путь с белыми (позиция Нэтти Бамппоу), либо смену господства белых новым временем краснокожих (пророчество Таменмунда).

На протяжении повествования рассказчик постоянно обозначает свое присутствие, говоря о себе, как правило, «мы» («we»). Он непосредственно обращается к читателю («to the reader», 28 / 371; «The reader will perceive at once…», 360 / 526; «The reader probably knows, if enough has not already been gleaned from this narrative…», 391 / 541; «The reader may better imagine, than we describe, the surprise of Heyward…», 440 / 563), манипулирует сюжетом («…we must use the author's privilege, and shift the scene a few miles to the westward…», 44 / 379), меняет общие планы и конкретные картины, сопровождая свой рассказ различными, в том числе литературными, ремарками и отступлениями, а также суждениями морального свойства. Характерно в этом отношении начало гл. XVIII: «Можно написать много страниц, демонстрируя… все несовершенство нашей природы»…; «Такая задача, однако, превосходит наши прерогативы, а поскольку историки, равно как влюбленные, нередко склонны наделять своих героев воображаемыми достоинствами…(But the task would exceed our prerogatives; and, as history, like love, is so apt to surround her heroes with the atmosphere of imaginary brightness…»); «Глубоко сожалея об этой слабости родственной нам музы, мы покинем здесь священные пределы ее владений…» (355 / 523).

В целом манеру освещения происходящего повествователем следует считать панорамной. Рассказ ведется как бы с возвышенности — и в буквальном (в романе повествовательно важна точка зрения сверху вниз, с горы на долину — в гл. XIV такими предстают на фоне безбрежных просторов озеро Хорикэн и осажденный французами Форт Уильям Генри), и в переносном (предполагающем глубину времени) смысле. Повествователь расстается со своими персонажами после того, как Магуа срывается в бездну, а на высоком плато происходят похороны Ункаса. Панорамному повествованию соответствует рассказ, строящийся в объеме двух томов романа (деление не передано в русском переводе) как путешествие. С одной стороны, оно ведет в неизведанное — после измены Магуа пут-

ники, направляющиеся в форт, покидают наезженную дорогу и оказываются среди дикой природы. С другой, оно четко структурировано посредством дважды воспроизводимой последовательности похищений и освобождений, наличия парных персонажей (к примеру, Нэтти / Дункан; Ункас / Магуа; Монкальм / Манроу; Нэтти / Таменмунд; Кора / Алиса) и параллельных сцен (война у белых / война у индейцев), мотивов (мораль, религия у белых / мораль, религия у индейцев). Если том первый в общем и целом посвящен миру белых, то второй — миру индейцев.

Подобная структурированность обращает внимание на способ презентации основных персонажей. Все они наделены рассказчиком усредненными характеристиками («внешность чудака» у Гармута, 368; «ослепительный цвет лица, золотисто-белокурые волосы и голубые глаза» Алисы, 370; «мужественная фигура» Хейуорда, 379; «широкая грудь, мощные члены и серьезное лицо» Чингачгука, 380; «живость и проницательность» «небольших глаз» Нэтти, 380, и т.п.), предсказуемы в своих поступках и высказываниях в роли положительного, или отрицательного (Магуа), или комического (Дейвид Гармут) героя. Повествователь не склонен описывать их внутренний мир, который по умолчанию предстает непротиворечивым, полностью сложившимся, и отводит себе роль внешнего наблюдателя, «зрителя», который в случае необходимости или покидает высотную площадку своего всеведения, чтобы взглянуть на происходящее глазами персонажа (прежде всего зоркого Нэтти — см., например, гл. XIV, где скаут описан подошедшим к краю скалы, но открывающаяся внизу картина Хорикэна предстает уже не ему лично, а всем путникам и, вместе с ними, рассказчику), или отойти в тень и стать слушателем, предоставляя персонажам право характеризовать себя через их устные высказывания. В этом смысле мир романа на уровне непосредственного действия визуален и сценичен, в то время как его идеологическое осмысление, не всегда напрямую вытекающее из этих сцен, принадлежит повествователю, то есть «голосу над сценой», а также трем-четырем ключевым беседам героев на тему расы, природы, истории, смерти. В них обязательно принимают участие Нэтти и Чингачгук, которые в этом случае возвышаются до роли своего рода философов. Однако их субъективное знание жизни не является определяющим для романа, ибо общая тональность рассказа — «эпическая»: рассказчик, поддерживая сюжетное напряжение, умело варьирует сюжетообразующие и описательные, трагические и комические сцены. Однако его язык, как и язык его героев, индивидуализирован слабо, а определения и сравнения трафаретны.

Знание повествователя шире описываемых по сюжету событий. Ему известно о юном виргинце Дж.Вашингтоне (спасшем английскую армию

от полного разгрома французами) или о том, чем заплатит за свое вероломство Монкальм, когда погибнет в 1759 г. в битве за Квебек. Оно выдает в нем американца, знатока родного края («the district», 11), патриота. Это заметно по тому, как он отрицательно относится ко всему, что связано с имперским опытом англичан и французов (от католической религии Монкальма, его куртуазной и в то же время лицемерной риторики ведения переговоров с противником до определенной ограниченности королевского гвардейца Хейуорда или произведенных именно в Англии индейских ножей для скальпирования). Кругозор рассказчика включает в себя определенное знание о Европе (Англии), но, что важнее, — всю совокупность американской истории, от заселения колонистами земель Северо-Востока Америки до войны за независимость и 1820-х годов.

В то же время, очевидно, что внутри этой исторической протяженности его мало волнует пуританский опыт Новой Англии, что подчеркнуто в гл. II ироническим упоминанием о двадцать шестом издании принадлежащей Дейвиду Гармуту книги псалмов и духовных гимнов. Она, как узнает читатель, издана в Бостоне в 1744 г. и в руках своего несколько чудаковатого, а также выспренно выражающегося владельца несколько неуместна среди лесной чащи рядом с карабинами и томагавками.

Кроме того, постепенно вырисовывается и другое: по сравнению со знанием конкретики истории, военного дела, картографии, сведений о различных индейских племенах, осведомленность повествователя о мировой культуре значительно уже. Тем не менее, при рассмотрении кругозора рассказчика обращает на себя внимание то, что помимо двух отсылок к Ветхому Завету, словно позаимствованных из антологии шекспировских цитат (в виде эпиграфов они предпосланы большинству глав, характеризуя их содержание в наивно аллегорическом ключе), упоминания античности (сравнение Ункаса с древнегреческой статуей), имени Генделя (ремарка Хейуорда об этом композиторе, около полувека работавшем в Лондоне, имеет нелестный характер), строк из поэзии Т. Грея, А. Поупа, В. Скотта, в нем несколько раз фигурируют новейшие американские авторы — У.К. Брайент (стихотворение «Индеец на кладбище предков», 1824) и Ф. Холлек (поэма «Марко Боцарис», 1825). Цитатой из последнего (поэма, написанная под влиянием Байрона, посвящена борьбе греков против Османской империи, ее герой погибает в бою против турок в 1823 г.), и это симптоматично, открывается последняя глава романа, которая вопреки трагическому повороту сюжета, сопряжена с верой в американское будущее.

Из какой точки ведется повествование? Принимая во внимание даты публикаций указанных произведений, а также упоминание рассказчиком эксцентричного губернатора-строителя системы каналов (им, что

легко установить, был Де Уитт Клинтон, губернатор штата Нью-Йорк в 1817–1823, 1825–1828 гг.), очевидно, что она совпадает со временем написания романа Купером, то есть приходится на 1825 г. Таким образом, время действия и время повествования разделяет 68 лет. Какой смысл возвращаться к событиям прошлого, которые, вроде бы, полностью заслонены коллизиями борьбы за независимость и последующим пятидесятилетием становления США. Ответ на этот вопрос вытекает отчасти из предисловия Купера (конкретизация и уточнение сведений об индейских племенах, населявших территорию штата Нью-Йорк; участие индейцев в англо-французской войне), отчасти из распространения моды на исторический роман (под влиянием колоссального успеха В.Скотта), отчасти из желания Купера создать американский роман об индейцах (исходно тема получила известность благодаря роману Ф.Р. де Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне», 1801).

Что прямо или косвенно сообщает об этом сам повествователь? Во-первых, он просвещает именно своих современников, американцев, разрушая определенные стереотипы восприятия краснокожих. И лучшие из индейцев в его изображении предстают не только равными лучшим из белых, но и носителями особой мудрости. Во-вторых, на белых (представителей заокеанских империй) возлагается вина за обман и развращение индейцев. Магуа в этом смысле — «белый» краснокожий: он предатель, желает взять в себе в жены белую, известен своим пристрастием к алкоголю, блестящий демагог; его ненависть к англичанам вытекает из личной мести полковнику Манроу. В-третьих, рассказчик создает свой вариант американской истории, предшествующей Войне за независимость. И 1757 год для него — ключевая дата в ней: часть индейцев поддерживает именно тех английских колонистов, которые со временем станут американцами и выдвинут из своих рядов «отцов нации» (упомянутого в повествовании Вашингтона). В описании рассказчика индейцы поддерживают не столько представителей империи (британской или французской), сколько таких личностей, как Нэтти Бамппоу, которые, проживая на границе (то есть не ассоциируя себя в конечном счете ни с одной из воюющих сторон), в определенной мере разделяют с ними их почитание природы, земли. В-четвертых, хотя время повествования характеризуется рассказчиком весьма скупо (по нашему наблюдению, единожды, в гл. XV), из этой характеристики следует, что путешественник, перемещаясь летом по глубинам штата Нью-Йорк в комфортном экипаже или даже на борту судна (по системе каналов, проложенной по прихоти губернатора), демонстрирует в 1825 г. праздную «погоню за впечатлениями, здоровьем или удовольствиями» («The tourist, the valetudinarian, or the amateur of the beauties of nature, who, in the train of his four-in-hand, now rolls through the

scenes we have attempted to describe…», 286 / 490), тогда как его предки, о которых он не имеет никакого представления, прокладывали свой путь в этих краях, не имея карты, на свой риск и страх, будучи, как Нэтти, чужими среди «своих».

В-пятых, описание опыта индейцев позволяет рассказчику выдвинуть от лица своих положительных персонажей сравнительно необычные для начала XIX в. расовые, натурфилософские, исторические и религиозные соображения. Так, к примеру, очевидно, что рассказчику, с одной стороны, чуждо смущение Хейуорда по поводу смешения белой и вест-индской крови в горячо любимой им Коре, а с другой — радостна сама возможность влюбленности Ункаса в эту черноволосую девушку (хотя внятно он говорит об этом лишь в связи с легендой, возникшей позже описываемых им событий; в действительности же даже по ту сторону жизни душам молодых людей предстоит, намекает рассказчик, раздельное существование). Озвучивает же этот настрой повествователя весьма смелый для XVIII в. призыв шотландца Манроу: «Скажите, что всемогущий Создатель, которого мы все чтим, хотя и под разными именами, не забудет их сострадания, когда все мы, без различия пола, чинов и цвета кожи, соберемся вскоре у подножия Его престола» (679). Нэтти не берется точно перевести этот пассаж индейцам, ибо они верны богам именно своих предков, но от себя, и уже как «американский» политик, утверждает сходное («The crifts of our colors maybe different, but God has so placed us as to journey in the same path», «Кожа у нас разного цвета, но Бог повелел идти нам одной тропой», 697/682).

Вера в американскую симфонию будущего, где даже индейцам найдется свое достойное место (в предисловии к роману союз племен ленапе даже сравнивается с «самой древней федеративной республикой в истории Северной Америки», 361), подчеркивает как важность жертв, приносимых на алтарь будущего, так и «модернизм» взглядов рассказчика, который вытекает и из его собственных суждений, и из высказываний Нэтти Бамппоу, основного рупора его идей.

На подобный «модернизм» обращает внимание многое. Его дает ощутить модель предыстории США, в рамках которой повышена значимость индейского прошлого (в частности, племенной «демократии», законов гостеприимства, мужественного отношения к смерти) и, параллельно, несколько в сниженном (близком к светскому) виде представлена пуританская идея. Соответственно, анналы индейской истории у Купера — разновидность американского Ветхого Завета, та книга жизни, где можно искать прообразы Нового американского Завета, духовного межрасового ковенанта, где способны встретиться Джордж Вашингтон и вождь Таменмунд (в романе — «бессмертный» носитель индейской мудрости).

История при реконструкции мировоззрения рассказчика ассоциируется у него с иллюзорностью времени, тех или иных человеческих битв, страстей, верований. В гл. XIII Нэтти, размышляя на развалинах блокгауза о своей юности, днях битв между могиканами и макуасами, напоминает присутствующим как о высшей реальности «своих шести футов земли» (471), останков на поле боя, истлевающих под дождем, так и о важности «романов, рассказов» (469), способных спасти уходящую во тьму историю от небытия. В той же главе помимо развалин блокгауза речь идет — граница между словами Нэтти и позицией рассказчика при этом стирается — и о других оборонительных рубежах, свидетельства о возведении которых стерты. Не сочиняя романов, Нэтти противопоставляет уходящему времени личное почитание героев (именно он когда-то предал земле останки защитников блокгауза — индейцы, что важно отметить, по-своему уважают это место; здесь, к тому же, бил и бьет родник), устный рассказ об их мужестве для таких молодых воинов, как Ункас. Сам же он, воюя с французами, а также с их союзниками-индейцами, не принадлежит в полной мере английской стороне, ведет ныне свою особую «сепаратную» войну, что подчеркнуто его отличиями от Хейуорда, Манроу и, тем более, от генерала Уэбба.

Это обнаруживает в нем прототипа хемингуэевского героя, с одной стороны, и, с другой, носителя ценностей, сближающих его именно с индейцами, а не с белыми, — ценностей, где сопряжены отвага, почитание мужества и природы, правды существующей вовеки земли и лесов.

Трагизм современности в том, что эта земля, она же — «дикий край», она же — территория индейцев («детей лесов», 476), неуклонно сужается. Однако и в таком сжимающемся виде она в некоем высшем смысле никому не достается. Война как насильственный захват чужой земли или получение ее в свои руки обманом приводят к бесконечному пролитию крови, к иллюзорному обладанию тем, чем владеть нельзя, к проявлению исторического «греха». Перед этим руссоистским откровением равны белые и краснокожие (хотя понимают его по-разному). Война, у которой в высшем смысле не может быть победителя, не то же самое, что оправданное насилие, которое, по логике индейцев — воинов и охотников — входит в законы «великой природы».

Для понимания подспудно тлеющего в романе конфликта между религиозным и натурфилософским мировоззрением важны споры между Дейвидом Гармутом и Нэтти Бамппоу. Последний, следует отметить, чаще всего не носит в романе своего христианского имени, а фигурирует как Соколиный Глаз или Длинный Карабин. Семантика этих имен дает точное представление о его «книге жизни», которая в виде «святой книги природы» («holy book of nature», 227 / 462; «Я читаю лишь одну книгу…»,

462) противопоставлена Библейскому знанию мира, даже столь неортодоксальному, как у Гармута. Разумеется, напрямую Соколиный Глаз не высказывается против Библии, но упоминает о ней с сочувствием лишь в тот момент («The holy Bible is not more true, and that is the truest thing *in nature*», *курсив наш — В.Т.*; 51 / 382), когда объясняет Чингачгуку принцип приливов и отливов. Естественно для себя Нэтти отрицает все чудесное, предопределение, саму мысль о попадании Чингачгука в ад. Он, хотя и говорит на нескольких языках, включая индейский, принципиально относит себя к некнижникам («I am no scholar», «Я человек неученый…», 49 / 381) — презирает «душные города» (462) и отрицает знания, приобретенные посредством чтения как поддельные. Выше всего Нэтти ценит природные дары, передаваемые по наследству (умение стрелять, зорко вглядываться в природу), мужское товарищество, тот именно устный рассказ о прошлом, который не принимается на веру, пока не подтвержден свидетельством других очевидцев. Если он и признает карту истории, то в виде особого языка карты природы (в ее приметы следует «по-соколиному» вглядываться) и даже меткого справедливого выстрела. Интересно, что Соколиный Глаз не убивает Магуа, а выстреливает в ту ветку, за которую держится над бездной этот по-своему отважный соперник.

В свете ценностей Нэтти пение псалмов Гармутом оправдывается по сюжету в полной мере в тех случаях, когда становится продолжением неожиданной храбрости этого «смешного» человека *в очках* или существует в унисон со звуками природы. Если натурфилософии Нэтти (ее язык в равной степени степени может принадлежать белым и индейцам, если над этим голосом разума в человеке не берет верх опьянение местью, кровью, обладанием) и вольному кальвинизму Гармута рассказчик дает шансы спорить между собой (симпатия рассказчика явно на стороне подразумеваемой честности «гения места», то есть Соколиного Глаза), то все, что связано с англиканством (продолжением законов заморского деспота), католичеством (Бог Монкальма характеризуется как «его Бог», см.: 308 / 501; 401 / 545), голландцами (колонизаторами-«обманщиками»), рассказчиком однозначно отрицается. Не противоречит универсализации законов природы или естественности разума («There is reason in an Indian, though nature has made him with a red skin», «Природа сотворила индейца краснокожим, но разум есть и у него», 49 / 381) желание Нэтти сохранить чистоту своей белой крови: кровосмешение, с его точки зрения, противоестественно, ведет к вырождению.

Символами истории в романе становятся горы (откуда как бы приоткрывается панорама времени), в какой-то степени, воды (ручьи, реки, озера), ассоциирующиеся по сюжету с возможностью гибели, смертью, а также индейский патриарх Таменмунд, который, как и Нэтти, стоит

за чистоту своей расы, по-видимому, угадывая в возможном смешении кровей окончательный закат индейской эры. Сходные опасения высказываются в романизированной новелле «Медведь» (1942) У. Фолкнера, где также развиваются с поправкой на время темы сжимающегося в размерах «дикого края» (дельты и ее символа, медведя Бена), охотничьего ритуала, кровосмешения, а рассказчик, 80-летний мудрец Айк Маккаслин, вспоминая о мистерии своего приобщения к природе, повествует, как он, наученный ее почитанию у потомка индейских вождей, пытался остановить действие южного рока отречением от семьи, продолжения рода, собственности.

Являясь в романе носителем исторического знания, повествователь предлагает сравнительно понятный, идеологически окрашенный ответ на вопрос, из чего вышли США и чем они к 1825 году, не исключено, начинают становиться. Ему очевидно, что американская нация после англо-американской войны 1812–1814 гг. окончательно сложилась — она обладает историей, героями истории (включая индейцев), поэтичностью прошлого (Соколиный Глаз), а также поступательным историческим развитием. Вместе с тем, Америке как стране новых (народных) героев и новых ценностей (равенство американцев перед Высшим — Разумом, Моралью, Природой) что-то, по интуиции рассказчика, грозит: история начинает обрастать «мхом», становится буржуазной, корыстной, «англизированной», из нее уходит героическое начало, а последним из могикан может считаться не только Ункас, но и Соколиный Глаз.

Создав роман о полузабытом прошлом, которое способно оставаться маяком развития страны, Купер стал автором произведения, развлекательный сюжет в котором относительно второстепенен, а трактовка религиозной темы действительно могла вызвать неприятие у «духовных лиц». Фигура повествователя и его последовательно развиваемая философия истории — главное, на что опирается в романе образ поэтичности прошлого. Однако этот образ при всем обаянии куперовского местного колорита излишне идеологизирован и монологичен, чтобы признать его последовательно романтическим. Важнейшим художественным характеристикам романтической художественной картины мира — укажем здесь на роковую разбалансированность субъекта и объекта истории, радикализацию антибуржуазности, апологию иррациональности гения и его демоничности, поиск абсолюта через расширительно понимаемые творчество, эстетизм, религиозность, смешение реального и различных форм ирреального, неоднозначность героев, понимания добра и зла, отношения рассказчика к описываемым событиям, символики — в «Последнем из могикан» соответствует, на наш взгляд, лишь Нэтти Бамппоу, причем в той степени, в какой это касается некоторой загадки его прошлого, а

иначе говоря, его близкой к метафизической «раны», которая делает его «неприсоединившимся», человеком фронтира.

Это не помешало романтической, а позднее и модернистской культуре США немало заимствовать у автора «Последнего из могикан», но при этом придать куперовскому материалу и сложившейся именно вокруг него литературной мифологии, а также фигуре рассказчика-историка, выстраивающего особые отношения между современностью и прошлым, иную трактовку.

Роман «Алая буква: Романтический роман» (The Scarlet Letter: A Romance, 1850) Натаниэла Готорна (1804–1864) увидел свет почти спустя четверть века после публикации «Последнего из могикан», то есть в момент расцвета американского романтизма. Эта дистанция помогает понять, что именно изменилось в поэтике американского романа применительно к точке зрения. Если куперовский роман, обращаясь к полузабытому в 1820-е годы, но, тем не менее, важному для становления США прошлому, раскрывает возможности точки зрения через всеведение повествователя (он отождествляет себя с автором, который как историк претендует на искренность изложения, правдоподобие представленных картин, личное знание местного колорита, а также с позиции подразумеваемого неприятия современности выстраивает этически окрашенную философию американской истории и значения в ней индейцев), соответствующее построение композиции (действие как путешествие, увиденное с «возвышенности»), расстановку персонажей (все они, включая резонера идей рассказчика в лице Нэтти Бамппоу, наделены в целом однозначными характеристиками), то готорновский роман предстает по своей природе произведением существенно иного характера.

С одной стороны, Готорн, как это видится нам, учитывает нарративный опыт «Последнего из могикан». В «Алой букве» это относится к канве исторического романа (описание глубокого прошлого человеком «современности»); наличию своего рода введения («Таможня: Вводная глава», «The Custom-House — Introductory»); неразграничению автора и рассказчика (что оговаривается в «Таможне»); рассказчику, наделенному всеведением; композиции (наличие повествовательной рамки, связанной с современностью, а также концовки, открытой в будущее); топике (полулегендарное прошлое; «дикий край»; герой с «раной»; негероическое буржуазное настоящее); моральной проблематике (равенство полов; герой — носитель религиозной свободы, опережающий свое время), увязанной с историей США, американским пониманием свободы.

С другой, готорновское использование подобного материала опирается отнюдь не на решение задачи в целом идеологического характера и связанных с нею увлекательного действия, подробно выписанного мест-

ного колорита, четкой системы персонажей и их прямых высказываний, а на что-то иное — игру фантазии, проблематику творчества, символику.

Более того, Готорн, на наш взгляд, последовательно превращает точку зрения из несколько схематичного «готового» приема в нечто артистически значимое, прихотливое — инструмент романтического воображения, метод проникновения в глубокое прошлое, способ психологической характеристики персонажей (представляющих интерес не по отдельности, а в ансамбле, во взаимоотражениях), тему саморефлексии рассказчика, а также некую связанную уже с автором загадку романтического автобиографизма. Именно из искусства точки зрения вытекает общая символичность романа, касающаяся, во-первых, неоднозначности персонажей, взятых самих по себе, в отношениях между собой; во-вторых, неоднозначности отношений рассказчика с творимым в его воображении миром, самим собой; в-третьих, диалога с читателем (часто фигурирующим в рассуждениях рассказчика). Из вроде бы исходно понятной аллегории «Алая буква» становится к финалу символом, что косвенно отражено в названии романа, которое соотносимо со всеми главными персонажами, включая рассказчика.

Собственно, Готорна следует признать первым художественным практиком искусства точки зрения в литературе США — создателем философии приема, заложенной в основание романтического мировидения с его индивидуальным, подчеркнуто художническим, «смещенным» восприятием мира, творением художественной реальности, которая предстает как средоточие неразрешимых контрастов, парадоксов, причудливого сплетения воображения и факта, патетики и иронии, интуиции и рацио, а также героя и автора. Задолго до Г.Джеймса (самого внимательного читателя Готорна, свидетельство чему — книга «Готорн», 1879), который обычно считается первым американским теоретиком точки зрения, Готорн в «Алой букве» не только осмысленно пользуется этим словосочетанием или сходными с ним (см., напр.: «с точки зрения наших предков», «in the view of our ancestors», 63 / 323; «к иному взгляду на отношения», «to take its own view of the relation», 131/414; «с одной стороны… со всех остальных сторон», «in one point of view… in every other», 52/308; «не разделяли того религиозного пыла», «they lost the spiritual view of existence», 125/406; «несколько иное положение», «another view of Hester", 155/445; «this estranged point of view», «с этой обособленной точки зрения», 185/484; «полностью подтверждает точку зрения, принятую нами на предшествующих страницах», «fully confirms the view taken in the foregoing pages», «полностью подтверждают точку зрения, принятую нами на предшествующих страницах», 228/542)[15], но и делает точку зрения элементом игры с читателем. Достаточно сослаться на характерное

высказывание рассказчика, перечисляющего в заключительной главе четыре точки зрения «зрителей» относительно происхождения алой буквы на груди скончавшегося перед ними Диммсдейла: «The reader may choose among these theories» / «Читатель может выбрать любое из этих предположений» (227 / 540).

Точка зрения делается едва ли не главным героем искусства «Алой буквы» уже в «Таможне», где Готорн, апеллируя к своему реальному жизненному опыту (описание родного Сейлема, утратившего прежнее историческое значение; особое чувствование местного прошлого и память о предках, восходящая к основанию массачусетской Бей-колонии, в том числе, память о суровом прародителе, фанатичном пуританине XVII в.; служба в сейлемской таможне в 1846–1849 гг.; колоритные образы престарелых сослуживцев и противопоставление собственных литераторских интересов их бюрократизму и приземленности), представляет себя как писатель 1840-х годов — причем, как писатель находящийся в творческом кризисе.

В этой роли он повествует и о неприятии литераторства родными, считающими его по идущей от пуритан традиции «бездельником» (an idler, 300), «вырожденцем» (the degenerade fellow, 300), «писакой» (the scribbler, 337), и о своем видении творчества в целом, и об опыте превращения сравнительно небольших записок из случайно найденного древнего пакета, перевязанного красной тесьмой, в собственное объемное повествование, которое составляет дальнейшие двадцать четыре главы романа.

Сменив подчеркнутое «я» первых строк «Таможни», Готорн далее уже в роли безымянного рассказчика неизменно позиционирует себя как «мы» («наш рассказ», 76 / 340; «наш дикий лесной край», 87 / 356; «нашего повествования», 75 / 338; «для нас, то есть для двух-трех последних поколений», 80 / 345; «вот так и мы, в наше время», 115 / 392; «В случае, о котором мы повествуем», 131 / 414; «на которые мы лишь намекнули», 146 / 433; «Поэтому мы объясняем», 152 / 442; «Мы не хотели бы говорить о том…», 196 / 499; «Но, может быть, мы несколько сгустили серые и черные тона», 207 / 514). Это смещение точки зрения отнюдь не устраняет субъективности, в целом свойственной новой повествовательной позиции, но вместе с тем позволяет ей синтезировать прошлое и настоящее, то есть включить в себя некий совокупный (колониальный и собственно американский) опыт жизни Новой Англии — сумму разнородных, но вместе с тем глубинно подчиненных «я» голосов.

Настаивая на подлинности записок об Эстер Принн, некогда составленных его давним предшественником, главой сейлемской таможни Джонатаном Пью (следует отметить, реальным историческим лицом!), рас-

сказчик, на первый взгляд, претендует на историческую достоверность. Однако в действительности Пью, служитель таможни в 1752–1760 гг., создал свой манускрипт («довольно полную историю лоскута») — и это не скрывается повествователем — приблизительно сто лет спустя описываемых в нем событий со слов «стариков». Те молодыми людьми встречали уже «очень старую» Эстер и, следовательно, владели отчасти реальной, а отчасти полулегендарной (принадлежащей всему Сейлему) информацией.

Кроме того, описывая находку, рассказчик «Таможни» так и не объясняет, в какой манере Пью оформил свои записи и что именно он сам, человек *просвещенного, свободолюбивого, гуманного* девятнадцатого столетия, позаимствовал из свернутых трубкой дюжины грязноватых листков, а что опустил. Видимо, прямо заимствуется рассказчиком у Пью все-таки не так уж и много, поскольку в найденном пакете его больше всего интригуют остатки алой ткани с вышитой на ней золотом буквой «А», которые он сразу же воспринимает, с одной стороны, как *реликвию* («a relic», 63 / 324), а с другой, как «таинственный символ» (63 / 323) и почти что произведение искусства («сделана она была… с необыкновенным мастерством», 62 / 322). Властно воздействуя на чувства неким глубинным смыслом, они не «поддаются анализу ума» («the analysis of my mind», 63 / 323), и, вместе с тем, настойчиво требуют толкования. Тем не менее, рассказчиком Пью все-таки отдается должное, но отдается по-особому.

Кем бы ни был надзиратель таможни — верноподданным короля (найденные записки завернуты в указ губернатора колонии о назначении Пью на должность!), историографом пуританского склада (скажем, подражателем И. Мэзера, упоминаемого в романе или других авторов новоанглийских духовных хроник, наподобие Уинтропа с его «Историей Новой Англии с 1630 г. по 1649 г.»[16]), писакой, подобным гофманновскому Коту Мурру, гарантом истинности сведений из чужого повествования (правда, о конкордате рассказчика с Пью сообщается с явной иронией), коллекционером местных древностей — и какими бы ни предстали изложенные в его бумагах «сведения», очевидно, что повествователь воспринимает эти записки как единственно *реальное*, что осталось от этого канувшего в Лету человека, если не считать парик, чудом сохранившийся в его полностью истлевшем гробу.

Трагикоироническое упоминание рассказчика о случайном вскрытии могилы Пью косвенно обращено и к нему самому. Что реальнее — существование служителя таможни, вынужденного наблюдателя современных сейлемских сборщиков пошлин или творчество, которое, обращаясь в противовес современности к легендам вроде бы отвергаемого им по идейным причинам пуританского прошлого, создает на их основе свой

текст? Ответ на этот вопрос для рассказчика очевиден. Реальнее фикция и, параллельно, на что не обращают внимание исследователи, своеобразная романтическая автобиография (оправдание себя как творца) — то безусловное свидетельство Готорна о себе именно как о художнике-сейлемце, творение которого переживет его как человека и в виде произведения искусства станет руководством для опознания Сейлема 1840-х годов у «археолога дней грядущих» (72 / 337).

Иными словами, история Эстер Принн не существует в романе как самостоятельный завершенный сюжет, а выступает в роли таинственного зеркала духовного мира повествователя, ключом, как он выражается, к «сокровенному "я"» («inmost Me»; 41 / 294), к стилистике и наклону его собственных, противостоящих тьме уходящего времени *алых букв*. Ценность подобной символической активности творчества распространяется им даже на служителей таможни. В финале вводной главы сообщается, что многие из описанных таможенников уже ушли в мир иной, а следовательно, их портреты смогут быть доступными грядущим поколениям лишь благодаря мастерству «наблюдателя».

Романтизм отношений рассказчика с «золотом», с «перлом» неожиданно выловленного им из океана времени сокровища подчеркивается им более чем внятно. Во-первых, превращая дюжину листков Пью (то есть некий исходный материал) в свои 24 главы, он дает себе полную свободу, словно все это «плод моей собственной фантазии» («entirely of my own invention», 64 / 324). Во-вторых, преображение материала даруется ему на путях полета «воображения» («imaginative faculty», 65 / 327), которое оживает у него не в дневное время, момент исполнения обязанностей чиновника, а в уединении, ночью, у мерцающего камина, то есть в момент явления «гостей-фантомов» («illusive guests», 65 / 327), взаимоперехода «Действительности и Вымысла» (точнее — «Реального и Воображаемого», «the Actual and the Imaginary», 66 / 327), открытых только автору романтических историй («a romance-writer», 65).

Все это сказывается на особенностях повествования. В нем сплетены весьма яркие конкретные сцены-«пятна» (главные из них в гл. II, XII, XVII, XXIII разворачиваются на помосте, лесном бугре, рыночной площади, то есть подобии театральных подмостков) и наплывы витиеватой рефлексии, история и миф, голос подразумеваемого «я» и целый хор голосов. Уверенно начинаясь с прямого изложения событий, повествование после ряда витков (несколько навязчивая симметрия сцен и положений) вроде бы подходит к развязке в гл. XXIII, но затем в следующей, заключительной главе уходит от материй сюжета к чему-то неопределенному — связанному, как догадывается читатель, в большей степени с самим рассказчиком, чем с фигурами Эстер и Перл, исчезающими в глубинах времени.

С одной стороны, «Говори правду!» (228 / 542), слова, резюмирующие историю Диммсдейла, переплавляются в признание заслуг повествователя в оформлении «легенды» («our now concluded legend», 546; искажено в переводе: «нашего ныне оконченного рассказа», 232), отвоевании ее у реки времени. С другой — трагедия любви как страдания, справедливая в отношении Диммсдейла и Эстер, ожидает, на взгляд рассказчика, искупления в виде не только общей могильной плиты (намек очевиден: вечность не знает тех стен, которые воздвигают при жизни люди), найденной «реликвии» (неподвластная времени ткань с вышивкой), не только творчества (история и легенда поменялись местами), но, возможно, и грядущей в исторической перспективе религии сердца и радости.

Непросто догадаться, что означает это для рассказчика и стоящего за ним Готорна. Очевидно лишь, что ожидание «будущего» спроецировано на Эстер: провозвестница современности выступает в данном случае и творческой музой. Однако в любом случае тайна и творчества, и любви, и времени, и искусства повествования (красоты как правды в особом смысле), и самого Готорна запечатана на последней странице романа одной, и весьма необычной, печатью — упоминанием о рыцарском девизе на таинственном геральдическом языке (он начертан на могильном камне, где *стерлись* имена Эстер и Диммсдейла), который сообщает о блеске яркого света из тьмы.

Итак, огонь воображения рассказчика наделяет его даром всеведения — в главах основного повествования ему известно всё о своих главных героях, пружинах их поступков, окружающем мире. Последний представлен в романе подчеркнуто схематично — несколькими, что уже отмечалось выше, площадками: тюрьмой (позорным столбом), церковью (кафедрой Диммсдейла), двумя-тремя частными домами (губернатор, Эстер, пастор), лесом (место обитания индейцев, шабашей нечистой силы, а также встречи Эстер и Диммсдейла), площадью (местом выборов губернатора и предсмертного покаяния пастора).

Как следствие романтическая фантазия неожиданно предстает весьма структурированной. Благодаря устойчивости своих характеристик основные персонажи являются почти что эмблемами тех или иных ценностей. В то же время, наделенные в целом понятной личной точкой зрения, они усилиями рассказчика они как бы не существуют по отдельности, так как искусно соположены друг с другом. Все они словно созданы из общего материала, который в каждом из них наделен своим доминирующим признаком, «тезой», которая наиболее выпукло предстает только на фоне «антитезы».

Кроме того, в ночные видения рассказчика вкраплена историческая информация, которая не могла быть доступна кругозору Пью. Ее источ-

ники — упомянутые рассказчиком историки и исторические общества («Летопись Сейлема с момента первого поселения» Дж.Б. Фелта, 1827; Эссекское историческое общество, занимавшееся в XIX в. изучением истории Сейлема и прилегающего к нему округа Эссекс), французская революция (80), сведений о предках автора (самого Н. Готорна), а также определенные знания о католичестве и европейской культуре (французской, итальянской).

Насыщенность казалось бы вымышленного или квазиисторического (в духе романтических мистификаций) повествования элементами исторической конкретики дает шанс внимательному читателю проделать неожиданную операцию — внести в оформляющуюся на его глазах «легенду» довольно точный хронометраж событий. Попробуем рассчитать его на основании упоминаемых в повествовании лиц и дат.

Так, рассказчик упоминает о кончине бывшего губернатора Джона Уинтропа (в эту ночь происходит встреча Эстер, Перл и Диммсдейла у позорного столба, описанная в гл. XII). Эта дата доступна историкам и приходится на ночь с 25 на 26 марта 1649 г. В повествовании фигурирует сестра губернатора Р. Беллингема, леди-ведьма Энн Хиббинс (это реальное историческое лицо; известно, что она была казнена 19 июня 1656 г.). В XXIII главе читатель становится очевидцем праздника — вступления новоназначенного губернатора Массачусетса в свои права. Этим губернатором, на наш взгляд, может быть только многократно упоминаемый в романе Беллингем, в действительности трижды получавший это назначение (1641–1642; 1654–1655; 1665–1672). С учетом вышеназванных дат (1649 г.; 1656 г. — в романе ничто не предвещает казнь Хиббинс) речь в романе может идти только о начале его второго губернаторского срока, то есть о 1654 г.

Если финал романа приходится на этот год, то предшествующие события охватывают семь лет (1647–1654), что вытекает из слов Чиллингуорта о том, каким он был девять лет назад в Амстердаме в 1645 г. (458; 165), когда расстался с молодой женой, отправившейся на корабле в Новую Англию, а почти два года спустя посчитавшей мужа пропавшим без вести (см.: 351 / 84) Момент публичной казни Принн на рыночной площади летним утром (339 / 75, то есть речь идет о летнем утре 1647 г.), таким образом, позволяет установить дату рождения 3-месячной Перл (весна 1647 г.), а также время близости Эстер и Диммсдейла (лето 1646 г.) и годичного нахождения Чиллингуорта в плену у индейцев (лето 1646 г. — лето 1647 г.).

Наличие в точке зрения рассказчика двух дополняющих друг друга модальностей (опора на воображение / следование историческим фактам; квазиисторичность / историчность) наделяет событийную часть

повествования несомненными чертами иносказания, которое то приобретает вид аллегории на моралистическую тему, то становится несколько неясным символом.

Основные (Эстер, Диммсдейл, Чиллингуорт) и второстепенные (Беллингем — представитель власти, преподобный Уилсон — лицо церкви, различные представители бостонского народа — от прихожан Диммсдейла до пиратствующих матросов и язычников-индейцев) персонажи расставлены рассказчиком буквально на подобии шахматной доски. Не удивляет, что многие их имена маркированы, влекут за собой определенную семантику поведения. К примеру, фамилия Диммсдейл (англ. dim — тусклый, сумеречный, слабый, смутный; англ. dale — долина, дол) отсылает к нерешительности персонажа, к особенностям его характера и жилища-«кельи». В свою очередь, Роджер Чиллингуорт, этот зловещий человек без имени (подлинное имя Принна, мужа Эстер, так и остается неизвестной), то есть натура заведомо лживая, демоничная, присвоившая себе личину, берет себе пиратскую кличку (Черный Роджер — нарицательное наименование черного флага с черепом и костями) и диккенсианскую фамилию. В ней смешаны значимые в его случае слова «холод», «промозглость» (англ. chill) и «шиллинг» (англ. shillingworth — достоинством в мелкую монету, продающийся за шиллинг), что опять-таки отсылает к его демонизму.

В качестве носителей именно определенных свойств характера персонажи составляют систему контрастов, взаимоотражений: Эстер / Диммсдейл — различные грешники (грешница, публично признающая свой грех / грешник, публично носящий маску добродетели) или носители «нового» (опережающего свое время) / «старого» (обнаруживающего по оценке рассказчика историческую несостоятельность) религиозного сознания; Эстер и Диммсдейл как люди религиозной веры / Чиллингуорт как человек светского знания; Диммсдейл и Чиллингуорт в роли жертвы / палача, «материи» / «экспериментатора»; Эстер / Чиллингуорт как «спасение» / «проклятие» Диммсдейла; все основные герои наделены зорким зрением в отношении других, но не видят самих себя со стороны, и т.п.

Контрасты, парадоксы затрагивают и описание персонажей самих по себе. В Эстер борются между собой чувство и вера, человек закона и человек свободы, женщина (которая ради воссоединения с былым возлюбленным срывает с себя нашивку, задумывается о бегстве с ним в Европу) и мать. В Диммсдейле — безволие и воля к действию, духовное лицо и отец. Проповеди этого пастора возвышают окружающих тем сильнее, чем ниже он падает. Кроме того, в силу определенной иронии он «наказан» по сюжету прежде всего как пастор-лицемер, но не как любовник, о чем напоминает разговор с Эстер в лесу (гл. 17), где он не отрекается

от искренности былого чувства к ней («святыни человеческого сердца», 182 / 480). Разрыв между преступлением и наказанием касается в романе не только отношений между героями и обществом (не догадывающимся, что на самом деле скрывается под «покровом» происходящего), но и их внутреннего мира. Личное наказание, как оказывается, далеко не тождественно наказанию общественному. Причем инструментом кары Чиллингуорт выступает гораздо эффективнее, чем пуританский закон.

На первый взгляд, Чиллингуорт менее противоречив (законченное зло, само светское воплощение дьявола). Однако и этот образ парадоксален как сам по себе, так и в роли композиционной фигуры. Именно Роджер берется за тайное «наказание» того, в ком пуританское общество распознает лишь праведника. Кроме того, именно гениальный врач выступает в роли отравителя, холодная же страсть оказывается весьма свирепой, наука и психология берутся за препарирование души и сердца, реальность зла становится иллюзорной. За что «наказан» Чиллингуорт в финале? — Казалось бы, за свою «алую», пламенеющую страсть мщения, однако рассказчик в заключительной главе готов уравнять страсти любви и ненависти («Каждая из них в своем предельном развитии предполагает высокое понимание человеческого сердца; каждая из них питается за счет чувств и духовной жизни другого…», 229 / 542). По некоторой иронии, благодаря деньгам скончавшегося Чиллингуорта Перл становится одной из самых богатых наследниц Нового Света.

Хотя фигура Перл несколько абстрактна, чудесность этого ребенка как некоего эльфа соединяет несоединимое: ангелическое начало и определенную демоничность. В целом Перл, — скорее, индикатор состояния души других персонажей, чем самостоятельная величина. Потенциальное чудо природы, плоти, любви, словом, «жемчужина» (англ. pearl) во многих смыслах, она несет на себе отпечаток проступка своих родителей. Поэтому ее ощущение зла (точнее, тайного зла в Чиллингуорте, Диммсдейле) связано с тактильным началом, оно инстинктивно и как бы внеморально. Однако после публичного покаяния Диммсдейла девочка способна наконец поцеловать отца, получает второе рождение и готова покинуть «клетку» в неизвестном направлении в роли не борца с пуританским миром, не отверженной и одинокой, как Эстер, а женщины — носительницы «счастья обыкновенной женщины» (230 / 544) и «матери» (226 / 539). Если Чиллингуорт выполняет, сам того не сознавая, «миссию» спасения Диммсдейла (здесь налицо развитие гётеанского мотива), то Перл выступает в аналогичной роли применительно и к Диммсдейлу, и к своей матери.

Однако эти же фигуры способны не столько по сюжету, не столько за счет композиционных симметрий, сколько за счет их видения рассказчи-

ком (градация персонажей под знаком так или иначе понимаемых любви и греха, счастья и страдания, преступления и наказания, знания и веры, несвободы и свободы) предстать еще более многозначными, парадоксальными.

Последнее связано с особенностями точки зрения повествователя, в данном случае — и своего рода постановщика, наблюдающего своих актеров-марионеток со стороны, откуда-то сверху (с высотной исторической позиции) или снизу (драматическая последовательность сцен), и того романтического поэта, у которого парадоксы становятся движущей силой творческого самопознания. Один пласт его более или менее открыт (непростые отношения писателя с памятью о Дж. Готорне, суровом пуританском судье XVI в., как частью самого себя). Другой — остается загадочным (не совсем понятная в случае с Готорном религиозность; его писательство в свете отношений с женой, Софией Пибоди, и дочерью Уной).

Так, если говорить об Эстер Принн, то она представляет собой добродетели, не доступные ни ее мужу (врачу и алхимику Принну-Чиллингуорту), ни ее возлюбленному (пастору Артуру Диммсдейлу), ни ее современникам-пуританам. Символично ее имя (англ. Esther, библейское Есфирь, от древнеевр. «звезда»), имя жены персидского царя Артаксеркса, которая благодаря своим красоте и мудрости спасла еврейский народ от истребления по навету злокозненного Амана. Смысл этого имени парадоксально сопряжен с нашивкой на груди Эстер в виде английской буквы «А». Прелюбодейка (англ. **a**dultress) — она же и ангел (англ. **a**ngel), погибающая — она же и спасительница, «звезда» Диммсдейла и разоблачительница Чиллингуорта. В исторической перспективе Эстер, как и некоторые другие лица XVII в. (Э.Хатчинсон), положительно упоминаемые рассказчиком, — сама жертва, агнец, приносимый новоанглийским «богам» ради будущего, новой роли женщины в американском обществе середины XIX в.

Эстер открыта (Диммсдейл закрыт), нелицемерна (Диммсдейл — лицемер), добра (Чиллингуорт — гений зла), горяча (Диммсдейл тепел, тогда как Чиллингуорт холоден), решительна (Диммсдейл нерешителен), не становится мстителем (в отличие от Чиллингуорта), телесна и чувственна (Диммсдейл умерщвляет плоть; Чиллингуорт стар). С ней ассоциируются красный цвет (цвет любви, победы над смертью), благоухающий у ее крыльца куст роз и прочтение «А» именно как «ангел» и даже «amore» (итал. — любовь; Эстер имеет представление о Германии, Франции, «благословенной Италии», 183 / 483). Она не выдает тайну своего прелюбодеяния и оставляет за Диммсдейлом право личного выбора между правдой и лицемерием, отчаянием и возможностью спасения; не обозлена

на осуждающих ее пуритан; дает жизнь Перл и всеми силами пытается облагородить эту жемчужину неправильной формы. Она деятельно помогает ближним, несет в мир красоту плодами своего рукоделия, а также собирает вокруг себя кружок ищущих утешения людей и в роли основателя некоей новой «церкви» в своем доме опережает свое время, являясь фактически, по логике романа, провозвестницей романтической религии сердца.

В лучах этой «звезды» опыт новоанглийской теократии предстает в романе отрицательным не только этически, но и эстетически. Из недр такого темного леса не появляется и не может появиться как ничего хорошего, молодого, красивого (симптоматично, что с чащей леса, то есть с темным, черным сердцем, связаны в романе Чиллингуорт, Хиббинс), так и исторически жизнеспособного. Впрочем, это не подлинный, не состоявшийся еще по тем или иным причинам *Новый Свет*. Новая Англия у повествователя — во многом искаженное воспроизведение всего старосветского, начала, которое по-разному несут в себе и Диммсдейл (выпускник Оксфорда, блестящий богослов), и Чиллингуорт (живший в Амстердаме, выдающийся врач), и даже сама Эстер (покидающая Америку на долгое время после кончины пастора).

Вместе с тем, рассмотренные уже не сами по себе, а отраженные в обстоятельствах жизни ее мужа, любовника, народа Новой Англии перечисленные добродетели не столь бесспорны: юная Эстер соглашается на брак с пожилым Чиллингуортом, не любя его, а также позднее заключает с ним договор о взаимном молчании (позволяющий врачу мучить пастора); Эстер, в отличие от Диммсдейла, так и не приносит покаяния в своем грехе; она готова бежать из Бостона в Европу вместе с Диммсдейлом: подобно Чиллингуорту, Эстер желает счастья именно в этой жизни; Эстер моральна в своем понимании жизни, но в отличие от паствы Диммсдейла по сути своей не религиозна, в частности малочувствительна к реальности зла, греха, покаяния.

Наконец, именно американская религиозность Принн (таковой она предстает в свете опыта XIX в.), являясь безусловной декларацией религиозной свободы личности в одном (тема святости искреннего чувства), размывает рамки христианства в другом и образует «иероглиф». Иначе говоря, в мире повествователя, личности одновременно верящей в работу воображения и рациональной (дифференциация фантазии посредством парных персонажей, параллельных ситуаций, контрастов, парадоксов), решительной в своем морализме (осуждение пуританства) и нерешительной (в какой-то степени оправдывающей даже Чиллингуорта), религиозной и настроенной мистически, Эстер Принн предстает по меньшей мере в трех ипостасях. С первой связана цельность яркого

характера, безусловной личной положительности, личности, верящей в себя и действующей. Со второй — некоторая двойственность образа Принн, выявляемая при его сопоставлении с другими персонажами, а также в контексте открытой концовки (трагедия Принн по контрасту с трагедией Диммсдейла не имеет полного разрешения: появившись как огонь из темноты времени, Эстер в ней же и исчезает). Третья — представляет героиню не саму по себе или в отражениях, а агентом повествовательной активности рассказчика, символом его драматических отношений с прошлым как частью самого себя, человека и литератора XIX в. Впрочем, это относится не только к Эстер.

То есть все основные персонажи, выступая в рамках сюжета и композиции чем-то одним — носителем относительно четкой точки зрения или элементом парадоксального взгляда на происходящее (составной точки зрения, так или иначе демонстрирующей неоднозначность персонажа), внутри мира рассказчика способны предстать чем-то другим — проявлением весьма напряженной рефлексии о превосходстве сложного, горячего, иррационального, сомневающегося (в данном случае это характеристики творчества) над простым, хладным, рациональным, категоричным, в данном случае — над буквой религиозного закона, которая не только скрадывает сложность, «мистериальность» жизни (где *смешаны* добро и зло, свет и тьма), но и убивает ее.

Исторический и религиеведческий по сюжету роман оказывается в итоге не романом об истории и религии (пуританском кальвинизме) как сущностных началах, а романом о творимом характере истории и религии, о ступенях угадываемого и направляемого рассказчиком мистического восхождения души Америки от тьмы прошлого к свету будущего. Философия истории, религиозно-нравственного идеала становится фактически философией искусства (англ. — **a**rt), свободы творчества.

Иными словами, рассказ об Эстер Принн, кроме всего прочего, — это и повествование о том, как пишутся (в символическо-автобиографическом ключе) и не пишутся (в виде однозначно понимаемой аллегории, которая отчуждена от личности автора или его alter ego, рассказчика) романтические романы. Не удивляет, что слово «символ» (63, 96, 151, 157, 171, 187, 231 / 323, 367, 440, 447, 466, 487, 545) одно из самых значимых в словаре рассказчика для обозначения разрыва между внутренним миром личности и ее восприятием со стороны. В ряду с ним фигурируют слова «эмблема» (157/447), выражения «живой иероглиф» (190 / 491), «завеса над нашим сокровенным “я”» (41 / 294). Образно говоря, умножаясь в значениях, «А», рассмотренная применительно к герменевтическо-артистическим усилиям рассказчика, трансформируется из чего-то единичного, предсказуемого, завершенного (взгляд на Эстер «непреклонных му-

дрецов», «the sages of rigid aspect», 86 / 354), из рассказа о преступлении и наказании, в символ не знающего разделений сокровенного золота «сердца» (см., напр., 134 / 418), в роман как «розу», «звезду» («А» как «альфе и омеге» ближе образ многоугольника, многолистника) и «жезл», который золотит все, к чему прикасается.

Если в вводной главе рассказчик сообщает о точных размерах вышивки (Чиллингуорт, кстати, ищет именно физических примет духовной тайны Диммсдейла), а буква применительно к судьбе Эстер сравнивается с несением Креста, то затем «А» становится загадкой роста духа из темных глубин истории, то есть является маской масок. У Готорна в американской части его «Записных книжек» можно прочитать в начале 1840-х годов по поводу подобного герметизма следующее: «Создать аллегорию жизни посредством маскарада и представить человечество в виде носителей масок»; «С эмблематичным живительным жезлом искать эмблематичное золото — то есть Истину — то Райское, что осталось на земле» (15; p. 628).

Памятуя о цвете буквы, ее возможных символических соответствиях, рассказчик выступает в роли современного алхимика (отсюда его частичное осуждение Чиллингуорта как мстителя и своего рода позитивиста). Он берется за преображением руды жизни, ее «скучных… страниц» (67 / 329) в «композицию иного рода» («different order of composition», 66 / 328) — в «золото букв» (67 / 329) о тайнах писательского сердца, для которого зло (в данном случае — источник знания, самопознания) и добро, как характерно выражается рассказчик по поводу любви и ненависти, с философской точки зрения неразличимы (229 / 547).

Насилие именно над таким сердцем-розой (182 / 480) — здесь Эстер, рассказчик и Готорн неожиданно сближаются — признано в романе наибольшим преступлением. Его источники, в интерпретации рассказчика, — и пуританский закон, и грубость, неразвитость души, и нечувствие к красоте природного мира или искусства, и буржуазность, и наука (берущаяся изучать тайну сердца точными средствами), и непродуктивность определенных повествовательных приемов.

Исследователи как правило однопланово трактуют объяснения рассказчика по поводу его интереса к сюжету алой буквы. Между тем, с ним связано не только противопоставление таинственного прошлого прозаическому буржуазному настоящему, но и желание уже состоявшегося писателя выйти из творческого кризиса («Литература, ее цели и приемы перестали меня занимать», 58 / 316). Этот кризис вызван как необходимостью зарабатывания денег, сплином, так и следствием угадываемой религиозной драмы. Рассказчик и стоящий за ним Готорн, не говоря об этом прямо, дают ощутить нетрадиционность своего отношения к предкам-пуританам и ортодоксальной религии в целом.

Пути преодоления традиционалистского религиозного миропонимания, представления о грехе символически связаны в романе с особой софиологией широко понимаемого творчества, руководствующейся не чем-то безусловно христологичным (в этом смысле страдающий Диммсдейл — как бы последний истинный пуританин! — принадлежит у Готорна ушедшему навсегда прошлому), не священническим (см.: 228 / 541) или мужским идеалом добродетели, а с ценностями сердца, спроецированными на образ «новой женщины». Его императивы (в духе вполне по-кантовски понимаемого сугубо личного морального закона) — красота, саморазвитие, бескорыстное социальное служение, синтез религии и культуры, Америки и Европы, воспитание человека будущего и его восхождение по «ступеням» духовного воспитания (161/453) в направлении храма «радости» (231 / 545).

Именно эту женщину рассказчик награждает таинственным, и не исключено, эзотерическим (рассказчик по ходу повествования несколько раз в связи с тайной буквы «А» вспоминает о каббале — см., например: 114 / 391), обозначением «Able» (рус. пер. «…эта буква означает “Абле” — сильная», 157 / 447). Рядом с этим не вполне понятным обозначением высшего смысла вечно творимого, вечно актуального, не менее таинственна эмблема на могиле Эстер, упоминаемая на последней странице романа. Тем не менее, буквальный смысл ее ясен. Эстер уподоблена свету, золоту, звезде, светящим сквозь мрак времени. От Эстер миссия подобного служения миру, всечеловеческому сердцу, «новой истине» (231 / 545) передается не только прихожанам ее «дома-церкви», Перл (новой *звезде*), но и рассказчику.

Трудно сказать, чего здесь больше, — особенностей психологической проекции (Эстер в виде символического продолжения Софии Пибоди, после женитьбы на которой в тридцать восемь лет Готорн практически перестал сочинять аллегорические рассказы о пуританах; женственное начало в писательском даре и темпераменте Готорна[17]; наличие в Перл черт дочери писателя Уны, появившейся на свет 3 марта 1844 г., а в Диммсдейле — черт самого Готорна[18], который никому не открывал свой внутренний мир), сомнений писателя в христианстве или творческого влияния Гёте («Фауст» принадлежал к немногим зарубежным произведениям, с которыми познакомился Готорн в 1840-е годы).

В любом случае, высказывания рассказчика о традиционалистской религиозности включают в себя упоминания о «карательной машине» столба позора (80 / 345), скованности пуритан «целой системой древних предрассудков» (159 / 450), «нашем современном неверии» («our modern incredulity»; 103 / 376), а также о «старой, развращенной католической церкви» (144 / 431). «Прогрессивность» взгляда рассказчика на религию

многократно подчеркнута косвенно: через разграничение времени действия и времени повествования (например, «Для нас, то есть для двух-трех последних поколений», 80 / 345; «в те времена», 147 / 435), упоминание лиц, «опередивших» свое время («Она могла бы войти в историю рука об руку с Энн Хатчинсон», 159 / 451), признание современных людей более сложными, чем их предки («Но в ту эпоху патриархальной простоты…», 112 / 388), эмпатическое обращение к читателю как человеку именно «современному» («Мы надеемся, что [наше повествование] послужит символом иного…», 75 / 339).

На фоне этого сомнения или отрицания вера в историческое восхождение новой религиозности (под ее знаком мужчина и женщина, телесность и духовность уравниваются в правах), особую педагогическую роль загадочных европейских покровителей Эстер (о них упоминается в гл. XXIV: героиня посетила их после смерти Диммсдейла и только много позднее, набравшись в Европе дополнительной мудрости, вернулась в Новый Свет) вдвойне очевидна.

Однако Эстер, являясь обозначением того мистического света, который, активизируя воображение рассказчика, выступает важнейшим атрибутом мужского творческого порыва или, как сказал бы Гёте, демоничности творчества, — не единственная фигура романа, символически характеризующая в нем связь креативности и мистики.

Отметим, что *писателями* во внутреннем мире рассказчика становятся в большей или меньшей степени все, кто имеет свою точку зрению на Эстер. Таков Чиллингуорт (аналитик, психологист, носитель хладного разума, врач и алхимик в одном лице, человек, набравшийся в плену у индейцев магических знаний). Таков и Диммсдейл (блестящий богослов, человек веры, аскет). Однако все мужчины романа по разным причинам не соответствуют Эстер, которая как бы призвана компенсировать то, чем они обделены не только мистически (любовь, перетекающая в знание), но и физически (молодость, теплота). Чиллингуорт — слишком стар и учен для молодой женщины. Диммсдейл молод, но «слишком» религиозен. Отсюда нерешенность вопросов пола в романе. Эстер приходится забыть о себе как женщине. На горизонте истории США у Готорна не вырисовывается герой, достойный ее. В то же время, Диммсдейл — сочинитель вдохновенных проповедей, благодаря чему в романе угадываются, на наш взгляд, вопросы Готорна, автора 1840-х годов, к самому себе: «Может ли писатель быть отцом? Может ли писатель быть политиком (Диммсдейл специально готовится произнести главную проповедь своей жизни именно в день выборов губернатора)? Может ли писатель быть религиозным»?

Итак, утверждаемое от лица рассказчика искусство повествования наделяет роман Готорна особой многозначностью: христианский по сю-

жету (борьба за душу Диммсдейла между Эстер и Чиллингуортом) и, отметим, пониманию духовных терзаний Диммсдейла, он, вместе с тем, далеко не христианский по общему смыслу — растворяет христианство в ценностях «вечноженственного», в мистерии роста, сердца, творчества, ассоциируемой с женщиной. Это особенно заметно по финалу романа (спасение Диммсдейла из рук нового Мефистофеля не находит эквивалента в судьбе Эстер как апостола человечества на пути в подразумеваемое светлое будущее; 231 / 545), а также по его сквозной повествовательной иронии.

Рассказчик то как подразумеваемый свидетель событий непосредственно описывает внешность, костюмы, манеры, среду обитания главных персонажей, то предоставляет им, не столь уж и часто, шанс говорить от собственного лица и действовать, то — и это большая часть повествования — интуитивно объективирует их внутреннее психологическое состояние и встраивает без дополнительных переходов в эти воображаемые картины собственные оценки, которые позволяют взглянуть на героев, не наделенных столь углубленным понимаем себя, со стороны — в назидательном, ироническом или даже парадоксальном ключе[19].

Существование рассказчика в виде чередующихся «я», «мы», хора голосов, утверждений и отрицаний, фактического и возможного придает повествованию Готорна движение от очевидного к неочевидному. Роман, совершив круговое движение вокруг своей оси, вернулся к фигуре той же женщины, с описания которой начинался. Но если отношение к Эстер исходно требовало нижней ступени понимания (эмоционального сопереживания), то на последней странице романа рассказчик имеет в виду образ читателя иного рода, посвященного. Это человек различных творческих даров — искусный интерпретатор, знаток геральдики, тонкий ум (231: «the curious investigator»; в рус. переводе значится как «любитель старины», 231).

При всей кажущейся несхожести романов «Алая буква» и «Моби Дик, или Кит» (Moby-Dick; or, The Whale, 1851) — отметим, между тем, что мелвилловский роман посвящен именно Готорну, — имеется явная перекличка между ними. В центре готорновского романа — многозначие красного цвета и связанной с ним буквы «А». В центре мелвилловского — многозначие цвета белого, поиска абсолюта, сопряженного с двойным «W» (англ. **w**hite **w**hale). Оба цвета в виде нашивки и кашалота всплывают из темных глубин (прошлого и бездны океана), а также усилиями рассказчиков получают самую разную интерпретацию, которая включает в себя критику исторических форм религии и американизма с позиций творчества. Это сходство, правда, подчеркивает и отличия процесса символизации, разворачивающегося по ходу того и другого

повествования. К примеру, умножение «А» связано с женским образом, женственным в истории и в воображении, с повествовательными «блужданиями», которые, вытекая из нежелания рассказчика выносить решительные суждения, предполагают переливы фантазии, выверенное мелкое письмо, камерность, тогда как бесконечность белизны (самого универсального цвета, по мысли К. Малевича), у Мелвилла явно сопоставлена с миром мужским, ассоциируется с активизмом, преодолением иллюзорности сознания и мира, разомкнутостью стен.

Однако сходство между романтическими романами (романом о проникновении в тайну творчества через прошлое и романом о поиске абсолюта на материале современности), на наш взгляд, важнее. Прежде всего оно касается повествователя как формовщика такого смысла (см. начало гл. 42 «Моби Дика»), который постепенно обособляется от обстоятельств основного сюжета и приобретает собственное, не вполне понятное, символическое значение. Возможность подобного дистанцирования заложена в название мелвилловского романа (двойная формулировка темы в нем намекает, что названное в нем таинственное имя не вполне тождественно характеристике кита как физического объекта) и в знаменитой первой строчке гл. 1 «Очертания проступают» («Loomings»): «Зовите меня Измаил» (93 / 41)[20]. Иными словами, в романе два Моби Дика — и тень второго, связанного именно с когнитивными усилиями рассказчика, не вполне понятна.

С одной стороны, обращение рассказчика, без всяких промедлений предлагающего обращаться к нему по имени, как бы гарантирует его личную причастность к описываемым событиям и устанавливает неформальную степень доверия к предлагаемому рассказу, который, как предполагается, будет вестись от лица именно «я» в русле естественной интонации, формате последовательно излагаемой истории. С другой — это буквально навязанное доверие к себе по ходу дальнейшего повествования, представляющего собой смешение самых разных жанров, модальностей, ритмов наррации, нарушается, и исходное «я» трансформируется в хор «других я», «мы».

Разнолик в восприятии членов команды «Пекода» кит — разнолик благодаря разнообразию своих повествовательных масок и Измаил, благодаря чему становится не только участником событий и их комментатором, оценщиком (идеологом), но и автором философии композиции или даже подобием театрального постановщика. Если исходная позиция рассказа при первом рассмотрении связана с фамильяризацией, то конечная — с чем-то противоположным, превращением Измаила в сакрализованную фигуру, око, свидетеля начала и конца некой мистерии. Вынырнув после гибели «Пекода» из воронки, которая увлекала его как «нового Иксиона»

(«another Ixion»; 687/586)[21] в бездну, в саму смерть, он, собственно, и готов «воскреснуть», вернуться в мир живых не только как Иона (оказавшийся во «чреве китовом»), но и как некий новый *евангелист*.

Неслучайно путь к его благовестию, содержание которого так или иначе связано с мистерией, а также с искусством постижения Непостижимого, начинается с символического акта — Измаил «воскресает из мертвых» благодаря гробу Квикега. Этот пустой гроб в водах океана — и знак приобщения к тайне смерти, и, в виде доски, прообраз книги, а также, если принять во внимание полистилистику Измаила, книги книг.

Желание Измаила уйти от «я» к «мы», а затем снова вернуться к «я», но уже в новом качестве (в таком случае возможно уже двойное прочтение первой строки: читатель слышит голос уже не человеческий, а ангелический), отражено в семантике его имени. Ветхозаветный Измаил — сын 86-летнего Авраама от служанки его жены Сары, египтянки Агари. Из-за ревности бесплодной Сары, над которой она, зачав, стала превозноситься, Агарь бежала в пустыню. Однако Агарь была утешена Богом, обещавшего ей (Быт., 16: 11) через Ангела сына с именем Измаил (от древнеевр. — слышит Бог) и бесчисленное потомство. Тем не менее, роль Измаила особая, ему предстоит жизнь изгнанника и непростые отношения с близкими: «Он будет между людьми, как дикий осел; руки его на всех, и руки всех на него…» (Быт., 16: 12).

«Дикий осел» (образ вечного странника) — далеко не единственное обозначение мелвилловского рассказчика в роли носителя особого знания. Так, он уподобляет себя «Нарциссу» (95 / 43), жаждущему покинуть сушу (см. гл. 1) и представить мир через те или иные его отражения в водах океана. Эта позиция говорит не только о важности необычного всеведения, представляющего себя в виде становящегося знания (знание как плавание в неизвестное, ныряние вглубь), философии чреватого гибелью приближения к тайне, серии самых разных отражений и самоотражений, но и о таком архетипически романтическом побеге с суши на море, который превращает привычные формы бытия (Манхэттен или Нантакет с их прежде всего коммерческим практицизмом, измеряемым процентом прибыли или количеством бочек китового жира или семени), религии (проповедь отца Мэппла об Ионе — так сказать, прообразе капитана Ахава), повествования (драматическое развитие действия, прямые оценки героев), все однозначное и моралистическое, в непривычное — все неоднозначное и *художественное*, сам доступный только поэту «образ непостижимого фантома жизни» (95 / 43). И именно поэту, на что намекает самое первое вступление к роману («Этимология»), где фигурирует человек не от мира сего — учитель классических древностей, связавший свое бытие со словарями и грамматиками.

Уже в гл. 1 перечислены главные черты повествователя на всем протяжении его рассказа, которому, помимо четырех вступлений, отводится 135 глав и «Эпилог». Во-первых, это многоликость. В одном лице Измаил — лингвист, религиовед, философ, ироник, краснобай, мастер явного или скрытого цитирования, знаток театра; человек широкого кругозора: в фонтане его неудержимого красноречия фигурируют нью-йоркский Уайтхолл и Китай, американская прерия и долина Сако, Катон и «профессор метафизики», древние египтяне и Зевс, политика и постановка спектаклей. Во-вторых, это намерение рассказать не просто о плавании, деталях китобойного промысла, реальном нападении кита на корабль (гибель от кашалота китобойца «Эссекс» описана в книге О.Чейса, увидевшей свет в 1821 г.), но о стоящих за его коллизиями «скрытых пружинах и мотивах» (98 / 46), что свидетельствует о наличии в повествовании особого измерения, которое малоинтересно или недоступно рядовому читателю. В-третьих, Измаилом избрана композиция, позволяющая сплести между собой (как при плетении мата, см.: 315 / 245) правду и вымысел, факты и мифы, «глупое» и мудрое, книжное повествование и нечто театрализованное, высокие и низкие жанры. В-четвертых, пусть порой и шутя, иронизируя, но рассказчик развертывает свое повествование на подмостках центральных проблем зрелого романтизма: рядом плавание (то есть максималистски понятые глубины духа, познание, самопознание) и смерть (гибель, небытие), плавание и рок (борьба с роком), плавание и свобода, плавание и творчество (включая жизнетворчество). В-пятых, повествование Измаила — разновидность духовной автобиографии, в рамках которой Ахав — ключ к рассказчику в не меньшей степени, чем сам он ключ к загадке капитана и его мании.

Все сказанное свидетельствует об Измаиле как рассказчике одновременно надежном и ненадежном, как переживающем приливы высокого вдохновения, так и говоруне, подчас занимающемся литературным «начетничеством» в виде тех или иных выписок, как пламенном идеалисте, так и рационалисте-натуралисте, как мыслящем широко или философически, так и сбивающемся на частности, как творце оригинального слова, так и создателе палимпсеста, обыгрывающем множество заимствований или включающем в рассказ чужие истории. Измаил, иными словами, создатель «облака» (отнюдь не *terra firma*!), того многослойного повествования, главное в котором неотторжимо амбивалентно. Кроме того, истолкование религиозной по сути трагедии Ахава отведено в романе рассказчику, владеющему религиозной темой, пониманием христианства, но при этом, как угадывается, знакомому с драмой религиозного отречения.

Итогом активности Измаила становится повествование-квест о возможностях поиска идеала через предельное разочарование в нем (атри-

буты этого квеста, помимо прямой критики религии, — смеховое начало в виде сатиры, иронии, буффонады, элементов гротеска) и некое проступающее сквозь канву приключенческого сюжета мистическое послание. Это послание может ассоциироваться либо с обновлением индивидуализма (Ахав в роли нового Фауста, носителя человекобожия), либо с приобщением к творению таинственной книги (тема книги в книге), ключ к пониманию которой загадочен (Измаил в роли нового Шекспира, чудесного авторского «везде и нигде»).

К возможностям квеста Мелвилл прибегал и до «Моби Дика» (роман «Марди и странствие по ту сторону», 1849), но именно роман о Белом Ките дает ощутить своеобразие Мелвилла как современника других романтиков середины XIX в. — С. Кьеркегора («Или-или»), Т. Карлайла («Sartor Resartus: Жизнь и мнения герра Тойфельсдрёка»), Ж. де Нерваля («Путешествие на восток»), Ш. Бодлера («Цветы зла»), Х. Ибсена («Катилина», «Бранд»), а также Н. Готорна (Мелвилл особо ценил готорновскую новеллу «Итэн Брэнд», прочитанную им летом 1851 г.). «Моби Дик» посвящен автору «Алой буквы» именно как подразумеваемому союзнику в понимании метафизики религиозной драмы и вытекающей из нее эзотерической вести. Именно в письмах Готорну Мелвилл высказывается о «Моби Дике» предельно открыто и — одновременно — парадоксально: «Чувство невыразимой защищенности во мне сейчас, в связи с тем, что Вы поняли мою книгу. Я написал грешную книгу, но ощущаю себя чистым как ягненок» (от 17? ноября 1851 г.)[22]. Этому письму предшествовало и другое (от 29 июня 1851 г.): «Вот девиз книги (тайный) — Ego non baptiso te in nomine, — но завершите его сами»[23].

Итак, в романе имеются два основных персонажа (Ахав, Измаил), отраженных друг в друге, и связанные с ними варианты поисков идеала.

Один вариант — сравнительно к концу 1840-х годов традиционный. Речь идет об Ахаве в роли героя романтической готики («Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина) или героя байронического плана. Перед читателем личность со стигматом проклятости, метафизической «раны»: капитан, пловец в грозное и фатально отступающее за горизонт «неизвестное». Ахав сознательный борец с тем, что считает деспотизмом, несовершенством универсума, злом, предопределением, оправданием страдания. Он человек мести и богоборец (различающий Бога в природе и не желающий принимать Его в лице Моби Дика), ради достижения цели готовый на заключение союза с самим дьяволом и его слугами — таинственной шестеркой парсов-зороастрийцев во главе с демоничным Федаллой (от араб. «жертвующий себя Аллаху»). Среди броских картин подобного демонизма — «крещение» гарпуна человеческой кровью, объединяющее

команду в братство мести. Однако к этому предсказуемому образу рассказчик постепенно добавляет и другие черты.

Ахав из романтического демона и падшего ангела становится искателем высшего смысла, территория которого переносится с материка в мир стихии, неизведанного — того варианта «дикой природы», которая ранее связывалась Купером с территорией фронтира, а Готорном — с пуританским прошлым. Он — участник сакраментального действа и искатель Абсолюта, через его отрицание («С вызовом я поклоняюсь тебе!», «…defyingly I worship thee!», 617 / 523) намеренный даже смерть, поражение превратить в свою победу. За Ахавом — цельность понимания поставленной задачи. Ради ее реализации он готов разбивать любые иллюзии и разить сквозь любые «маски», в том числе сквозь маску Белого кита, за которой, судя по всему, ему открывается равнодушие Бога и природы к человеку. Цепочка последовательных отречений Ахава (юная жена и ребенок на берегу; патент капитана; обязательства перед владельцами судна и доход от плавания; «Пекод»; современная цивилизация с ее навигационными принципами; моральные обязательства перед командой; Америка; христианская вера и Библия с ее рассказом об Ионе и т.п.) приводит к апофеозу самоотречения. Ахавово погружение в глубины, падение — не что иное, как парадоксальный вариант бесконечного восхождения вверх. «Увенчано» это не знающее милосердия к другим и к себе падение-возвышение петлей из линя на шее. Но перед читателем не нечестивый царь (Ахав), не Иуда, а подобие нового Прометея, для которого движение к запредельной цели важнее, чем сама цель. Линь связал-таки то, что было разъединено. Все призывы остановиться или зловещие приметы воспринимаются капитаном поэтому как искушение остановки его «корабля души» (676 / 577). Более того, Ахав максимально ритуализует все свои приготовления к поимке кита, словно готовится к мистерии встречи, нет, в конечном счете не с врагом, а с личным богом, который в каком-то смысле неотделим от самого капитана. Встреча Ахава *с самим собой* равнозначна смерти. Познавший этого бога и унесший тайну своего познания в глубины вод внушает рассказчику мистический ужас.

Хотя последнее плавание Ахава в направлении «верха» или двойной бездны (ее атрибутами наделен и Белый Кит, в данном случае — само манихейское начало универсума) детально прослежено повествователем, в прошлом 58-летнего Ахава все же остается тайна, подобная Мельмотовой или Манфредовой. Она не объяснима одним лишь нападением Моби Дика на капитана, в результате чего тот становится одноногим. На ее содержание проливают свет мелкие детали, доступные Измаилу из различных источников.

Известно, что сумасшедшая мать Ахава умерла, когда ему был год от роду (177 / 119), что он учился в колледжах, обладает «огромным умом» («great natural intellect», 284 / 217), бывал у каннибалов, в восемнадцать лет встречался в Копенгагене с ведьмой (544 / 454), разбирается в символике, астрологии, герменевтике (см. трактовку капитаном дублона в гл. 94), имеет представление о Прометее и о новом Адаме, различает в Федалле слугу дьявола (спрятавшего на время свой хвост и копыта), создал «чертеж целого человека» (581 / 489), словом, опален, как он сам выражается, черным солнцем. Без разгадки прошлого Ахава — она, впрочем, и не предполагается! — действие становится долгим эпилогом таинственного события, по сути вынесенного за рамки сюжета. В любом случае очевидно, что Ахав как «скиталец» и «странник» перестал быть человеком Америки-Запада. Ему не важны ни религия, ни семья, ни дело, ни материальный успех, ни корабль («сколоченный только из американской древесины», 683 / 583). От всего он отрекся, чтобы стать самим собой, реализовать себя в отрицании. Объект его любви-ненависти — сам спермацетовый Белый кашалот, свечой встающей из воды, достающий до небес. Трудно сказать, в какой именно мере этот образ наделен в романе эротическими оттенками. Тем не менее, ради плавания за китом, конечной своей страстью, Ахав навсегда оставляет на суше юную жену *Мэри* и малютку-сына. Братство «Пекода» — мужское братство. Кого только нет в иерархии этого ордена, включая «рыцарей и оруженосцев» (название гл. 26–27), мальчика-идиота Пипа, Федаллы, Квикега и летописца происходящего! Именно Измаил находит в Ахаве нового отца, а в Моби Дике свою новую путеводную звезду. Из дискурса Измаила женская тема исключена полностью, тогда как в описании близости Измаила с Квикегом (гл. 4) заключена некоторая двусмысленность, что справедливо обыграл в свое время Д.Г. Лоренс («Очерки классической американской литературы», 1923). Так и отношение Ахава к Моби Дику, сам ритуал поимки кита (манипуляция острогой), символика атрибутов промысла нет-нет да и эротизированы.

Символические соответствия героики Ахава, смерти в момент «взлета морского вала» (676 / 577) — солнце, огонь горна и раскаленного металла, молнии, искры, кровь, золотой дублон с его эмблемами, багряный флаг «Пекода» («the red flag», 682 / 582) и кружащий над ним ястреб, рука с молотком, окончательно пригвождающая флаг к мачте. Этому человеку огня, в том числе огня *белого* (цвет посвящения), пламени принадлежат страстные монологи, полные поэзии шекспировских, а также милтоновских реминисценций. Каков выведенный под этим углом зрения Ахав, таков и его кит. Но это не исключительно однолинейное воплощение зла, глухой злобы, «белой стены» между миром и человеком, воплощение

всякой тиранической, «навязанной… власти» («unconditional, unintegral mastery in me», 616 / 522), но также и огненная «загадка» (617 / 523) родственных натур — отношения «отца» (Моби Дик) и «сына», — вызов, переплавляющийся в «поклонение» («defyingly I worship thee!», 616 / 523). Поэтому едва ли случайно, что члены команды, страшась ненависти капитана к киту, в то же время считают Ахава «богохульствующим хорошим человеком» (177 / 119).

Наконец, следует добавить, что по мере того как Ахав из однозначного безумца или богоборца преображается в искателя абсолюта, адепта мистерии Моби Дика (мистический ужас «бесцветности безбожия», «all-color of atheism», 296 / 227; опьянение истиной; «вступление в область Неведомого…Непытанного…Безбрежного», «a launching into the region of the Untried… Remote… Unshored» 597 / 504; неуловимость истины; магизм поклонения солнцу, огню, стихийным силам океана-природы; овладение миром, природой как стихией эроса), в романе отступает в сторону традиционная оценка греха. В свете трансформации Ахава почти по-гётевски получается, что зло, грех — не реальность, а связанная с глубинами мистерии греха переменная величина, необходимая ступень духовного развития. Соответственно, по мере продвижения к сокровенной истине Ахав-нечестивец (его прямая аналогия — ветхозаветный царь Ахава из 3 Книги Царств, поклоняющийся Ваалу) трансформируется в императора, царя, носителя атрибутов власти в каком-то очень особом, оккультно-эзотерическом смысле. Он очищен страданием, перерождается, становится носителем белых одежд: его величие «сорвано с небес, поднято из глубин, вылеплено из бесплотного воздуха!» (244 / 182).

Сближение китобойного плавания и поисков Абсолюта предстает применительно к Ахаву и мотивированным, и произвольным. Рассказчик неслучайно упоминает об истории приближения к абсолюту в виде именно «Левиафанизма» («Leviathanism», 241/179) и «евангелия китологии» («gospel cetology», 77 / 27) как условности. К тому же рассказчик, как он признается, сообщает об Ахаве далеко не все, что знает («еще более значительная, более глубокая, более темная сторона в Ахаве остается нераскрытой», 284 / 217).

В целом подобное позиционирование Ахава в романе можно считать аллегорическим. Как ни оценивать при этом ахавову героику — отрицательно (как антихристианскую — в свете профетической проповеди отца Мэппла, данной уже в гл.9) или утвердительно (апофатическое искание нового идеала), его жизнеописание предстает законченным, тогда как роль рассказчика — вторичной.

Другой вариант понимания поисков абсолюта в романе — сравнительно нетрадиционный, символический. Примечательно, что он не

отделен от аллегории, а дополняет ее, в результате чего в «Моби Дике» усилиями того же Измаила утверждаются права двойного-тройного видения и связанных с ним иронии, игры.

Символичен это понимание в силу разных обстоятельств. Во-первых, определения «символ» (295 / 227, 637 / 541), «иероглиф» (454 / 371, 593 / 500) и им подобные («бесконечный критский лабиринт», 118 /65, «каббалистические изображения», 541 / 451; «знаки», 543 / 453) нередко возникают у рассказчика. Во-вторых, Измаил, как уже отмечалось выше, многолик, сознательно позиционирует себя ненадежным повествователем — и как зеркало многочисленных точек зрения (столь разных, как у помощника капитана, христианина Старбека и каннибала Квикега), слухов, догадок, и сам по себе. Достаточно привести такие его противоречащие друг другу автохарактеристики, как «я, честный христианин» (147 / 91), «деревенский учитель» (96 / 44), член «старинной, всеми почитаемой фамилии» (96 / 44), «я, китолов» (571 / 479), «я, американский китолов» (241 / 179), «обыкновенный простой матрос» (96 / 44), «простой гребец на вельботе» («a mere oarsman in the fishery», 559 / 468), «малограмотный Измаил» («unlettered Ishmael», 371), «я, дурак» («foolish as I am», 539 / 450), «физиолог-любитель» («a sensible physiologist», 443 / 361), «систематизатор всех видов китообразных» (227 / 166), собеседник «бывалых китобоев» и «ученых-натуралистов» (411 / 332), исполнитель непонятной для себя роли (98/46), «комментатор» (77 / 27), избороздивший «в долгих плаваниях библиотеки и океаны» (230 / 169), писатель, «пишущий о Левиафане» (566/475), «я… наедине с самим собой на такой высоте… где загадка вселенной целиком овладевала мною» (255 / 193).

Измаил также читатель самых разных авторов, в том числе Овидия («Метаморфозы»), Беньяна («Путь паломника»), Шекспира («Гамлет», «Макбет»), Сервантеса («Дон Кихот»), Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль»), Милтона («Потерянный рай»), Байрона («Паломничество Чайльда Гарольда»), Кольриджа («Сказание о Старом Мореходе»), По («Рассказ Артура Гордона Пима, жителя Нантакета»), Дарвина («Путешествие натуралиста»); он знаток философии (Кант, Локк и в особенности Спиноза, см.: 443 / 361), метафизики, религий, верований и сект, а также масонской символики и практики (см., например, 387 / 472).

В-третьих, точка зрения Измаила на Ахава меняется по мере развития повествования (если трактовать его линейно): от любопытства, имплицитного осуждения, ужаса он приходит к иной точке зрения, «оплетает события трагической привлекательностью» («weave round them tragic graces», 212 / 152). В-четвертых, два героя по ходу рассказа меняются местами и Ахав теперь становится ключом к пониманию Измаила, перестающего быть служебной фигурой, «приемом». В центре его собственного

романа воспитания — обнаружение в Ахаве нового отца, подготовка к инициации, последующее сочинение «китологического» благовестия о человекобожии.

В-пятых, символизм характеризует мировидение рассказчика (двойное видение человека, разочаровавшегося в христианской вере и ищущего некую новую веру), его искусство повествования (человек маски; игра точками зрения, перспективизм) и ту философию, которую внушают отношение к киту как источнику откровения или составление в виде причудливой арабески нелинейной композиции. Как новый Иксион (в данном случае это символ микрокосма) Измаил возвращается в новом качестве к самому себе. В этом смысле композиция романа уже не линейная, но кольцевая, а «Зовите меня Измаил» — свидетельство получения нового, братского имени взамен старого (обычного) и обращение именно от этого имени-пароля к особому, просвещенному читателю.

Как и у Ахава, с 18 до 58 лет находящегося в пустыне моря, прошлое Измаила связано с загадками. Как выясняется, плавание с Ахавом — не первое плавание его *духа* (см., напр., описание им священной рощи на острове Транке, гл. 102). Отплытию вдаль, которое приходится ровно на Рождество, предшествует обострение его сплина: Измаил готов или покинуть сушу (оставив ценности Рождества позади), или пустить себе пулю в лоб. Формальную принадлежность к пресвитерианской церкви он под влиянием встречи с Квикегом быстро сменяет на позицию униата всех вер, «великой и вечной конгрегации всего верующего мира» (185 / 127), которая включает в себя, судя по образным отсылкам Измаила, не только мировые религии, но и языческие верования прошлого и настоящего. Весьма важно и другое. «Эпилог» переводит повествование на некий универсальный уровень: Измаил заканчивает прохождение путешествия-посвящения (двухдневное плавание на особом, черном, гробе, крышка которого покрыта «резными фигурами и узорами», передающими «космогоническую теорию вместе с мистическим трактатом об искусстве познания истины», 501 / 500), и теперь готов «возвестить тебе» (687 / 585), стать подобием писателя, зафиксировать откровение о Ките в виде некой священной книги для тех, кто, возможно, пойдет по его пути приобщения к абсолюту, пожелает вступить в «орден» (см. название глав 26–27: «Рыцари и оруженосцы») китоловов.

Мистериальное содержание романа (своего рода книга в книге для посвященных, членов «братства», «ордена») обращает дополнительное внимание на его зачин, композицию и на ту эзотерическую философию рассказа, которая не вполне совпадает с экзотерическим (авантюрным или натуралистическим) содержанием сюжета.

Как уже отмечалось, Измаил — имя присвоенное, игровое. В результате инициации оно переходит от «я» к «мы», к некоему всеведению. Именно поэтому имеются основания трактовать сознание и память Измаила-писателя как единовременье, пространство бессмертных, где от «допотопных времен», Зевса, Юпитера и Европы, Атлантиды, Древних Египта и Индии, Пифагора (см.: 539 / 450) до 1851 г. кратчайшее расстояние.

Кроме того, ходя кругами, сознание повествователя дает понять, что рассказ, и даже «большая книга» («a mighty book», 567 / 476), целый роман об Ахаве творится им и дополняется не один раз («как выяснилось впоследствии», 340 / 268; «Ибо покуда я наношу на бумагу мысли мысли о левиафане…», 567 / 475). В романе имеются время сюжета, время натуралистического описания кита (этим явно подчеркнута материальность, рационализация абсолюта в виде позитивной мистики), время библиотечных изысканий (безусловно позднейшее по отношению к действию: «Я избороздил в долгих плаваниях библиотеки и океаны…», 230/169), особое время вставных новелл, а также, что самое существенное, рамочное время, которое, принадлежа повествовательному всеведению, свидетельствует о трансформации несчастного сознания (в разной степени его носители Ахав и Измаил) в сознание гармонизированное (один лишь Измаил). Первые два типа времени предполагают цельность Абсолюта или возможность атрибуции и классификации его признаков. Третий тип не только утверждает иное (все связанное с Абсолютом — всегда набросок: «I promise nothing complete… to project the draught…», «Ничего законченного я не обещаю… набросать проект… систематики», 229 /168), но, выставляя первые два в трагическом, ироническом или близком к комическому свете, заставляет задуматься как об ограниченности (заведомой неполноте) определенного типа познания, так и о разных, в том числе нетрадиционных идеях постижения целого.

Собственно, отсылкой к последнему типу времени и связанной с ним мистической философии полноты бытия (бытия как роста, метаморфозы), к обретению нового (фикционального, повествовательного) имени и завершается «Эпилог». Измаил — единственный, кто, преодолевая чувство болезненного разрыва между творческой личностью и миром (ему сопутствуют погружение в непостижимое пространство сознания, антиномичность восприятия), стоицизм, несчастье, обретает видение[24] и присущую ему радость синтеза. Он, образно говоря, совмещает в себе «опыт Дон Жуана и опыт Фауста»[25].

Сквозь живопись основного сюжета то и дело проступают линии рассказа-припоминания («now I recall all the circumstances», «теперь, припоминая все обстоятельства», 98 / 46), рассказа-«симфонии» (см.: 649 / 552),

рассказа-плетения «мата» (315 / 245), рассказа-«ненаписанной жизни» («unwritten life», 229). Совмещение различных решеток сознания и времени приводит к рождению палимпсеста, *романа-кита и появляющейся из его недр фигуры рассказчика-Ионы*: соседству или слиянию в рамках «совокупных ассоциаций» («accumulated associations», 288 / 221) жизни и мифа, факта и ритуала, сакрального и профанного, геометрического и мистического, сравнительно ограниченного по времени сюжета и несопоставимо превосходящего его по объему (отступления, комментарии, комментарии к комментариям) сознания рассказчика — «спектакля» на подмостках мировой и даже вселенской («за много миллионов лет», 672 / 573) истории.

Выход сознания Измаила за пределы того, чем оно исходно по сюжету является, предполагает обретение вневременного измерения — преображение негативности (в данном случае — стихийного или рационального отрицания христианства, своего рода позитивизма) в новое мистико-религиозное, мистико-позитивное представление о конкретности всеобщего. Это представление уподобляется Измаилом отсутствию догматичности, полноты, завершенности («[все] законченное… гибельно», 229 / 168), а также республиканизму. Кит — символ новой, «белой» (то есть одновременно реальной и неуловимой) веры. Обретению через отрицание веры и *всевременья* соответствует процесс создания романа об истине как бесконечности («в бескрайнем водном просторе пребывает… истина, нескончаемая как бог», 144) и как метаморфозе, истине масок. Отсюда особая характеристика рассказчиком своего начинания, Левиафана как текста (гл. 104: «But when Leviathan is the text, the case is altered», 566 / 475): «Вся эта книга — не более, чем проект [a draught], вернее, даже набросок проекта [nay, but the draught of a draught]» (241 / 180). Под стать этому заявлению о философии фрагмента, маски вещие слова идиота-Пипа в гл. 99 о наличии целой полифонии относительно самостоятельных точек зрения («I look, you look, he looks; we look, ye look, they look», «Я смотрю, ты смотришь, он смотрит; мы смотрим, вы смотрите, они смотрят» (545 / 455).

Измаил прекрасно сознает, что является сочинителем многослойного рассказа. Для одних читателей он останется китоловом, свидетелем экзотического плавания и наказания безумного капитана или эксцентричным чудаком, для других, меньшинства, — искушенным «филологом» (232 / 171), автором книги в книге (см., напр.: «потаенная часть этой истории»), который опирается на тонкость «понимания», «воображения» (292 / 224) и на знание того, что Ахав, как и он сам, «принадлежа формально к христианскому миру», «на деле был ему чужд» (250 / 188). «Мой капитан Ахав» (244 / 182) — не Ахав богобоязненного квакера Старбека.

Вдвойне интересно, что свои духовные поиски, повествовательную стратегию, способы описания Абсолюта Измаил уподобляет археологическо-строительной практике — раскопкам, строительству, измерениям, чертежу. Он говорит о себе и как духовидец своего рода («Я архитектор, а не строитель», 229 / 168), помнящий о строителе Храма, «кудеснике Соломоне» (535 / 446), и как бывший каменщик («за годы моей разнообразной жизни был я и каменщиком», 567 / 476), и как современник не оконченного, в его восприятии, возведения Кельнского собора. Совершенно очевидно, что *рост храма* в разрезе мировой истории и приобщение к этой принадлежащей традиции, систематической (см.: 229 / 168) работе все новых и новых «каменщиков» для него важнее, чем анатомия, хотя несомненно, что мистика Измаила мистична (неведомое рядом) и материалистична, сочетает духовное и физическое, мистериальное и подлежащее точному измерению.

Возведению храма и вступлению в него как «область Неведомого» (596/504) соответствуют жанр романа воспитания (точнее, романа отречения), романа о художнике и имплицитно выведенные в нем степени поэтапного посвящения в служители неизвестного храма, в людей игры — от посвящения в низшую степень, «помощника помощника библиотекаря» («a Sub-Sub», 77 / 27), простого моряка с веслом, «одного из наших» («one of our clan!», 471 / 387) до некоего «Великого магистра» («grand master», 472 / 387) китологии, офицера бесконечности моря и стеклянной поверхности, который, пройдя символическое крещение смертью в водах, приподняв иллюзорный покров бытия, обрел новый рай, перешел в разряд бессмертных, людей *книги-центона* о боге-Ките.

Первым, кто упомянут в тексте романа (вступительная главка «Этимология»), оказывается не кто-нибудь, а «бледный Учитель» (The pale Usher, 75 / 25), не столько «помощник учителя», как это, на наш взгляд, неточно значится в русском переводе, а Учитель, Наставник чтения, человек книги и даже отдельно взятой буквы — библиотекарь мировой библиотеки, церемониймейстер, герменевтик, задумывающийся через погружение в «старинные грамматики» о своем особом бессмертии («reminded him of his immortality», 75 / 27) и передающий искру своей веры «ученику», отправляющемуся затем в самостоятельное плавание духа.

Итак, от несколько шутовского описания «измерений нашего Бога» (562 / 471) в физиологическом (количество позвонков или спермацета) или френологическом (величина головы) аспекте Измаил так или иначе через серию риторических вопрошаний переходит к презентации кита как воплощения *числимо-нечислимого*. В возводимом Измаилом тексте-здании-храме китологии имеется, как и у пирамиды, краеугольный камень («истинно же великие постройки всегда оставляют ключевой

камень потомству», 241 / 180). От перекладывания камня (смены регистра повествования) зависит то, как воспринимается в данный момент рассказа конфигурация пирамиды. Однако и камень этот, и храм (возможное целое) — в высшей степени неуловимы, находятся везде и нигде, творимы вечно. Эмблемой подобного «вечного кита» (574 / 482), стержня мировой религиозной и интеллектуальной истории, а также доистории, вневременья и даже китовой вечности — становится в романе, как известно, белизна.

«Тайна магической силы белизны» (295 / 227), лежащая по ту сторону сакрального и профанного, религиозной традиции и сектанства, по ту сторону разделения идеализма и натурализма, Квикега и Старбека, всегда предстает в подаче многоликого рассказчика, человека-маски как двусмысленность — как создаваемая и пересоздаваемая величина. Это, к примеру, одновременно источник духовного начала (295/227) и ужаса, связанного с белым в роли пустоты, «всецветной бесцветности всякого безбожия» (296 / 227).

Итак, бог Кита в романе — особый белый бог, бог буквы, цифры, меры, ступеней посвящения, озарения, обретенного рая и нового Адама (Адама-андрогина). Отметим в связи с этим богословием-имясловием «Моби Дика» перекличку между звучанием древнееврейского слова Йахве (Яхве, Ягве) и английского слова «whale», где главной называется буква вечности («h»), восьмая буква английского алфавита. Отсюда, думается, и возможность дополнительной интерпретации имени Измаил. Рассказчик — не только служитель искусства книги, способный приобщить к нему многочисленных читателей-неофитов (так сказать, свое некое бесчисленное потомство), но и «Ish — [Ich] — **mael**», что отсылает к известному рассказу Э.По и позволяет увидеть повествователя как личность, прошедшую через опыт таинственного водоворота **Маль**стрема (см. «Эпилог»), как человека-колесо, что намекает на бесконечные возможности его духовного обновления и роста.

Кроме того, Измаил интересуется нумерологией, металлами, астральными знаками и телами, свойствами стихий. Измерить неизмеримого кита на его языке означает создать его особый, духовный чертеж. О чертеже человека с «особым окном» (то есть оком) на макушке мечтает и Ахав (582 / 490). Детализированные описания тела китова у Измаила позволяют вспомнить о подробнейшем описании Храма в Ветхом Завете. В связи с этим не вызывает удивления, что глава кита, пусть и иронически, представлена рассказчиком в виде «святая святых» («the secret inner chamber and sanctum sanctorum», 452 / 369). В свою очередь, форма легендарного горба Моби Дика сравнивается с пирамидой. Не обойден вниманием рассказчика и особый глаз кита.

Таким образом, книга как ритуал предстает не только опытом описания рассказчиком собственного постижения Абсолюта, но и изложенным в романной форме неким «мистическим трактатом об искусстве познания» (593 / 500) для привлечения возможных последователей, учеников, то есть потенциальных членов братства (то есть ложи). Нетрудно увидеть, что во всех этих нюансах стратегии повествования, а также его образности заключено нечто масонское или, по крайней мере, масоническое.

Суггестируемому повествованием образу масонства не противоречат ни республиканизм-американизм (критика в романе всех исторических империй, включая русскую в лице Николая I) Измаила, ни его желание сравнять Бога и природу, мечта о религии человека, андрогинность, «каббалистические» склонности дать всему числовую меру и т.п., ни, тем более, видение в Ахаве иконоборца, искателя абсолюта, подобия отца (завораживающего «сына», который поначалу дистанцируется от него, своей страстью).

Реальное или игровое масонство Измаила находит подкрепление как в личном интересе Мелвилла к масонству, так и в распространении масонских лож в США, их роли в общественной и политической жизни[26]. Достаточно напомнить, что в 1828 г. была создана Антимасонская партия, целью которой было противодействовать избранию масонов на политические должности. Шквал ее атак обрушился во время президентской избирательной кампании того же года на кандидата джексонианских демократов Эндрю Джексона, высокопоставленного масона. Он проиграл выборы именно представителю «антимасонства», Джону Куинси Адамсу. Известный американский пресвитерианский священник, аболиционист и один из лидеров Второго религиозного «возрождения» Чарлз Грэндисон Финни написал с христианских позиций громко известную в США XIX в. антимасонскую книгу «Характер, цели и практические дела фримасонства» (*The Character, Claims, and Practical Workings of Freemasonry,* 1869).

Вопрос о том, был ли масоном сам Мелвилл, остается открытым[27]. Тем не менее, имеется подтверждение принадлежности к масонству (в том числе высокопоставленных) Ганзевортов, многочисленных родственников писателя по линии матери. В частности дядя писателя, Питер Ганзеворт, являлся секретарем Д. Клинтона, верховного гроссмейстера американской ложи Рыцарей-Храмовников. Имеется немало отсылок к масонской теме в романе «Марди»[28]. На странице экземпляра журнала, напечатавшего его рецензию на «Легенды Старой усадьбы» Готорна (август 1850 г.), Мелвилл от руки вывел целый список масонических предметов (“Developable parts”), обладающих «тайными свойствами» (606)[29].

Тема масонства, символические отсылки к ней фигурируют не только в шести сохранившихся мелвилловских письмах к Готорну (которого Мевилл с большим энтузиазмом воспринял, на наш взгляд, именно как скрытого масона, что отражено в особой тональности характеристики Готорна как члена «братства…гениев» в рецензии на «Легенды старой усадьбы», а также в письме к Готорну от 16 апреля? 1851 г.[30]), но и в его последующих романах (в особенности, романе «Пьер, или Двусмысленности»). Один из первых шагов Мелвилла при посещении Лондона в ноябре-декабре 1849 г. — посещение Британского музея для личного знакомства с Розетским камнем, иероглифы которого воспринимались как ключ к жреческим секретам Древнего Египта. По ходу средиземноморского путешествия (1856–1857) Мелвилл взбирался на вершину пирамиды Хеопса.

Подведем итог. Повествовательное всеведение Измаила имеет изощренный характер. Ему не свойственны картезианские черты, дедуктивность (в данном случае движение от простого к сложному, уверенность, что созданное разумом совпадет со сложностью природы). Это повернутое в сторону мистерии всеведение-лабиринт, всеведение-метаморфоза, которое самим Мелвиллом в одном из писем к Готорну сравнивается с Дарданеллами. В романе такое «исчерпывающее всеведение» («to approve myself omnisciently exhaustive», 566 / 475) предстает тем туннелем, углубляясь в который, рассказчик, переставая постепенно считаться со своими прежними духовными и когнитивными способностями, именно после мистериальной утраты себя («крещение в смерть» в водах Тихого Океана в строго выверенной точке) готов подступиться к стенам незримой, подобной белизне, храма vita nuova. Быть принятым в китоловы, то есть в орден («our order», 471 / 387), братство адептов внеисторической (от допотопных времен, Атлантиды, Египта до «меня, дурака», 539 / 450) космической церкви Кита (см.: 570 / 478) и овладеть языком ее ритуала, возможности которого не покрываются ни одним из цитируемых Измаилом словарей, означает на языке «Моби Дика» примерно одно и то же (см. важнейшую в этом отношении гл. 104).

Видение в мелвилловском искателе Абсолюта эквивалент искателя Грааля и короля-Рыбака (короля-Грешника; французское написание слов «рыбак» и «грешник» весьма близко); отношения Ахава и Измаила как отца и сына; «Моби Дик» как книга книг, решетки которой совмещают миф и современность, трагедию и сатиру, оригинальный текст и цитаты; жанр романа воспитания, связанный с исканиями через широкого понимаемое творчество бога неведомого; оккультно-эзотерическое измерение романа; изощренная повествовательная структура, — все это дает понять, почему «Моби Дик» именно в 1910–1920-е годы был прочитан

заново и стал одной из важнейших книг модернистского канона мировой литературы.

Эпоха литературного модернизма предложила различное понимание модерности — от окрашенного традиционалистски (обращение в контексте всепроникающего кризиса европейского духа ко всему наследию мировой культуры) до радикально авангардистского[31]. В свете интересующей нас проблемы дополнительного интереса заслуживают именно те американские модернистские романы, поэтика которых, на наш взгляд, учитывает накопленный романтический опыт (Н. Готорн, Г. Мелвилл, в определенной степени Г. Джеймс). В данном случае имеются в виду произведения, художественное своеобразие которых опирается на познавательные усилия рассказчика — одновременно сочинителя, историка, автора автобиографии, участника квеста и т.п., — то есть лица, балансирующего между погружением в событие, в себя самого (как реального или потенциального участника событий) и дистанцированием от события, любых устойчивых форм самотождественности. Специально оговоримся, что часть американского литературного модернизма отказывается от повествовательных стратегий романтиков (таковы, к примеру, новеллы Э. Хемингуэя): нарратив, связанный с эффектами художественного времени и фигурой (фигурами) личного рассказчика, уступает место нарративу пространственного рода, который обыгрывает поэтику имперсональности, овнешнения сознания, голосов новой вещности.

Из целого ряда романов, где в большей или меньшей степени проявляет себя рассказчик, генетически восходящий к эпохе романтизма («И восходит солнце» Э. Хемингуэя, «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, «Шум и ярость» У. Фолкнера), особый интерес представляет «Мост короля Людовика Святого» (The Bridge of San Luis Ray, 1927), произведение, которое у нас в стране либо не кодифицировалось в терминах направлений и стилей, либо не относилось к модернистским в силу «прозрачности» своей поэтики.

Большинство романов Т. Уайлдера — о попытках постижения бытия через столкновение с трагическими событиями, катастрофами. Они, в истолковании Уайлдера, не делают жизнь после себя невозможной. Напротив, катастрофы подводят бытие, до этого существующее в человеческом восприятии либо как история с одним предсказуемо развивающимся сюжетом, либо разобщенно, в фрагментах, к такому состоянию, когда в нем именно через *встряску* проступают многомерность, отблески некой скрытой Книги, которую человечество при надлежащем стремлении способно прочитать (уайлдеровское художественное время за счет особых ремарок повествователя всегда большое, всегда шире изображаемых им событий), а прочитав, ввести опыт чтения в виде «дня восьмого»

в свои судьбы. Судьба же в этом контексте — не цепочка необратимых причин-следствий, материальность, легко несущая урон от тех или иных катаклизмов, а сама свобода, возможность сочинения методом проб и ошибок очень личного письма в вечность.

«История при всей ее универсальности, непостижимости существует для каждого, каждый абсолютно ценен в истории», — вроде бы подсказывает читателю Уайлдер. Но тут же добавляет, пожалуй, с «антигероической» позиции: всякий человек вслед за Адамом расположен не только в центре истории, как создатель собственных свободы и несвободы, рая и ада, но параллельно и на ее периферии. То есть Уайлдер не желает быть излишне назидательным, подобно герою одного из его романов, книготорговцу Брашу (роман «К небу мой путь», 1935), очевидно, полагая, что у художественной литературы в ситуации обсуждения ею трагических тем (например, темы оправдания страдания) совсем иные законы, чем у проповеди. Поэтому в мире его прозы, представленной прежде всего историческими или «костюмированными» романами (в частности, «Женщина с Андроса», «Мартовские иды», «День восьмой»), об истинном всегда говорится несколько отстраненно, с мягкой иронией. Характерный уайлдеровский повествователь тем самым признает, что его знание, его реконструкция истории неполны, что ускользающая от него тайна живой жизни всегда глубже тайны формулы, «каббалы». Отсюда в творчестве Уайлдера образ не света истины или тьмы неведения, а как бы тени Истины, ибо земная история творится людьми, не вполне сознающими, в чем их назначение — в существовании ради самих себя или для чего-то другого, им не вполне понятного.

Образ тени имеет на подмостках уайлдеровского «театра культуры» и другой смысл. Речь идет не о гностическом смешении света и тьмы, но о теневом, сумеречном как признаке ускорения истории. Характерно, что в большинстве романов Уайлдера выведены пограничные исторические эпохи, время, по-шекспировски «вышедшее из колеи». Пограничны они не только из-за того, что в них рядом уходящее язычество и нарождающееся христианство, религиозное лицемерие епископов и подлинная вера простых людей, цветение веры (и через него цветение искусства) и декаданс, спорящие между собой родители и дети — так появляется целая галерея персонажей, участвующих в интеллектуальных философских пирах. Сами образы крушения моста, гибели от любви, смерти при родах, убийства, а также природных катастроф (пьеса «На волосок от гибели», 1942) обращают внимание на то, что иное знание в уайлдеровском художественном мире располагается на краю времени, но, тем не менее, втягивая прошлое в настоящее, сохраняет его в виде моста, потенциальных творческих инициаций для будущего. Или же оно отстает от потока «спе-

шащей вперед» эволюции и существует до поры, в укор современности, в виде священной загадки прошлого.

Образ «восьмого дня» может быть распространен и на самый известный роман Уайлдера, «Мост короля Людовика Святого» (1927). Описываемые в нем события обрамлены вопросом о том, что движет человеческой судьбой, Божественный Промысел или случай. Задается он рассказчиком, который, насколько свидетельствуют его ремарки, принадлежит XX веку, «нашему времени» («Оглядываясь из нашего столетия…», «Looking back from our century», 50 / 50)[32]. Он знаком с давным-давно уже увидевшими свет перуанскими антологиями XIX в. (то есть антологиями эпохи романтизма), сравнивает напечатанные в них письма маркизы (ставшими после ее гибели памятниками национальной словесности) с посланиями апостола Павла, а религиозная картина мира признается им неполной («…брат Юнипер так и не узнал … главной страсти доньи Марии», «…Brother Juniper never knew the central passion of Dona Maria's life», 29 / 10) с позиций, во-первых, энциклопедического светского знания («…если я… знаю больше», «…I, who claim to know such more…», 29 / 10), знакомого с разнообразными историческими свидетельствами о крушении моста, и, во-вторых, эстетизированного восприятия истории, где наиважнейшее место отведено все же не религии, а искусству и религии как своего рода искусству. Последнее дает ему основания распознать в стойком францисканце брате Юнипере позитивиста от богословия, а в перуанках XVIII в., маркизе де Монтемайор и настоятельнице монастыря Марии дель Пилар, прообраз близких ему по духу современных женщин, борющихся за свои права. В то же время, брат Юнипер (при составлении своей книги о погибших — ортодокс, догматик) создает, в восприятии рассказчика, сам того не зная, именно литературный памятник.

В сознании этого по-своему утонченного американца (это косвенно следует, к примеру, из того, что он любит европейский театр, знает о великолепии монастыря Монреале на Сицилии, а исторические документы переводит с испанского языка на английский) практически не фигурируют упоминания о его родной стране, но по контрасту подчеркнуто все, что имеет отношение к культуре Старого Света, Средиземноморья. Знаток творений Веласкеса, Т. де Молина, Кальдерона, Морето, Моралеса, Виттория, рассказчик, судя по всему, предпринимает необычную для 1910–1920-х годов поездку на край света, по ту сторону Анд, не ради остроты ощущений. Оказывается, в Перу XVIII в. культура испанского Золотого века, в Старом Свете к этому времени уже сошедшая на нет, неожиданно получила вторую жизнь. Занимаясь поисками «утраченного времени» (или времени, убежавшего за границы отведенного для него пространства) в библиотеке Университета Сан Марко им обнаружен в

Лиме запыленный список манускрипта, созданного братом Юнипером. В 1714 году монах-францисканец стал свидетелем крушения самой вечности — моста не только древнего как само время, сооруженного еще инками, но и по-своему святого, носившего имя короля Людовика Святого, благочестивого средневекового монарха. Решив доказать, что люди, оказавшиеся на мосту, погибли в пропасти не случайно, брат Юнипер в течение шести лет собирает различные сведения о них, чтобы в конечном счете создать рукописную книгу и «научно» обосновать Суды Божии. Однако это подкрепление веры фактами и накопленной статистикой подозрительно для инквизиции. Монах, «изменяющий» вере в одном, но неведомо для себя утверждающий ее в другом, отправлен на костер. Огню предана и его книга.

Тем не менее, два века спустя эти письмена, вроде бы, безвозвратно стертые со скрижалей времени, не только попадают в руки американца, невесть как оказавшегося на краю света (и одновременно неожиданном оазисе, где сохранились реликвии любимой им культуры), но и служат тому материалом для собственной интерпретации событий 1714 года. Реконструируя прошлое (точнее, прошлое в прошлом), сопоставляя манускрипт (как посредник погружения в далекое прошлое) с другими историческими источниками и легендами, испытывая шансы чего бы то ни было пробиться сквозь толщу времени и как бы сочиняя свою книгу на полях чужой книги (и книг: устных преданий рассказов, легенд), он, подобно францисканцу, в каких-то собственных умозаключениях не сомневается. Вместе с тем, что-то ключевое в некогда случившемся, несмотря на весь культурный багаж и иронически декларируемое превосходство философствующего гуманитария начала XX в. над средневековым монахом, от него все же ускользает. Изменились нравы, верования, герои времени, но, как выясняется, изменилась и мера знания / незнания, тленного / нетленного.

Так рождается рамочное обрамление рассказа (Части I и V), связанное с противоречащими друг другу тезисами повествователя «Возможно — случайность», «Возможно — промысл». При первом рассмотрении, они принадлежат агностику. Однако памятуя об ироничности рассказчика, читатель вправе распознать в его методе реконструкции прошлого нечто иное — принадлежащую творящему субъекту артистическую теорию относительности.

Каждая из «основных» частей повествования (II, III, IV) сфокусирована на судьбе одного из погибших. Таковы маркиза де Монтемайор, без конца пишущая письма своей дочери в Испанию, поглощенная эгоизмом своего материнского чувства (но не обращающая внимания на страдания своей служанки Пепиты); переписчик театральных рукописей юно-

ша Эстебан (чей брат-близнец Мануэль погибает от заражения крови, а перед этим в горячке проклинает свое «другое я», ухаживающего за ним Эстебана, за то, что тот якобы воспрепятствовал его любви к актрисе Камиле Периколе); дядя Пио — былой авантюрист и новоявленный Пигмалион, ради фанатичной любви к испанской драме создавший из простой перуанки Камилы Периколы звезду театра (благодаря страсти эстетического характера этот бывший искатель приключений готов забыть о Камиле как красивой женщине и матери своего сына).

Эти колоритные личности представлены на основании разных — и сведенных вместе повествователем, а также прошедших его стилизацию — источников: что-то известно одному брату Юниперу (потратившему шесть лет на сбор различных сведений), что-то доступно его позднейшим антагонистам (пытающимся, подобно лимскому магистру из университета св. Мартина, различить в святых только и только людей), что-то открыто лишь историку-филологу-американцу, который побывал в Перу, в Испании, в Провансе (рассказчик сравнивает письма маркизы и письма к дочери мадам де Севинье), на Сицилии, имеет представление о мире в целом (капитан Альварадо в ч. II упоминает Москву), а также о мировой словесности. Помимо чего-то особенного — в частности, писем маркизы, которые лишь к середине XIX в. становятся памятником перуанской литературы, испанских религиозных драм (ауто) — ему известны Шекспир и Милтон, Декарт и Ларошфуко. Тем не менее, сквозь бесконечные хитросплетения постоянно творящегося им текста проглядывает и нечто безусловное. Однако этой безусловностью выступает образ границы.

Все центральные персонажи проходят с большим или меньшим успехом путь постижения любви, но гибнут в тот момент, когда стоят на пороге решающего в жизни открытия — отказа от своей «любви-привычки» и свойственных ей эгоизма, ревности, слепоты. Но и это важнейшее обстоятельство неоднозначно.

Во-первых, очутившиеся на мосту только задумываются о возможности дальнейшей «новой жизни», но погибают (в чем их некоторое сходство с Людовиком Святым, участником двух крестовых походов, погибшим в Тунисе от чумы и так и не обретшим никогда своего Иерусалима), еще не реализовавшись в ней. Во-вторых, каждый из погибших имеет свое «отражение» (маркиза / ее дочь донья Клара, а также Пепита; Эстебан / Мануэль, а также капитан Альварадо; дядя Пио / Камила, а также ее маленький сын). «Гибнут» одни, но своей гибелью они непроизвольно «спасают» других: случай и неприкрыто случаен, и абсолютно провиденциален. Именно у оставшихся в живых брат Юнипер собирает сведения для своего богословского труда, призванного на конкретных примерах

доказать высшую справедливость Провидения. Но ставя свое понимание событий на уровень Всеведения Божиего, францисканец обращает на себя внимание инквизиции. Значит, что и ему, чтобы найти свой Иерусалим и спасти других (духовно опекаемых им индейцев из деревни Пуэрто), следует «погибнуть», оплатить знание смертью.

Таким образом, применительно к хитросплетению разных нитей повествования оказываются равноценны судьбы погибших на взлете и тех, кому еще под влиянием этой гибели предстоит восходить (или «упасть», но этим подтолкнуть к своему восхождению в масштабе всемирной «паутины» истории кого-то третьего, неизвестного). Рядом в итоге оказываются неверие и вера, трагическая необратимость происходящего, жестокая гибель «малых сих» (куда им со своими слабостями до некогда канонизированного святого монарха!) и *вечная память*, нецеленаправленно действующая сквозь время. Первоначально своего рода хранительницей этого неувядающего цветка истории становится Мария дель Пилар, настоятельница монастыря с симптоматичным названием, Санта Мария Роса де лас Росас. Она выходит на авансцену повествования в финале заключительной части, хотя ранее фигурировала на заднем плане в каждой из глав в роли не столько всезнающей аббатисы (ей знакомы маркиза, Пепита, братья-близнецы, капитан, актриса и т.д.), сколько одного из «садовниц» мирового розария. Именно ей повествователь доверяет венчающее роман суждение о смысле времени как любви — суждение о таком вечно живом *языке*, который бы достигал каждого и превосходил языки *ветхие*, уходящие в небытие.

Этот монастырь в описании Уайлдера необычен, как несколько необычна фигура его настоятельницы. Она, по замечанию рассказчика, опережает свое время, что наделяет ее чертами неортодоксальности. Недаром мать Мария всячески противопоставлена инквизиции, архиепископу Лимы, вице-королю (то есть столпам духовной и светской власти), не осуждает театр (Перикола) и атеистов (капитан Альварадо утратил веру), не ставит, подобно францисканцу, теологических «лабораторных экспериментов», а также посвящает себя деятельной любви к ближним (глухонемым, безумным), задумывается о христианском равноправии богатых и бедных, мужчин и женщин, индейцев-перуанцев и белых выходцев из Европы. К ней так или иначе, раньше или позже, приходят лишившиеся родных, надежды, таланта.

Однако по-своему «опережают» свое время в романе и другие персонажи. Маркизу после смерти узнают как писательницу, а не раздражительную аристократку, пристрастившуюся к вину. Благодаря энтузиазму дяди Пио сохранится память об ауто, постановках священных драм Кальдерона. Брат Юнипер, копия манускрипта которого не предана

огню, станет для повествователя уже в большей степени историком, чем францисканцем, носившим имя Фра Джинепро (? — 1258), последователя Франциска Ассизского. То есть история не только не стоит на месте, но и, двигаясь, переписывается, расцветает новыми цветами и цветочками. Что-то в этом «великом театре», мировом театре жизни, уходит со сцены, а что-то, напротив, открывается обозрению, ожидая своей «новой» вечности. Помогают этому таинственному росту цветка времени даже архиепископ и вице-король — уже не столько слуги Бога и Короля, сколько, как выясняется, сибариты, эпикурейцы и даже своеобразные филологи. Последнее по-своему касается основных персонажей романа, включая повествователя. Все они авторы (записок, писем), переписчики, знатоки и интерпретаторы драматургии или, как братья Эстебан и Мануэль, особого, им одним известного языка. Соответственно, основная топика романа — частный дом маркизы, театр, собор, университет, монастырь — под знаком языковой активности, «стихов» об истории, становятся равноценными. В конце концов выясняется, что мысль о написании книги о погибших подсказывает брату Юниперу магистр из Университета св. Мартина.

Наконец, то, чего «не знают» или «не вполне знают» люди «просвещенного» XVIII века, пытается, как уже говорилось выше, восполнить рассказчик. Но и он, личность, чья система ценностей не вполне понятна — сравним его с режиссером театра или с актером, сполна постигшим искусство перевоплощения (так он легко входит во внутренний мир каждого из героев, но осуществляет это с определенной долей условности и даже поверхностности, отчего повествование приобретает черты притчи; в этом ему особо близок дядя Пио — эстет, человек театра), — не уверен в том, что ему как писателю известны все мотивы происшедшего.

Означает ли подобное сомнение, что в романе, при первом прочтении вроде бы христиански окрашенном, в конечном счете торжествует теория относительности, перенесенная из неклассической физики в историографию (вариант У. Эко в романе «Имя розы»), а рассказчик, случайно выловив из темных вод прошлого некое послание, «код», только инсценировал его, заставил как фокусник или маг говорить на многих языках, но не способен адекватно прочитать, отделить в нем главное от второстепенного и прошлое от настоящего?

Похоже, это так: повествование, разрастаясь у повествователя из чего-то поначалу конкретного в туман, распыление истории, множественность всегда неполных точек зрения, намекает на иллюзорность, недостоверность жизни, увиденной на фоне без конца повторяющегося (и позволяющего вспомнить о работе маятника) «возможно… возможно…». Отсюда, и намек на то, что у паутины истории нет центра, нет бы-

тийно неоспоримого смысла, а если он и имеется, то лишь в виде нецеленаправленного скрещения судеб, воль, а также возникающих на этом фоне арабесок, всегда иллюзорных магических фрагментов, творимых исключительно людьми — либо авторами писем, отправляемых в саму вечность (письма маркизы дочери путешествуют на корабле из Перу в Испанию несколько месяцев), либо писцами (берущимися за копирование пьес, запись чужих писем), либо историками (интерпретирующими содержимое «бутылок», выловленных из океана времени), либо писателями, которые, сочиняя исторические сюжеты, пишут больше о себе и своем видении материала, чем о прошлом. В итоге получается, что «рукописи не горят», как таинственным (случайным?) образом не сгорает неизвестно откуда взявшаяся копия манускрипта брата Юнипера, но в то же время не гарантируют правды.

Не заявляя подобную позицию прямо — такова поэтика романа Уайлдера, то провоцирующего читателя на не вполне обоснованные суждения, то заставляющего его задуматься над ускользающим смыслом истории и фигурами, решающимися ее интерпретировать, — повествование усилиями рассказчика (историка-филолога-поэта) говорит как о невозможности проникнуть в прошлое, мир другого человека, так и о шансах противопоставить былому как заведомому небытию творимую легенду, то есть «искусство биографии» («The art of biography», 167), особый «мост». Иными словами, роман Уайлдера, сталкивая по мере своего развития «книгу» и «контркнигу», не стремится именно к религиозным выводам.

Думается, есть основания говорить о двух целях рассказчика. Им ведется полемика и с религиозным представлением о предопределении, с догматичностью оценок, позволяющих делить героев прошлого на «спасенных» и «осужденных», и с безрелигиозным пониманием истории, «непогрешимым» научным знанием, историческими механикой и каузальностью. В итоге рассказчик предлагает некую третью стратегию, связанную все же не с защитой христианского знания (как может показаться по заключительным строчкам романа), а с прозрением неклассичности, универсализацией историзма — постижением задач искусства, исходящего из того, что рядом с одной точкой зрения, всегда так или иначе неполной, всегда находится другая, также неполная. Однако наложенные друг на друга, они все же стихийно образуют подобие подвижного целого, всего во всем.

Отсюда структура нарратива, обыгрывающего принцип домино — цепочку взаимоотражений персонажей, которое вроде бы должно разбиться о повествовательный волнорез — высказывание о любви, венчающее роман. Однако оно, на что чаще всего не обращают внимания, приво-

дится рассказчиком не от себя, а от лица матери Марии. В свою очередь, и настоятельница становится рупором не своих слов, а, как можно догадаться, вложенного рассказчиком в ее сознание фрагмента из письма маркизы де Монтемайор (упоминаемого, но не цитирующегося во второй части романа).

Эти слова («А скоро и мы умрем, и память об этих пятерых сотрется с лица земли; нас тоже будут любить и тоже забудут. Но и того довольно, что любовь была; все эти ручейки любви снова вливаются в любовь, которая их породила […all those impulses of love return to the love that made them, 180] . Даже память не обязательна для любви. Есть земля живых и земля мертвых, и мост между ними — любовь, единственный смысл, единственное спасение», 146), приравненные повествователем Первому посланию апостола Павла к коринфянам (знаменитая гл. XIII), при всем их мистериальном настрое не вполне ясны.

С одной стороны, они опережают XVIII в., имея в виду подразумеваемых современников рассказчика — философа А. Бергсона, прозаика М. Пруста: весь мир вырастает из индивидуального сознания и его инициативы воспринимать время эстетически, как материал творчества; с угасанием сознания и памяти как творчества исчезает и неповторимый уникальный мир, в них и только через них явленный; сознание, память и есть в виде непрекращающегося творческого порыва, самой основы человеческой гуманности, единственно подлинное бытие в отличие от бытия неподлинного, своего рода декораций, вещей и мира «самих по себе», то есть лишенных поэзии, красоты сугубо индивидуального присутствия. С другой стороны, они должны были бы иметь в виду пример жертвенной любви Иисуса Христа, пострадавшего за все человечество.

Но все традиционно христианское в романе, по меньшей мере, поставлено под сомнение — ни маркиза, ни, тем более, братья Мануэль и Эстебан или дядя Пио и Камила Перикола не являются христианами в привычном смысле слова. Поэтому читателю ничего не остается, как связать высказывание матери Марии прежде всего с самим повествователем, его любовью к религиозности как культуре. В этом случае он предстает одиноким искателем драгоценного бисера в океане времени или служителем того «четвертого измерения», той неуничтожимой экумены творчества, где таинственным образом накапливаются многоязычные «письма», «послания» всех оставивших после себя в той или иной форме след. Чего здесь больше — абсурдной случайности или культурной инициативы неких бессмертных (различные тайные общества фигурируют в других романах Уайлдера)? Позволяя оба ответа на данный вопрос, уайлдеровский рассказчик превращает возникающую амбивалентность в один из основных эффектов своего повествования.

Подведем итог. Сопоставление романтического и модернистского художественного опыта в литературе США говорит о том, что изощренные возможности романтического повествования достаточно органично восприняты частью американского модернизма именно в плоскости проблематики и поэтики точки зрения. Это не удивительно. Именно в 1910–1920-е годы произошла легитимация романтизма как важнейшей части современной культуры США. В рамках таким образом воспринятого романтизма (как предтечи трагического гуманизма и представления об автономии искусства или его исключительно игровой природе) центральное место заняли именно Готорн и Мелвилл. По сравнению с их весьма сложной повествовательной философией и техникой точка зрения в романах Купера, а также вытекающие из нее способ позиционирования персонажей, оценка современности, исторического опыта США предстают еще в значительной степени просвещенческими.

По контрасту с Готорном и Мелвиллом те американские писатели второй половины XIX в., которых с большим или меньшим успехом на основании их мировоззрения (либерализм У.Д. Хоуэллса, позитивизм и атеизм М. Твена) кодифицируют как «реалистов», не только не усложнили поэтику точки зрения, но, напротив, либо вернулись к просвещенческой модели романа воспитания с ее непротиворечивыми повествовательным всеведением, восходящим к Руссо морализмом, драматическим или панорамным показом событий («Возвышение Сайлеса Лафэма»), либо значительно упростили точку зрения, подчеркнув значение непрерывного устного сказа, естественности интонации в ней, и свели нарратив к несущественной для понимания текста и порой далекой от всякого правдоподобия условности («Приключения Гекльберри Финна»).

Если же иметь в виду их современника, Г. Джеймса, вопрос об атрибуции манеры которого в российском литературоведении именно на основании подробного анализа его поэтики так, по нашей оценке, и не решен (в нашей оценке, имеет смысл говорить об особом синтезе в его прозе возможностей романтизма, натурализма и, возможно, символизма), то он, думается, перепробовав в своем творчестве различные повествовательные возможности (так очевидно его взаимодействие в разное время с художественным опытом О. де Бальзака, Г. Флобера, И. Тургенева, братьев Ж. и Э. де Гонкур, Дж. Элиот), основополагающим для себя оставил вопреки смене нескольких стилистик нечто безусловно готорнианское. Однако позиция Джеймса как стойкого адепта искусства точки зрения исключительна. Последовательные американские натуралисты (Ф. Норрис, С. Крейн,Т. Драйзер) пошли не по его пути и вопреки дани уважения определенным стереотипам (к примеру, элементы повествовательного всеведения в романе «Сестра Керри») постепенно заложили ос-

новы поэтики, основанной на эффектах не разработанной романтиками темпоральной повествовательности (психологизм, опирающийся на игру рассказчика с художественным временем, разновременной оценкой событий, к которым он имел прямое или косвенное — как свидетель или получатель информации — отношение, и связанной с этим изменчивостью самооценки), а выразительности и базирующемся на ней психологизме суггестивного характера. Точка зрения в этом случае не столько проговаривается так или иначе дистанцированным от события личным рассказчиком, причудливо выстраивается во времени (обращенном вспять), сколько имманентна событию и множественна — закреплена за самыми разными деталями пространства, всего того визуального, телесного, звучащего, что призвано без лишних когнитивных «посредников» косвенно характеризовать всегда лишь частично открытый для сторонней оценки внутренний мир героя. Затем эта тенденция на овнешнение внутреннего мира, предполагающая стирание границ между сознанием и окружающим его реальностью, еще более усилил под влиянием Дж. Джойса («Дублинцы») Э. Хемингуэй.

И напротив, определенное пресыщение натуралистско-модернистским объективированием сознания (прежде всего лучшие новеллы Хемингуэя)[33] снова вызвало к жизни «неоромантическое» готорнианство и джеймсианство повествовательных решений Ф.С. Фицджеральда («Ночь нежна»), У. Фолкнера («Когда я умираю», «Авессалом, Авессалом!»), Р.П. Уоррена («Вся королевская рать»). Впрочем, две названные тенденции в творчестве отдельно взятого автора могли как взаимодополнять друг друга (вариант романа «Иметь и не иметь»), так и спорить между собой (варьирование различных поэтик точки зрения у Фолкнера в 1930-е годы).

Итак, применительно к прозе США второй половины XIX — первой трети XX в. имеет смысл говорить не о последовательной прогрессии повествовательной техники в направлении некоей придуманной идеологизированным литературоведением цели (высшее качество «реалистического» психологизма), а о волнообразном чередовании применительно к точке зрения двух разнокачественных тенденций — двух поэтик, временной (акцент на повествовательности) и пространственной (акцент на выразительности).

Разбалансированность устойчивых связей между субъектом и объектом, временем и пространством, фикцией и фактом в творчестве, проблематизированная в романтической, а затем в постромантической (в данном случае — модернистской) культуре, нигде не предстает столь выпукло нюансированной, как при обыгрывании поэтических эффектов перспективизма, смещения точки зрения. Фиксация особой художе-

ственной реальности на территории того, что как бы заведомо ускользает от структурирования, внушает и высшую веру в назначение писателя как единственно возможного творца реальности, и одновременное трагическое осознание конечной тщетности каких-либо артистических формообразующих усилий.

Тем не менее, определенный водораздел между рассмотренными в данной статье текстами проходит в первую очередь через презентацию в них духовной проблематики. Если, к примеру, для Готорна или Мелвилла — религиозность при любой ее трактовке является чем-то бытийным (границы между автором и нарратором окончательно не упразднены: Эстер Принн является символическим ключом к угадываемой религиозной драме самого автора «Алой буквы»), то для Уайлдера — это уже преимущественно предмет иронической игры по ту сторону религии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: *Толмачёв В.М.* Точка зрения // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. научн. ред. Е.А. Цурганова. М., Интрада, 2004, сс. 404–405.

2. *James, Henry.* The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction / Ed. by Leon Edel. N.Y., Vintage Books, 1956, p. 51.

3. *Lubbock, Percy*. The Craft of Fiction [1921]. N.Y., The Viking Press, 1954, p. 251.

4. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательного текста [1966] // Нулевая степень письма / Сост. Г.К. Косикова. М., Академический проект, 2008, с.386 (пер. Г.К. Косикова).

5. *Рикёр, Поль.* Время и рассказ: В 2 т. / Пер. Т.В. Славко. М., СПб.,Университетская книга, 2000, т. 2 (Конфигурации в вымышленном рассказе), с.84.

6. *Флоренский, Павел.* Иконостас: Избранные труды по искусству / Сост. А.Г. Наследникова. СПб., Мифрил; Русская книга, 1993, с. 186, 181.

7. *Ортега-и-Гассет, Хосе.* Эстетика. Философия культуры / Сост. В.В. Багно. М., Искусство, 1991, с. 191.

8. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи / Сост. С.Г. Бочарова, В.В. Кожинова. М., Худож. лит., 1986, с.25.

9. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского / 5-е изд., доп. Киев, Next, 1994, с. 14.

10. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., Искусство, 1970, с. 320.

11. *Гинзбург, Лидия.* О психологической прозе. Л., Советский писатель, 1971, с. 287.

12. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., Языки русской культуры, 1995, с.14.

13. Традиционная, и не совсем точная, транслитерация этого имени в русских переводах — Натти Бампо.

14. Зд. и далее русский перевод романа с указанием соответствующей страницы в скобках цит. по изд.: *Купер, Джеймс Фенимор.* Последний из могикан / Пер. П.Мелковой // Шпи-

он. Последний из могикан. М., Худож. лит., 1974, сс.359-682. При двойной ссылке первая цифра отсылает к странице английского электронного издания (www.planetpdf.com=the_last_of_the_mohicans, pp.1-698), вторая — к вышеуказанному русскому переводу.

15. Зд. и далее английский текст романа (вторая цифра в скобках) и его русский перевод Э.Линецкой, Н.Емельянниковой (первая цифра в скобках) приводится цит. по изд.: The Portable Hawthorne: Rev. and expanded ed. / Ed. by Malcolm Cowley. N.Y., The Viking Press, 1975, pp. 293–546; *Готорн Н.* Алая буква / Пер. Э. Линецкой, Н. Емельянниковой // Избранные произведения: В 2 т. / Сост. А. Долинина. Л., Худож. лит., 1982, т. 1, сс. 40–232. Данный русский перевод не цитируется в тех случаях, когда он не соответствует оригиналу.

16. В этой хронике в частности описывалась история жителей Плимут-колонии Мэри Лэфем и Джеймса Бриттона, приговоренных к казни за прелюбодеяние в марте 1644 г.

17. См., например, замечание Г.У. Лонгфелло, хорошо знавшего Готорна еще со времен колледжа, о том, что гений его товарища заключал «значительную долю женственного начала» (The Recognition of Nathaniel Hawthorne / Ed. by B. Bernard Cohen. Ann Arbor (Mich.), Univ. of Michigan Press, 1969, p.10). Это мнение поддерживала и М.Фуллер.

18. См., напр.: «…высокий выпуклый белый лоб, большие карие печальные глаза… губы, которые свидетельствовали о болезненной чувствительности, соединенной с большим самообладанием» (88).

19. Приведем характерный пример смещения точки зрения, колебаний утвердительной и гадательной интонации, прошедшего и настоящего времени, которые позволяют увидеть героя как одновременно лицемера и мученика. После подробного описания «призраков», являвшихся Диммсдейлу во время его ночных «копаний в душе», рассказчик в гл. XI («Тайники сердца») сообщает о пасторе следующее: «Эти видения никогда целиком не завладевали мистером Диммсдейлом. В любую минуту он мог сделать над собою усилие и различить сквозь их туманную неощутимость предметы ощутимые, мог убедить себя, что до них нельзя дотронуться […] И все же в каком-то смысле они содержали в себе больше истинности и ощутимости, нежели все остальное, с чем соприкасался теперь несчастный священник. Невыразимая тяжесть столь лживого существования заключается в том, что ложь отнимает всю суть, всю ощутимость окружающих нас реальных вещей, которые небесами предназначены для того, чтобы радовать и питать наш дух» (145).

20. Зд. и далее двойные ссылки в круглых скобках даются на следующие издания: *Melville, Herman.* Moby-Dick; or, The Whale / Ed. by Harold Beaver. Harmondsworth (Mx.), Penguin Books, 1976; *Мелвилл, Герман*. Моби Дик, или Белый кит / Пер. с англ. И. Бернштейн. М., Худож. лит., 1967. Английские цитаты приводятся по мере необходимости, в случае отличия перевода от оригинального текста.

21. На наш взгляд, это один из символов многоликости Измаила.

22. *Melville, Herman.* Correspondence / Ed. by Lynn Horth. Evanston (Il.), Chicago, Northwestern UP, The Newberry Library, 1993, p. 212.

23. Ibid., p.196.

24. См. об этом применительно к философии Гегеля в блестящей работе французского философа: *Валь, Жан*. Несчастное сознание в философии Гегеля / Пер. с фр. В.Ю. Быстрова. СПб., Владимир Даль, 2006.

25. Там же, с.16.

26. См. о масонстве в США одно из капитальных американских исследований: *Bullock, C. Steven.* Revolutionary Brotherhood: Freemasonry and the Transformation of the American Social Order, 1730–1840. Chapel Hill (N.C.), L., Institute of Early American History and Culture, Univ. of N.Carolina Press, 1996. См. также работу отечественного семиотика, где имеются ссылки на масонскую тему у ряда писателей США XIX в.: *Пятигорский, Александр*. Кто боится вольных каменщиков? Феномен масонства. М., НЛО, 2009.

27. О масонстве Мелвилла и масонской образности в его произведениях см., напр., обстоятельно документированную статью Х. Коэна: *Cohen, Hennig*. Melville's Masonic Secrets // Melville Society Extracts. № 108 (March 1997), pp. 2–17. См. также: *Stanton, Michael N*. Masonic Symbolism in Melville's *Pierre* // Melville Society Extracts. №49 (Feb. 1982), pp. 11–13; *Ryan, James Emmett.* Melville in the Brotherhood: Freemasonry, Fraternalism, and the Artisanal Ideal // Melville among the Nations. Kent (O.), Kent State UP, 2011, pp. 71–84.

28. *Melville, Herman*. Mardi and A Voyage Hither / Ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.Thomas Tanselle. Evanston (Il.), Chicago, Northwestern UP, The Newberry Library, 1998, pp. 155, 159, 161, 229, 230.

29. *Melville, Herman.* Journals / Ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G. Thomas Tanselle. Evanston (Il.), Chicago, Northwestern UP, The Newberry Library, 1989, p. 606. В письме Готорну (1 июня? 1851 г.) Мелвилл сравнивает свое развитие («development») с зерном, пролежавшем три тысячи лет в недрах египетских пирамид, а затем извлеченного наружу и расцветшего: «Пока мне не исполнилось двадцати пяти, я совершенно не развивался» (*Melville, Herman.* Correspondence / Ed. by Lynn Horth. Evanston (Il.), Chicago, Northwestern UP, The Newberry Library, 1993, p.193.

30. *Melville, Herman.* Correspondence, p. 186.

31. О нашем понимании эпохи модернизима и типологии модернизма см: *Толмачёв В.М.* Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века: В 2 т. / Под ред. В.М. Толмачёва. Изд. 2-е, перераб и дополн. М., Юрайт, 2014, т. 1, сс. 16–72.

32. Английский текст романа «Мост короля Людовика Святого» с указанием соответствующей страницы в скобках цит. по изд.: *Wilder, Thornton.* The Bridge of San Luis Rey. N.Y., Avon Books, 1976. Русский перевод приводится в переводе В.П. Голышева по тексту, сверенному нами с оригиналом: *Уайлдер, Торнтон.* Мост короля Людовика Святого / Подготовка текста, комм. В.М. Толмачёва. М., Изд-во Сретенского монастыря, 2007.

33. О Хемингуэе-модернисте и его манере см. нашу статью: *Толмачёв В.М.* Эрнест Хемингуэй // История литературы США. Литература между двумя мировыми войнами. Т. 6. Кн. 1. М., ИМЛИ РАН, 2013, сс. 309–364.

Е.В. Халтрин-Халтурина

Р.П. УОРРЕН О «ЧИСТОМ ВООБРАЖЕНИИ» (ОТ РОМАНТИЗМА К ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМУ)

Творчество Роберта Пенна Уоррена (1905–1989), крупного представителя американской школы «новой критики», члена группы «Фьюджитив» (1), который трудился на литературном поприще более полувека, едва ли поддается однозначной классификации. Уместнее говорить о периодах его пути и прослеживать, как менялось его отношение к тому или иному художественному направлению и философскому течению.

В предлагаемой здесь статье мы остановимся на соображениях Уоррена о поэзии и философии романтиков, благо эту тему он развивал во многих трудах. Как подметили исследователи, «в творчестве Уоррена явственнее, чем у Рэнсома и Брукса, проявились глубокое знание английских поэтов-романтиков, сходный с ними темперамент и серьезное внимание к их эстетическим теориям» (2). Примечательно также, что интерес к романтическим теориям подпитывал и рассуждения Уоррена об экзистенциалистской свободе выбора, о свободном воображении, — взаимосвязь, которой мы уделим внимание.

Любопытно отметить, что при всём внушительном количестве американских научных исследований, посвященных Р.П. Уоррену, об экзистенциалистских чертах его творчества говорится не так часто. По крайней мере, сам термин «экзистенциализм» в отношении Уоррена не акцентируется в той мере, в какой он прилагается по отношению к творчеству У. Фолкнера или Г. Мелвилла. Точный год, когда в художественных произведениях Уоррена явственно зазвучали экзистенциалистские нотки, тоже не называется. Отмечен лишь период с 1946 по 1955 гг. (десятилетие после написания «Всей королевской рати»), когда Уоррен «заметно отошел от диалектики факта и избрал экзистенциалистскую ориентацию» (3). Поясняя, в чем же отразилась подобная модификация взглядов писателя, этот же исследователь пишет, что Уоррен перестал уповать на какой бы то ни было порядок, организующий вселенную и распространяющийся на внутренний мир человека (это сказалось на изображении персонажей его романов). Кроме того, Уоррен чаще стал останавливаться на мысли о том, что человека нельзя «извне», насильно одарить свободой (3; p. 107).

В самом деле, экзистенциалисты отличаются особым восприятием мира: они отвергают постулат «бытие определяет сознание». И вместо

бытия как объективно существующей реальности в качестве определяющей категории выдвигают единичное, конечное личностное существование (existentia), которое связано с субъективными переживаниями. Такая смена фокуса восприятия действительности влечет за собой постановку целого ряда проблем, где одной из центральных является проблема личностной свободы. Какими путями достигается личностная свобода? Что такое «свобода тела» и свобода духа? Может ли личность обрести полную независимость от истории, от общества? Если для личности в центре вселенной находится само существование этой личности, то что происходит, когда случается встреча с другой личностью и что происходит, когда случается личное потрясение или смерть? Ответы на эти вопросы предлагали Сартр, Хайдеггер, Мерло-Понти, Шестов, Бердяев и другие философы.

Субъективность личностного восприятия мира, важная для экзистенциалистских учений (и атеистических, и религиозных), очень созвучна тем романтикам, которые утверждали, что ключ, подпитывающий душевные порывы человека, находится в нем самом. Независимо от влияний внешнего мира, от каких-либо сторонних обстоятельств, сильная личность способна самостоятельно, силой своего *воображения*, окрашивать внешний мир в мрачные или радужные цвета. Именно о такой творческой свободе писал Кольридж в оде «Уныние» (1802/1817):

Мы то лишь получаем, что даем,
Жива Природа с нашим бытием:
Мы и фату и саван ей дарим!
И если нечто явится для нас
Ценней того, что в хладном мире зрим
Подачкой страждущим сынам земным —
Сама душа должна явить в тот час
Сиянье, облак, пламенем палим,
Чтобы Земля им облеклась —
И пусть раздастся, сладок и высок,
Самой душою порожденный глас,
Всех сладких звуков на земле исток!
(пер. В. Рогова)

Никто из британских или североамериканских романтиков не оставил столь глубокого следа в философской эссеистике, как Кольридж. Видимо поэтому, представители школы «новой критики» из всех романтиков избрали для пристального изучения именно Кольриджа. Наблюдая это, Рональд Крейн, принадлежавший к Чикагской школе, называл И. Ричардса,

К. Брукса, Дж.К. Рэнсома, А. Тейта и их единомышленников критиками «кольриджианского типа» (4). Известно: терминологический аппарат, используемый «новыми критиками», восходит к трудам Кольриджа. Термины «practical criticism» («практический критицизм») и «close reading» («пристальное чтение») предложены, истолкованы и проиллюстрированы Кольриджем в его «Литературной биографии» (1817). В XX в. эти же термины были по-новому осмыслены и введены в научный обиход английским ученым из Кембриджа Ивором А. Ричардсом (I.A. Richards. Practical Criticism, 1929). Позже на эти понятия неоднократно опирался Т.С. Элиот. Сходным образом сложилась судьба устоявшихся выражений «ересь пересказа» («heresy of paraphrase»), «органическое единство» стихотворения («organic unity»), поэтическая «туманность» (у «новых критиков» – «obscurity», у романтиков – «ambiguity»). Здесь на всей системе терминов мы останавливаться не будем: о ней достаточно много написано в трудах по истории литературы (5, 6).

Мы поговорим о ключевом для романтической эстетики термине «воображение» (imagination), привлекшем особое внимание Роберта Пенна Уоррена. Соображения Уоррена включены в ряд лекций и статей о «чистой» поэзии и «чистом» воображении («Pure and Impure Poetry», 1942–1943; «A Poem of Pure Imagination», 1946), явившиеся его литературными манифестами середины XX в. Разумеется, в названном контексте Уоррен упоминал многих романтиков (Э. По, Вордсворта, Китса, Шелли и др.), хотя ни о ком из них он не писал так много и продуктивно, как о Кольридже. Поэтому имя Кольриджа звучит в нашей статье постоянно.

Каково же было отношение Уоррена к романтизму, и в частности к английскому романтизму? Немаловажно, что к творчеству британских романтиков Уоррен относился как к своему наследию: это авторы, писавшие на его родном языке. Вот почему в американском журнале «Кеньон ревью» («Kenyon Review») Уоррен величает поэмы английских авторов Э. Спенсера, А. Поупа, С. Джонсона, У. Вордсворта «*нашими* известными дидактическими поэмами» (7, курсив мой — *Е.Х.-Х.*). Подобное отношение к британской литературе Нового времени характерно для всех американских филологических школ. К примеру, известное и сегодня пособие Брукса и Уоррена «Учимся понимать поэзию» («Understanding Poetry», 1938) содержит британские (английские, ирландские, шотландские, валлийские), североамериканские (США и Канада) и австралийские тексты, которые подносятся студентам «вперемешку». Настольной книгой у многих филологов остается эклектичный по подбору текстов сборник научных очерков К. Брукса «Хорошо написанный предмет» («The Well-Wrought Urn», 1947; перевод названия предложен Д.М. Урновым (5)). Логично, что в статьях Р.П. Уоррена наблюдается та же эклектичная

картина: пристальный разбор отрывков из П. Шелли и Э. Марвелла соседствует у него с анализом текстов Т.С. Элиота и Эдгара По. Во многих теоретических работах Уоррена больший акцент сделан на общих формальных чертах художественных произведений, на типологических связях и на мировых литературных традициях, нежели на региональной и национальной специфике. Разумеется, если говорить об американской филологии в целом, такой «космополитизм» и «формализм» в подходе к литературному тексту характерен именно для представителей школы «новой критики». Другие школы уделяют бóльшее внимание культурно-историческому и идеологическому фону. Однако отношение к британской литературе XVI–XIX вв. как к родному наследию у них всё равно так или иначе присутствует.

Отдельного упоминания заслуживает царившее в 1940–1980-х гг. мнение о школе «новой критики» как неодобрительно настроенной по отношению к английскому романтизму. Неоднократно отмечалось, что и Р.П. Уоррен высказывал резко-критические суждения в адрес британских романтиков.

Так, в 1945 г. Ричард Фогл упрекал «новых критиков» (как британских, так и американских) в порицании романтиков и недопонимании эстетических особенностей английского романтизма. В частности, речь шла о романтических концептах *иронии* и *воображения*. Фогл писал: «Выдвинув свое учение об иронии, Новые критики утверждают, что воссоединили эмоции и интеллект, которые "расслоились" в XVIII в. и в эпоху романтизма. В действительности же произошло обратное: усилиями Новых критиков эмоции и интеллект оказались разведены дальше друг от друга, чем когда-либо прежде. Эмоции полностью нивелированы, хотя им воздается видимая хвала, а интеллект остался один-одинешенек, изувеченный насильственной изоляцией. Вместо того, чтобы дать волю воображению, Новые критики вовсе от него избавились. <…> Из всех, только Ричардс выдвинул свежую гипотезу о работе воображения, но и она откровенно мифична и фрагментарна. А учение Новых критиков об иронии, которое уходит корнями в работы Кольриджа о воображении, представляет исковерканную и вялую версию размышлений их предшественника» (8).

В приведенном отрывке Фогл упомянул несколько философско-эстетических доминант романтизма, к которым школа «новой критики» обнаружила заинтересованное внимание. Здесь и ирония, и дихотомия эмоции / интеллект, и учение о воображении как особой творческой силе. Однако толкование старых концептов новыми способами вызвало у Фогла явное отторжение. (В скобках заметим, что публикуя эту статью в 1945 г., Фогл еще не имел доступа к работе Р.П. Уоррена о «чистом вооб-

ражении», имевшей в то время рукописный вид и опубликованной лишь в 1946 г.).

Какие же черты романтизма пробуждали у «новых критиков» неприязнь, желание пересмотреть старый терминологический аппарат и художественную систему? В 1951 г., бесстрастно подводя итоги научной полемики предшествующего десятилетия, Дж. Фрэнк ответил на этот вопрос следующим образом: «новые критики» восстали главным образом против «чистенькой» литературы, из которой удалено все безобразное. Сегодня, оглядываясь на эти наблюдения, можно подметить два распространенных предубеждения 1950-х гг. Первое касается восприятия английских романтиков, которые якобы являлись поборниками исключительно прекраснодушной, очищенной от всего неприглядного, выхолощенной — и потому далекой от жизни — поэзии (9). Это предубеждение одно время разделял и Р.П. Уоррен, пока не занялся вплотную изучением трудов Кольриджа. Второе предубеждение царило в умах читателей Уоррена. Инерция толкования его трудов как антиромантических была сильна вплоть до конца 1980-х годов. И это несмотря на откровенно позитивные статьи Уоррена о романтической эстетике, несмотря на то, что многие центральные понятия «новой критики» восходят к философским очеркам Кольриджа.

В 1980–1990-е гг. мнение о противостоянии круга Тейта, Брукса и Уоррена эстетике романтизма настолько устоялось, что, пожалуй, мало кто подвергал эту «истину» сомнению. Традиционная точка зрения по вопросу звучала примерно так: представители «новой критики» «протестовали против романтизма с его доктриной самовыражения и философией совершенства, и их протест принял форму безличного искусства и неоклассического самоограничения» (5; с. 51).

Лишь в последнее десятилетие XX в. исследователи начали серьезно говорить о преемственности между английским романтизмом и американским крылом школы «новой критики». Отрицательный знак «искаженность» был сменен на положительный «сходство темпераментов» («temperamentally attuned to») (2; p. 337). В отношении творчества Р.П. Уоррена о преемственности с английским романтизмом писали Хью Руперсбёрг (10) Лиса Корриган (11), Джозеф Милличэп (12), Нэнси Клук (13), Шарлотта Бек (2), мимо чьих работ сегодня едва ли пройдет исследователь творчества «новых критиков».

Опираясь на эти труды, а также на пласт работ, посвященных романтическому учению о «воображении» (14), далее в статье мы постараемся ответить на вопрос, чем уорреновское толкование «чистого воображения» отличалось от кольриджевского и как эта разница во взглядах сказалась на эстетическом наполнении конкретных художественных образов.

В статье Уоррена о «чистой поэзии», опубликованной в 1943 г. на основе принстонской лекции 1942 г., проглядывает его неодобрительное отношение к тому, что тогда считалось характерной чертой английского романтизма: к привычке напускать на повествование некий «одухотворенный туман», мешающий разобраться в смысле сказанного («it is hard to look close <at the words> because of the romantic aura — the spiritualized mist about them») (7; p. 234).

Если романтическая «туманность» отталкивала Уоррена, то одухотворенность, напротив, весьма ему импонировала, что он не преминул подчеркнуть, так как в те годы его особенно волновала проблема атеистической бездуховности, надвигающейся на Юг США со стороны американского севера. Как известно, поэты-аграрии, к которым относился и Уоррен, противопоставляли атеистическим тенденциям Севера страны консервативное отношение к религии и морали, усердно сохраняемое на Юге (15, 16). Забота о сбережении если не религиозных институтов, то хотя бы религиозных традиций звучит в поэтических и прозаических работах Уоррена, Рэнсома, Тейта и др. (17, 18, 19).

Чтобы нагляднее представить, в какие конфликты выливалось идейное противостояние консервативно-религиозного Юга и не вполне религиозного севера США в десятилетия, предшествующие Второй мировой войне, достаточно вспомнить нашумевший «Обезьяний процесс» 1925–1926 гг. Речь идет о судебном разбирательстве, проходившем в городе Дейтон южного штата Теннесси, где в качестве обвиняемого выступал школьный учитель Джон Скоупс, который нарушил антидарвинистский «акт Батлера», т.е. внутриштатный законодательный акт, запрещавший — вплоть до 1967 г. (!) — преподавать учащимся школ и университетов натуралистическую теорию эволюции, ибо она противоречит библейскому учению о создании человека Богом. Учитель Скоупс, которого защищал опытный юрист, был признан виновным в нарушении законодательства штата, однако тюремного заключения ему удалось избежать: на учителя был наложен крупный денежный штраф. Так обстояло дело на Юге США. На Севере страны ситуация была совершенно иная. Законы, подобные «акту Батлера», рассматривались как нарушение интеллектуальной свободы, а американский юг воспринимался как отсталый и закоснелый. Позже «Обезьяний процесс» лег в основу пьесы Дж. Лоуренса и Э. Ли «Унаследовать ветер» («Inherit the Wind», 1955), названной цитатой из Книги притчей Соломоновых: «Не управляющий своим домом унаследует ветер» (11:29). По пьесе поставлено несколько известных американских фильмов.

Южные поэты-аграрии, призывавшие к сохранению религиозных традиций, разумеется, ратовали не за такую закоснелость взглядов. Од-

нако «Обезьяний процесс» дает ясное представление об обстановке, в которой они творили, и о нравственно-духовных ценностях, в отношении которых взгляды северян и южан не вполне совпадали. Северный настрой на антирелигиозность вовсе не был симпатичен Роберту П. Уоррену.

Опасным бездуховным тенденциям Севера южные «беженцы-аграрии» (их иногда называют the Fugitive Agrarians) противопоставляли романтизированный образ Старого доброго Юга, проигравшего Северу Гражданскую войну 1861–1865 гг. Воспоминания об этом поражении были живы в умах южан и в начале XX в. Поэты-аграрии, к которым причисляется и Уоррен, стремились прочь — «бежали» — от зла индустриализации к патриархальным ценностям земледельческого общества. Именно на юге США, полагали они, благодаря близости человека к земле, сохраняется верное понимание вечных истин, а потому имеются и силы для нового духовного возрождения (в чем и состоит подоплека американского Южного Ренессанса – the Southern Renaissance).

Если принять во внимание вышесказанное, то становится понятно, почему Уоррен, рассуждая о поэзии Кольриджа в статье о «чистом воображении», обнаруживает серьезную заинтересованность *нравственной* стороной романтической поэзии. Уоррен начинает свою статью с наблюдений, касающихся религиозных воззрений Кольриджа, говорит о его отношении к учению Беркли, к доктрине необходимости, к догмату о первородном грехе. Изучая кольриджевские «Застольные беседы», Уоррен делает вывод, что английский романтик не рассматривал первородный грех и грех «вообще» как «передающийся по наследству» (20). Не будем проверять эти выводы Уоррена высказываниями самого Кольриджа, ибо здесь нас более занимает позиция американского поэта: ему было важно акцентировать личностную ответственность человека за свои деяния. Эту же мысль Уоррен угадывает и в истории кольриджевского Старого Морехода, рассуждая так: Мореход совершил преступление — убийство невинного создания, альбатроса — без какого бы то ни было внятного мотива, исключительно в силу своего собственного волеизъявления, в силу своей индивидуальной «испорченности».

Далее, пытаясь разобраться в сути совершенного Мореходом греха, Уоррен размышляет о смысловом наполнении образа альбатроса: у Кольриджа альбатрос — «больше, чем птица», «это символ христианской души»(20; p. 397). Приведем упомянутые Уорреном строки в поэтическом переводе В.В. Левика:

Где справа лед и слева лед,
Лишь мертвый лед кругом,

Лишь треск ломающихся глыб,
Лишь грохот, гул и гром!

И вдруг, чертя над нами круг,
Пронесся Альбатрос,
И каждый, белой птице рад,
Как будто был то друг иль брат,
Хвалу Творцу вознес.

Корабль, на котором плыл Мореход, окружен лишь морем, небом и льдом. На много миль вокруг не видно ни одной живой души, поэтому появление птицы воспринимается командой как великая радость, как добрый знак свыше. В маргиналиях, сопровождающих стихи, Кольридж сказал об альбатросе: «Его встретили с великой радостью, как дорогого гостя». После того, как между альбатросом и «христианской душой», «дорогим гостем» поставлен знак равенства, убийство птицы символически соотносится с человекоубийством. Преступление Морехода тем более отвратительно, полагает Уоррен, что он нарушил законы гостеприимства и отплатил за приветное добро черной неблагодарностью (20; p. 398). Вот почему убийство птицы Уоррен воспринимает как преступление против естества и против Бога, а тело альбатроса, белым крестом повисшее на шее убийцы, напоминает ему распятие Христа.

Оживить душу Морехода, принести ему искупление вины и вернуть *свободу* может только восстановление особой творческой способности души — чистого *воображения*. Уоррен комментирует эту мысль: «Роль связующего звена между человеком и Природой выполняет воображение <…>. Иначе говоря, воображение настраивает человека не только на одну волну со вселенной, но и на одну волну с другими людьми, с обществом: оно позволяет постичь великую науку сочувствия и согласия» (20; p. 423). И чуть далее: «Как во всеуслышание объявил Вордсворт, поэт — это нормальный, обычный человек, ведущий беседу с другими людьми. И как говорит Шелли в "Защите поэзии", великим пособником нравственности и добра является воображение, поскольку оно заставляет человека поставить себя на место других людей с тем, чтобы воспринять горести и радости человеческого рода как свои собственные» (20; p. 423).

Приведенные цитаты обнаруживают, что Уоррен досконально изучил наследие английского романтизма. А изучив его, он переменил и свое старое мнение о романтической «туманности», установив, что за обманчивой расплывчатостью образов у романтиков стоит продуманная эстетическая система. В частности, в результате внимательного разбора поэтических и философских текстов Кольриджа, Уоррен приходит к

неожиданному для себя и для своего окружения выводу: лучшие поэтические произведения Кольриджа — это не спонтанное нагромождение размытых слов и образов, а тщательно разработанная стройная схема, в которой для каждой детали предусмотрено свое место. В декабре 1943 г. Уоррен сообщает в личной переписке К. Бруксу: «Я подготовил новое толкование поэмы о Старом Моряке, о чем я надеюсь совсем скоро написать статью. Однако эта вещица устроена как швейцарские часы, уверяю тебя! Я прочел много дополнительной литературы, и модное суждение о поэме (Григгс, например), о том, что она — всего лишь приятное путешествие в царство ничего не значащего воображения, — вызывает у меня желание сбегать за старым эмалированным, в крапинку, помойным ведром» (21).

Продуманный, совершенный механизм швейцарских часов — вот новая метафора Уоррена, описывающая поэзию романтика Кольриджа. Для 1940-х и 1950-х гг. это было смелое суждение. Не случайно Уоррен упоминает Эрла Лесли Григгса (1899–1975) — известного исследователя эпохи романтизма, автора работ о Кольридже и научного редактора шеститомника его писем, который традиционно характеризовал романтические образы как «поэтически туманные». Лишь во второй половине XX в., и особенно в его последние десятилетия, исследователи английского романтизма стали теснее переплетать философские сочинения Кольриджа с его поэтическими экспериментами, узнавая в последних работу той же дисциплинированной мысли — а не абстрактную красивость и причудливость (см. об этом, например: 22, 23, 24). Узрев в романтических образах не «туманность», а образное воплощение особой эстетической системы, Уоррен опередил развитие преобладающих направлений исследования творчества Кольриджа на несколько десятилетий.

О какой же эстетической системе романтизма идет речь? И как Р.П. Уоррен приближался к английским романтическим теориям? Работая над статьей о «чистой поэзии» («Pure and Impure Poetry», 1943), Уоррен серьезно размышляет о формальных признаках «хорошего» поэтического произведения, каким критериям оно должно соответствовать и вообще о том, что такое поэзия. По Уоррену, «чистая» поэзия и «настоящая» — это одно и то же, так как на протяжении многих веков поэты и мыслители определяли «чистоту» поэзии методом отсечения чего-либо «нечистого», неудачного. Припоминая суждения о поэзии Филипа Сидни, Бена Джонсона, Уильяма Драммонда, Джона Драйдена, затем английских и американских романтиков, западноевропейских символистов и т.д., Уоррен соглашается, что тщательный отбор поэтического материала является одним из важных условий для создания хорошей поэзии, хотя принцип отбора в различные эпохи и в различных культурах разный

(7; p. 241–242). С чем, однако, Уоррен не может согласиться, анализируя труды предшественников, так это с пониманием поэтического духа как некой «эссенции», «пропитавшей» произведение. Из многих старых определений хорошей поэзии, приведенных Уорреном, следует, что чем выше концентрация этой «эссенции», тем лучше и поэтичнее содержащие ее строки (7; p. 246). По мнению Уоррена, поэтический дух — это не эссенция, разлитая по строкам и поддающаяся экстракции, а, если угодно, аура произведения: «Поэзия (поэтический дух) не может содержаться в отдельных частях стихотворения, но опирается на набор внутренних связей и структуры того, что мы называем поэтическим произведением» (7; p. 250). Таким образом, «внутренние связи», содержащиеся в произведении и пробуждающие новые, оригинальные ассоциативные связи, определяют его поэтическое качество.

Важность ассоциативных связей Уоррен подчеркнул, процитировав отрывок из книги Джорджа Сантаяны «Три поэта-философа: Лукреций, Данте и Гёте»: «Именно путем создания новой сети ассоциаций, благодаря которой слова притягивают различные образы, вызывая их в памяти, рождается поэзия» (25).

По сути, это переформулированное в терминах XX в. определение поэзии, которое в начале XIX в. вербализировалось английскими «лейкистами». Так, Вордсворт четко прописал в программном предисловии ко 2-ому изданию «Лирических баллад» (1800), что поэзия рождается в результате «припоминания ярких моментов прошлого», причем сие припоминание следует начинать, предварительно погрузившись в медитативное «состояние покоя» (“Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility”): именно таким образом можно переосмыслить и заново, «спонтанно» пережить и прочувствовать давно знакомые впечатления (ср. «создать новую сеть ассоциаций»). Это вордсвортовское определение поэзии Уоррен вспомнит позже: в статье 1946 г. (20; p. 422). Еще ближе к приведенной формулировке Сантаяны знаменитое кольриджевское определение поэзии из «Литературной биографии». По Кольриджу, поэзия рождается благодаря работе так называемого вторичного воображения, то есть той силы, которая «переплавляет» образы, включает их в новые системы ассоциаций. Не случайно в статье о «чистом воображении» Уоррен отводит толкованию кольриджевского «вторичного» (= «творческого») воображения не одну страницу.

Процитируем известный отрывок из Кольриджа, который оказался столь важен для Уоррена: «Я склонен выделять два вида воображения: первичное и вторичное. Под первичным воображением я понимаю живую силу, активизирующую все человеческое восприятие, повторение

в сознании одного человека вечного акта Творения, совершаемого бесконечным "я есмь". Под вторичным воображением я понимаю нечто подобное первому, но непременно вовлекающее в работу сознание и волю. По виду и назначению вторичное воображение идентично первичному. Разница только в мощи и способе применения. Вторичное воображение разъединяет, рассеивает, разбрасывает <изначально данные ему целостности> только для того, чтобы воссоздать заново по-своему. Где же невозможно разъединить и воссоздать, вторичное воображение всегда пытается идеализировать и объединить <имеющиеся фрагменты>. Вторичное воображение по сути своей — живая сила, даже когда она оперирует мертвыми, неодушевленными, фиксированными объектами. Фантазия, напротив, переставляет, словно пешки, фиксированные и остановившиеся в своем развитии объекты. Фантазия по сути является видом памяти, с которой сняты ограничения времени и пространства и которую по своему желанию (или, как мы говорим, по своему "выбору") человек может модифицировать. Но, как и обычная память, фантазия получает все свои материалы готовыми, в соответствии с законом ассоциаций» (26; pp. 304–305).

Если Вордсворт в своем предисловии к «Лирическим балладам» 1800 г. описал «фантазию» и «воображение» как различные этапы одного и того же —ассоциативного — способа мышления, то Кольридж полагал, что воображение выходит за пределы ассоциативно-механического: оно не просто «перетасовывает» впечатления, полученные благодаря чувственному восприятию, но «переплавляет», трансформирует их.

Заостряя внимание на различиях понятий «fancy», «primary imagination», «secondary imagination», Кольридж устанавливает следующую иерархию: наиболее примитивный способ создавать мысленные картины — прибегать к «фантазии». Фантазией (своеобразной аберрацией памяти) пользуются даже самые неразвитые люди: любой дикарь, любой индивид. Созданное фантазией всегда расходится с действительностью: картины фантазии иллюзорны, обманчивы, не передают истинной сути изображаемого. На следующей ступени развития человек постигает «первичное воображение» (первая ступень истинного творчества), позволяющее создавать предметы, необходимые для повседневной жизни. И только духовно развитым людям, настоящим личностям, доступно «вторичное воображение» — наиболее оригинальная творческая способность, позволяющая человеку делать настоящие открытия, постигать скрытую суть предметов и создавать настоящие произведения искусства.

В более позднем варианте статьи о «чистом воображении» Р.П. Уоррен пояснил кольриджевские рассуждения о двух видах воображения следующим образом: «первичное воображение позволяет создавать предметы,

воспринимаемые на сенсорном уровне», в то время как вторичное воображение, «в согласии с сознательным волеизъявлением человека, проявляется как особая форма свободы духа» (букв.: "the primary imagination <…> produces the world of the senses," while the secondary imagination, "in conjunction with the conscious will <…> operates as a function of that freedom which is the essential attribute of spirit") (27). Под «чистым» воображением Уоррен понимает воображение в наиболее совершенном, «беспримесном» виде, т.е. творческое, поэтическое воображение (или, по Кольриджу, «вторичное») (2; pp. 337, 339, 341).

Единственное серьезное отступление Р.П. Уоррена от романтиков-«лейкистов» в понимании «чистого» воображения состоит в том, что для Вордсворта и Кольриджа воображение было исключительно благостной силой, а Уоррен склонен все-таки усматривать в его проявлениях пугающие черты. Он вводит понятия: «месть, порожденная воображением,» и «зловещее воображение» (the «vengeance of imagination», «sinister» imagination (20; pp. 410, 413)).

Признавался ли Уоррен в том, что модифицировал «романтическое воображение» на свой лад? В отношении Вордсворта, действительно, признавался, подчеркивая, что в произведениях барда с горы Райдал воображение выступает как сила исключительно умиротворяющая и приносящая благо (20; p. 426). С Кольриджем у Уоррена дело обстоит сложнее. В видениях безумного на вид поэта-пророка («Кубла Хан, или Видение во сне») и в действиях мстительного полярного духа (the Polar Spirit, «Сказание о Старом Мореходе») Уоррен видел проявление «темной стороны воображения». Современные исследователи романтизма поясняют, что в указанных образах отразилось кольриджевское понимание силы приходящего извне вдохновения, а отнюдь не внутреннего воображения. В глазах английских романтиков это совершенно разные творческие силы. Не случайно и сам Кольридж в предисловии к «Кубла Хану» пояснил видения последних строк стихотворения (абиссинка с лютнею и грозный пророк) как нечто инородное по отношению к предшествующим образным рядам, в которых воплотилось воображение: «В качестве контраста этому видению <чертога> я добавил фрагмент весьма несхожего характера, где с такой же верностью описывается сновидение, порожденное мучениями и недугом» (Пер. А.Н. Горбунова) (28). Мучения и недуг, упомянутые Кольриджем, сродни тому божественному исступлению, которое охватывает пророков, одержимых вдохновением, снизошедшим на них извне. Это совсем не то спонтанное обострение чувств, поднимающихся из глубин души, которое вызывается спокойной медитацией и методичным пробуждением воображения. Не случайно Кольридж дал видениям воображения, которые он изображал в своей поэзии, говорящее название:

«blessed visions» («благословенные видения») (14; с. 193). Подчеркнем еще раз: для Кольриджа истинное воображение и недуг были несовместимы.

Однако в первой половине XX в. вопрос, касающийся различия кольриджевских образов воображения и вдохновения не был достаточно исследован. Не исключена возможность, что Р.П. Уоррен соотнес романтическое воображение с проявлениями недуга, выйдя за рамки творчества Кольриджа и обратившись к творчеству Э. По, которого Уоррен много читал и цитировал. В частности, По, прекрасно знавший не только поэзию Кольриджа, но и его философские эссе, неоднократно в своих размышлениях опирался на определения эстетических категорий, предложенные английским романтиком. Мы приведем достаточно объемную цитату из работы По, посвященной американским прозаикам (1845), так как в ней он обстоятельно раскрывает свое отношение к концептам «фантазия» и «воображение». В начале цитируемого отрывка По упоминает трактат Кольриджа «Руководство к размышлению» (1825) и стихотворение «Любовь» («Женевьева»), опубликованное в декабре 1799 г. в «Морнинг пост».

Итак, отрывок из Э. По: «“Фантазия, — говорит автор ‘Руководства к размышлению’ (который значительно удачнее руководил нашими размышлениями в своей ‘Женевьеве’), — Фантазия комбинирует — Воображение создает”. <…> Мы могли бы провести между фантазией и воображением различие в *степени*, сказав, что второе — это первая в применении к более высоким предметам. Но опыт показал бы ошибочность такого разграничения. То, что *ощущается* как фантазия, остается ею, какова бы ни была тема. Никакая *тема* не поднимает фантазию до воображения. <…> Дело, видимо, в том, что воображение, фантазия, фантастическое и юмор состоят из тех же элементов: сочетаний и новизны. Воображение является среди них художником. Из новых сочетаний старых форм, которые ему предстают, оно выбирает только гармонические — и, конечно, результатом оказывается *красота* в самом широком ее смысле, включающем возвышенное. Чистое воображение избирает из прекрасного или безобразного только возможные и еще не осуществленные сочетания <…>. Даже из уродств оно создает Красоту, являющуюся одновременно и единственной его целью и его неизбежным мерилом. А когда <…> гармоничность сочетания находится на втором плане, <…> когда, например, не просто сочетаются предметы, прежде никогда не соединявшиеся, но когда их соединение поражает нас *как удачно преодоленная трудность*, тогда результат принадлежит к области Фантазии, которая большинству людей нравится больше, чем чистая гармония, хотя она, строго говоря, менее прекрасна (или величава) *именно* потому, что менее гармонична. (29; курсив Э. По).

Данный фрагмент свидетельствует о тонком понимании Эдгаром По кольриджевских текстов. В то же время, По привносит свои соображения и вкусы в толкование эстетических категорий: в отличие от Кольриджа, считавшего воображение благостным творческим началом (в противовес безумствующему вдохновению и чудящей фантазии), По обращает внимание на то, что силой «чистого воображения» можно преобразить, эстетизировать уродство. Эта же мысль столетием позже резонансом прозвучала у Уоррена, которого занимала темная сторона «чистого воображения», связанная с чем-то «зловещим» (sinister), с некой болезненностью и мучениями.

Воображение, по Уоррену, одновременно и благословение, и проклятие (20; pp. 423–424). Такая трактовка вполне укладывается в экзистенциалистское описание мира. Напомним, что Уоррен откровенно называл *воображение* «особой формой свободы духа» (27; p. 343). Вспомним и то, что свобода, в учениях экзистенциалистов (как атеистического, так и религиозного направлений) воспринималась одновременно как дар и наказание, благословение и тяжкая ноша. Человек, познавший истинную свободу, становится настоящей личностью. Свобода и личность — понятия нераздельные. Следовательно, существование личности всегда сопряжено с преодолением трудностей и страданиями. Так рассуждает Уоррен. Аналогичным образом рассуждал и религиозный экзистенциалист Н.А. Бердяев: «Личность связана с памятью и верностью, она связана с единством судьбы и единством биографии. И потому существование личности болезненно» (30).

Выше мы приводили отрывки из различных философских и литературно-критических очерков. В поэзии и художественной прозе соображения о личности, свободе, воображении представлены иначе: они воплощаются в определенных образных рядах. У романтиков-«лейкистов» моментами манифестации воображения, как известно, являются особые благостные моменты ви́дения (14). Следует этой традиции прочтения романтических текстов и Р.П. Уоррен. Разбирая поэму Кольриджа о Старом Мореходе в статье о «чистом воображении», Уоррен указывает несколько видений-снов, погружаясь в которые, персонажи поэмы впадают в состояние полубодрствования и начинают слышать голос «субрационального» (20; p. 415). Именно в такие тревожные моменты, подчеркивает Уоррен, сила воображения проявляет себя, подсказывая персонажам верный выход из тупиковых ситуаций. Подобного рода видения снятся и команде моряков, и самому Мореходу.

Кроме того, Уоррен находит в поэме Кольриджа целый ряд — или, как он говорит, «кластер» — образов, в которых воплощаются различные аспекты работы воображения. Это луна, ветер, лёд, птица (белый альбатрос) (20; pp. 403–407). Перечисленные образы-символы служат ориентирами, помогающими понять, что происходит с силой воображения в

тот или иной момент поэмы (20; p. 403), это благостные образы, дарующие надежду и сулящие спасение персонажам поэмы.

В противовес этому светлому, спокойно сияющему изобразительному ряду, в поэме Кольриджа Уоррен выделяет образы, свидетельствующие о гибели творческого мышления: они создают ощущение опасности, тревоги. К таковым относятся яркое слепящее солнце и корабль-призрак.

Обратим внимание на еще один кольриджевский образ, который, по мнению Уоррена, олицетворяет «мстительность» воображения. Речь идет о полярном духе, преследующем корабль после убийства альбатроса (20; p. 409–410). Как утверждает Уоррен, полярный дух родствен воображению потому, что его родина — земля туманов и снегов, образная сторона которых близка кластеру «ветер / птица / луна / лёд». Кроме того, дух явился команде корабля в зоне подвластной воображению: на границе очевидного и неясного, сознательного и подсознательного — в сновидениях:

И Дух, преследовавший нас,
Являлся нам во сне.
Из царства льдов за нами плыл
Он в синей глубине.
(Пер. В. Левика (28; с. 57))

В маргиналиях Кольриджа указано, что дух этот относится к тем незримым обитателям планеты, которые «суть не души мертвых и не ангелы». Кольридж поясняет: чтобы получить представление о природе этих духов, надо обратиться, в частности, к трудам константинопольского платоника Михаила Пселла (ок. 1018–1078). Действительно, у Пселла имеется несколько сочинений о демонах. Однако здесь речь идет не столько о самом духе — или демоне — Южного полюса, сколько о его образе, приснившемся морякам.

Откомментируем данный отрывок с позиций современного кольриджеведения. Дух является команде корабля в особый момент ви́дения. Это отнюдь не благословенное видение (*blessed vision*), соотносимое Кольриджем со вспышками творческого воображения, а кружащий голову кошмар (*dizzy trance, giddiness of heart and brain*), т.е. тот тип видений, которые Кольридж связывал с проявлениями пустой фантазии. Череду таких кошмаров поэт изобразил в поэме «Кристабель». Иными словами, в кольриджевской системе идей и образов полярный дух едва ли может олицетворять какой-либо аспект воображения. Подобно тому, как отпав от Бога, лишившись Его заступничества, грешники попадают в пространство, где царят демоны, так и крамольные моряки, презрев милости воображения, подвергаются преследованиям со стороны полярного духа. Следовательно,

возведение родословной злобного полярного духа непосредственно к воображению (то, что делает в своей статье Р.П. Уоррен), как нам представляется, можно оспаривать. Неоспоримым фактом здесь остается следующее: Уоррен по-своему толковал английское романтическое «воображение», «вместив» в него «темную сторону», своеобразную «прóклятость», что отразилось и на поэтических образах-символах, им созданных.

Читая поэму Уоррена «Одюбóн: видéние» (1969), легко заметить, что моменты обостренного чувствования, которые описывает поэт, связаны с ожиданием или переживанием близости смерти. Вместе с тем, «упаднической» или антирелигиозной поэзию Уоррена назвать невозможно. Мы не случайно цитировалт созвучные Р.П. Уоррену слова Н.А. Бердяева. У Р.П. Уоррена, как и у Бердяева, тяга к экзистенциализму и эсхатологическое восприятие мира соседствуют с тягой к Божественной истине. Истинная личность, согласно представлениям Уоррена (как и Бердяева), стремится к диалогу с Богом, а не к растворению своего «я». К диалогу с Богом, а не к саморастворению, стремился и автобиографический герой английского романтика Вордсворта (см. поэму «Прелюдия, или Становление сознания поэта») (31). Все три упомянутые автора серьезно интересовались вопросами христианской веры. У других, менее религиозных (или вовсе нерелигиозных) авторов, моменты вúдения ведут не к диалогу души с Богом, а к полному самоуничтожению, растворению личности. Разумеется, я имею в виду авторов, принадлежащих не к восточной, а к западной традиции. Так, полного растворения своего физического, духовного и нравственного «я» достигают герои модернистских произведений. В романах Вирджинии Вулф («Миссис Дэллоуэй», «Волны») представлены не личные, а «коллективные моменты видения» (“shared epiphany” (32)), в которых происходит слияние мысленных потоков нескольких персонажей в момент общего интенсивного переживания, а всё «самостоятельное» нивелируется. Таких размывающих личность «коллективных моментов видения» в принципе не может быть у поборников персонализма. Нет коллективных моментов видения и в произведениях Уоррена.

Примечательно, что подтолкнуть Р.П. Уоррена к мысли о создании поэмы «Одюбон» помог рассказ Юдоры Уэлти «Натюр-момент» («A Still Moment», 1943; букв. «Тихий момент»), заглавие которого содержит недвусмысленную отсылку и к слову «натюрморт» («a still life»). Рассказ изображает последние минуты жизни белой цапли. Дело происходило на лесной дороге Натчез-трейс, бегущей по южным штатам Миссисипи и Теннесси. Юдора Уэлти придумала встречу на дороге трех известных исторических лиц. Это евангелик-миссионер Лоренцо Доу, разбойник-душегубец Джон Маррéл и натуралист Одюбон. Пути их сошлись вечером, у коренастого дуба, где мужчины остановились на привал.

Неподалеку от них на берег водоема прилетела за кормом прекрасная белая цапля, за повадками которой путники наблюдали. В какой-то миг любование спокойными, тихими движениями цапли предстает в рассказе Уэлти как коллективное видение этих столь непохожих друг на друга людей. Общее очарование длится недолго. Вскоре мысли путешественников разбредаются в разные стороны, их уносят три разнородных потока дум. Охотник Одюбон точным выстрелом убивает цаплю — и тишина момента превращается в «натюрмортную» тишину — в тишину остановившейся жизни и в описание неодушевленного предмета. Парадокс рассказа состоит в том, что из трех путешественников самым безгрешным, добрым и человечным является натуралист Одюбон, от чьего выстрела и погибла птица.

Моральная составляющая убийства белой цапли охотником Одюбоном настолько непохожа на греховное, бесцельное убийство альбатроса кольриджевским моряком, что Р.П. Уоррен, как раз в это время работавший над статьями о чистой поэзии и чистом воображении, не мог не откликнуться на рассказ Юдоры Уэлти. Он опубликовал статью, озаглавив ее фразой из «Натюр-момента»: «Любовь и разлука у Мисс Уэлти» (33). В этой статье Уоррен привел размышления, которые вполне могут служить эпиграфом к его собственной поэме «Одюбон: видение», завершенной четверть века спустя: «Ни Лоренцо, ни Маррел не способны испытать чувство любви к ближнему и любви к птице, а стало быть и избежать проклятия, как его избежал Старый Мореход. Остается лишь Одюбон, у которого есть “любовь” к птице и который способен с чистой невинностью воспринимать природу. И здесь возникает ирония. Для того, чтобы верно изобразить птицу, нарисовать ее, он должен не только любить это существо, но и знать каждое перышко, держать всю птицу в руках. Он должен сделать ее своей добычей. Но лишив птицу жизни, он знает, что срисовывает неодушевленный предмет, “не суть ее и не эссенцию, а всего лишь сумму отдельных частей” [цитата из Ю. Уэлти. — *Е.Х.Х*]» (33; p. 251). Уоррен рассуждает об Одюбоне: являясь художником и натуралистом, он стремится к единению с природой, желает причаститься ее таинств, но достигает пределов, которые нельзя перешагнуть — и вдруг оказывается отброшен далеко назад. Любовь к миру природы и желание единения с ним сменяется болью разлуки.

Подспудной темой рассказов Ю. Уэлти, вышедших сборником, включившим «Натюр-момент», Уоррен считает «невинность и опыт» (“Innocence and Experience”) — те самые невинность и опыт, которые фигурировали в «песнях» Уильяма Блейка. И также, как у Блейка, жизненный и душевный опыт, приобретенный героями Ю. Уэлти, влечет за собой постижение ими невинности на новом, более высоком витке: так

называемая высшая невинность (у Блейка "higher innocence"). Художник Одюбон у Уэлти тоже приобщается к высшей невинности путем трудного учения. Как пишет Уоррен: «Возьмем Одюбона не самого по себе, а в ситуации с цаплей. Он любит это существо, любовь его чиста, невинна, целостна — именно так он воспринимает цаплю, как единое целое. Однако он должен вписать свою любовь в систему, где необходимо познавать мир; он должен пожертвовать жизнью птицы, чтобы увековечить красоту ее вида и чтобы передать это знание другим людям, дать им возможность причаститься этой любви» (33; p. 251–252).

В статье о рассказе Юдоры Уэлти Уоррен четко обозначил две мысли, которые фигурируют и в его поэме «Одюбон: видение»: во-первых, образ Одюбона и образ белой цапли создают в произведении смысловое целое, и символическое значение гибели цапли следует толковать в контексте этого произведения. Во-вторых, Одюбон, в отличие от многих других персонажей Уоррена, создан не по образу и подобию Старого Морехода (человека, совершившего преступление, а затем ищущего раскаяния и пытающегося достойным образом вернуться в человеческое общество), а по контрасту с этим типом героя. Одюбон не совершает греха даже в момент убийства птицы.

Если альбатрос у Кольриджа явился символом невинной жертвы, павшей из-за греховности человека, утратившего благой дар воображения, то белая цапля Уоррена – это существо, благодаря принесению в жертву которого, человек, наделенный научными знаниями и чистым воображением, достигает нового уровня личностного развития – высшей невинности.

Подведем некоторые итоги нашим наблюдениям. Как мы могли убедиться, Роберт Пенн Уоррен, уделил серьезное внимание поэтической системе английского романтизма. Философско-эстетические доминанты эпохи романтизма — концепт творческого воображения, проблемы личностного совершенствования, потребительского и созидательного отношения к жизни, соотношения невинности и опыта, — всё это горячо занимало и представителей так называемого американского Южного ренессанса, и последователей школы «новой критики». Хорошо зная такие кольриджевские концепты, перекочевавшие в лексикон Р.Ф. Ливиса, У. Эмпсона, Т.С. Элиота, И.А. Ричардса, как «пристальное чтение», «ересь пересказа», «органическое единство стихотворения», «практический критицизм», Р.П. Уоррен также глубоко изучил и романтическое (в частности, кольриджевское) учение о воображении. Попытавшись раскрыть это понятие в ряде статей, Уоррен немного его модифицировал с учетом собственных философско-эстетических воззрений. Для роман-

тиков-«лейкистов» воображение являлось благословенной творческой силой, помогающей полнее познать окружающий мир и открывающей путь к личностной свободе и совершенствованию. Уоррен добавил к романтическому толкованию воображения экзистенциалистские нотки: в его прочтении творческое (= «чистое») воображение приносит своему обладателю еще и острую боль.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Кизима М.П.* Группа «Фьюджитив» и южная школа // История литературы США. Т. VI, кн. 1: литература между двумя мировыми войнами / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013.

2. *Beck Ch*. Robert Penn Warren and the Poetics of (Im)purity // Style. Vol. 36, No. 2 (special issue, «The Aesthetics of Robert Penn Warren»), 2002. P. 337.

3. *Sullivan W*. The Historical Novelist and the Existential Peril: Robert Penn Warren's 'Band of Angels' // The Southern Literary Journal, Vol. 2, no. 2, 1970. P. 106.

4. *Crane R*.S. Two Essays in Practical Criticism: Prefatory Note // University Review (Univ. of Kansas City), No. 8(3, Spring), 1942. P. 199.

5. *Урнов Д.М.* Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М.: Наука, 1982.

6. *Childs D.J*. New Criticism // Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1993.

7. *Warren R.P*. Pure and Impure Poetry // The Kenyon Review, Vol. 5, No. 2, 1943. Pp. 244–245.

8. *Fogle R*.H. Romantic Bards and Metaphysical Reviewers // English Literary History, Vol. 12, No. 3, 1945. P. 248.

9. *Frank J*. Romanticism and Reality in Robert Penn Warren // The Hudson Review, Vol. 4, No. 2, 1951. P. 248–258.

10. *Ruppersburg H*. Robert Penn Warren and the American Imagination. Athens: Univ. of Georgia Press, 1990.

11. *Corrigan L.C.* Poems of Pure Imagination: Robert Penn Warren and the Romantic Tradition. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1999.

12. *Millichap J.R.* Robert Penn Warren after *Audubon*. The Work of Aging and the Quest for Transcendence in His Later Poetry. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 2009.

13. *Cluck N.* Audubon: Images of the Artist in Eudora Welty and Robert Penn Warren // The Southern Literary Journal, Vol. 17, No. 2, 1985.

14. *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII — начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма): Дис. … д-ра филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2012.

15. *Shapiro E.S*. The Southern Agrarians, H. L. Mencken, and the Quest for Southern Identity // American Studies, No. 13. 1972.

16. *Southard W.P.* The Religious Poetry of Robert Penn Warren // The Kenyon Review, Vol. 7, No. 4 (Autumn). 1945.

17. *Warren R.P.* "August Revival: Crosby Junction" // Sewanee Review, XXXIII, 4 (December, 1925).

18. *Tate A.* "The Fallacy of Humanism" // Hound and Horn, No. III (Winter, 1930).

19. *Ransom J.C.* God Without Thunder: An Un-orthodox Defense of Orthodoxy. N.Y.: Harcourt, Brace, 1930. .

20. *Warren R.P.* A Poem of Pure Imagination (Reconsiderations VI) // The Kenyon Review, Vol. 8, No. 3, 1946. P. 396.

21. *Grimshaw J.A.* Cleanth Brooks and Robert Penn Warren: A Literary Correspondence. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1998. P. 81.

22. Wimsatt W.K. and Brooks C. Imagination: Wordsworth and Coleridge // W.K. Wimsatt and C. Brooks. Literary Criticism: A Short History: In 2 vols. New York, 1957. Vol. 2.

23. McFarland Th. The Origin and Significance of Coleridge's Theory of Secondary Imagination// New Perspectives on Coleridge and Wordsworth . Ed. G. Hartman. N.Y.; L.: Columbia Univ. Press, 1972.

24. Jasper D. Coleridge as Poet and Religious Thinker: Inspiration and Revelation. L.: Macmillan, 1985.

25. *Santayana George*. Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe. Harvard Univ. Press, 1910. P.124.

26. *Coleridge S.T.* Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions: In 2 vols. / Ed. by J. Engell and W.J. Bate. Princeton: Princeton Univ. Press, 1983. Vol. I: CXXXVII+306 p.; Vol. II.

27. *Warren R.P.* "A Poem of Pure Imagination" // New and Selected Essays. N.Y.: Random House, 1989. P. 343.

28. *Кольридж С.Т.* Стихотворения: Сборник / Составл., Предисл., Коммент. А. Горбунова. М.: Радуга, 2004. С.225.

29. *По Э.А.* Американские прозаики: Н.П. Уиллис. — Воображение. — Фантазия. — Фантастическое. — Юмор. — Остроумие. — Сарказм (Пер. с англ. З.Е. Александровой) // Эстетика американского романтизма // Сост., коммент. и вступит. ст. А.Н. Николюкина. М.: Искусство, 1977. С. 107–108.

30. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии // Бердяев Н.А. Опыт пародоксальной этики [и др. произв.]. Сост. и вступ. ст. В.Н. Калюжного. М.: АСТ, 2003. С. 447–448.

31. *Haltrin Khalturina E.V.* "Uncouth Shapes" and Sublime Human Forms of Wordsworth's the Prelude in the Light of Berdyaev's Personalistic Philosophy of Freedom / [PhD-dissertation, defended at Louisiana State University] by E.V. Haltrin Khalturina. Ann Arbor, Michigan, USA: UMI Dissertation Services, 2002.

32. *Beja M.* Epiphany in the Modern Novel. Seattle: Univ. of Washington Press, 1971.

33. *Warren R.P.* The Love and Separateness in Miss Welty // The Kenyon Review. Vol. 6, No. 2. 1944.

SUMMARY

This book considers the dynamics of change of literary trends in the USA literature in the light of an actual synergetic theory where the literary process appears as unsteady and unlinear, in the every point giving the new picture that can be reconstructed only taking in account the whole sum of its phenomena. Such approach allows to investigate the development of the American literature in the historical movement of its specific constant features that form this or that trends. The dynamics of trends is analyzed both in synchronous and diachronic key. Parallel with the linear approach that makes an accent on removability of trends and styles, the archeological one is also employed – it deals with the neighbor and heterogeneous strata of national culture in their dynamic interaction.

This work examines only some themes, ideological and aesthetic constants, genres, problems and authors of the American literature, but they seem to be important and demonstrative for the whole picture of national literary process. For the first time are investigated the role and evolution of the categories of due and real, the phenomenon of correlation of sentimental and romantic, the movement of the narrator's point of view from romanticism to modernism, the dialectics of canon as literary factor, transformation of the model of black race in the mainstream literary tradition, genesis of postmodern detective, the influence of English romanticism on the American poetry (on the example of the poetry of R.P. Warren), synthesis of various trends in the works of W. Faulkner that demonstrates the common tendency of the contemporary literature.

CONTENTS

Introduction
E.A. Stetsenko 4

The Concepts of Due and Real in the USA Literature
E.A. Stetsenko 7

Dialectics of Canon as a Factor of Literary Process in the USA
N.A. Vysotskaya 25

White about Black: Formation and Evolution
of the Cultural model of the Black Race in the American Literary
Tradition in the XVII — Beginning of the XX Centuries
O.Yu. Panova 80

"In the Very Heart of American Culture": Sentimental Trend
in the Literature of the first Part of the XIX Century
A.P. Urakova 158

Synthesis of Artistic Trends in the Novels of W. Faulkner
E.A. Stetsenko 194

Genesis and Dynamics of the Postmodern Detective
in the USA Literature
N.V. Kireeva 218

The Point of View in the American Novel:
from Romanticism to Modernism
V.M. Tolmachov 244

R.P. Warren about «Pure Imagination»
(from Romanticism to Existentialism)
E.V. Haltrin-Halturina 311

Summary 331

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

**ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ
ЛИТЕРАТУРЫ США
В ДИНАМИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ**

Памяти
Екатерины Александровны Стеценко
(1946–2018)

Компьютерная верстка *А.З. Бернштейн*

Подписано в печать 03.04.2019
Формат 60×90$^{1}/_{16}$
Усл.-печ. л. 21,0
Тираж 500 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №

ISBN 978-5-9208-0582-9