

**Министерство образования и науки Российской Федерации  
Сибирский федеральный университет**

**Е.В. СЕМЕНОВА, М.Л. РОСТОВА**

## **ЛИТЕРАТУРА США**

«Рекомендовано УМО РАЕ по классическому университетскому и техническому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки: 44.03.05 «Педагогическое образование» (Профиль подготовки: 44.03.05.37 и «Иностранный язык»)».

(Протокол №576 от 06 июня 2016 г.)

Красноярск, Лесосибирск  
2016

**УДК 82(091)**

**ББК 81.2**

**С 30**

Рецензенты:

В.И. Петрицев, доктор педагогических наук, профессор,  
академик Академии социальных наук;

Т.А. Бахор, кандидат филологических наук, доцент

**Семенова Е.В.**

**С 30** Литература США: учеб. пособие / Е.В. Семенова, М.Л. Ростова. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2016. –140 с.

**ISBN 978-5-7638-3534-2**

В пособии представлены материалы, вопросы и задания по литературе США для студентов педагогических вузов – будущих учителей иностранного языка. В основе пособия – исторический и культурологический подходы.

По завершению каждой темы предлагаются вопросы и задания, которые способствуют закреплению фактического материала, формированию умения интерпретировать текст художественного произведения и проводить его идейно-художественный анализ.

Пособие предназначено для студентов и преподавателей гуманитарных вузов, направление «педагогическое образование», профиль «иностраный язык», для учителей иностранного языка, а также для широкого круга лиц, интересующихся литературой США.

**УДК 82(091)**

**ББК 81.2**

**ISBN 978-5-7638-3534-2**

© ЛПИ – СФУ, 2016

© Е.В. Семенова, 2016

© М. Л. Ростова, 2016

## ВВЕДЕНИЕ

Литература США представляет собой яркий феномен в мировом литературном процессе. Оснований для этого более чем достаточно.

Прежде всего, литература США в полной мере отразила уникальный исторический путь развития американской нации и американской культуры. В этом проявилась самобытность литературного процесса США, его глубинная связь с историческими и национальными корнями государства, которого еще не знала цивилизация.

Далее, как литература любой другой страны, литература США – это яркое созвездие имен, чей случайный дар писательства оказался «в нужное время» в «нужном месте». Блестящая плеяда литературных талантов, некоторых на грани гениальности, представляет собой культурное достояние страны и мира в целом. Американские писатели и поэты имеют «свое лицо», отличное от других уже потому, что они плоть от плоти Америки, и потому, что они отдали ей весь свой талант, не жалея сил и жизни. Это страстные поборники справедливости, не боящиеся говорить и писать честно, верящие в счастливую звезду своей страны.

Несмотря на относительно «молодой» возраст в истории литературы США выделяется несколько периодов, внутри которых очерчиваются конкретные этапы.

Первый период охватывает исторический отрезок примерно в два с половиной столетия – от эпохи первых переселенцев (1600) до окончания Гражданской войны (1865). Литература этого периода отражает эпоху американского Просвещения и революции (Б. Франклин, Т. Джефферсон). Более значительным явлением, имевшим международный резонанс в рамках первого периода, стал американский романтизм. Его крупнейшие представители – Лонгфелло, Эдгар По, Мелвилл, Торо – приобрели всемирное признание. К этому времени относятся и высшие художественные достижения Уолта Уитмена, великого поэта-новатора. Главенствующим литературным жанром, ставшим поистине национальным, выступает в XIX в. новелла.

Второй период – это эпоха от окончания Гражданской до завершения Первой мировой войны (1865 – 1918). Завершается освоение «свободных земель», США стремительно превращаются в мощное индустриальное государство, где жестко проявляются социальные конфликты. Происходит формирование реализма, получает развитие романский жанр. Мировую

славу обретает Марк Твен, Джек Лондон. Провозвестником литературы XX в. становится Теодор Драйзер.

Третий период занимает сравнительно небольшой (1918–1940) отрезок времени, получивший признание как «золотой век» литературы США. Возникает явление международного масштаба американский роман (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Дж. Стейнбек и др.). Зарождается американская драма, утверждает себя на мировом уровне.

Четвертый период охватывает время с 1940 до 2000 г. На смену выдающимся мастерам межвоенной эпохи, завершающим свой путь, приходит новое поколение писателей (Дж. Сэлинджер, Дж. Апдайк, Т. Уильямс, А. Миллер и др.). Литература сохраняет высокий художественный потенциал. Продолжается в новых исторических условиях обогащение тематики и художественной стилистики.

За основу предлагаемого учебного пособия взяты материалы книги Гиленсона Б. А. «История литературы США» (М., 2003). Авторы выражают благодарность и надеются, что переработанные ими материалы, а также вопросы и задания помогут будущим учителям иностранного языка, а также всем, кто интересуется литературным наследием США, сформировать системный взгляд на уникальный мир литературы этой великой страны.

## **РАЗДЕЛ I. ПРОПЕДЕВТИКА КУРСА**

Национальная самобытность литературы США обусловлена конкретными историческими особенностями развития страны, которые складывались из комплекса факторов, имеющих глубинные исторические корни и подвергнутых на протяжении четырех веков серьезным изменениям.

Сложно отрицать факт величия американской литературы в контексте мирового литературного процесса. Достаточно вспомнить, что литература США дала миру девять Нобелевских лауреатов: это Синклер Льюис, Юджин О'Нил, Перл Бак, Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек, Сол Беллоу, Исаак Башевис Зингер, Тони Моррисон. Не менее значимы для мировой и американской литературы такие имена, как Фенимор Купер и Эдгар По, Герман Мелвилл и Уолт Уитмен, Марк Твен и Генри Джеймс, Теодор Драйзер и Джек Лондон, Джон Дос Пассос и Френсис Скотт Фицджеральд, Томас Вулф и Теннесси Уильямс, Артур Миллер и Курт Воннегут. От развитых западноевропейских литератур американская

литература отличается сравнительно молодым возрастом. Ее исторические рамки невелики, всего около четырех столетий. Еще более интересен факт, что чуть меньше половины четырехсотлетней литературы США представляет колониальный период. Собственно «американской» литература в этой стране стала лишь с образованием американской нации.

В чем же состоит своеобразие пути американской литературы? Здесь выделяется несколько существенных моментов, связанных с историческим развитием США. Именно они составляют суть специфики развития литературы США и отражены в пропедевтических понятиях курса. Остановимся на них.

**Новый Свет: колонизация.** Первые поселенцы, прибывшие из Англии в США в начале XVII в., спасаясь от религиозных гонений, основали колонии, в которых насаждался дух пуританской идеологии. Несмотря на религиозное начало в жизни первых переселенцев, на Североамериканском континенте формировалась цивилизация, во многом отличная от европейской. Понятие «Новый Свет», которое характеризовало Америку, обрело метафоричность уже на первых порах существования колоний и отражало мироощущение и ожидания первых колонистов США, которые фактически не знали феодальных пережитков, сословных перегородок, неравенства, свойственных европейским странам, и пытались строить новый мир по новым законам для себя и своих детей.

**Многоэтничный состав.** Население США пополнялось в основном за счет волн миграции, причины которых были самые различные: экономические, религиозные, политические и др. Все иммигранты привносили на новые земли различные культурные традиции и ценности, обогатившие американскую многоэтничную цивилизацию. В процессе исторического развития возник так называемый плавильный котел языков и культур (*melting pot of languages and cultures*), формируя, по меткому слову Уитмена, до того неизвестную «расу рас». Следовательно, многоэтничный состав населения США стал основой для многообразия литературы этой страны.

Здесь существенную роль сыграл английский язык. Несмотря на то, что процесс ассимиляции новоприбывших иммигрантов на американскую землю шел сложно и неравномерно, уже первое поколение начинало говорить по-английски. Наряду с тем иммигранты сохраняли свой этнический колорит и традиции, что особенно выразилось в целых компактно заселенных кварталах больших городов: еврейский Бруклин в Нью-Йорке, китайские

Чайнатаун в Сан-Франциско, Нью-Йорке, негритянские и пуэрториканские Саутсайд в Чикаго и др.

Освоение Америки проходило на фоне истребления и изгнания с родных земель коренного населения. Но несмотря на это индейская культура и фольклор стали важной составляющей культуры и литературы США, что нашло отражение в творчестве Купера, Мелвилла, Лонгфелло, Твена.

**Рабство.** Рабство в Америке в южных штатах существовало до окончания Гражданской войны. Культура чернокожих американцев, долгое время пребывая на периферии, оказывала вместе с тем существенное влияние на литературу, которую создавали белые писатели. Оно прослеживается в творчестве Уитмена, Твена, Фолкнера и др. Эта же традиция характерна и для литературы XX в.

**Фронтир.** До середины XIX в. в США оставались свободные земли, и их освоение стало существенной особенностью исторического развития страны. Обживание огромных целинных пространств, постоянный труд стали делом жизни многих поколений американцев. Фронтир (frontier — граница) постоянно продвигался на Запад. Фронтир, его фольклор, традиции, достижения первопроходцев сыграли значительную роль в истории США и оказали влияние на культуру и литературу (Купер, Ирвинг, Брет Гарт, Твен, Лондон и др.). Именно во фронтире нашли выражение такие заметные черты американского менталитета и национального характера, как свободолюбие, индивидуализм, оптимизм, трудолюбие, предприимчивость.

**Регионализм.** Освоение Америки происходило неравномерно, в связи с чем существенным обстоятельством в развитии американской литературы стало неравномерное социально-экономическое и культурное развитие США. К примеру, в Новой Англии заметно сказывались европейские традиции (Лонгфелло); на юге Юге с его экономикой, основанной на рабском труде, были вызваны к жизни произведения, отмеченные специфической «южной» стилистикой (У. Фолкнер,) Средний Запад, край фермерства и пшеничных полей, ожил в произведениях К. Сэндберга, С.Льюиса; Дальний Запад с очень сильной национальной фольклорной традицией дал Марка Твена, Джека Лондона. Исследователи выделяют также «нью-йоркскую» (Фицджеральд, Дос Пассос) и «чикагскую» (Драйзер) школы.

В литературе США появились целые «страны», связанные с именами писателей: Калифорния – «страна Стейнбека», Джорджия – «страна Колдуэлла», Миссисипи – «страна Ричарда Райта», Миннесота – «страна Синклера Льюиса» и т.д.

**Пуританизм.** На развитие американской литературы глубокое влияние оказала идеология пуритан, которые одними из первых ступили на землю Нового Света. Они были последователями кальвинизма и представляли одну из ветвей церкви в Англии. В эпоху королевы Елизаветы I и Стюартов они выступали за углубление Реформации, против режима абсолютизма. Позднее явились мощной духовной силой Английской революции (1640—1660 гг.). Когда в начале XVII в. пуритане подверглись репрессиям, часть из них покинули родину и приняли активное участие в колонизации Северной Америки. В Америке пуритане, полагая себя избранниками Бога, решили создать «Град на Холме» (City upon the Hill), вся жизнь в котором была строго регламентирована библейскими законами. На раннем этапе развития американского общества пуритане оказывали мощное воздействие на все стороны духовной и культурной жизни, в том числе на литературу. В XVII – XVIII вв. пуританская идеология оставалась органической частью общегосударственной политики. Впоследствии в условиях веротерпимости, сосуществования в США различных религиозных конфессий влияние пуританизма стало не столь решающим. Со временем само понятие «пуританизм» приобрело несколько иной смысл: в нем стали видеть жесткое следование моральным нормам, неприятие любых форм «распущенности». В свое время критики консервативной направленности использовали пуританские постулаты как оружие «обуздания» писателей, особенно натуралистической ориентации, стремившихся отразить правду жизни, в том числе и ее «запретные» стороны. Так, обвинения в «аморализме» были адресованы Т. Драйзеру, Г. Миллеру.

**«Американская мечта».** В духовной жизни американцев неизменно значимую роль играла так называемая американская мечта (American Dream). Это уникальный феномен, достаточно сложный комплекс убеждений, представлений, надежд, укорененный в сознании многих граждан США. Она включает в себя идеалы свободы и равных возможностей, открывающих простор для реализации всех способностей, приложения энергии индивида, считается важнейшим фактором американской политической мифологии, у истоков которой стоят «отцы-основатели» демократической системы США (Вашингтон, Франклин, Джефферсон и др.). «Американская мечта» опирается на убежденность американца в том, что он сумеет обрести в этой стране желанное счастье, успех, личное благополучие, если будет много и упорно трудиться. В историческом плане «американская мечта» открывалась способным и трудолюбивым гражданам США разными гранями: она вселяла надежду в

пору процветания и резко теряла приверженцев с наступлением депрессий, спадов и в пору социальной нестабильности. В творчестве лучших писателей США можно встретить критическую оценку этого феномена: «Американская трагедия» Драйзера, «Великий Гэтсби» Фицджеральда, «Американская мечта» Мейлера и др. Во многих произведениях американской литературы (особенно в XIX и в начале XX в.) можно увидеть сопоставление Старого и Нового Света (публицистика Ф. Купера, поэзия У. Уитмена, многие произведения М.Твена и др.). При этом вплоть до XIX в. литература США существенно отставала от европейской. Но уже в XX в. писатели США выдвинулись в авангардные ряды художников слова. Особенно ярко это проявилось в эпоху между двумя мировыми войнами. В это время американский роман, в разных жанровых разновидностях представленный в творчестве С. Льюиса, Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека, Фицджеральда, Дос Пассоса и др., получил наибольший расцвет. Динамичное развитие американской литературы было бы невозможным без благотворного влияния на литературный процесс в США классиков английской литературы (от Шекспира до Диккенса), опыта французских мастеров (Бальзак, Флобер, Золя) и, конечно, творчества гигантов русской литературы (Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов и др.).

**«Американский путь».** Этот феномен стал предметом множества дискуссий о самобытности американского пути. Целью было понять и эстетически запечатлеть трудноуловимый характер американца и его неповторимую историческую судьбу. Особенно это проявилось в возникновении немалого числа произведений, в заглавии которых присутствуют слова «Америка», «американский» и «американец». Это явление носит название «американоцентризм», где просматривается настойчивое стремление многих художников слова создать художественно полнокровное эпическое произведение общенационального масштаба. Отсюда тяготение к эпическим жанрам тетралогий, трилогий, романых циклов. В создании подобных полотен принимают участие писатели, составляющие цвет национальной словесности: Купер, Твен, Э. Синклер, Драйзер, Фолкнер, Томас Вулф, Стейнбек, и др.

**Развитие документальных жанров.** Одной из ценностей американского образа жизни признан практицизм, или «здоровый смысл», что во многом обусловил эстетический колорит словесности США. Значительную роль играли в ней «литература факта» (faction), документальные жанры, среди которых одним из доминирующих был мемуарно-автобиографический. Кроме того, на развитие литературы оказало



воздействие и бурное развитие газетно-журнального дела. Многие писатели США пришли в большую литературу из журналистики (Уитмен, Твен, Лондон, Драйзер, Хемингуэй, Стейнбек, Синклер Льюис и др.). Именно журналистской закалкой можно объяснить такие черты американской литературы, как интерес к подробностям, конкретным деталям, жизненным реалиям, отчетливо выраженное документальное начало.

**Трансцендентализм** (от лат. *transcendens* – выходящий за пределы), – философско-эстетическое и литературное движение 1830–1860-х гг. Трансцендентализм достаточно эклектично синтезировал концепции, заимствованные у античных (Платон) и немецких (Кант, Шеллинг, Гете) философов, восточных мыслителей (Конфуций), европейских романтиков (Колридж, Новалис, Вордсворт). Трансцендентализм был направлен против узкого практицизма, прагматизма, утилитарного понимания «пользы», которые все отчетливее проявлялись у американцев, озабоченных по преимуществу материальной сферой жизни. В основе трансцендентализма лежала концепция единства мира и Бога, постоянного присутствия божества во всех земных делах.

**Роль женщин в литературе.** Тема «женская литература», «женская поэзия» дискуссионна, однако совершенно очевидно, что писательницы более компетентны в изображении сферы специфически женских переживаний, семейной проблематики, мира детей, материнства. В истории американской литературы было бы несправедливо не отметить того огромного вклада, который внесли в нее писательницы-женщины. Это во многом обусловлено тем особым статусом, которым обладал слабый пол в Америке, где женщины изначально пользовались большой свободой, имели доступ к высшему образованию. Многие женщины-писательницы были участницами различных движений, имевших прогрессивный характер. Так, среди участников аболиционистского движения – Маргарет Фуллер, публицист, поэт, критик, одна из первых феминисток в США, автор известного труда «Женщина в девятнадцатом столетии» (1845). Перу Гарриет Бичер-Стоу принадлежит всемирно прославленная книга, сыгравшая выдающуюся роль в крушении рабства, – «Хижина дяди Тома». В одном ряду с крупнейшими американскими поэтами-мужчинами стоит Эмили Дикинсон.

Среди американцев – лауреатов Нобелевской премии по литературе две женщины: Перл Бак, всемирно известная своими романами из китайской жизни, и темнокожая Тони Моррисон.

Один из самых прославленных мировых бестселлеров, роман «Унесенные ветром», принадлежит перу Маргарет Митчелл. В числе видных публицистов и журналистов также немало женщин. Женщины-писательницы многократно удостоивались самых престижных литературных премий, в том числе Пулитцеровской по всем ее шести номинациям и премии О'Генри.

### Вопросы и задания

1. Как история США повлияла на развитие литературного процесса США? Ответьте на вопрос, используя пропедевтические термины курса.
2. В чем проявляется специфика литературного процесса США?
3. На основе контурной карты США составьте литературную карту США. Используя символы, рисунки, даты, имена, название штатов, городов и пр., отобразите в целостности литературный процесс США.

## РАЗДЕЛ 2. ЛИТЕРАТУРА США ОТ ПЕРВЫХ ПОСЕЛЕНИЙ ДО ОКОНЧАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1600-1865)

Начало американской культуры положили переселенцы из Англии (начало XVII в.). На первых порах она была малооригинальна, находилась под сильным влиянием метрополии, однако постепенно начала приобретать черты национального своеобразия, что было обусловлено новой реальностью, с которой столкнулись переселенцы. История началась в 1606 г., когда из Лондона к берегам Североамериканского континента отправились три судна с переселенцами. Руководил экспедицией **Джон Смит** (John Smith, 1580 – 1631), путешественник, мореплаватель, «солдат удачи».

Достигнув побережья Виргинии в районе Джеймстауна, он написал первую книгу, посвященную Америке, – **«Правдивый рассказ о событиях в Виргинии»** (A True Relation of Virginia, 1609), добротное документальное повествование очевидца и жителя самого раннего поселения на американской земле. Смит восхвалял красоты североамериканской природы и обильные богатства края. Тепло писал он и о коренных жителях Северной Америки, индейцах, которые не раз выручали страдавших от голода первых поселенцев. Смит создал образ замечательной индейской девушки

Покахонтас, судьба которой была овеяна легендами, она стала предметом внимания ряда американских писателей.

Исторической датой национального масштаба стало прибытие в 1620 г. в Америку на трехпалубном парусном судне «**Мейфлауэр**» (Mayflower) 120 пилигримов, основавших Плимутскую колонию.



Копия этого судна построена в 1957 г. и стоит на вечном приколе в гавани г. Плимута штата Массачусетс.

Плимут стал своеобразным очагом североамериканской культуры и литературы. В Америке есть понятие «первые переселенцы». «Мои предки прибыли на “Мейфлауэр”», – говорят немногие американцы, которые могут похвастаться древностью своей родословной.

Литературная продукция этой эпохи скромна. Но родилась она не на пустом месте. Колонисты несли с собой художественный опыт Старого Света. Существовала и самобытная культура доколониальной эпохи, прежде всего индейских этносов.

XVIII в. – важнейшая эпоха в истории США. В результате Войны за независимость (1776 – 1783 гг.), носившей революционный характер, стало формироваться американское государство, его основные институты. На североамериканском континенте раньше, чем где бы то ни было в Европе, родилась демократическая республика. В конце XVIII в. колонисты стали называть себя американцами. В XVIII в. литературные очаги в отдельных колониях начали сливаться в единую национальную литературу.

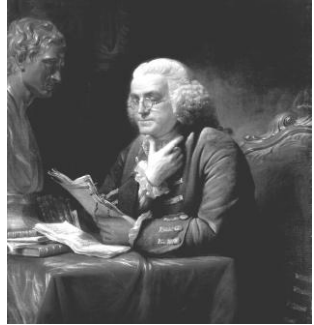
Эпоха Просвещения в Америке имела свои, специфические национальные черты, что было обусловлено конкретными историческими задачами, стоявшими перед колониями. В отличие от западно-европейских просветителей, ориентированных на низвержение феодализма и его идеологической системы, американцы, не знавшие сословного неравенства, черпали из «Общественного договора» Руссо идеи народовластия: они боролись с британской короной во имя достижения национального суверенитета.

Менялся общий характер литературного развития. В разнообразном литературном наследии Просвещения преобладают публицистические жанры отчетливой политико-идеологической «заданности»: памфлеты, трактаты, речи, декларации, записки, философские трактаты. Обогащается и стилистика американской литературы; в публицистике присутствует широкая

палитра приемов: патетика, сатирическое заострение, юмор, гневные инвективы.

### **Бенджамин Франклин** **(Benjamin Franklin, 1706 – 1790)**

Бенджамин Франклин стал одной из ключевых фигур не только XVIII столетия, но и всей истории США. Он был энциклопедической личностью: великим ученым-физиком (исследовал проблемы электричества, изобрел камин, громоотвод, сделал много других открытий); основал первую в Америке библиотеку по подписке, стал первым президентом Американского государства. 4 июля 1776 г. вместе с другими



«отцами основателями» (Founding Fathers: Дж. Вашингтоном, Т. Джефферсоном и др.) подписал Декларацию независимости (Declaration of Independence). Основными качествами Франклина начиная с ранних лет и до последнего дня его долгой жизни были неутомимая работоспособность, неиссякаемая энергия, самодисциплина, трезвый расчет. Выходец из семьи ремесленника, он явил классический пример человека, «сделавшего себя» (self-made man), тип образцового американца, добившегося всего исключительно благодаря неустанному труду. В литературной деятельности Франклин сначала испытал себя как журналист. Затем в течение почти четверти века он публиковал одно из своих самых значительных сочинений – «Альманах бедного Ричарда» (Poor Richard's Almanac, 1732 – 1758). Это была серия нравоучительных очерков, которые связывались «сквозной» фигурой Ричарда, выходца из «третьего сословия». Здесь, так же как и в жанре притчи («Искусство видеть приятные сны», «Нравственность игры в шахматы») писатель предлагает читателям рецепты жизненной мудрости. Залогом счастья, по Франклину, является способность довольствоваться скромными благами бытия, мужественно переносить удары судьбы, жить сегодняшними радостями, а не уповать на блаженство в ином мире. Отсюда мотивы защиты угнетенных, особенно коренного населения.

Главный труд Франклина-писателя – его **«Автобиография»** (Autobiography) – начат в 1771 г. и остался незавершен. Франклин

фактически был основоположником мемуарно-автобиографического жанра, в дальнейшем одного из главенствующих в литературе США.

«Я выбился из бедности к известности» – знаменитая формула успеха американцев. В бесхитростной, нарочито суховатой манере автор повествует о своем жизненном пути, о бедном происхождении, непрестанном труде, злключениях, об успехе, добытом исключительно благодаря способностям, а не происхождению или наследственным привилегиям. Франклин рассматривал свою автобиографию как наглядный и полезный образец, адресованный сыну, равно как и многим другим молодым соотечественникам. Герой «Автобиографии» – человек завидной воли и целеустремленности, подчиняет свою жизнь реализации тринадцати добродетелей, основными из которых являются воздержание, молчание, порядок, бережливость, трудолюбие, целомудрие. В «Автобиографии» Б. Франклин выводит героя чрезмерно рассудочного, которому «противопоказаны» эмоции. Но это можно объяснить жизненным путем и напряженной внутренней жизнью самого Б. Франклина

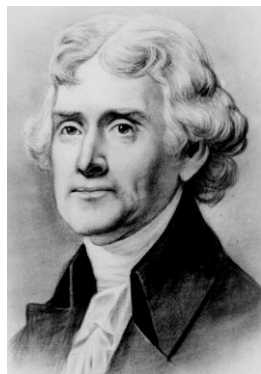
Создателю «Автобиографии» удалось в одной человеческой судьбе воплотить идеи эпохи Просвещения.

Сам Б. Франклин стал «американским мифом», визитной карточкой Нового Света, своей судьбой проиллюстрировав идею, что «новый человек», выходец из «третьего сословия» может быть кузнецом своего счастья. «Человек рождается после своей смерти», – заметил как-то Франклин. Ему самому выпала более счастливая доля: он познал великую славу при жизни.

### **Томас Джефферсон** **(Thomas Jefferson, 1743–1826)**

Рядом с Бенджаминем Франклином по масштабу деятельности, энциклопедизму стоит Томас Джефферсон, третий президент Соединенных Штатов (1801–1809 гг.). Его главная историческая заслуга – написание по поручению специальной комиссии текста Декларации независимости.

Опираясь на формулу Локка: «жизнь, свобода и собственность», Джефферсон ее корректирует и понятие «собственность» заменяет на «стремление к счастью».



Джефферсон был выходцем из состоятельной семьи, получил блестящее образование, рано включился в напряженную политическую жизнь колонии Виргиния,

В историю и литературу Джефферсон вошел одним из главных своих сочинений «Заметки о штате Виргиния» (Note on the State of Virginia, 1787). Джефферсон существенно обогащает этнографический жанр: он не только дает серьезный анализ социально-политической ситуации в этом штате, но и излагает существо своей политической философии, получившей название «джефферсоновской», или «аграрной демократии». Он убежден, что наиболее эффективна и органична для Америки аграрная экономика, в центре которой фигура фермера. *«Те, кто возделывают землю, – писал он, – являются избранным народом Божиим, если только Бог когда-либо создавал избранный народ, душу которого он сделал исключительно вместелищем истинных и великих добродетелей».* Согласно Джефферсону, политическая демократия способна обеспечивать права и процветание простого человека.

В историческом ряду американских президентов по значимости и масштабу Джефферсон равен Аврааму Линкольну. При вступлении на этот высший пост в стране он так выразил свое кредо: *«Мудрое и бережливое государство, которое будет пресекать поползновения людей причинять друг другу вред и в то же самое время гарантирует им свободу трудовой деятельности и совершенствования и не попытается отнять у тружеников заработанный ими хлеб – вот каким должно быть хорошее государство, которое необходимо нам для обретения полного счастья».* Ему принадлежит и знаменитое высказывание: *«Я поклялся перед алтарем Господним всегда ненавидеть всякую форму насилия над человеческим сознанием».* Его научное и литературное наследие составляет 60 томов. Влияние идей Джефферсона заметно в творчестве Уитмена, Сэндберга, Стейнбека.

### Вопросы и задания

1. Чем американское Просвещение отличалось от европейского?
2. На примере судьбы Бенджамина Франклина раскройте сущность понятия «self made man».
3. Прокомментируйте знаменитое высказывание Томаса Джефферсона: «Я поклялся перед алтарем Господним всегда ненавидеть

всякую форму насилия над человеческим сознанием» в контексте его политической и литературной деятельности.

### **РАЗДЕЛ 3. РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США**

Американский романтизм представлен рядом блистательных имен: Купер, Лонгфелло, Готорн, Эмерсон, Мелвилл, Эдгар По, Уитмен. У каждого из них был свой не всегда легкий жизненный и литературный путь. Ко многим слава пришла посмертно.

Романтизм как широкое художественно-эстетическое движение в Западной Европе (Англии, Франции, Германии, Италии), а также в России, Польше и др. охватывает примерно последнее десятилетие XVIII – первую треть XIX в. Он вообрал в свою сферу не только словесный, но и другие виды искусства. При общности исходных философско-эстетических принципов в разных странах сформировались свои национальные варианты романтизма, что было обусловлено спецификой исторического пути и своеобразием художественных традиций. Национальным своеобразием отличался и американский романтизм.

В литературе США реализуются общие принципы романтической эстетики, где отразилась негативная реакция на сухой рационализм и идеологическую «заданность» просветительства. Поэтому романтики ставят в центр самоценную личность, а отрицание бытового, обыденного приводило к акцентированию яркого, красочного, неординарного. Герои литературных произведений писателей-романтиков – одинокие бунтари, изгои общества, таинственные корсары, мятежники, одержимые сильными страстями, пребывающие в неразрешимом разладе с обществом и бегущие от общества. Они находят убежище в экзотических странах, где расцветает девственная, не тронутая цивилизацией природа. Не случайно бунтующая океанская стихия – излюбленная метафора романтиков.

Существует классическая формула литературы романтизма: исключительные характеры в исключительных обстоятельствах. Именно этим объясняется сущность мира романтиков: изменчивость, постоянное движение, фантазийность, свобода, аллегоричность, психологизм.

В эту эпоху приобрели исключительную интенсивность межлитературные связи и контакты. Переживал расцвет художественный перевод. В эпоху романтизма главенствовали поэтические жанры, открывавшие возможности для раскрытия внутреннего мира индивида, где

преобладали лиризм и эмоциональность. В числе излюбленных романтиками средств – символика, аллегория, патетика, лиризм, субъективизм, яркие языковые краски.

Национальное своеобразие американского романтизма определяется многими факторами: историческими, социальными, культурными. США хронологически отставали от Европы в литературном развитии. Американский романтизм заявил о себе позднее европейского, и продолжался он дольше. Другая национальная особенность романтизма относится к художественно-эстетической сфере. Поэтика американских романтиков кажется более «приземленной» в отличие от европейских писателей той эпохи.

Истоки американского романтизма следует датировать началом XIX в. После Гражданской войны наступает его закат.

В становлении романтизма прослеживается три этапа. Первый этап – **ранний американский романтизм** (1820-1830-е гг.). Крупнейшие писатели раннего романтизма – В. Ирвинг, Д.Ф. Купер и др. Идет процесс взаимодействия американского и европейского романтизма. Американских писателей признают в Европе. Американских романтиков привлекают война за независимость, освоение континента, жизнь индейцев, что нашло отражение в произведениях этого периода. Мировоззрение ведущих писателей ранних романтиков окрашено в оптимистические тона, что связано с героическим временем войны за независимость и открывавшимися перед молодой республикой грандиозными перспективами. Сохраняется тесная преемственная связь с идеологией американского Просвещения. Писатели активно участвуют в общественно-политической жизни страны, стремясь прямо воздействовать на ход ее развития.

Вместе с тем в раннем романтизме зреют критические тенденции, что является реакцией на негативные последствия укрепления капитализма во всех сферах жизни американского общества. Выход из положения писатели-романтики нашли в романтически идеализированной жизни американского Запада, героике Войны за независимость, свободной морской стихии, патриархальном прошлом страны и т.д.

Второй этап – **зрелый американский романтизм** (1840-1850-е гг.). К этому периоду относится творчество Н. Готорна, Э.А. По, Г. Мелвилла, Г.У. Лонгфелло, Г.Д. Торо. Сложная и противоречивая реальность Америки этих лет обусловила изменения в мироощущении писателей-романтиков. Многие из них испытывают глубокое недовольство ходом развития страны. Разрыв между реальностью и романтическим идеалом углубляется, превращается в

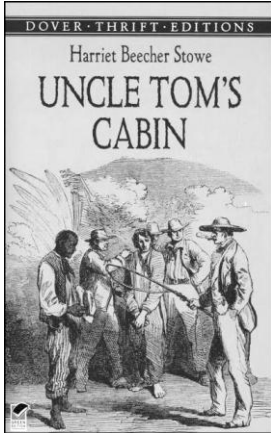


пропасть. Не случайно среди романтиков зрелого периода так много непонятых и непризнанных художников, отвергнутых буржуазной Америкой: По, Мелвилл, Торо, а позднее – поэтесса Э. Дикинсон.

В зрелом американском романтизме преобладают драматические, даже трагические тона, ощущение несовершенства мира и человека (Готорн), настроения скорби, тоски, тема смерти (По), сознание трагизма человеческого бытия (Мелвилл). Появляется герой с раздвоенной психикой, несущий в своей душе печать обреченности. Уравновешенно-оптимистический мир Лонгфелло и мечты трансценденталистов о всеобщей гармонии в эти десятилетия стоят некоторым особняком.

Грань между ранним, зрелым и **поздним** романтизмом достаточно условна. Вместе с тем перемены в жизни американского общества вызвали изменение художественного климата. Назревал конфликт между промышленным Севером и плантаторским Югом. Страна приближалась к гражданской войне.

В 1840 – 1860-е гг. в литературе намечаются новые тенденции. Все с большей очевидностью видны национально-самобытные художественные элементы. Ярко проявился процесс деанглизации американской литературы.



Обогащается арсенал художественных средств. В литературе углубился внутренний драматизм, все более усиливается противоречивость капиталистического прогресса, обнажает его внутреннюю противоречивость.

Роман **Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»** (Uncle Tom's Cabin, 1852) называют «романом-бомбой». Это роман, несущий пафос «изящной» словесности, равно как и общественного фактора. Выражая внутреннюю потребность людей, он приковывал внимание к «болевым точкам», к проблемам, требующим решения. Одной из таких проблем было рабство.

Сама Бичер-Стоу не была участником аболиционистского движения. Ее главная книга, ее первое и лучшее произведение, было вдохновлено чувством глубокого сострадания, болью, протестом против жестокости рабства. Это был один из первых социальных, реалистических романов в американской литературе. Сюжетные коллизии, имевшие жизненную основу, характеры, резко, с нажимом выписанные, в которых, может быть, даже

несколько нарочито акцентированы Добро и Зло, – все это обладало пронзительной силой воздействия.

Сцены и ситуации романа динамичны, наполнены драматичны и держат читателя в неослабном напряжении.

Своим романом Бичер-Стоу утверждала: зло не только в жестоких рабовладельцах (среди них встречаются и неплохие, даже гуманные люди), но в системе рабства как таковой. Оно развращает души и угнетателей, и угнетаемых.

Противник революционных мер, романистка предупреждала: страну ждут кровавые потрясения, если правительство не вмешается. Президенту Аврааму Линкольну приписывают фразу во время встречи с писательницей в Белом Доме: *«Так вы и есть та самая маленькая женщина, затеявшая эту большую войну?»*.

### Вопросы и задания

1. В чем отличие американского романтизма от европейского?
2. На примере любого произведения американского романтизма раскройте сущность формулы «исключительные характеры в исключительных обстоятельствах».
3. Смоделируйте ответ Г. Бичер-Стоу Аврааму Линкольну, которому приписывают фразу во время встречи с писательницей в Белом доме: *«Так вы и есть та самая маленькая женщина, затеявшая эту большую войну?»*.

### Фенимор Купер (James Fenimore Cooper, 1789 –1851)

Фенимор Купер был одним из первых писателей США, получивших международную известность. Он заложил основы романного жанра, прежде всего, благодаря своей пенталогии о Кожаном Чулке, которая стала неизменным спутником многих поколений читателей всего мира. Существует представление о Купере как о писателе для юношества, но это неверно – это был художник серьезный и глубокий.

Джеймс Фенимор Купер родился в



поселке Куперстаун в штате Нью-Йорк.

Отец Купера, судья, землевладелец и конгрессмен, отличался независимым характером и вспыльчивым нравом; некоторые черты отца унаследовал и сын. Поселок в ту пору соседствовал с фронтиром, рядом начиналась необжитая территория, лесная глухомань. Эта малая родина станет для Ф. Купера источником сюжетов и образов его романов.

В Куперстауне будущий писатель окончил начальную школу, а затем в Олбани завершил обучение в старших классах, после чего отец отправил сына в Йельский колледж, но тот не окончил его. Служба на море дала Куперу бесценный запас конкретных наблюдений, что позволило ему стать одним из основоположников морского романа в США.

Литературный дебют Купера состоялся поздно, но его литературное творчество охватывает три десятилетия.

В 1830-1949 гг. Купер выступает как критик американской демократии. Купер полностью не отрицал американскую демократию и видел ее немалые потенциальные возможности. Своей критикой он надеялся внести лепту в исправление ее недостатков, но оскорбленные соотечественники не признавали этой критики. С горечью признавал Купер тот факт, что он «разошелся со своей страной».

В последнее десятилетие Купер уединяется в своем поместье в Куперстауне и продолжает интенсивно работать. В начале 1840-х гг. он завершает свой цикл о Кожаном Чулке, выпустив «Следопыта» и «Зверобоя».

В конце жизни популярность писателя падает, тиражи его книг неумолимо снижаются. Он признается, что его время истекло, что страна от него «устала». Купер умирает в своем поместье в 1851 г. в возрасте 62 лет.

Пенталогия, т.е. цикл из пяти романов, внутренне связанных, — феномен, достаточно редкий в истории мировой литературы. Натти Бампо, «сквозной» герой **пенталогии о Кожаном Чулке**, появился на страницах первого романа серии «Пионеры» (The Pioneers, 1823). По признанию Купера, она «писалась без обдуманной программы». События были свободно перетасованы в разных романах серии. Однако, когда пенталогия была завершена, Купер выстроил романы серии в соответствии с последовательностью событий: **«Зверобой»**, **«Последний из могикиан»**, **«Следопыт»**, **«Пионеры»**, **«Прерия»**.

В предисловии к циклу Купер имел основание утверждать: *«Если чему-нибудь из написанного автором этих повестей суждено пережить его самого, то это, безусловно, будут "Повести о Кожаном Чулке».*

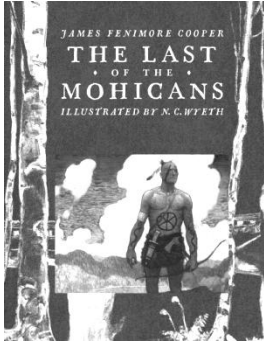
Романы пенталогии связаны общей концепцией и художественной методологией. В пенталогии как образце «великого американского романа» запечатлен исторический процесс. Перед нами роман-эпопея, охвативший целый этап в истории американского фронта: его движение на Запад, к Великим Озерам и Скалистым Горам; столкновение цивилизации с первозданной природой, ее покорение; конфликты, борьба белых первоходцев с коренным населением, индейцами. Все это вызывает сложные нравственные, философские, экономические коллизии и проблемы.

В пенталогии чувствуется уверенная рука художника-романтика. Реальные подробности, пейзажи, детали быта, выписанные правдиво и точно, сочетаются с романтической идеализацией характеров, мелодраматизмом, сгущением красок.

Натти Бампо по праву художественное открытие Купера. Жизненный путь героя прослежен с ранней поры до глубокой старости. Натти Бампо (он же Зверобой, Следопыт) считается одним из самых масштабных характеров, созданных американской словесностью и наполненный историческим и философским смыслом. На протяжении цикла с ним происходят разнообразные приключения, но характер его практически не меняется. Это человек «с голубиным сердцем в львиной груди» (Белинский). Купер так объяснял свою концепцию протагониста пенталогии: «...Образ Кожаного Чулка представляется нам скорее в поэтическом свете, нежели составленным из жизненных подробностей. Он видит Бога в лесу, слышит его в ветре, славит его небесную благодать, покоряется его власти со смиренной верой в справедливость и милосердие... Такова идеальная мера, по которой мы равняли характер Кожаного Чулка».

Натти Бампо – «естественный человек», который превыше всего ценит волю, возможность бродить по лесам. Попытка регламентировать образ жизни индивида кажется ему грехом.

В связи с образом Натти Бампо в пенталогии очерчивается столь значимая для романтизма проблема: цивилизация и природа. Столкновение мира, созданного человеком, с природой, первозданностью, неизбежно и драматично. Этот внутренний конфликт воплощен в фигуре главного героя пенталогии. Натти Бампо с болью воспринимает уничтожение столь любимых им лесов. И одновременно он помогает лавочникам, торговцам, лесорубам, шерифам пробиваться на запад, цивилизовать фронт.



**«Последний из могижан»** – один из наиболее читаемых и, возможно, удачных романов пенталогии. В нем нашли отражение лучшие черты Купера-художника: мастерство рельефно выписанных характеров; искусство увлекательного сюжета; исполненные драматизма ситуации и неожиданно счастливые развязки. В романе мы встречаем Натти Бампо и его индейских друзей: Чингачгука (Великого Змея) и его сына Ункаса. Последние показаны в выгодном свете вопреки расхожему в ту пору мнению о краснокожих как о

людях коварных и мстительных. Задолго до Лонгфелло, поэтически обработавшего индейский фольклор в «Песне о Гайавате», Купер без предвзятости подошел к проблеме коренных обитателей Североамериканского континента, описав их горькую участь. Слово «могижане» стало нарицательным. Писатель свидетельствует о *«...неизбежной, по-видимому, судьбе всех этих народов, исчезающих под напором цивилизации, подобно тому, как опадает листва их родных лесов под дыханием мороза»*. Романист не идеализирует своих героев. На войне этот народ *«отважный, кичливый, коварный, беспощадный, готовый к самопожертвованию; в мирное время справедливый, великодушный, гостеприимный, мстительный, суеверный, скромный и обычно целомудренный»*. Характеристика, данная Купером индейцам, многообразна, содержательна и свободна от прямолинейности. Не случайно, что главным антагонистом благородного Ункаса является также индеец – коварный Магуа.

Сюжет привязан к конкретному времени накануне Войны за независимость, когда французы и англичане соперничали за обладание землями на Североамериканском континенте. При этом обе стороны нередко прибегали к услугам местных индейских племен, между которыми, в свою очередь, шло соперничество.

Таков исторический фон романа, построенного в авантюрно-приключенческом ключе. Перед нами — калейдоскоп сюжетных коллизий: погони, пленения, чудесные избавления, роковые случайности, столкновения измены и великодушия, беззаветной смелости и низости. И все это происходит на фоне девственной природы. Стиль Купера живописно-красочный, порой выпяренный.

Купер отдает дань романтической стилистике: герои хрипло хохочут; уподобляются хищному зверю; их взор полон «непримиримой ненависти»; их схватки происходят у края «головокружительной пропасти»; лица «пылают гневом».

Значение Купера как воспитателя мужества и чести велико не только для его современников, но и для последующих поколений.

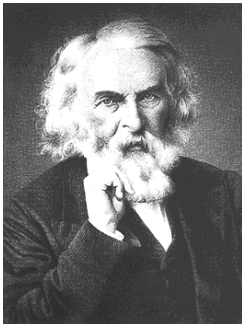
В истории литературы США Купер является основоположником романного жанра, таких его разновидностей, как роман исторический, «морской», приключенческий, политический, социальный. Он открыл европейцам широкие панорамы жизни Североамериканского континента, его богатейшей природы. В романах Купер поставил существенные социальные проблемы своего времени. Он показал историческую неизбежность наступления цивилизации на природу, видел противоречивость этого процесса.

Купер был искусным повествователем, умел «закрутить» сюжет, его характеры броски, хотя и заметно прямолинейны.

### Вопросы и задания

1. Прокомментируйте слова Ф. Купера: «Я разошелся со своей страной. Пропасть между нами огромна. И кто прав, покажет время».
2. Раскройте общую концепцию и художественную методологию пенталогии о Кожаном Чулке.
3. В чем глубинный воспитательный смысл литературного творчества Ф. Купера?

### Генри Водсворт Лонгфелло (Henry Wadsworth Longfellow, 1807 – 1882)



Генри Лонгфелло как романтик первого призыва при жизни воспринимался как национальное достояние Америки, как живой классик. Но после смерти, особенно в XX в., на фоне становления новых поэтических школ слава Лонгфелло стала меркнуть.

Генри Уодсворт Лонгфелло родился в Портленде. Будущий поэт учился в престижном Боудойнском колледже, получил прекрасную

подготовку в области литературы, истории, языков, проявив способности не только к поэзии, но и к науке. Неоднократно выезжал в Европу, где продолжал исследования и занятия литературой. В канун появления «Песни о Гайавате», уже будучи признанным литератором, он решил полностью посвятить себя творчеству

В своем творчестве Лонгфелло выразил оптимистическую веру в историческое предназначение Америки, веря при этом, что писатели США достигнут высокого эстетического уровня, лишь опираясь на достижения и традиции европейских литератур.

Поэзия Лонгфелло почти лишена субъективного начала, в его стихах нет бурных всплесков эмоций, зато есть описательность, медитация, спокойная, ровная интонация, ясность и строгость форм.

«Песнь о Гайавате» (Song of Hiawatha, 1855) стала для Лонгфелло творческой вершиной. Взяв за основу культуру и фольклор коренного населения США, индейцев, поэт попытался создать произведение общеамериканской значимости, нечто вроде национального эпоса.

В центре поэмы образ индейца как «естественного человека». Лонгфелло удалось глубоко подойти к культуре индейцев, к своеобразию их эпоса. При этом он опирался на опыт европейской литературы в использовании фольклорного материала (финский эпос «Калевала», шведский эпос «Сага о Фричьофе»).

Лонгфелло в поэме предстает, с одной стороны, как ученый-фольклорист, с другой – как поэт-романтик, свободно чувствующий себя в материале. Его поэма одновременно памятник американского романтизма и произведение, исполненное индейского колорита. В поэме воссоздан многокрасочный первозданный мир американской природы, сказочная атмосфера мира индейской поэзии. Текст поэмы наполнен экзотическими индейскими именами и названиями (Шух-шух-га – цапля; Мушкодаза – глухарь; Таваэнта – долина и др.).

Главный герой поэмы Гайавата – персонаж одновременно исторический и легендарный, наделен сказочно-мифологическими чертами. Вся художественная биография Гайаваты выстроена в духе фольклорно-эпической традиции и представляет собой цепь ключевых эпизодов:

HENRY WADSWORTH LONGFELLOW



## THE SONG OF HIAWATHA

ILLUSTRATED &  
ANNOTATED EDITION

божественное рождение, смерть матери, прекрасной Веноны, воспитание на лоне природы, поиски отца, единоборство с ним, подвиги во имя народа, победы над Мише-Намой (Осетром), Мише-Моквой (Медведем), Меджисогвоном (Волшебником). Главный мотив всех деяний Гайаваты не жажда славы, а долг перед соплеменниками. Он несет им счастье, мир и благоденствие. Сам Гайавата выступает как народный заступник. Образ наполнен одновременно полубожественными и реальными чертами. Поэма наполнена гуманистическим пафосом.

Афористическая формула «Будьте братьями друг другу» в хрестоматийных строках о Трубке Мира явилась выражением христианской этики, где нет места войнам.

В поэме нашли отражение лиризм, задушевная поэтичность, подлинный драматизм. В финале одиночество Гайаваты приобретает трагический характер: он оставляет своих соплеменников, прощается с жизнью, уходит в «путь далекий», в «страну Заката». Тем самым Лонгфелло показал историческую нежизнеспособность индейской цивилизации. Логическим для поэта завершением поэмы становится появление среди индейцев миссионеров, которые несут идеалы христианской цивилизации:

*И наставник бледнолицых  
Рассказал тогда народу,  
Что пришел он им поведать  
О святой Марии Деве  
О ее предвечном Сыне.  
Он сошел на землю к людям.  
Пришельцы с Востока  
Тепло встречены индейцами:  
Всех нас радует, о, братья,  
Что пришли вы навестить нас  
Из далеких стран Востока.*

«Песнь о Гайавате» написана белым стихом, который у Лонгфелло обрел характер краткости, гибкости и динамичности.

«Песнь о Гайавате» не стала национальным эпосом в полном смысле этого понятия, но имела огромный успех. Его боготворили современники. Томики его изящно изданных поэтических сочинений были едва ли не в каждой американской культурной семье. Его стихи заучивались наизусть в школах. Поэт был увенчан многочисленными наградами, в том числе европейскими, избран почетным доктором Оксфордского и Кембриджского университетов; его удостоила аудиенции королева Виктория.



Лонгфелло был не только поэтом, но и в известной степени просветителем. Он утверждал, что «прежде чем Новый Свет обретет подлинную самобытность... ему следует пропитаться оригинальными элементами чужих культур». Он являл собой тип поэта, ученого, эрудита, художника исключительно высокой культуры. Лонгфелло отличался широкими историко-филологическими познаниями, активно занимался переводческой деятельностью, работал в качестве профессора в Гарварде.

### Вопросы и задания

1. Кто такой «естественный человек»? Раскройте понятие, опираясь на образ Гайаваты.

2. Докажите, что поэма Г. Лонгфелло «Песнь о Гайовате», по мнению критиков, стала *«памятником американского романтизма, произведением, исполненным индейского колорита»*.

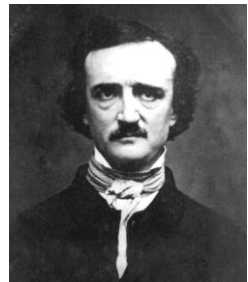
3. Раскройте гуманистический пафос хрестоматийных строк из поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайовате»:

*Я устал от ваших распрей,  
Я устал от ваших споров,  
От борьбы кровопролитной,  
От молитв и кровной мести.  
Ваша сила – лишь в согласье,  
А бессилие – в разладе.  
Примиритесь, о, дети!  
Будьте братьями друг другу.*  
(Пер. И. Бунина)

4. Прокомментируйте стихотворные строки Генри Уодсворт Лонгфелло: *«Встань же смело на работу, Отдавай все силы ей, И учись в труде упорном Ждать прихода лучших дней»* в контексте его творческой биографии и жизненного пути.

### Эдгар Аллан По (Edgar Allan Poe, 1809 – 1849)

Эдгар По был поэтом, прозаиком, критиком, журналистом. Судьба одарила его ослепительным талантом, а жизнь его была исполнена драматизма и жгучих контрастов. При жизни он не был по достоинству оценен в родном отечестве, и



подлинная слава пришла к нему посмертно. Своим творчеством Эдгар По оказал огромное влияние на развитие европейской литературы, особенно символистской поэзии. Необычность и своеобразие литературного творчества Эдгара По снискала ему признание не только как признанного классика национальной литературы, но и фигуры мирового масштаба. Именно поэтому его творчество является предметом неугасающего внимания литературоведов США и всего мира.

Эдгар Аллан По родился в семье актеров бродячей труппы. В раннем возрасте Эдгар потерял отца и мать. Ребенка усыновил состоятельный торговец Джон Аллан. Отсюда второе имя Эдгара По – Аллан. Детство По протекало в достатке, приемные родители ни в чем ему не отказывали. В шестилетнем возрасте мальчика определили в престижный пансион в Лондоне, где он проучился пять лет, выказав разностороннюю одаренность: рисовал, музицировал, упивался книгами, с легкостью овладевал школьными предметами, не только гуманитарными, но и физикой и астрономией. Все это позволило ему развить поэтический дар и одновременно математический склад ума, что позднее нашло отзвук во многих его произведениях.

Сочинять стихи Эдгара По начал в 12-13 лет. Увлечение поэзией провоцировали некоторые «странности» в его поведении, по оценке сверстников.

Эдгар По прожил недолгую жизнь: всего 40 лет. Ему пришлось пережить смерть близких и дорогих людей. Сначала – родителей. Потом умерла его первая любовь, Джейн Стеннард, мать одного из его младших товарищей, женщина редкой красоты и душевной щедрости, муза юного поэта. Образ этой женщины присутствует в ряде его стихов и новелл. Личные переживания обострили мотив смерти, который сыграл немалую роль в творчестве Эдгара По. Кроме этого, в судьбе поэта было немало противоречивых событий, которые способствовали формированию характера трудного и неуживчивого. Одним из тяжелых испытаний, выпавших на долю Эдгара По в период его вхождения в литературу, было непрекращающееся бедственное материальное положение, что стало причиной ранней смерти горячо любимой жены Вирджинии Клемм. Но при этом поэт никогда не шел на поводу предложений стать поставщиком прибыльного, но легковесного журнального чтива. Один из критиков писал: *«По был взыскателен и писал мучительно трудно, а стиль его слишком возвышался над уровнем популярной литературы, за которую так хорошо*

*платили. Он всегда страдал от денежных затруднений. С больной женой был лишен элементарных, необходимых для жизни вещей».*

В 1839 г. выходит в свет двухтомник «Гротески и арабески» (Tales of Grotesque and Arabesque), затем в 1840-е гг. последовали еще три сборника. Эдгар По становится известным новеллистом. В январе 1845 г. в журнале «Вечернее зеркало» он напечатал свой шедевр — стихотворение «Ворон» (The Raven). Сегодня оно признано жемчужиной мировой поэзии, а тогда принесло ему гонорар в 10 долларов. Во второй половине 1840-х годов



Эдгар По воспринимался уже как один из ведущих поэтов Америки, был принят в «лучшем обществе» Нью-Йорка. Между тем у него было и немало недоброжелателей и завистников.

В жизни Эдгара По было много загадок и противоречий. Трагична и загадочна его смерть. После серии блестящих выступлений в городах США его находят в Балтиморе на уличной скамейке в беспомощном состоянии. Поэт был помещен в больницу, несколько дней находился без сознания и скончался 7 октября 1849 г.

Бытуют разные версии относительно причин смерти Эдгара По: от опьянения, наркотиков и грабежа. Но, быть может, стоит согласиться с Ю. В. Ковалевым, писавшим: *«Да и так ли важно знать, от какой болезни умер Эдгар По. Он погиб от усталости, от отчаяния, от чудовищного перенапряжения духовных сил, от нервного и психического истощения, от беспросветной нищеты, с которой тщетно боролся всю жизнь».*

Творчество Эдгара По разнообразно. Он был первым в США профессиональным литературным критиком. Его оценки художественных произведений отличались нелицеприятностью, глубиной, безошибочным вкусом; они и сегодня сохраняют свою ценность. Эдгар По-критик первостепенное внимание уделял писательскому мастерству, форме, стилю, языку, тем специфическим приемам, с помощью которых художник способен воздействовать на читателя. На этих же принципах построена поэтическая система поэта. Главное в поэзии для Эдгара По – Прекрасное, которое предопределяет цель поэзии – доставить читателю удовольствие, а не обнажить перед ним истину. Лирические стихи в отличие от прозаического произведения вызывают не всегда поддающиеся рациональному определению ощущения и настроения, что достигается музыкальностью и

гармонией стихотворной формы. Поэзия обращена не к идеям и разуму, а к миру Красоты, воздействует не на рассудок, а на душу, позволяет постигнуть совершенство запредельного и божественного мира. Поэзия – это *«грезы необычайной хрупкости», «порождение скорее души, чем разума»*. Все бытовое, приземленное поэзии чуждо. По считал, что юмор и ирония тоже принадлежат прозе, для стихотворного текста они не приемлемы, там преобладают грусть, «приятная печаль», «томление». Это мнение созвучно мыслям А. С. Пушкина, писавшего, что *«поэзия не должна иметь никакой цели, кроме самой себя»*, что *«цель поэзии – поэзия»*.

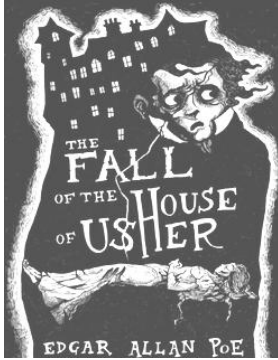
Для писательской индивидуальности Эдгара По характерен синтез черт, свидетельствующий о гениальности автора. Парадоксальное сочетание логики, математического расчета, интеллекта, холодного рационализма и, с другой стороны, крайней возбудимости, эмоциональности, фантазии, воображения – лишь часть творческой палитры Эдгара По и его картины мира. Именно поэтому в произведениях По есть то, что называется «анатомией» создания произведения.

К примеру, в работе «Философия творчества» Эдгар По «анатомирует» процесс написания стихотворения «Ворон»: рождение замысла, выбор размера, интонации, стиля, ключевого слова «никогда» (*never more*), рефрена и т.д. Все это лишний раз доказывает, что *«произведение создавалось шаг за шагом, достигая своей законченности с точной и строгой последовательностью математической проблемы»*. Перед нами яркий образец писательской саморефлексии, осмысления собственной поэтической лаборатории.

Эдгар По оставил потомкам около семидесяти новелл и по праву считается одним из творцов американской романтической новеллистики как национального литературного жанра США.

Лучшие образцы «малой прозы», созданные в основном в 1840-е гг., отмечены разнообразием проблематики и стилевых приемов, богатой фантазией, оригинальностью сюжетов. Они образуют несколько жанрово-тематических групп.

Некоторые новеллы Э. По критики относят к «страшным», но более всего они подходят под определение «психологические» новеллы. Писателя интересует поведение человека в экстремальных, нередко «запредельных» ситуациях. Время показало, что Эдгар По с его редчайшей интуицией, склонностью к сгущению красок, гротеску, фантастике «дал ход» некоторым направлениям современной психиатрии и парапсихологии.



Среди «страшных» или «психологических» новелл выделяется одна из хрестоматийных и одновременно сложных по замыслу – «**Падение дома Ашеров**» (The Fall of the House of Usher, 1839).

Герой-рассказчик навещает своего старого друга Родерика Ашера, потомка древнего знатного рода, в его фамильном поместье, которое являет удручающее зрелище: угрюмые стены, безучастно глядящие окна, белые мертвые стволы иссохших деревьев.

Леденящим холодом и тоской наполняет душу героя-повествователя вид усадьбы. Над ее обитателями тяготеет проклятье, неизлечимая, загадочная болезнь. «Страшные» события, полные фатальной предопределенности, составляют цепь неотвратимого наказания, безумия, смерти героев.

Спустя некоторое время Родерик впадает в тяжелое нервно-возбужденное состояние; повествователь читает ему отрывки из старинного рыцарского романа. Страшные эпизоды романа сопровождаются ужасными раскатами грозы. Появляется Маделайн, завернутая в саван. Брат и сестра падают в объятия друг друга и умирают. Герой-повествователь в ужасе бежит из усадьбы. Свирепствует ураган. На глазах героя «глубокое тусклое озеро» безмолвно и угрюмо поглощает дом Ашеров.

«Эффект присутствия» достигается за счет причудливого сюжета, искусно созданной писателем атмосферы нарастающего ужаса, который передается читателю.

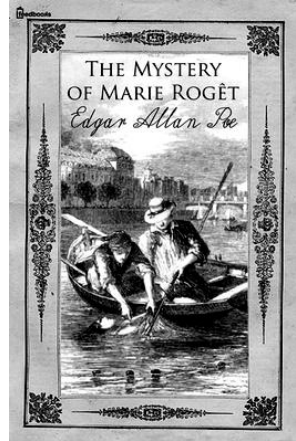
Новелла не имеет однозначного толкования, что достигается за счет обилия символики, загадочных метафор.

По одной из версий, новелла в аллегорической форме изображает мучительный процесс распада южных аристократических семейств. Другая версия состоит в том, что По предугадал «великую тему» литературы XX в., тему распада сознания и гибели личности в мире хаоса.

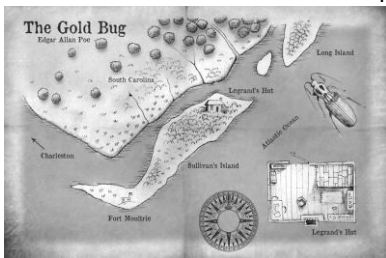
Эдгар По был фактически основоположником детективного жанра. В трех его известных детективных новеллах новеллах – «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо» – «сквозная фигура» – Огюст Дюпен, детектив-любитель, человек аналитического ума, который не участвует непосредственно в расследовании преступлений, однако помогает их раскрытию благодаря блестящим аналитическими способностям.

Потомственный аристократ, переживший многие превратности судьбы, Дюпен одиноко живет в Сен-Жерменском предместье. Его единственные друзья — книги, любимое времяпрепровождение — долгие ночные прогулки. Дюпен выстраивает логические цепи причин и следствий, позволяющих обнажить механизм преступления. Он «расшифровывает» криминальные загадки, перед которыми пасуют профессиональные полицейские сыщики. Дюпен — предтеча таких персонажей мирового детектива, как Шерлок Холмс, Конан Дойль, инспектор Мегре Жоржа Сименона, герои Агаты Кристи.

В новелле «**Тайна Мари Роже**» (The Mystery of Marie Roget) сюжет основан на реальном событии, действие происходит в Париже. Молодая красивая женщина Мари Роже покидает дом своей матери, сообщив, что намерена провести день у тетушки, и пропадает. Четыре дня спустя в Сене выловлен ее труп со следами совершенного насилия. Парижская полиция бессильна найти преступника. Префект просит помощи у Дюпена. Рассуждая логически, Дюпен предполагает, что убийство совершил какой-то тайный поклонник Мари Роже, который сбросил труп с лодки в реку, сошел на берег, а затем оставил лодку плыть по течению. Это предположение и помогло найти преступника, хотя в новелле не сказано конкретно, как это произошло и кто оказался убийцей.



Широко использованный в новеллах По мотив недосказанности, апелляция к воображению и фантазии читателя есть доверие к нему и повод для развития способности интерпретировать текст художественного произведения. Классикой детективного жанра является новелла «**Золотой жук**» (The Golden Bug), герой которой Вильям Легран — фигура, наделенная выдающимися способностями, чем он близок Дюпену.



Ища желанного уединения на безлюдном острове, Легран находит таинственного золотого жука и пергамент, испещренный загадочными криптограммами. Детально и предельно конкретно фиксирует новеллист

*процесс того, как Легран расшифровывает письма благодаря своей безупречной логике. В итоге удается обнаружить клад капитана Кидда, главаря пиратов. – сундук с золотыми и серебряными монетами, бриллиантами и другими драгоценностями.*

В этой новелле отразилось серьезное увлечение писателя «технологией» тайнописи. По выступил здесь как один из пионеров темы кладоискательства, которая получит широкое развитие в литературе (Стивенсон, Твен, Фолкнер и др.).

Главными темами в творчестве Эдгара По выступает **любовь, красота, смерть**. Наиболее ярко это нашло отражение в стихах, которые в количественном выражении выглядят скромно: немногим более пятидесяти стихотворений. Все зрелые стихи Эдгар По — плод интенсивного труда и предельной требовательности. Они поистине *«томов премногих тяжелей»*. Это такие отмеченные самобытностью и оригинальностью стихотворения, как «Исрафил» (Israfiel), «Эльдорадо» (Eldorado), «Улялюм» (Ulalume), «Аннабель Ли» (Annabel Lee), «Колокола» (The Bells), «Ворон» (The Raven). Обычно стихи Эдгара По бессюжетны, построены на нюансах, настроениях, музыке слов, в них существенны не «значение», а «эффект». Огромную роль играет символика, обыгрываются мотивы красоты, любви и особенно смерти.

По подсчетам исследователей, мотив смерти присутствует едва ли не в каждом третьем стихотворении Эдгара По. Смерть у него не проявление «больной» души, а многозначное романтико-символическое понятие, сопрягаемое с Любовью, Красотой, Поэзией. Жизнь, согласно взглядам Эдгара По, неразрывно связана с потусторонним миром. Герой лирической поэзии Эдгара По обретает рай только через страдания и любовь к Прекрасной Женщине. Гармония достигается лишь в любви, в воспоминаниях о счастливых днях, в соединении прошлого и настоящего.

Чтобы достичь желаемого эффекта, Эдгар По неустанно экспериментировал с размерами, строфикой, стилистикой стиха. С необыкновенной взыскательностью трудился над стихами, не уставал их править и обновлять. Стихотворение «Колокола» в первой редакции имело 17 строк, в окончательной – 113.

Его поэзия стала связующим звеном между романтизмом и символизмом, где он явился пионером и основателем этого направления в США. В Европе занял прочные позиции, что обеспечило признание поэзии Эдгара По в Старом Свете в литературных и музыкальных кругах. Большое влияние Эдгар По оказал на М. Ф. Достоевского. Он называл фантастику По

«какой-то особой». «В его способности воображения, – замечает Достоевский, – есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей... Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях». По был не только внутренне соизвучен Достоевскому, но и определенным образом влиял на него. Укажем на использование Достоевским темы двойничества, интерес к психологическим состояниям человека «у края бездны», на соединение реализма с фантастикой.

### Вопросы и задания

1. Докажите конкретными фактами, что судьба Эдгара По была исполнена драматизма и жгучих контрастов.
2. На примере стихотворения Э. По «Ворон» подтвердите мысль о том, что «...поэзия – это «грезы необычайной хрупкости», «порождение скорее души, чем разума».
3. Раскройте значение рефрена *never more* в стихотворении Э. По «Ворон».
4. Как Вы думаете, что имел в виду Ю. Олеша, когда говорил об Эдгаре По: «...великий математик, видим мы, был поэтом; великий поэт – математиком».
5. Приведите примеры из произведений Э. По, где символически обыгрываются мотивы красоты, любви и особенно смерти.

## РАЗДЕЛ 4. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ОТ ОКОНЧАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ДО ЗАВЕРШЕНИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1865-1918)

Время от окончания Гражданской (1865 г.) до завершения Первой мировой войны (1918 г.) – важнейшая эпоха в истории США и в развитии национальной литературы. После победы Севера в Гражданской войне экономическое развитие США пошло по пути капиталистического производства. Образуются тресты и монополии, а с ними выходят на гребень волны и первые миллиардеры-олигархи, угольные, нефтяные, стальные короли: Рокфеллеры, Карнеги, Гульды. Массовая иммиграция, в том числе и из России, способствует увеличению производственного, научного и культурного потенциала США. Страна богатеет, наращивает



промышленный потенциал. Вместе с промышленным ростом обостряются конфликты между трудом и капиталом.

Конец XIX – начало XX в. ознаменовался в США рядом событий внешнего и внутреннего характера: испано-американская война 1898 г., носившая откровенно агрессивный характер со стороны США, политика реформ и антитрестовское законодательство, вступление США в Первую мировую войну. Последнее событие нашло яркий отклик в литературе (Хемингуэй, Фолкнер, Фицджеральд).

Рубеж веков оказался переходной эпохой как в плане исторического развития, так и с точки зрения литературного процесса. Появляются новые философские, социально-политические и эстетические школы и учения. Уходят в прошлое традиции романтизма, происходит формирование и укрепление позиций реализма, заявляют о себе натурализм, авангардистские, модернистские течения. Такие писатели, как М. Твен, Д. Лондон, Т. Драйзер, получают международное признание.

Многообразные социальные процессы в стране после Гражданской войны, перемены в мироощущении, менталитете американцев нашли отклик и в литературе. На исходе XIX в. в литературе США происходит становление реализма. Художественная панорама США сложна и неоднозначна. Проблемы становления национальной литературы являлись предметом острой полемики. Наиболее ярко это выразилось в противостоянии реалистического отображения действительности и **«традиция благопристойности»** (*genteel tradition*), весьма влиятельным течением в литературе США в последней трети XIX в. Это течение, задававшее тон после окончания Гражданской войны, имело консервативно-охранительную направленность.

В основе эстетики «традиции благопристойности», или браминов лежало неприятие искусства жизненной правды как «грубого», представляющего вызов «хорошему вкусу» и всему «идеальному». Реализм брамины ассоциировали с натуралистической «грязью».

В основе воззрений «браминов» была идея о том, что Америка в силу «исключительности» своей исторической судьбы свободна от большинства социальных контрастов и коллизий, присущих Европе. Оберегая искусство от «вульгарности», они, используя свой авторитет в журнально-издательском мире, в сущности, блокировали становление литературы жизненной правды. Принципы художников-реалистов были глубоко им чужды, и они провозглашали себя единственными хранителями высших эстетических ценностей в литературе. Влияние браминов было столь широко, что, когда

писатели нового поколения вырвали из их рук контроль над журналами и издательствами, взрыв натурализма оказался мощнее, чем можно было представить, поскольку более четверти столетия его внутренняя энергия всячески тормозилась браминами.

Писатели-реалисты не принимали «джентильности», разного рода пуританских табу. Внутренней полемикой с «традицией благопристойности» пронизаны многие произведения Марка Твена. Решающий вклад в освобождение американской литературы от «викторианской» традиции внес Драйзер. Последний удар по ней был нанесен группой писателей нового поколения, которых называют «людьми 20-х годов» (С. Льюис, Фицджеральд, Хемингуэй, Фолкнер и др.).

Обозначим факторы, которые способствовали укреплению реалистических тенденций в литературе США на рубеже веков.

Во-первых, писатели Америки усвоили художественный опыт выдающихся европейских мастеров, прежде всего русских и французских. Во-вторых, шло неуклонное развитие региональных литературных центров и выдвижение на общеамериканскую арену таких писателей-реалистов. В-третьих, произошло углубление психологических исканий в литературе. В-четвертых, на исходе XIX в. Обозначилось творчество художников натуралистов, эстетическая доктрина которых была во многом заострена против «традиции благопристойности». В-пятых, ярко зазвучала социальная критика в так называемой «литературе протеста» в творчестве писателей, которых называли «разгребателями грязи». Поиски правды жизни в словесном искусстве соединялись с обогащением и развитием художественных средств.

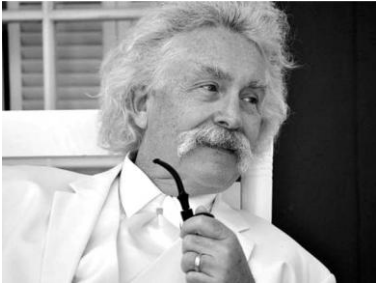
Особую роль в развитии литературного процесса в этот период сыграло развитие региональных литературных центров, особенно на Юге, Среднем Западе, Дальнем Западе. Их представители привнесли в свои произведения местный колорит. Они активно опирались на фольклорную традицию и также взяли на вооружение американский юмор. Именно так вошел в литературу Марк Твен, центральная фигура рассматриваемого периода.

### **Вопросы и задания**

1. В чем выразилось противостояние между реалистичным отображением действительности и «традицией благопристойности»?

2. Каковы были факторы, которые способствовали укреплению реалистических тенденций в литературе США на рубеже веков?

**Марк Твен**  
**(Mark Twain, 1835 –1910)**



Марка Твена называли *Линкольном американской литературы*, «национальным гением», что объясняется тем фактом, что его личность и творчество с редкой полнотой вобрали в себя дух, менталитет, характер, культуру народа США. Уже при жизни Марк Твен стал фигурой легендарной, почти

мифологической.

Образ Америки, складывающийся в сознании россиян благодаря книгам, кинофильмам и телепередачам, будет неполным без книг Марка Твена. Встречи с миром литературы Марка Твена многоплановые: истории судеб двух шаловливых и бойких американских подростков Тома Сойера и Гека Финна, сатирические наблюдения великого писателя, оригинальные мысли, искрометный юмор. Все это объединено единой темой и наследием Марка Твена – Америкой, ее судьбой.

Подлинное имя Марка Твена Сэмюэл Ленгхорн Клеменс. Он родился в 1835 г. в семье Джона Маршалла Клеменса в деревушке Флорида штата Миссури. Отец Твена, человек образованный, держал бакалейную лавку, но на торговой ниве не преуспел, считался неудачником. Между отцом, человеком суровым, и сыном отношения не сложились. Значительно ближе будущему писателю была мать, рыжеволосая красавица Джейн Клеменс, от которой он унаследовал и свою знаменитую шевелюру, и взрывной нервной темперамент, впечатлительность, эмоциональность.

Малой родиной для Марка Твена стал городок Ганнибал, куда в 1839 г. переехали Клеменсы; позднее он был описан как Санкт Питерсберг в романах о Томе Сойере и Геке Финне.

После кончины отца 12-летний Твен оставил школу и был вынужден зарабатывать на жизнь. Это был удел многих американцев, тех, кого называют *self-made man*. Юноша, в котором уже смутно бродили

литературные импульсы, несколько лет провел «на колесах» в качестве кочующего наборщика в разных городах страны. В свободное время Твен запоем читал, испытывая неодолимую тягу к сочинительству.

Заветным желанием Твена было сделаться лоцманом на Миссисипи. Лоцман должен был шестом измерять глубину реки, помогать вести пароход по фарватеру. Согласно легенде, именно на Миссисипи родился литературный псевдоним писателя – Марк Твен, что означает «мерка два». Это был обычный возглас лоцмана. Марк Твен изучил реку вдоль и поперек на протяжении почти двухсот миль. В 1861 г. с началом Гражданской войны он оказался мобилизован в армию южан, но пробыл в ней около трех недель, так как заболел. К 1858 – 1861 гг. относятся и его первые литературные опыты.

Журналистский и литературный дебют Марка Твена состоялся в Неваде и Калифорнии, куда он отправился, оставив армию, и где он получил бесценный опыт знания жизни в журналистике. Твен считал, что его функция – распространять правду, точнее, достоверную информацию, искоренять ошибки и предрассудки, образовывать людей, возбуждать потребность в реформах, повышать уровень общественной морали и нравственности. При этом в его сочинениях было немало язвительных, иронических замечаний в адрес недобросовестных газетчиков. И сегодня актуальны слова Твена: *«В современном обществе печать – это колоссальная сила. Она может создать и испортить репутацию любому человеку. Ничто не мешает ей назвать лучшего из граждан мошенником и вором и погубить его навеки».*

Но Твен понимал, что у серьезной газеты есть такие прекрасные качества, как правдивость, смелость, нетерпимость ко лжи, что необходимо для здорового гражданского общества. Большое внимание Твен уделял важному закону газетчика: материал следует подавать ярко и броско, опираясь на документалистику. В этот же период Твен освоил профессию лектора. В Калифорнии Твен, журналист и репортер, стал пробовать свои силы и как беллетрист, публикуя свои первые литературные опыты в местных литературных журналах «Золотой век» (Golden era) и «Калифорниец» (Californian). Известность Твена началась с публикации юмористического рассказа «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса» (The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County, 1865).

В 1867 г. Твен приезжает в Нью-Йорк, издает томик своих рассказов и фельетонов. К этому времени юморист с Дикого Запада успел обратить на себя внимание на Востоке, который считался американским культурным

очагом, но явно нуждался в притоке свежих сил, а главное – самобытных талантов.

В творчестве Твена закрепились три основных периода: первый – с середины 1860-х гг. до начала 1880-х гг.; второй – от начала 1880-х гг. до середины 1890-х; третий – последние полтора десятилетия жизни Марка Твена.

В ранних произведениях Твен выступает как художник, ярко отразивший в своем творчестве наиболее самобытные элементы американского юмора. Он был органично связан с фольклором американского Запада, который бытовал в условиях фронта, и был живым элементом культуры простых людей, грубоватых, занятых тяжелой физической работой, далеких от рафинированной духовной жизни Востока.

В 1860 – 1870-е гг. Твен написал самые знаменитые свои рассказы. В 1865 г., обобщая свой опыт в очерке «Об искусстве рассказа» (*How to Tell a Story*), он писал: *«Юмористический рассказ – это жанр американский... Эффект, производимый юмористическим рассказом, зависит от того, как он рассказывается, тогда как воздействие комического рассказа и анекдота зависит от того, что в нем рассказано»*. По мнению писателя, искусство устного юмористического рассказа родилось в Америке.

Твенские юмористические рассказы искрятся остроумием, фантазией, в них высокий накал жизнерадостной стихии комизма, бурлеска, пародии, искренности, позитива. В них – мир, исполненный бурного веселья, взрывов энергии. В нем все гиперболично, свежо, неожиданно. Сиамские близнецы ведут себя как скандалисты; покойник, восстав из гроба, усаживается рядом с кучером, чтобы в последний раз увидеть друзей; отправляясь в рай, Стормфильд вступает в состязание со встретившейся ему кометой. Ничего подобного не знала американская литература. Каноны, штампы, правила «хорошего тона» рушатся, побежденные жизнерадостным смехом Твена. Обладая мощной фантазией, способностью к самым неожиданным ассоциациям, Твен умеет выстроить остроумнейший сюжет буквально из «ничего». Но за с первого взгляда абсурдными ситуациями и коллизиями просвечивает серьезный социальный смысл. Объектом осмеяния становится и невежество журналистов («Как я издавал сельскохозяйственную газету», *How I Edited an Agricultural Paper*), и ожесточенная конкуренция на ниве «свободной» печати («Журналистика в Теннесси», *Journalism in Tennessee*), и фабрикация фантастического «компромата» как средства предвыборной борьбы («Как меня выбирали в губернаторы», *Running for a Governor*). и др. В этих рассказах Твен

демонстрирует арсенал приемов, заложенных в американском юморе: гротеск, шарж, сгущение красок, комическое преувеличение, нарочито серьезный тон при изложении смешных вещей. Эти приемы на фоне всепронизывающей иронии стали с той поры основными приметам уникального и самобытного твеновского стиля.

Вскоре после переезда в Нью-Йорк Твен получает лестное предложение в качестве корреспондента газет «Альта Калифорния» и «Нью-Йорк трибюн» отправиться на пароходе «Квакер-сити» в туристический вояж по Европе. Впервые Твен увидел Старый Свет. Путешественники побывали во Франции, в Италии, Греции и Турции, в Северной Африке. Проплыв по Черному морю, сделали остановку в Крыму и Одессе. В Ливадийском дворце в Крыму американцы были приняты императором Александром II. От имени соотечественников Твен составил приветственный адрес царю, в котором выражал благодарность России за позицию по отношению к северянам в Гражданской войне.

Итогом вояжа Марка Твена в Старый Свет стала Книга **«Простаки за границей»** (The Innocents Abroad, 1869), которая открыла серию произведений Твена документально-очеркового характера. Основная тема книги – сопоставление Европы и Америки, Старого и Нового Света, двух культур, двух цивилизаций, ведь сравнение – лучшая форма познания».

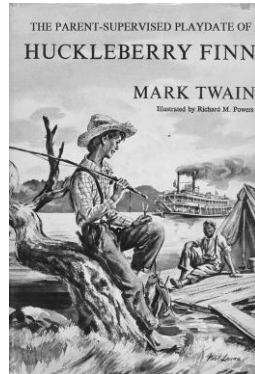
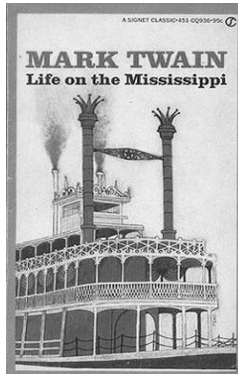
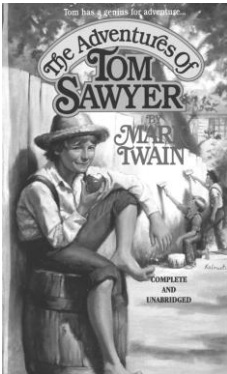
В книге Твена отразилась оптимистическая атмосфера послевоенной Америки. В ней интересна фигура главного героя, «простака», «американского Адама», человека, по-детски непосредственного, комически простодушного. Это фигура крайне важная для всего творчества Твена. Американские писатели до Твена, как правило, демонстрировали свое восхищение европейской культурой. Твенский «простака», сталкиваясь с памятниками старины в Европе, выказывает обезоруживающую неосведомленность, задает «детские» вопросы. Но взгляд Твена на Европу, полемически заостренный, конечно же, не сводится к демонстрации простодушия и необразованности «простаков», которые нередко комичны в своем прагматизме и не могут думать ни о чем другом, кроме как о деньгах. Простака полагал Европу вчерашним днем, а исторические перспективы связывал с Америкой, с Новым Светом, олицетворявшим надежду мировой цивилизации.

Семейная жизнь Твена была вполне благополучной. Писатель был человек домашним, преданным своим близким. Его первенец, Ленгхорн, появился на свет слабым и вскоре умер. Затем родились три дочери: Сюзи, Джин и Клара, которых Твен безумно любил.

Твен в глазах своих соотечественников был эталоном успеха, воплощения американского мифа. В 1880 г. писатель получил письмо от одного школьника. В классе было задано сочинение на тему «Кем бы я хотел быть?». Школьник написал, что хотел бы стать Марком Твеном.

Значительным было влияние на него его жены, Оливии, женщины тонкой, образованной, с отчетливо выраженными пуританскими эстетическими ориентирами. Оливия была своеобразным домашним «цензором» Твена, «приглаживала» его тексты, настаивала на купировании всего «грубого», являющегося вызовом канонам «джентильности».

Главным же его достижением и вершиной литературного творчества Марка Твена стала автобиографическая трилогия: «**Приключения Тома Сойера**» (The Adventures of Tom Sawyer, 1876), «**Жизнь на Миссисипи**» (Life on Mississippi, 1883) и «**Приключения Гекльберри Финна**» (The Adventures of Huckleberry Finn, 1884). Трилогия отразила картину мира писателя, отвечала его мироощущению и художественному темпераменту.



Твен словно сохранил в себе ощущения детства, когда обострены независимость, вольность, растворение в природе. Детство было для Марка Твена «естественным состоянием», когда торжествовали добрые начала, и, погружаясь в мир детства, он уходил от болезненных для него проблем современности, которую воспринимал со все большим неодобрением.

Романы о Томе Сойере и Геке Финне, ставшие духовными спутниками поколений подростков многих стран, включая Россию, во многом автобиографичны. Но в то же время все детские воспоминания Твена обогащены его писательской фантазией.

Щедрость деталей и подробностей, рассыпанных уже в первом романе о Томе Сойере, делает повествование осязаемо достоверным. И это органично: в книгах воспета поэзия детства.

Твен полемически направил свой роман против фальшивой уныло-назидательной детской беллетристики, в которой в духе «джентильной» традиции фигурировали ходульные «хорошие» и «плохие» мальчики и девочки. Пародией на «хорошего мальчика» стал образ Сида, сводного брата Тома Сойера.

В «Томе Сойере» Твен отталкивается от конкретных фактов, художественно преобразованных. В городе Санкт-Петербурге легко угадывается Ганнибал 1840-х гг., еще до Гражданской войны. В тете Полли – черты матери Твена. Том Сойер имеет прототипами сразу трех мальчиков – знакомых Твена; этот образ отчасти автобиографичен.

Том с его «массовым» американским именем – живой, шаловливый подросток, деловитый и одновременно, как и свойственно его возрасту, фантазер и романтик. Твен смотрит на мир широко открытыми, наивными глазами своего героя. События романа пропущены через восприятие Тома, его подростковый взгляд на мир. Каждый эпизод жизни Тома значим для него. Взрослый же мир видится ему скучным, пресным, состоящим из запретов.

Читатель словно «включается» в мир детства и становится соучастником всего, что происходит в романе. Это достигается благодаря «эффекту присутствия», когда с первых страниц романа Твен погружает читателя в атмосферу книги. Мы как бы находимся рядом с Томом, который спасается от придирок и нотаций тети Полли; дает коту Питеру лекарство; скучает во время проповеди в церкви; томится на уроках; играет в пиратов; совершает набег на пикник учеников воскресной школы; влюбляется в свою одноклассницу Бекки Тэчер, тоскует во время ее отлучки и великодушно берет на себя ее вину; осуществляет своеобразную «робинзонаду» на острове вместе с приятелями Гekom Финном и Джо Гарпером. Все это воспроизведено конкретно и наглядно.

Слово «приключения» несет глубинный смысл. В романе о Томе Сойере нет четкого сюжета и интриги. Роман выстроен как цепь эпизодов, иногда даже беспорядочных; но в этом есть свой резон, ибо они как бы соответствуют детскому дискретному сознанию, непоседливости, импульсивному темпераменту Тома. Вместе с тем в череде событий все же очерчиваются три главные истории: эта детская наивная любовь Тома и Бекки Тэчер (подобного чувства еще никто до Твена не описывал); убийство



на кладбище; поиски клада. Сама калейдоскопичность эпизодов и сцен – своеобразное отражение «алогичности» детского сознания, его обаятельной непосредственности. На наших глазах разворачивается открытие ребенком мира, который для него оптимистичен и полон надежд. В этом мире есть место играм, фантазиям и шалостям.

Детские диалоги, очаровывающие читателя подлинностью, воспроизведением живой детской речи, еще более усиливают эффект от чтения этих произведений.

В 1882 г. Твен совершил плавание по Миссисипи: это было ностальгическое путешествие. Твен не был на реке своей юности почти четверть века – с середины 1850-х гг. На этот раз он путешествовал как прославленный писатель, «национальное достояние», окруженный всеобщим вниманием и любовью. Несколько раз поднимался в капитанскую рубку, заново испытывал себя в роли «рыцаря штурвала».

Итогом поездки стала оригинальная книга **«Жизнь на Миссисипи»**, аналогов которой еще не было в американской литературе. Как уже не раз случалось у Твена, жанровая природа книги выражена нечетко. В основе романа лежит очерково-документальное начало, отраженное в наблюдениях, зарисовках, публицистических отступлениях, авторских оценках и даже цифровых статистических вкраплениях.

В предисловии Твен подчеркнул общенациональную масштабность и значимость выбранной тематики: *«...Бассейн Миссисипи – остов нации. Все другие регионы страны – только члены, важные не столько сами по себе, сколько своим отношением к остову... А она, река, подобна живому организму – со своим нравом, мощью, энергией... Перед нами жизнь реки и людей, с ней связанных»*.

**«Приключения Гекльберри Финна»** (1884) считается высшим достижением Твена-художника и произведением, которое входит в канон мировой классики. В этот романе оказались «запрограммированы» многие темы и мотивы последующей американской литературы. Работе над этим романом Твен отдал с перерывами почти десять лет труда и завершил в почти пятидесятилетнем возрасте. Здесь углубилось мировоззрение писателя, расширился его художественный и жизненный опыт. Твен, вопреки бытовавшему в критической литературе упреку в импровизационности и беспорядочности манеры, выстроил четкую романную структуру, добился высокого мастерства в языке, в частности в описании природы, создании речевых портретов.

В основе «Гека Финна» живой, увлекательный сюжет. События происходят примерно за 10 – 15 лет до крушения рабства, что нашло отражение в главной сюжетной коллизии романа. Если в «Томе Сойере» место действия – заштатный провинциальный городок, то в «Геке Финне» дана емкая американская панорама. В романе углубляется психологизм Твена: в «Томе Сойере» повествование ведется от третьего лица, в «Геке Финне» – от лица протагониста, что позволяет прочувствовать события и показать внутренний мир героя. Роман можно по праву отнести к «романам воспитания» уже потому, что Твену удалось проследить эволюцию характера Гека.

Сюжет романа позволил включить в повествование как широкие картины жизни, так и пеструю галерею характеров. В жанровом плане роман можно отнести к «эпосу дороги». Это своеобразный жанр путешествия, движения героя по дороге жизни, в пространстве и времени. У Твена «дорогой» становится Миссисипи, средством передвижения – плот, на котором плывут Гек и Джим. Им встречаются грязные, «словно болото», прибрежные городки, где разворачиваются главные приключения героев. Мир вокруг героев предстает средоточием социальных проблем. Он далек от образа идиллической Америки, который возникает в книге о Томе Сойере.

Имя главного героя Гека Финна обрело нарицательный смысл. Он воплощает суть американского менталитета, и уже поэтому стал одной из самых замечательных классических фигур в американской литературе. Приключения Гека, если сравнить их с приключениями Тома Сойера, серьезнее и драматичнее.

Глубинная тема свободной, вольной жизни, раскрывающаяся в сюжетных перипетиях романа, становится одной из главных в романе.

*Судьбу Гека определяет поведение его отца, горького пьяницы, в описании которого Твен не щадит мрачных и точных красок. Отношения между сыном и отцом, заточившим Гека в свою хижину, наподобие тюрьмы, накаляются. Геку не остается ничего иного, как, инсценировав собственное убийство и ограбление, укрыться на острове Джексон.*

*Новый поворот сюжета – судьбоносная встреча Гека с негром Джимом, который сбежал от сердобольной вдовы Уотсон: ее «гуманность» не устояла перед ценой в восемьсот долларов, которые ей предложили за чернокожего.*

*Дальнейшее действие романа продолжается на реке Миссисипи вниз по течению: Гек и Джим надеются спуститься до реки Огайо, а затем добраться до «свободных» штатов. Здесь начинается цепь необычных*

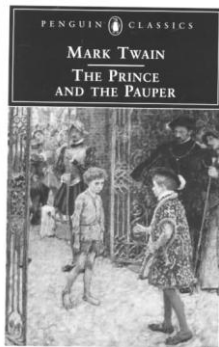
*событий. Герои то расстаются, то вновь находят друг друга. Когда они достигают рабовладельческой территории, тревога Джима растет. Но и Гека не оставляет страх: ведь он помогает беглому рабу. Спасая Джима, он чувствует порой стыд, его «грызет совесть», он называет себя «негодяем» и «подлецом». Он пишет письмо вдове Дуглас, чтобы «очиститься от греха». Но потом рвет его. Он не предаст Джима, даже если ради этого ему уготовано «гореть в аду». Этот поступок Гека носит глубокий нравственный смысл и выступает своеобразной инициацией героя Твена.*

События, происходящие по мере движения плота вниз по реке, наполнены социальным смыслом. Они приоткрывают темные, зачастую трагические стороны американской действительности. Так Гек постигает «другую» Америку.

Роман требует внимательного и вдумчивого чтения: Твен умеет наполнить любую, казалось бы, случайную деталь значительным социальным смыслом.

Значение романа поистине велико. Роман о Геке Финне по праву считается свидетельством укрепления реалистических принципов в американской литературе и лучших гуманистических традиций мировой литературы.

В богатом литературном контексте тех лет художественный мир Твена уникален. Прежде всего, Гек Финн стал открытием романиста. Гек всем своим поведением отрицает расистский тезис о несовместимости людей разного цвета кожи.



Художественным открытием стал и образ Джима. Твен сумел избежать сентиментальности, идеализации черных невольников как благородных страдальцев, что было присуще аболиционистской литературе: несмотря на то, что его герой необразован и опутан суевериями, его отличает великодушие и человеколюбие, он мечтает скопить денег и выкупить семью из рабства.

Психологический портрет Джима обретает дополнительную рельефность благодаря тому, что Твен использовал негритянский диалект штата Миссури. К литературному новаторству Твена можно по праву отнести сочность языка и стихию просторечия.

«Приключения Гекльберри Финна» завершают твеновскую трилогию, романы которой объединены образом великой американской реки. В трилогии Твен по-своему отзываясь на глубоко ощущавшуюся писателями США потребность понять Америку, ее характер, ее душу.

В 1882 г. Твен создает повесть **«Принц и нищий»** (The Prince and the Pauper), шедевр, по праву относимый к классике детской литературы. Но не только. Это был первый переход на почву «чистой» истории, которая притягивала Твена: писатель с увлечением изучал разнообразную специальную литературу, его глубоко интересовали события прошлого. Как художник, твердо приверженный демократическим ценностям, народовластию, он был решительно нетерпим к любым сторонам феодального миропорядка как системы, основанной на неравенстве людей, насилии и произволу.

Но, несмотря на глубоко разработанный историко-документальный план повести, главным для Твена оставались искусство и фантазия в построении сюжета, основанного на известном в мировой литературе мотиве двойничества. На этот раз Твен построил повесть гармонично и геометрически четко, обозначив «полярность» сцен, эпизодов и реалий, относящихся к двум противоположным мирам – нищете и роскоши.

В 1877 г. в дневнике Твена появляется запись: *«За день или два перед смертью Генриха VIII Эдуард ненамеренно меняется местами с мальчиком – нищим. Принц блуждает в лохмотьях и терпит лишения, нищий претерпевает мучительные для него испытания придворным этикетом – и так до дня коронации в Вестминстерском аббатстве, когда путаница разъясняется и все завершается благополучно»*. Перипетии сюжета подчеркивают писательскую сверхзадачу: *«Я хочу дать близко почувствовать всю жестокость законов этого времени, показать, как король сам становится жертвой иных из своих законов, а действие других видит собственными глазами»*.

Вместе с тем, обратившись к исторической реальности, Твен оставался в рамках своей художественной методологии и продолжил традицию: оба главных героя повести были детьми, и мир виделся их глазами. В повести немало подробностей, отличающих детскую психологию. Абсурдность и жестокость средневековых законов раскрываются сквозь призму «естественного», детского сознания. Новизна повести определялась ее гуманистическим пафосом, живым сочувствием, состраданием к участи бедняков. Логика сюжета подчеркивает природное равенство людей: дети Том Кенти и Эдуард быстро находят общий язык и понимают друг друга,

несмотря на разное социальное происхождение. Они не только внешне удивительно похожи. Поменявшись одеждой, а потом и «ролями», юные герои поставлены в совершенно непривычные для себя обстоятельства. Твен с тонким юмором демонстрирует нелепость, абсурдность придворного этикета и условностей, принятых при королевском дворе, бессмысленность обрядности, замешанной на лести и раболепии. Центр внимания – принц. Он оказывается в семье Тома Кенти во Дворе Отбросов. Его унижают, бьют, считают самозванцем. Скитаясь по Англии, принц знакомится с «дном» общества и людьми – жертвами насилия и произвола. Перед нами Англия в пору царствования безжалостного и сумасбродного Генриха VIII, который печально прославился своими кровавыми деяниями.

Серьезная духовная эволюция героев – суть развития образов принца и Тома Кенти. Принц в роли нищего начинает понимать происходящее и проникается сознанием несправедливости, царящей в его королевстве. Том Кенти в обретенном высоком положении демонстрирует милосердие. *«Пусть же отныне воля короля будет законом милости, а не законом крови!»* – провозглашает он.

Повесть «Принц и нищий» – притча с благополучным концом. Принц возвращается в Букингемский дворец. Испытания облагородили Эдуарда. *«По тем жестоким временам царствование Эдуарда VI было на редкость милосердным и добрым»*, – подводит итог писатель.

1880-е гг., пора высокой творческой активности Твена, совпали с обострением общественно-политической ситуации в стране. Набирало силы рабочее движение. Твен не остался глух к социальному брожению. Он выступил на публике, где откровенно высказался о социальном неблагополучии в Америке, выражал надежду, что у руля общества окажется «новый король», рабочий класс. Вместе с тем он остался убежденным сторонником демократической процедуры и принципов всеобщего избирательного права, оппонентом насильственных действий социалистов, коммунистов и анархистов.

Примерно с середины 1890-х гг. в творчестве Твена обозначается новое направление, которым завершились художественные искания, продолжавшиеся до кончины писателя в 1910 г. Заметно меняется стилистика Твена: юмор уступает место горькой сатире, на писательской палитре появляются невеселые краски: желчь, боль, горечь, ядовитая ирония.

Среди причин этого изменения творческого почерка были личные. Судьба была безжалостна к стареющему Твену, который раньше казался ее

баловнем, эталоном американского успеха и семейного благополучия. Один за другим уходят из жизни люди, которых Твен любил: старшая дочь Сузи (1896), старший брат Орион (1897), жена Оливия (1904), младшая дочь Джин (1909). В 1894 г. обанкротилось принадлежавшее Твену издательство. Кроме того, писатель потерял сбережения – около 200 тысяч долларов, – вложенные в типографский литье. Твен оказался в долгах. Стало сдавать здоровье. В это время на одну из газетных «уток» он отозвался телеграммой с гениальной остротой: *«Слухи о моей смерти преувеличены»*.

Главным требованием Марка Твена было: *«...оставаться верным действительным фактам, характеру явления и подавать его в деталях»*. Все его творчество питалось впечатлениями, почерпнутыми из действительности и собственного жизненного опыта. Он переменял в молодости немало профессий. Твен прекрасно знал Америку, разные ее регионы. Не менее досконально была известна ему и Европа: он четырнадцать раз пересекал Атлантику, подолгу жил в Лондоне, Вене, Париже, Берлине, Флоренции и других городах. Его принимали короли и самые влиятельные люди. Нередко вилла, на которой он останавливался, становилась чуть ли не филиалом американского посольства, куда прокладывали тропу многочисленные визитеры.

Своеобразие эстетической позиции Твена определялось тем, что, будучи реалистом в широком плане, он не принимал те черты романтической поэтики и стилистики, которые ассоциировались для него с традициями «благопристойности». Он остро переживал проблемы Америки и поэтому полемически заострял, «сгущал» краски в своих произведениях, где билось его сердце.

Аксиоматично, что стиль – это человек. У. Д. Хоуэлл так отзываясь о Твене: «Он писал, как думал, как думают все — не придерживался логики, несвязно, без оглядки на то, что было сделано раньше и что должно следовать».

Художественный метод Твена иногда называют «инстинктивным реализмом», основанным на художественной культуре дикого Запада, традиции устного рассказа, грубоватом народном просторечии, «необработанном» юморе фронта. Добавим к этому стилистику газетной юмористики, приемы журналиста. Это было ядро, первооснова его писательской методологии, которая, конечно, шлифовалась, совершенствовалась и обогащалась, преломляясь в тех разнообразных жанрах, которые опробовал для себя Твен: юмористический рассказ,

комическая зарисовка, путевой очерк, роман, повесть, философская притча, памфлет.

Художественное мировидение Твена определял юмор, который питался его наблюдательностью, силой воображения, неподражаемым чувством юмора и способностью безошибочно схватывать комическую сторону жизни и находить средства для его отражения в литературном тексте. Его юмор богат разнообразием форм и оттенков.

Из многих юмористов Запада всемирно знаменитым стал только Твен. Юмор не был для него «обрамлением», «ароматом». Сочетая в себе практичность и эмоциональность, Твен тонко и проникновенно воспринимал окружающий мир, его контрасты, пороки, его абсурдность. Именно поэтому юмор его перерастает в сатиру, что особенно характерно для последних лет его творчества. *«Все человеческое грустно, – говорил он. – Сокровенный источник юмора не радость, а горе. На небесах юмора нет».* Он был убежден: юмор и насмешка призваны не только веселить, но и исправлять человеческие слабости и недостатки. *«Ни одно божество, – писал Твен, – ни одна религия не выдержат насмешки. Церковь, аристократия, монархия, живущие надувательством, встретившись с насмешкой лицом к лицу, умирают»*

Творчество Твена глубоко гуманистично. Он не просто смеется, его склонность к насмешке уживается с глубокой способностью к состраданию. Гуманистические и трагические ноты пронизывают многие произведения Твена, например, в «Рассказе собаки» Твен ведет повествование от лица четвероногого друга. Сколько боли в том эпизоде, когда родившегося щенка уносят в лабораторию, подвергают смертельному эксперименту. После его гибели собака не отходит от места захоронения: *«Вот уже две недели как я не отхожу от ямки, но мой щенок все не показывается».*

Палитра Твена наполнена разнообразными приемами, где можно встретить остроумное смешение стилей. Например, рассказ может вестись в возвышенном «ключе» с использованием патетики, библейской терминологии, которые перемежаются «низким», вульгарным просторечием.

Другой прием Твена – внешняя невозмутимость повествователя, когда он смешит, сохраняя полную серьезность. При этом речь идет о вещах явно комичных или просто абсурдных.

В числе его излюбленных приемов – мистификация, когда события, выдуманные писателем, подаются как достоверные, документально подтвержденные. Один из самых действенных приемов – пародии, вырастающие из комического обыгрывания какого-либо художественного

факта, произведения, литературного явления. Пародия присутствует то в явной, то в скрытой форме во многих его сочинениях.

Значение Твена как национального гения было обусловлено не только уникальностью его таланта, выросшего из национально-самобытной культуры, фольклора и юмора, но и также уникальностью самой судьбы Твена и его богатейшего жизненного опыта.

Несмотря на всемирную известность, Твен много писал «в стол», не надеясь увидеть некоторые рукописи напечатанными при жизни или не рискуя отдать их издателям из-за резко критической интонации.

Наследие Твена далеко не исчерпано. С годами оно открывается нам своими новыми гранями и аспектами. Об этом напоминал Фолкнер: «Марк Твен был первым подлинным американским писателем, и все мы его наследники, продолжатели его дела».

### Вопросы и задания

1. Как журналистский опыт Марка Твена помог ему стать писателем-реалистом?
2. Приведите примеры искрометного твеновского юмора. Материалом могут служить любые произведения писателя.
3. Докажите на конкретных примерах из текста романа «Приключения Тома Сойера», что Марк Твен создал произведение о «живом» детстве, где не было места уныло-назидательной детской беллетристике.
4. Почему «Жизнь на Миссисипи» критики называют «гимном великой реке»?
5. Раскройте смысл фразы «Приключения Гекльберри Финна» – книга, из которой «вышла вся американская литература»
6. Раскройте духовную эволюцию героев книги Марка Твена «Принц и нищий».
7. Что такое «инстинктивный реализм» Марка Твена?
8. Прокомментируйте высказывание Марка Твена: *«При всей своей нищете люди владеют одним бесспорно могучим оружием. Это смех... Перед смехом ничто не устоит».*

### Джек Лондон (Jack London, 1876 — 1916)

Джек Лондон принадлежит к уникальной когорте писателей, которые имеют магическое влияние на





читателя как в силу своего таланта, так и своей личной судьбой. Джек Лондон по праву стоит в одном ряду с такими писателями, как Байрон, Сент-Экзюпери, Хемингуэй, чьи имена и судьбы становятся легендами и обрастают мифами.

Он прожил недолгую жизнь, всего 40 лет. Его творческий путь, начавшийся со стремительного взлета, продолжался примерно 17 — 18 лет. За этот срок он сумел оставить 60-томное наследие, разнообразное по жанрам, но неравноценное по художественному уровню.

Джек Лондон относится к категории людей, которых в Америке называют «*self made man*» – «человек, сделавший себя».

Детство и юность. Жизнь Джека Лондона была столь же искрометной, стремительной и увлекательной, как и его книги. Его судьба — иллюстрация американского успеха, восхождение энергичного самоучки, который упорным трудом сумел достичь вершин.

Наверно, неординарность его личности и судьбы была предопределена характером его родителей. Лондон родился в 1876 г. в Окленде, на побережье Калифорнии. Мать писателя Флора Уэллман, дочь пшеничного магната, обращала на себя внимание бурным темпераментом и тягой к экстравагантным поступкам. После бурного романа с отцом Джека она вышла замуж за фермера Джона Лондона, вдовца, отца нескольких дочерей. Он усыновил Джека, позднее между ними сложились добрые отношения.

Детство Джека Лондона прошло в Сан-Франциско, городе, который набирал стремительный рост после «золотой лихорадки» 1848 г. и сделался центром Дальнего Запада. Затем отчим приобрел ранчо неподалеку от Окленда. В это время Джеку было восемь лет, и у него открылась страсть к чтению. Круг его чтения представляли приключения и путешествия, что впоследствии он воплотил в свою жизнь.

С 13 лет Джек после окончания средней школы прошел жизненные «университеты»: рано начал трудиться на низкооплачиваемой работе: он был ночным сторожем, рабочим на консервной фабрике. Такой труд не только физически выматывал, отуплял, но и почти не оставлял времени на чтение.

Джек Лондон обладал вольнолюбивым и предприимчивым характером, что обеспечило ему некоторый успех в бизнесе. Но сквозь все его по поступки той поры лейтмотивом проходит тема постижения жизни во всех ее проявлениях. Именно в этих испытаниях сформировался твердый мужской характер Джека Лондона. Здесь же проявилась любовь Лондона к морю, ставшая одной из главных тем его творчества.

В 17 лет Лондон записывается матросом на быстроходную трехмачтовую шхуну «Софи Сазерленд», на которой плавают многоопытные морские волки, познает нелегкую матросскую долю. Это был труд изнурительный и жестокий.

После восьмимесячного плавания шхуна вернулась на родину, и Лондон, нанявшись на джутовую фабрику, начинает литературную деятельность. Он вдохновенно и точно описал один из эпизодов своего плавания. Очерк «Тайфун у берегов Японии» (*Typhoon of the Coast of Japan*) завоевал первый приз — 25 долларов. Это был литературный дебют Лондона.

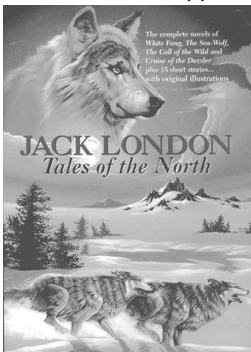
Биография Джека Лондона изобилует экстремальными ситуациями: безработица, участие в забастовках, бродяжничество, арест, исправительные работы, принятие и следование идеям марксизма. В результате он приходит к твердому выводу о необходимости основательно взяться за самообразование. Занимаясь по двенадцать часов в сутки, он за три месяца одолевает двухгодичную программу, а затем сдает экзамены в Калифорнийский университет. В занятиях он преуспевал: с увлечением штудировал французский язык, литературу, биологию, историю. Но из университета ему приходится уйти, проучившись всего семестр. — не хватало средств. Все свои последующие познания Лондон приобрел в результате целеустремленного самообразования. Этот путь самоучки, во многом автобиографичный, он опишет в романе «Мартин Иден».

В 1896 г. Америку потрясла сенсация: на Аляске открыты богатые золотые россыпи. Собрав все имевшиеся средства, зимнее снаряжение, Лондон вместе с компанией таких же искателей счастья спешит на Север, в «страну белого безмолвия».

На Аляске Джек Лондон не обогатился материально, но, пройдя через суровые северные испытания, привез бесценный запас впечатлений и наблюдений, ставший той плодотворной почвой, из которой позже прорастут побегов его знаменитых «северных» рассказов, в которых отразился писательский талант начинающего литератора.

С первых же произведений Лондона высветился его особый литературный дар. Это была литература смелая, энергичная и динамичная, вышедшая из глубин жизни.

В 1900 г. увидел свет первый сборник его



рассказов **«Сын волка»** (The Son of the Wolf), а затем и второй — **«Бог его отцов»** (The God of His Fathers, 1901). Он завершает работу над романом **«Дочь снегов»** (The Daughter of the Snows, 1902).

К нему приходит известность, слава, материальное благополучие. Упорядочивается и быт Джека Лондона, теперь профессионального писателя: он женится на Элизабет Маддерн; вскоре родится его первая дочь Джоан, затем вторая — Бэсси. Джоан позднее станет автором одной из серьезных биографий отца.

Критики единодушно откликаются на появление новой литературной звезды. Вот некоторые отзывы о его первом сборнике: *«Автор обнажает самую суть явлений...»*; *«Полон чувства и огня»*; *«...Налицо все признаки большого дарования...»*; *«Крупный могучий художник»*. Популярность, а следовательно, и тиражи его книг растут: Джек Лондон нашел в литературе свою тему, свою нишу, выразил потребность в той тематике, тех героях, которых ждали миллионы его читателей.

Джек Лондон в своем творчестве доказывал несостоятельность тезиса о фатальности и неотвратимой предопределенности судьбы. Его герои – люди мужественные, отважные, не боящиеся трудностей, бросающие вызов судьбе. Так появился «джеклондоновский» характер, а вслед за ним «джеклондоновская» женщина, где счастливо соединились реализм и романтика, поднимающая читателя над повседневностью. Успеху «Семерных рассказов» способствовала динамика, остросюжетность и точное изображение характеров героев, попавших в исключительные обстоятельства.

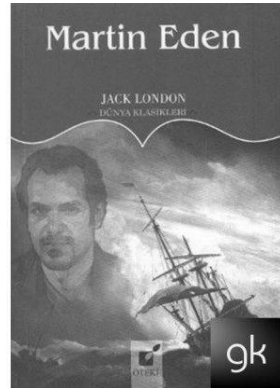
Писателя неизменно притягивали бескорыстие, дружба, столь решительно и ярко проявлявшиеся на Севере. Носителем этих качеств был Мейлмот Кид, «сквозной» герой нескольких новелл Лондона (**«Белое безмолвие»**, **«Северная Одиссея»**, An Odyssey of the North, 1900; и др.). Он предан друзьям, доброжелателен к индейцам; когда погибает его товарищ Мейсон, раздавленный неожиданно упавшим на него деревом, Мейлмот Кид берет на себя заботу о его вдове. Благороден Хичкок из новеллы **«Там, где расходятся пути»** (Where the Trail Forks), который призывает своих друзей-золотоискателей не допустить ритуального жертвоприношения индейской девушки. Героям Лондона приходится преодолевать холодную пустыню (**«Мудрость снежной тропы»**, The Wisdom of the Trail), переживать смертельную опасность на острове, будучи отрезанными от материка начавшимся ледоходом (**«У конца радуги»**, At the Rainbow's End). Пафосом

мужества одушевлен знаменитый рассказ **«Любовь к жизни»** (Love of Life, 1906).

Перед лицом соблазнов, даруемых богатством, которое обещает Север, обнажаются и такие отрицательные качества людей, как алчность, трусость, вероломство. Джекоб Кент из рассказа **«Человек со шрамом»** (The Man with the Gash, 1900) — маньяк накопительства, для которого золото предмет слепой страсти. Завистники и лентяи — герои новеллы **«В далекой стране»** (In a Far Country). Одичав, они вступают в смертельную схватку и гибнут.

Особое место в северной тематике писателя занимает индейская тема. Лондон симпатизирует индейцам, гибнущим под натиском «белой» цивилизации (**«Лига стариков»**, The League of the Old Men, 1902). Он противопоставляет героическое прошлое индейских племен, когда-то сильных, могущественных, их униженному сегодняшнему состоянию («Смерть Лигуна», The Death of Ligoun). Но индейцы в рассказах Лондона далеко не всегда смиряются со своей долей. В рассказе «Лига стариков» они клянутся освободить свою землю от «злого племени» пришельцев, бьются с «закованной в сталь» белой расой и умирают один за другим. В то же время их гибель становится их моральной победой.

Летом 1909 г. Лондон вернулся на родину после двухлетнего морского путешествия. Главным итогом поездки стало создание всемирно знаменитого романа **«Мартин Иден»** (Martin Iden, 1909). Этот роман занимает особое место в творчестве писателя, поскольку в нем Джеку Лондону удалось соединить огромный жизненный опыт и лучшие стороны литературного мастерства. В романе



запечатлена история молодого человека, его духовного роста, надежд и разочарований. Это своеобразный «роман воспитания». В сюжетно-композиционном и тематическом плане «Мартин Иден» – особая жанровая разновидность. Впервые в американской литературе был запечатлен процесс становления творческой индивидуальности.

В романе ярко обозначены переключки жизненной истории Мартина Идена с биографией его создателя. По сути, это проекция мироощущения писателя, пути его творческого становления.

Зачин романа — эпизод, круто меняющий судьбу героя, простого, малообразованного моряка.

*Мартин Иден, спасший в драке Артура, отпрыска богатого семейства, приходит в респектабельный дом Морзов, где ему, плебею, все видится воплощением изящества, утонченности и высокой культуры. У Морзов и происходит знакомство с сестрой Артура Руфью: поначалу она для него хрупкое, неземное существо, одухотворенный «бледно-золотистый цветок на тонком стебле».*

Так обозначается психологическая достоверность и намеченная антитеза двух характеров и своеобразие их взаимоотношений. В глазах *Мартина Идена*, привыкшего к грубой рабочей среде, Руфь едва ли не олицетворение высокой культуры. Но и Руфь равнодушна (хотя тщательно это скрывает) к сильному мужчине, нерафинированному, столь непохожему на молодых людей из ее окружения.

В романе показано, как преобразается *Мартин* внутренне и внешне, отходит от людей своего круга, становится завсегдатаем библиотеки, работает над своими манерами, внешностью, избавляется от грубых жаргонных словечек, по настоянию Руфи изучает грамматику, литературу, математику, музыку.

В романе четко очерчены этапы внутреннего роста героя. Моряк, вернувшийся на берег, *Мартин Иден* пишет в своей скромной каморке рассказы и очерки, вкладывая в них все свое знание жизни. Ни провал на экзаменах в старшие классы, ни отрицательное отношение редакторов к его рукописям, посланным в газеты, не могут его сломить. Он отдает всего себя процессу творчества. А свободное время выделяет для свиданий с Руфью. Но в Руфи *Мартин* не находит столь необходимого ему единомышленника.

Внутренняя тема романа — одиночество творческого человека, который не находит понимания у окружающих.

После литературного успеха и признания отношение к *Мартину Идену* меняется. Когда-то его отвергла Руфь, а теперь она является к *Идену*, в сущности, с повинной. Он же, и охладевший, и оскорбленный, уже не желает возобновлять прежних отношений.

Нарастает одиночество героя. Разочаровавшись в богатых, *Иден* не может уже вернуться к тем людям, из среды которых вышел.

Чтобы освободиться от опостылевшего ему окружения, *Мартин* отправляется в морской круиз на Таити, но в минуту неодолимой тоски выбрасывается из шлюминатора в открытый океан.

Конец романа оказался пророческим. Лондон предсказал в нем собственный добровольный уход из жизни.

«Мартин Иден» имел читательский успех и прочно вошел в историю американской литературы. Роман притягивал свежестью материала, оригинальностью сюжета, проникновением в те творческие и психологические проблемы, которые встают перед пишущим человеком.

Последние годы жизни Джека Лондона прошли под знаком нарастающей усталости, разочарования в жизни, депрессии, вызванной алкоголизмом. Все разрешилось его кончиной в ноябре 1916г.: либо это было самоубийство, либо передозировка лекарств, облегчавших течение его тяжелой болезни, приобретенной в тропиках. В одном из некрологов, появившихся в русской прессе, он был назван «американским Горьким».

### Вопросы и задания

1. Как «жизненные университеты» Джека Лондона отразились на его творчестве?
2. Чем стало для Джека Лондона его путешествие на Аляску в период «золотой лихорадки»?
3. Охарактеризуйте «джеклондонский характер» и «джеклондонскую женщину».
4. Прокомментируйте высказывание Джека Лондона: *«Писатель должен всегда держать руку на пульсе жизни, а она даст ему его собственную рабочую философию, при помощи которой он, в свою очередь, станет оценивать, взвешивать, сопоставлять и объяснять миру жизнь. Именно эта печать личного взгляда на вещи и известна под названием индивидуальности».*
5. Как в романе «Мартин Иден» отражены переключки жизненной истории Мартина Идена с биографией его создателя?

### Теодор Драйзер (Theodore Dreiser, 1871 —1945)

Теодору Драйзеру суждено было стать одной из ключевых фигур американской литературы. Он, в сущности, открыл ее новый этап — XX в.



Синклер Льюис, первый американец — лауреат Нобелевской премии по литературе назвал Драйзера *«первооткрывателем»*, *«поборником «смелого и страстного» изображения жизни, освободившим литературу, от «викторианской» робости и претенциозности»*. По мнению Льюиса Драйзер был тем художником, который в нелегкой борьбе пробил дорогу другим реалистам, которые осмелились запечатлеть действительность нелицеприятно, без оглядки на разного рода табу и правила «хорошего тона».

*«Тяжелая поступь Драйзера»* определялась еще и тем, что он тяготел к эпическому размаху, стремился, по его словам, «выразить характер и дух действительности». Он был бесстрашен, способен, по словам критика Матиссена, *«идти поперек толпы»*. Работал в самых разных жанрах: как романист, новеллист, драматург, критик, очеркист, мемуарист. Значительный пласт в его наследии — книги документально-публицистического характера. Он был неподкупно предан правде, отвергал лживые стереотипы и шаблоны. Видный критик Генри Менкен, один из первых глубоких интерпретаторов Драйзера, подчеркивал, что он оставил «прочный и прекрасный след в национальной словесности. Американская литература до и после его времени отличается почти так же, как биология до и после Дарвина».

В биографии Драйзера выделяются важные обстоятельства, во многом дающие ключ к пониманию писательской индивидуальности. Драйзер принадлежал к новоприбывшим иммигрантам. На долю его семьи выпали тяжелые испытания, прежде чем она сумела влиться в американское общество.

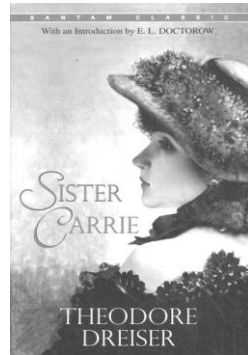
Теодор Драйзер родился в городе Тере Хот (штат Индиана). Его отец, Джон Пол Драйзер, ткач по профессии, приехал в США из Германии до Гражданской войны. Он женился на 16-летней Саре Шенек, чешке по происхождению. Первые шаги в Америке были трудными: коммерческие начинания Джона Драйзера терпели поражение, причиной которому было не стечение обстоятельств, а недостаток воли, ума и энергии. Семья была многодетной — десять сыновей и дочерей. С ранних лет Драйзер познал и голод, и унижение нищеты. Воспоминания детства навсегда врезались в память Теодора и стали основой для возникновения чувства сострадания к униженным и оскорбленным, что можно встретить на многих страницах его книг.

Теодор Драйзер прошел жестокую жизненную школу, он зарабатывал на жизнь неквалифицированным монотонным трудом, на учебу в Индианском университете денег хватило только на один семестр.

Городом жизни, впечатлений и становления писателя является Чикаго, стремительно растущий промышленный гигант, которому суждено было стать местом действия ряда его романов. В Чикаго Драйзеру открылась романтика движения и роста, равно как и *«жестокость и эгоизм»*. Но этот города дал многое начинающему писателю в профессиональном становлении: здесь сформировалась «чикагская школа» писателей, как правило, тяготевших к суровой реалистической манере.

В большую литературу Драйзер пришел поздно: первый роман опубликовал в тридцать лет. Но к этому времени он уже имел за плечами опыт литературной работы. Он стал писателем, пройдя, как и многие его коллеги-соотечественники, «американский» путь, отдав целое десятилетие журналистско-репортерской работе.

Его специализацией были скандалы и криминальная хроника. Драйзеровские репортажи были посвящены быту ночлежек, самоубийствам, ночной жизни увеселительных заведений, судам над преступниками, тяжелому труду горняков. Наблюдал он и то, как пресса выполняет заказы всемогущих магнатов, и убеждался в том, что в жизни много зла и несправедливости. Особое негодование вызывал у него контраст богатства и нищеты. Все это в корне расходилось с лживыми сочинениями адептов «традиции благопристойности», с двуличной моралью религиозных ханжей и критиков пуританского толка, с которыми Драйзеру предстояло вступить в конфронтацию и жесткую борьбу.



После журналистского опыта «газетных дней», которые стали для стали для Драйзера литературной школой и поиском своего пути в литературе, Драйзер занялся усиленным самообразованием, штудировав литературу по философии (Ницше, Шопенгауэр), вникая в творческие лаборатории русских писателей Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского. Позднее Драйзер увлекся работами З. Фрейда.

Вхождением в большую литературу 30-летнего Драйзера стал его роман **«Сестра Керри»** (Sister Carrie, 1900). В основе его лежал



автобиографический материал, в частности история старшей сестры писателя — Эммы.

Роман стал не только вехой в писательской карьере Драйзера, но и точкой отсчета в истории литературы США, поскольку он фактически открыл американский реализм XX в.

Роман отличается ярко и интересно выписанными персонажами. Судьбы главных героев Керри Мибер и Герствуда развернуты контрастно: восхождение молодой женщины и падение ее возлюбленного. На их жизненных дорогах своеобразно отразились глубинные закономерности американской действительности.

Социально-психологический роман воссоздает историю молодой женщины. Фабула укладывается в историю о том, как скромная провинциалка, приехав в большой город, пробивается к богатству и успеху. И одновременно в историю о том, с какими нравственными утратами это сопряжено.

В сюжетной линии Керри высвечивается несколько судьбоносных для нее моментов.

*Первый этап — встреча с разбитным коммивояжером Друз по дороге в Чикаго. Затем пребывание у ее сестры Минни, в семье Гансонов, простых тружеников, знакомых с нуждой. Поиски работы, долгие и безрезультатные, пока ей не удастся получить место работницы на обувной фабрике. Эта пора описана в главе VI, красноречиво озаглавленной «Машина и девушка». Керри обречена на изнурительный и однообразный труд. Заметно блекнет ее свежесть, а болезнь в конце концов побуждает оставить фабрику. Наступает зима, героиня оказывается без средств к существованию.*

*В этот момент и происходит новая случайная встреча с Друз. В трудной для девушки ситуации коммивояжер материально поддерживает Керри, делает ей подарки. Керри становится его любовницей. Подобный поворот сюжета был достаточно смелым с точки зрения общественной морали и литературных нравов того времени.*

*Поведение Керри во многом продиктовано обстоятельствами, что свидетельствует о приверженности Драйзера принципу детерминизма.*

*Следующая веха в истории Керри — встреча с Герствудом, управляющим баром, человеком импозантным, но немолодым. Он старше Керри на 20 лет. Основательностью, уверенностью в себе он резко контрастирует с легкомысленным Друз. Отношения Герствуда с женой на грани развода, дети уже взрослые, его чувство к Керри, молодой,*

привлекательной, наделенной, как выяснилось, артистическими способностями, психологически объяснимо. Герствуд олицетворяет тот мир, к которому тянется Керри. Увлеченный молодой женщиной, Герствуд похищает деньги из кассы бара и бежит с ней в Канаду, потом они обосновываются в Нью-Йорке.

Принципиально важны нью-йоркские главы романа. Большой город словно испытывает чувства героев на прочность. Керри везет, она идет вверх, Герствуд, напротив, скользит вниз. Эти процессы разворачиваются параллельно друг другу. Герствуд терпит одну неудачу за другой в поисках работы. Это его деморализует, он теряет внутренний стержень. В отчаянии Герствуд нанимается штрейк-брексером во время забастовки водителей трамвая, но получает ранение осколками стекла разбитой кабины. Это окончательно ломает его, он кончает жизнь самоубийством, отравившись газом в жалкой ночлежке, где нашел последнее пристанище.

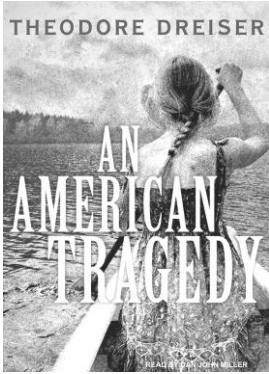
К этому времени Керри уже давно бросила Герствуда. Он нужен был ей лишь тогда, когда олицетворял успех. В роли неудачника он ею безжалостно отринут.

В романе приоткрывается «технология» удачи в артистической среде. Некоторое время, обладая заурядными способностями, Керри подвигается на вторых ролях, в кордебалете. Ее судьбу круто меняет счастливая случайность. Однажды ее милостивое личико попадает в популярную газету. На него обращают внимание. Керри получает предложения, роли, ангажементы, а с ними приходит популярность и деньги. Но подобный успех не приносит ей морального удовлетворения. Она чувствует, что ее роли, импонирующие массовым вкусам, далеки от серьезного искусства. Керри тоже не достигла счастья, ибо не познала радости истинного творчества. Отсюда ее одиночество.

В романе проявилась важнейшая особенность художественной методологии Драйзера: он использует широкий философский контекст и включает в него судьбы своих героев. Это находит отражение в двухсоставных заголовках каждой из глав романа: «Притягательная сила магнита. Во власть стихий»; «Чем грозит нищета. Гранит и бронза»; «Мечты утрачены. Действительность глумится»; «Путь побежденных. Эолова арфа» и др.

После романов «Дженни Герхардт», «Титан» и «Гений», широко масштабных, психологически точно выверенных, в 1920-е гг. в творчестве

Драйзера просматриваются очевидные перемены: он начинает глубже проникать в социальную сущность, движущие силы американского общества.



«Вершинным» произведением Драйзера стал роман **«Американская трагедия»** (An American Tragedy, 1925), где с наибольшей полнотой выражены жизненная философия художника и его эстетическое кредо. Именно в этом романе саккумулирован жизненный и художественный опыт Драйзера.

«Американская трагедия» — один из самых удачных опытов создания «великого американского романа».

«Американская трагедия», как и другие романы Драйзера, — произведение, где отчетливо выражена документальная база. В основе романа реальная история.

*Молодой человек, обуреваемый честолюбивыми устремлениями, получает возможность жениться на состоятельной девушке, что открывает ему перспективы преуспевания. Однако препятствием оказывается бывшая возлюбленная молодого человека, простая девушка, к тому же ждущая ребенка. Молодой человек разрушает этот узел, убивая ее достаточно изощренным образом. Убийца оказывается разоблаченным и кончает жизнь на электрическом стуле.*

*Проанализировав подобные истории, Драйзер пришел к безусловному выводу: в основе преступлений лежала «отчаянная погоня за деньгами», жажда обладать «мисс Богатство».*

Однако Драйзер-художник не следовал буквально за имевшимися у него документами, он подвергал их литературной обработке, изменял некоторые важные детали, факты, психологический и эмоциональный аспект описанных событий, равно как и характеристики центральных персонажей.

В романе отражена «вечная тема» — преступление и наказание, которая под пером Драйзера приобрела специфически американское звучание. «Средний молодой американец с типично американским взглядом на жизнь» — так аттестует романист своего героя.

«Американская трагедия» имеет четко выстроенную композицию и сюжет. В центре произведения — образ Клайда Гриффитса. Все действия, все сцены группируются вокруг сюжетной линии главного героя. Его судьба прослежена от юности до страшного финала. Все другие персонажи при всей

их самостоятельной значимости в конце концов подчинены раскрытию характера Клайда и его психологической эволюции.

Критики обычно упрекали Драйзера в недостатке «мастерства», подразумевая под этим шероховатость стиля, перегруженность деталями. Но на самом деле Драйзер демонстрирует высокое писательское искусство. Каждая подробность, сцена добавляют важные штрихи к характеристике героя. Есть в романе ключевой образ: подросток Клайд, зажатый «высокими зданиями, стенами коммерческого сердца одного американского города». Это «высокие стены» мира, равнодушные к судьбе одинокого человека.

Три части романа — это отчетливо очерченные этапы недолгого жизненного пути героя.

*Сын бродячих проповедников Клайд Гриффитс с детства познает, сколь унизительна бедность. С ранних лет он стремится вырваться из своего унылого мирка, начинает самостоятельный путь: сначала помощником продавца содовой воды в аптеке, потом рассыльным в отеле.*

*Эта работа стимулирует в нем зависть к богатым и привычку охотиться за чаевыми. В отеле Клайд наблюдает праздное существование некоторых обитателей, в частности состоятельных разведенных дам, встречающихся со своими любовниками. Чувственный от природы Клайд приобщается к «сладкой жизни». В нем растет тяга к богатству и жажда удовольствий. Но во время одной из автомобильных прогулок Клайд сбивает девочку, которая умирает. Чтобы избежать ареста, Клайд покидает Канзас-сити, три года живет вдали от дома, перебивается случайными заработками. Поворотным моментом в его судьбе становится встреча с дядей, Сэмюэлом Гриффитсом, владельцем фабрики по производству воротничков в городе Ликурге.*

*Поначалу Клайду уготована незавидная участь бедного родственника. Он трудится в подвальном цехе. Наконец, дядя, не склонный протезировать племянника, все же решает дать шанс Клайду показать себя: тот получает более престижную должность учетчика в конторе.*

*Работающий в женском коллективе герой предупрежден, что надо «соблюдать приличия в отношениях с работницами». В доме дяди происходит знакомство Клайда с двумя девушками, Бертиной Крэнстон и Сондрой Финчли, звездами местного бомонда. Сондра производит на Клайда сильное впечатление. Она олицетворяет в глазах Клайда неотвратимо влекущий его мир материального преуспевания.*

Однако к этому времени у Клайда был роман с юной работницей Робертой Олден, дочерью фермера. Воспитанная в духе строгих провинциальных нравов, Роберта, однако, не может устоять перед настойчивостью Клайда и отдается ему. Это происходит тогда, когда Клайд опять начинает встречаться с Сондрой Финчли и входит в круг местной «золотой молодежи». Сондра и Клайд увлечены друг другом. Перед Клайдом открывается радужная перспектива: Сондра — наследница солидного состояния.

Драйзер ставит героя перед нелегким выбором: женитьба на Роберте Олден, которая ждет от него ребенка, означает унылое существование мелкого служащего; брак с Сондрой сулит приобщение к миру богатства, жизненный успех. Но реализация этой американской мечты может быть достигнута только через устранение Роберты. Так исподволь у героя зреет мысль о преступлении.

Трагедия на озере Биг Биттерн относится к самым волнующим сценам романа. Клайд испытывает мучительную внутреннюю раздвоенность, нерешительность и страх. Он задумывает убить Роберту, но не совершает преступления как такового, а лишь не оказывает помощи Роберте, когда та оказывается в воде и тонет, не умея плавать.

В заключительной, третьей части романа перед читателем история судебного процесса над Клайдом.

Судебная машина безжалостно размалывает Клайда, и здесь его судьба уже вызывает сострадание.

Драйзер обнажает подноготную того, что именуется «торжеством справедливости». Следователь Хейлт ведет дело таким образом, чтобы помочь судье Мейсону провести громкий показательный процесс, что обеспечит ему переизбрание на ближайших выборах. Мейсон откровенно стремится представить Клайда закоренелым преступником, а себя — поборником интересов простых людей. Все обвинения строятся на косвенных уликах. Обстоятельства, явно смягчающие вину Клайда, ибо убийство не было преднамеренным, не принимаются во внимание. Не в полной мере используют возможности защиты адвокаты. Присяжные, психологически обработанные судьей, выносят Клайду вердикт: виновен. Его приговаривают к казни на электрическом стуле.

В главах, воссоздающих обстановку в «доме смерти». Драйзер психологически точно передает состояние человека, ожидающего неотвратимое наказание: мы воочию ощущаем безмерное горе и

одиночество героя. Только один человек среди смертников — юрист Николсон — проявляет к нему сочувствие, старается подбодрить. До конца борется за жизнь сына и мать Клайда.

*И вот героя ведут на электрический стул:*

*«– Прощайте все! Но голос его прозвучал так странно и слабо, как издали, что Клайду и самому показалось, будто это крикнул не он, а кто-то другой, идущий рядом с ним. И ноги его, казалось, переступали как-то автоматически. И он слышал знакомое шарканье туфель, пока его вели все дальше и дальше к той двери. Вот она перед ним... вот она распахнулась. Вот, наконец, электрический стул, который он так часто видел во сне... которого так боялся, к которому теперь заставляют идти. Его толкают к этому стулу... на него... вперед... вперед... через эту дверь, которая распахивается, чтобы впустить его и так быстро захлопывается... а за нею остается вся земная жизнь...»*

Действие романа заключено в своеобразную «рамку». Он открывается сценой летнего вечера, приятной истомой, размеренной жизнью торгового центра американского города, где каждый день происходит одно и то же. Аналогичной сценой роман завершается: летний вечер, сумерки, торговый центр Сан-Франциско. Мысль писателя прозрачна: ничего не изменилось, жизнь продолжается.

Анализируя роман, следует помнить о принципе детерминизма, столь любимом Драйзером: он показывает, как окружение формирует индивида. Но писатель идет далее и, бросая обвинение обществу, не снимает вины с главного героя. Негативную роль в его судьбе сыграли слабохарактерность, податливость отрицательным внешним воздействиям, эгоизм, мечтательность и ярко выраженная чувственность.

**Значение романа.** Сам Драйзер назвал роман «своего рода классовым эпосом, в котором отражен классовый антагонизм, охватывающий в наши дни весь мир». Писатель дал концентрированное художественное обобщение американской действительности. Это было суровое обвинение не только индивидуализму героя, но и обществу. При этом два контекста были задействованы в равной степени: общественный и индивидуальный, раскрывающий психологические особенности героев романа.

Роман стал своего рода литературной сенсацией. Он появился в разгар эпохи «просперити» (процветания), которая пришлась на президентство Кулиджа, вторую половину 1920-х гг. Роман Драйзера словно взрывал царившее в обществе благодушие, напоминая о глубоком трагизме жизни.

В 1920-е гг. социально-экономические перемены в России, где строилось совершенно новое общество, стали объектом пристального внимания на Западе, в том числе и со стороны писателей, особенно писателей левой ориентации.

Весьма логично, что Драйзер обратил внимание на происходящее в Советской России именно после написания «Американской трагедии». Осенью 1927 г. во время празднования 10-летия Октября Драйзер по приглашению из Москвы совершил поездку в Россию, побывал в Москве, Ленинграде, Нижнем Новгороде, совершил вояж по Волге. Он встречался с творческой интеллигенцией, с Маяковским, Эйзенштейном. Драйзера тепло принимали везде. Итогом поездки стала его очерковая книга «Драйзер смотрит на Россию» (Dreiser Looks at Russia, 1928). В новой России писателю, познакомившемуся лишь с некоторыми внешними сторонами советского образа жизни, многое импонировало. Он высоко оценил достижения социального равенства, успехи в борьбе с неграмотностью и беспризорностью, культурную революцию, искоренение столь удручавшего его в Америке контраста между богатством и бедностью.

В послекризисное время Драйзер заметно «левееет». В условиях депрессии он отдает много сил гуманитарной деятельности, активно работает в публицистике, оперативно откликаясь на события, происходящие в стране. В период Второй мировой войны Драйзер ратует за открытие второго фронта. Не раз он выражает симпатии России. Для него она не только страна, героически сражающаяся с фашизмом, но и родина великого классического искусства, прежде всего литературы и музыки.

В годы «холодной войны» Драйзер оставался единственным крупным американским писателем, которого в СССР признавали, в то время как его коллеги подвергались критике. В дальнейшем наметился более глубокий, объективный подход к наследию автора «Американской трагедии». Публикации из архива писателя, сборники его статей и очерков, рассеянных в периодике, позволяют сегодня во всем объеме, во всей сложности представить путь писателя, равно как и своеобразие философских основ его творчества.

### **Вопросы и задания**

1. Прокомментируйте высказывание критика Андерсона: «Тяжка, тяжка поступь Теодора. И как просто было бы разбирать по косточкам некоторые его книги, посмеяться над тяжеловесностью его прозы. Но тяжелая поступь

Теодора, его тяжелая неуклюжая поступь проторила нам тропу. Он идет по пустыни лжи, он прокладывает нам тропу. И тропа эта скоро станет улицей».

2. Какую роль в жизни и творчестве Теодора Драйзера сыграл Чикаго?

3. Каковы социально-психологические и литературные основания для того, чтобы считать «Американскую трагедию» «вершиной творчества Т. Драйзера»?

4. Каковы были взаимоотношения Т. Драйзера с СССР? «Русский» Драйзер – каков он?

## РАЗДЕЛ 5. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ (1918-1940)

В истории национальных литератур бывают эпохи, которые принято называть «золотым веком». Для литературы США таким периодом стало двадцатилетие между двумя мировыми войнами, когда она заявила о себе как одна из великих литератур. Особенно весомы ее достижения в прозаических жанрах. Эти годы — пора расцвета творчества Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Дж. Стейнбека, Т. Вулфа, Ф. С. Фицджеральда, С. Льюиса, П. Бак, Ш. Андерсона, Т. С. Элиота, Ю. О'Нила, Г. Миллера и многих других. Среди названных авторов — семь нобелевских лауреатов.

В межвоенное двадцатилетие четко выделяются два периода, каждый из которых характеризуется своим художественным климатом: это 1920-е и 1930-е годы.

1920-е гг. называют «великим десятилетием» (Big Decade). Это одна из самых плодотворных эпох во всей истории американской литературы. Это десятилетие и вся межвоенная эпоха отмечены разнообразием художественно-эстетических школ, обогащением тематики, поисками новых форм.

В это время на авансцену выходит новое поколение талантливых писателей, которых называют «людьми 20-х годов», или представителями «потерянного поколения» (lost generation). Писатели, представлявшие эту когорту, известны всему миру: Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Скотт Фицджеральд, Джон Дос Пассос. Всех их объединяет горький опыт Первой мировой войны, когда, соприкоснувшись с ее трагической реальностью и осудив ее как бессмысленную бойню, они выразили настроения целого поколения. Молодые люди уходили на фронт, исполненные благородных



патриотических устремлений, но оказались обманутыми милитаристской пропагандой и пережили жестокое разочарование. Они вернулись домой физически искалеченными и душевно опустошенными. Этот опыт получил глубокое художественное осмысление.

Важную роль в литературном процессе в США в межвоенное двадцатилетие играют модернистские течения.

Модернизм — философско-эстетическая концепция, получившая многообразную реализацию в культуре XX столетия. Природа модернизма определялась глубинными историческими причинами, прежде всего социальными катаклизмами минувшего столетия. Модернизм сформировался в результате пересмотра коренных эстетических основ классической культуры и литературы XIX в.

Первые послевоенные годы в США и в Западной Европе были отмечены подъемом рабочего движения. События в России в 1917 г., победа большевиков, первые шаги советской власти — все это вызывало пристальный интерес и горячо обсуждалось. В своей книге «Десять дней, которые потрясли мир» Джон Рид выступил не только как очевидец событий, но и как писатель, давший пример удачного соединения художественно-изобразительного и документально-публицистического элементов.

...Послевоенное десятилетие завершается на высокой ноте — в 1929 г. вышло три выдающихся романа: «Прощай, оружие!» Хемингуэя, «Шум и ярость» Фолкнера, «Взгляни на дом свой, ангел» Т. Вулфа.

1930 г. в Америке называют «красным десятилетием» или «грозными», «бурными» годами. Этим эпитетам есть объяснение.

В 1929 году беспрецедентный по силе экономический кризис потряс страну. «Самодовольная Америка» 1920-х гг., как называл ее Синклер Льюис, была ошеломлена. Миллионы людей оказались выбиты из привычного жизненного уклада, лишились средств к существованию, пополнили ряды безработных. Страну лихорадили стачки, забастовки, «голодные походы». Наступило время Великой депрессии. Среди части художественной интеллигенции стали популярны радикальные, социалистические идеи. Социально-экономические потрясения затронули каждую американскую семью.

Никогда прежде политика не играла такой роли в жизни американцев. Иные интеллектуалы считали необходимым опробовать социалистическую альтернативу капиталистической системе, обнаружившей свою несостоятельность. Однако пришедшая в 1932 г. к власти администрация Рузвельта начала целеустремленно выправлять положение.

Провозглашенный президентом «Новый курс» (New Deal) предусматривал активное вмешательство государства в социально-экономическую жизнь, эффективную, дальновидную реформистскую программу, которая была «левее центра». В итоге уже к середине 1930-х гг. Рузвельту удалось стабилизировать ситуацию. Популярность леворадикальных идей пошла на убыль.

На жизнь США существенное влияние оказывали события в Европе, где назревала новая мировая война. С середины 1930-х гг. активизировались фашистские силы. События в Испании (1936— 1939 гг.), первая схватка с фашизмом нашли живейший отклик в либерально-демократических кругах американского общества. Внешнеполитические проблемы все более заботили американцев: это привело к пересмотру традиционного для них «изоляционизма». Конец 1930-х гг. проходит под знаком надвигающейся войны.

Послекризисное десятилетие навсегда запечатлелось в национальной памяти. Историки, политологи, писатели не устают возвращаться к нему, осмысливая его итоги и уроки. И это не случайно — 1930-е гг. аккумулировали в себе социально-экономические, политические, нравственно-психологические проблемы огромной общеамериканской значимости. Это была одна из ключевых эпох национальной истории США.

В 1930-е гг. произошло, по словам Майкла Голда, «второе открытие Америки». Важнейшие пласты реальности, считавшиеся до того «неэстетическими», «неинтересными» для искусства: жизнь и труд фермеров, промышленных рабочих, безработных, обитателей «дна», конфликт между трудом и капиталом, коллизии стачечной борьбы, массовые социальные движения — впервые получили воплощение в литературе.

Мастера слова выступают как документалисты, репортеры, очеркисты, открыватели новых тем и новых жизненных пластов. 1930-е гг. — пора «документального бума». Именно в этом десятилетии появляются документальные книги общеамериканского масштаба, в которых художественно исследуются актуальные социально-политические и психологические, проблемы страны. Произошло заметное смещение писательского внимания от узкопсихологических проблем индивида к судьбе народа в целом. Художники слова стали проявлять больше внимания к социально-экономическим факторам. Произошел, по выражению одного из критиков, сдвиг «от Фрейда к Марксу».

Все это непросто далось американским писателям. Освоение новых жизненных реалий оказалось сложной художественной задачей. С этим

приходилось сталкиваться не только неискушенным литераторам, но и большим мастерам слова.

Новая историческая ситуация обусловила общий характер литературного процесса 1930-х гг., который существенно отличается от литературного процесса 1920-х гг..

Произошел сдвиг «влево» в позиции ряда писателей. Многие литераторы, покинув свои кабинеты, сближаются с трудящимися. Яркая страница литературной и общественной жизни 1930-х гг. – единодушное выступление писателей США в защиту Испанской Республики. Ни одно событие за пределами США ранее не вызывало в литературе такого искреннего эмоционального отклика. Некоторые писатели и журналисты сражались добровольцами в рядах интербригад.

В Америке всегда был заметен интерес к России. Он стимулировался авторитетом русской классической литературы, таких великих мастеров, как Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов. После 1917 г. объектом пристального внимания становится «большевистский эксперимент». В 1930-е гг. в свете сдвига «влево» части художественной интеллигенции «советский фактор» стал существенным элементом общественной жизни страны. Все, что происходило в СССР, нередко сопоставлялось с ситуацией в США.

Американская пресса пестрела статьями и очерками об СССР, исполненными хвалы, удивления, ругательств, злобы. Некритически воспринимаемая пропагандистские сообщения об успехах первых пятилеток, некоторые радикально настроенные американцы задумывались над контрастом между скольжением вниз капитализма и одновременно успехами плановой советской экономики. Немало американских специалистов, инженеров и рабочих, спасаясь от безработицы, приехали в СССР, чтобы участвовать в возведении новых фабрик, заводов, гидроэлектростанций.

Анализ этого феномена требует взвешенного конкретно-исторического подхода. Гости из США действительно находили в СССР немало позитивного, контрастирующего с некоторыми негативными сторонами американского образа жизни. Так, Драйзер, которого всегда удручал в Америке резкий разрыв между богатством и бедностью, в книге «Драйзер смотрит на Россию» (1928) высказал решительное «да» «коммунистическому эксперименту».

## Вопросы и задания

1. Чем характеризуется «великое десятилетие» 1920-х гг. в американской литературе? Каковы были проблематика и художественные искания писателей США этого периода?
2. Дайте толкование формуле «потерянного поколения»: *«Все боги умерли, все войны отгремели, всякая вера подорвана»*.
3. Как события 1930-х гг. отразились на литературной жизни США? Чем можно объяснить сдвиг многих писателей Америки «влево» в этот период?

### Френсис Скотт Фицджеральд (Francis Scott Fitzgerald, 1896—1940)

Творчество Ф. С. Фицджеральда стоит особняком как синтез воплощенной американской мечты и горького познания ее изнанки.

Романы Ф. С. Фицджеральда, особенно «Великий Гэтсби» при жизни автора стали классикой. Когда группа авторитетных американских критиков и литераторов составила список из 10 лучших произведений англоязычной прозы, то роман Фицджеральда получил престижное место. Его автор с первых шагов познал завидную славу. И испытал кризис на исходе творческого пути. Он пережил глубокую личную драму, которая отозвалась в его книгах



Уроженец Сент-Пола в штате Миссури, Фицджеральд мог гордиться своими предками. По материнской линии он был в родстве с одним из видных американских коммерсантов. Его отец, принадлежавший к старинному, но обедневшему роду, работал простым коммивояжером. Однажды его уволили, что произвело угнетающее впечатление на 14-летнего Френсиса. Мираж утраченного богатства в дальнейшем всегда его преследовал. Юношеские годы его протекали в относительном достатке. Фицджеральд учился сначала в муниципальной школе, затем в частном учебном заведении, затем в Принстонском университете, где в полной мере реализовал художественные интересы в студенческих литературных кружках и журналах, в самодеятельном театре, преуспевал в сочинении рассказов,

пес, либретто, музыкальных ревю. В университете он сделался усердным книгочеем, предпочитая европейских и американских романтиков, настроения и поэтика которых были созвучны ему.

На последнем курсе, когда США вступили в Первую мировую войну, Фицджеральд оставляет университет, чтобы записаться в армию. В боевых действиях ему не довелось принять участия. Казарменный быт и суровая армейская дисциплина определили стойкие антимилитаристские настроения молодого человека явно романтического склада. Как заметил писатель Шульберг, Фицджеральд *«был оглушен взрывами, даже не побывав на фронте»*.

В 1920 гг. Фицджеральд публикует свой первый роман, написанный в военном лагере. В окончательной редакции он получил название **«По эту сторону рая»** (This Side of Paradise). Роман удостоился лестных отзывов критики: в одной из рецензий об авторе говорилось как о «наиболее независимом, дерзком и вызывающем явлении в американской литературе с тех пор, как в нее вошел Драйзер». От него ждали «будущих достижений». Сам Фицджеральд так вспоминал в статье «Ранний успех» о своем литературном первенце: *«Этот роман, который я начал сочинять в конце войны, когда находился в армейском лагере, был моей главной ставкой. Подыскав службу в Нью-Йорке, я его забросил, но всю одинокую мою весну он непрерывно напоминал о себе, как протершаяся картонная подошва. А теперь уж было не отвертеться. Если бы я его не кончил, о моей девушке нечего было бы и думать»*.

Удача романа совпала со счастливой полосой в личной жизни Фицджеральда: он женится на красивой избалованной девушке из состоятельной семьи. В глазах нью-йоркского бомонда чета Фицджеральдов была живым олицетворением американского успеха: сплав таланта, удачи, богатства, молодости и красоты. Фицджеральд всю жизнь любил жену, но отношения между супругами были сложными. Личные переживания нашли отражение в романе. В нем отозвались настроения молодых людей, ровесников века, ощутивших на исходе Первой мировой войны крушение традиционных ценностей, непрочность нравственных устоев, кризис устоявшегося уклада. *«Я оказался на пограничной полосе между двумя поколениями, и в этом заключалось мое преимущество, хотя я и был несколько смущен таким своим положением»*, — вспоминал Фицджеральд. Люди его поколения пытались преодолеть свою неприкаянность, забыться в призрачном мираже гедонистических удовольствий. Фицджеральд первым

очень точно уловил настроения тех, кого позднее стали называть «потерянным поколением».

В биографии главного героя, «романтического эгоиста» Эмори Блейна, просвечивают эпизоды явно автобиографического характера.

Надо отдать должное честности Ф. С. Фицджеральда. Не участвовавший в боевых операциях, он исключает из романа непосредственно батальные сцены. Он писал о том, что видел, лично прочувствовал.

Первая книга Фицджеральда хорошо раскупалась. Читатели, особенно молодые, находили в романе близкие им настроения. В романе чувствовался талант автора, и поэтому ему прощали и известную наивность, фрагментарность композиции, и стилевую неоднородность текста.

В начале 1920-х гг. большинство американцев находили смысл жизни в развлечениях. Наступил «век джаза», и Фицджеральд выступил его певцом. Но в то же время талант и непредвзятое отношение к жизни, уже полученный опыт вызывали у Фицджеральда критическое отношение к богатым, богатству и атрибутам достигнутой американской мечты: бриллиантам, дорогим домам, яхтам, веселому времяпровождению. Фицджеральд сполна познал всю изнанку иллюзорной «красоты» мира богатых. Войдя в мир богатства с помощью жены и чтобы находиться «на уровне», надо было, не щадя себя, зарабатывать на жизнь. С первых же шагов в литературе Фицджеральд вынужден был трудиться «на два фронта»: писать серьезные произведения в полную меру своего таланта и одновременно новеллы, адресованные массовому читателю, скроенные по шаблону дешевого «чтива». Журналы, в которых печатался Фицджеральд, выходили огромными тиражами, авторам платили высокие гонорары. Писатель оказался затянутым в неразрешимое противоречие.

О том, сколь серьезен был Фицджеральд, сколь пронзительным становилось порой социальное зрение в ранних произведениях, свидетельствует повесть «Первое мая» (May Day, 1920), в которой нарисована широкая картина послевоенной Америки. Он иронически пишет о «процветании», в то время как вернувшиеся с войны ветераны подвергаются оскорблениям: их демонстрация разогнана, и главный герой пускает себе пулю в лоб.

В целом же рассказы Фицджеральда читались с захлеб, его популярность росла, он явил собой образец одного из самых удачливых и высокооплачиваемых литераторов. В его новеллах господствовала атмосфера праздника, карнавала, беззаботного веселья. Состоятельная

молодежь словно бросала вызов скучному прагматизму старшего поколения и всяческим пуританским табу.

Внешнее поведение Фицджеральда легко вписывалось в «карнавальное» мироощущение. Иногда он давал повод к таким умозаключениям. В 1925 г. они с Зельдой приезжают в Париж. *«Тысяча вечеринок и никакой работы»*, — признавался Фицджеральд. Так возникла легенда о нем как о писателе — баловне судьбы, талантливом, но неглубоком, напоминающем своих героев.

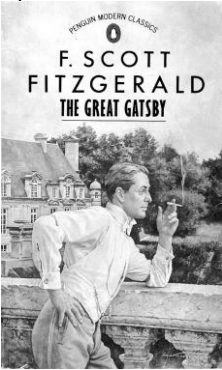
Между тем писатель все с большей неприязнью относился к ценностям «века джаза». Отзываясь на «Рассказы века джаза», влиятельная газета «Нью-Йорк Уорд» писала, что в этих произведениях нередко *«чувствуется рука гения»*, а их автор уже *«перерос век джаза»*. Фицджеральд назвал его «самой дорогостоящей оргией». Свидетельство тому — одна из лучших его новелл — «Опять Вавилон» (*Babylon Revisited*).

В письме к известному критику Генри Менкену Фицджеральд так отзывается о новеллах, сочиненных им ради денег: *«Тот мусор, который я сочиняю для «Пост», становится мне все более отвратителен, потому я вкладываю в эти рассказы все меньше сердца»*. Уже в самом начале 1930-х гг., оглядываясь на безвозвратно ушедшую эпоху, он писал в статье «Отзвуки века джаза»: *«...самое необузданное поколение из всех поколений, то поколение, которое в смутные годы войны еще переживало отрочество, бесцеремонно отодвинуло в сторону моих ровесников и бодро вышло на авансцену. Их девочки разыгрывали прожженных львиц. Оно подорвало моральные устои старших, но, в конце концов, раньше времени исчерпало себя... Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями»*.

В середине 1920-х гг. после переезда Фицджеральда в Париж произошла его встреча с Хемингуэем, положившая начало их длительным дружеским отношениям. Хемингуэй и Фицджеральд симпатизировали друг другу, хотя между ними, как часто бывает у писателей, существовало творческое соперничество. Хемингуэй ценил огромный природный талант Фицджеральда, но считал, что его друг лишен необходимой писателю самодисциплины. В дальнейшем их пути разошлись.

В знаменитой новелле «Снега Килиманджаро» (1934) Хемингуэй вложил в уста умирающего писателя Гарри такие слова: *«Богатые — скучный народ. Все они слишком много пьют или слишком много играют в триктрак. Скучные все на один лад»*. Он вспомнил беднягу Фицджеральда и его восторженное отношение к ним. И добавлял: *«Богатые — особые люди,*

потому что у них много денег». Суждение это, часто цитируемое, во многом все же несправедливо. Эволюция Фицджеральда была связана со все более критическим отношением к богатым бездельникам.



В романе **«Великий Гэтсби»** (The Great Gatsby, 1925) проявилось то, что критики стали впоследствии называть «двойным зрением» Фицджеральда, — его умение обнажить изнанку успеха. Писатель обладал, по его собственным словам, способностью *«одновременно удерживать в сознании две прямо противоположные идеи»*. Первоначальное название романа — «Среди мусорных куч и миллионеров» — указывало на тревоживший писателя контраст между богатством и нищетой.

*Рассказ ведется от лица героя-повествователя. Это состоятельный молодой человек Ник Каррауэй. В центре сюжета Джей Гэтсби, личность, окруженная покровом тайны, богач, «нунориш», владелец роскошного особняка. Постепенно выясняется, что Гэтсби — участник войны, вернулся на родину без гроша в кармане и был подобран биржевым спекулянтом Вулфшимоном, который вовлек его в свои финансовые аферы. В итоге Гэтсби разбогател на нелегальной торговле спиртным (что во время «сухого закона» было запрещено) и других махинациях. Для Гэтсби деньги не только инструмент обретения жизненных благ, но и способ самоутверждения. Характер Гэтсби полон противоречий. Он и холодный делец, и романтик в любви.*

*Еще в юности Гэтсби влюбился в троюродную сестру Ника Каррауэя Дейзи, красивую, богатую, избалованную, типичную «фицджеральдовскую» женщину. Дейзи олицетворяет мир больших денег, преуспевающих верхов общества. Но Гэтсби в юные годы был беден и не мог мечтать о браке с ней. Дейзи выходит замуж за богача Тома Бьюкенена. В дальнейшем Том старается жить с «размахом, поистине ошеломительным». Это характерный для Фицджеральда тип богатея, любителя «сладкой жизни». Том холоден, высокомерен, самонадеян. У него любовница Миртл Уилсон, жена автомеханика. Дейзи, когда-то покоренная деньгами Тома, в сущности, несчастна. Гэтсби, уже ставший богатым, снова встречается с Дейзи. Его любовь не умерла. Символична сцена, когда Гэтсби, желая ошеломить Дейзи, демонстрирует ей шкаф красивого женского белья, которое швыряет к ее ногам. Но Дейзи просто не способна на чувство,*



она воплощение духовной скудости «порядочной» женщины из «хорошего общества».

*Миртл Уилсон, любовница Тома Бьюкенена, попадает под колеса автомобиля, который ведет Дейзи. Но за это преступление приходится расплачиваться Гэтсби. Ненавидя поклонника своей жены, Том Бьюкенен уверяет мужа Миртл, что в смерти виновен Гэтсби. Тот убивает Гэтсби, а сам кончает жизнь самоубийством.*

Сюжет, по сути, криминальный, тем не менее позволил Фицджеральду создать произведение, исполненное глубокого жизненного и философского смысла.

Это сказалоь в многогранном психологизме создания характера Гэтсби, в котором прагматик уживается с простодушным идеалистом. Он воплотил американскую мечту в жизнь: у него роскошный дом, он преуспел и завоевал право сорить деньгами. Но он же убеждается в эфемерности подобного счастья, понимая, что на деньги нельзя купить самое ценное — истинную любовь. Магия фицджеральдовской прозы постоянно дает о себе знать, в частности, в окрашенном грустью финале романа, в своеобразном монологе Ника Каррауэя, героя-рассказчика:

*«Почти все богатые виллы вдоль пролива уже опустели, и нигде не видно было огней, только по воде неярким пятном света скользил плывущий паром. И по мере того, как луна поднималась выше, стирая очертания ненужных построек, я прозревал древний остров, возникший некогда перед взором голландских моряков, — нетронутое зеленое лоно нового мира. Шелест его деревьев, тех, что потом исчезли, уступив место дому Гэтсби, был некогда музыкой последней и величайшей человеческой мечты... <...> Я подумал о Гэтсби, о том, с каким восхищением он впервые различил зеленый огонек на причале, там, где жила Дэйзи <...> ...ему, наверное, казалось, что теперь, когда его мечта так близко, стоит протянуть руку — и он поймает ее <...> Гэтсби верил в зеленый огонек, свет невероятного будущего счастья... Так и мы пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое».*

Фицджеральд писал о том, что сам хорошо знал. До него никто из американских писателей не раскрывал так точно мир богатства. Другие писатели рисовали неприглядные стороны мегаполиса, мрачные трущобы городов и безработных, бродяг, уличных женщин, людей, выбитых из колеи. Фицджеральд же избирает другую фактуру для своих литературных опытов. Он описывает богатые кварталы Нью-Йорка, районы Таймс-сквер и Сентрал

парка. Во многом материал имеет документальную основу. Газеты пестрели светской хроникой, описывающей, как нувориши и богачи предаются изысканным развлечениям: живописались яхты, загородные дома, пикники, приемы. Время от времени в прессе появлялись сообщения о неких загадочных персонажах, напоминающих Джея Гэтсби, которые приезжали в Нью-Йорк откуда-то с Запада с туго набитыми кошельками. Талант писателя заставляет читателя не восхищаться этими атрибутами жизни богачей, а формировать свое отношение к ним.

Поставив последнюю точку, Фицджеральд писал: *«Мой роман о том, как растрачиваются иллюзии, которые придают миру такую красочность, что, испытав эту магию, человек становится безразличен к понятию об истинном и ложном»*. Роман убеждает нас в наличии мастерства Фицджеральда, его высокого вкуса и взискательности. Роман компактен. Каждая фраза, слово продуманы и взвешены. Автор не навязывает нам свою позицию, она реализуется не через прямые комментарии, а благодаря художественному строю романа через отбор деталей, стиль и тональность, ритм повествования, искусно выстроенные диалоги. разнообразные языковые приемы.

Очень важен был точно выбранный угол зрения на события. В качестве повествователя выступает персонаж, в значительно большей мере свидетель, наблюдатель, чем участник событий. Это позволило читателям смотреть на происходящее не так, как герои, а находясь на более высокой точке обзора, словно со стороны.

Критики не сразу отозвались на роман «Великий Гэтсби». У них вызывали вопросы художественно-стилевое новаторство, символика романа, авторская позиция. Один из современников полагал, что у Фицджеральда «ум фотографа», что он «не видит ничего, кроме самого себя, и не умеет воссоздавать ситуации, которые бы отличались от его собственной».

Однако нашлись и те, кто сразу воздал должное достижению романиста. Такой выдающийся критик, как Т. С. Элиот, в письме к автору сообщал, что прочел роман, не отрываясь, три раза: он назвал его *«самой увлекательной и чудесной книгой»*, написанной в Англии и США за последние годы, *«первым шагом вперед, сделанным американской литературой со времен Генри Джеймса»*.

Наиболее пронизательные рецензенты увидели в романе свидетельство *«прихода Фицджеральда в ряды серьезных писателей»*. Сегодня «Великому Гэтсби» посвящено несметное количество

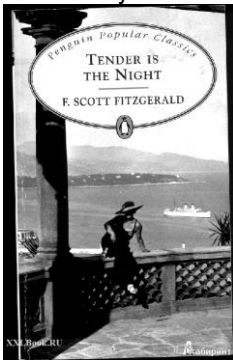
исследований. Вышла специальная антология, суммирующая различные интерпретации романа.

Роман «Великий Гэтсби» можно по праву считать пиком творчества Фицджеральда, за которым последовал длительный кризис. Случилось то, что стало едва ли не печальной закономерностью в истории американской словесности: создав книгу, принесшую ему славу, художник переживает депрессию, упадок сил — так было с Лондоном после «Мартина Идена», с Хемингуэем после «По ком звонит колокол», с Митчелл после «Унесенных ветром», с Драйзером после «Американской трагедии», с Сэлинджером после «Над пропастью во ржи».

Написав «Гэтсби», Фицджеральд продолжал поставлять новеллы, не всегда высокого уровня, в высокопоставленные массовые журналы. Лишь через 9 лет писатель приступает к новому роману. Хемингуэй, который не мог не заметить драму друга, писал: *«Его талант был таким же естественным, как узор из пыльцы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, что узор стерся и поблек»*.

На этот же период выпадают серьёзные личные испытания. Некогда счастливый брак «звездной» четы начал давать трещины. Углубляющаяся семейная коллизия парализовала серьёзную творческую работу Фицджеральда, человека эмоционального и ранимого. Один за одним Фицджеральд теряет близких. По возвращению из путешествия в Северную Африку жену Фицджеральда помещают в клинику с диагнозом шизофрения.

Отзвуки семейных конфликтов чувствуются в романе Фицджеральда



**«Ночь нежна»** (*Tender is the Night*, 1934), работа над которым шла долго. В разгар его написания разразился кризис 1929 г. Иллюзии «века джаза» рассеялись и остались в прошлом. Как самокритично отметил Фицджеральд, *«самой дорогой оргии в истории пришел конец»*. Настал черед «красных тридцатых».

Роман отличает тонкий психологизм. Фицджеральд так определил тему: *«Роман о нашем времени, показывающий крушение прекрасного человека...»*. Перед нами талантливая, творческая личность плененная миром богачей»

*Главный герой романа Дик Дайвер, сын священника и внук губернатора, молодой американец, стажировавшийся у самого Фрейда, одаренный*

психиатр, завершающий медицинское образование в Цюрихе и работающий над книгой «Психология для психиатра». Он умный, наделенный личным обаянием, верящий в «волю, настойчивость и здравый смысл». Дик заинтересовывается пациенткой Николь Уоррен, красивой молодой девушкой, страдающей острой формой шизофрении, которая явилась результатом инцеста, интимных отношений с отцом. В процессе лечения между пациенткой и врачом возникает взаимное чувство. Николь видит в Дике надежность и стабильность, которые ей так необходимы в жизни. Дик также испытывает потребность быть любимым. В конце концов он соглашается стать мужем Николь. Фактически же он «куплен» богачами, у которых выполняет роль личного врача. Обаятельный, умный Дик — желанный гость в компании богачей, предающихся отдыху и развлечениям.

В жизнь Дика Дайвера входит новое чувство. Это Розмэри Хойт, юная левушка; она влюбилась в Дика в пору его романа с Николь. Когда они встретились вновь, Розмэри стала голливудской кинозвездой, избалованной успехами, окруженной поклонниками. Розмэри видит, что Дик иной, «красивый и замечательный». Дику Розмэри кажется воплощением его мечты. Они очень разные. Взаимное увлечение оказывается кратковременным.

В Николь влюблен Барбан. Он становится ее любовником, и она легко идет на развод с Диком. Красивая, богатая, самовлюбленная, она привыкла потакать своим желаниям: «Чтобы Николь существовала на свете, затрачивалось немало искусства и труда, — с неожиданной для его манеры резкостью комментирует романист. — «Ради нее мчались поезда по крутому брюху континента... Дымили фабрики жевательной резинки, все быстрее двигались трансмиссии у станков...»

После развода с Николь Дик непрерывно меняет места работы, мечется, не может найти себя.

Жизненная катастрофа Дика Дайвера во многом предопределена не столько внешними обстоятельствами его жизни, сколько его мягкостью и бесхарактерностью. Сам Фицджеральд так разъяснял свой замысел: «Роман должен... показать идеалиста по природе, несостоявшегося праведника, который в разных обстоятельствах уступает нормам и представлениям буржуазной верхушки... Он растрчивает свой идеализм и свой талант, впадает в праздность и начинает спиваться».

Последнее десятилетие в жизни Фицджеральда было тяжелым. Об этом откровенно рассказал сам писатель в нескольких очерках, которые он

опубликовал под названием: «Крах» (The Crack-Up, 1936). Это волнующее свидетельство писателя о жизненном и творческом кризисе, о «непроглядной тьме души».

Тяжелые творческие и личные переживания не прошли для Фицджеральда бесследно. Осенью 1940 г. 44-летний писатель скончался от сердечного приступа.

### Вопросы и задания

1. Каковы были противоречия творчества и жизненного пути С.Ф. Фицджеральда?

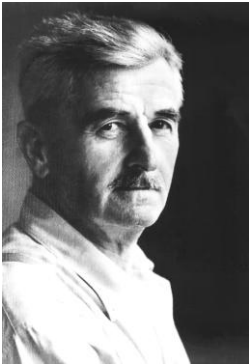
2. Как в романе «Великий Гэтсби» отразилось то, что критики называли «двойным дном» Фицджеральда?

3. В чем выразилось новаторство Фицджеральда?

4. Фицджеральд так обозначал тему романа «Ночь нежна»: «...роман о нашем времени, показывающий крушение прекрасного человека...». Подтвердите мысль писателя конкретными примерами из текста.

5. Прокомментируйте высказывание С.Ф. Фицджеральда: «Мы получили в наследство два мироощущения: одно — это надежда, с которой мы рождаемся; другое — это разочарование, которое мы рано переживаем».

### Уильям Фолкнер (William Faulkner, 1897-1962)



Уильям Фолкнер называли Достоевским XX в.. Это могучая и труднообозримая литературная фигура. Фолкнер без страха погружался в тайны человеческой души, обнажал ее противоречивую, нередко парадоксальную природу, силу предрассудков, власть подсознательного. Суть романов Фолкнера — это раскаленный мир яростных страстей. В романах Фолкнера все необычно: фабулы, типология героев, композиция, стилистика.

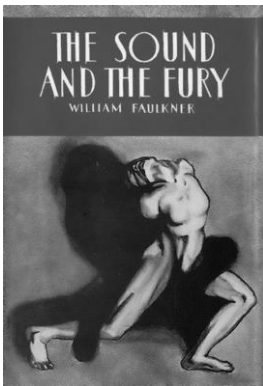
Критики сходятся во мнении, что в творчестве Фолкнера сходятся как минимум три сферы: во-первых, его творчество исконно американское, во-

вторых, Фолкнер – крупный «южный» писатель, в-третьих, он олицетворяет собой автора мирового масштаба.

Фолкнер родился в 1897 г. в обедневшей аристократической семье, хранившей живую память о Гражданской войне. Его прадед Уильям Фолкнер (в честь которого был назван писатель) выказывал литературную одаренность. Окончив школу в маленьком городке Оксфорде (штат Миссисипи), будущий нобелевский лауреат после вступления США в Первую мировую войну весной 1917 г. записался в канадские военно-воздушные силы. Он успешно овладел летным искусством, однако, получив травму во время тренировок, непосредственного участия в боевых действиях не принимал. Возвратившись домой, переменял ряд профессий, учился в университете штата Миссисипи, в Новом Орлеане. К этой поре относятся его ранние, в целом незрелые стихотворные опыты.

В биографии Фолкнера не было ярких событий. Он жил в глуши, не выставя себя напоказ, слава пришла к нему поздно. Он был человеком гордым, независимым, знал себе цену. В заштатном городишке Оксфорде, где он годами безвыездно жил, бытует байка, видимо апокрифическая. Хозяин продуктовой лавки послал писателю счет. Тот вернул его со следующей «резолюцией»: *«Сейчас у меня нет денег, чтобы заплатить вам. Но когда-нибудь моя подпись на этой бумажке будет стоить больше, чем та сумма, которую я уже задолжал или еще буду должен».*

В начале писательского пути Фолкнеру посчастливилось обрести наставника в лице критика Шервуда Андерсона. Последний дал путевку в большую литературу этому «деревенскому парню» и сказал пророческую фразу: *«Все, что вы знаете, это маленький клочок земли, там, в Миссисипи, откуда вы вышли. Впрочем, этого уже достаточно».*



Напутствие Андерсона оказалось пророческим и определило писательскую судьбу Фолкнера.

Ярким мастером проявил себя Фолкнер в романе **«Шум и ярость»** (The Sound and the Fury, 1929). Его выход — вежа в истории литературы США. Это было любимое произведение Фолкнера. Западная критика сравнивает этот роман с «Улиссом» Джойса. Заголовок романа вырос из строки шекспировского «Макбета»: *«Жизнь — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости».* И действительно,

романный мир под пером Фолкнера предстает пронизанным «шумом и яростью».

Тема романа — процесс разрушения и вырождения аристократической семьи, некогда состоятельной, а затем обедневшей. Герои романа, как обычно у Фолкнера, люди одержимые, в чем-то ущербные, почти все с аномальной психикой.

*Отец семейства Компсон страдает алкоголизмом; его жена Кэролайн агрессивна, постоянно раздражена семейными неурядицами. Трагически складывается судьба четырех детей. Дочь Кэдди беременна от случайной связи с неким немолодым человеком. Чтобы у ребенка был отец, Кэдди выходит замуж за преуспевающего банкира. Но как только муж узнает, кто отец ребенка, незамедлительно разводится с Кедди. Сын Квентин шизофреник, недолго проучившись в Гарвардском университете, кончает жизнь самоубийством. Другой сын Бенджи – глухонемой идиот, он совершил насилие над девочкой-подростком и был упрятан в закрытую психиатрическую клинику. Третий сын Джейсон – лавочник, одержимый стяжательством.*

Писатель взял на вооружение совершенно неожиданную композиционную структуру, а также восходящий к Джойсу прием «потока сознания» (stream of consciousness).

«Шум и ярость» – самый сложный из всех романов Фолкнера. Он состоит из четырех частей. Первая часть – это рассказ идиота Бенджи; вторая — рассказ Квентина; третья – рассказ Джейсона. Четвертая часть – повествование от лица черной служанки Дилси. Внутри частей, особенно в первых двух, воспоминания перемешаны с реальными событиями.

Романы Фолкнера относятся к категории нелегкого чтения. Впечатляют форма подачи событий. Перед нами не привычное «линейное» повествование — хронологическая последовательность нарушена. В романе прерывистые, субъективные, перетасованные во времени экскурсы в прошлое, внутренние монологи, вспышки памяти главных персонажей. Действительность дана через «призмы» их субъективного восприятия.

Роман «Шум и ярость» поначалу был не всеми верно понят и оценен, но на поверку оказался смелым и плодотворным экспериментом.

Роман настолько сложен, что в 1996 г. в США было выпущено специальное научное издание, которое включало глоссарий и обширный комментарий к тексту произведения, почти равный по объему самому фолкнеровскому шедевру. Многие темы романа получают развитие у писателя в дальнейшем в других произведениях. Более того, в романе

проявились наиболее интересные эстетические открытия западной прозы в целом. После выхода романа в критике возник термин «художественный космос Фолкнера».

Роман «Шум и ярость» стал для Фолкнера своеобразным стартом: он положил начало работе над серией романов (их иногда называют «черными»). В этих произведениях, внутренне сопряженных, проявилась самобытность фолкнеровской писательской методологии. Определились главные параметры его художественного космоса, пропитанного «южной» мифологией и фольклором, насыщенного взрывными, порой патологическими страстями, расовой ненавистью, алчностью и злобой.

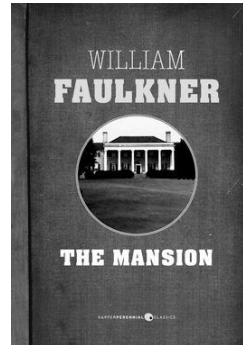
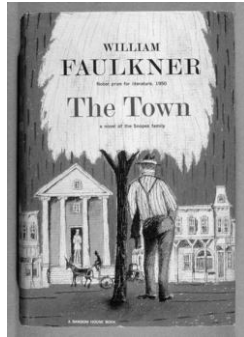
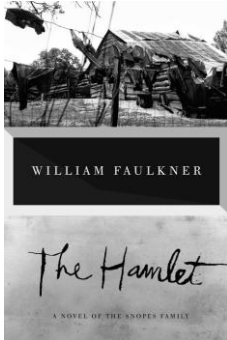
В романах Фолкнера события обычно происходят в современности, но корнями уходят в прошлое. Своеобразной точкой исторического отсчета становится для Фолкнера, как и для многих «южан», Гражданская война. В его исторической концепции просматриваются очевидная ностальгия по довоенным патриархальным временам и одновременно, как правило, нескрываемая неприязнь к прагматическому, деляческому духу, привнесённому пришельцами с Севера. Социально-психологические конфликты черных и белых как наследие рабства обладают живучестью. В его романах они представляют для героев источник тяжелых жизненных трагедий.

Главный пафос лучших произведений Фолкнера заключен в словах писателя: *«Меня интересуют прежде всего люди, человек в конфликте с самим собой, со своими близкими, со временем, местом обитания и со своим окружением».*

Но, несмотря на обостренность чувств и страстей Фолкнер прежде всего, художник-гуманист. Он ставит в центр своих романов нравственно-этические проблемы. А фокус писательского внимания у Фолкнера — человеческое сердце, его тайна, *«переплавленная в тигле искусства».* Романист прежде всего психолог и одновременно философ, моралист, историк.

Наиболее выдающимся литературным произведением Фолкнера является трилогия о Сноупсах, замысел о которых возник у автора еще в 1920-х гг. Трилогия включает романы **«Деревушка»** (The Hamlet, 1940), **«Город»** (The Town, 1957) и **«Особняк»** (The Mansion, 1959).





В основе трилогии — история возвышения семейства Сноупсов, новых хозяев на Юге. Точка отсчета — 1890-е гг., когда Сноупсы появляются в маленькой деревне Французская балка, неподалеку от Джефферсона, центра графства. Почти все земли в этой местности находятся в руках Билли Уорнера, сельского богача. Сноупсы начинают методично «таранить» оборону Уорнера. Их ударная сила — Флем Сноупс, центральная фигура трилогии, который поначалу устраивается в лавку Уорнеров приказчиком, затем занимается ростовщичеством и другими прибыльными махинациями. Самая дальновидная афера Флема — брак с дочерью Уорнера Юлой: он небескорыстно «прикрывает ее позор», внебрачную беременность. Это чисто финансовая сделка. Флем — импотент (деталь многозначительная), Юла же — олицетворение цветущей плоти.

Флем как социальный тип — художественное открытие Фолкнера. Писатель точно нашел внешний облик Флема: он неказист, немногословен, вечно жует табак, ходит на «белесого, всеядного, хотя и неядовитого жука». Флем начисто лишен человеческих чувств. Единственная пружина всех его поступков — ненасытная алчность. Он глава целого клана своих родственников, хищников, больших и малых Сноупсов, которых Фолкнер сравнивает с термитами и крысами. Все они, и прежде всего сам Флем, представляют в концентрированном виде социально-психологическое явление — сноупсизм. Его основа — абсолютная беспринципность, аморальность, всепоглощающая страсть к накопительству.

Флем внедряется в экономическую жизнь Джефферсона. Узнав, что его жена Юла — любовница Манфреда де Спейна, потомка знатного плантаторского рода, Флем это обстоятельство ловко использует к собственной выгоде: становится вице-президентом банка, возглавляемого де Спейном. В конце концов де Спейн уступает Флему и

*президентское кресло в обмен за право спать с Юлой. Мучаясь от сознания того, что она стала разменной монетой в позорной сделке, Юла кончает жизнь самоубийством. Ее дочь Линда уезжает в Нью-Йорк, а Флем еще более укрепляет свои позиции, переехав в особняк де Спейна.*

Заключительный том трилогии «Особняк» — свидетельство не только зрелости и мастерства Фолкнера-художника, но и остроты его социального зрения.

*Флем становится безраздельным хозяином в особняке де Спейна. Похоже, никто не посягает на его благополучие. Но писатель и в этом романе напоминает: зло, олицетворенное в ненасытной алчности и бездушии Флема, оказывается отмщенным. Жизнь сталкивает Флема с его дальним родственником, нищим фермером Минком. Когда-то Минк выпустил свою корову на луг фермера Хьюстона, надеясь еще и получить хорошего теленка от хьюстоновского быка. Хьюстон подал за это на Минка в суд, который наложил на того денежный штраф. Темный, забитый Минк в отместку убивает Хьюстона, за что приговаривается к 25 годам каторжных работ. Минк надеялся, что богатый родственник Флем вытащит его из тюрьмы, но тот, как и следовало ожидать, ничего для этого не сделал. Выйдя на свободу, Минк, считая Флема виновником своих несчастий, вооружившись, что не случайно, пистолетом, который ему дала Линда, дочь Флема (многозначительная деталь), проникает в кабинет ее отца и убивает его.*

Критика обратила внимание на появление в романе заметно романтизированной фигуры Линды, коммунистки, участницы войны в Испании. Там гибнет ее муж, скульптор Бартон Коль. Линда, работавшая на санитарной машине, оглохла после контузии. Коммунисты, бегло упоминаемые в романе, предстают как фанатики-одиночки, оторванные от реальности. Мотив глухоты Линды обретает в этом плане символическое значение.

Слава пришла к Фолкнеру из Франции: французские писатели-экзистенциалисты, прежде всего Сартр и Камю, признали в нем родственную душу. В 1939 г. его избирают в Национальный институт искусства и литературы, а 11 лет спустя он получает медаль Хоуэллса. В том же 1950 г., опередив Хемингуэя, Фолкнер, четвертый американец, становится лауреатом Нобелевской премии по литературе «за выдающийся самобытный творческий вклад в развитие современного американского романа». После присуждения Нобелевской премии Фолкнер совершил ряд зарубежных поездок. В беседах со студентами университета в Нагано

(Япония), а также в серии интервью в 1950-х гг. он прокомментировал свои литературно-эстетические и философские позиции, разъяснил замыслы отдельных произведений. Франция награждает его орденом Почетного легиона. Американские критики начинают писать о Фолкнере как о самом выдающемся современном стилисте.

В 1955 г. Фолкнер получает Пулитцеровскую премию по литературе за исполненный антивоенного пафоса роман «Притча» (A Fable). Его приглашают в качестве «писателя на кафедре» вести семинары в Виргинском университете. В 1962 г. к многочисленным знакам признания добавляется золотая медаль Национального института искусств и литературы.

Став всемирно знаменитым, Фолкнер не менял образа жизни: в своей усадьбе занимался фермерским трудом, охотился, объезжал лошадей. Широко известен снимок нобелевского лауреата в рабочем комбинезоне с грубыми заплатами у входа в убогий сарай. Однажды, катаясь на лошади, Фолкнер упал. Последовал сердечный приступ, которого сердце писателя, подточенное неумеренным употреблением виски, не выдержало. Фолкнер скончался 6 июля 1962 г., пережив на год Хемингуэя.

Америка Фолкнера – этот целый мир, «населенный» сотнями героев. Как правило, они люди странные, нередко одержимые неутоленными страстями. Сюжеты фолкнеровской прозы, что типично для «южан», зачастую имеют криминально-детективную основу. Они обнажают психические отклонения, преступления, извращения. Это давало основание ряду критиков на первых порах упрекать писателя в том, что он представлял чуть ли не искаженную картину Америки, портил ее репутацию в мире.

Но, высвечивая «темное» в психике человека, Фолкнер сострадал своим героям и верил в торжество добра. В лаконичной и емкой Нобелевской речи он говорил: *«Я отказываюсь принять конец человека. Верю в то, что человек не только выстоит — он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению. Долг поэта, писателя состоит в том, чтобы писать об этом...»*. Далее шли высокие слова о миссии художника: *«Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни: его произведение может стать фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить»*.

В основе творчества Фолкнера – преломление разнообразных импульсов, литературных, философских, эстетических влияний, которые органично и оригинально им усваивались и перерабатывались. Источниками, питавшими его художественную методологию, были Библия, сочинения Шекспира, Диккенса, Флобера, Толстого. В числе его любимых книг «Братья Карамазовы»: их автор в философско-эстетическом плане был особенно близок Фолкнеру, с ним его сравнивали. Важен был для Фолкнера и опыт Бальзака — создателя огромной фрески — «Человеческой комедии».

Как истинный американец Фолкнер не питал специального интереса к теоретическим концепциям. Тем не менее в его произведениях можно обнаружить то прямые, то скрытые идеи различных философских школ. Так, в творчестве Фолкнера дает о себе знать и экзистенциалистское мироощущение. Идеи Сартра и Камю, пропагандистов Фолкнера во Франции, отвечали жизненной философии автора «Шума и ярости», который остро ощущал трагизм человеческого удела, одиночества индивида в хаотическом мире, его подчинение темным иррациональным страстям. При этом Фолкнеру были ближе психологизм и художественная методология Камю, нежели холодноватая рассудочность Сартра. Однако он не был «чистым» экзистенциалистом. Главным для Фолкнера было проникновенное ощущение жизни, характеров, коллизий как данности, а не иллюстраций философских теорий.

Фолкнер соединил в своем творчестве реализм и модернизм и сделал это вдохновенно и талантливо. Уже поэтому это художник сложный и противоречивый. Успех его творчества в том, что он творил, не задумываясь о литературоведческих дефинициях. В его творчестве соединялись черты не только реализма и модернизма, но и натурализма, символизма, романтизма.

Стилистика фолкнеровских произведений уникальна. Для нее естественно «сосуществование» бытовой достоверности с повышенной романтической выразительностью, отходом от привычного жизнеподобия. Отдельные ситуации, эпизоды, образы, сюжетные «ходы» обретают аллегорический, притчевый смысл. Поэтому произведения Фолкнера вызывают достаточно широкий «разброс» критических точек зрения.

Герои Фолкнера обычно статичны. Они не развиваются, не меняются по ходу действия. Но вместе с тем реализуются заложенные в них изначально «генетические» качества. Эти качества даются в концентрированном, «сгущенном» виде: герои вырастают до уровня символов. Так, в трилогии о Сноупсах дочь Флема — воплощение цветущей женской плоти, сам Флем —

алчности, бедняк Минк — слепого озлобления, порождения нищеты, Линда — жертвенности, фанатической преданности идее. Выразительны и фолкнеровские детали: шляпа, крошечная бабочка Флема, который не перестает жевать «пустоту». Характеристикой его героев часто служит прием «биологизации» персонажей, подчеркивания в них животного начала: Минк сравнивается с ядовитой змеей, Флем — с пауком.

Читать Фолкнера сложно еще и потому, что стилистика его романа многопланова и многослойна. Иногда нить повествования ведет не автор, а один или даже несколько рассказчиков. Событие предстает с разных точек зрения, в разных психологических измерениях. За счет чего происходит смещение временных пластов.

Своеобразие Фолкнера проявляется в его концепции художественного времени. События в его произведениях разворачиваются обычно в промежутке между 1920 — 1940-ми годами. Но при этом делаются широкие экскурсы в предысторию событий и героев, зачастую вплоть до начала XIX в. Для Фолкнера нет понятия «было», существует только понятие «есть». Концепция времени тесно связана с концепцией человека. Человек «аккумулирует» прошлое, историю. «Человек — это сумма климатов, в которых ему приходится жить»; «Время — это текучее состояние, которое обнаруживает себя не иначе как в сиюминутных проявлениях индивидуальных лиц», — утверждает Фолкнер.

Мировидение Фолкнера выражено в его стиле, языке, синтаксисе. Фолкнеровская фраза сложна и многоступенчата.

Некоторые описания переходят в поэтические отступления, в которых слышится взволнованный голос писателя. Таков, например, финал романа «Особняк»: *«Теперь он уже мог рискнуть, ему даже захотелось дать ей полную волю, пусть покажет, пусть докажет, на что она способна, если постарается как следует. И в самом деле, только он об этом подумал, как сразу почувствовал, что тот Минк Сноупс, которому всю жизнь приходилось мучиться и мотаться зря, теперь расплзается, расплывается, растекается легко, как во сне; он словно видел, как он уходит туда, к тонким травинкам, к мелким корешкам, в ходы, проточенные червями, вниз, в землю, где уже было полно людей, что всю жизнь мотались и мыкались, а теперь свободны, и пускай теперь земля, прах, мучается, и страдает, и тоскует от страстей, и надежд, и страха, от справедливости и несправедливости, от горя, а люди пусть лежат себе спокойно, все вместе, скопом, тихо и мирно, и не разберешь, где кто, да и разбирать не стоит, и он тоже среди них, всем им ровня — самым*

*добрым, самым храбрым, неотделимый от них, безымянный, как они: как те, прекрасные, блистательные, гордые и смелые, те, что там, на самое вершине, среди сияющих видений и снов, стали вехами в долгой летописи человечества, — Елена и епископы, короли и ангелы-изгнанники, надменные и непокорные серафимы».*

Проза Фолкнера изобилует явными и скрытыми библейскими цитатами, аллюзиями, ассоциациями с историческими событиями, которые нуждаются в расшифровке, комментировании.

Дос Пассос точно уловил суть эстетики Фолкнера: «...*Воздействие Фолкнера сравнимо с переливанием крови. Это особый дар сельского рассказчика былых времен, позволявший ему управлять своей необузданной красочной фантазией, изображать кровавые события, замешанные на грубоватых психологических коллизиях с такой беспощадностью, словно речь идет об обитателях психиатрической клиники; все это заключено в форму многословных историй, изложенных умелым рассказчиком. И истории эти пленяют вас вне зависимости от того, верите вы им или нет».*

Сгущая краски, прибегая к мелодраматическим ситуациям, к гиперболизации чувств и страстей, Фолкнер тем не менее оставляет у читателя ощущения психологической достоверности изображаемого. «Правда и энергия, с какими воссозданы эти подлинные люди, с их плотью и кровью, с их страстями, — продолжает Дос Пассос, — результат того, что писатель рисует их то сочувственно, то с улыбкой, а то с опаской... Больше всего меня привлекают у Фолкнера детали, его неповторимая наблюдательность, его способность строить повествования из сырого материала своих фантазий».

Признание к Фолкнеру, как подчеркивалось, пришло из-за океана, из Франции. В США серьезная критика по-настоящему заинтересовалась Фолкнером после присуждения ему Нобелевской премии. С момента кончины писателя начался целый поток исследований и публикаций, с ним связанных. В настоящее время «фолкнериана» — одна из самых богатых ветвей американского и мирового литературоведения.

### **Вопросы и задания**

1. Как в трилогии о Сноупсах проявились зрелость, мастерство Фолкнера-художника, острота его социального зрения?

2. Приведите примеры, иллюстрирующие «поток сознания» в произведениях У. Фолкнера.

3. Охарактеризуйте «Америку Фолкнера».

4. В чем заключается уникальность фолкнеровской стилистики?

5. Прокомментируйте высказывание У. Фолкнера: *«Я верю в то, что человек не только выстоит — он победит... Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может быть фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить».*

### **Эрнест Хемингуэй** **(Ernst Hemingway, 1899— 1961)**



Хемингуэй — имя легендарное не только в истории американской и мировой литературы, в котором соединились оригинальность отточенного стиля, мастерство и гармония. Хемингуэй при жизни и даже сейчас спустя долгие годы после своей смерти притягивал и продолжает притягивать даже тех, кто не читал его книг, легендами, мифами, правдивыми историями жизни, где Хемингуэй зарекомендовал себя как человек, зачастую бросавший вызов судьбе, оставаясь мужественным человеком, образцом непререкаемой воли и отваги.

Из этого синтеза Хемингуэя-писателя и Хемингуэя-человека родилась загадка Хемингуэя, которая заключается в соединении особой, резкой рельефности его индивидуальности и уникального художественного метода. Воздействие этого синтеза оказывает магнетическое действие на читателя. Уже при жизни часто происходила взаимозамена и слияние писателя и человека в одно целое.

Уникальность литературного пути Хемингуэя объясняется еще и тем, что большую часть своей жизни он провел вне родины, оставаясь американцем до мозга костей. Местом действия многих его произведений была чужая земля: Франция, Италия, Испания, Куба.

При этом сам Хемингуэй не был склонен принимать это слияние, поскольку наряду с блестящими литературными произведениями он проявлял в своей жизни черты, свойственные обычным людям: колебания,

борьбу противоречивых чувств, депрессию, одиночество, в конце жизни неизлечимую болезнь. Он мало впускал в свой внутренний мир, который был гораздо шире напечатанных текстов. В своем литературном творчестве Хемингуэй был честен в каждой строке. Его главный принцип – «писать честную прозу о человеке», при этом оставаясь самими собой.

Хемингуэй был убежден, что писатель рассказывает «все о себе в своих книгах». Он относил себя к «пионерам новой эпохи», стремился показать глубинные процессы жизни, запечатлеть ее с максимальной правдивостью, «не сгущая красок и ничего не утаивая». При этом содержание его романов «почерпнуто из глубин сердца и личного опыта». Хемингуэй был уверен в бессмертии книг как «самого прочного продукта человеческого труда».

Эрнест Хемингуэй родился в городе Оук-Парк, пригороде Чикаго. Его отец Кларенс Хемингуэй был практикующим врачом. Предки Хемингуэя принимали участие в Гражданской войне, чем будущий писатель гордился. Мать Грейс, урожденная Холл, принадлежала к состоятельному религиозному семейству, элите местного общества. Всего у Хемингуэев было шестеро детей: четверо девочек и двое мальчиков. Эрнст был вторым ребенком. Детство писателя прошло в Мичигане, вместе с отцом ему нравилось рыбачить, ходить на охоту. Леса и озера Мичигана были его малой родиной, «страной Хемингуэя», которую он запечатлел в ряде своих новелл, одна из них так и называлась — **«У нас в Мичигане»**.

В школе Хемингуэй проявлял интерес к литературе, начал писать и редактировать школьные журналы. Когда летом 1917 г. Хемингуэй окончил школу, США уже вступили в Первую мировую войну. Вопреки желанию родителей он не стал продолжать образование. Достигнув 18-летия, Хемингуэй захотел записаться добровольцем в армию, но отец сумел его от этого отговорить.

Осенью 1917 г. Хемингуэй переезжает в Канзас-Сити и устраивается работать в местной газете репортером с окладом 15 долларов в неделю. Так началась его литературная деятельность.

Весной 1918 г. Хемингуэй увольняется из газеты и, поддавшись урапатриотическим настроениям, уезжает добровольцем в Европу, служит шофером в американском отряде Красного Креста на итало-австрийском фронте. Там в июле 1918 г., попав под обстрел, он получает тяжелое ранение; на операционном столе из его тела было извлечено более 230 осколков. Горький военный опыт, физическая и психологическая травмы



сыграли решающую роль в формировании мировоззрения Хемингуэя. Война сделала его убежденным антимилитаристом.

Вернувшись с фронта домой, Хемингуэй решает посвятить себя журналистике. С 1920 по 1924 г. он работает в канадской газете «Торонто стар» сначала местным, затем европейским корреспондентом. Переехав в Париж, он оказался в эпицентре литературной жизни, напряженных эстетических, новаторских поисков. Хемингуэй одним из первых осуждает итальянский фашизм. Взяв интервью у Муссолини, «величайшего шарлатана», обнажает его демагогию.

После участия в греко-турецкой войне (1922) он решает: писатель должен быть безоговорочно привержен нелицеприятной, беспощадной правде, которая воздействует на читателя эффективнее, надежнее любой пропаганды. На этом принципе и основывалось литературная эстетика. Позднее некоторые эпизоды газетных очерков и статей Хемингуэя «интегрировались» в художественную ткань его прозы и стали основой для его романов.

В 1924 г. Хемингуэй принимает нелегкое решение оставить журналистскую работу, дающую стабильный заработок, чтобы все силы отдать художественной прозе, стать писателем-профессионалом. К этому времени в журналах и сборниках появляются его первые рассказы. Он целеустремленно занимается самообразованием, много читает. В молодости Хемингуэй составлял списки авторов, чье творчество достойно быть вне времени: Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, Стендаль, Г. Флобер, Г. Джеймс, Ш. Бронте.

Учась у мастеров, Хемингуэй учился простоте выражения сложного. Он никого не копировал, а выплавлял свой неповторимый стиль, который стал своеобразным откликом на внутреннюю потребность времени. В манере писателя не найти претенциозности и глубокомыслия, за которыми ничего не стоит. Даже в первых произведениях Хемингуэю удалось найти свой собственный стиль, где существенную роль играл знаменитый хемингуэевский подтекст, открывавший перспективу его, казалось бы, таким незамысловатым внешним событиям. В основе методологии Хемингуэя лежал не рассказ о событиях, а их показ, раскрытие внутреннего через внешнее, что более характерно для драматургии, а не для прозы. Писатель берет кульминационный эпизод из жизни героев и через него высвечивал весь характер, выявляя напряженные психологические коллизии. «Срабатывал» метонимический принцип: в частном обнаруживать общее, в малом — большое. Именно поэтому в произведениях писателя нет

«красивых» слов, сложных словесных конструкций, многосложных описаний пейзажей или событий. Диалоги в произведениях Хемингуэя простые, краткие, «рубленные», лексика незамысловатая, но при этом в его прозе почти аскетически скупые фразы, лаконичные описания, повторяющиеся «ключевые» слова и словосочетания несут важную смысловую нагрузку. *«Простые слова, — любил повторять Хемингуэй, — самые лучшие...»*. Эта простота лишь на первый взгляд проста. Не случайно писатель сравнивал свой стиль с айсбергом, который только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды. Хемингуэй овладевает вниманием читателей с помощью таких точных и наглядных описаний, что происходящее словно разворачивается у них на глазах, ощущается ими. Фраза «мужественная простота» более чем подходит к стилю Хемингуэя.

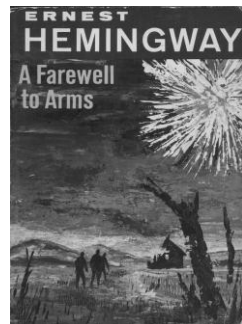
Уильям Фолкнер, во многом художественный антипод Хемингуэя, так писал о нем: *«Он рано в жизни обрел метод, с помощью которого писал, он никогда не уклонялся от этого метода, он отлично ему служил, и он блистательно его применял»*.

Осенью 1926 г. выходит первый роман Хемингуэя **«И восходит солнце»** (The Sun Also Rises). Он сразу же стал бестселлером и удостоился самых лестных отзывов критиков в разных странах.

Эпиграф из Екклесиаста, откуда взят и заголовок, объясняет философию жизни, художественно выраженную Хемингуэем. Не менее значим и другой эпиграф к роману — оброненное Гертрудой Стайн и ставшее крылатым выражение: *«Все вы — потерянное поколение»*.

Эти слова стали характеристикой тех молодых людей, которые, поддавшись пропаганде, отравились на войну и испытали горькое потрясение, познав ее. Будучи физически и нравственно травмированы, они вернулись домой разочарованные и опустошенные, познав ложь официальной политической трескотни. На родине же они столкнулись с толстокожим равнодушием и мещанским прагматизмом обывателей.

Тема «потерянного поколения» была продолжена Хемингуэем во втором романе — **«Прощай, оружие!»** (A Farewell to Arms!, 1929). В нем он вернулся к начальному этапу биографии «потерянного поколения», к его столкновению со страшной реальностью войны. Роман вырос из фронтовых впечатлений писателя. Потребовалось



почти десять лет, прежде чем они получили художественное воплощение в произведении, ставшем шедевром писателя.

Хемингуэй выступил в нем во всеоружии своего искусства. Гармоничность формы, значимость каждой детали, точно переданная психологическая атмосфера (создаваемая, в частности, с помощью образов-лейтмотивов — дождя, осени), тонко уловленная взаимосвязь внутреннего состояния героев и картин природы, подлинность фронтового быта и батальных сцен — все это оставляет неизгладимое впечатление.

Роман написан от лица участника событий, «тененте» (лейтенанта) Фредерика Генри, что еще более усиливает «эффект присутствия». Правдивость романа обеспечена не только собственным опытом Хемингуэя, но и документалистикой. Хемингуэй опирался на материал, который он взял из мемуаров, военно-исторических трудов, свидетельств фронтовиков, участников битвы при Капоретто.

Пять частей романа, словно акты трагедии, охватывают основные этапы в жизни героя. *Повествование начинается с событий на итало-австрийском фронте в начале 1917 г. В боевых действиях временное затишье. Чередой выстраиваются унылые картины — дождь, грязь, скучный быт прифронтового городка. Солдаты и офицеры, уставшие от войны, охвачены апатией.*

Писатель акцентирует бессмысленность, аморальность войны, обнажает ее грязь и безнравственность. В романе слышатся голоса простых людей, недовольных тем, что «страной правит класс, который глух и ничего не понимает, то есть те, которые наживаются на войне».

Неприятнь Хемингуэя к фальшивой лжепатриотической риторике выражена с афористической точностью: *«такие абстрактные слова, как «слава», «подвиг», «доблесть» и «святыня», были просто непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами».*

*Унылые прифронтовые будни главного героя скрашены знакомством с медсестрой Кэтрин Баркли. Она англичанка, ее жених погиб на Сомме. Так входит в роман еще тема любви, которой не суждено было победить тему смерти.*

*Поначалу для Фредерика Генри его отношения с Кэтрин легковесны и несерьезны. Вскоре, однако, все меняется. Однажды на передовой героя и группу солдат накрывает австрийский миномет. Фредерик тяжело ранен, его эвакуируют в тыл, в госпиталь в Милан. Туда к раненому Генри приезжает Кэтрин. На этот раз между ними вспыхивает сильное*

взаимное чувство. Светлый мир любви подчеркивает, оттеняет жестокость и бессмысленность войны.

Третья часть романа вновь переносит читателя на фронт. Затишье оказывается обманчивым. Австрийцы, поддержанные немцами, прорывают фронт под Капоретто. Это вызывает беспорядочное, паническое отступление итальянцев. Описание его в романе по праву считается классикой батальной прозы. Новаторство Хемингуэя заключается в том, что он беспощадно и точно запечатлел один из трагических аспектов войны — поражение.

Фредерик Генри вместе с машинами своего санитарного подразделения оказывается в сплошном потоке фур, грузовиков, артиллерийских лафетов, беспорядочно бредущих солдат, мирного населения. Генри и его подчиненные вынуждены бросить застрявшие в грязи машины. После долгих мытарств беглецы вливаются в колонну, идущую по мосту через бурлящую мутную реку, и здесь разыгрывается одна из незабываемых сцен романа. Дорогу перехватывает полевая жандармерия. Карабинеры выбирают из текущего движущегося человеческого потока людей с офицерскими знаками отличия. Следует короткий безжалостный формальный допрос. Карабинеры, тыловики, те, кто не был ни дня на передовой, безжалостно вершат «правосудие». Они тут же расстреливают свои жертвы. Лейтенант Генри, избежав подобной участи, бросается в реку и спасается от пуль. Ему удастся тайно пробраться в Милан.

В четвертой части главный герой вынужден скрываться как дезертир. В небольшом городке Анрезе на итало-швейцарской границе он находит Кэтрин. Но счастье длится недолго. Бармен в отеле сообщает Генри, что тот под «колпаком», что утром его придут арестовывать. Фредерик и Кэтрин на лодке переправляются через озеро в нейтральную Швейцарию. Фредерик Генри выходит из войны, заключая «сепаратный мир».

В Швейцарии разворачиваются события заключительной, пятой части романа. Герои наслаждаются мирной жизнью, их отношения светлы, почти идилличны. Кэтрин ждет ребенка. Но злая судьба все-таки настигает влюбленных, вырвавшихся из смертельных объятий войны. У Кэтрин рождается мертвый ребенок, сама она умирает при родах. Герой приходит в больницу. «Это было словно прощание со статуей. Немного погодя я вышел, спустился по лестнице и пошел к себе в отель под дождем». На этой горькой ноте завершается роман.

Образ дождя – своеобразный лейтмотив романа. Роман начинается с него. Дождь создает минорную атмосферу осени – горечи, тоски, уныния и безнадежности. Все ключевые сцены отступления под Капоретто идут под аккомпанемент непрекращающегося дождя.

Как правило, Хемингуэй не описывает внутренние переживания своих героев. Он прибегает к помощи деталей, ярких и выразительных.

Вот только один пример, иллюстрирующий писательскую технику Хемингуэя.

*Герой в ожидании исхода операции Кэтрин заходит в кафе. Старик-буфетчик подает ему стакан белого вина, затем Фредерик просит дать ему еще один. Буфетчик интересуется, что привело его в кафе в столь ранний час, лейтенант отвечает, что у него рожают жена в больнице. «Он налил, слишком сильно наклонив бутылку, так что немного пролилось на стойку. Я выпил, расплатился и вышел. На улице у всех домов стояли ведра с отбросами в ожидании мусорщика. Одно ведро обнюхивала собака. “Чего тебе нужно?” — спросил я и наклонился посмотреть, нет ли в ведре чего-нибудь для нее; сверху была только кофейная гуща, сор и несколько увядших цветков. “Ничего нет, пес”, — сказал я. Собака перешла на другую сторону. Придя в больницу, я поднялся по лестнице, на тот этаж, где была Кэтрин, и по коридору дошел до ее дверей».*

Хемингуэю, безусловно, была близка мысль Чехова о том, что «в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает». Ружье, висящее на стене в первом акте, в конце пьесы должно обязательно выстрелить. Почему вино пролилось на стойку? Возможно, деталь подчеркивает старость буфетчика, у него дрожат руки, и, наверное, ему передалось состояние Фредерика. Хемингуэй не говорит, что герой взволнован, но мы об этом догадываемся, потому что он просит налить второй стакан вина, ему явно надо успокоиться. Или не имеющий отношения к делу разговор с собакой. Он тоже мотивирован. Фредерик нервничает, чтобы снять стресс ожидания, ему нужны действия и общение: он обращается к бездомному животному, не принимая во внимание то, понимает его пес или нет.

Первое послевоенное десятилетие можно считать самым плодотворным этапом в творчестве Хемингуэя. Парижские годы многое дали ему как художнику и человеку. Выкристаллизовывались его коренные эстетические принципы, главные проблемы: человек среди трагических испытаний, выпавших на его долю; человек, ищущий противовеса миру, в котором живет. Человек, который остается человеком в непростых обстоятельствах. Персонажи его произведений и сам Хемингуэй – это «герои

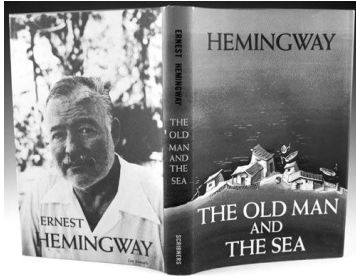
кодекса». Какие бы темы и сюжеты ни осваивал Хемингуэй, он, по сути, неизменно оставался в кругу основополагающих нравственно-этических категорий: человеческое достоинство, честь, мужество, любовь. Писатель исповедовал философию своеобразного стоицизма, бесстрашия перед ударами судьбы, мужество в самых бедственных обстоятельствах (*grace under pressure*). Матадоры, охотники, рыбаки, туристы, солдаты на войне — все они несли в себе базовые характеристики «кодекса» Хемингуэя. Но как художественные образы они не были, конечно, идентичны самому их создателю.

Глубокий след в жизни и творчестве Хемингуэя оставили женщины, которых он любил. Все они были яркими личностями, некоторые стали прототипами женских образов в его романах. Прав один из критиков, писавший: «Книги Хемингуэя — это симфонии порывов, вдохновленных женщинами». Любовь занимала огромное место в творчестве и жизни Хемингуэя. Он считал, что *«...любовь — единый творец человека и мира», «всеобщий инстинкт»; она «умудряет любящих, обостряет их ум и освежает чувства, порождает крыленность»; «живет и крепнет, отдавая». Любовь для него — «высшая цель существования», а его религия — «любовь в действии».*

Хемингуэй находил отклик на все события, с которыми его сталкивала жизнь. Особую роль сыграла Гражданская война в Испании (1936—1939), где столкнулись демократия и фашизм. Испания, страна, где Хемингуэй часто бывал, которую по-особому любил, открыла перед ним источники героики и великодушия. Это была для него третья, «какая-то новая, удивительная война», по сути, антифашистская. Хемингуэй был в Испании в качестве журналиста, а литературным итогом его участия в этой народной войне стала книга **«По ком звонит колокол»**, «лирический эпос», высшее творческое достижение Хемингуэя, масштабное полотно о трагедии войны, о героизме и предательстве, о непоправимых ошибках и самопожертвовании. Здесь Хемингуэй использует свой излюбленный метонимический принцип: показывает большое через малое, общее — через частное. В судьбе маленького партизанского отряда сконцентрирована вся драма испанской войны. Логикой сюжетных перипетий, образов и картин Хемингуэй утверждал свой гуманистический тезис, выстраданный в Испании, тезис о причастности человека к судьбам мира. Он выражен в знаменитом эпиграфе из произведения Джона Донна:

*«Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море*

*береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоем край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умалет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе».*



С января 1940 г. Хемингуэй переселяется на Кубу, много пишет, но созданному в эти годы было далеко до уже вышедших шедевров. Выходом из творческого кризиса, своеобразным реваншем стала его знаменитая повесть **«Старик и море»** (Old Man and the Sea), которая восстановила его пошатнувшуюся было писательскую репутацию и стала

решающим аргументом в присуждении ему Нобелевской премии (1954).

В центре повести рыбак Сантьяго. В его словах выражается философия повести: *«Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения. Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».*

Сюжет повести прост, но переживания Старика держат нас в напряжении, что, конечно же, есть результат писательского мастерства. В повести налицо реализация одного из коренных принципов хемингуэевской эстетики — дать читателю ощущение того, что описанные события происходят у него на глазах или даже с ним самим. «Эффект присутствия», наглядности происходящего достигнут благодаря предельной достоверности подробностей, которые касаются труда рыбака. Детали, относящиеся к ловле марлина, увлекают больше, чем коллизии детективной истории.

Старик Сантьяго всю свою жизнь отдал морю, трудясь день ото дня. Повесть Хемингуэя – это гимн не только мужеству, но и труду: именно в каждодневной борьбе за существование сформировались те черты старика, которые так импонируют читателю и которые помогли ему победить в жесточайшей схватке.

Помимо внешнего, «событийного» в повести присутствует и второй, философский план. Неслучайно ее любят рассматривать как притчу или иносказание. Образ Сантьяго обретает символическую масштабность, олицетворяя противостояние человека и природной стихии.

Старик Сантьяго — «естественный человек», проживший всю жизнь в жестокой схватке со стихией. Он приближен в своем простодушии первоначалам бытия. Действительно, одинокий человек лицом к лицу с природой, океаном, звездами... Он видит мир не так, как видят его

миллионы людей, живущих в цивилизованном мире. В уста старика вложены несколько неожиданные для него, почти афористические размышления о жизни и человеческой доле, в которых слышится хемингуэвская интонация. Таковы разговоры Сантьяго с самим собой, с птицами, с рыбой, его «братание» со своей добычей.

Сразу после выхода «Старика...» возникли споры о том, является ли оно пессимистичным или оптимистичным. Такая однозначная интерпретация едва ли уместна, ведь герой повести выступает одновременно и как победитель, и как побежденный. Но в итоге он остается нравственно непобежденным.

Очень важен для концепции повести образ мальчика Маноллина, который любит и жалеет старика, помогает ему. С этим персонажем связана оптимистическая тональность повести. Мальчик олицетворяет новое поколение, он должен принять эстафету от старика и продолжить его дело.

После выхода повести «Старик и море» Хемингуэю была присуждена Нобелевская премия. В формулировке присуждения говорилось: *«...за его мастерство повествовательного искусства, совсем недавно продемонстрированное в «Старике и море», а также за влияние, которое он оказал на современный стиль»*.

Участие Хемингуэя во втором африканском сафари (1953—1954) завершилось тяжелыми травмами в результате авиакатастрофы. Поездки на корриду в Испанию (1953, 1959, 1960) не принесли ожидаемого творческого вдохновения. В последние годы Хемингуэй тяжело болел. В состоянии депрессии 2 июля 1961 г. в своем доме в Кетчуме, штат Айдахо, он покончил жизнь самоубийством.

Хемингуэй прожил яркую жизнь, наполненную событиями личного и общественного смысла. Он считал, что писатель реалистического склада должен понимать глубинные закономерности жизни во всей их сложности и противоречивости: *«солнце без туч, радость без горя — вовсе не жизнь»*. Удачи сменяются поражениями, которые закаляют волю, победы не даются без усилий. Для Хемингуэя жизнь — постоянное движение, развитие, когда человек растет, учится на ошибках, становится выше и лучше своего прежнего «я». *«В жизни и работе куда более важны не способности, а характер, не ум, а сердце, не гений, а самообладание, терпение и дисциплина, подчиненные трезвому суждению»*. Хемингуэй не был склонен к отвлеченному философствованию. На исходе жизни он пришел к убеждению, что его идеал — это человек, живущий внутренней жизнью,



скромный в своих потребностях, умеющий действовать, чуждый пассивной созерцательности, не ищущий коротких путей к счастью.

Хемингуэй любил говорить, что его архив, а он как у Марка Твена весьма объемён, — это нечто вроде банковского счёта, который станет приносить проценты. Классик при жизни, он озаботился «документировать» собственный путь, словно желая таким образом облегчить работу будущим биографам и исследователям. И действительно, после его смерти было открыто много архивов писателя.

Хемингуэй — духовный спутник уже нескольких поколений российских читателей. Самые разные русские писатели свидетельствуют о том, как много значил для них Хемингуэй. Юрий Домбровский, автор известного романа «Факультет ненужных вещей», писал: *«Кто открыл для меня действительно новые горизонты — это Хемингуэй»*. Ему вторит поэт Давид Самойлов: *«Для нас американская литература как образцовая начала осознаваться через Хемингуэя»*. А вот слова Фазилия Искандера: *«Хемингуэй как бы подсказал мне: не бойся тратить время и силы на полноту изображения окружающего мира»*.

### Вопросы и задания

1. Что представляет собой «загадка» Хемингуэя?
2. Как отразилось на творчестве Хемингуэя его участие в Первой мировой войне?
3. В чём заключается художественный метод Хемингуэя?
4. Что такое «стиль айсберга» в произведениях Хемингуэя?
5. Объясните значение лейтмотива дождя в романе «Прощай, оружие!».
6. Объясните философский пафос повести Хемингуэя «Старик и море»: *«Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения. Человека можно уничтожить, но его нельзя победить»*. Подтвердите идею примерами из текста.
7. Прокомментируйте высказывание Э. Хемингуэя: *«Задача писателя неизменна. Сам он меняется, но задача остается та же. Она всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв в чём правда, выразить ее так, чтобы она вошла в сознание читателя частью его собственного опыта»*.

**Джон Стейнбек**  
**(John Steinbeck, 1902— 1968)**

По словам одного критика, «великий американский триптих» составляют три писателя: на первом-втором местах прочно стоят Хемингуэй и Фолкнер; а за ними, как правило, Стейнбек.



Стейнбек оставил богатое наследие: романы, повести, новеллы, пьесы, инсценировки, репортажи, путевые очерки, киносценарии, документально-публицистические книги, дневники, что подтверждает его славу самобытного художника.

Всемирно признаны, образующие стейнбековский «канон» романы «Гроздь гнева», «Квартал Тортилья-Флэт», «Консервный ряд», «Заблудившийся автобус», «К востоку от Эдема», «Зима тревоги нашей», повести «О людях и мышах», «Жемчужина».

Джон Стейнбек родился в Калифорнии, в маленьком городке Салинас, в долине реки под тем же названием; городок не раз упоминается как место действия в его произведениях. Он был из семьи эмигрантов, в их жилах текла немецкая и еврейская кровь. Отец был служащим, имел солидный двухэтажный дом. В нем прошли детство и отрочество будущего писателя, который любил землю и с удовольствием трудился на ней. Учился он не блестяще, зато был книгочеем. Джон отличался независимым, своенравным характером, мать полагала, что он будет «либо гением, либо пустышкой». Окончив школу в 1919 г., Джон уже твердо решил стать писателем. Одним из его кумиров был Джек Лондон. Родители не возражали против литературных амбиций сына, но полагали, что вначале ему необходимо получить добротное университетское образование. Следуя их желаниям, он поступил в Стэнфордский университет, где учился с перерывами с 1919 по 1925 г. Но более существенной была для него жизненные университеты: Стейнбек познал самую черную работу. Был моряком, уборщиком, мойщиком посуды, плотником. Подобно многим американским писателям, он сделал первые литературные шаги на журналистском поприще в качестве репортера. В течение двух лет, работая то шофером, то сторожем на даче, все свободное время Стейнбек отдавал беллетристике. Его долго не

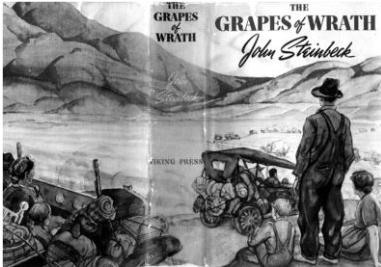
печатали, только в середине 1920-х гг. в печать пробиваются его первые рассказы.

Широкое признание пришло к Стейнбеку с повестью «Квартал Тортилья-Флэт» (Tortilla Flat, 1935). В нелегкое кризисное время вышло произведение жизнерадостное, окрашенное мягким юмором, оригинальное по сюжету. Повесть представляла собой цикл из нескольких новелл, объединенных общим местом действия (беднейший квартал приморского города Монтерей) и колоритными «сквозными» персонажами, его обитателями.

С успехом трудится Стейнбек и в других жанрах (сборник новелл «Долгая долина», The Long Valley, 1938; повесть «Рыжий пони», The Red Pony, 1937). В лучших новеллах («Змея», «Завтрак», «Хризантемы», «Сбруя» и др.) раскрыт характерный для писателя конфликт романтической мечты и алчности собственника, звучит «вечная» тема вхождения ребенка в мир взрослых.

Стейнбека называют певцом «красных тридцатых».

На исходе 1930-х гг. Стейнбек создает произведение, ставшее его «главной книгой», — выдающийся роман **«Гроздь гнева»** (Grapes of Wrath, 1939) о судьбоносной эпохе в жизни Америке.



Роман отражает жизненный опыт писателя, приобретенный им в пору «красных тридцатых» в Калифорнии, в этом «золотом штате», как его иногда называют. Стейнбек посещал места забастовок, жил в лагерях переселенцев, работал простым рабочим на уборке фруктов и овощей.

Осенью 1937 г., приехав в Оклахому, он вместе с группой согнанных с земли фермеров-арендаторов проделал тернистый путь до Калифорнии, тот самый, что и прошли Джуды, герои его романа.

Написанию предшествовала тщательная документальная и социологическая разработка материала. В 1938 г. Стейнбек выпустил брошюру «Сильные духом», в которой, опираясь на факты и цифры, свидетельствовал о бедственном положении оклахомских сельхозрабочих. Он описал тягостный удел переселенцев, их нужду, антисанитарию во временных поселках, «гувервилях», угрозы и террор местных реакционных организаций. Вывод Стейнбека беспощаден: «безнадежное забвение демократии в Калифорнии».

Документальные книги такого характера были весьма популярны в 1930-е гг. Перед читателем предстала зримо и наглядно «кочующая Америка»: тысячи измученных людей, бросивших насиженные места; старые грузовики с жалким скарбом; страдающие от недоедания дети; палаточные городки. Это была своеобразная «фотопараллель» к «Гроздьям гнева» Стейнбека. После выхода романа П. Тейлор выпустил брошюру «Согнанные с земли», в которой поселки для безработных, организованные в период Депрессии при президенте Гувере, были изображены в истинном свете. Тем самым была подтверждена документальная достоверность романа, и роман «Гроздья гнева» был назван «современной «Хижинной дяди Тома».

*В основе романа горькая история трех поколений фермерской семьи Джоудов. Банки и тресты сгоняют фермеров с насиженных мест в Оклахоме. Несчастья усугубляются жесточайшей засухой. Погрузив жалкий скарб на старенький грузовичок, они едут по федеральной дороге № 66 в Калифорнию, где им сулят выгодное трудоустройство. Но на самом деле в этом благословенном краю их подстерегают безработица, издевательства, унижения. Семья тает, рушится. Не выдержав тягот пути, умирает старый дед, затем бабка. Уходит Ной, трусливо покидая беременную жену Конни. Арестован проповедник Кейси. Вынужден скрываться Том Джоуд. У Розы Сароны рождается мертвый ребенок.*

Сила Стейнбека в драматизме и живой наглядности изображаемого. Мы видим, как Джоуды разжигают костер, готовят пищу. Вместе с ними мы трясемся в грузовике, сопереживаем им, зная, как неумолимо тают их последние сбережения — пятьдесят долларов. Тем самым создается «эффект присутствия».

Роман «Гроздья гнева» отличает жанровое своеобразие и своеобразная архитекtonика, в связи с чем эта книга несет черты новаторства по форме и содержанию. Жанровая природа романа — это оригинальное соединение художественных и философско-публицистических элементов. «Гроздья гнева» — многослойный социальный роман. В нем есть и конкретная изобразительность, и философская углубленность, и аллегория, и символика. Оригинальна структура романа, в котором наличествует «второй план» — серия публицистических глав. Они формально связаны с сюжетом о Джоудах, развернуты параллельно основному действию, являясь своеобразным комментарием к нему.

Стейнбек выступает в этих главах как историк, этнограф, лирик, публицист, пейзажист. При этом для каждого жанра он находит присущие только этому жанру приемы, формы, средства и даже манеру

повествования. К примеру, в первой главе Стейнбек ярко живописует поля Оклахомы, пораженные засухой, покрытые красной пылью, принесшей столько горя Джоудам. В пятой – воссоздает воображаемый диалог между арендаторами и представителями «Банков и Трестов», которые «дышат прибылью» и «питаются процентами с капитала». В ряде глав даны экскурсии в историю и экономику Калифорнии. Логика наглядных картин и неопровержимых фактов подводит романиста к прямому выводу: «Когда большинство людей измучено голодом и холодом, они берут силой то, что им нужно. И еще одна истина — она кричит с каждой страницы истории: угнетение сплачивает тех, кого угнетают».

В романе Стейнбек выступает приверженцем социальной справедливости, которая не приемлет оскорбительного для общества контраста богатства и бедности. «Локальный» калифорнийский материал не только не мешает Стейнбеку поставить проблему жгучей общественной значимости, но и еще сильнее ее заостряет и выводит на национальный уровень. Алчность богачей принимает дикие, антигуманные формы. В романе клопочет энергия возмущения, концентрированно выраженная в заголовке произведения. Уничтожаются продукты, чтобы сохранить высокие цены, а в это время многие люди голодают. Голос обездоленных и страдающих слышится в публицистическом отступлении: «Жгите кофе в паровозных топках. Жгите кукурузу вместо дров — она жарко горит. Сбрасывайте картофель в реки и ставьте охрану на берегу, не то голодные все выловят. Режьте свиней и зарывайте их в землю». Антигуманность и дикость таких инцидентов глубоко возмущала писателя.

Публицистический план позволяет включить судьбы Джоудов в широкий социально-исторический контекст, придать их трагедии обобщающий смысл. Роман дышит атмосферой «красных тридцатых», пафосом солидарности людей, жаждущих сплотиться перед лицом обрушившегося на них общего горя: «...В формулу «я лишился своей земли» вносятся поправки; клетки делятся, и из этого деления возникает то, что вам ненавистно. Здесь таится опасность, ибо двое уже не так одиноки и не так растеряны, как один...». Герои мечтают о подлинном народовластии. Прощаясь с матерью, Том Джоуд говорит: «Прогнать к черту полисменов — сами себе будем полисменами. Будем трудиться все вместе ради своей же пользы, будем работать на своей земле».

Перед читателем — три поколения Джоудов. Все они оказываются в экстремальной ситуации, их всех объединяет единая цель – выжить в нечеловеческих условиях. Стейнбек первым в американской литературе в

образе семьи Джоудов создал художественное олицетворение трудовой, народной Америки. Такого коллективного образа подобной обобщающей силы ранее американская литература не знала.

Мать, Ма Джоуд так отзывается о своей семье: *«Мы Джоуды... Мы ни перед кем на задних лапках не ходим. Дед нашего деда сражался во время революции. Мы были фермерами, пока не задолжали банку... Мы народ — мы живем и живем... Нам ни конца ни края не видно...»*. Все Джоуды — личности, и у всех есть «вторая» сторона. Один из братьев, Ной, не совсем психически здоров, замкнут и молчалив. Дядя Джон находит «разрядку» в вине и беспорядочных связях. Запоминается 14-летний Эл, смысленный подросток, «хобби» которого девочки. Психологически достоверны самые младшие из Джоудов — Уинфилд и Руфь. Незабываемы дед, тощий, оборванный, шумливый старикашка, и бабка, надломленная горем.

Есть в романе образы, данные в динамике. Бывший священник Джим Кейси, тихий скромный человек, потерявший веру, добровольно идет в тюрьму, чтобы спасти друга. Освободившись, он становится во главе забастовщиков и гибнет от руки полицейского. Эстафету из рук Кейси принимает Том Джоуд. Это пролетарий с сильными руками и ясной головой. Народное горе пробуждает в нем протест: *«Я буду с теми, кто не стерпит и закричит»*, — говорит он.

Одно из самых впечатляющих достижений Стейнбека в романе — образ матери. Ма Джоуд — человек большой души. Она «основа», «оплот и твердыня» семьи Джоудов, в которой господствует своеобразный матриархат. Ей бывает трудно, готовы сдать нервы, но она живет, стиснув зубы, взяв на себя груз материальных и моральных забот о семье. Для Ма превыше всего сохранение ее единства. Сострадание к ближним, которые для нее словно родные. — основа ее жизненной позиции: *«Помогать надо, такая уж у людей потребность»*. Пафос солидарности, связанный с этим образом, — примета литературы 1930-х годов.

В романе Стейнбека раскрыт богатый диапазон чувств и настроений. Герои — люди из народа, поэтому и средства, к которым прибегает Стейнбек, соответствуют их социальному уровню. Прежде всего, это речь, наполненная грубоватым юмором и просторечиями. Вместе с тем, бытовая речь соседствует с высокой патетикой, доходящей иногда до пафоса.

Стейнбек демонстрирует искусство «перевоплощения», предлагая разные точки зрения на изображаемое. В 9-й главе он смотрит на мир глазами арендаторов, покидающих насиженные места; в 12-й — превращается в изгоя, бредущего по федеральной дороге № 66; в 15-й —

рассказ ведется от лица Мэй, разбитной хозяйки придорожного ресторанчика.

Особое место занимает в романе природа, которая для Стейнбека выступает противовесом бездушной, «механической» цивилизации. Герои романа, живущие плодами своего труда, любят землю, вечно прекрасную, исполненную животворной силы. Нравственные законы, воплощенные в Библии, — высшая мерка, по которой писатель судит героев и их поступки.

В романе проявилась присущая Стейнбеку-художнику склонность к символике и аллегории. Глава 3-я, например, — это незабываемая притча-миниатюра о ползущей по дороге черепахе, которая предстает как символ неистребимости живого, природного начала.

После выхода в печати роман получил широкий международный резонанс. «Гроздь гнева» стали событием литературного и общественного масштаба. Два года роман возглавлял список бестселлеров. Критики разных направлений не скупались на хвалебные эпитеты в адрес автора. По мысли Малколма Каули, авторитетного критика, в романе словно бы аккумуляровались главные темы и мотивы всей литературы десятилетия, получившие совершенное художественное решение. Роман был удостоен Пулитцеровской премии, а Стейнбек — избран в Национальный институт литературы и искусства.

Фильм, сделанный на основе романа выдающимся «оскароносным» режиссером Джоном Фордом, прочно вошел в историю американского кинематографа. Роман был переведен на множество языков. Книга Стейнбека увидела свет и в нацистской Германии: фашистские идеологи с присущим им цинизмом стремились использовать ее как художественное свидетельство тех мук, на которые обрекает западный капитализм простых людей.

Роман, «привязанный» к конкретным историческим реалиям и проблемам 1930-х гг., можно отнести к прошлому. Но современный читатель, покоренный гуманизмом и художественной силой «Гроздь гнева», откроет в романе общечеловеческие ценности: духовную силу людей труда, их жизнестойкость как противовес аморальной и эгоистической алчности независимо от времени его написания и исторического полотна, отраженного в тексте романа.

«Гроздьями гнева» завершился плодотворный и, возможно, самый счастливый этап в творчестве Стейнбека. В 1930-е гг. он сформировался как самобытный мастер слова, завоевал общеамериканское и международное признание. Сложились основные черты его стилистики. Выявились

своеобразие его художественного мира — это Калифорния, ее люди, ее история, природа, пейзажи, ее особый колорит. Калифорния была поистине страной Стейнбека.

Роман «Гроздь гнева» заключил важный этап в творчестве Стейнбека. Уходило в прошлое «красное десятилетие», и у Стейнбека-художника, чуткого к пульсу нации, рождалось «новое видение Америки». Смягчались жесткая социальная мотивация, углубился психологизм, усилилась тяга к философским обобщениям, аллегориям. Критики радикальной ориентации расценили эти изменения в творчестве Стейнбека как спад, огорчительное свидетельство примирения с действительностью. При этом игнорировалось главное: пафос социальной критики вырастал у Стейнбека из его приверженности к коренным ценностям демократии.

Стейнбек неустанно трудится, находит свежие темы, использует нестандартные приемы. Вместе со своим другом Эдом Риккетсом он совершает путешествие по Калифорнийскому заливу, итогом которого становится книга «Море Кортеса» (Sea of Cortez).

В период Второй мировой войны по заданию военного министерства он создает роман о летчиках «Бомбы вниз. История экипажа бомбардировщика» (Bombs away. The Story of a Bomber Team), также антифашистскую повесть «Луна зашла» (Moon Is Down, 1942) о движении Сопrotивления в одной из оккупированных нацистами стран Европы. В 1943 г. Стейнбек побывал в качестве военного журналиста на фронтах в Северной Африке и Италии, позднее собрав репортажи в сборнике «Когда-то была война» (Once There Was a War, 1958).

В 1947 г. Стейнбек посещает вместе с фотокорреспондентом Робертом Капа Советский Союз, итогом чего становится его написанная в жанре путевого очерка книга «Русский дневник» (A Russian Journal, 1948). В целом проникнутая уважением к нашей стране, она в то же время содержит ряд острых наблюдений над природой тоталитарного государства с его идеологическим «зажимом», несвободой, «показухой», засильем чиновничества и двуличием.

В последние годы жизни Стейнбек сочетает работу писателя с активной общественной деятельностью. Он принимает участие в президентских выборах 1952 и 1956 гг., поддержав своего друга, демократа Эдлая Стивенсона, противостоявшего республиканцу Эйзенхауэру. В условиях маккартизма и наступления консервативных сил Стивенсон олицетворял для него либерально-демократические ценности.



**«Зима тревоги нашей»** (The Winter of Our Discontent, 1961) – последний роман Стейнбека, в заголовок которого вынесена шекспировская строка.

В кратком введении к роману Стейнбек писал, что для истолкования его замысла читателю следует *«посмотреть вокруг себя и заглянуть в собственную душу»*, поскольку в его романе *«рассказано о том, что происходит сегодня почти по всей Америке»*.

Художник-гуманист Стейнбек верит в человека, в его способность искупить грехи, жить в согласии с природой. Он убежден, что неблагоприятные дела отдельных людей, временное помрачение умов не могут исчерпать огромный нравственный потенциал Америки в целом. В этом пафос последнего романа Стейнбека.

Роман «Зима тревоги нашей» сыграл свою роль в присуждении Стейнбеку Нобелевской премии по литературе за 1962 г. В 1963 г. Стейнбек совершает поездку в Европу. Побывал он и в Москве, где был тепло принят. Советская критика единодушно приветствовала его последний роман, увидев в нем «возрождение» Стейнбека-художника и возвращение его на стезю социальной критики.

Роман «Зима тревоги нашей» инсценировали во МХАТе. В 1964 г. Линдон Джонсон, президент США, наградил Стейнбека, едва ли не единственного писателя, президентской Медалью свободы.

Затем было участие Стейнбека во вьетнамских событиях. Там в джунглях воевали два его сына. По просьбе президента Джонсона писатель отправляется во Вьетнам, где проводит полтора месяца. В своих репортажах он пишет об ужасах войны, но считает, что в ней в равной степени повинны обе стороны. Эта позиция Стейнбека вызвала острую критику: большинство американских писателей участвовали в антивоенных акциях, осуждали официальную политику. Резкой критике подвергли Стейнбека и в СССР: в конце 1960-х — в 1970-е гг. на его произведения было наложено табу.

Последние шесть-семь лет, отойдя от беллетристики, от «фикшен» (fiction), Стейнбек сконцентрировал свое внимание на «фэക്ഷен» (faction), т.е. документально-публицистических жанрах. Такова, в частности, его книга «Америка и американцы» (America and Americans, 1966), почти полторы сотни страниц текста, который сопровождали и комментировали красочные фотографии, запечатлевшие многоплановый образ страны, ее пейзажи и людей. В 1967 г. Стейнбеку была сделана тяжелая операция. После нескольких инфарктов в декабре 1968 г. он скончался.

Дарование Стейнбека было мощным. И поэтому его роль в мировом литературном процессе неоспорима. В решении Нобелевского комитета говорилось, что премия Стейнбеку присуждается за *«реалистические и исполненные художественной силы сочинения, которые отличают доброта, юмор и проникновение в социальные отношения...»* Отмечалось также его сострадание к *«угнетенным, обиженным и бедствующим»*, противопоставление «радостей жизни» циничной жажде наживы.

Сам Стейнбек на вопрос о том, считает ли себя достойным награды, ответил простодушно: *«Честно говоря, нет»*. И поясняя свою мысль, добавил: *«А кто получает то, что заслуживает, и заслуживает то, что получает?»*.

В недолгой шестиминутной Нобелевской речи, «первой и последней речи» в его жизни, Стейнбек еще раз подчеркнул свое представление о роли словесного искусства — отзываться на насущные требования времени. Издревле сложившееся предназначение писателя не изменилось — он по-прежнему призван прославлять безусловную способность человека выказывать величие сердца и духа, мужество в поражении, героизм, сострадание и любовь. Стейнбек доказал это своим творчеством сполна.

Нобелевская речь Стейнбека была пронизана гуманистической верой в человека, в высокую миссию художника и писательское слово.

Стейнбек был сложным, ярким и искренним художником. Твердый в своих убеждениях, он не боялся рисковать своей репутацией, но был при этом верен себе и беззаветно предан писательскому ремеслу. *«Разыгрывать из себя знаменитость — это не мое амплуа. Что меня интересует, так это моя работа»*. *«Я пишу непрерывно, — признавался он, — писание для меня нечто вроде нервного тика. Я схожу с ума, когда не пишу»*.

И хотя трудился Стейнбек самозабвенно, определяя себе дневную норму в две или три тысячи слов, писательское дело не было для него легким. Иногда очень тяжело давалось начало, первые строки, писание превращалось в «сущий ад». Но если старт удавался, дальше писалось легко и быстро. Стейнбек был очень самокритичен, и рукописный текст он безжалостно правил и сокращал. Примерно четыре пятых из того, что выходило из-под пера, отправлялось в корзину.

Глубина литературного гения Стейнбека объясняется еще и тем, что написание книги для него предварялось долгим процессом обдумывания, сбором материала. «Гроздь гнева» были написаны за сто дней, но подготовительный период занял несколько лет. Стейнбек любил

пользоваться понятиями «техника», «мастерство». Находил общие подходы в методике написания беллетристической и научной книги. Он питал очевидную склонность к естественным наукам, делал акцент на биологической природе человека. Опробовал разные жанры — от крупномасштабных романов до киносценариев.

Метод Стейнбека, в целом реалистический, включал романтические и натуралистические элементы. Натурализм Стейнбека сказывается в «биологизации» ряда его персонажей. Типология его героев разнообразна, это представители самых разных слоев американского общества: от низов до верхов. Писателю удаются люди с «чуждинкой», с разного рода психическими аномалиями. Он пользуется широкой палитрой стилевых приемов: в его произведениях можно встретить иронию, юмор, гротеск, символику и аллгорию, бытописание и открытую публицистику. Его повествовательная манера лишена монотонности, она увлекательна и красочна.

Но преданный писательству, Стейнбек не замыкался в делах сугубо профессиональных, литературных. Политика, общественные проблемы не оставляли его равнодушным. Верный своим убеждениям, он не боялся быть правдивым и искренним, не боялся наживать врагов, не принаравливался к политической конъюнктуре. Поэтому он почти всегда стремился предложить читателям моральный урок. Его книги были нередко с «двойным, тройным дном». И это объясняет наличие в них философско-аллгорического смысла, когда отдельные образы, ситуации, эпизоды «расшифровываются» при соотнесенности с текстом Библии. В них обычно присутствовал нравственный пафос. *«Рассказ — это парабола, — настаивал Стейнбек, — в описаниях человеческих деяний заключается мораль или аморальность, то есть то, в чем нуждается общество в данное время. Всякий, побывавший на корриде, покидает ее немного похрабrevшим, ибо он наблюдал, как человек противостоит быку. Исайя писал, «чтобы ответить на запросы своего народа, надо вдохновить его».*

Несмотря на блестящую литературную карьеру, при жизни Стейнбек нередко подвергался нападкам критики. Но время все расставляет по своим местам, всему выносит свой приговор. Сегодня Стейнбек удостоился пристального внимания университетского литературоведения. Опубликованы серьезные монографии о его творчестве, фундаментальная биография писателя. Началось интенсивное освоение его архива.

В России первые переводы Стейнбека появились еще в середине 1930-х годов, его творчество постоянно находилось в поле зрения отечественной критики. В 1989 г. вышло 6-томное Собрание сочинений писателя.

### Вопросы и задания

1. Роман «Гроздь гнева» считается главной книгой Д. Стейнбека. Почему?

2. Каким образом создается «эффект присутствия» в романе «Гроздь гнева»?

3. Подтвердите конкретными примерами из текста романа «Гроздь гнева», как Д. Стейнбек использует символику и аллегорию.

4. В чем проявляется гуманизм творчества Д.Стейнбека?

5. Прокомментируйте высказывание Д. Стейнбека: *«Писателю уготовано обнажать наши многочисленные озорчительные прегрешения и ошибки, проливать свет на наши темные и опасные устремления для их же исправления. Более того, он призван провозглашать и прославлять безусловную способность человека выказывать величие сердца и духа, мужество в поражении, героизм, сострадание и любовь. В непрекращающейся войне против слабости и отчаяния книги — яркие сигнальные стяги надежды и вдохновения».*

## РАЗДЕЛ 6.

### ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ОТ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ ДО ИСХОДА ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ (1940-2000)

1940-е гг. открывают в США новую литературную эпоху.

В этот исторический период мир переживает потрясения, перевернувшие привычные представления о мировом устройстве в целом. Правомерно, что и важнейшие события в истории США получили художественное отражение в творчестве писателей. Битва с фашизмом, начавшаяся «холодная война» (Cold War), тяжелая пора маккартизма, атмосфера так называемых «запуганных пятидесятых» (Frightened Fifties), перемены в общественном климате в обстановке «бурных шестидесятых» (Roaring Sixties), отмеченных взлетом движения против войны во Вьетнаме, а также выступлениями афроамериканцев, их требованиями гражданских прав – все эти события стали своеобразным историческим и литературным водоразделом.

В этом периоде необходимо особо отметить переходный этап литературного процесса, которым для многих писателей стали годы Второй мировой войны (1939—1945).

После катастрофы в Перл-Харборе (7 декабря 1941 г.) и вступления США во Вторую мировую войну большинство американских писателей занимают твердые антифашистские позиции, выражают свою солидарность с СССР, который подвергся нацистской агрессии, выступают за скорейшее открытие второго фронта (Э. Хемингуэй, Т. Драйзер, Э. Синклер, Э. Колдуэлл и др.).

Ряд литераторов, работая военными корреспондентами, находились в зоне боевых действий. Джон Стейнбек в 1943 г. отправился на фронт в Италию, откуда посылал корреспонденции, составившие книгу очерков. Хемингуэй в 1942—1943 гг. патрулировал на яхте «Пилар» в Карибском море, выслеживая нацистские субмарины. В 1944 г. он, прилетев в Лондон, стал свидетелем открытия второго фронта, в ряде очерков описал события на Западном фронте осенью 1944 — начала 1945 г.

Ряд писателей сотрудничают в Голливуде, содействуя выпуску военных фильмов антифашистского и патриотического содержания. Некоторые писатели пишут по заданию военных ведомств, содействуя мобилизации сил во имя победы (книга Дж. Стейнбека о летчиках «Бомбы вниз» (*Bombs Away*, 1942)). Даже Фолкнер позволил себе некоторое время поработать в Голливуде, где написал сценарий, посвященный французскому Сопротивлению.

Известное выражение: *«Когда говорят пушки, молчат музы»* вполне применимо и к американской литературе военной поры. Собственно литературная продукция, созданная в эти годы, не может претендовать на весомость. Потребовалась определенная историческая дистанция, прежде чем увидели свет полнокровные романы о войне. Среди первых произведений, непосредственно отразивших антифашистскую борьбу, была повесть Стейнбека «Луна зашла» (*Moon Is Down*, 1942). Действие в ней развертывалось в одной из европейских стран.

В период, когда наши страны были союзниками в борьбе с фашизмом, расширились советско-американские культурные контакты, которые в конце 1930-х гг. заметно ослабли. В США вновь приобрели популярность русские классики: Тургенев, Достоевский, Чехов и особенно Толстой. Нью-йоркское издание романа «Война и мир» в 1942 г. было снабжено картой похода Наполеона в Россию в 1812 г. и советско-германского фронта в конце 1941 г. В предисловии высказывалось убеждение, что Гитлера постигнет участь Наполеона. Издание тургеневских «Отцов и детей» 1943 г. было снабжено

интересным предисловием Синклера Льюиса, где он характеризовал Базарова как «тип новатора, живущего вне времени».

Не только музыкальным, но и общественным событием стало исполнение за океаном в 1942 г. Седьмой Ленинградской симфонии Шостаковича, которая транслировалась через коротковолновые передатчики по всему миру. Партитура симфонии была доставлена в США на самолете. Карл Сэндберг отозвался на нее восторженным стихотворным посланием, адресованным композитору. Ленгстон Хьюз написал стихотворение «Сталинград». Твердыне на Волге посвятил стихи Уильям Винсент Бене. В романе Э. Колдуэлла «Всю ночь напролет» (1942) героями были советские партизаны, правда, обрисованные не без схематизма и некоторой наивности. Зимой 1944–1945 гг. Лириан Хеллман побывала в Москве, где готовились к постановке две ее пьесы «Лисички» и «Стража на Рейне» (под названием «Семья Ферелли теряет покой»), выезжала на фронт. Она увидела страшные нацистские «фабрики смерти» на только что освобожденной территории Польши.

Несмотря на непростые обстоятельства военного времени, в России находили возможность публиковать книги американских авторов (М. Твен, У. Уитмен и др.), с успехом шли американские фильмы. Зимой 1945 г. советские кинематографисты провели творческое обсуждение знаменитой ленты Джона Форда «Гроздь гнева», сделанной по мотивам одноименного стейнбековского романа.

За событиями на советско-германском фронте, где были задействованы основные силы вермахта, с напряженным вниманием следили в США. Американский журналистский корпус в Москве в 1941–1945 гг. был представлен многими маститыми именами. Начало войны застало в СССР Э. Колдуэлла, куда он приехал по издательским делам. В первые недели войны он начал выступать по радио с репортажами для США, выезжал с другими корреспондентами под Ельню (сентябрь 1941 г.), где Красная Армия имела заметный успех и где родились первые гвардейские дивизии. Свои впечатления о раннем периоде войны он отразил в своей очерковой книге «По дороге на Смоленск» (*All Out on the Road to Smolensk*, 1942). В то время как стремительное наступление вермахта летом 1941 г. плодило на Западе пессимистические прогнозы о неизбежном и скором крахе русских, Колдуэлл высказывал убеждение, что они выстоят. Другие американские корреспонденты писали о битве под Москвой осенью 1941 г., героическом самопожертвовании народных ополченцев и о первом крупнейшем поражении вермахта. Для них было очевидно, что Красная Армия одержала

победу не только благодаря помощи «генерала Зима», но и в результате блестяще организованного, неожиданного для нацистов контрнаступления.

Характеризуя «слагаемые победы», американские журналисты и писатели констатировали «способность русских людей переносить лишения, удивительный героизм всего народа, эффективность плановой системы», роль партийного руководства, способного целеустремленно осуществлять политику: все для фронта, все для победы. Вместе с тем, читая свидетельства людей «с того берега», написанные по горячим следам событий, их признание огромного вклада нашей страны в победу над фашизмом, нельзя не видеть и прямолинейности некоторых выводов, и неполноты воссозданной ими картины. Журналисты добывали свой материал в условиях жесткой военной цензуры, их подпитывали «процеженной» официальной информацией. Их маршруты были строго ограниченными, не все они в обстановке засекреченности представляли в полной мере, что победа была достигнута ценой огромных жертв, которых можно было бы избежать, не будь жестоких просчетов и ошибок высшего руководства страны, особенно в начале войны, и репрессий военных кадров в 1930-х гг. В 1985 г. на русском языке увидела свет антология «Дорога на Смоленск», в которую вошли материалы американских корреспондентов, работавших в России в 1941—1945 гг.

В 1970-е гг. и вплоть до конца тысячелетия начинается этап современной литературы США. Тридцатилетие (1970—2000) характеризуется стабилизацией внутривнутриполитической обстановки в стране, экономическим ростом, окончанием «холодной войны», прекращением конфронтации Востока и Запада, превращением США в единственную сверхдержаву, страну «золотого миллиарда». Во многом изменился духовный климат в стране. Все это не могло не сказаться на очевидных переменах в общем характере литературного процесса.

Главные изменения по сравнению с межвоенным двадцатилетием произошли с тематикой, художественностилевыми формами и приемами. Трансформировалась сама концепция человека, тот угол зрения, под которым его стали рассматривать художники слова.

В 1930-е гг. в эпоху Великой депрессии в литературе США господствовал «экономический человек». В его судьбе в обстановке социальной нестабильности ведущую роль играли материальные факторы, борьба за существование, преодоление разного рода бытовых невзгод, в частности безработицы. На этом фоне значимыми были политические и

общественные факторы. Герой нередко оказывался вовлеченным в общественно-политическую жизнь, от которой зависела его участь.

В послевоенный период в целом экономическое положение в США изменилось, оно обрело устойчивость, вырос жизненный уровень американцев. Интерес писателей сместился, в их поле зрения оказались не столько материальные проблемы, сколько внутренняя жизнь индивида, вопросы нравственно-психологического характера.

В это время начали формироваться главные параметры массового общества, вызвавшего к жизни феномены массовой культуры и массового досуга, стали укореняться идеалы потребительства и жизненного комфорта.

Идет смена литературных поколений. Выступают писатели, расцвет творчества которых происходит уже в послевоенные годы: это Сол Беллоу, прозаик, Нобелевский лауреат; драматурги Артур Миллер, Теннесси Уильямс, Эдвард Олби. Наконец, группа литераторов, в творчестве и судьбе которых война играла едва ли не решающую роль: Курт Воннегут, Джеймс Джонс, Джозеф Хеллер, Джером Дэвид Сэлинджер.

Существенно изменился и сам тип писателя. Многие крупные художники слова межвоенной эпохи пришли в литературу из гущи жизни (Стейнбек, Колдуэлл, О'Нил и др.); для некоторых очень важной школой была журналистика. Большинство писателей «новой волны», включая фронтовиков, имеют за плечами один или несколько университетов (Апдайк, Оутс, Беллоу, Гарднер, Моррисон и др.). Обширное университетское образование, гуманитарная эрудиция, владение писательской техникой в определенной степени компенсируют недостаток жизненного опыта, которым обладали писатели старшего поколения. Многие из писателей нового поколения занимаются преподавательской деятельностью.

В середине 1950-х гг. в американской литературе и культуре получило развитие движение, ядром которого были молодые люди, как правило, принадлежавшие к художественной богеме. Они вступили в жизнь после заметного ослабления «холодной войны» и поражения маккартизма. Их называли «побитым поколением» (Beat Generation, по аналогии с Lost Generation, «потерянным поколением» 1920-х гг.), иногда «битниками» (слово «beatnik» было неологизмом, образованным в духе популярного с 1957 г. слова «спутник»).

Главная доктрина «битников» имела в своей основе бунтарство, вызов общепринятому, отвращение к конформизму и самодовольству мещанского общества «запуганных пятидесятых», к атмосфере трусливого молчания и страха. «Битники» отвергали благопристойность и приоритеты «массового



общества», культ вещей, идеологию потребительства, ориентированность на карьеру и успех. Одним из своих предшественников они считали сэлинджеровского Холдена Колфилда. Отторжение от общества и его фальшивых идеалов соединилось у них с порывом к естественности, простоте, близости к природе, искренности в отношениях между людьми, первоначалам жизни, ко всему тому, что раскрепощает личность от сковывающих условностей и стимулирует творческую энергию. Их бунтарство носило во многом анархический характер. Не последнюю роль в их жизни играли вино и наркотики, дававшие желанное наслаждение и «озарение». Центрами «битников» были Нью-Йорк и Сан-Франциско.

Отвергая философию плоского рационализма, «битники» культивировали дзэн-буддизм. В эстетическом плане были близки к неоавангардизму. Среди их художественных ориентиров были также Г. Торо с его культом индивидуализма и независимости личности от общества; Уитмен, певец всечеловеческого братства; Генри Миллер, герой которого, будучи привержен философии вседозволенности, не принимал условностей и табу социума. Их творчество, будь то проза или поэзия, носило оттенок эпатажа по отношению к привычным канонам в области формы, языка, было вызовом бескрылому академизму.

Близкими к «битникам» были появившиеся в начале 1960-х гг. хиппи (hippies). Они также создали свою собственную культуру, тем самым протестовали против буржуазного «истеблишмента».

Нередко в среде хиппи оказывались дети состоятельных и респектабельных родителей, с которыми они добровольно порывали. Хиппи вели «кочевой» образ жизни, носили длинные волосы и экзотические одежды. Хиппи и «битники» принимали участие в социальных движениях 1950-х гг., антирасистских выступлениях и манифестациях против вьетнамской войны. Близки к хиппи были и «люди-цветы» (flower people), отрицавшие этику воинствующего эгоизма и индивидуализма.

Важнейшей характеристикой контркультуры 1960-х были безграничная свобода самовыражения художников и расцвет рок-музыки; пиком увлечения ею стал Вудстокский музыкальный фестиваль, впервые проведенный в 1969 г. Хиппи изъяснялись на особом молодежном сленге (hip jargon), который вместе с философскими терминами дзэн-буддизма органично вписался в стилистику битнической литературы.

Для литературы США этих лет характерен интерес к постмодернизму, где мир есть хаос. Постмодернизм имеет своей предтечей модернизм, который в литературе США представлен творчеством целого ряда крупных

художников, обогативших словесное искусство и художественный взгляд на мир. Модернисты исходили из представлений о тотальном кризисе базовых ценностей, крушении цивилизации, поэтому художественные возможности классического реализма они считали исчерпанными. Они показывали абсурдность бытия, «отчуждение» человека в дегуманизованном мире. Модернистские тенденции обнаруживаются и в творчестве крупных художников реалистической направленности, таких как Фолкнер, Хемингуэй, Воннегут. В реальности художественная практика убеждает в том, что нередко трудно и нецелесообразно прочертить некую разграничительную линию между реализмом и модернизмом.

В последней трети XX и в начале XXI в. в условиях научно-технической революции, интенсивного развития электронных СМИ, всеобщей компьютеризации, внедрения в повседневную жизнь новых технологий, негативного воздействия на сознание людей массовой культуры и ее потребительских идеалов модернизм перерастает в новую стадию — постмодернизм.

Философские и эстетические основы постмодернизма напрямую связаны с трансформацией базовых философских, мировоззренческих и эстетических позиций модернизма. Для постмодернизма характерно «мистифицированное» видение действительности: мир — царство хаоса, в нем главенствуют ложные ценности, суррогаты массовой культуры; жизнь стерильна, личность подвергнута опустошению. Реальность текуча, алогична, а потому ее освоение требует совершенно новых средств и форм выражения, особой поэтики. В этих условиях становится популярной новая концепция художественного текста: он «безграничен», он «абсолютная тотальность», «нет ничего вне текста», по выражению французского теоретика постмодернизма Ж. Деррида.

Литература постмодернизма оперирует в своей художественной практике рядом приемов: намеренная затрудненность повествовательной манеры, прерывистость сюжета и действия, фрагментарность, пародийность, использование автором определенной маски, интертекстуальность.

Понятие интертекста, получившее хождение в современном литературоведении, было разработано французскими теоретиками постструктурализма Ю. Кристевой и Р. Бартом. Интертекстуальность предполагает, что история, общество, культура могут быть прочитаны как текст, а потому весь мир превращается в интертекст. «Любой текст строится как мозаика цитации, — утверждает Юлия Кристева, — любой текст есть

продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста». Подобным образом автор творит почти бессознательно, механически аккумулируя все предшествующие художественные приемы, культурные «коды», структуры. В итоге текст перерастает в «раскавыченную цитату» (Р. Барт).

Важной стороной американского постмодернизма выступает его связь с так называемым черным юмором. Литература черного юмора, в частности, включает в себя пародийное начало по отношению к модернизму. Если герой модернизма нередко активно отрицал мещанские ценности, эпатировал их, бунтовал, то персонажи черных юмористов и литераторов постмодернистской ориентации в основном пассивны, послушно плывут по течению, озабочены лишь собственным существованием. Эти литераторы стремятся передать мироощущение и представить модель поведения «среднестатистического» индивида в алогичном и бездуховном социуме. Отсюда преобладание в их поэтике парадоксальности, иронии, юмора, окрашенного в самые мрачные тона, скрытого и явного пародирования, причудливого коллажа разных стилевых приемов (элитарность, фантазмагория, трагифарс). Герои, как правило, лишены отчетливых характеристик, они неопределенны, не имеют «собственного лица».

### Вопросы и задания

1. Как политическая обстановка в мире в период начала Второй мировой войны и в послевоенное время сказалась на творчестве американских писателей той эпохи?
2. Охарактеризуйте основные черты «побитого поколения».
3. Как в литературе США конца XX в. нашли свое отражение постмодернистские тенденции?



**Джером Дэвид Сэлинджер**  
(Jerome David Salinger, 1919-2010)

Дж. Д. Сэлинджер – писатель «одной книги». Но это не помешало ему стать символом целой эпохи.

Его роман «Над пропастью во ржи» выступает знаковым произведением в эпоху послевоенной Америки. А судьба автора этой

книги считается специфически американским феноменом.

Джером Дэвид Сэлинджер родился в Нью-Йорке в состоятельной еврейской семье торговца сырами и колбасами Сола Сэлинджера, который тщетно лелеял надежду, что сын пойдет по его стопам. Будущий писатель окончил Военную академию в Велли-Фордж, был студентом в Нью-Йоркском и Колумбийском университетах. К большому неудовольствию отца сын рискнул избрать малоприбыльную литературную профессию.

С конца 1930-х гг. он публикует фельетоны и новеллы в расхожих американских журналах «Стори», «Кольер», «Харпере» и др. Сэлинджер критически относился к своему раннему творчеству и считал свои работы незрелыми.

С 1942 г. он начинает службу в армии в должности сержанта пехоты, а через два года принимает участие в открытии второго фронта, высадке союзников во Франции. Даже в боевой обстановке он старается не расставаться с пишущей машинкой и постоянно что-то сочиняет. Летом 1944 г. сержант Сэлинджер встречается в одном из отелей Парижа Хемингуэя, который в это время был корреспондентом на Западном фронте. Они долго беседуют на литературные темы, и Хемингуэй с присущей ему пронизательностью угадывает в своем визитере безусловный литературный талант. Известно, что Хемингуэй отмечал принципиальное значение для литературы США романа Твена «Геккельберри Финн». Сэлинджер в романе «Над пропастью во ржи» стал ярким продолжателем традиций Твена, прежде всего в изображении психологии подростка.

Завершив войну в Баварии сотрудником разведывательного отдела, Сэлинджер демобилизуется. Вернувшись в США, некоторое время он вращается в среде литературной богемы Гринвич Вилледжа. Но вскоре ему становится ясно, что для серьезного творчества необходимы уединение и предельная сосредоточенность, поскольку «злейший враг писателя — другой писатель».

Почти десять лет труда были отданы роману **«Над пропастью во**

**ржи»** (The Catcher in the Rye, 1954) этим романом Сэлинджер вошел в большую литературу стремительно, с первого шага. Прежде всего, он выделился тематикой и писательской манерой. Этот роман, а также последовавшие за ним повести и новеллы очертили параметры глубоко поэтичного художественного



мира Сэлинджера. Он населен «тинэйджерами», пребывающими в «переходном» возрастном состоянии, зачастую неадекватными в своем поведении. Сквозь эти произведения проходит тема, которую определяют словом «инициация» (initiation), т.е. вступление молодых людей в общество взрослых. Это процесс непростых психологических и эмоциональных переживаний, обретение первого серьезного жизненного опыта. В романе «Над пропастью во ржи» мир представлен глазами именно такого подростка.

Сэлинджер — художник-лирик. Его герои не ищут утверждения в плане социально-общественном, они отстаивают свою духовно-эмоциональную индивидуальность.

В жанровом отношении «Над пропастью во ржи» — это роман-исповедь: он строится как монолог 17-летнего Холдена Колфилда, который, находясь в санатории, вспоминает случившуюся с ним «сумасшедшую историю». Волнующую достоверность роману придают сама манера, стиль, строй мыслей, лексика героя. Перед нами живой, наблюдательный, остро чувствующий подросток. «Исповедальная» форма романа позволяет читателю увидеть мир глазами Колфилда и понять его. Герой чувствителен, импульсивен, не скрывает симпатий и антипатий, лишен расчетливости, неосмотрителен в своих поступках, рассеян, остро реагирует на фальшь и пошлость. У него трогательно-безапельляционные, максималистские, как и свойственно подростку, суждения.

*Точка отсчета* — год 1944-й, последний день пребывания героя в школе Пэнси, в штате Пенсильвания, откуда его изгоняют за то, что на последних экзаменах в канун Нового года из девяти предметов он провалил пять. Это не первая школа, которую оставляет Колфилд, трудный, странноватый подросток. Он никак не может примириться с показухой и двуличием, с которыми постоянно сталкивается и в школе, и вне ее. Общество, пропитанное «липой», вызывает у него отторжение не только потому, что не дает свободы, но и потому, что не позволяет делать добрые дела, как он их понимает и хочет делать.

Последний день Колфилда наполнен конфликтами и неприятностями. Отправляясь в качестве капитана фехтовальной команды на матч в Нью-Йорк, он забывает в метро спортивное снаряжение, ссорится с напарником по комнате Стредлейтером, которого ревнует к девушке. Проиграв в поединке Стредлейтеру, Колфилд вымещает неудачу на бедняге Экли. Он иногда говорит о себе как о сумасшедшем, признается, что ему семнадцать, а порой он

*поступает как тринадцатилетний. Как и водится у его сверстников, герой склонен выяснять отношения с помощью кулаков.*

*Оказавшись в Нью-Йорке, он вкушает свободу. Развлекается в ночном клубе. По возвращении в отель пасует перед присланной ему швейцаром проституткой. Становится жертвой вымогательства девицы и ее сутенера. Встречается со своей старой знакомой Салли Хейс, пытается развлечь ее, идет в театр, но и пьеса, и спутница вызывают у него раздражение. Не находит Колфилд сочувствия и у Карла Льюиса, студента из Принстона, эгоиста, для которого не существует ничего, что его лично не касается. Единственно близкий Колфилду человек — его любимая сестра Фиби. Она чиста и детской интуицией понимает героя. В разговоре с ней Колфилд произносит слова, выражающие пафос романа: «Я себе представляю, как маленькие ребятишки играют в огромном поле во ржи. Тысячи малышей, а кругом ни души, ни одного взрослого, кроме меня... И мое дело – ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть...».*

*Название и образ романа восходит к стихотворению Бернса: «Если ты ловил кого-то вечером во ржи...»).*

*Не решаясь встретиться с родителями, Колфилд наносит визит бывшему преподавателю мистеру Антолини. Сочувствуя и понимая Колфилда, он дает ему ряд серьезных советов. В рассуждениях Антолини вновь возникает тема «пропасти», в которую может упасть Колфилд, как это случается с людьми, которые «искали то, чего не может дать их привычное окружение».*

*Оказавшись на распутье, герой решает податься куда-нибудь на Запад, сообщает об этом Фиби, приглашает ее составить ему компанию. Но когда Фиби приходит к нему с чемоданчиком, он понимает абсурдность своего намерения. Ведет девочку в зоосад, катает на карусели, любит сестренкой, едва не плача от счастья, видя ее в синем пальтишке...*

*В сбивчивом, порой наивном признании героя ощутимо пока еще смутное бунтарство: его все «бесит», он все «ненавидит» – и школу, и жизнь в Нью-Йорке, и трамваи, и даже бесконечные примерки костюмов. Фолкнер уловил этот внутренний пафос романа, когда писал, что трагедия Колфилда «...была в том, что когда он пытался вступить в род человеческий, не было там рода человеческого».*

*Но роман не стал бы культовым, если он был только о бунте Колфилда против «липы». За те два дня и две ночи, которые проходят с момента оставления им школы в Пэнси, он усваивает важные жизненные уроки.*

Происходит рост героя. Он сталкивается с жизнью во всем ее многообразии: с насилием, проституцией, преступностью, с добром в лице хороших людей — дорожной попутчицы, монахинь, обаятельной сестренки Фиби. И это помогает ему понять, что окружающий мир не однолинейно плох, что позиция тотального его отрицания не только непродуктивна, но и неверна, по существу, потому что она ведет в никуда.

Сэлинджер, являясь продолжателем традиции Твена, автора романов о Томе Сойере и Геке Финне, показывает своего героя изнутри. Не смотрит на него сверху, не заставляет его, как это свойственно иным «детским писателям», изъясняться ненатуральным поучающим языком. Перед нами живая, подлинная, «неотшлифованная» речь подростка. Ему свойственно излагать предмет сбивчиво, отклоняться от темы, за что его корили соученики. В его монологах немало всякого рода наивных «связок» («короче», «а потом»), паразитических словосочетаний («и все такое», «как бы», «вроде того»), незлобных ругательств («какого дьявола», «черта с два»).

Колорит рассказу Колфилда придает и подростковый сленг (*phony* — «липовый», *lousy* — «вшивый», *terrific* — «крутой» и т.д.). Встречаются и более крепкие выражения, даже смягченные в довольно удачном русском переводе Р. Райт-Ковалевой. (В ряде американских школ роман изымали из библиотек как «грубую» книгу.)

Текст романа пропитан метафорами, символами, аллюзиями. Наивный вопрос героя: «Куда деваются зимой утки из парка?» на самом деле очень значим. Птицы спасаются от зимнего мороза, люди — от холода окружающей жизни, от бездушия и одиночества. Колфилд помышляет о бегстве, но оно не является панацеей.

Для героя выход из положения, и здесь с ним солидарен Сэлинджер, в преодолении холода в тепле любви. Такова жизненная философия романа, по сути, очень оптимистичная и гуманная.

Появившаяся в разгар «холодной войны» книга Сэлинджера была исполнена антифашистского пафоса. «Липа», очковтирательство, аморальность, насилие — на все это с обезоруживающей прямоотой реагировал ранимый, хотя в чем-то экстравагантный Колфилд. Не случайно, что сэлинджеровский подросток, вошедший в галерею лучших художественных образов, созданных американской литературой, стал отдаленным провозвестником «бунтарских шестидесятых», предтечей битников.

После романа «Над пропастью во ржи» Сэлинджер выпустил еще несколько книг, в которых он демонстрирует оригинальность своей тонкой психологической манеры и своеобразии тематики. Особый колорит малой прозе придают сэлинджеровские герои, как правило, люди впечатлительные и ранимые, чей внутренний мир в чем-то очень похож на внутренний мир Холдена Колфилда.

Во многих произведениях можно проследить автобиографические мотивы. Особенно выделяются три, в которых отражаются разные жизненные этапы Сэлинджера. В новелле «Человек, который смеялся» перед нами 9-летний рассказчик, а действие происходит в Нью-Йорке в 1928 г. Как и в прославленном романе, в этой и других новеллах Сэлинджер умеет увидеть мир глазами подростка.

### Вопросы и задания

1. Прокомментируйте высказывание Д. Сэлинджера: *«Очень трудно предаваться размышлениям и жить духовной жизнью в Америке»*.
2. Д. Сэлинджеру, «автору одной книги», удалось стать культовым писателем Америки. Почему?
3. Каким образом прослеживается продолжение традиций М. Твена в творчестве Д. Сэлинджера?

### Джон Апдайк (John Updike, 1932-2009)

Джон Апдайк как писатель послевоенной поры занимает особое место уже потому, что имеет свою сферу изображения и свой литературный мир. Он плодовитый, работающий в разных жанрах писатель: поэт, новеллист, критик, эссеист, но прежде всего романист. Его сфера изображения – мир средних аме-



риканцев, их психология, привычки, семейный уклад, характерные коллизии, ими переживаемые. Он пишет о том, как и чем живут американцы. На первый взгляд, в его произведениях преобладает бытовая повседневность со всеми присущими ей деталями, но это лишь верхний слой, за которым высвечивается поэтичность и значительность. Апдайк в совершенстве

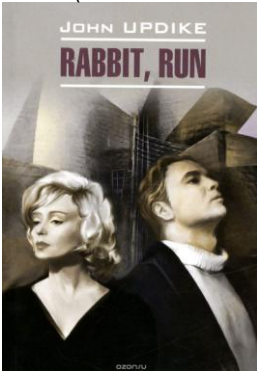


владеет профессиональной палитрой. В лучших своих книгах он блещет метафорами, иронией, юмором.

Джон Апдайк родился в семье учителя. Его детство, по его словам, прошло под знаком двух судьбоносных событий: Великой депрессии начала 1930-х гг., когда семья долго бедствовала из-за того, что отец потерял работу, и Второй мировой войны. Он получил хорошее образование, окончил Гарвардский университет, после чего занимался живописью в Англии, работал в журнале «Нью-Йоркер». В отличие от мастеров старшего поколения таких, как Хемингуэй, Фолкнер, Стейнбек, пришедших в литературу из гущи жизни, Апдайк принадлежит к писателям послевоенного призыва, которые имели за плечами университетские дипломы, добротную научную и филологическую подготовку.

Апдайк дебютировал как очеркист, поэт, он писал фельетоны в журнале «Нью-Йоркер». В 1958 г. вышел его поэтический сборник «Деревянная курица и прочие ручные создания» (The Carpentered Hen and Other Tame Creatures). Затем последовал прохладно встреченный критиками роман «Ярмарка в богадельне» (The Poor House Fair, 1959). В центре произведения — бунт обитателей дома престарелых против директора, который видит в несчастных стариках лишь объект для интересующих его социологических изысканий.

Признание пришло к Апдайку с выходом его второго романа **«Кролик беги»** (Rabbit, Run, 1960). Его герой, 26-летний Гарри Энгстром по прозвищу



Кролик, обитатель поселка Маунт Джадж в штате Пенсильвания. — средний американец. Этот социальный тип — продукт «запуганных пятидесятых». Почти три десятилетия прожил Апдайк со своим героем, проследив его жизненный путь в цикле романов, составивших тетралогия.

*Кролик — немного инфантильный, лишенный внутреннего стержня молодой человек. Когда-то он блистал на баскетбольной площадке, но спортивной карьеры не сделал, а ныне занят малопrestiжной работой, рекламируя кухонные принадлежности. Работа его утомляет, он не видит в ней никакого смысла. Герой женат, у него сын Нельсон; супруга Дженис, страдающая пристрастием к алкоголю, беременна вторым ребенком. Перспектива пополнения семьи не вдохновляет Кролика. Предаваясь воспоминаниям о*

блých спортивных достижений, он не без чувства грусти думает о том, что жизнь его сложилась не самым счастливым образом.

Отношения Кролика с женой оставляют желать лучшего. Сюжет выстроен как серия «побегов» героя, спасающегося от опостылевшего ему быта. Эти побеги не есть результат твердого решения изменить жизнь, а сиюминутное стремление бежать от внутренней неустроенности в никуда. В конечном счете эти попытки заканчиваются возвращением Кролика на круги своя. Во время очередной супружеской «разборки» герой уезжает из дома и у своего бывшего тренера Тотеро знакомится с Рут Ленард. Дженис, обеспокоенная пропажей мужа, находит подмогу в лице священника Экклза, искренне желающего служить тем, кто нуждается в его утешении. Встретившись с Кроликом, он стремится стать ему опорой, находит для него работу в саду у одной из своих прихожанок. Кролик сближается с Рут. Однако после получения героем известия о том, что Дженис рождает, Кролик вынужден сообщить Рут, что ему необходимо вернуться домой. Появляется на свет девочка, семья Кролика увеличивается до четырех человек. В это время на героя обрушивается тяжелый удар. После смерти Тотеро, одного из немногих близких ему людей, отношения героя с Дженис снова разлаживаются, и Кролик опять бежит из семьи.

Семейные неурядицы побуждают Дженис возобновить прерванную было старую «дружбу» с бутылкой. В состоянии опьянения Дженис роняет новорожденную в ванну, и ребенок погибает. Гарри Энгстрому приходится вернуться домой на похороны, во время которых разгорается его новая ссора с женой, после чего Кролик устремляется в очередное бегство. Он надеется найти убежище у Рут, которая не может простить ему трусости и бесхарактерности, ибо он оставил ее беременной. В отчаянии она чуть не сделала аборт. Теперь она ставит ультиматум: либо он на ней женится и она сохранит ребенка, либо погубит и себя, и будущего ребенка.

Кролик любит Рут, но ему безмерно жаль жену и малолетнего сына Нельсона. Принять решение выше его сил. Выход для него все тот же: бегство. Покинув Рут, он сначала идет по городу, а потом по привычке бывшего баскетболиста начинает убыстрять шаг, бежать. Такой символической сценой завершается роман.

«Единственный способ куда-либо попасть — это сперва разобраться, куда ты едешь» — такова одна из главных идей романа. Герой, исповедуясь священнику Экклзу, признается: «Понимаете, мне все время

*казалось, будто я приклеен ко всем ломаным игрушкам, пустым стаканам и к телевизору: никогда невозможно вовремя поесть и никак оттуда не уйти».*

Успех романа побудил Апдайк вернуться к своему герою, запечатлевая его на новых жизненных витках.

В романе **«Кролик исцелившийся»** (Rabbit Redux, 1971) мы встречаем героя уже десять лет спустя.

*Он «посолднел», ему около сорока лет, он квалифицированный рабочий-линотипист. Кролик стал уравновешеннее, спокойнее, понял, что жизнь сложна и многолика, что «убежать» от нее некуда. Он понимает свой долг: жить, воспитывать детей, находить компромиссы с нелюбимой женой. Между тем в семейной жизни не настало успокоения: Дженис заводит роман с коммивояжером Чарли Ставросом, порывает, правда, не окончательно, с Кроликом. В романе ощущается бурная атмосфера 1960-х гг.. Кролик предоставляет кров двум неконформистам — хиппи Джиллу и негритянскому экстремисту Скитеру, что позднее приносит ему неприятности.*

В следующем томе **«Кролик разбогател»** (Rabbit is Rich, 1981) действие происходит уже в 1970-е годы.

*Вместе с Дженис Кролик наследовал часть состояния своего умершего тестя, занял положение в обществе — он солидный бизнесмен, прочно вошедший в деловой «истеблишмент». У него на фирме 12 служащих, в том числе Чарли Ставрос, бывший любовник его жены. Большое место уделено взаимоотношениям героя с Рут, при этом выясняется, что ее дочь не от Кролика. Возникают нелегкие проблемы с сыном Нельсоном, студентом, поскольку его подруга ждет от него ребенка.*

В целом в романе разлита умиротворенная атмосфера. Герой наслаждается покоем, ценным им теперь превыше всего. Если он куда-то и «бежит», то это лечебный бег по утрам для поддержания необходимой формы. Он, конечно, не эрудит, не начитан, но трудяга: работает с 6 часов утра по 12 часов ежедневно. Понимает ценности семьи. Не приемлет безнравственности и вседозволенности. В разговоре с сыном так объясняет свою нехитрую философию: *«Может быть, в моей жизни я не все сделал, как положено, — очень может быть. Но в самый худший грех я не впадал. Я не складывал крыльев и не начинал готовиться к смерти... Сдаваться — это против природы; надо, чтобы при всех обстоятельствах жизнь в тебе не замирала».*

Роман был отмечен Пулитцеровской премией и Американской книжной премией по разделу прозы.

Заключительной частью тетралогии стал роман **Кролик на отдыхе** (*Rabbit at Rest*, 1990). По словам самого Апдайка, это «депрессивная книга о депрессивном человеке». Минорная тональность естественна: перед нами закат жизни, а отсюда специфическая тематика: болезни, больницы, горечь одиночества, приближение смерти. Снова в романе конкретные приметы времени: конец 1980-х г., президентство Буша-старшего, укрепление экономической стабильности США.

*Гарри Энгстром отошел от дел, управление агентством передано сыну Нельсону. Герой проводит время на курортах, играет в гольф, следит за газетными новостями, пристрастился к чтению серьезной литературы. Но героя подстерегают новые беды. Сын, приехавший на каникулы к отцу, пристрастился к наркотикам, в его семье не утихают скандалы, бизнес находится в скверном состоянии, к тому же Нельсон залез в долги.*

*Малоподвижный образ жизни, пристрастие к жирной пище вызывают у Кролика проблемы с сердцем. Во время плавания на яхте по морю суденышко едва не перевортывается: Кролик спасает оказавшуюся в воде внучку. Но результат пережитого героем стресса — обширный инфаркт. Тем временем жена Кролика Дженис находит себе занятие: поступает на курсы торговцев недвижимостью и увлечена перспективами самостоятельной деятельности. Все это усугубляет мрачные настроения Кролика. После операции на сердце его состояние улучшается. Жена привозит его в дом сына, который лечится в больнице от наркомании. В отсутствие Нельсона Гарри и его сноха Прю неожиданно чувствуют влечение друг к другу. Происходит их сближение, имеющее психологические основания: после операции Энгстрому важно было почувствовать, что он не инвалид, что для него как для мужчины не все потеряно. Между вернувшимся из больницы Нельсоном и отцом разгораются ссоры. Гарри Энгстром не может простить сыну, что тот загубил его дело. Тогда Прю признается мужу и Дженис в том, что произошло у нее со свекром. В отчаянии Гарри вновь бежит из дома.*

*Правда, на этот раз бегство уже не завершается капитуляцией. Герой оседает во Флориде. Финальная сцена как бы «окольцовывает» сюжет тетралогии: в первом романе Гарри — неплохой баскетболист. Но во Флориде уже немолодой Гарри играет в баскетбол с каким-то черным юношей и после броска мяча в корзину испытывает острую боль в сердце.*

*В реанимационной палате его навещает сын. Апдайк предлагает читателю открытый финал, но скорее всего герою уже не выкарабкаться.*

Образ Кролика дан в развитии, действие всех романов Апдайка наполнено американской действительностью и узнаваемыми реалиями. Критика считает заключительный роман тетралогии одной из высших творческих удач Апдайка, а образ Кролика относит к числу наиболее впечатляющих в американской литературе.

Последовавшие за «Кентавром» произведения показали, что Апдайк демонстрирует художественную гибкость, меняет манеру, форму повествования, совершенствует мастерство.

В повести «Ферма» (Of the Farm, 1965), написанной в традиционной манере, Апдайк тонко запечатлевает сложные психологические нюансы отношений между героем, служащим крупной рекламной компании Джо Робинсоном, его новой женой, пасынком и старой матерью, которую он навещает на ферме.

Порой Апдайк отдает дань шаблонам массовой беллетристики, муссирует мотивы секса (роман «Месяц безделья», A Month of Sundays, 1975). Проблемы мучительных интимных отношений героев — в центре романа «Пары» (Couples, 1968). Сходные ситуации возникают и в романе «Давай поженимся» (Marry Me, 1976).

Апдайк не только писатель, но и плодовитый литературный критик. В статье «Будущее романа» (The Future of the Novel, 1969) он включается в дискуссии о судьбе романного жанра, решительно отклоняя пророчества о его «исчезновении». Он убежден, что роман трансформируется, видоизменяется в новых исторических обстоятельствах, обогащается свежими приемами и средствами, способными адекватно выразить новые реалии общественной и частной жизни. *«Я хотел бы охарактеризовать роман как продукт частного предпринимательства, рынок для которого создается тогда, когда государство, община или церковь игнорируют эмоциональную сторону человека»,* — пишет Апдайк. По его мнению, современный роман многогранен, он смелее, чем классический, к примеру «викторианский», погружает читателя в мир человеческих переживаний, в том числе интимных. У романа достойное будущее. Собственным творчеством Апдайк стремится это подтвердить.

Многие маститые писатели Америки создавали «свои страны», где был выражен их менталитет, смысл жизни и творчества. Есть и «Страна Апдайка». Это мир психологии американцев, живших во второй половине XX

в. Этот предмет стал объектом критики творчества Апдайка со стороны критиков и академического литературоведения. Его упрекают в узости тематики, незначительности содержания, бытописательстве, признавая высокий уровень стилистики. Это во многом несправедливо. За, казалось бы, тривиальными подробностями Апдаик не упускает глубинные темы семьи, болезней, старения; за бытом он видит проблемы бытия. Герои Апдайка стремятся преодолеть страх перед неизбежным финалом, избрав лекарством любовь, сексуальное «раскрепощение». Его современники достаточно ординарные, озабоченные повседневными проблемами люди. В интервью журналу «Иностранная литература» еще в 1964 г. Апдаик говорил: *«Я пытаюсь выразить в своих книгах, как и чем живет американец, что он чувствует, каким представляется ему мир. Я должен использовать для этого все средства художественной выразительности»*. «Страна Апдайка» – это «средняя Америка».

В своих лучших книгах он бытописатель нравов и психологии людей, живущих в «потребительском обществе», многоопытный стилист. Апдаик хорошо понимает своих героев, он не пытается их оправдать. Он старается их понять.

### Вопросы и задания

1. Прокомментируйте высказывание Д. Апдайка: *«В течение более тридцати лет в качестве профессионального писателя я стремился художественно запечатлеть свой жизненный опыт в романах, новеллах и стихах... Искусство, насколько я понимаю, — это реальность, пропущенная через человеческое сознание, и этот вторичный продукт сохраняет для меня жгучий интерес и притягательность»*.

2. Дайте свое объяснение названию первой книги тетралогии Д. Апдайка «Беги, кролик!».

3. Что представляет собой «Страна Апдайка»?

### Теннесси Уильямс

(Tennessee Williams, 1911 – 1983)

«Молодость» американской нации в целом и американской культуры в частности объясняет тот факт, что многие жанры и виды искусства, которые в Европе насчитывают столетия, в США получили расцвет лишь в XX в.

Так случилось с драматургией и театром Америки, взлет которых произошел лишь во второй половине XX в.

Среди яркой плеяды не только американской, но и мировой сцены этого периода Т. Уильямс выступает как крупнейший драматург послевоенного времени и как одна из наиболее ярких фигур. Ему было суждено стать



художником оригинальной манеры, новатором, теоретиком и практиком принципиально нового театрального направления, получившего название «пластический театр». Уильямс понимал свою художественную задачу как запечатление драматургическим языком сложного, противоречивого, иногда иррационального мира

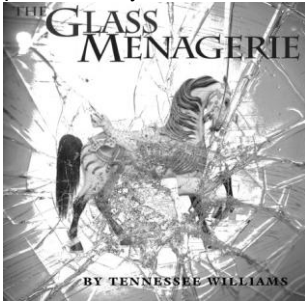
человеческих чувств и страстей.

Настоящее имя драматурга – Томас Ланир. Он взял псевдоним Теннесси, видимо, изменив фамилию английского поэта-викторианца Альфреда Теннисона. Родился Уильямс в 1911 г. в маленьком городке Колумбус в штате Миссисипи. Детство и юность писателя прошли в Сент-Луисе, куда семья переехала, когда Теннесси было семь лет. Семья Уильямса гордилась аристократическими «южными» корнями. В отцовском роду было даже два губернатора. Отец, состоятельный коммивояжер, торговавший обувью, отличался деспотичным характером. Он оставил семью, а воспитанием сына, росшего болезненным, впечатлительным ребенком, занималась мать. Она также имела завидную родословную, ее дальний предок был капитаном корабля при Вильгельме Завоевателе. Мать оказала несомненное влияние на мироощущение Уильямса. Женщина энергичная, она, несмотря на бытовые трудности, старалась держаться как положено аристократке и отличалась склонностью к ностальгическим грезам о былой славе и красоте старого Юга. В дальнейшем мотив несбыточных иллюзий, контрастирующих с грубой реальностью, во многом определит атмосферу театра Т. Уильямса.

Литературные склонности проявились у Т. Уильямса рано: первая проба пера относится к 14-летнему возрасту. Он сочинял стихи, прозу. Позднее драматург признался, что писательство стало для него «укрытием, норой, убежищем». Оно было спасением от соседских ребят, которые дразнили его «тютей», от отца, обзывавшего «кисейной барышней» за то, что он читал книги вместо того, чтобы играть в бейсбол и разделять

увлечения сверстников. В 1928 г. Уильямс опубликовал новеллу, а пять лет спустя написал первую пьесу со странным названием «Каир! Шанхай! Бомбей!». Эта коротенькая комедия имела успех. К этому времени он уже полюбил театр, и тот завладел его воображением.

В 1929 г. он начал учиться в университете в Миссури, затем учеба была прервана по требованию отца службой в должности мелкого клерка в обувной компании. После постылой работы он отдавал вечерние и ночные часы сочинительству. Вернувшись на студенческую скамью, учился в университетах Миссури, Сент-Луиса и, наконец, Айовы, где и завершил образование. В бытность студентом пробовал силы в драматургическом ремесле, написал несколько одноактных пьес. Они составили сборник «Американские блюзы» (American Blues), за который он был удостоен специальной премии в 100 долларов. По тем временам это была весьма приличная сумма.



Дебютом Уильямса-драматурга стала пьеса «Битва ангелов» (Battle of Angels, 1940), не имевшая успеха. Но он не оставил мечту о театре. Несколько лет начинающий литератор вынужден был кочевать по стране, побывал в Чикаго, Нью-Орлеане, Нью-Йорке, Сан-Франциско.

Известность пришла к Уильямсу с блистательным успехом драмы **«Стеклянный зверинец»** (The Glass Menagerie, 1944). Она принесла ему серию наград: премию объединения «Групп театр», премию кружка нью-йоркских театральных критиков, стипендию Рокфеллера. Пьеса «Стеклянный зверинец» стала знаковой для американской драматургии и знаменовала смещение акцентов в ней. Пьеса Т. Уильямса кажется сугубо семейной, камерной; она погружает зрителя в мир движений человеческой души. Это принципиально отличало ее от пьес «красного десятилетия» с их интересом к социальной тематике.

В авторском предисловии Т. Уильямс назвал ее пьесой-воспоминанием: *«Тонкий хрупкий материал ее непременно предполагает умелую режиссуру и создание соответствующей атмосферы»*. Стремясь «как можно правдивее, проникновеннее и ярче выразить жизнь как она есть», Уильямс вместе с тем избегает сомнительного достоинства «фотографического сходства». Пьеса построена на нюансах, намеках, что создается особым оформлением, использованием экрана, музыки и



освещения. Во введении к пьесе драматург делает специальные пространственные объяснения на этот счет.

Сюжет пьесы незамысловат.

*Это эпизод из жизни обычной, средней американской семьи Уингфилдов: перед нами неудачная попытка матери найти дочери жениха. Семья из троих человек: мать Аманда, сын Том и дочь Лаура — живет скромном доме в Сент-Луисе. Время действия 1930-е гг. События выстраиваются как цепь воспоминаний Тома, героя-рассказчика. Мать страдает от того, что Лаура с детства хромает и носит протез. Отец давно оставил семью, но его фото, висящее на видном месте, позволяет судить о нем как о весьма импозантном мужчине.*

В сюжете пьесы соединены символика, реальность и автобиографические черты.

Каждый образ наполнен глубинным контекстом, выходящим далеко за рамки собственно сюжета.

В обрисовке образа Аманды Уильямс соединил психологизм с гротеском, тонким юмором и драматичностью.

*Аманда пребывает в мире иллюзий, Она вся в прошлом, погружена в то незабываемое время, когда на Юге прошла ее юность. Там ее окружали «настоящие» дамы и кавалеры. Она не устает вспоминать о своих отвергнутых поклонниках, которые по большей части плод ее фантазии. Неисправимая мечтательница, она уверовала в достойные перспективы для своих детей. Убеждена, что Том добьется успеха, а Лаура получит место секретарши и будет окружена приличными кавалерами. Противоречивость образа Тома состоит в том, что он понимает, насколько эфемерен и оторван от жизни мир матери, но он из породы мечтателей. Он трудится на обувной фирме, скучная, бездарная работа ему в тягость. Тому хочется чего-то увлекательного, романтического. Он пытается писать (за что получает от друга прозвище Шекспир), проводит вечера в кинозалах, погружаясь в мир грез, лелеет мечту стать моряком и навсегда покинуть то окружение, в котором он сейчас вынужден находиться. Но как бы он ни желал это сделать, он понимает, что всю жизнь с ним будет незримо его сестра Лаура и тот мир его семьи, который невозможно вычеркнуть из памяти.*

Главное событие в пьесе — визит Джима О'Коннора, приятеля и сослуживца Тома. Он по просьбе матери приглашен на обед. Это дает повод Аманде пофантазировать о матримониальных перспективах, которые Лауре сулит знакомство с молодым человеком. Эмоциональная,

отягощенная своей физической неполноценностью, Лаура тоже предаётся фантазиям. Она коллекционирует стеклянных зверюшек. Эта коллекция — художественный символ пьесы: хрупкие фигурки олицетворяют и человеческое одиночество, и эфемерность жизненных иллюзий, и ломкость самого мира, окружающего героев. Выясняется, что Лаура была знакома с Джимом в старших классах и что он с тех пор — предмет ее тайных надежд. Джим вежливо доброжелателен. Вдохновленная его обходительностью, Лаура показывает ему свой «зверинец» и любимую игрушку — фигурку единорога. Когда Джим пробует учить Лауру танцевать, они неловко задевают фигурку единорога. Она падает на пол и разбивается. Джим, желая приободрить Лауру, вспоминает, что в школе все отмечали ее непохожесть на других и звали Голубой розой. Он называет ее милой и даже пробует поцеловать, но затем, испугавшись собственного порыва, спешит покинуть дом Уингфилдов. Джим объясняет, что не сможет больше приходить, потому что у него есть девушка, с которой он помолвлен и собирается на ней жениться.

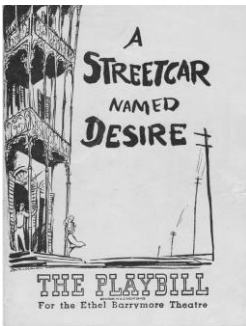
Матримониальный замысел Аманды терпит фиаско. После ухода несостоявшегося жениха мать обрушивает упреки на Тома, пригласившего в качестве гостя «несвободного» мужчину. После резкого объяснения с матерью Том уходит из дома.

Автобиографические мотивы в пьесе прозрачны. В образе Аманды запечатлены некоторые черты матери драматурга; Лаура отчасти списана с сестры Уильямса Розы; Том напоминает самого автора в пору его юности.

«Стеклянный зверинец» — пьеса о человеческом одиночестве, о людях-«беглецах» и эфемерности иллюзий: Том покидает семью, Аманда и Лаура «бегут» от жизни в мир мечты, которая неотвратимо обнаруживает свою нежизнеспособность в конфликте с реальностью. Обнажая незащитность и уязвимость героев, Уильямс исполнен сочувствия к ним.

**«Трамвай «Желание»** (A Streetcar Named Desire, 1947) шедевр Уильямса, где он продолжил тему одиночества.

Главная героиня, Бланш Дюбуа, элегантная, красивая женщина, переменчивая в своих настроениях, приезжает погостить в Нью-Орлеан к сестре Стелле, в квартире которой и разворачивается действие пьесы.



Бланш из обедневшей южной аристократии, но фамильное поместье под названием «Мечта» продано родственникам. Муж — красавчик, жуир, гомосексуалист —, покончил жизнь самоубийством. Бланш пришлось зарабатывать на жизнь скромным трудом учительницы. Однако из школы она вынуждена уйти, уличенная в интимной связи с одним из своих учеников. Любовники не дают желанной стабильности. Бланш упрямо надеется на лучшее. Неумолимо уходит молодость. Героиня откровенно, но безуспешно охотится за женихами, озабочена внешностью, нарядами. Ее экзальтированную натуру ранит контраст между романтическими представлениями о благородном, идиллическом Юге и тем убожеством и грубостью, с которыми она сталкивается в семье Ковальских.

Олицетворением этих пороков становится для нее Стэнли Ковальский, муж сестры. Конфликт Бланш и Стэнли, столкновение двух жизненных принципов — внутренний мотив пьесы.

Бывший военный, а ныне торговец, Стэнли — само торжествующее хамство. Он нахрапист, агрессивен, самоуверен. «Ведет себя как скотина, а повадки зверя! — аттестует его Бланш. — Есть в нем даже что-то нечеловеческое — существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный человек».

Его стихия — чувственные радости, выпивка, игра в карты. Когда же Бланш пытается открыть сестре глаза, выясняется, что Стелла довольна своим замужеством. Она любит Стэнли, ибо «есть у мужчины с женщиной свои тайны, тайны двоих в темноте, и после все остальное не столь уж важно».

Бланш знакомится с Митчем, приятелем Стэнли, который не на шутку увлекается утонченной гостьей Ковальских. Но наметившийся альянс расстраивается: Стэнли рассказывает Митчу о прошлом Бланш, о причине ее ухода из школы, о ее образе жизни в отеле «Фламинго», где она фигурировала под именем Белой Дамы. Стелла попадает в родильный дом, Бланш и Стэнли остаются одни. Стэнли грубо овладевает Бланш. По возвращении сестры Бланш признается ей в том, что произошло. Стелла не только не верит, но и полагает ее признание плодом помутившегося воображения. При активном участии Стэнли вызываются врачи, которые должны отправить Бланш в психиатрическую больницу.

В «Трамвае «Желание»», как и в лучших сочинениях Уильямса, значима каждая деталь, реплика, музыкальная нота.

Символика — важнейший прием в этой и других пьесах Уильямса. Впервые появившись на сцене, Стэнли Ковальский бросает на балкон кусок

завернутого окровавленного мяса Стелле. Это подчеркивает его брутальность, животное начало. Напротив, бумажный фонарик, который носит с собой Бланш, указывает на духовное, утонченное начало героини.

Многие критики считают пьесу «Трамвай «Желание» лучшим драматургическим произведением Уильямса.

Новаторство Уильямса заключается еще и в том, что ему удалось принципиально по-иному подойти к сценографии и создать то, что получило название «пластический театр», направление, разработанное Уильямсом теоретически и практически.

В «пластическом театре» Т. Уильямса отразилась его жизненная философия, поэтика, чуткая интуиция, умение выразить подтекст, где значительную роль играет подсознание.

Специфику пьес Уильямса можно охарактеризовать словами столь близкого ему английского писателя Дэвида Лоренса: *«Жизнь — это тайна, которую нельзя понять и объяснить в категориях разума и логики, ибо категории убивают жизнь. Только чуткая интуиция может уловить жизнь, и лишь из рук в руки можно, не потеряв, передать ее тайну».*

В пьесах Т. Уильямса можно найти сочетание разнородных элементов: реализма, романтики, иногда натуралистической откровенности. Конфликт в его пьесах нередко строится на конфронтации хрупкой, незащитной, иногда невротической личности с грубой реальностью. Отсюда — сквозной мотив крушения иллюзий, унижения и уничтожения мечты.

Все это и обусловило своеобразие того, что Уильямс называл «пластическим театром».

Он основан на психологическом подтексте, расположении мизансцен, световых эффектах, музыкально-поэтической атмосфере, которые воздействуют на внутренний мир зрителя. *«Все мы храним в нашем сознании и подсознании огромное количество образов, — настаивал Уильямс. — И я думаю, все человеческое общение основано на образах... Символ в пьесе имеет одну цель — высказать все более прямо, просто и красиво, чем это можно было бы достичь в привычной словесной форме».* Видение мира у «фантазера» Уильямса, по мнению историка театра Джозефа Вуда Кратча, это *«видение одинокого поэта».* Несмотря на обманчивое жизнеподобие, Уильямс обнажает *«взрывчатый контакт с человеческим подсознанием»*, дает сценическое воплощение первозданных конфликтов, смысл которых за пределами разума и социальных отношений.

Очень важны в пьесах Уильямса авторские ремарки. Вот начало четвертой картины в «Зверинце»:

*«Переулочек тускло освещен. Басовитый колокол с ближней церкви бьет пять в тот самый момент, когда начинается действие. В дальнем конце переулочка появляется Том. После каждого торжественного удара колокола на башне он трясет погремушкой, словно выражает ничтожность человеческой суеты перед сдержанностью и величием Всевышнего».*

*Том уже у двери. «Шарит в карманах — ищет ключ, вытаскивает массу всякой всячины — пустую бутылку и пачку старых билетов в кино, которые разлетаются в разные стороны. Наконец находит ключ, пытается попасть им в замочную скважину, но ключ выскользывает из рук. Чиркает спичкой, наклоняется около двери».*

Когда Лаура спрашивает у брата, что он тут делает, Том отвечает, что ищет ключ. В глубинном смысле имеется в виду, конечно, не потеря ключа от двери. Том ищет выход из жизненного тупика, в котором он оказался. Подобный подтекст типичен для пьес Уильямса.

Теннесси Уильямс «моделировал» театр в соответствии со своим восприятием мира. В персонажах Уильямса есть нечто от него самого: художественно-артистическое начало, ранимость при отсутствии решительности и силы воли, что дает им достичь успеха и постоять за себя.

Биограф драматурга Лайл Леверич в фундаментальной монографии «Том. Неизвестный» (Tom. The Unknown, 1995), накопив огромный материал, посвященный детству и юности писателя, проследила, как в ранние годы исподволь формировалось его художественное мировидение, образы и сюжеты его будущих пьес.

Судьба Т. Уильямса была драматичной. Если в 1940—1950-е гг. его пьесы имели несравненный успех, то в дальнейшем его ждало немало болезненных неудач, что, однако, не мешало ему трудиться интенсивно, пребывая в постоянном творческом поиске. Его новеллы, а также стихи, отмеченные задушевностью и лиризмом, несут в себе лучшие черты его поэтического мира.

Т. Уильямс был художником, беспредельно преданным своему искусству. *«Я всегда писал и пишу по глубокой внутренней необходимости, а не по причине, подразумеваемой термином “профессионал”, иногда это идет в ущерб моей карьере, но что такое карьера? Неверное слово... У меня никогда не было иного выбора, кроме как стать писателем... Театр и я находили друг друга во все лучшие и худшие времена, и я знаю, что это единственное, что спасло мою жизнь».*

Уильямс умер в 1983 г. результате несчастного случая. В мемуарах он практически не освещает свою творческую работу: *«Это слишком интимное занятие. Гораздо более интимное, чем любовные дела».*

### Вопросы и задания

1. Прокомментируйте высказывание Теннесси Уильямса: *«Печатный текст — лишь набор формул, по которым должен строиться спектакль. Цвет, изящество, легкость, искусная смена мизансцен, быстрое взаимодействие живых людей, прихотливое, как узор молнии в тучах, — вот что составляет пьесу... Я романтик, неисправимый романтик».*

2. Чем принципиально отличалась пьеса Т. Уильямса «Стеклозвон» от произведений «красного десятилетия»?

3. Что представляет собой «пластический театр», созданный Т. Уильямсом?

4. Какова роль деталей в пьесе Т. Уильямса «Трамвай «Желание»?

### Эдвард Олби (Edward Albee, p. 1928)



Эдвард Олби — американский драматург поколения, которое выступило после Т. Уильямса и А. Миллера. Его творчество неизменно вызывает интерес среди театральных и кинорежиссеров смелостью и новаторством. Уже при жизни о нем вышли несколько монографий,

специальные библиографии, а общее количество работ, ему посвященных, превышает тысячу.

Олби получил раннее признание и стал признанной «культовой фигурой».

Жизненная история Олби вполне укладывается в формулу «американского успеха»: бедняки волею счастливого случая возносятся к вершинам благополучия. Олби был усыновлен богатыми людьми, его детство и юность были безмятежны, он учился в частных школах, сменил ряд профессий, затем последовал быстрый и очень удачный старт в драматургии. Признание пришло к нему из-за океана: феномен, как известно,

нередкий для американских художников слова. В 1959 г. в Шиллеровском театре Западного Берлина на премьере его пьесы «Что случилось в зоопарке» разразилась мощная овация. Затем пьесу поставили и на других европейских сценах.

С начала 1960-х гг. Олби завоевывает американские подмостки. Он приходит в литературу в переломную пору. Бродвейский театр переживает коммерческий и творческий кризис. Америка остро нуждается в драматурге, способном выразить «новые времена». Им и становится Олби. С той поры театральные критики пишут о нем много и по-разному. Мнения высказываются порой полярные. У него находят и «сексуальные фантазии», и «бессюжетный натурализм», и просто «грязь». Но правы, пожалуй, те, кто видит в нем «драматурга-протестанта», «социального критика», который, вступив в литературу в 1960-е гг., выразил бунтарские настроения этого десятилетия.

Свою общественную позицию Олби определяет так: *«Я никогда не был политическим писателем, склонным к дидактике, хотя, как это легко можно заметить в моих пьесах, мои симпатии в значительно большей степени принадлежат левым, чем правым. Как люди живут в обществе и как они себя обманывают — вот что меня прежде всего заботит».*

Бродвей и Голливуд олицетворяли для Олби худшие стороны «индустрии развлечений», понятие же абсурдизма приобретало для него вполне конкретный смысл. «Что может быть абсурднее, — писал Олби в статье «Какой театр действительно абсурден?» (What Is the Theatre of Absurd?, 1962), — чем театр, который зиждется на эстетических критериях: «хорошая» пьеса та, что приносит деньги, «плохая» — та, что не приносит; театр, в котором драматургов поощряют (не правда ли, очень смешное слово) признать себя колесиком огромной машины; театр, в котором подражание природе заменяется имитацией подражания... театр, в котором в данном сезоне не идет ни одной пьесы Беккета, Брехта, Чехова, Ибсена, О'Кейси, Пиранделло, Стриндберга или Шекспира!»

Осуждая «ленивую публику», падкую лишь до острых ощущений и удовольствий, а также тех, кто это поощряет, Олби видит в театре не только «развлечение», но гораздо более глубокий контекст: «наставление», «просвещение». При этом драматург не забывает об особой эстетической природе театра, которой противопоставлены прямолинейная назидательность и «лобовая» тенденциозность. По мысли Олби, серьезный американский театр развивается в русле чеховской традиции. Ощутима она и у Олби. Один

английский критик прямо назвал его пьесу «Все кончено» «чеховской». Вообще же, Олби присущи пластичность манеры, способность писать в плане и лирическом, и саркастическом, и гротесковом. Это не значит, что он эмпиричен и может как губка впитывать разнородные явления. Его своеобразие в живом, остроумном диалоге. Он умеет придать тривиально-обыденному тексту особую значительность: построить пьесу так, что за отсутствием внешнего сюжета зритель не теряет интереса к действию, поскольку во всем, что происходит на сцене, есть внешний драматизм, внутренняя энергия и музыкальность.

Перу Олби принадлежит серия экспериментальных одноактных пьес («Американская мечта», *American Dream*, 1961; «Крошка Алиса», *Tiny Alice*, 1965; «Ящик председателя Мао», *Box and Quotation from Chairman Mao*, 1969). Дебют Олби — экспериментальная одноактная пьеса **«Что случилось в зоопарке»** (*The Zoo Story*, 1959), где впервые обозначена выраженная через парадоксальный сюжет глубинная тема драматурга: тотальное одиночество людей. В пьесе почти нет непосредственного действия, она выстроена как своеобразный диалог двух «глухих» персонажей, совершенно случайных людей.

*Один из персонажей, Джерри, едва ли не исповедуется собеседнику, Питеру, но наталкивается на непробиваемое непонимание и равнодушие. Джерри — интеллеktуал, человек одинокий, у него нет даже фотографий близких. Единственно с кем он вынужден иногда общаться — это соседка-пьяница, донимающая его своей похотью. Питер — обычный благополучный американец, мещанин, озабоченный исключительно собственными делами. Он не желает понять кого-то другого, особенно когда Джерри заводит с ним разговор о неприятных жизненных проблемах. Впрочем, разговора не получается. Мы слышим только сбивчивый, взволнованный монолог Джерри. Питер лишь трижды перебывает его репликой: «Я не понимаю». Джерри жаждет рассказать Питеру о том, что он увидел в зоопарке. Этот образ исполнен глубинного смысла. Железные клетки, в которых находятся звери, — метафора человеческого одинокого существования, бездушного общества, где все «отгорожены решетками друг от друга». Монолог Джерри — своеобразный крик о помощи: «Человек обязательно должен с кем-то общаться». Поэтому его рассказ о соседской собаке наполнен символикой: собака, враждебное существо, в итоге начинает его понимать. Ведь существование Джерри — «унизительное подобие тюрьмы». Он никак не может достучаться до Питера. Последний не намерен уступить Джерри часть скамейки: ведь*



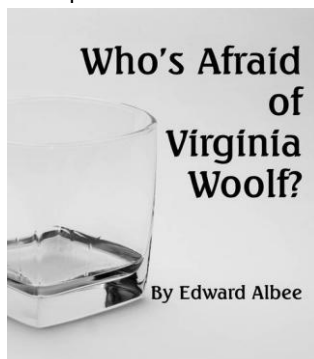
она, скамейка, — «собственность» Питера. Когда Джерри не удается согнать Питера со скамейки, он в ярости на него бросается. При этом он наталкивается на нож, которым озаботился вооружиться Питер. Джерри умирает, а Питер бежит с места происшествия.

Традиционный мотив одиночества обретает у Олби пронзительную ноту. Джерри не похож на традиционного «отчужденного» героя авангардистских пьес: он несет в себе душевное тепло и, осознавая трагизм своего бытия, тщетно стремится нащупать внутренние связи с другими людьми.

Питер — живое олицетворение так называемого everyman, «все-человека», эмблема «истеблишмента», конформизма, «золотой середины»: женат, две дочери, два телевизора, две кошки, два попугайчика, работа в издательстве по выпуску школьных учебников, чтение respectable журнала «Тайм», восемнадцать тысяч долларов дохода в год. Нужны потрясение, боль, смерть Джерри, чтобы Питер пробудился, задумался над тем, что за его благопристойным существованием стоит духовная нищета.

Наряду с экспериментальными пьесами перу Олби принадлежат также драмы, написанные в традиционной манере. Самая знаменитая из них, входящая в репертуар многих театров мира, — **«Кто боится Вирджинии Вулф?»** (Who's Afraid of Virginia Woolf, 1962). Это первое сочинение Олби, поставленное на Бродвее. Время действия — всего одна ночь, место действия — провинциальный городок. В пьесе три действия — «Игры и забавы», «Вальпургиева ночь», «Изгнание беса».

На сцене четыре действующих лица (две семейные пары). Главные герои — 52-летняя шумливая неуравновешенная Марта, дочь ректора колледжа в Новой Англии; ее муж, 46-летний Джордж, доктор философии, преподаватель того же учебного заведения, служащий под началом своего тестя. Между супругами сложились нелегкие отношения: у них нет детей, поэтому они «играют» в несуществующего «сына», дабы в глазах общества выглядеть благополучной супружеской парой. Кроме того, Джордж не оправдал ожиданий Марты, которая выходила замуж с определенным «прицелом». Она надеялась, что ее муж сделает карьеру, станет сначала деканом исторического факультета, а затем, когда ее отец уйдет на пенсию,



окажется в кресле ректора. Но Джордж не стал идти путем, который предназначала для него напористая Марта. Он вознамерился стать писателем, но его книга пришлась не по вкусу его тестю, который взял с зятя слово, что тот не рискнет ее опубликовать. Все это превратило Джорджа в объект постоянной словесной агрессии со стороны Марты, женщины неуправляемой и злоупотребляющей спиртным. Ссоры между ней и мужем не прекращаются. В словесных поединках они не щадят друг друга, прибегая к более чем откровенной лексике, подогретой к тому же винными парами.

Действие начинается вскоре после возвращения Марты и Джорджа с вечеринки, устроенной ректором. Оба навеселе, поэтому сразу начинается их словесная дуэль, взаимные упреки. Именно в этот момент в их доме появляется вторая пара, приглашенная Мартой: это молодой преподаватель биологии, 33-летний Ник, человек «себе на уме», расчетливый, ориентированный на продвижение по служебной лестнице, и его жена, 26-летняя Хани, миниатюрная блондинка, личность бесцветная и посредственная. Зная амбиции жены, Джордж берет с нее слово, что она не станет ничего говорить об их «сыне». Тем не менее Марта сообщает, что завтра «сыну» исполнится 21 год.

Марта положила глаз на симпатичного Ника и не прочь его соблазнить. Это ее достаточно откровенное намерение не ускользает от внимания Джорджа.

Оставшись наедине с Ником, Джордж дает ему совет: чтобы преуспеть, полезно оказывать интимные услуги профессорским женам, с чем молодой преподаватель соглашается. Их разговор идет на повышенных тонах, дело едва не доходит до потасовки. Ник в порыве откровенности признается Джорджу, что не любит Хани и был вынужден жениться на ней, потому что она имитировала беременность.

Последующие события приобретают трагикомический характер. Изрядно выпив, Хани засыпает на полу в ванной, Марта уединяется с Ником в своей спальне. Вернувшись, она не без циничной откровенности сообщает Нику в присутствии мужа, что тот в некоторых смыслах не блещет. Оскорбленный поведением Марты, Джордж наносит ей удар в самое слабое место: он сообщает, что получена телеграмма о смерти выдуманного ими сына. Марта понимает, что их иллюзия разбита. «Ты не имеешь права, он наш общий ребенок», — говорит она. На это Джордж отвечает, что в таком случае он вправе его «убить». Ник понимает, в какую игру играют их гостеприимные хозяева и в какой тайне вынуждена

*признаться Марта. Ник и Хани уходят. Хозяева остаются одни. Их разговор становится тихим и спокойным.*

*Джордж и Марта освободились от иллюзий и обмана. Теперь они превратились в несчастную бездетную пару, у которой нет будущего. Можно прекратить бессмысленную игру, реально посмотреть друг на друга...*

Пьеса вызвала разнообразные толкования. Одни увидели в ней вариацию на «вечную» тему «войны полов». Другие усмотрели в самих именах главных героев намек на Джорджа Вашингтона и его жену Марту. Бесплодие героев пьесы, таким образом, становилось метафорой нереализованных надежд, связанных с американским обществом. В пьесе ощущалась переключка со знаменитой поэмой Т. С. Элиота «Бесплодная земля». А название города, в котором происходит действие, Новый Карфаген, напоминает о судьбе некогда изобильного государства, подточенного изнутри.

Олби — драматург оригинальной, новаторской манеры, которую трудно отнести к какому-то одному течению или направлению. Обычно его причисляют к «театру абсурда», хотя это не совсем верно.

Действительно, для него характерны некоторые элементы абсурдистской стилистики. Зритель и читатель чувствует атмосферу «отчуждения». Персонажи говорят «автоматическим» языком, действуют также автоматически. Внешне это выглядит как общение глухих. Реальная жизнь представлена в мистифицированном и алогичном виде. Такие приемы, характерные для эстетики театра абсурда, используются Олби, в основном потому, что они отражают прежде всего его философско-мировоззренческую позицию. Здесь Олби расходится с такими классиками абсурдизма, как Ионеско и Беккет. Для них алогизм — извечный атрибут мироздания. Их герои трагичны, ибо не могут не только изменить, но даже осознать омертвевшую неизменность нелепо устроенного универсума. «Театр абсурда», популярность которого падает на 1950 – 1960-е гг. по своему реализуя некоторые положения экзистенциализма, запечатлел нередко в экспериментальной, «шоковой» форме тотальную некоммуникабельность людей, трагизм их иррационального существования.

Как истинный американец, Олби конкретен, точен в деталях, в приметах времени. Он отказывается от вневременных метафизических универсалий, перенося действие в американскую среду. Для него абсурдность мира во многом дело рук человеческих, а не только роковое стечение обстоятельств.

### Вопросы и задания

1. Какую роль сыграл Олби в модернизации бродвейского театра конца XX столетия?
2. Раскройте главную тему пьесы Олби «Что случилось в зоопарке?»
3. Почему неправомерно отнести творчество Олби к «театру абсурда», хотя отдельные черты этого направления можно найти у драматурга?

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Американская классическая литература <https://www.livelib.ru/>
2. Вераквич И. Ю. Зарубежная литература. XX век. Курс лекций. Лекция 21. Литература США (вторая половина XX века. <http://20v-euro-lit.niv.ru/>
3. Гиленсон Б.А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003. – 704 с.
4. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм: Учеб. пособие/Ж.В. Кудрина, Г.И. Модина. М.: Флинта: Наука, 2010.
5. Литература США (хрестоматия) <http://www.studfiles.ru/>
6. Писатели США. Краткие творческие биографии <http://lib.ru/>
7. Поэзия США / под. Ред. А. Зверева – М., 1982.
8. Семенова Е., Ростова М.Л., Петрова Е.В. Идеино-художественный анализ произведения (на примере литературы Великобритании и США). – Красноярск, 2011.
9. Соединенных Штатов Америки литература (американская литература) Краткая литературная энциклопедия. Т.7. <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke7/ke7-0233.htm>
10. American Literature <http://www.sweethaven02.com/>
11. American literature <http://lipdigital.usembassy.gov> 10. American literature <http://en.academic.ru/>
11. Art and Literature in the United States <http://www.voyagesphotosmanu.com/>
12. Contemporary American LiteratureBy Kathryn VanSpanckeren <http://lipdigital.usembassy.gov/>
13. Literature of the USA <http://usa-literature.wikispaces.com/>
14. Rangno E. V. R. Contemporary American Literature: (1945-Present) (Background to American Literature) <http://bookfi.net/>

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>РАЗДЕЛ 1. ПРОПЕДЕВТИКА КУРСА</b> .....	4
<b>РАЗДЕЛ 2. ЛИТЕРАТУРА США ОТ ПЕРВЫХ ПОСЕЛЕНИЙ ДО ОКОНЧАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1600-1865)</b> .....	10
Бенджамин Франклин.....	12
Томас Джефферсон.....	13
<b>РАЗДЕЛ 3. РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США</b> .....	15
Фенимор Купер.....	18
Генри Водсворт Лонгфелло.....	22
Эдгар Аллан По.....	25
<b>РАЗДЕЛ 4. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ОТ ОКОНЧАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ДО ЗАВЕРШЕНИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1865-1918)</b> .....	32
Марк Твен.....	35
Джек Лондон.....	48
Теодор Драйзер.....	54
<b>РАЗДЕЛ 5. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ (1918-1940)</b> .....	64
Френсис Скотт Фицджеральд.....	68
Уильям Фолкнер.....	77
Эрнест Хемингуэй.....	87
Джон Стейнбек.....	98
<b>РАЗДЕЛ 6. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ОТ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ ДО ИСХОДА ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ (1940-2000)</b> .....	108
Джером Дэвид Сэлинджер.....	115
Джон Апдайк.....	120
Теннесси Уильямс.....	126
Эдвард Олби.....	134
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	140

Учебное издание

Елена Владиленовна Семенова  
Марина Леонидовна Ростова

## **ЛИТЕРАТУРА США**

Редактор И. А. Вейсиг

Подписано в печать 04.08.2016. Формат 60X84/16  
Бумага тип. Печать офсетная  
Усл. печ. л. 6 п.л. Тираж 200 экз. Заказ №

Библиотечно-издательский комплекс  
Сибирского федерального университета  
660041 Красноярск, пр. Свободный, 82,а  
Тел/факс 8 (391) 206-26-67

Отпечатано в типографии «ЛИТЕРА-принт»  
г. Красноярск, т. 8 (391) 294-15-77