

А. М. ЗВЕРЕВ

**МОДЕРНИЗМ
В ЛИТЕРАТУРЕ
США**

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

А. М. ЗВЕРЕВ

МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США

**ФОРМИРОВАНИЕ
ЭВОЛЮЦИЯ
КРИЗИС**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1979

Монография посвящена истории модернизма в американской литературе XX в. Анализируя эстетические теории и творческую практику модернизма на примере его крупнейших представителей (Т. С. Элиота, Г. Стайн, Г. Миллера и др.), а также ряда современных американских писателей, автор показывает глубокий кризис модернистского искусства.

Ответственный редактор
Ф. С. НАРКИРЬЕР

© Издательство «Наука», 1979 г.

Дискуссия о модернизме продолжается в нашем литературоведении много лет. Ее актуальность предопределена тем, что при этом затрагиваются важнейшие проблемы, связанные с идеологической и эстетической природой процессов, наблюдаемых в художественной культуре XX в. Дело в конечном итоге идет о том, как откликалось искусство на явления кризиса буржуазного общества, которыми отмечена современная эпоха. Художественные течения, обозначаемые суммарным термином «модернизм», зародились на почве этого кризиса. По мере его усиления они все отчетливее выявляют свою упадочную сущность.

Эволюция модернизма в литературе США позволяет увидеть общую закономерность развития модернистского искусства, в котором с движением времени неизбежно нарастают тенденции, враждебные гуманизму и ведущие к девальвации истинных духовных ценностей.

При оценке модернизма этот факт является решающим. Вместе с тем нельзя не замечать противоречий внутри модернизма, игнорировать существенные различия между его литературными группами и школами, между отдельными художниками, примыкавшими к таким школам, и шире — между ранними и позднейшими этапами развития модернистского искусства.

Как и в Европе, модернизм 10—20-х годов выдвинул в США некоторых значительных художников, которые сумели передать трагизм капиталистической действительности, оказав определенное воздействие на творческие

искания реалистической американской литературы тех лет. Дальнейшее развитие модернизма ознаменовалось ослаблением, а в наши дни — почти окончательным исчезновением элементов подлинно трагического восприятия американской жизни и тех настроений социального протеста, которыми прежде всего и определяется значимость ранних модернистских художественных экспериментов.

Эти эксперименты сыграли немаловажную, хотя далеко не решающую роль в процессе эстетического освоения новой проблематики, поставленной действительностью США XX столетия. Американские литературоведы почти единодушно рассматривают 10-е годы как время художественной «революции», определившей направление, по которому пойдет все дальнейшее развитие современного искусства. Едва ли не безоговорочно эта «революция» связывается с эстетикой и творческой практикой первого поколения американских модернистов. При подобном толковании реализм оказывается не только в стороне от происходящих в искусстве процессов обновления, но даже выступает как препятствие таким процессам.

Согласиться с этой точкой зрения невозможно. Вершинные эстетические завоевания XX в. были осуществлены на путях реализма. От развития и обогащения реализма неотделим истинный художественный прогресс в современную эпоху. Об этой простой истине стоит напоминать снова и снова. Ведь именно к такому выводу приводит объективный и непредвзятый анализ творческих устремлений многочисленных нереалистических школ 10-х годов и тем более — последующих десятилетий. По-своему эти школы подчас тоже способствовали плодотворным поискам в искусстве, однако уже и в 10-е годы они стремились привить литературе, живописи, театру тот дух формалистического экспериментаторства, который сопутствует американскому модернизму с самого его зарождения, сковывая творческие возможности даже наиболее одаренных и значительных его представителей.

Были среди них и такие писатели, которые в итоге преодолели воздействие модернистских концепций, завершив свой путь убежденными сторонниками реализма. Однако общая тенденция развития модернизма в американской литературе постепенно приводила к полной ликвидации содержательности и распаду художественной ткани произведений. Особенно наглядно эта тенденция выступила в послевоенный период, определяя движение модернизма сначала к «левому» авангардизму 60-х годов, провозгласившему высшим назначением искусства полный разрыв с культурной традицией, а затем к современному литературному поп-арту с его примитивной эстетикой и нескрываемым оптимизмом насчет перспектив буржуазной цивилизации.

На первый взгляд подобные итоги — а они выявились сегодня с достаточной определенностью — могут показаться несколько неожиданными. Ведь давняя традиция почти без оговорок отождествляет модернизм с настроениями неприятия действительности буржуазного мира. Это неприятие, нередко принимавшее характер радикального вызова, приводило в творчестве ряда писателей первого модернистского поколения к опустошительным последствиям для художественной целостности и многомерности произведений. Однако нонконформизм позиции таких писателей и общий бунтарский пафос раннего модернизма сомнений не вызывает.

Однако все дело в характере критики, ее социальных и философских основаниях и, разумеется, в тенденциях, выходящих за рамки эстетики, — идеологических тенденциях, которые предопределили зарождение и недолговечный расцвет модернизма в американской культуре 10—20-х годов. Глубокий кризис идей и ценностей буржуазного общества, с непреложностью определившийся в США к началу века, не мог не вызвать к жизни и подобного радикализма обличений, замешанного, однако, не на поисках выхода в социальной борьбе, а на чувстве

обреченности человека и бессмысленности его усилий придать гуманность и целостность своему бытию.

Ущербность мировосприятия, с самого начала присущая американскому модернизму, как и родственным явлениям в искусстве Старого света, в конечном итоге подавила элементы действенного и искреннего протеста — хотя и он никогда не выходил за рамки культуры. Движение времени, потребовавшее от каждого художника четкости идейного выбора в острейших общественных коллизиях середины столетия, закономерно привело модернистов — хотя порой и через сложные промежуточные стадии — к капитуляции перед подновленными мифами окружающего общества, даже если внешне сохранялась подчеркнутая независимость от стереотипов буржуазного мышления.

Логичность подобной эволюции (а тем самым — и истинную роль модернизма в эстетическом прогрессе XX в.) мы и попытаемся показать в нашем исследовании, охватывающем материал от рубежа столетий до современности. Размеры книги не позволили остановиться на всех примечательных явлениях американского модернизма. В поле нашего внимания будут находиться лишь наиболее существенные тенденции и самые представительные имена.

Конкретные факты, представляющие особый интерес для истории начальной поры американского модернизма, по первому впечатлению, довольно разнородны. Но на самом деле между ними есть прочная внутренняя связь.

В 1903 г. переехала из-за океана на жительство в Париж уже не очень молодая дама, питавшая вкус к новейшим философским идеям, к современной живописи и поэзии. По образованию она была психологом, слушала в университете лекции Уильяма Джеймса и разделяла основные идеи громко заявившего о себе к этому времени прагматизма. На письменный стол ее парижского кабинета легла рукопись повести, которую она принялась писать еще на родине, а завершила уже во Франции. Повесть поначалу называлась «Что и требовалось доказать», затем — «Вещи, как они есть». Она вышла лишь в 1950 г., через четыре года после смерти автора.

Читателей середины века эта повесть не поразила оригинальностью, да и вообще осталась едва замеченной. Однако в исторической перспективе «Вещи, как они есть» и в еще большей степени — написанные почти одновременно «Три жизни» сохраняют немалое значение. Это была первая попытка объединить прагматические представления, принцип функциональности компонентов повествования, не связанных сюжетом или художественной логикой, с еще одной тенденцией, тоже выросшей на почве прагматизма. Сам автор определял эту тенденцию понятием «изначальная абстракция», имея в виду отказ от изображения действительного мира в диалектике его неисчерпаемых связей.

Иначе говоря, это была самая ранняя в Америке попытка освободить литературу как от норм реализма, так и от характерных примет декадентства, предложив на их место художественное видение и поэтику, в своих самых

существенных чертах предвещающие новую эстетическую систему — модернизм.

Автором этой повести была Гертруда Стайн. Много лет спустя она скажет о себе: «Я принадлежу к поколению, рожденному в XIX веке, и всю жизнь я посвятила разрыву с ним, а остальное время я существовала в новом веке, да, конечно, в новом веке» (1). Здесь важна не только точность автохарактеристики, но и выбор слов. «Разрыв» означает бунт, решительное неприятие накопленного предшествовавшей эпохой духовного и художественного опыта. «Существование» предполагает жизнь «в контексте» новой реальности нашего столетия, когда художник осознает себя как «объект» ее давления и, может быть, в каком-то смысле как ее свидетель и хроникер, но не истолкователь и уж во всяком случае не преобразователь. Такого рода «разрыв» и в еще большей мере подобное «существование» — очень типичные свойства и мировоззренческой, и собственно творческой ориентации, отличающей модернизм (2). Стайн как бы свидетельствует от имени всей генерации его американских основоположников.

Через пять лет после Стайн еще один начинающий писатель пересек Атлантику с твердым намерением никогда не возвращаться назад. За плечами у него был год преподавания романских языков в колледже заштатного городка Кроуфордсвилла в Индиане, пышно именовавшего себя «Афинами Запада». Однажды он дал в своем доме приют отставшей от труппы акробатке из проезжего цирка. Вопиющее попрание правил благопристойности. Он был уволен немедленно.

Эзра Паунд не сожалел о случившемся. Уже была задумана работа «Дух романской литературы», и он уехал в Европу собирать для нее материалы. Он высадился в Гибралтаре. Денег у него не было, и Паунд отправился странствовать пешком по Испании, Провансу, Тоскане, живя случайным заработком и открывая для себя свидетельства еще повсюду сохранившихся здесь духовных традиций средневековья, его мышления, его этики, его искусства.

Работа была написана и издана в Лондоне в 1910 г. Одна за другой вышли и первые книги стихов Паунда — еще очень близкая символизму книга «A Lume Spento» («Угасший свет», 1908) и совсем на нее не похожий сбор-

ник «Маски» (начальная редакция — 1909). В «Масках» не было ни декадентских настроений, ни расплывчатых порывов к трансцендентному, ни глубоко личностного, подчеркнуто субъективного переживания драмы творческого «я», окруженного пошлостью буржуазных отношений и страшящегося этой прозаической и жестокой жизни. Напротив, автора «Масок» влекло к поэзии надсубъективной, надындивидуальной, к растворению «я» в формах художественного мышления и видения, отличающих эстетическую традицию доренессансной эпохи, которая возрождается — и искусно и во многом искусственно — для того, чтобы противопоставить ее традициям эпохи личностной, или же гуманистической, а значит, буржуазной.

Синонимичность этих определений эпохи несомненна уже для Паунда, заканчивающего первый вариант «Масок»; из этого антиисторического уподобления гуманизма буржуазности и возникнет характернейший — и сыгравший столь роковую роль, особенно для Паунда и Элиота, — антигуманистический пафос литературы американского модернизма. Отсюда же возникнет и другое его отличительное свойство — тенденция к дегуманизации самой поэтики, наиболее отчетливо проступающая в экспериментах Гертруды Стайн и практике поэтов-объективистов. Наряду с «Тремя жизнями» Гертруды Стайн, «Маски» 1909 г. следует считать отправным пунктом американского модернизма как эстетической системы, уже явно не уместяющейся в границах понятия «декаданс».

Еще одна дата, которую невозможно опустить, касаясь нашей темы, — октябрь 1912 г., когда в Чикаго вышел первый номер «Поэтри». Этот журнал издавала поклонница нового искусства Гарриет Монро; на обложке стояли слова Уитмена: «Для того чтобы были великие поэты, нужны и великие читатели». Программа издания, изложенная Монро в редакционной статье первого номера, выглядела скорее филантропической и просветительской, чем творческой: поддержка поэтов, не удовлетворенных банальностью износившихся романтических форм, простор для эксперимента, пропаганда современных художественных идей.

Но фактически «Поэтри» с самого начала оказался в руках Паунда и его стараниями сделался стартовой площадкой для поэтов, чьи имена впоследствии прочно во-

шли в историю американской литературы. Очень разных поэтов — и не только по индивидуальностям, но и по принципам видения, по направлению. Среди них были Сэндберг и Элиот, Мастерс и Стивенс, Хильда Дулитл и Вэчел Линдсей. «Поэтри» давал трибуну и последователям Уитмена, и приверженцам имажизма, печатал произведения экспатриантов, бунтарей против американских «условий существования», и стихи поэтов, не мысливших творчества без крепчайшей связи с демократическими традициями Америки и с повседневной действительностью своей страны.

И для всех них не только находилось здесь место. Некоторое (правда, непродолжительное — примерно до 1918 г.) время все они воспринимались критикой и на самом деле выглядели единой школой. На них смотрели как на школу современной поэзии, сообща нашедшую средства достоверного изображения американской реальности в ее физическом и духовном облике, коллективными усилиями создавшую и утвердившую «универсальный» новаторский художественный язык.

В деятельности «Поэтри» необычайно тесно переплелись две тенденции, важные для американской литературы 10-х годов, да и для всей художественной культуры США XX в. Одна из них — критический пересмотр позднеромантических эстетических норм, формирование нескольких авангардистских школ и становление модернизма с его особым мироощущением, видением и поэтикой, складывающимися в определенную целостную художественную систему. Другая — феномен так называемой художественной (или поэтической) «революции» 10-х годов (3).

Это взаимосвязанные, постоянно соприкасающиеся явления. Порою их можно наблюдать в творчестве одного и того же художника. И все-таки они далеко не тождественны. Многие здесь объясняется общностью почвы, на которой зарождалось новое искусство. Назовем только самые существенные коллизии, которые определяли тогдашний духовный климат. Резко обострившийся в условиях XX в. кризис буржуазного миропорядка, приближение мировой войны и предчувствие социальной революции. Рождающееся в таких условиях новое ощущение динамичности и в то же время ненадежности, зыбкости, «взрывчатости» бытия.

Классические формы, созданные реализмом XIX в., в ряде случаев переставали соответствовать характеру действительности, они нуждались в обогащении (4). Формы, предложенные декадансом, прежде всего символизмом, выявили свою исчерпанность.

Закономерно явилась потребность в новом художественном языке. Поэтическая «революция» оказывалась актуальной задачей дня. Она и началась — в 10-е годы, приняв особую интенсивность в межвоенное двадцатилетие.

Но при этом отнюдь не отменялся — только углублялся и совершенствовался — самый принцип реализма, требующего изображения человека в его бесконечно сложных и непрерывно меняющихся связях с обществом, историей и всем миром окружающей его жизни. И подлинное обогащение эстетики и поэтики, подлинная революция в искусстве XX в. происходили прежде всего на путях реализма. Другое дело, что те или иные конкретные формы, поэтические средства, принципы изобразительности, компоненты художественного языка, вошедшие в эстетическую систему реализма XX в., были найдены и закреплены практикой нереалистических школ, включая авангардистские и модернистские течения. Но подобное вхождение отнюдь не механистично. Оно всегда сопровождается содержательным преобразованием той или иной формы, того или иного принципа.

Однако и сам процесс становления новой поэтики, нового видения в модернистском искусстве затруднен, а в конечном итоге, как правило, деформирован. Модернизм — продукт болезненной эпохи в истории буржуазного сознания. Он вызывается к жизни нарастающим в рамках этого сознания чувством краха первооснов миропорядка, распада духовной целостности. Его питательная среда — ощущение омертвелости нравственных идей и культурных традиций, усиливающаяся с ростом отчуждения человека в буржуазном мире. XX век ознаменовался для Запада усугубляющимися тенденциями кризиса и упадка, охватившими самые разные стороны бытия. Обостренно воспринимая действие этих тенденций, модернизм порою находил особые поэтические формы претворения подобного материала в искусстве. И эти формы подчас способны были доказать свою перспективность, стать эстетически действенными — конечно, лишь в той мере,

в какой за ними ощутимо присутствие реального материала действительности.

Однако модернизм — не только отклик на усугубляющийся кризис буржуазного сознания, он сам порожден этим кризисом. Это очевидно, когда мы обращаемся к кругу идей модернизма, к его концепции личности и истории. Это выявляется не менее отчетливо и при анализе модернистской поэтики — факт, существенный для оценки роли модернизма в художественной «революции», которая происходила в XX в.

Связь модернизма с кризисными, а иногда и прямо упадочными тенденциями буржуазного сознания не во всех случаях самоочевидна, и все же она не подлежит сомнению. Она выступает в усилиях модернистов мифифицировать истинные процессы действительности, сведя все их многообразие и противоречивость к какой-то единственной идее или единственному умонастроению, в своей мнимой всеобщей значимости будто бы исчерпывающим всю гамму бытия. На уровне поэтики такого рода операция влечет за собой обеднение, формальную логизацию изобразительных средств. Сами по себе такие средства могут быть и необычны и перспективны, могут содержать в себе новаторский потенциал. Но в общей системе модернистского произведения они неизбежно предстают как приемы построения заведомо односторонней картины, где мир — это только отчужденность, только фрагментарность, только дискретность. Уже в этом ясно проступает связь модернизма с иррационалистическими и антигуманистическими философскими концепциями рубежа веков, с теми настроениями страха перед реальностью и неверия в исторический прогресс, которые так характерны для Запада 10-х и особенно 20-х годов.

Характеризуя истоки модернизма, Б. Л. Сучков уделяет большое внимание процессу дегуманизации в искусстве, порожденному «тем, что личность перестает себя осознавать существом, которому принадлежит мир или может принадлежать... Момент разорванности человеческой личности приводит человека к убеждению в абсурдности бытия» (5). По справедливому наблюдению Д. В. Затонского, «процесс модернистского творчества есть процесс превращения реальных явлений, событий, проблем в идиомы, символы, знаки — т. е. абстрактные формы, которые не отражают действительность, а лишь ее символически

моделируют, создают нечто вроде адекватного ей душевного настроения» (6).

Здесь и пролегает основной, непреодолимый рубеж между модернистским и реалистическим творчеством. При всех резких различиях между модернизмом и реализмом в характере проблематики (и уж тем более — в характере ее интерпретации), в системах изобразительности, в формах организации художественной речи и т. п. решающее различие заключается именно в самом подходе к искусству. В модернизме неизбежными оказываются черты формалистичности. Художественное восприятие носит схематический характер, ибо мир уже не выступает у модернистов как многомерное и диалектическое единство. Картина подчинена заданному умонастроению, эстетическая содержательность ослаблена, если не ликвидирована полностью. И причина та, что эстетическая система модернизма порождена абсолютизацией процессов отчуждения, явлений распада духовных связей в западном обществе XX в. — абсолютизацией, необычайно характерной для буржуазного сознания современной эпохи. Оттого и искусство перестает восприниматься художниками, тяготевшими к модернизму, как деятельность, способная и призванная охватить и выразить мир в его цельности. Наоборот, его призвание видится теперь в том, чтобы — согласно духу времени — подвергать сомнению объективные взаимосвязи мира, разрывая их. Ими жертвуют ради построения некоей схематичной модели, которая вмещает лишь «голую суть» владеющего художником умонастроения — неизменно пессимистического, а порою и подлинно трагического.

И тогда начинается, принимая все более угрожающие формы, процесс, который верно его описавший (хотя и неверно истолковавший) американский критик И. Хассан образно назвал «растерзанием Орфея»: «В литературе становится возможным все, в том числе и ритуальное упичтожение языка. Ткань мира может быть разорвана, Орфей — растерзан, сознание — извращено. Авангардом всецело овладевает одна страсть: самоубийство — символическое или неподдельное» (7).

Здесь речь идет о крайних стадиях модернистской эволюции: о Беккете и американском неоавангарде 60-х годов. Модернизм — исторически меняющаяся художественная система; и, хотя несомненно, что изменение происхо-

дит под знаком усиливающейся эстетической деструктивности, неверно полагать, будто подобная тенденция доминирует в модернизме уже на стадии его формирования. Она изначально присутствует в модернизме, принимая более или менее четкие контуры. Но вместе с тем вплоть до новейшего периода она переплетается с тенденциями иного плана. В произведениях крупнейших художников-модернистов, создавших в 10—20-е годы эту эстетическую систему, есть и своя глубина проблематики, и свой трагизм, вызванный мучительностью той ломки сознания, какой было отмечено их время. Искренность и честность выраженного ими трагического умонастроения, явственно различимый в нем элемент протеста против уродливой действительности, его созвучие подлинным драмам эпохи — все это предопределило значимость их творчества, актуальность некоторых их исканий для художественного опыта XX в.

Для таких писателей еще оставались характерными упорные, хотя, как правило, и бесплодные попытки преодолеть «центробежность» развития западного общества, создающую ощущение хаотичности и бессмысленности бытия. Эти попытки явственны и в «Улиссе» Джойса, и в «субъективной эпопее» Пруста, и в раннем творчестве Паунда, и в «Бесплодной земле» Элиота. И до тех пор, пока такое стремление не ослабевает, возможно творческое общение между модернизмом и реализмом, который решает эту задачу совершенно иными средствами, но не проходит и мимо опыта модернистских художников.

В этом смысле не может удивлять ни тот острый интерес, который питал молодой Хемингуэй к экспериментам Стайн и поэзии американского авангарда, ни то ошутимое воздействие, которое оказали Джойс и Пруст на целое поколение американских прозаиков-реалистов — к примеру, на Вулфа. Не могут удивлять и факты противоположного ряда: неизбежно наступающий момент разрыва с модернистскими художественными идеями. Это не значит, что писатель, освободившийся от модернистского «искуса», решительно отказывается от всех элементов поэтического видения, свойственного модернизму. Но такой писатель отказывается от модернистской интерпретации природы современного искусства. А это влечет за собой и переосмысление усвоенных из его практики форм.

Известно, что на подобный разрыв пошли многие художники, первоначально находившиеся под обаянием модернизма. Такие примеры знает и американская литература — сошлемся хотя бы на писательскую биографию Уильяма Карлоса Уильямса. Эти художники принесли в искусство реализма принципы поэтики и черты образного мышления, определившиеся еще в их раннем творчестве. Из их поля зрения не исчез тот феномен отчужденности, разобщенности, фрагментарности буржуазного бытия, к которому постоянно обращается модернистское искусство.

Но он перестал восприниматься как универсальный и единственно значимый, и жизнь открылась в ее реальном многообразии, в живой диалектике ее внутренних связей. Это решающее изменение. Оно невозможно до тех пор, пока художник не обретет веры в способность искусства воплотить не обособленный от всех его связей фрагмент бытия, осколок души «растерзанного Орфея», а неисчерпаемую многоликость, динамику и взаимосвязанность человеческих отношений, постигаемую Орфеем XX в. через бесконечно усложнившуюся и продолжающую усложняться систему форм художественного мышления, но по сути, по природе этого мышления — так же, как и легендарным фракийцем.

Деятельность «Поэтри» 10-х годов как раз и выявила объективную невозможность художественной «революции», понимаемой как создание некоего всеобщего современного стиля — поверх резких различий в миропонимании, проблематике, традициях. Вокруг журнала объединилось все талантливое, чем располагала в те годы молодая американская поэзия. Конечно, не было случайностью, что из горнила «Поэтри» вышли и реалистичная школа, и модернистское литературное направление. Ведь поначалу перед участниками «Поэтри» действительно стояла общая цель — найти действенные формы, средства, принципы видения, которые позволили бы поэзии передать облик современной действительности, выразить особенности сегодняшнего сознания.

Однако тут же не мог не возникнуть вопрос об отношении к этой действительности и о содержательных функциях обретенного где-то к середине 10-х годов нового поэтического языка. Разумеется, этот язык был содержателен и в процессе своего становления. И все-таки до

известной черты эта содержательность была в той или иной мере замкнута рамками собственно эстетики. Дело пока что шло о том, чтобы найти образные соответствия ритмам урбанической реальности, распаду традиционных форм жизни, строю чувств отчужденной личности, перестающей ощущать единство своего частного и социального бытия. В этом отношении многое сделано поэтами, чье творчество составит американскую модернистскую традицию, прежде всего Паундом и Элиотом.

И тем не менее поэтической «революции» слова, «революции» образа не произошло. Во всяком случае, той, которую имел в виду Паунд, когда, редактируя «Поэтри», провозгласил важнейшей и самоцельной задачей всестороннее обновление художественного языка — «Make it new». Черты обновления были несомненны. Утвердились урбанистические черты образности, установка на предметность изображения, ритмика и ассоциативность верлибра, уже отличающегося от уитменовского тяготением к более строгой организации, к «неустойчивому метру» (термин Уильямса). Привились стиховые формы, построенные на прямом включении «сырой» информации — скажем, газетных заголовков или обрывочных реплик из подслушанного разговора — в ткань строки. Как и совершенно иные формы, имитирующие классику и обыгрывающие контраст традиционных для жанра мотивов и его сегодняшних наполнений (таковы элегии Уоллеса Стивенса, танки и хокку Паунда). Существенно изменился поэтический словарь: в него вошла лексика быденной жизни, жаргон, социально окрашенный диалект, и на этом фоне по-новому воспринималась столь же широко используемая архаика, книжность, барочная многозначность слова-символа, абстрагированного от его конкретной бытовой семантики.

Все эти особенности, восходящие к экспериментам 10-х годов, более или менее отчетливо проявляются в творчестве большинства крупных американских поэтов XX в., хотя и здесь есть свои исключения. Уже одних этих исключений было бы достаточно, чтобы усомниться в универсальности поэтической «революции», — ведь к их числу принадлежит, например, и такое масштабное явление, как лирика Фроста.

Но дело даже и не в исключениях. Дело прежде всего в том, что общность поэтических исканий не приво-

дила к общности художественного мышления. Одни и те же черты утверждающейся новой поэтики приобретали совершенно разное осмысление у таких поэтов, как Сэндберг и Мастерс, с одной стороны, Элиот и ранний Уильямс — с другой. И здесь уже ясно сказывалось коренное различие в мироощущении, традициях и самом понимании природы поэзии.

Тогда же, в 10-е годы, наметилось осознанное стремление противостоять распаду социальных, духовных, этических связей между людьми и самим представлениям об американском обществе только как о «толпе одиноких». Сопrotивляясь тенденциям фрагментарности, механистичности, отчужденности, искусство утверждало целостное художественное видение, бравшее свой исток в активности гуманистической позиции. Поэтому-то такое исключительное значение для американского поэтического реализма приобрели традиции Уитмена и большие эпические формы, в которых непосредственно осуществлена связь микрокосма личности с макрокосмом истории и социального бытия. Здесь можно вспомнить и о Сэндберге 30-х годов, и о поэме Харта Крейна «Мост» (1930), и о монументальной лирической эпопее Томаса Вулфа.

Выявилось и стремление совсем противоположного характера — ограничить сферу искусства «большим сознанием» современного человека и представить борьбу за надсодержательное «новое видение» самодостаточной. Оно побуждало конструировать эстетическую действительность лишь как отражение кризисных, упадочных тенденций окружающего мира. Оно молчаливо предполагало целостный, всеохватный взгляд заведомо невозможным, отвергая устремление к такой целостности как старомодный «романтизм» и как пережиток классического гуманизма, «обанкротившегося» в условиях буржуазной действительности XX в. Оно поставило во главу угла идею «точного языка» и, «игнорируя поэзию как ритуал», дорожило в ней лишь «возможностью дать новое определение слову как знаку „морального“ содержания, которое за ним скрывается». Оно создало поэтику, основанную «на распрямленном языке, выставленном на всеобщее обозрение языке, конденсирующем информацию языке, опьяненном завоеванной им свободой...» (8).

Видный американский исследователь модернизма Х. Кеннер, которому принадлежит эта характеристика

новой поэтики, убежден в ее универсальной значимости для литературы США XX в. и в ее творческой перспективности. На самом деле в ее рамки не укладываются даже искания наиболее значительных из писателей-модернистов, например Элиота. Однако сами принципы модернистской поэтики Х. Кеннером обозначены верно. И они достаточно выразительно свидетельствуют, насколько далеки друг от друга важнейшие, определяющие устремления литературы реалистической и литературы модернистской — даже и в тех случаях, когда, на первый взгляд, цель общая, как это было во времена расцвета «Поэтри».

История «Поэтри» 10-х годов потому и важна, что за ней проступает несостоятельность претензий модернизма на построение универсальной модели современного художественного языка. Явственно обозначается и другое: характерной чертой модернистского творчества оказывается обеднение искусства. По самой своей природе оно не может не привести к схематичности, и у наиболее последовательных приверженцев модернизма — таких, как Стайн, — схематизм не только осознан, но даже принимает признаки какой-то мании. Художник словно бы осознанно стремится к той бедности содержания и формалистичности, которые всегда отличают модернистский эксперимент. Американскому модернизму особенно свойственны такого рода схематические и формалистские побуждения. В этом одно из его отличий от модернизма европейского.

Это отличие ощутимо уже в практике имажизма — самой ранней американской модернистской школы.

Точнее, англо-американской. Кружок имажистов сложился в Лондоне в 1912 г. Теоретиком школы был английский философ Т. Хьюм, фактическим же руководителем — Паунд. В 1914 г. вышла составленная Паундом антология «Des Imagistes», представившая, помимо составителя, тогда еще никому не известных Эми Лоуэлл, Джона Гулда Флетчера и Хильду Дулитл, подписывавшуюся инициалами Х. Д., а также англичан Ф. М. Флинта, Ричарда Олдингтона и Дэвида Герберта Лоуренса (двое последних в дальнейшем стали известными романистами). Читатели «Поэтри» имели возможность познакомиться с имажистским творчеством еще раньше.

Имажизм просуществовал недолго — лишь до конца первой мировой войны. Паунда вскоре увлекли совсем

ные художественные идеи, а Эми Лоуэлл явно не годилась в вожди поэтического движения. Впрочем, это причины скорее внешние. Имажистские антологии (всего их вышло четыре) выполнили свою роль, помогая общему в те времена движению нереалистической американской литературы от декаданса к модернизму. Собственной эстетики у имажистской школы, строго говоря, не было. И, после того как сложилась художественная система модернизма, имажисты сошли со сцены стремительно и почти незаметно.

Имажизм объединял одаренных и ищущих поэтов. Некоторые из них сумели создать подлинные художественные ценности. Античные стилизации Хильды Дулитл, ее прозрачный, легкий стих и емкая — при всей внешней безыскусности — образность восхищают и сегодня. Флетчеру принадлежат интересные опыты синтеза выразительных средств поэзии и живописи, он ближе других американских поэтов подошел к импрессионизму.

Речь здесь идет не о судьбах участников имажистского кружка, а лишь о тенденции, которая четко проявилась в его деятельности. Имажизм сразу же заявил о том, что его цель — это «точное изображение», основывающееся на предметности и конкретности. Тематика была объявлена «нейтральной» и несущественной. Ей надлежало отступить перед «чистой» образностью, истолкованной как «объективная задача стиха». За этой декларацией стоял вызов романтической эстетике и более того — гуманистической концепции человека, на которой основывалось романтическое видение. Хьюм и не скрывал этой «сверхзадачи» изобретенной им имажистской доктрины. Мы еще увидим, к каким тяжким последствиям привела подобная ориентация самых значительных из восприимчивых хьюмовских идей — Паунда и Элиота.

Конечно, далеко не всеми имажистами была осознана философская подоплека движения, звеном которого явился и их кружок. Антигуманистической сущности доктрины Хьюма они по большей части не постигали. Зато всех их увлекла идея «неоклассицизма», явившаяся для Хьюма эстетическим эквивалентом его нравственных и философских воззрений.

«Неоклассицизм» должен был порвать с идеей непосредственного, личностного переживания как материала художественного творчества, и шире — с искусством под-

ражания природе. Подражанию природе противопоставлялось «абстрагирование» от природы, т. е. искусство, основанное на идее сконструированности. «Объективная задача стиха» сводилась к тому, чтобы вычленять из сложной системы связей и отношений тот или иной «объект» — совершенно безразлично, какой именно, — и, произведя эту операцию, по возможности преодолевать субъективное, личное к нему отношение с целью выявить некие изначально присущие «объекту» свойства. Эти свойства и есть первоматерия художественного образа. Важен лишь добытый таким способом образ (image) — отсюда и название школы. Все прочее — не более чем следы «романтического» апофеоза личности, уже неспособного соответствовать духу дегуманизированной эпохи.

Поэт должен стремиться к точности изображения, ясности языка и «суггестивности»: стихотворение — непременно краткое, в идеале приближающееся к формам японской классической лирики, — сообщает минимум «информации», но подразумевает («суггестирует») некую поэтическую реальность, в которой имажистский образ включен в целую систему художественного мироощущения. Искусство, к которому приведет имажизм, по мысли Хьюма, будет являть собой совокупность «элементарных геометрических форм, знакомых еще художникам далекой древности, но вместе с тем заметно усложняющихся, поскольку такие формы ассоциируются в нашем сознании с идеей машины» (9).

«Классическим» имажизмом остались лишь пять стихотворений самого Хьюма — лишённые всякой поэзии иллюстрации к собственным тезисам, далекое предвестие сегодняшних опытов комбинаторного стихотворчества с помощью ЭВМ. Никто из поэтов, сходявшихся на лекции Хьюма в лондонском кафе осенью 1912 г., так и не смог добиться такой формализации стиха и такого обеднения лирики, которого требовал этот ранний пропагандист геометризованного творчества, убеждений, что оно станет магистральной дорогой современного искусства. У имажизма были свои завоевания: он сумел пошатнуть взгляд на поэзию как на бесконтрольное «лирическое» словоизвержение, перетряхнул рухлядь бесчисленных эпигонских баллад и медитаций, авторы которых молились на Теннисона. Он возвратил поэзии строгость формы. Когда имажисты решались освободить из-под жесткого контроля

лирическое переживание, их поэзия порою приобретала и содержательность, и глубину.

Только происходило это вопреки принципам самого имажизма. Чем строже выдерживались эти принципы, тем нагляднее выступала формалистическая природа всего имажистского экспериментаторства. Вскоре началась война, и даже самые последовательные из имажистов ощутили лабораторность, безжизненность своих исканий. Это было концом школы.

Но тенденция осталась. Минует полтора десятилетия, и сходные идеи сформулируют, тщетно пытаясь их осуществить, поэты-объективисты. Гертруда Стайн не интересовалась имажизмом, однако, в сущности, шла теми же путями. И держалась их еще упорнее, еще принципиальнее — оттого и результаты оказались куда более плачевными.

Здесь важна не одна лишь непосредственная преемственность, очевидное сходство. Важна вся атмосфера художественной жизни, когда идут в рост идеи «чистого» образа, дезинтегрирующей поэтики, дегуманизированного искусства. Такая атмосфера установилась в США к середине 10-х годов — в тот период истории буржуазного сознания, суть которого выразил заглавием своей программной для этого времени статьи Поль Валери — «Кризис духа».

И это было началом американского модернизма.

Хронологически последним из событий, важных для описываемого процесса, была знаменитая выставка «Армори Шоу», показанная в 1913 г. в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне. Экспозиция включала сотни произведений европейских (главным образом французских) художников от Энгра до первых кубистов. Она произвела громадное впечатление — конечно, прежде всего тем, что донесла за океан новейшее слово современной художественной культуры. Требовались время и опыт, чтобы разобраться в смысле увиденного на «Армори Шоу», понять истинные свершения и неизбежные потери, которые влекла за собой происходившая в живописи коренная ломка.

Не приходилось ожидать подобной пронизательности от американской творческой молодежи, воспринявшей работы Сезанна и Матисса прежде всего как пример виртуозного использования геометрического «дизайна», как образец «чистой» современной формы и как торжество

самодостаточной «предметности». Вот чему надо было учиться у французов начинающему американскому художнику.

Об этом говорил в своем реферате «Новое искусство» юный Каммингс, который провел в залах «Армори Шоу» не один день и тогда-то и решил посвятить себя живописи и поэзии — родственность их нового языка Каммингс почувствовал одним из первых. Вероятно, слушателям Каммингса, его сокурсникам по Гарварду, этот реферат показался необыкновенно оригинальным и смелым по мысли. Но на деле в нем лишь с наивной прямоотой и категоричностью высказан тот модернистский взгляд на современные эстетические потребности, который уже успел широко привиться в Америке кануна мировой войны.

Итак, всего лишь несколько событий и дат, да не столь уж много и имен. И все-таки за этими немногочисленными датами и именами обозначается не поветрие, которому судьба — пронестись и исчезнуть бесследно, не брожение умов, происходящее где-то на периферии интеллектуальной жизни, а крупное явление духовного и эстетического характера. Разнообразны истоки, от которых берет свое начало художественная система модернизма, разнообразны и объективные причины, объясняющие устойчивость модернизма как литературного направления. Они не только в специфических чертах художественного развития начала века, но прежде всего в той кризисной ситуации, которая на пороге войны определяла доминирующие черты буржуазного общественного сознания. И поэтому здесь необходимо говорить о философских концепциях, порожденных этой кризисностью и направленных — открыто или опосредованно — против гуманизма. Необходимо говорить, конечно, и о новом самоощущении личности, которая драматически переживает процессы ломки устоявшихся форм жизни и сопутствующий этим процессам распад связей между частным и социальным бытием, свою расщепленность, нецелостность, с такой обостренной восприимчивостью выраженную в творчестве модернистов первого поколения, особенно Франца Кафки.

Истоки разнообразны, но само явление приобретает к концу второго десятилетия нашего века признаки опреде-

ленности и системности. Более того, оно уже перестает к этому времени восприниматься как явление новое и необычное, входит в духовный и художественный «контекст» эпохи на правах по меньшей мере одной из ведущих тенденций. В 10-е годы Паунду и его сторонникам еще приходилось доказывать правомерность нереалистического эксперимента и всей модернистской настроенности в американской литературе, которая в общем и целом оставалась достаточно равнодушной к подобным устремлениям. В 20-е положение изменяется настолько, что доказывать приходится уже правомерность традиций реализма и стремлений к целостному художественному видению. Богатый материал для подобного вывода дают, среди других источников, письма и критические статьи Роберта Фроста. В 20-е годы он вынужден упорно защищать — даже от друзей, попрекающих его эстетической консервативностью, — свой «старый способ быть новым», не порывая с реализмом, а углубляя и обогащая поэтику, для которой первостепенно важны органическая связь с национальной жизнью, целостность художественного мира и коммуникативность, понятая как непосредственный контакт с читателем.

Такие традиции и стремления кажутся художникам новой творческой генерации старомодными. В них подозревают буржуазность взглядов и позиции. Модернизм поверхностно отождествляется с революционными идеями и настроениями, столь сильными в первые послевоенные годы.

Вот один любопытный документ того времени — манифест Юджина Джоласа, пытавшегося привить в США дадаизм и напечатавшего в 1927 г. следующую художественную декларацию: «Устав от рассказов, романов, стихотворений и пьес, все еще подвластных гегемонии банального слова, монотонного синтаксиса, статичной психологии и описательного натурализма, стремясь утвердить новую точку зрения, мы заявляем, что:

1. Революция, происшедшая в английском языке, есть неоспоримый факт.

2. Воображение, взыскующее мира чудес, самостоятельно и не должно контролироваться.

3. Чистая поэзия — лирический абсолют. Она устремлена к априорной реальности, находящейся только внутри нас самих.

4. Повествование — это не занимательная история, а проекция преобразования реальности.

5. Названные выше идеи могут быть осуществлены только посредством ритмических „галлюцинаций слова“ (Рембо).

6. Писателю дано право дезинтегрировать первоначальную структуру слов, навязанных ему учебниками и словарями.

7. Ему дано право использовать слова собственного изобретения, не обращая внимания на бытующие законы грамматики и синтаксиса.

8. „Литания слов“ признается самостоятельным компонентом творчества.

9. Нам чужда пропаганда общественных идей.

10. Время — это тирания, которую необходимо свергнуть.

11. Писатель выражает. Он не несет коммуникативных обязательств.

12. Рядовой читатель да сгинет в преисподней» (10).

Дадаизм в Америке не привился, а имя Джоласа давно и по справедливости забыто. Однако идеи, выраженные им в манифесте 1927 г., чрезвычайно характерны для американской модернистской эстетики. Они были свойственны ей уже на стадии формирования. Они сохранили свою притягательность для ее приверженцев и через много лет после того, как изменился общественный и духовный климат, который в 20-е годы побуждал выражать такого рода «революционные» установки открыто и воинственно.

При всем цветистом пустословии манифеста Джоласа в нем совершенно отчетливо заявлена претензия на «революцию» языка, предшествующую «революции» сознания, если вообще ее не заменяющую. «Чистая» поэтика явно преобладает над философией. Форма вытесняет идеологию, и сама рассматривается в качестве идеологии. И вот здесь-то Джолас, можно сказать, выходит на магистральную линию развития американского модернизма. Подобное преобладание поэтики над философией (и отсюда — гораздо более радикальный, «программный» схематизм и формализм) — специфическая черта модернизма в его американском варианте. Здесь его самое существенное отличие от европейского модернизма, пути которому проторили Джойс, Кафка, Пруст — писатели, примечательные прежде всего своим пониманием бытия, своей философией жизни, сколь бы болезненной она ни являлась.

За исключением Элиота и молодого Паунда — поэтов, ближе всего стоящих к европейским традициям, американский модернизм не предложил собственной концепции личности во взаимоотношениях с движущейся историей. Важнейшей чертой модернистской американской литературы было присущее ей критическое отношение к гуманистической доктрине. У Паунда и Элиота оно выражено открыто и на нем, в сущности, основывается вся система их мышления. В дальнейшем оно будет воспринято американским неоавангардом 50—60-х годов.

Но основная линия развития американского модернизма пройдет мимо той философской и культурологической проблематики, которая оставалась центральной для создателей и крупнейших представителей этого направления — Паунда и Элиота. Из их опыта будут усвоены прежде всего самые кризисные (в эстетическом отношении) — формалистические и схематические — тенденции. И усилия в основном сосредоточатся на построении «чистой» поэтики, на конструировании универсального «современного» художественного видения. На «литании слов». На дезинтеграции образной и даже словесной первоматерии литературы.

Разумеется, и такие усилия таили в себе определенное миропонимание, известную философию творчества. Но миропонимание было старательно убрано «за кадр». настолько старательно, что оно вообще переставало ощущаться читателем принципиально некоммуникативного, предельно формализованного текста такой, к примеру, книги, как написанные еще в 1914 г. «Нежные пуговицы» Стайн, или произведений современных поэтов-конкретистов и творцов спонтанной прозы, читателем некоторых стихов Каммингса, бруклинских портретов Генри Миллера, последних «Cantos» Паунда. И это стремление к минимуму содержательности — факт не случайный и не второстепенный для оценки американского модернизма. В конечном итоге это закономерный результат его установок.

Три причины предопределили подобную направленность модернистских исканий в Америке. Первая из них связана со своеобразием американской духовной жизни и культуры. Особая интенсивность развития капиталистических отношений в США способствовала культу практицизма, утилитаристскому пониманию ценностей, недоверию ко всякой отвлеченной идее и ко всякой концепции, не поддающейся немедленной проверке опытом. Эти чер-

ты национальной психологии наложили очень явственный отпечаток на культурную жизнь, придав ей тот дух плоского практицизма, против которого бунтовал еще Генри Джеймс, считая истинную духовную культуру в Америке невозможной.

В этом он ошибался. Однако пристрастие к эмпирическим критериям эффективности и в XX в. продолжало оказывать воздействие — даже более сильное, чем прежде, — на все американское мышление, включая и художественное. Лозунг Паунда «Make it new» в этом смысле как нельзя более американский. Дело шло не о новом подходе к философским проблемам бытия, а о вполне конкретном обновлении ритма, словаря, строфики, приемов композиции и т. п., о новых принципах поэтической работы, которые надлежало подвергнуть немедленной эмпирической проверке на предмет их функциональной ценности. Для самого Паунда эти принципы, правда, не утрачивали своего идейного содержания, но его мысль о функциональном обновлении художественного языка логично было истолковать в сугубо формалистическом значении. Так и произошло в практике многих восприимчивых паундовской эстетической концепции.

Вторая (тесно связанная с первой) причина состоит в своеобразии философских доктрин, которые легли в фундамент американского модернизма. Как и в Европе, модернистское движение в США началось под воздействием тех идей агностицистского, неокантианского характера, взрывом которых были отмечены для буржуазного сознания последние десятилетия заканчивавшегося и первые — начинающегося века. Но есть и различие. В Европе философским «обеспечением» художественных идей модернизма были концепции Ницше и Бергсона, для которых характерны преобладание культурологической проблематики и попытка объяснения феномена «разорванной», расщепленной личности рубежа веков. В США такое «обеспечение» предоставили главным образом прагматизм и логический атомизм — доктрины, отмеченные преимущественным вниманием к эмпирической реальности, к анализу языка, проблемам образа и смысла. Трудно переоценить значение прагматизма для творчества Стайн, наиболее последовательно осуществлявшей тенденции модернистской художественной «революции», как она понималась в Америке 10-х годов. Трудно переоценить и значение идеи

«логической формы» как условия отображения факта в образе, да и других идей Л. Витгенштейна, именно в Америке нашедшего всего больше сторонников, в том числе и среди писателей-модернистов — от теоретиков объективистского стиха до сегодняшних представителей «черного юмора» (11).

И, наконец, третью причину следует искать в специфике литературного процесса в США на рубеже веков, когда складывались необходимые условия для возникновения модернизма — и как эстетической системы, и как литературного направления. Эти два понятия не являются взаимозаменяемыми, как не являются ими и понятия, используемые при характеристике нереалистических художественных движений XX в. — «декаданс», «авангардизм», «модернизм», «неоавангард» (12).

Декаданс был закономерным, хотя и нездоровым следствием краха механистических и позитивистских представлений, слишком поспешно воспринятых как крушение разума, и известного кризиса изобразительной системы реализма XIX в., слишком поспешно оцененного как закат всего миметического искусства. Исторические границы декаданса вполне отчетливы: от 80-х годов прошлого столетия до начала первой мировой войны. В рамках декаданса существовало несколько значительных художественных школ, важнейшая из которых — символизм — непосредственно подготовила модернизм XX в., как бы ни отрекались от символистского наследия те или иные приверженцы модернистской эстетической системы.

Особенность американского модернизма еще и в том, что он был лишен подобной — декадентской — предыстории. В Америке начала XX в. позитивизм еще сохранял весь свой авторитет, органично соединяясь с наследующим его главные положения прагматизмом. По сравнению с Европой классические формы реализма утвердились в американской литературе значительно позже, и их недостаточность перед лицом нового исторического опыта стала отчетливо ощущаться лишь в 20-е годы. Не удивительно, что американскую художественную культуру почти не затронул ни символизм, ни другие явления декаданса.

Конечно, и в Америке рубежа веков существовали разновидности нереалистической литературы. Но к декадансу они имели весьма отдаленное отношение. Бурно развивался роман «красной крови», который представлял собой

убогий образец бытописательства, приправленного агрессивными шовинистическими идеями. В поэзии доцвели запоздалые, анемичные романтические цветы. Лишь позднее творчество Джеймса в чем-то созвучно символизму. Однако традиции не создано. Модернизм, в сущности, стартовал с пустой площадки.

Его ведущие представители — Паунд и Элиот, Уильямс и Стайн — начинали с подражаний декадентам, но это был очень краткий этап их творчества, и публика узнала их уже как модернистов. Важно, что модернизм сложился не только как литературное направление, но — с самого начала — и как эстетическая система, явственно обнаруживающая свои родовые признаки схематизма и формализма (13). Это важно по той причине, что определенность, оформленность основных отличительных свойств модернизма как художественной системы осложнила становление в его рамках таких школ, которые точнее было бы назвать не модернистскими, а авангардистскими.

Эти понятия тоже не тождественны. Авангардизм не является творческим методом, даже если и провозглашает некую совокупность художественных принципов. Авангардизм подвижен, неоднороден и содержит в себе возможности не только модернистского творческого будущего прилегающих к той или иной его школе художников. Он тесно связан с модернизмом своим неприятием реалистической эстетики. Но вместе с тем здесь нет полного совпадения. Мы вправе рассматривать модернизм как сложившуюся, по-своему законченную эстетическую систему, а такой завершенности, системности, как правило, нет в практике авангардистских школ. Сама их недолговечность характерна, ибо по большей части авангардизм питается настроениями тотального «бунта», непризнанием авторитетов, стремлением найти совершенно новые пути в искусстве. Подобные попытки сопровождаются очень энергичной работой разрушения и, как правило, крайне спорными экспериментами «позитивного» характера. В авангардизме всегда гораздо отчетливее, чем в модернизме, проступают тенденции социального протеста и левые (нередко — ультралевые) общественные и художественные убеждения. Поэтому через авангардизм прошли пути многих виднейших мастеров мирового революционного искусства XX в.

В литературе США вплоть до 50-х годов авангардистские школы не занимали такого видного места, как во

Франции или Германии. Дело здесь в том, что американский модернизм уже на ранней стадии развития выявил формалистичность своих устремлений, и его последовательно выдерживаемый принцип «чистой» поэтики десятилетиями сдерживал ту «бунтарскую» энергию, которая неизменно отличает авангардистские эксперименты. Школы возникали, но очень быстро (если не с самого начала) обнаруживали свою приверженность характерно модернистскому творческому мышлению, уводящему от острых проблем социальной жизни; об этом, в частности, свидетельствует история вортицизма и объективизма.

Поэтому авангардизм остался на периферии нереалистического художественного движения в США XX в. И все-таки это явление существовало. Через период авангардистских исканий прошли и Паунд, и Элиот. Типично авангардистским явлением был американский футуризм, каким он предстал в творчестве Каммингса.

А в рамках самого модернизма накапливалось недовольство все увеличивающейся дистанцией между осуществляемой лабораторным способом поэтической «революцией» и реальной проблематикой американской жизни. Так был подготовлен тот «бунт» против формалистичности и безжизненности модернистской поэтики, который еще в 30-е годы поднял Генри Миллер, а после второй мировой войны — равнявшийся на него неоавангард. «Бунт» достаточно яростный и непримиримый, однако же ограничивавшийся попытками второй лабораторной «революции» формалистического свойства и, по сути, не пошедший дальше некоторого обновления эстетической системы модернизма. Впрочем, это обновление сопровождалось очень заметными потерями даже по сравнению с творческой программой модернизма 10—20-х годов.

В этой пестроте «бунтов» и в логике всего модернистского движения нам и предстоит разобраться, начав с наследия поэта, которому американский модернизм обязан своим зарождением и становлением, — Эзры Паунда (1885—1972).

МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США 20—30-х ГОДОВ

1. «ЛЕВЫЙ» ЭЛИТАРИЗМ И ЕГО СЛЕДСТВИЯ (Творческий путь Эзры Паунда)

Еще с 10-х годов Эзру Паунда справедливо считали лидером модернистского направления в литературе США. Целый ряд его идей лег в основу эстетической доктрины американского модернизма, предопределив некоторые ее национальные особенности. По сей день влияние Паунда на англоязычную поэзию — прежде всего модернистскую, однако не только на нее — очень ощутимо. К Паунду сходятся многие пути, которыми шло в Америке модернистское искусство, десятилетиями ориентировавшееся на автора «Cantos» («Песен») как на непререкаемый творческий авторитет.

Финал идейной эволюции Паунда оказался катастрофическим. Переехав в 1929 г. из Парижа в городок Рапалло под Генуей, Паунд двенадцать лет спустя вернул американскому посольству билет на последний дипломатический поезд, уходивший из фашистской Италии, два года выступал в пропагандистских передачах, которые римское радио вело на войска союзников, называя войну итогом заговора финансовой олигархии и восхваляя Муссолини как поборника «подлинно всенародной» демократии. В 1945 г. он был арестован оккупационными властями по обвинению в государственной измене; ему был вынесен смертный приговор.

В лагере для военнопленных и нацистских преступников под Пизой, ожидая казни, Паунд написал одно из лучших своих произведений — «Пизанские песни»; он подвел в нем итоги жизни, осознав крах своей социальной программы и бесперспективность поднятого им индивидуалистического мятежа.

Электрический стул был заменен Паунду пожизненным заключением в лечебнице для душевнобольных. В вашигтонском госпитале св. Елизаветы Паунд провел тринадцать послевоенных лет. В 1958 г. группа видных деятелей итальянской культуры, преследовавшихся при фашизме и участвовавших в Сопротивлении, обратилась к американскому правительству с просьбой об освобождении Паунда. В Америке это ходатайство поддержали Хемингуэй, Фрост, Мак-Лиш, Ван Вик Брукс. Паунд вернулся в Рапалло, почти ничего не писал, принимал только близких друзей.

Корреспонденту итальянского журнала «Эпока», которому удалось взять у Паунда интервью в марте 1963 г., он сказал: «Всю жизнь я прожил, уверенный, что кое-что знаю. Но потом пришел странный день, и я понял, что не знаю ничего, решительно ничего. И слова оказались лишними смысла...

Я слишком поздно изведаль состояние полной неуверенности, когда властвует сомнение...

Я больше не пишу. Я ничего не делаю. Я впадаю в летаргию и погружаюсь в созерцание...» (1).

Крушение Паунда как идеолога радикально настроенной американской интеллигенции — а именно на такую роль он имел известные основания претендовать в 20-е и отчасти даже в 30-е годы — это крушение после 1945 г. стало слишком очевидным, чтобы его не осознал и сам Паунд. Горький конец его карьеры закономерен.

Все это так, и тем не менее путь Паунда не тождествен пути ни такого «певца третьего рейха», как Эрнст Юнгер, ни такого приспешника нацизма, как Дрие ла Рошель. Эти писатели останутся в литературной истории XX в. только примером гражданского предательства и крайней этической нечистоплотности.

Путь Паунда был неизмеримо сложнее. Знакомясь с текстами его выступлений по римскому радио и статьями на экономические темы, написанными в конце 30-х годов, нельзя не отметить, что крикливой бравады в них гораздо больше, чем подлинной убежденности. Паунд проявил поразительную историческую слепоту и оказался совершенно неспособен разобраться в происходящем, приняв на веру демагогические заявления Муссолини о том, что он положит конец диктатуре денежных олигархов. Итальянский фашизм (о Гитлере Паунд высказывался неодобри-

тельно, по наивности считая его идейным противником Муссолини) привлек его тем, что он будто бы и на самом деле стремился сбросить иго «системы ростовщичества». Только смещением всех понятий можно объяснить убежденность Паунда в том, что фашизм намерен взорвать буржуазный миропорядок.

История Паунда и тягостна и по-своему драматична, как и история всех обманутых фашистской демагогией и слишком поздно обнаруживших истинное содержание самой реакционной из всех реакционных доктрин XX в. Это не снимает с Паунда вины — ни перед самим собой, ни перед обществом, ни перед искусством. Подписывая обращение итальянских писателей-антифашистов к правительству США, Витторио Серени сделал существенную оговорку: «Тот факт, что человек является крупным поэтом, не освобождает его ни от какой ответственности» (2).

Обо всем этом необходимо напомнить, приступая к рассмотрению творчества Паунда сегодня, когда его место в литературе вполне определилось. Не может вызывать сомнений личная ответственность Паунда за финал собственного духовного развития, завершившегося союзом с фашизмом. Сегодня его горький опыт даже приобретает особую поучительность. Дело в том, что в эволюции Паунда отчетливо просматриваются и некоторые истоки экстремистских настроений, приведших на Западе к «левому взрыву» 60-х годов.

Хемингуэй, хорошо знавший Паунда в 20-е годы и многому у него научившийся, вспоминает в «Празднике, который всегда с тобой»: «Эзра относился к людям с большей добротой и христианским милосердием, чем я. Его собственные произведения, когда они ему удавались, были так хороши, а в своих заблуждениях он был так искренен, и так упоен своими ошибками, и так добр к людям, что я всегда считал его своего рода святым. Он был, правда, крайне раздражителен, но ведь и многие святые, наверно, были такими же».

Какое странное сочетание душевных качеств! Но ведь Паунд и впрямь был противоречив. Во всем — в своих идеях, в вкусах, увлечениях, в поэзии, в самой своей жизни.

Эстет, открывший англоязычному читателю японскую и китайскую лирику средневековья, по-новому прочитавший

трубадуров и Проперция, влиятельный теоретик искусства — и более чем наивный экономист, который патетически разоблачал буржуазных политэкономов и изобретал абсолютно утопические системы контроля над производством и распределением.

Убежденный космополит в эстетике — и во многих отношениях типичнейший американец старой закваски, «радикал-простачок», как довольно точно назвал его английский писатель и критик Уиндхем Льюис. Паунд упрямо твердил, что принципы Декларации независимости преданы, штудировал Джефферсона и в 20-е годы выступал на страницах левых журналов, поддерживая забастовочную борьбу.

Поэт, для которого древние языки были родными и который на родном языке говорил и писал с грамматическими ошибками; чтобы читать его, необходим глоссарий, где разъяснялся бы смысл того или иного китайского иероглифа; изысканного провансальского оборота, а то и словечка, знакомого лишь жителям штата Айдахо, родины Паунда.

Человек, порвавший с Америкой еще в ранней молодости, проживший жизнь в Европе, боготворивший романское средневековье, Кавальканти, Вийона, Данте, Бертра на де Борна и с презрением отвергавший американскую культуру и самый образ жизни в Америке. Литератор, заявивший в 1913 г.: «Совершенно естественно и закономерно, что мне пришлось уехать за границу, чтобы начать печататься... Я не виню в этом мою страну; нам эмигрировать легче, чем Америке — изменить характер своей цивилизации настолько, чтобы она нас устроила» (3). И в то же время поэт, немало сделавший для американской культуры, для таких ее представителей, как Хемингуэй, Фрост, Сэндберг, Уильям Карлос Уильямс, Хильда Дулитл, — все они и многие другие обязаны Паунду, который помог им стать на ноги.

Критик, отстаивавший элитарную теорию искусства, «открывший» будущих мэтров модернизма Элиота и Джойса, Паунд в то же время поддерживал в 10-е годы далеких ему Сэндберга и Мастерса, первым оценил талант Фроста, а поэта Джона Гулда Флетчера, преклонявшегося перед «грубым реализмом Уитмена», поощрял за смелость, с какой тот «выживает свои темы, копаясь в мусорном ящике».

Не просто понять и своеобразие литературной позиции Паунда; она не была однозначной. Паунд был убежден, что «настоящая поэзия еще никогда не была возможной в формах двадцатилетней давности; использовать такие формы — значит продемонстрировать, что мышление писателя определяется книгами, их условностями и штампами, а не самой жизнью» (4). Под знаменем поиска новых форм и нового поэтического языка вокруг Паунда объединились в 10-е и 20-е годы молодые писатели и художники, тяготевшие к авангарду; он был создателем и главным теоретиком имажизма и вортицизма.

И вместе с тем, читая теоретические статьи Паунда, мы постоянно наталкиваемся на призыв учиться у мастеров реалистической литературы, прежде всего у французских романистов XIX в. Не кто иной, как Паунд, дал Хемингуэю совет изучать Стендаля; считал эстетику Флобера «наиболее действенной очистительной силой в современной литературе»; настаивал на том, что «чрезвычайно важно создать реалистическую литературу, которая преодолет расплывчатость и тенденцию к преувеличениям». Когда в статье «Джойс» (1918) он пишет, что «устал агитировать за реалистический роман» (5), — это не прегрешение против истины.

Однако в противоречивости паундовских идей, эстетических концепций и критических суждений была своя логика. В творчестве Паунда различимы не только отголоски настроений, столь распространенных в Европе на рубеже двух веков и выразившихся в философии Ницше или антибуржуазных гротесках Альфреда Жарри, но и следы того духовного кризиса, которым была охвачена западная интеллигенция, окончательно разуверившаяся после Марны и Вердена в созидательных возможностях европейской цивилизации XIX столетия, в буржуазных нормах морали, принципах идеологии и основаниях культуры.

Прямой предшественник «потерянного поколения», Паунд ощущал свою эпоху как время крушения социальных и этических норм и художественных традиций XIX в., стремясь заново «создать» культуру и тем самым внести упорядоченность в окружавший его хаотический мир. В Америке он одним из первых ощутил, что господствовавшая на протяжении буржуазной эпохи уверенность в «неизбежном» совершенствовании человека и прогрессе общества утратила под собой почву, что принципы амери-

канской революции радикально расходятся с современной ему социальной практикой.

И против этой социальной практики, которая возмущала его грубым попранием когда-то закрепленных в Декларации независимости прав и свобод, Паунд поднял бунт, с самого начала отмеченный яростью и непримиримостью. «Ожиревшее ростовщичество, трусливая и лицемерная политика, омерзительная финансовая система, садистское проклятие христианства,— писал Паунд в 1920 г.,— все это объединено с одной целью: не только ради того, чтобы сотни видов диких животных исчезли с земли под натиском наступающей индустрии, чтобы земля покрылась абсолютно неотличимыми одна от другой овцами, чья шерсть кишит паразитами... нет, не только это; в нашем так называемом „обществе“ и *genus anthropus*, этот избранник богов, подвержен тому же процессу. Дойные коровы в облике человеческого, стада принявших человеческий облик овец — вот кто нужен эксплуататорам, ибо всех прочих они считают опасными. И так будет продолжаться, если искусство не откроет правды; а оно перестает быть искусством, когда оказывается в руках святош и налоговщиков и вырождается в патетическую болтовню, стоящую на страже предрассудка» (6).

В этой программной для Паунда декларации уже предугадывается направление его последующего идейного развития. «Экономист, поэт, политик, со всей страстью обрушивавшийся на творящих зло», Паунд, как говорил о нем один из его учителей, ирландский поэт Уильям Батлер Йетс, не в силах был понять характер общественного заболевания, которое он так остро чувствовал, и творящие зло «выходили у него гротескными фигурами, напоминающими рисунки из детской книжки про зверей» (7).

Но дело было не только в том, что «бунт» Паунда носил гораздо более эмоциональный, чем интеллектуальный характер. При всей своей наивности и беспомощности это был «бунт», диктовавшийся, несомненно, искренней неудовлетворенностью буржуазным миропорядком; яростная антибуржуазность Паунда и привлекала к нему бунтарски настроенную молодежь его времени. Это было больше, чем неудовлетворенность,— это была ненависть, причем настолько сильная, что она заслонила от Паунда неоднородность буржуазного общества, наличие в нем прогрессивных сил и демократической культуры. И уже в 10-е годы

Паунд балансировал на шаткой грани, отделяющей безоглядную критику институтов буржуазной демократии от негативной критики демократии как таковой, непримиримое отрицание измелъчавшей буржуазной культуры — от стремления ниспровергнуть всю культуру, развивавшуюся в условиях буржуазного общества, нетерпимость по отношению к буржуазным потребителям искусства — от третирования потребителей искусства вообще как «толпы», безнадежно испорченной буржуазными вкусами.

Это балансирование, чреватое, как показала история Паунда (и как свидетельствует путь многих ультралевых литераторов современного Запада), весьма опасными последствиями, отчетливо прослеживается в паундовских литературных теориях, которые он активно разрабатывали и пропагандировал в 10-е годы.

Если говорить о художниках и философах, повлиявших на Паунда, список окажется очень длинным, однако одно имя необходимо выделить особо — уже знакомое нам имя теоретика имажизма Т. Э. Хьюма.

Хьюмовская теория поэзии, изложенная в посмертно изданной книге «Размышления» (8), складывалась в годы упадка романтической традиции, приведшего к поэтическому бесплодию рубежа веков. Эти работы примечательны попыткой Хьюма доказать, что кризис поэзии как искусства закономерен, являясь лишь частным проявлением более широкого процесса — упадка гуманизма.

Исходное положение Хьюма гласит, что к началу XX в. гуманистическая эпоха, начавшаяся вместе с Ренессансом, завершилась. Хьюм вслед за Ницше полагал, что кризис буржуазного сознания, разразившийся на пороге первой мировой войны, есть также и кризис гуманизма, поскольку именно гуманистическая идея стояла у колыбели буржуазного индивидуализма.

«Мы наделяем человека идеей совершенства, которая на деле является исключительно принадлежностью божества, — писал Хьюм. — Тем самым, не проводя четкой разграничительной линии между божеским и человеческим, мы лишь осложняем себе понимание человеческого и божеского». В свете «абсолютных ценностей» религиозного характера (9) открывается, что человек «в сущности есть существо ограниченное и несовершенное». Из этой посылки Хьюм делает вывод, имеющий большое значение для понимания позднейших взглядов Паунда, а также и

Элиота: «Человек по своей сути плох (bad), и он способен достигнуть чего-либо лишь путем дисциплины — как этической, так и политической. Упорядоченность (order) имеет, таким образом, не только негативное, но и созидательное и освободительное значение» (10).

Отождествляя гуманистическую идею с философией индивидуализма, Хьюм писал, что на этой почве расцветает романтическое миросозерцание и искусство. Романтизму он противопоставлял классицизм, понятый как искусство, пропагандирующее «абсолютные ценности» и идею радикального несовершенства человеческой природы. Образцом такого искусства, выразившего, условно говоря, «классическое» миропонимание, Хьюм считал художественное наследие древнего Египта, Греции и Византии. Кризис гуманизма как порождения буржуазной эпохи совпал с кризисом романтического искусства; новая эпоха продемонстрировала беспочвенность иллюзий относительно безграничных возможностей индивида, выявив ограниченность человека, его подчиненность законам, диктуемым высшей волей; следовательно, и в искусстве настало время перемен, и романтическая традиция должна уступить место классической в ее новом, модифицированном согласно особенностям современной эпохи виде — такова общая канва размышлений Хьюма.

Объективно Хьюм выражал наметившуюся в молодой английской и американской поэзии того времени тенденцию к преодолению характерных для необычайно влиятельного еще в начале XX в. Теннисона и других викторианцев рыхлости и нечеткости образа, полной условности и архаичности языка и однообразия ритма, лишённого содержательной функции и подчиняющегося бессмысленной «последовательности метронома». Паунд в первой же своей теоретической работе «Дух романской литературы» (1910) писал: «Поэзия — это разновидность вдохновенной математики; она дает нам уравнения — но не абстрактных фигур, треугольников, шаров и т. п., а уравнения человеческих эмоций» (11).

Однако, воюя с романтизмом, который, по мнению Хьюма, «настолько развратил нас, что мы готовы предать анафеме самую совершенную поэзию, если она не содержит какого бы то ни было рода неясности» (12), Хьюм стремился отнюдь не к тому, чтобы облегчить англоязычной поэзии путь к преодолению сковывавшей ее развитие

викторианской традиции. Это было лишь косвенным следствием эстетической программы Хьюма; главной же ее задачей было утверждение «тенденции к абстрагированию» вместо отличающей романтическое искусство тенденции к непосредственному воспроизведению мира, природы и человека. «Классический поэт,— писал Хьюм,— никогда не забывает о конечности, об ограниченности человека. Он всегда помнит, что человек вылеплен из глины» (13). Романтизм дискредитировался Хьюмом как искусство, в котором он обнаруживал апофеоз гуманистической идеи; тоталитаристские тенденции выступали в хьюмовской критике романтизма достаточно ясно.

Нечто весьма созвучное философским и эстетическим идеям Хьюма есть и в теоретических манифестах Паунда.

В лице Паунда американская поэзия приобрела наиболее непримиримого противника всемогущей в начале XX в. школы эпигонского романтизма. Свою задачу он видел в том, чтобы восстановить авторитет поэзии как искусства, и влияние Паунда на литературную молодежь тех лет во многом и объясняется бескомпромиссностью и эффективностью его борьбы против поэтического субъективизма, романтической патетики, ритмической бедности, шаблонности образов и языка, отличавших поэтику викторианцев. В своей полемике с эпигонами романтизма Паунд опирался на эстетику Флобера. В те годы Паунд считал Флобера единственным близким предшественником современного искусства, у которого необходимо учиться.

Такая позиция раннего Паунда не должна удивлять. Флобер требовал отказаться в искусстве от «декламирующей личности» и «превращаться в другого», а не превращать другого в себя. Он призывал к отказу от «выражения», т. е. проекции субъективного переживания поэта в объективный мир, как и от «подражания», т. е. эмпирического копирования действительности, в пользу «созидания» второй действительности — искусства, в котором законы реальной жизни проступают к более отчетливой форме. Эта эстетика соответствовала задачам, стоявшим перед молодыми американскими поэтами. Паунд, пропагандировавший такое понимание искусства и в теоретических работах и в своем творчестве, оказался во главе движения за новую, современную по формам, технике и языку поэзию, которым были отмечены в Англии и США 10-е годы.

Однако сразу же обнаружилась непрочность единства молодой поэзии США, определявшегося общим стремлением опровергнуть каноны эпигонского романтизма. И поэты, тяготевшие к реализму, и поэты-авангардисты хотели приблизить поэзию к современности. Но если для первых быть современным поэтом означало прежде всего овладение современной темой, если поэты реалистического направления стремились писать о действительности той Америки, в которой они жили, то поэты авангарда понимали современность в поэзии главным образом как современную форму и были равнодушны к тому, насколько актуальна их тематика. Современность возмущала и отталкивала их своей вульгарностью, грубым прозаизмом и прежде всего — враждебностью культуре. В «Трактате о гармонии» (1927) Паунд писал: «Если Америка что-нибудь внесла или внесет в общую эстетическую сокровищницу, то, вероятно, это будет эстетика машины, эстетика фарфоровых ванн, кубической формы помещений, расписанных Риполэном, эстетика больничных палат с патентованными вентиляторами и пылепоглотителями по углам» (14).

Но Паунд прекрасно понимал наивность романтических попыток бежать от современности в прошлое или в нетронутую цивилизацией экзотические края. Не принимая современности, ее тем не менее необходимо было осознать. Современная культура, сколько бы она ни отталкивала Паунда, должна была быть понята в ее истоках. Современную жизнь, какое бы угнетающее впечатление она ни производила, нельзя было не отобразить, и приговор, который выносил ей Паунд, мыслился как итог объективного анализа, а не субъективного волеизъявления.

Убежденный, что современное искусство переживает период упадка и бесплодия, а современная действительность по самой своей сути враждебна культуре и неспособна породить подлинно великую поэзию, Паунд искал выход из тупика в обращении к культурным традициям прошлого. Это меньше всего было подражание классическим образцам; Паунд считал, что сам характер отношения поэта, человека XX столетия, к традициям прошлого, его способность или неспособность освоить их и дать им новое наполнение, точно свидетельствуют о сущности современной цивилизации и о безысходном кризисе современной культуры, в котором виделась Паунду основная драма его эпохи.

В понимании Паунда, «традиция — это красота, которую мы храним, а не пути, которые нас связывают. Традиция, если принять такое ее истолкование, зародилась не в 1870 г., не в 1776, не в 1632, не в 1564. Она зародилась даже не во времена Чосера. Две великие традиции в лирике ... это традиция мелических поэтов и традиция провансальцев. Из творчества первых выросла, по сути, вся поэзия древнего мира, из творчества вторых — практически вся поэзия современной эпохи» (15).

В то же время Паунд рассматривал традицию как основное средство, при помощи которого поэт может придать упорядоченность и определенную форму хаотическому и бесформенному материалу современной действительности. Остро ощущая дисгармоничность, хаос, крушение этических и идеологических доктрин, господствовавших в буржуазном сознании на протяжении XIX в., Паунд видел в реконструкции традиции, в использовании форм, выработанных художниками, которые жили в более гармоничные, по его мнению, эпохи, единственный способ остановить процесс распада — и в области идеологической, и в области этической, и в сфере искусства — и противопоставить распаду упорядоченность и гармонию.

Характерной особенностью паундовского истолкования традиции был эстетизм. Паунд не признавал, что существуют традиции демократические и реакционные, прогрессивные и консервативные и т. п.; для него существовала только художественная традиция, специфическая для каждого вида искусства и отличающая данный вид искусства от других. Восприятие традиции и следование ей означало приближение поэта к первоосновам своего искусства, которое, согласно Паунду, всегда противостоит обществу, однако не является изолированным от общества, не может и не должно быть «чистым» искусством.

Последний момент очень важен, поскольку здесь-то, в сущности, и находится исходный пункт и эстетики Паунда и его идейной эволюции. В 1912 г. Паунд сделал знаменательное заявление: «Социальная функция писателя заключается в том, чтоб сохранять язык нации живым и способным точно обозначать понятия» (16). Эта мысль проходит затем через многие выступления Паунда. В статье «Как читать» (1928) Паунд вновь назвал литературу «искусством придавать смысл словам» (17). В программной работе «Серьезный художник» (1913) была изложе-

на целая теория «аморальности» художественно несостоятельного, «плохого» искусства.

Выпады Паунда против «плохого», «неточного» искусства всегда носили характер не только эстетической, но и идеологической полемики. Паунд считал «плохое» искусство порождением буржуазной демократии и наглядным свидетельством бесплодия ее принципов. «Плохое» или «неточное» искусство, по мнению Паунда, было единственным — пока искусство подчинялось буржуазному обществу, принимало принципы буржуазной культуры и руководствовалось запросами буржуазного читателя. Его отличие от «настоящего» искусства, согласно Паунду, заключается не только в том, что его качество не отвечает высоким стандартам. Основное отличие было чисто идеологическим: «плохое» искусство не могло не быть «неточным», поскольку оно отражает принципиальную неточность, расплывчатость, произвольность употребления в буржуазном обществе слов, обозначающих фундаментальные понятия всякой — в том числе и буржуазной — цивилизации: свобода, прогресс, демократия, вера, добро и зло и т. д.

Таким образом, Паунд направлял свою критику против искусства, подчиняющегося буржуазной идеологии и в силу этого являющегося несостоятельным как искусство. Однако таким искусством у Паунда оказывалось *все* интегрированное в системе буржуазного общества искусство. Вся современная культура классифицировалась как «плохая», поскольку Паунд игнорировал антибуржуазные тенденции внутри нее; он принимал только культуру, принципиально и громогласно обособляющуюся от буржуазного общества, в том числе и от своего «потребителя», поскольку тот был членом буржуазного общества, и от своих истоков в действительности, поскольку это была буржуазная действительность.

Функция художника, как понимал ее Паунд, состояла в том, чтобы вернуть фундаментально важным понятиям социальной и культурной жизни их изначальный, добуржуазный (по сути же — вообще внеклассовый) смысл. Эту задачу художник мог выполнить, только противопоставив себя и свое искусство обществу, но осознавая в то же время свое общественное назначение.

Так складывалась элитарная теория искусства в ее специфически паундовском варианте.

«Если художник извращает свое произведение, повествуя о природе человека, о своей собственной природе, о своих представлениях о совершенстве, о своем идеале чего бы то ни было, о боге, если бог существует, о жизненной силе, о природе добра и зла, если существуют добро и зло, о своей вере во что бы то ни было, о степени своего страдания или своего горя,— пишет Паунд в статье «Серьезный художник»,— если он извращает свое произведение, повествуя о всех этих вещах, извращает его в угоду вкусам своей эпохи, склонностям ее вождей, заданной этической доктрине,— этот художник лжет. Не имеет никакого значения, предумышленна ли его ложь, является ли она результатом безответственности, или стремления к покою, или трусости, или беспечности в любой ее форме; он лжет и должен быть презираем и наказан согласно размерам своего преступления... Он несет ответственность за тот гнет над истиной, за то процветание лжи, которые последуют в будущем из-за того, что он солгал».

Вот почему «плохое», в понимании Паунда, искусство является «аморальным» искусством. «Настоящее искусство, сколь бы „аморальным“ с обывательской точки зрения оно ни было, есть целиком и полностью искусство достойное. Настоящее искусство просто *неспособно* быть аморальным. Под настоящим искусством я имею в виду то, которое дает свидетельство, то, которое является точным... Назначение искусства — давать свидетельство о природе человека и условиях его существования» (18).

Борьба Паунда за изображение вещей «такими, как они есть», носила принципиальный характер. Он оказался удивительно, почти болезненно восприимчив к процессам «выветривания» смысла из расхожих понятий буржуазной демократии, но способен был противопоставить этим процессам лишь «серьезность» искусства, на которое возлагалась задача вернуть основным понятиям социальной жизни и культуры их подлинный смысл.

Искусство радикально отделялось от задач общественной борьбы. Оно противопоставлялось всем другим сферам человеческой деятельности. Вся культура — помимо той, которая руководствовалась, по сути дела, эстетскими установками Паунда,— уравнивалась с буржуазной культурой, и предлагалось перестраивать общество, перестроив культуру, а не наоборот. Проблема художественного качества прямолинейно связывалась с проблемами чисто идеоло-

гическими. На первый взгляд разнородные, все эти тенденции складывались в определенную систему элитарного и радикалистского толка. Они с неизбежностью вели к индивидуализму и анархизму, которые проявились у Паунда уже в 20-е годы, в конечном счете толкнув этого писателя, глубоко постигшего внутреннюю опустошенность идеалов буржуазной демократии, на путь оправдания фашистского тоталитаризма, якобы возвращающего «идеалам» содержательность.

Среди других «бунтарей» Паунда выделяет упрямая вера в то, что именно культура, создаваемая гением одиночек, у которых хватило мужества пойти «против течения», отречься от своего мира, от общества, их вырастившего, от традиций, которыми питалось современное им безраздельно «буржуазное» искусство, от «массы», якобы безнадежно испорченной буржуазными вкусами и представлениями об искусстве, — что именно такая культура, основывающаяся на принципе элитарности, создаст необходимые условия для радикальных общественных перемен.

Важнейшей из этих перемен должна была, согласно Паунду, явиться ликвидация власти «ростовщичества» — не столько даже политической его власти (к такому требованию Паунд пришел только в конце 30-х годов, после своих социальных и экономических штудий), сколько его диктата в области культуры. Паунд никогда не верил в способность «масс», «продавшихся за взятку» и пораженных «омерзительным духом посредственности» (19), осуществить социальную революцию. «Американский народ, — писал он уже в 1919 г., — продал свои свободы за виски с содовой и порцию орехового мороженого» (20).

Подобные высказывания Паунда не случайны. При всем своем неприятии буржуазного мира он оставался чрезвычайно далек от тех сил, которые были способны действительно ликвидировать диктатуру «ростовщичества» и создать новую культуру. Его «бунт» носил эстетский, индивидуалистический характер. Его радикальное и непримиримое отрицание буржуазной культуры и институтов буржуазной демократии было еще одним проявлением критики буржуазии справа, с реакционных позиций.

Это, однако, не была критика с позиций «аристократизма», как, например, критика реакционных романтиков. Паунд выразил смятение и потерянности, которые в условиях действительности XX в., мировой войны, диктатуры

финансовой олигархии и стремительного обуржуазивания «средних классов» охватили западную молодежь, не принимавшую буржуазного общества. Поэзия Паунда оказалась во многом созвучной этой молодежи; его бунт «против гнета, против мелкого грязного угнетения личности, против тирании существования», его требования вернуть «свободу человека, свободу личности, права индивида взбунтоваться против неосязаемого гнета во всех его проявлениях» (21) — все это соответствовало и прогрессивным настроениям той эпохи. Не случайно под влиянием Паунда находилась — особенно в начале 20-х годов — часть передовой, пришедшей в дальнейшем к демократическим идеям и даже к марксизму молодежи Англии и США. Однако такой переход оказался возможен лишь после того, как была понята необходимость классового подхода ко всем вопросам, которые Паунд выдвигал в своем творчестве.

Паунд же остался на позициях 10-х годов, считая элитарную культуру основным двигателем социального прогресса и стремясь установить истинный смысл фундаментальных понятий общественной жизни вне их классового содержания. Элитаризм Паунда — непосредственная причина его идейного краха и постепенного упадка его поэтического творчества, которое с годами становилось, с одной стороны, все более «идеологизированным», подчиненным задачам паундовской социальной, экономической и политической пропаганды, а с другой — все более формализованным, перегруженным ассоциациями исторического, эстетического, религиозного характера.

Не может удивить, что и идея традиции интерпретировалась Паундом с позиций чисто эстетских, причем именно здесь всего нагляднее проступала связь с реакционными философскими посылками Хьюма. Паунд считал, что свою основную функцию — «обновления» и «уточнения» языка и слова — поэзия выполняла только в добуржуазные эпохи, причем в творчестве тех поэтов этого времени, которые «изобретали нечто новое», в чьем творчестве «процесс упорядочивания» и стремление к «ясности» проявились наиболее полно.

Таковыми поэтами, чье творчество явилось определенной вехой на пути развития поэзии как искусства, были: в Греции — Гомер и Сафо (но не Эсхил, от которого, согласно Паунду, берет начало традиция «риторики», или

«плохого» искусства); в Риме — Катулл, Овидий и Проперций, единственные латинские поэты, превзошедшие греков в искусстве «ясности»; в эпоху раннего средневековья — творцы «Песни о Сиде», английской эпической поэмы «Морской скиталец» и ирландских саг, а также трубадуры, в чьем творчестве осуществилась своеобразная «поэтическая революция» — сближение поэзии с музыкой; в период позднего средневековья — Кавальканти, Данте и Вийон, завершивший подлинно значительную эпоху в развитии поэзии. Позднее этот список пополнили «открытые» Паундом древние поэты Японии и Китая. Само собой разумеется, творчество всех этих художников Паунд интерпретировал в соответствии со своими концепциями, не заботясь об исторической истине.

Тот факт, что плодотворное развитие поэзии Паунд обрывал даже не на Ренессансе, а на предшествующей ему эпохе, с очевидностью свидетельствует, что предложенная им схема была разработана под прямым воздействием философии Хьюма. За ней стоял тот же идеологический постулат: неприятие всего эстетического и социального развития в буржуазную эпоху и поиск подлинных художественных и идеологических ценностей в наследии тех эпох, когда доктрины гуманизма и буржуазной демократии еще не оформились и не выдвинулись в качестве основных идеологических доктрин нового времени. В этом смысле эстетика Паунда была столь же реакционной (причем вполне осознанно, принципиально реакционной), как и вся его критика буржуазного мира.

И тем не менее нельзя не видеть, что отдельные положения эстетической доктрины Паунда *объективно* сыграли значительную роль в процессе формирования современного поэтического языка и были взяты на вооружение передовой английской и американской поэзией XX в., не принимавшей ни идеологических воззрений Паунда, ни — в целом — его эстетики. Поэтическая система Паунда, разработанная на основе изучения и практического освоения поэтики трубадуров, с одной стороны, и хокку и танка — с другой, была подчинена одной задаче — добиться максимальной точности и в то же время тонкой нюансировки поэтического слова, использовать эффект его многозначности, прибегая для этого к средствам музыки и — в специфической форме — живописи (22). Отдельные положения этой системы, закрепленные в собственном по-

этическом творчестве Паунда, не утратили своей актуальности и по сей день.

Паунд считал, что функция поэзии состоит в том, чтобы «придавать языку энергию и заряженность» и что поэзия может осуществить эту задачу тремя путями. Соответственно и всю поэзию (разумеется, «настоящую» поэзию) он подразделил на три вида: «мелопозья», «фано-позья», «логопозья». В том виде поэзии, которую Паунд назвал «мелопозьей», динамизация слова, приобретение им дополнительных смысловых и эмоциональных оттенков, происходит через приобретение словом свойств музыкальности; развитие в рамках стихотворения музыкальной фразы приводит к выделению основных, необходимых с точки зрения смысловой задачи произведения оттенков. В «фано-позье» та же задача решается путем создания визуального образа; в слове акцентируются те оттенки, которые помогают создать «зрительные представления об объекте». На этом принципе строится позднее разработанный Паундом «идеограмматический метод», цель которого, как пояснял сам Паунд, «в том, чтобы показывать одну сторону предмета, вслед за ней и отдельно от нее другую сторону — и так до тех пор, пока не будет преодолена мертвая, дезинфицированная поверхность читательского сознания и не осуществится проникновение в более восприимчивые его отсеки» (23). Наконец, «логопозья», по определению Паунда, есть «последовательность слов, представляющая собой игру или «танец» интеллекта среди сталкивающихся значений слов, их освященных обычаем смысловых употреблений, с одной стороны, и имплицитных значений, выявляемых самими этими словами в контексте, — с другой» (24).

В творчестве самого Паунда последовательно были опробованы все три выделенных им вида поэзии. «Мелопозья» — это поэтика первых книг Паунда «*A Lume Spento*» («Угасший свет», 1909) и «*Маски*» (1912), в которых он осваивает поэтическую традицию трубадуров и эпических поэтов раннего средневековья. Понятие «фано-позья» довольно точно передает своеобразие паундовских перифраз (25) из японской и китайской поэзии и всего его творчества середины 10-х годов. «Логопозья» характерна для произведений Паунда на современную тему — цикла «*Moeurs contemporaines*» («Современные нравы», 1916) и поэмы «*Моберли*» (1920). В дальнейшем в творче-

стве Паунда преимущественное развитие получила «мелопе́йя».

Значение предложенной Паундом поэтической системы определялось тем, что она подрывала шедшее от викторианцев представление о поэте как о свободном от каких бы то ни было обязательств по отношению к своему искусству творце и о поэзии как об оранжерейном роде литературы. Такому пониманию поэзии Паунд противопоставил трактовку ее как искусства «серьезного» и «ученого», опирающегося на точные, выверенные, наперед рассчитанные принципы построения образа, ритма и отображения внешнего мира. Стих должен был стать содержательным во всех основных своих компонентах. Такими компонентами, согласно Паунду, являются: ритм (сюда входит и мелодика), символика (включающая и образность), техника (т. е. совокупность средств, при помощи которых поэт может передать определенную «информацию» о мире) и композиция.

Поэтическое творчество Паунда — особенно в 10-е и 20-е годы — отмечено стремлением реализовать на практике эти эстетические теории. Лабораторный характер своей поэзии, ее предназначение для немногих прекрасно ощущал и сам Паунд. Центральная тема его творчества — назначение художника, сущность и смысл поэзии. В наследии Паунда можно различить три стадии разработки этой темы, и ее модификации помогают понять закономерность проделанного Паундом пути.

Первая стадия охватывает самые ранние сборники Паунда: «*A Lume Spento*», «*Экзальтации*» (1911) и «*Канцоны*» (1912). Здесь Паунд еще не преодолел влияния декадентской эстетики конца XIX в. Его стихотворения проникнуты идеей «надмирности» творца, его отделенности от других людей — «*profaní pcosul*». Поэт — это изгнанник по собственной воле, но также и человек, отверженный обществом. Гонимые поэты — Суинберн, Вийон, Данте, носители ересей трубадуры — герои ранней поэзии Паунда. И себя он изображает поэтом, не нашедшим места в обществе глупости и пошлости и ушедшим в сферы высокого, недоступного и ненужного «*profaní*» искусства.

Однако на таких позициях Паунд находился лишь непродолжительное время. Книга «*Маски*», существенно переработанная Паундом в 1912 г., открывает авангардистский этап в его творчестве, когда главная тема поэта при-

обретает новые черты. Поэт воспринимается Паундом уже не как творец, обитающий на недоступных «*profan*» вершинах, но как пророк, несущий свет другим и сжигающий при этом самого себя, как художник, рожденный для того, чтобы вдохнуть душу в окружающую его бездуховную жизнь и погибнуть.

В сборнике «Очищения» (1915) Паунд говорит уже не только о назначении художника, но и о драме, заключенной в самом процессе творчества. Возводя китайскую стену между собой и «публикой» — не только буржуазной, но и всей «публикой», поскольку для Паунда эти понятия синонимичны, он в то же время остро ощущал свою изоляцию, и все его раннее творчество так или иначе касается этой проблемы взаимоотношений с «толпой». С одной стороны, Паунд считал, что «настоящей» культурой может быть только культура элитарная; с другой — он не мог уйти от «суеты дня» в сферу «чистого» искусства. Он то уговаривает современников внять ему; то противопоставляет современности эстетическую гармонию прошлого, уже невозможную в буржуазную эпоху; то выступает как сатирик, высмеивающий опустошенность буржуазного мира и вершащий суд над самим собой, чтобы окончательно освободиться от «буржуазности».

Была ли паундовская критика буржуазного общества созвучна исканиям передовой американской литературы его времени? Идеиное воздействие Паунда, как и очень близкого ему Элиота, на современную им литературную молодежь нельзя недооценивать. Однако существовало принципиальное различие между Паундом, с одной стороны, и такими критиками буржуазного общества, как Мастерс и Сэндберг — с другой. Это различие наиболее точно определил Элиот, когда говорил о Паунде и о себе как о «критиках жизни», иными словами, критиках самих принципов бытия, но не конкретной социальной действительности Америки 10-х годов и Европы последующих десятилетий.

В этом — но, пожалуй, только в этом — смысле поэзия Паунда (как и Элиота) была в гораздо большей степени европейской, чем американской, и тот факт, что оба они стали экспатриантами, не может удивить. «Бунт», т. е. не столько даже критика условий, в которых принужден жить человек, сколько ощущение космической несправедливости самой «ситуации», которая предопределена человеку его

природой, вплоть до самого последнего времени не был характерен в США ни для литературы, ни для общественной жизни. Это явление по преимуществу французской культуры конца века, и не случайно формирование Паунда во многом определялось воздействием таких писателей, как Рембо, Реми де Гурмон, Жюль Лафорг.

Особенность творчества Паунда состояла в том, что у него такого рода «бунт» сочетался с пристальным вниманием к некоторым актуальным для Америки социальным проблемам («ростовщичество», стандартизация культуры, враждебность общества к искусству как форме духовной жизни), а также в том, что круг интересов Паунда в те годы едва ли не замыкался поисками путей к утраченной художественной традиции добуржуазных эпох, и поэтому характерная для творчества европейских «бунтарей» проблематика оказалась у него спроецированной в сферу проблем самого искусства.

В поэзии Паунда можно выделить два больших раздела: произведения, преследовавшие цель реконструировать традиции восточной, античной и средневековой лирики, и произведения на современные темы. От Элиота идет тенденция противопоставлять эти две линии в творчестве Паунда. «На мой взгляд,— сказал Элиот в 1928 г.,— Паунд гораздо более современен, когда пишет о старой Италии и Провансе, чем в тех случаях, когда он берется изображать современную жизнь. Из древности он извлекает то, что существенно и продолжает жить; в современности же он нередко улавливает только случайное» (26).

Элиот прав лишь в том, что Паунд остается вполне современным поэтом, когда пишет о средневековье; строгой границы между такими произведениями и стихами о современности нет. И дело не только в том, что перифразы Паунда из Кавальканти или Вийона являются не копированием, но освоением определенной поэтической структуры, которое неизбежно вело к новому наполнению ее компонентов. К средневековью Паунд обращался как художник, искавший в прошедших эпохах гармонию, которую можно было бы противопоставить дисгармоничности и антиэстетичности современной жизни. И все его творчество было проникнуто одним мотивом — ощущением опустошенности современного человека.

Обращение Паунда к средневековью не имело ничего общего с романтическим поиском «пути назад», от «позна-

ния» к «неведению», пользуясь терминологией молодого Блейка. Средневековье влекло Паунда не потому, что он мечтал возродить его идеологические, экономические, нравственные принципы; Паунд рисовал общество будущего не как общество, напоминающее — хотя бы отдаленно — средневековое, а как общество буржуазной демократии, которая непостижимым образом должна была «очиститься» от буржуазности.

В средневековье Паунд видел последнюю эпоху, когда человек еще в полной мере ощущал и скоротечность своего существования, и космическую несправедливость «ситуации», в которую он поставлен природой, и в то же время непреходящее значение своей индивидуальности, еще не раздавленной, не опустошенной ненавистным Паунду духом буржуазности. Без постоянного контакта с «первоэлементами» своего существования, без постоянного ощущения своего «удела» человек, согласно Паунду, не мог прорваться к истинному смыслу важнейших понятий социологии, экономики, культуры. Следовательно, задача художника — возродить у человека способность такого контакта, помочь ему обрести его утраченную индивидуальность, вернуть самого себя.

В самой исходной посылке Паунда было заключено противоречие, губительным образом сказавшееся на его творчестве. Стремясь возвысить в человеке личность, считая эту задачу первостепенной и с идеологической и с эстетической точек зрения, Паунд в то же время искал для этого средств в тех традициях культуры, для которых именно личность, индивидуальность — начала, подчиненные некоему надличностному авторитету и лишь в этой подчиненности обретающие чувство гармонии. Радикальное отрицание буржуазного мира вело к отрицанию гуманистической концепции личности, родившейся вместе с этим миром, толкало Паунда к «классической» философии Хьюма, влияние которой сказалось уже и на некоторых паундовских произведениях 10-х годов, в частности на «Проперции». Устремление к тоталитаризму, якобы единственно способному сплотить коллектив, в котором каждому будет предоставлена свобода, безопасная как для всего общества, так и для самого носителя свободы — индивида, потерявшего себя как личность в условиях буржуазного общества, — это устремление, принявшее такие явные очертания в творчестве Паунда 30-х годов,

идет от попыток поэта найти идейную опору в традициях, чуждых гуманизму.

Однако и такая тенденция в восприятии средневековья не была у Паунда единственной. Как художник он не мог не ощутить в творчестве гениальных поэтов средневековья — особенно Вийона и Данте — предчувствия новой грозной, опустошительной эпохи, ощущения распада целого мира, кризиса всей средневековой действительности. Выраженное в поэзии Вийона и Данте с необычайной художественной силой, это ощущение было созвучно настроениям Паунда. Опираясь на средневековую поэтическую традицию, он стремился передать сходное ощущение в своих стихах и использовал формы, в которых оно нашло высшее выражение, — формы средневековой лирики.

Так явился на свет созданный Паундом метод «маски» (*persona*), который помог эффективно бороться против романтического представления об истории искусства как о цепочке изолированных одна от другой художественных вершин. В ряде случаев Паунду удалось найти звенья, связывающие искусство XX в. с наследием прошлого, и при этом выразить свое собственное поэтическое кредо. «Маска» предполагала своеобразное «вживание» в иной художественный мир, путешествие назад во времени, требовавшее полного самоотречения поэта и огромной специальной подготовки: изучения истории, быта и культуры эпохи, всестороннего знания особенностей поэтического мира каждого из авторов, чью «маску» Паунд создавал в своем творчестве. Этот метод позволил Паунду не только осуществить миссию пропагандиста забытых поэтических традиций, но и проверить свое отношение к той или иной традиции, испытать способность проникновения в мир того или иного поэта; для Паунда, который в творчестве всегда был более филологом, чем поэтом, именно «маска» предоставляла возможность «найти» самого себя. Тщательно реконструированная реальность иных эпох (27) выступала контрастом или соответствием реальности современных Паунду Америки и Европы; вот почему тема духовного кризиса эпохи, тема чудовищного состояния современной культуры получила наиболее совершенное художественное воплощение как раз в произведениях, являющихся по жанру и поэтике «масками», — в «Проперции», перифразах из Кавальканти п Вийона, в «Моберли», где Паунд создал «маску» Лафорга.

Последовательность масок, при помощи которых поэт пытается выявить какие-то закономерности в хаотическом потоке современной жизни,— единственный более или менее отчетливо прослеживаемый композиционный и структурный элемент в поэтике «Cantos» — произведения, которое так и не было (очевидно, и не могло быть) закончено Паундом, отдавшим ему полвека.

Первые три песни «Cantos», появившиеся в 1917 г., открыли новый этап в творчестве их автора, когда главная тема Паунда еще раз предстала в новой интерпретации. Поэт — уже не «изгнанник» и не «пророк-жертва», по художник, сознающий опустошенность современной жизни. Эту опустошенность он обнаруживает и в самом себе и в своем искусстве; и содержанием творчества Паунда становятся поиски путей к ее преодолению.

Элиот, чья эволюция во многом повторяла идейное развитие Паунда, нашел выход в англокатолицизме. Для Паунда, который видел в христианстве буржуазной эпохи «саdistское проклятие», эта дорога была закрыта. Он не мог примириться с диктатурой «ожиревшего ростовщичества», в какой бы сфере жизни она ни проявлялась. Но для того, чтобы ей противостоять, необходимо было понимание исторических сдвигов, происшедших после первой мировой войны, и классового характера борьбы между буржуазными и антибуржуазными силами в западном обществе. А Паунд отрицал все это общество, ибо, на его взгляд, оно все было поражено неизлечимым недугом — «омерзительным духом посредственности, продавшей за взятку». Нужна была стойкость веры в принципы подлинной демократии, а Паунд уже в 10-е годы стоял на грани, отделяющей критику буржуазной демократии от неверия в демократию вообще.

В конце 20-х годов Паунд переступил эту грань, и, читая «Cantos» (28), можно проследить, как безудержный паундовский радикализм, не подкрепленный ни пониманием природы происходивших в западном обществе процессов, ни нравственным началом, которое у Паунда, как и у Ницше, растворилось в эстетизме, толкал Паунда ко все большему сближению с Муссолини, с его программой «исцеления» буржуазного общества путем фашизации и тоталитаризма.

«Cantos» построены по принципу древних эпических поэм (29) и мыслились как современный эпос, достойный

занять место рядом с «Одиссеей» и «Божественной Комедией». Эта претензия Паунда оказалась несостоятельной; в художественном отношении поэма сильно уступает его ранним произведениям. Олдингтон был прав, говоря, что «Cantos» лишь местами «содержат проблески ясности, вспышки — увы! слишком краткие — подлинной красоты, обманчивые, как случайные отражения в разбитом стекле»; и даже Элиот не мог не признать: «Что касается содержания „Cantos“, меня оно оставляет равнодушным» (30).

Поражение, которое Паунд потерпел в «Cantos» как художник, закономерно. Дело не только в том, что «Cantos» оказались по-своему непревзойденным образцом «темной», принципиально некоммуникабельной поэзии и смысл произведения, несмотря на многочисленные критические исследования и авторские комментарии, во многих отношениях так и остался невыясненным. Прорваться к глубинной основе «Cantos» через нагромождение нескончаемых мифологических и литературных реминисценций, через хаотическое изложение собственных теорий Паунда, а также экономических идей Джефферсона и Адамса, этики Конфуция и политических концепций кондотьера Сигизмондо Малатеста (в обоих Паунд видел пример «гармонизирующего» надличностного авторитета), мыслей об искусстве Форда Мэдокса Форда и т. д. — почти невозможно. Тем не менее эта основа ощутима — особенно в тех песнях, которые Паунд написал в конце 30-х годов. «Cantos» можно рассматривать как дневник идейных исканий Паунда и как своего рода хронику (разумеется, далеко не объективную и не полную) европейской жизни этого времени. Поэма проникнута сознанием кризиса буржуазной цивилизации во всех ее аспектах — экономическом, политическом, социальном и особенно культурном; как и ранние произведения Паунда, она представляет собой «критику жизни».

И все-таки главное в «Cantos» — попытка «создать» культуру из осколков старых культур, из тех великих, по мнению Паунда, культурных традиций прошлого, которые в современном мире существуют в виде дискретных фрагментов и утратили смысл в глазах большинства.

Эта попытка и подвела черту под идейной эволюцией Паунда. Через поиски «первоэлементов» личности в наследии средневековья, через радикальную, но лишенную

классового подхода критику буржуазного мира Паунд пришел к возвеличиванию конфуцианства как образцовой этики и «просвещенного» диктаторства военачальника и мецената Малатеста как нормы политической жизни. Именно эти «традиции» оказались выдвинутыми в «Cantos» на первый план. И конечной целью произведения стало — доказать несостоятельность гуманистического идеала и, как следствие, необходимость тоталитаристского ограничения свободы духовного развития личности. Ибо в этой свободе и обнаруживал Паунд 30-х годов главную причину кризиса вырастившего его мира.

После этого сотрудничество Паунда с Муссолини уже не могло удивить. Какими бы непримиримыми ни были содержащиеся и в «Cantos» обличения цивилизации, питающей ростовщичество, каковы бы ни были субъективные мотивы Паунда, объективно сама его критика оказывалась пособничеством фашизму; и даже выпешдые после войны «Пизанские песни», содержавшие признание ошибок и ноты раскаяния, не могли спасти репутации Паунда.

«Пизанские песни» — лирика высокого эмоционального накала. Здесь нет «маски» и открыто звучит голос самого автора. Паунд оглядывается на десятилетия, растроченные в поклонении ложным богам, с содраганием смотрит на дымящиеся развалины Европы, и они кажутся ему метафорой, подытоживающей опыт собственной жизни, как и опыт всего поколения «бунтарей» и искателей красоты в уродливый, бездуховный, жестокий век. Тщетно ищет поэт в этом мире жестокости и одичания свою Афродиту. Он сам лишил себя надежд обрести ее. Пизанский цикл — это поэма-плач о погубленной жизни вроде той музыкальной поэмы, которую создал через годы после сделки с чертом уже неизлечимо больной Адриан Леверкюн в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна. И от «Пизанских песен» исходит то же ощущение обреченности и собственного краха, выраженное с неподдельным трагизмом, но не создающее никаких предпосылок для прощания с прошлым и поиска иных путей. Для этого у Паунда просто нет духовных сил.

Судьба Эзры Паунда наглядно показала, сколь недолгим может оказаться путь от крайнего радикализма к крайней реакционности, если радикализм лишен четкости идейных позиций и означает разрыв с идеалами гуманиз-

ма и демократии. Эпидемия леворадикалистских настроений в среде западной интеллигенции 60-х годов засвидетельствовала, что опасность, подстерегавшая Паунда, остается серьезной и сегодня. От бунтарских выступлений против «ожиревшего ростовщичества» и «мелкого грязного гнета над личностью» Паунд пришел к служению самой отталкивающей идеологической и политической доктрине XX в.

Разумеется, не каждого американского художника-модерниста, занимавшего сходные элитаристские позиции, ожидал настолько безрадостный финал; эволюция Паунда — это в своем роде «крайний случай». Однако «крайность» не должна заслонять тенденции, выступившей здесь с максимальной четкостью, — объективного совпадения модернистского «неприятия», доведенного до крайних пределов, с недвусмысленно реакционными, а порою и откровенно фашистскими «мятежами» против «обанкротившегося» гуманизма, которыми отмечена вся история XX в. вплоть до современности.

Паунд был и остается центральной фигурой американского модернизма, идеологом, теоретиком и художником, которому это эстетическое направление во многом и обязано своим формированием и выдвижением в качестве одного из наиболее примечательных явлений в литературе США нашего столетия. К идеям Паунда, его опыту, его исканиям, прежде же всего — к его эстетической позиции представителя американского модернизма возвращались вновь и вновь на протяжении всего межвоенного двадцатилетия. Да и сегодня это имя называется первым, когда говорят о модернистской «революции слова» в Америке.

И перед всеми многочисленными восприимчивыми паундовских идей и исканий с ходом времени явственно обозначалась перспектива движения вправо, которое в творчестве самого Паунда приняло необратимый характер. Типологическая общность остается вне сомнений, позволяя говорить о закономерности, суть которой в том, что модернистская творческая программа несовместима с понятием истинного обогащения художественной культуры, чьим высшим законом является служение гуманизму.

Обратившись к опыту американских писателей модернистского направления в литературе 20—30-х годов, мы увидим, насколько созвучны паундовским были их устремления и насколько актуальной оставалась для ли-

тературы модернизма вся выдвинутая Паундом проблематика. Мы увидим и другое: те неизбежные и принципиальные расхождения с паундовской творческой позицией, которые в конечном итоге наметились в творчестве некоторых наиболее значительных из писателей близкой ориентации, ощутивших бесперспективность и опасность пути, предложенного Паундом американской литературе.

2. ОТ БУНТА К ОРТОДОКСАЛЬНОСТИ

(Томас Стернз Элиот)

Творчество Томаса Стернза Элиота (1888—1965) довольно долго оставалось известно лишь небольшому кругу знатоков и ценителей новой поэзии. Ни первые сборники Элиота («Пруфрок и другие наблюдения», 1917; «Стихотворения», 1920), ни первая книга его критических эссе («Священный лес», 1920) не были замечены тогдашними английскими и американскими рецензентами. Для читателей, открывших Элиота после публикации поэмы «Бесплодная земля» (1922), и ранние сборники, и «Священный лес» явились в своем роде откровением и лишним доказательством беспомощности и закоснелости критики, просмотревшей еще один крупный талант.

Впрочем, и «Бесплодная земля», принесшая автору европейскую известность, еще не до конца поколебала сложившийся в авангардистской литературной среде взгляд на Элиота лишь как на одного из учеников и последователей Эзры Паунда — ученика, быть может, наиболее одаренного, но все-таки выступавшего по отношению к мастеру (1) только подмастерьем, только восприимчиком и продолжателем. Потребовались многочисленные новые свидетельства идейной и творческой самостоятельности (2), чтобы стала ясна особая роль Элиота в художественном движении его времени, своеобразие и специфическая направленность его духовных и эстетических исканий.

Начиная с 30-х годов этой независимости — как идейной, так и собственно поэтической — за Элиотом не отрицал никто из его критиков. Однако и сегодня сопоставление Паунда и Элиота напрашивается само собой — разумеется, не как ученика с учителем, а как двух крупнейших поэтов и теоретиков американского модернизма,

чьими усилиями он и оформился как эстетическое явление.

Вплоть до элиотовской «Пепельной Среды» (1930) пути этих двух поэтов пролегли почти рядом, после — расходились все дальше, и в конечном итоге перед нами оказываются лишь союзники, связанные скорее своим литературным прошлым, чем настоящим, и уж никак не единомышленники. История отношений Элиота и Паунда становится существенным фактом художественной истории не потому, конечно, что заключает в себе по-своему поучительный биографический «сюжет», а потому, что за ней отчетливо видна направленность и логика развития самой литературы, во многом ими обоими и выпестованной, — модернистской американской литературы XX в.

Да, пожалуй, и не только литературы. Здесь в пору говорить и об эволюции «бунтарского» умонастроения, столь характерного для американской творческой молодежи 10-х годов и выразившегося в ранней поэзии Паунда и Элиота с особой отчетливостью. Оно служило питательной средой всего авангардистского искусства той эпохи, а для лидеров тогдашнего американского авангарда сохраняло свою притягательность еще долгие десятилетия после того, как брожение умов, потрясенных великими историческими событиями — мировой войной, революцией в России, крушением традиционных идеалов и норм буржуазного сознания, — переросло в совершенно иные, куда более определенные формы идейной и духовной ориентации.

Конечно, это не значит, что Элиот оставался только выразителем настроений, для которых уже в 20-е годы не находилось почвы. Нет, и он пересматривал свои взгляды, двигаясь к выношенной и четко ориентированной идейно-эстетической позиции. «Тотальное» бунтарство молодых лет, не лишенное оттенков дендизма, постепенно сменилось последовательной системой взглядов, которая вскоре обнаружила опасную близость идеям крайне правого толка.

Для современников подобная эволюция выглядела парадоксальной и необъяснимой. В самом деле, читая редакционные статьи Элиота, печатавшиеся в журнале «Крайтерийон» с конца 20-х годов и затем вошедшие в книгу «Поклоняясь чужим богам» (1934), порою нелегко поверить, что они написаны автором «Пруффрака», «Гиппопотама», «Рапсодии ветреной ночи», «Бесплодной земли».

Имея в виду эти произведения, известный английский историк-марксист А. Л. Мортон, хорошо знавший Элиота в межвоенные десятилетия, свидетельствует от имени тянувшейся к революции молодежи той поры, что у Элиота «мы нашли ... необыкновенно сильное выражение всего, что наиболее ужасало нас в современном мире: с одной стороны, ощущение его убожества, а с другой — его непрочности и царящей в нем анархии» (3). [В Элиоте видели поэта «бунта», поэта «отчаяния», которое способно в конечном счете породить и устремление к революционной переделке буржуазного мира, чью опустошенность и обреченность он так остро почувствовал и с такой художественной выразительностью передал в поразившей читателей 20-х годов «Бесплодной земле».

Однако «отчаяние» породило вовсе не революционность. Наоборот, оно привело Элиота к воинствующей консервативности, к знаменитому кредо: «Классицизм в литературе, роялизм в политике, англокатолицизм в религии» (4). Вот этот итог и выглядел парадоксальным. Причем такое ощущение только усиливалось по мере того, как со страниц «Крайтериона» он все энергичнее пропагандировал идею «децентрализованной монархии» как некоей социальной панацеи и англокатолической ортодоксии как нравственной нормы (5), высказывал откровенные симпатии Шарлю Моррасу и профашистской «Аксьон франсэз», нападал на всякое нерелигиозное и на всякое общественно «ангажированное» искусство, даже на Паунда и Д. Г. Лоуренса, не говоря уж о таких писателях, как, например, Олдингтон, которого Элиот характеризует просто уничижительно.

На самом деле творческий путь Элиота выглядит парадоксальным лишь в том случае, если за самоочевидными вехами — и особенно за «переломом» 1927 г., когда поэт принял англокатолицизм и одновременно стал британским подданным, — не чувствовать закономерностей эволюции модернизма в целом и логики развития всего интеллектуального движения, которое зародилось на Западе в атмосфере 10-х годов, насыщенных невиданными историческими катаклизмами. То, что принято называть «переломом», в действительности было только наиболее естественным для Элиота конечным выбором, который подготавливался с первых же его шагов в литературе. Зерно всех тех идей, которые прозвучали в эссе о Лэнселоте

Эндрюсе и книге «Поклоняясь чужим богам», заставив говорить о «новом» Элиоте, можно обнаружить еще в статьях сборника «Священный лес», увидевшего свет за год до «Бесплодной земли», т. е. в самый «бунтарский» период элиотовского творчества.

По видимости «дискретная», творческая биография Элиота в сущности оказывается целостным единством, хотя 1927 годом в этой биографии отмечен действительно важный рубеж. Важность в том, что выбор теперь сделан окончательно и объявлен публично. Но это отнюдь не перелом — только завершение процесса, начинающегося еще в 10-е годы. Поэтому-то так существенно для понимания наследия Элиота — именно как целостности, а не как двух разновеликих и чуть ли не противоположных по своему значению и окраске «фрагментов», между которыми пролегал 1927 г., — постоянное, ощутимое даже в «Четырех квартетах» (1943) живое присутствие интеллектуальной атмосферы тех грозных лет, когда Элиот входил в литературу, не только разделяя нараставшие в ту пору настроения антибуржуазности и предчувствие близящихся жестоких исторических потрясений, но выступая как глашатай и провозвестник этих настроений, этих смутных, но все укрепляющихся — до неотступности — предчувствий.

Он так и остался человеком 10-х годов в том смысле, что тогда-то и определился магистральный курс всех его исканий, нерв всего его творчества — и философско-эстетического, и поэтического, и в какой-то степени даже драматургического, хотя театр был для Элиота творческой периферией, да и первая его драма («Убийство в соборе», 1935) появилась через много лет после «перелома». Неослабевающая связь Элиота с духовной атмосферой 10-х годов — факт особенно существенный для верного прочтения всего созданного Элиотом в наиболее плодотворные для него межвоенные годы.

В работах об Элиоте, включая и советские, часто отмечается глубокая противоречивость его творчества, объясняемая тем, что большому художественному дарованию поэта явно не соответствовали реакционные идеи редактора «Крайтериона» и пропагандиста теологии Эндрюса (6). Оспаривать это наблюдение не приходится, однако едва ли противоречия Элиота удастся объяснить конфликтом ретроградного мировоззрения и не подчинявшейся

ему стихийной творческой одаренности. Дело, думается, обстояло много сложнее, упираясь в объективно неизбежную противоречивость самого мировоззрения Элиота, сложившегося в 10-е годы.

Первостепенно важны как раз не те коллизии, которые развертывались в творческом сознании Элиота, а наоборот, однородность этого сознания в его определяющих чертах. По сути, вплоть до последнего из значительных поэтических произведений Элиота, «Четырех квартетов», оно всегда оставалось сознанием художника-«бунтаря» того специфического типа, который еще ярче воплотился в Паунде, своего рода законченном «критике жизни», в итоге оказавшемся бесконечно далеким от гуманистического решения тех проблем, что и вызывали самый «бунт».

Как нам представляется, не столько особенности эволюции (до и после «обращения»), сколько особенности, имманентно присущие подобной — «бунтарской» — ориентации, объясняют впечатление противоречивости поэтического творчества Элиота. Мы здесь сталкиваемся скорее не с субъективными противоречиями Элиота, а с объективной неоднозначностью позиции писателя, остающейся последовательной и целостной на всем протяжении его активной поэтической работы (с 1945 г. она практически прекращается). Эта позиция включает в себе как элементы радикальной критики всей системы общественных отношений, духовной жизни, культуры, искусства современного Элиоту западного мира, так и элементы крайне консервативные и нередко даже ультраортодоксальные по отношению к фундаментальным принципам, на которых основывается та же самая система. Возможность противоположных прочтений одного и того же произведения Элиота предопределена противоречивой природой его мировоззрения и его искусства.

Несомненно, в поэзии молодого Элиота скрывалась энергия бунтарского отрицания обанкротившихся буржуазных норм, рухнувших буржуазных идеалов. Этим она и привлекала скептически настроенную молодежь 20-х годов. Но ведь сегодня очевидно и другое — то, что тогдашним читателям еще трудно было заметить и понять: даже и такие стихи Элиота явно не отвечают представлениям об искусстве социально конкретном и активном, злободневном, обличительном. Для самого Элиота все это лишь частные, второстепенные задачи, отступающие на

задний план перед потребностью высказать горькую истину о банкротстве всего — абстрактно, недифференцированно воспринятого — современного человечества, о крахе всей — абстрактно, недифференцированно понятой и голословно отождествленной с буржуазностью — культуры гуманизма. Даже и эти стихи, по всей справедливости считающиеся ныне классикой мировой поэзии XX в., остаются прежде всего декларацией «бунта» против «условий бытия», на много десятилетий вперед определяя тональность модернистской «литературы отчаяния» (7) со свойственным ей стремлением придавать «всечеловеческий» характер тягостным явлениям буржуазной действительности и тем самым мистифицировать, извращать реальную общественную проблематику.

С другой стороны, как пишет тот же Мортон, и после «Полых людей» (1925), когда уже не приходилось сомневаться в том, что Элиот далек от какой бы то ни было революционности, для его читателей — разумеется меньше всего склонявшихся к роялизму, классицизму и англо-католицизму, — все так же «будущее Элиота рисовалось как выбор между двумя несхожими путями. Сумест ли он... заключить союз с прогрессивными силами своего времени, повернуть к поискам решения, достойного человека, даже к марксизму, или попытается искать решения на других дорогах?» (8). Ответ известен. Но важно, что так долго оставалась сама возможность выбора столь принципиального, выбора между столь несхожими путями. Даже в «Пепельной Среде», которая считается программным произведением «обращенного», «нового» Элиота, справедливо видеть не только уход от жгучей реальности в «мистическую религиозность», но и яркие отблески самой реальности, постигнутой в ее трагизме, с такой же, если не с большей, обостренностью переживания ее антагонизмов, как и в ранних, «радикальных» стихах.

Эта сложность, «разнонаправленность» большинства произведений (да и идейной и литературной позиции в целом) порождалась прежде всего специфическими чертами того авангардистского по характеру «бунта», который составляет сущность философской, этической, культурной, творческой ориентации Элиота.

Как «бунтарь» он очень близок Паунду. Оба не принимали буржуазную действительность своего времени, но,

оставаясь чрезвычайно далекими от передовых сил эпохи, так и не сумели найти опору за пределами этого уродливого мира, в котором вращаются герои-«маски» паундовского «Моберли» или элиотовского «Пруффрака». Оба выразили протест против одномерного, механистического, бездуховного существования, на которое обрекает личность буржуазный порядок вещей, оба покинули Америку, где приметы массового обмещанивания, предвестия «цивилизации бэббитов», язвительно описанной Синклером Льюисом, уже выступили в их эпоху особенно явственно. Оба пытались сконструировать некую модель художественной культуры, существующей как бы в совершенной независимости от антиэстетичной современности (здесь, кстати, и был исток паундовского и элиотовского элитаризма, губительно сказавшегося на их творчестве). Вместе с тем оба видели в общественной ситуации 10—20-х годов не столько социальный кризис, сколько кризис сознания и культуры. И «бунт» направлялся против определенных культурных установлений, художественных концепций, этических норм, но никогда — против основополагающих принципов буржуазного общества, чем и предопределялась весьма относительная революционность даже наиболее радикальных произведений обоих поэтов.

Общими были многие эстетические ориентиры, избранные для себя Паундом и Элиотом, — «проклятые поэты», Вийон, Данте, воспринятые как звенья единой «антиромантической» традиции. Общим было тяготение к «надличностной» поэзии и увлечение «маской», недоверие к лирической исповедальности и стремление противопоставить ей сухую, едва ли не математическую выверенность каждого образа, каждой «эмоции», каждого содержательного мотива стихотворения, строго вписанного в тщательно продуманную структуру целого.

Общей, наконец, была та посылка, от которой отправлялись Паунд и Элиот в своем понимании общественных функций культуры, и в частности художественной культуры, поэзии. В лекции 1943 г. «Социальная функция поэзии» Элиот почти дословно повторяет главную мысль паундовской статьи о Джойсе, написанной двадцатью годами раньше, когда утверждает, что «долг поэта именно как поэта лишь косвенно является долгом перед своим народом; прежде всего это долг перед своим *языком*: обязанность, во-первых, сохранить этот язык, а во-вторых,

его усовершенствовать и обогатить» (9). За этой идеей обогащения и сохранения языка как высшего призвания художника скрывается — мы это уже видели на примере Паунда — отнюдь не оправдание формалистического принципа в эстетике (10), а известная система интерпретации социальных обязанностей художника, его долга перед обществом и историей.

Подобно Паунду, Элиот исходил из мысли, что либерализм, окрашенный в романтические тона, — мирозерцание нескольких поколений американских и английских интеллигентов, включая и литературные поколения от романтиков до художников рубежа столетий, — ныне обанкротился и оказался неспособным хранить и преумножать неподдельные этические и культурные ценности. Оселком, на котором испытывалась состоятельность любой идеологии и любой формы общественной организации, считалась их способность порождать непреходящие художественные ценности, как, например, эпоха Реставрации породила блестящую плеяду «метафизических» поэтов. Бесплодность англоязычной поэзии последних десятилетий XIX и первых — XX в. оказывалась, с такой точки зрения, неопровержимым свидетельством бесплодия господствующего в это время мирозерцания — по Элиоту, «романтического» — и господствующей формы общественных отношений, которые основываются на прагматизме, утилитаризме, всеильной буржуазности. Одно было неотделимо от другого. Тотальность «бунта», когда «бунтарь» отказывался, как Паунд и Элиот, признать в современной жизни какие бы то ни было позитивные тенденции, питалась именно этим ощущением полного эстетического бесплодия эпохи. А эстетский и по сути камерный характер «бунта» вполне уживался и с его антибуржуазной направленностью, и с его тотальностью и категоричностью.

Поэзия вовсе не была обязана предлагать какие-то рецепты общественного спасения; в таком случае она лишь оказалась бы под диктатом той самой «декламирующей личности», которую еще Флобер — писатель, очень высоко ценимый и Элиотом, — требовал навеки изгнать из искусства. Поэзии вменялось в обязанность, сохраняя и усовершенствуя язык, «вносить изменения в речь, в процесс восприятия, в жизнь всех членов общества, всех членов общественного коллектива, всего народа» (11). Тем

самым поэзия и преодолевала творческое бесплодие современной цивилизации и духовную опустошенность современного человека. При этом она с неизбежностью развенчивала «романтически-либеральное» общественное сознание и подсказывала иные формы мышления и поведения в механической, прозаичной повседневности Америки, как, впрочем, и Европы начала века.

Вплоть до этой черты взгляды Паунда и Элиота почти тождественны, но дальше, начинают заявлять о себе глубокие и принципиальные различия. Этих различий не затемняет и тот факт, что, полагая созидательные возможности современной цивилизации исчерпанными, как Паунд, так и Элиот противопоставили институтам буржуазной демократии еще более реакционные институты: в одном случае — тоталитарные, в другом — монархические и ортодоксально церковные. Итоги исканий обоих поэтов сходны. Пути же, которые привели к такому финалу, далеко не совпадают.

Центральной темой Паунда были судьбы искусства в буржуазном мире, деградация и оскудение творческого духа, в чем ему виделось самое неопровержимое свидетельство духовного кризиса эпохи. Драма поэта, драма, заключенная в самом процессе творчества, заняла основное место в «Cantos». Пробиваясь через наслоения чисто идеологических, а порою и чисто экономических тезисов и деклараций, по мере движения поэмы-летописи приобретавших все более экстремистский характер, этот мотив только и сообщал аморфному творению Паунда некое подобие единства. В наиболее удавшихся циклах («Перфоратор», навеянный образами скульптора Дж. Эпстайна, «Пизанские песни») перед нами не Паунд-политик с его жестокими иллюзиями насчет «антибуржуазности» Муссолини, а «бунтующий» против бесплодия эпохи художник, для которого исповедуемое им «точное» искусство несводимо ни к какой идеологии и даже противостоит всякой идеологии, всякой внеэстетической деятельности как явление бесконечно более высокого порядка.

У Элиота та же мысль о духовном бесплодии современности воплощается по-иному. Искусство никогда не было для него предметом основных интересов, и даже в многочисленных выступлениях Элиота-критика речь идет главным образом не собственно о литературе, а о культуре в широком смысле этого понятия, о духовной тради-

ции, об эволюции нравственного и религиозного сознания. «Маски» Элиота — от Пруффрака до Тиресия в «Бесплодной земле» — отличаются от паундовских тем, что за ними обычно скрывается не то или иное явление эстетической истории (как правило, близкое автору, — Проперций, Кавальканти, Вийон, Лафорг), а феномен сегодняшней социальной жизни либо образ из мифологического арсенала, переосмысляемый с подчеркнуто современной тенденцией. Так переосмыслены в «Бесплодной земле» легенда о Граале и первобытные мифы плодородия, знакомые Элиоту из работы этнографа Дж. Фрейзера «Золотая ветвь» (12).

За «масками» обозначаются герои, точнее — антигерои современного общества, воплотившие в себе, как Пруфрок, Суини, старик из «Gerontion», всю убогую гамму его истинных духовных возможностей. В отличие от паундовских «масок» в «Моберли» и «Moeurs contemporaines», каждый из элиотовских персонажей заключает в себе и далекий «романтический» прототип, прообраз, восстанавливаемый в произведении системой пародийных «цитирований» («Суини-эректус» — «Самсон борец» Мильтона, Пруфрок — Гамлет и т. п.). Элиоту важно проследить всю цепочку эволюции от «героического» до сегодняшнего, кризисного периода в истории буржуазного самосознания. И, прослеживая, как эволюционировали наиболее характерные, на его взгляд, устремления буржуазного духа, Элиот вплотную подходит к проблеме кризиса гуманизма. Это основная проблема всего его творчества.

Конечно, и здесь у Элиота немало общего с Паундом. в частности общая школа Т. Э. Хьюма. Но и сама исключительная важность проблемы гуманизма для Элиота, и характер ее постановки и исследования (как философского, так и художественного) позволяют заключить, что перед нами совершенно самостоятельное явление в истории модернистской литературы США. Понять это явление легче, отправляясь не от сопоставлений с Паундом, а скорее от других тенденций, во времена Элиота активно заявлявших о себе в философии и культуре — по преимуществу европейской.

Критика гуманизма как отправной пункт системы культурфилософских взглядов наиболее явственно обозначается в философии Фр. Ницше. Огромная популярность немецкого мыслителя в Европе и США начала XX в.

объяснима прежде всего тем, что зерно упало на хорошо взрыхленную почву. Ее взрыхляли уже некоторые из мыслителей-«антигуманистов» середины прошлого столетия, к примеру И. Гюннегер, в этом отношении выступивший прямым предшественником Ницше (13). Ее взрыхляли стремительно распространявшиеся на пороге мировой войны настроения, которые тогда же стало принято характеризовать общим понятием «декаданс», крайне расплывчатым и неточным, ибо в декадансе совмещались бескрайний пессимизм по отношению к судьбам европейской цивилизации и трезвый, разочарованный взгляд на состояние и перспективы буржуазной культуры, устремления к «сверхчеловеческому», сомнение во всяком гуманизме и требование нового, действенного гуманизма.

И если в самом деле декаданс при всей разнородности его проявлений все же заключал в себе и нечто общее, то таким общим было крепнущее ощущение исчерпанности буржуазно-гуманистической духовной традиции, оказавшейся во власти неодолимых внутренних противоречий, в глубоком разладе с потребностями цельного духовного опыта, «музыки», если воспользоваться любимой идеей А. Шопенгауэра и молодого Ницше. Это ощущение, которым заполнена европейская философия и культурология рубежа веков — от Фр. Ницше до О. Шпенглера, от Н. Я. Данилевского до Андрея Белого — и которое нашло для себя столь многообразные «выходы» в европейском искусстве той поры — от опер Р. Вагнера до «Волшебной горы» Томаса Маана, — быть может, всего точнее передал в своей известной статье «Крушение гуманизма» (1919) Ал. Блок. «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма... Старая „соль земли“ утратила свою силу, и под знак культуры, ритмической цельности, музыки встало другое встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре. Так великое движение, бывшее фактором мировой культуры, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской цивилизации» (14).

Статья Блока — в немалой мере суд над духовной культурой, сформировавшей его самого. И главная ее

мысль — о «старом гуманизме», о гуманизме, лишившемся «музыки», после чего неизбежными сделались «история лихорадочного строительства гуманной цивилизации» и параллельное ему крушение надежд на то, что «массы с течением времени цивилизуются» (15). Иными словами — мысль о крушении гуманизма буржуазной эпохи. Принципиальное отличие Блока как от Ницше, так и от выступивших чуть позднее со сходными идеями «заката» гуманистической эры О. Шпенглера, М. Хайдеггера, Л. Клагеса в том, что Блок не считает крушение необратимым, не рассматривает кризис гуманизма как непреодолимый (16). В ритмах распада ему явственно слышны и новые ритмы, «отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи» (17), когда на сцену явится не «гуманный» (т. е. утилитаристски, прагматически ориентированный), а целостный человек, новая личность, воплотившая в себе дух «музыки».

Элиот, чье духовное формирование протекает в ту же эпоху «крушения гуманизма», тоже исходит из мысли об утратившемся равновесии между цивилизацией и культурой, тоже стремится восстановить «культуру» как цельность высшего по отношению к «цивилизации» порядка. Однако для него решительно невозможно восстановление целостного человека на основаниях, по сути своей гуманистических, невозможна «музыкальная подготовка нового культурного движения» (18), рождающегося, в представлениях Блока, из самой природы гуманистического мышления, уже не скованного «цивилизацией» буржуазного образца.

Столь же пронизательно, как и многие другие представители европейской мысли и культуры его времени, уловив приметы упадка, «крушения» гуманизма буржуазной эпохи, Элиот вместе с тем подходит к проблеме гуманизма внеисторически и внесоциально, усматривая в самой гуманистической идее некое тяжкое заблуждение человечества, за которое оно расплатилось пленом «цивилизации» взамен целостности, органики «культуры». Антиномия цивилизации и культуры превращается у Элиота в антиномию гуманизма и религии как решающего выбора, обозначенного всем ходом человеческой истории.

С такой определенностью проблема впервые поставлена Элиотом в двух статьях конца 20-х годов — «Гума-

низм Ирвинга Бэббита» и «Еще о гуманизме». Но эти статьи лишь достраивают здание концепции, фундамент которой был заложен много раньше. Кстати, не без влияния Бэббита, чью доктрину «неогуманизма», основанного на отказе от идеи свободной личности во имя идеи «порядка» и на предпочтении, отдаваемом «классическому» перед «романтическим», Элиот знал еще со студенческих лет, прослушав курс Бэббита в Гарварде.

Строго говоря, бэббитовский «неогуманизм» сводился к реакционной критике первооснов гуманистического мышления. И, вступая в спор с одним из своих учителей, Элиот лишь делал следующий шаг по тому же пути развенчания гуманизма. Теперь уже, в отличие от Бэббита, гуманизм понимается в качестве «альтернативы религии или фактора подчиненного по отношению к религии». С такой точки зрения, вся гуманистическая философия выступает «по сути критической и, более того, паразитирующей на тех или иных слабостях христианского учения». Гуманизм в целом рассматривается как оправдание «позитивистских тенденций» и как «очищенное от явных нелепостей христианство». Тем самым буржуазный гуманизм уравнивается со всяким иным гуманизмом, после чего становится нетрудно доказать, что при сопоставлении с христианством гуманизм во все времена остается явлением «вторичным» по своей духовной значимости.

Конечный вывод Элиота состоит в том, что гуманизм «наиболее плодотворен лишь в периоды, когда не ослаблено религиозное начало; если же мы сталкиваемся с гуманизмом, который в своей основе антирелигиозен или выступает противником религиозных убеждений, свойственных данной эпохе и стране, мы должны рассматривать такой гуманизм как явление чисто деструктивного характера, поскольку он неспособен предложить ничего равноценного тому, что он разрушает» (19).

Так «бунт», поднятый Элиотом против утилитаристской «цивилизации» во имя истинно духовной «культуры», перерастает в религиозную ортодоксальность. А за ней неизбежно следует и ортодоксальность политическая, идущая на смену радикальному бунтарству молодых лет. Здесь нет перелома — только логика последовательного развития исходных предпосылок самого «бунта». Позиция, занятая Элиотом как критиком современной ему «цивилизации» и направляющего ее буржуазно-гумани-

стического принципа, — типичная позиция критиков буржуазного сознания справа — была как бы предугадана Блоком, когда он, рассматривая различные типы реакции на «крушение гуманизма», касается и реакции тех представителей европейской мысли, которые названы им «неогуманистами» (20).

Суть такой позиции, по Блоку, — страх за будущее, только усиливающийся по мере того, как все интенсивнее разворачивается процесс разрушения «цивилизации». Вполне отдавая себе отчет в том, что этот процесс объективно неизбежен, явственно различая коллизии внутри самой «цивилизации», приобретающие взрывчатый, деструктивный характер, «неогуманисты», однако же, неизбежно приходят к защите «цивилизации», сколь бы критически они к ней ни относились, к вынужденному «оптимизму» в отношении ее перспектив. «Неогуманисты» не могут не сознавать, что «едва в стене образуется достаточно широкая брешь, на них самих хлынет стихийный поток, который станет угрозой собственному их существованию». И поэтому они, в конечном счете, не могут не укреплять «стену», иначе говоря, «государственные формы, обнаруживающие все явственнее свою упадочную бюрократическую структуру». Ибо «эти самые формы, старательно расшатываемые цивилизацией, с одной стороны, и революциями — с другой, являются единственной защитой цивилизации от революций» (21).

Не этот ли страх «стихийности», таящей в себе силу революционного разрушения и переустройства мира, руководит Элиотом в его тяготении к монархическому абсолютизму? И в его приверженности англокатолицистской ортодоксии. И даже в его эстетике, последовательно враждебной идеям бессознательного, «стихийного» творчества и основывающейся на принципах строгой творческой дисциплины, «упорядоченности», осознанного подчинения индивидуального надличностному и «традиционному».

А с другой стороны, не то же ли, что и у Блока, ощущение бесплодия «цивилизации» и глубочайшего кризиса «позитивистского» гуманизма дало первотолчок и философским, и эстетическим, и творческим исканиям Элиота? И тем самым сообщило им характер объективно антибуржуазный и даже не чуждый оттенка революционности, как ни далек и, более того, нескрываяемо вражде-

бен идее любой (даже только художественной) революции автор «Пруффока», «Пепельной Среды», «Четырех кватретов».

Вот здесь, в объективной неоднородности мировосприятия Элиота, существенно не менявшегося с 10-х годов до конца его жизни, в объективной неоднозначности самого «бунта» заключен исток резких противоречий элиотовской поэзии и эстетики и столь различных ее оценок и толкований.

Почву для споров вокруг наследия Элиота, продолжающихся и поныне, создала та антиномичность, которая в природе всего им написанного, и сложность содержания самих антиномий, вокруг которых организуются и философско-этические идеи, и историко-эстетические теории, и сама проблематика, конфликты, образы его художественного творчества.

Важнейшую из этих антиномий мы обозначим понятиями культуры и цивилизации, трактуя их в блоковском смысле. У Блока эта антиномия влечет за собой целый ряд конкретно-исторических коллизий, каждая из которых наполнена громадным содержанием: революция и «старый мир», народное и антинародное, творческое и бездуховное, «путь» как вечное движение к идеалу и «вечное возвращение», пассивность, обреченность и т. д. (22). У Элиота спектр заметно уже: вначале (вплоть до «Полых людей») антиномия культуры и цивилизации конкретизируется как конфликт истинно духовного и механистического, обездушенного, утилитарного бытия, в дальнейшем — как столкновение религиозного и гуманистического начал. В этом, и только этом, плане, исходя из изменений, которые претерпевает основная проблематика и ведущий конфликт творчества Элиота, можно считать вторую половину 20-х годов рубежом его поэтической биографии.

Сама же творческая задача, которую Элиот всегда считал для себя главной, была осознана им очень рано, еще до публикации «Пруффока». Говоря словами самого поэта, она заключалась в том, чтобы обрести и выразить «сознание вечного точно так же, как и сознание сегодняшнего, — вечного и сегодняшнего в их единстве» (23). Дело шло о том, чтобы «претворить частные, глубоко личные трагические переживания... в нечто всеобщее и надличностное» (24). Так еще на заре своей творческой дея-

тельности Элиот нащупывает характерное для него решение двух «вечных» поэтических проблем — проблемы времени и проблемы авторского «я».

Тяготение к надличностному объяснялось той полемикой с «романтической» философией и эстетикой, которая во многом (особенно на первых порах) определяла пафос как художественного, так и критического творчества Элиота. Для Элиота вопрос стоял не просто о преодолении «романтической» поэтики, но — гораздо шире — всего «романтического» мирозерцания, основывающегося на гуманизме, на признании личности, индивида мерой всех вещей. Одной из опор Элиота в борьбе против столь широко понимаемого «романтизма» явилась философия неогегельянца Ф. Г. Брэдли (1846—1924), которому посвящена диссертация Элиота, завершенная к 1916 г.

Два положения философской системы Брэдли (25) оказались особенно важными для начинающего поэта, который жадно читал и перечитывал «Явление и действительность». Во-первых, мысль о том, что сознание не может быть оторвано от сознаваемого, и, стало быть, не существует субъективного «я», но только «момент опыта», в котором переплетается «все, что мы переживаем, делаем и являем собой», некая «психологическая тотальность», уникальная для данного момента и не поддающаяся никаким логическим, априорным подразделениям (говоря словами Элиота, «в переживании субъект и объект едины» (26)). Во-вторых, логически следующий из этой идеи тезис, согласно которому любая индивидуальность есть не более чем условность, искусственная конструкция и насилие над истинной природой опыта.

Оба эти положения органично вошли в поэтику Элиота, какой она предстала уже читателям «Пруффрака». «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруффрака» была закончена еще в 1911 г., но полностью переделана к моменту публикации в журнале «Поэтри» четырьмя годами позднее, и здесь уже прямо сказалось хорошее знакомство с Брэдли. «Пруффрок» был задуман как пародия на «романтическое» миропонимание, олицетворенное в герое поэмы — комичном и жалком в своем бессилии «романтике-бунтаре». «Ироническое безразличие» самого автора, который хлопочет лишь об объективности рисуемой им картины, да и тип героя, ничтожного физически и интеллектуально, однако же полного иллюзий насчет своего

«романтического» призвания «поколебать вселенную», — все это сразу же напоминает о кумире молодого Элиота Жюле Лафорге (27). Общность выявляется и в необычайно широком, «всеобъемлющем» значении для Лафорга и для Элиота принципа пародии.

В «Пруффроке» пародийно уже само заглавие («Любовная песнь...»), меньше всего передающее истинное содержание поэмы. Пародийно режущее английское ухо имя героя (Элиот нашел его случайно — оно красовалось на вывеске мебельного магазина в Сент-Луисе). Пародийно занижен гамлетизм Пруффрока, в пародийную ситуацию переведен мотив его романтического бунта («Я, Лазарь, встал из гроба сказать вам все...» рядом с «...короче говоря, я испугался». Пруффрок-«антагонист» соседствует с плешивым, потрепанным жизнью обывателем, который мерит жизнь, как бром, чайной ложечкой).

Собственно, и вся поэма представляет собой пародийное сопоставление «героической» эпохи буржуазного самосознания, эпохи «романтизма», с современностью, когда «бунтарь» обращен в «раба тягучих буден».

Но содержание поэмы не исчерпывается подобной критикой «романтического». По авторскому замыслу «Пруффрок» — это и психологический портрет поколения. Здесь должен был предстать понятый в духе Брэдли «момент опыта». В таком направлении и шла переработка первоначального текста. Ее следы нетрудно обнаружить и в опубликованном варианте. Тема «бунтаря» все-таки не срастается с темой города, «цивилизации» настолько прочно, чтобы «швы» укрылись от читательского взгляда. Такое слияние для Элиота невозможно уже по самому характеру его философских и поэтических идей. Авторское «я» поэмы надличностно, оно отрицает самую возможность «я» как целостности, обнимающей и объединяющей множество пережитых этим «я» впечатлений. Каждый «момент опыта» — «психологическая тотальность», завершенная в самой себе, и их сумма не конструирует индивидуальный мир, а наоборот, «отменяет» самое «я» как уникальное единство личности. Так «антигуманистический», «антиромантический» пафос Элиота становится нормой его поэтики, предопределяя модернистскую направленность всего художественного мышления поэта. Только справедливо признать Элиота одним из основоположников концепции «исчезновения» личности,

столь распространенной в модернистской литературе, до какой-то степени даже являющейся ее фундаментом.

Логичным следствием такой позиции было бы оправдание художественного произвола и хаоса. Собственно, так и воспринимают эстетiku и позицию молодого Элиота те его сегодняшние «ученики», от которых, конечно, отвернулся бы сам учитель, — абсурдисты и «конкретисты». Для самого же Элиота хаос и произвол — это как раз порождение последовательно им развенчиваемой «романтической» поэтики, которая, на его взгляд, открывает безграничный простор для «самовыражения», не упорядочиваемого ничем, кроме в высшей степени произвольного, условного единства идей и переживаний «декламирующей личности». Элиот неизменно стремится в своем творчестве к гармонии и целостности, но ищет их на иных, не «романтических» путях. И ему кажется, что он обретает такую гармонию и целостность, вводя в свою творческую практику идею «объективного коррелята», родившуюся из изучения «метафизических поэтов» (28) и из брэдлианских штудий.

Теоретически эта идея будет обоснована через несколько лет в статье о «Гамлете», вошедшей в «Священный лес», и в примыкающем к ней эссе «Метафизические поэты» (1921). По сути же, она реализована уже в «Пруффроке». Здесь уже выдвинута та задача «непрерывного амальгамирования разнородного опыта», которую Элиот считал важнейшей для современного поэта, судя о произведении по сложности и органичности подобных «амальгам», непревзойденным мастером которых, с его точки зрения, был Донн. «Опыт обычного человека хаотичен, неупорядочен, фрагментарен, — читаем в эссе «Метафизические поэты». — Он влюбляется или читает Спинозу, и два этих опыта не имеют решительно ничего общего ни друг с другом, ни со стуком пишущей машинки, ни с запахами, доносящимися из кухни; в сознании же поэта все эти опыты всегда образуют новые целостности» (29).

Отметим множественное число — «опыты», «целостности». Идея «объективного коррелята» содержала в себе требование строго согласовывать эмоциональное с объективным изображением конкретной психологической реальности. Некоторая «последовательность объектов, ситуация, цепочка событий» должна была «стать формулой

данного конкретного переживания, так что как только нам предстают факты внешнего ряда, которые должны в конечном счете становиться фактами чувственного опыта, немедленно испытывается то же самое переживание» (30). Подобный «коррелят», по мнению Элиота, устранял расхождение между чувственно переживаемым и интеллектуально осознаваемым. Это расхождение обнаруживалось уже в «Гамлете», в еще большей степени — у Мильтона. А у поэтов XIX в., от Байрона до Суинберна, становилось художественным законом. В конечном итоге неизбежно обесценивалось поэтическое слово, оторванное и от конкретного опыта, и от конкретного переживания.

При всей несправедливости тех или иных исторических оценок Элиота сама мысль, из которой произросла доктрина «объективного коррелята», в эстетическом «контексте» начала XX в., определявшемся засильем «романтического» эпигонства и «декламации», была плодотворной и вполне естественно вошла составным элементом в складывавшуюся тогда реалистическую поэтику. Однако главной задачи Элиота — задачи обретения художественной гармонии на путях надличностного творчества — «объективный коррелят» не решил.

Этого и не могло произойти, поскольку, обретая статус творческого принципа, «объективный коррелят» на практике мог создавать лишь «целостности», соответствующие «опытам», но не высшую поэтическую целостность, которая синтезировала бы и обобщала все многообразие человеческого опыта, гармонизируя и упорядочивая его в эстетическом единстве, во всеобъемлющей метафоре, какой, к примеру, является «плавание» в одноименном стихотворении столь высоко ценимого Элиотом Бодлера.

Обратимся к «Пруффроку». Знаменитый образ вечернего города, распростертого, как оперируемый, на хирургическом столе, — это по-своему совершенный пример творческого осуществления идеи «объективного коррелята». Образ создан в строгом соответствии с учением Брэдли о «психологической тотальности» каждого изолированного «момента опыта» и сам распадается на несколько едва связанных друг с другом «моментов»: кабаки и ночлежки окраины, дамы, беседующие в гостиных о Микеланджело, прокуренные трубки холостяков, разглядываю-

щих пустой переулочек из своего окна, туман и желтый дым октябрьских сумерек... Каждая «последовательность объектов, ситуация, цепочка событий», безусловно, очень прочно прикреплена к конкретному переживанию Пруффрака — переживанию «бунта», переживанию бессилия. Как целостности частного порядка все эти переживания завершены и осмыслены на большой художественной глубине. Однако они так и остаются частными целостностями. В «Пруффроке», строго говоря, нет ни ассоциативной связи, ни той, которую создало бы лирическое восприятие авторского «я», обозначенного за разрозненностью «фона» как некое противостоящее ей единство. Отчетливо прослеживается только стилистическая связь, создаваемая «сквозной» пародийностью. И, как бы признавая ее недостаточность, Элиот в финале поэмы ломает весь ее поэтический строй и — в резком несоответствии с докториной «объективного коррелята», ибо такой финал не подготовлен ни пародийным «наполнением» обрисованного в «Пруффроке» «я», ни последовательностью воссозданных «объектов», — пишет три стиха, напрямую обозначающих позицию авторского «я», позицию самого поэта (31), и в этом отношении беспримесно «романтических»:

Слишком долго мы блуждали в глубине морей,
Нимфы путь нам освещали среди тьмы.
Разбудил нас голос человеческий, и тоном мы.

Перевод И. А. Кашкина

Даже в ранней лирике, где «объективный коррелят», как интерпретировал эту идею сам ее создатель, все время стремится замкнуть произведение во внутритекстовой реальности, неизбежным оказывается и прямой выход к реальности внетекстовой, к общественной действительности, осознаваемой Элиотом с позиций «бунта». Начиная с «Полых людей» и особенно «Пепельной Среды» такие выходы сделаются осознанными, заметно ослабив действие «объективного коррелята» и в поэтическом, и тем более в драматургическом творчестве Элиота. Но тогда изменится и авторская позиция. В произведениях Элиота все явственнее начнут выступать элементы монархической и религиозной проповеди.

А пока перед нами — «бунтарь», взыскующий истинных духовных ценностей, которые, по его убеждению, ле-

жат за пределами буржуазного мира, «цивилизации» с ее гуманистическим принципом, оправдывающим утилитарность и бездуховность. Американский исследователь Р. Х. Пирс довольно метко назвал стихотворения двух первых книг Элиота «словно бы специально подобранными для того, чтобы продемонстрировать полное истощение Я... способного — с патетической иронией — воспевать лишь собственную немощность» (32). Однако «бунт» Элиота принимал в 10-е годы не только формы пародирования обесмыслившихся «романтических» поверий и «мыслей сухого мозга во время засухи», заполнивших следующую после «Пруффрака» поэму «Gerontion» (ею открывалась книга «Стихотворений» 1920 г.). «Бунт» шел дальше, до пророчеств краха буржуазного бытия.

«Гиппопотам», «Lune de miel», «Le Directeur», «Рапсодия ветреной ночи» с ее ставшими хрестоматийными образами обесчеловеченного города, где

...каждый встречный фонарь,
Как барабанный удар,
И всюду, куда ни глянь,
Ночь сотрясает память,
Как безумец — сухую герань.

Перевод А. Сергеева

— все эти стихотворения были проникнуты характерными бунтарскими нотами, столь обычными в тогдашней поэзии Америки и Европы. Они перекликались и с аполлинеровской лирикой одиночества и отчаяния, и с урбанистической поэзией Сэндберга, и с полными горького скепсиса стихами Тристана Корбьера, и с контрастной, ироничной и грустной городской живописью раннего Тувима, и с такими произведениями начинающего Маяковского, как «В авто», «А все-таки», «Облако в штанах». Здесь было общее многим большим европейским и американским поэтам, начинавшим либо незадолго до первой мировой войны, либо в военные годы, острое ощущение бесчеловечности современной жизни, предчувствие близящейся грандиозной общественной встряски, которая могла стать последней катастрофой либо — началом нового мира.

Поэма «Gerontion» (33) — первое из произведений Элиота, в котором отразились уроки испытаний, ожидавших его поколение на полях только что закончившейся

мировой войны,— уже с достаточной ясностью дала почувствовать, что крах «цивилизации» привел поэта, выражаясь блоковским языком, не к поклонению «музыке», созидающей «новую человеческую породу» и новую культуру, а к «неогуманизму», замешанному на страхе перед будущим. Антиномия культуры и цивилизации развернута здесь шире и осознана глубже, чем в «Пруффроке». Не случайно поэма вначале мыслилась как одна из глав «Бесплодной земли», где эта проблематика найдет наиболее завершенное выражение (она должна была следовать за «шахматной главой»).

Среди примечательных особенностей «Gerontion» — отказ от пародийности. Старик, ожидающий «в засушливый месяц» дождя,— образ, который подчинен законам надличностного объективизма, практически опробованным в «Пруффроке», — осмыслен далеко не комедийно. «Объективный коррелят» соединяет два образных ряда: конкретно-психологический (старик в обветшалом доме, засуха, ожидание смерти) и мифологический, связанный с темой «Христа-тигра», позаимствованной у Блейка и передающей совершенно новый (по сравнению со стихами книги «Пруффрок и другие наблюдения») характер переживания. Теперь это уже не «романтический» бунт ничтожного героя, а ощущение неотвратимой смерти и возмездия. Элиоту чужда диалектическая природа видения Блейка, у которого Тигр и Агнец — два взаимно необходимых начала мироздания. «Христос-тигр» для старика, как и для всего поколения, исцеленного войной от «романтических» устремлений,— только заслуженная кара. «Цивилизация» предстает «оскверненным маем», «остывшим чувством», «охладелым бредом»; вся стилистика поэмы подчинена образу засухи, приобретающему значимость приговора. И лишь одну тропинку в страну «теплого дождя» Элиот оставляет своему персонажу, всему своему поколению, путь мучительного религиозного искупления (34). Оно и может быть только беспредельно мучительным:

После такого познания что за прощенье?

Этот вопрос окажется центральным в «Бесплодной земле», а засуха и ожидание дождя выступят здесь как основные поэтические мотивы.

В творчестве Элиота, да, пожалуй, и во всей англоязычной поэзии XX в., не найти произведения, столь изобилующего мифологическими реминисценциями, скрытыми цитатами, столь сложного и недоступного непосредственному читательскому восприятию, как «Бесплодная земля». Хотя под пером редактора поэмы Эзры Паунда она сократилась более чем наполовину, обретя известную законченность поэтической композиции и освободившись от груза переизбыточной символики, «Бесплодная земля» представляет собой своего рода ребус для «непосвященных». Да и от «посвященных» требует громадных интеллектуальных усилий, чтобы проникнуть в эту причудливую вязь образов, идей, символов, цитат по-английски и на языке оригинала — немецком, французском, итальянском, даже на санскрите.

Сетования по поводу переусложненности «Бесплодной земли» побудили Элиота, крепя сердце, приняться за комментарий, занявший почти столько же места, сколько сама поэма. Впрочем, помощь от этих примечаний невелика. Быстро выясняется, что в целом ряде случаев Элиот попросту разыгрывает непонятливого читателя, мистифицируя его насчет истинного смысла своего текста. Задачу комментирования в точном значении слова пришлось взять на себя литературоведам, строка за строкой расшифровавшим все пять фрагментов; здесь особенно велики заслуги Ф. Р. Ливиса (35).

Разумеется, подобная затрудненность поэтического повествования вовсе не была следствием неумения, неспособности Элиота сделать его более ясным. Отдельные места «Бесплодной земли» — финал первого фрагмента («Призрачный город»), «Смерть от воды» — вообще могут быть прочитаны как законченные лирические стихотворения, едва ли требующие пояснений. Трудность других фрагментов и поэмы в целом — осознанна и принципиальна. Отказываясь от романтического своеволия в искусстве, Элиот вместе с тем отрицал и самый принцип бессознательного творчества, когда художник выступает только послушным орудием творческих сил природы, своего рода «медиумом». И это уже была крайность противоположного характера. Наряду с Паундом Элиот в наибольшей степени способствовал явно избыточному развитию «поэзии о поэзии», слишком увеличивая дистанцию между реальностью и ее художественным осмыслением

и вводя так много промежуточных звеньев, что в конечном счете реальность, преломленная через столь многочисленные зеркала, уже едва угадывалась в поэтическом тексте. Авторитет Элиота, утверждавшего пафос интеллектуального конструирования взамен непосредственного изображений, способствовал однобокому росту «сочинительства» в ущерб собственно творчеству. Пропорции нарушились, и открылась широкая дорога для элитаристских по своему духу представлений о сущности эстетической деятельности. Элитаризм как одно из коренных свойств модернистской литературы во многом опирается и на творческую практику Элиота.

Теоретическое же обоснование элитаризма было дано Элиотом за год до «Бесплодной земли» в уже знакомом нам эссе «Метафизические поэты». Оспаривая, как и в целом ряде других своих статей, взгляды Мэтью Арнольда, Элиот утверждает, что между поэзией и философией нет обязательной взаимосвязи и художнику нет причины специально штудировать ученые труды и приводить свои произведения в соответствие с их положениями. Однако отсюда вовсе не следует, что поэзия должна быть, в пушкинском смысле, «глуповатой». Наоборот, «в условиях современной цивилизации, какой она нам предстает сегодня, поэзия должна быть *трудной*. Наша цивилизация неисчерпаемо разнолика и сложна, и эта разноликость и сложность, воздействуя на тонкую восприимчивость, не могут не породить творений, тоже отмеченных многосложностью. Поэт не может не становиться все более многозначным, все чаще и чаще прибегая к системе намеков и иносказанию» (36).

«Бесплодная земля» и воспринимается как конкретное подтверждение, осуществление этого тезиса. Многими критиками она прочитана как поэма о невозможности цельного человеческого опыта и целостного знания. Трудность, бессвязность повествования в таком случае оказываются полностью оправданными, поскольку главной задачей автора было показать бессвязность омертвевших и разъединившихся фрагментов некогда единой духовной культуры. Бесплодие земли, иссушенной затянувшейся засухой, предстает как «объективный коррелят» ведущего эмоционального переживания; таким переживанием становится разочарованность и отчаяние. Заимствованный из работы Дж. Уэстон и дополненный мифологемами

Дж. Фрейзера (37) поэтический сюжет позволяет Элиоту организовать всю образность поэмы вокруг ритуалистских мотивов «умирания» (бесплодия) и «воскрешения»; тем самым реализовав художественные возможности мифа, как он их понимал, — для упорядочивания «того огромного и бессмысленного, что представляет собой современная история». Поэма предстает декларацией «тотального» отчаяния человека современной эпохи, свидетеля гибели «цивилизации», глубокой пропастью отделенной от «культуры». Обреченной, подобно могучему, но засохшему дереву, поскольку живительные соки культуры уже не поднимаются по мертвому стволу.

Такая интерпретация «Бесплодной земли» достаточно обоснованна. Особенно если главное внимание уделить, как это обычно делается, первому фрагменту — «Погребению мертвого», с его трагическим финалом, в котором образы, выхваченные из лондонской повседневности, создают гнетущую картину распада человеческих связей, опустошенности, смерти:

Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонский мост на веку повидал столь многих,
Я и не думал, что смерть унесла столь многих.
В воздухе выдохи, краткие, редкие,
Каждый под ноги смотрит, спешит
В гору и вниз по Кинг-Уильям-стрит
Туда, где Сент-Мери Вулнот часы отбивает
С мертвым звуком на девятом ударе.

Перевод А. Сергеева

Однако и этот фрагмент (а поэму в целом — тем более) едва ли верно толковать только как «поэзию отчаяния». Сам Элиот не соглашался с таким прочтением: «Мне говорят, что я выразил „разочарованность поколения“; это вздор. Возможно, для тех, кто воспринял поэму именно так, она и станет подтверждением их зачарованности собственной разочарованностью, но это вовсе не входило в мои намерения» (38).

И в самом деле, даже и в процитированном отрывке, который наряду с «Полыми людьми» справедливо считается наиболее ярким образцом «поэзии отчаяния» в творчестве Элиота, отсылка к III песне «Ада» («...столь длин-

ная спешила /Чреда людей, что верилось с трудом, /Ужели смерть столь многих истребила») побуждает за нагромождением образов распада, умирания, «бесплодия» и отчаяния различить, пусть пока...еще смутно, и вторую «сквозную» тему «Бесплодной земли». Это дантовская тема странствия по преисподней, очищения и духовного возрождения. За год до «Бесплодной земли» была напечатана широко известная статья Элиота «Традиция и творческая индивидуальность», которая очень важна для понимания этой второй и, как показало время, важнейшей темы произведения.

Сама идея не спонтанного, а осознанного овладения поэтической традицией была еще раньше высказана Паундом, как и мысль о живом присутствии в современной литературе всей совокупности накопленного человечеством художественного опыта. Развивая эти идеи, Элиот скажет, что в эстетической истории нет ничего случайного и лишнего и что «искусство никогда не становится лучше, чем было, но и его материал никогда не остается таким же, как прежде» (39). Наметившийся в эссе Элиота новый подход к истории литературы был чреват опасностью формалистических построений, что вскоре и подтвердил опыт «новой критики». С другой стороны, целый ряд положений, сформулированных в эссе «Традиция и творческая индивидуальность», имел, особенно для своего времени, новаторский характер. Идеи Элиота помогали преодолеть как наивный социологизм влиятельного Мэтью Арнольда и критиков его школы, так и поверхностную описательность, которая в академическом англо-американском литературоведении этой поры грозила полностью вытеснить эстетический анализ.

Из всей совокупности положений, содержащихся в эссе Элиота, два представляются наиболее существенными и для его творчества в целом и — в особенности — для «Бесплодной земли». Это, во-первых, требование историзма художественного видения: «писатель овладевает традицией только в том случае, если наделен сознанием вневременного, точно так же как и современного, — вневременного и современного сразу». И, во-вторых, «надличностная теория поэзии». Овладевая традицией, художник, по мнению Элиота, «совершает непрерывное самопожертвование, непрерывно разрушает собственную индивидуальность». В элиотовском понимании, наивно искать в искусстве «вы-

ражение новых человеческих эмоций», поэзия — это как раз «уход от эмоции», «уход от личности» (40). Касаясь этого важного положения эстетики Элиота, Ф. О. Маттисен замечает, что отказ от индивидуальности не означает простой имитации уже утвердившегося эстетического «канона» — к примеру, дантовского или донновского. «Каждая традиция, — пишет Маттисен, — приносит в произведения Элиота тот дополнительный контекст, в котором эта традиция зародилась, ей одной присущее своеобразие отображения реальности». А чуть выше Маттисен поясняет «сверхзадачу», которую преследовала вся элиотовская теория «надличностной», «традиционной» поэзии: «Стремление проникнуть в самую суть развертывающейся в человеческой жизни борьбы между переплетающимися друг с другом добром и злом, тем самым проникая к основным силам, движущим человеческой природой» (41).

Эссе «Традиция и творческая индивидуальность» обобщает поэтический опыт Элиота, накопленный и в «Пруфроке», и в «Стихотворениях» 1920 г., где уже было найдено и специфическое для этого поэта содержание авторского «я», и отличающее его особое понимание такой важнейшей эстетической категории, как художественное время. «Бесплодная земля» подводит итог экспериментам 10-х годов, которые теперь обретают значение сложившейся системы. «Я» Элиота здесь объективировано настолько, что чистым произволом оказывается всякая попытка усматривать за ним непосредственное, исповедальное «я» поэта, пораженного отчаянием. Перед нами последовательность «масок», внешне не имеющих одна с другой решительно ничего общего. Некто наблюдающий толпу живых мертвецов на Лондонском мосту; протагонист «шахматной главы» — этот перенесенный в современность герой елизаветинской драмы (42); его сменяет лондонская обывательница, судачащая о войне и разрухе; наконец, во фрагменте «Огненная проповедь» — Тиресий, «дрожащий меж полами, слепой старик со сморщенной женской грудью».

Конечно, в этой, на первый взгляд, хаотичной смене «масок» реализуется один из важнейших художественных мотивов поэмы — мотив распада цивилизации, омертвения тех осколочных фрагментов культуры, которые еще угадываются за «грудой поверженных образов», открывающихся сознанию поэта в современной жизни, мотив трагической дискретности духовного опыта:

Со стен смотрели, висли, обвивали
И замыкали тишину.

Но этот хаос таит в себе и свою эстетическую систему. Едва ли плодотворно выискивать какие-то совпадения и переклички между «масками», хотя такие попытки предпринимались критиками Элиота постоянно. Их объясняли, вслед за Ф. Р. Ливисом отправляясь от первого фрагмента, как «маски», в которых запечатлено «всеохватывающее сознание» человека бездуховной, охваченной распадом эпохи (43). Их объясняли, отправляясь от Тиресия «Огненной проповеди», как «маски» юнгиански понятого «коллективного бессознательного» и ссылались на «Основные постулаты аналитической психологии», где Юнг персонифицирует бессознательное в виде «коллективного» человеческого существа, сочетающего признаки обоих полов и аккумулирующего в себе исторический опыт всех эпох, в силу чего ему неизвестно ощущение подвижности времени (44). Позаимствованная из работы Дж. Уэстон тема бесплодия, зачатия, наложенного на страну физически немощного Царя-рыбака, породила многочисленные фрейдистские интерпретации поэмы, в которых смена «масок» толкуется как последовательность стадий духовного опустошения, порождаемого эротической стерильностью (45).

Не говоря уже о методологических пороках мифологического и фрейдистского литературоведения, такие интерпретации (да и толкование Ливиса) оставляют за рамками рассмотрения проблему художественного, поэтического единства и целостности поэмы. Между тем для Элиота она была главной. Трудность восприятия «Бесплодной земли» и заметно сказавшаяся на ее художественном качестве переусложненность поэтической ткани — только следствие того, что эта проблема Элиотом решена не была. Лишь обозначались предпосылки ее решения, в конечном счете достигнутого путем очень существенной корректировки философских и эстетических взглядов поэта и всей его «бунтарской» позиции.

Поэма фрагментарна, поскольку в ней отражается хаос и дискретность действительности. И в истории литературы она сохраняет свою значимость прежде всего как свидетельство бесплодия цивилизации, неспособной сохранить культуру, — одно из самых глубоких свидетельств та-

кого рода во всей западной литературе XX в. Ее фрагментарность — и затрудненность для восприятия — только усиливается оттого, что сама коллизия цивилизации и культуры воспринята Элиотом не столько как социальный кризис цивилизации, а прежде всего как распад питающей ее культуры, как кризис «традиции»: Этот распад показывается — достаточно механистически — нагромождением утративших друг с другом связь и обесмыслившихся «культурных» рудиментов: осколков мифологического мышления, мотивов из истории искусства, из Миддлтона и Вагнера, Петрония, Шекспира, Нервала — список грозит стать бесконечным.

Ф. Р. Ливис первым высказал мысль, уже пятое десятилетие повторяющуюся в работах об Элиоте: подобное построение поэмы «предопределено состоянием культуры, которое ее создало» (46). Тем самым оправдывается капитуляция искусства перед хаосом реальности. Но именно с такой точкой зрения не уставал полемизировать Элиот, начиная со «Священного леса», который открылся статьей «Традиция и творческая индивидуальность». Поэма была для него попыткой воссоздания традиции и преодоления хаоса окружающей жизни целостностью духовного и эстетического опыта. Она не могла не стать и критическим анализом многочисленных компонентов, составляющих духовную традицию, как ее понимал Элиот, и выявлении среди омертвевшего подлинно живого, среди бесплодного — подлинно активного.

Второй (наряду с образом засухи) ведущий художественный мотив «Бесплодной земли» — странствие и очищение — свидетельствует, что у истока традиции, которую Элиот старается воссоздать и продолжить, стоит Данте; это подтверждает и богатая россыпь дантовских аналогий и перифраз во всех фрагментах поэмы. Здесь самое серьезное препятствие на пути тех критиков, кто рассматривает «Бесплодную землю» как непревзойденный образец «поэзии отчаяния». Финал поэмы приобретает особый смысл, если соотнести его с дантовской сквозной мыслью произведения Элиота: странствие по кругам Ада и конечное обретение непреходящей духовной истины. Повествуя от лица учеников о последних событиях земного пути Христа, Элиот обрывает свой рассказ именно на том месте, когда ученикам, согласно Луке, должен явиться Учитель; последние строки «Бесплодной земли», возвращающие к

образу Лондонского моста и долины костей, как будто возвращают и к настроению отчаяния, обреченности. Однако в поэме уже намного явственнее, чем в «Gerontion», проступает мысль, что конечное спасение остается надеждой и возможностью даже на иссушенной земле «цивилизации»:

Нет здесь воды всюду камень
Камень и нет воды и в песках дорога
Дорога которая вьется все выше и выше в горы
Горы эти из камня и нет в них воды
Была бы вода мы могли бы напиться
На камне мысль не может остановиться
Рот пересох и ноги уходят в песок
О если бы только была вода средь камней

«Поисками воды» окажется все творчество Элиота после прославившей его поэмы, и конфликт цивилизации и культуры, меняясь, будет представлять как конфликт гуманизма и христианства, все дальше уводя поэта от «бунтарства» и все заметнее склоняя его к англокатолицистской ортодоксальности.

Этот сдвиг происходил в творчестве Элиота медленно, но неуклонно. «Полые люди» (1925) еще были восприняты как «поэзия отчаяния», а строки, открывающие третий фрагмент поэмы, сделались столь же хрестоматийной характеристикой «опустошенных» 20-х годов, как, например, изобретенное Фицджеральдом понятие «век джаза». И, действительно, в поэзии Элиота, пожалуй, не найти другого столь же емкого образа «долины меркнущих звезд», какой ему видится окружающая цивилизация:

Мертвая это страна
Кактусовая страна
Гаснущая звезда
Видит как воздевают руки
К каменным изваяниям
Мертвые племена

Перевод А. Сергеева

Однако и «мертвые племена», и знаменитое «пророчество», что мир кончится не взрывом, а всхлипом, разваливаясь на куски от внутреннего одряхления, без всякого

внешнего толчка, — все это было только объективной картиной умонастроений, с какими вышло на сцену «потерянное поколение», по ошибке сочтя Элиота своим певцом. А о позиции самого поэта, как всегда «надличностной», можно было догадаться, прослеживая еще участвовавшие после «Бесплодной земли» и заметно сузившиеся по принципам выбора и переосмысления перифразы из Данте. Эти перифразы вводят символику христианской любви (47), которая недоступна «полным людям», обретающимся в «сумраке царства земного».

Когда через пять лет Элиот напечатал «Пепельную Среду», это не было неожиданностью для тех читателей, кто сумел проникнуть в его «темный», зашифрованный язык и уловить ход элиотовской мысли. Напряженно ищущая выхода из духовного тупика, эта мысль все заметнее склонялась к таким категориям, как надличностное, универсальное, вечное и нетленное в тщете и разброде сегодняшнего.

За два года до «Пепельной Среды» Элиот со страниц «Крайтерия» заявил, что модернизм — это «интеллектуальное заблуждение, которое грозит нанести ущерб всей духовной жизни нашего времени... Когда перед нами свидетельство ясного ума, можно без риска ошибки предположить, что это ум христианина (если он европеец) или же ум атеиста; когда мы сталкиваемся с сумбурным мышлением, то почти неизменно это нечто среднее между христианством и атеизмом, а это, в сущности, и есть мышление модерниста» (48). Под «модернизмом» Элиот, конечно, имеет в виду ту самую «бунтарскую» позицию, которой сам придерживался в молодые годы. Она уже не может его удовлетворить, и, поскольку себя он — сомневаться не приходится — отнес бы к «европейцам», ясное, здоровое мышление для него оказывается совершенно неотделимым от христианской догматики.

Понятно, что отхода от модернизма как философско-художественного движения подобная трансформация былого «бунтарства» за собой не влечет. Разве что придает модернизму позднего Элиота специфические оттенки, порождаемые его религиозной ортодоксальностью и воинствующей социальной консервативностью. Более того, своим принципиальным неприятием гуманистической идеи и всей философии гуманизма, прямолинейно отождествляемого им с безверием, Элиот открывает дорогу идеям пред-

определенности человеческой судьбы и бессмысленности всякой общественной борьбы, столь широко распространенным в модернистском искусстве Европы и США после второй мировой войны. Прочитывая Элиота достаточно поверхностно, «наследники» пытались опереться на его творчество как на пример «литературы отчаяния»; любопытно, что именно как с певцом отчаяния ведет с Элиотом полемику и Томас Вулф в своем последнем романе «Домой возврата нет» (1940), обобщившем огромный социальный опыт 30-х годов. Однако на самом деле Элиот гораздо ближе стоит к христианскому экзистенциализму Габриеля Марселя и тех писателей (главным образом европейских), которые до той или иной степени разделяют эту позицию (49).

«Пепельная Среда» стала логическим завершением двух предшествующих ей поэм и первым произведением, в котором центральная коллизия уже непосредственно предопределена столкновением религиозного и гуманистического начал, решаясь в духе новых идей ее автора. «Пепельная Среда» построена как вариации на темы псалмов, читаемых в первый день поста в католических соборах. Поэтому в ней особенно много библейских реминисценций, обозначающих главную тему произведения, — молитвы о смерти, которая должна стать обновлением жизни (50). Американский поэт Аллен Тейт, испытавший сильное воздействие Элиота, называет эту поэму «свидетельством религиозного опыта в эпоху, считающую религиозное настроение поражением и возлагающую всю надежду на справедливый секулярный порядок, который обеспечит человеку будущее» (51). В атмосфере мирового экономического кризиса и крайне резких классовых антагонизмов начала 30-х годов поэма была воспринята как произведение, очень далекое от передовых веяний эпохи, проповедующее уход от борьбы в сферу чистой духовности, окрашенной в религиозные тона. После «Пепельной Среды» от Элиота отвернулась молодежь, которая еще вчера видела в нем чуть ли не революционного поэта.

В сущности же, никакого перелома не произошло — только известное завершение духовных исканий. Еще далеко не окончательное завершение, поскольку в «Пепельной Среды» реальный мир, покидаемый Элиотом ради будто бы обретенной им трансцендентной гармонии, по-прежнему сохраняет для поэта всю свою неодолимую притяга-

тельность. И самое примечательное в поэме — лирическая, глубоко драматическая тема мучительного разрыва с этим миром, предельного духовного напряжения, которого требует от поэта его выбор. Впервые в творчестве Элиота «я» наполняется непосредственно личным, даже исповедально личным содержанием:

И молю, чтобы Бог проявил свою милость
И молю, чтобы я позабыл
Все, над чем слишком долго душа моя билась
Чтобы слишком понять
Ибо я не надеюсь вернуться опять
И твержу это, чтобы
Завершенное не начиналось опять
Чтобы к нам судия проявил свою милость

Перевод А. Сергеева

Среди литературных источников поэмы — стихи мистика XVI в. Сен-Хуана де ла Круса «Восхождение на гору Кармел», баллада Гвидо Кавальканти «Pech'io non sprego» и XXVI песня «Чистилища» (покаяние трубадура Арнальда Даньеля, воскрешенного для современности Паундом в его провансальских стилизациях). Хотя «сюжет» восхождения по ступеням духовного опыта заимствован Элиотом у де ла Круса, важнейшую роль и здесь играют перифразы из Данте. По признанию Элиота, Данте был «самым неотступным и глубоким из пережитых мною влияний». Отход Элиота от «модернизма» прежде всего и был вызван стремлением к дантовскому идеалу «классической» поэзии, отчетливо выступившим и в «Пепельной Среде», и во всей поздней лирике.

В лекции «Что для меня значит Данте» (1950) Элиот говорит о трех уроках, накрепко усвоенных им для себя из многократных прочтений «Комедии». Это — урок «классичности», отношения к поэзии как к мастерству, которое требует непрерывного изучения, и как к долгу перед языком, который поэт должен передать потомкам «еще более богатым, тонким и глубоким, чем он был, когда тот начал писать». Это и урок «универсальности» — Данте добился поразительной «широты эмоционального диапазона» и стал «величайшим из религиозных поэтов» именно потому, что, в отличие даже от Донна и других метафизиков, никогда не был только религиозным художником (по тер-

минологии Элиота — только «специалистом»). И, наконец, это — урок общечеловечности Данте (Элиот, правда, предпочитает говорить о его «всеевропейском значении»); если Шекспир мог явиться только в Англии и в целом выразил лишь «провинциальную», т. е. узконациональную, художественную проблематику, Данте обращен ко всему европейскому миру и значим для всего этого мира (52).

Не приходится оговаривать, что перед нами весьма субъективное и спорное толкование Данте. Однако именно его субъективность в данном случае важна, ибо многое говорит о самом Элиоте.

Если под таким углом зрения взглянуть на написанное им после «Пепельной Среды», окажется, что творчески менее всего был усвоен Элиотом второй из дантовских уроков — широта эмоционального диапазона, способность, не поступаясь христианским пониманием обязанности художника, быть в своем искусстве более чем «специалистом». С ходом времени литературная деятельность Элиота утрачивает свою интенсивность. Ее основной областью становится в 30-е годы поэтическая драма, которую Элиот считал «идеальной средой для поэзии, а также самой действенной формой для того, чтобы осуществить ее общественное назначение» (53). Элиотом написано пять пьес, работа над которыми заняла в общей сложности четверть века.

Среди них выделяется самая ранняя, «Убийство в соборе» (1935), — драма на исторический сюжет, рассказывающая о мученичестве и канонизации св. Томаса Беккета, архиепископа Кентерберийского, возглавлявшего оппозицию абсолютизму Генриха II. «Убийство», по сути, оказывается добровольным выбором протагониста, для которого смерть от кинжала подосланных королевских слуг — акт искупления и некоего трансцендентного примирения далеко разошедшихся секулярных потребностей и потребностей духа. Томас всего последовательнее воплощает в себе элиотовское понимание диалектики духовной свободы и предопределенности судьбы, созвучное доктрине христианского экзистенциализма и противостоящее гуманистическому толкованию категории свободы.

В «Семейном съезде» (1939) и послевоенных пьесах та же проблематика решается на современном материале, а в «Вечеринке с коктейлями» (1950) — и в ином драматургическом жанре, который сам Элиот называл аристо-

фановой мелодрамой, смешивая в этом понятии признаки современной музыкальной комедии и философской пьесы, тяготеющей к античным образцам (впервые этот жанр был опробован еще в неоконченном «Суини-антагонисте», 1927). Сценическая история элиотовских пьес крайне скудна; в театральном отношении все они — творения мертворожденные. Впрочем, их трудно признать и живым явлением литературы. Отдельные сцены, отмеченные высоким стиховым мастерством, не могут скрыть голой тезисности, сконструированности пьес как целого. По сути, они лишь иллюстрируют идеи Элиота относительно гуманизма и культуры, оставаясь наименее значительной частью его художественного наследия (54).

Всего ближе к дантовскому «классическому» идеалу Элиот подошел в «Четырех квартетах» — фактически последнем своем поэтическом произведении, созданном в 1936—1942 гг. Первая часть этого цикла, композиционно представляющего собой стиховую имитацию поздних бетховенских квартетов, — «Бёрнт Нортон» — возникла из черновиков «Убийства в соборе», но далеко переросла и проблематику, и философское содержание, и художественный масштаб лучшей из драм Элиота. Доминирующей темой «Четырех квартетов» стало Время, понятое как нерасторжимость былого, переживаемого и грядущего, как вечно длящееся настоящее, которое своей бесконечно сложной диалектикой соприсутствия «вечного в сегодняшнем» формирует универсум каждого индивидуального бытия:

Настоящее и прошедшее,
Вероятно, наступят в будущем,
Как будущее наступало в прошедшем.
Если время всегда настоящее,
Значит, время не отпускает.

В перспективе всего творчества Элиота «Четыре квартета» оказываются поздним разрешением проблематики «Бесплодной земли», когда отчаяние наконец преодолено обретенным чувством причастности к никогда не прерывающемуся движению времени и духовной истории. «Познание», для автора «Бесплодной земли» еще исключавшее даже возможность «прощенья», теперь прощено открывшейся поэту высшей, трансцендентной реальностью христианского сострадания и любви.

В чрезвычайно сложной и вместе с тем редкостно гармоничной художественной организации «Четырех кварталов» можно различить несколько «ступеней восхождения» поэтической мысли; они повторяются в каждой из частей цикла. Время последовательно предстает как мир индивидуальной памяти («Бёрнт Нортон»), как циклическое движение истории («Ист Коукер»), как поток сегодняшнего опыта («Драй Сэлвейджес»), как откровение трансцендентного смысла человеческой жизни («Литтл Гиддинг»). Каждый из «квартетов» имеет свой пейзажный фон (весенний, летний, осенний, зимний), разветвленной системой соотношений связанный и с модификациями Времени, и с четырьмя гераклитовскими стихиями, и с четырьмя воплощениями божественности. Так, в «Драй Сэлвейджес» (1941) время изображено как сегодня воюющей Англии, фоном оказывается осень, стихией — вода, и Богоматерь молится за тех, кто «отплыли и не вернуться».

«Четыре квартета» диалектичны только по видимости. И Время и тема смерти и бессмертия осознаны здесь, в сущности, метафизически, и идеи, к которым пришел Элиот к концу 20-х годов, именно в этом цикле получили самое глубокое и завершенное поэтическое выражение. На фоне всего, что писал Элиот прежде, «Квартеты» выделяются не только композиционным и стиховым совершенством, которое осталось в англоязычной поэзии XX в. примером исключительно высокого мастерства, но прежде всего — столь редкой для Элиота лирической насыщенностью, напряженностью размышления над собственной жизнью в контексте близкой и далекой истории. «Я» автора обретает еще более непосредственное, чем в «Пепельной Среде», личностное содержание, и поэтому в «Четырех квартетах» порою обнаруживается подлинная «широта эмоционального диапазона» и общечеловеческая значимость. Дантовский идеал осуществлен, насколько это было в возможностях дарования Элиота; сознавая это, он уже не вернется к поэзии. Строки из «Литтл Гиддинг» можно считать для него итоговыми:

Снижаясь, Голубь низвергает
Огонь и ужас в подтвержденье
Того, что не бывает
Иной дороги к очищенью:
Добро и зло предполагают

Лишь выбор между пламенами —
От пламени спасает пламя.

Любовь, забывшееся Имя,
Любовь одела мирозданье
Заботами своими
В пылающее одеянье
И нет его неизносимей
И что бы ни случилось с нами,
Мы входим в пламя или в пламя.

Перевод А. Сергеева

Элиот умер в 1965 г. — за полгода до того, как был бы отмечен полувековой юбилей его литературной работы. В истории модернистской литературы это, бесспорно, одна из крупнейших фигур; и как поэт, и как теоретик поэзии Элиот уже при жизни занял положение неоспоримого авторитета для новых литературных поколений в Англии и США, которые не могли пройти мимо его опыта, даже не соглашаясь с элиотовским выбором «между пламенами» и отвергая всю его религиозную философию. Сложность и новизна проблематики, огромная поэтическая культура завоевали Элиоту законное место среди крупнейших поэтов XX в. Но его эволюция стала и еще одним поучительным примером глубокой внутренней болезненности модернистского искусства, во многом преодоленной автором «Четырех квартетов» — благодаря никогда не покидавшему Элиота чувству ответственности перед искусством — и все-таки наложившей свой явственный отпечаток даже на самые значительные из его произведений.

3. В ПОИСКАХ ОБЪЕКТИВНОЙ ФОРМЫ

(Уоллес Стивенс.
Уильям Карлос Уильямс)

В самом начале 30-х годов несколько молодых поэтов, которым еще предстояло завоевать известность и доказать жизненность своих идей практикой, создали литературную группу, называвшую себя «объективистской» школой. Февральский номер журнала «Поэтри» за 1931 г. вышел с манифестом объективизма и содержал обширную подборку образцов новой поэзии. Вскоре было органи-

зованс и издательство объективистов, просуществовавшее до 1936 г.

Манифест написал Луис Зукофски, а в подборке, помимо него, участвовали Джордж Оппен, Карл Рэкози и Чарльз Резникоф — все ядро новообразовавшейся группы. Недолговечное поэтическое объединение, объективизм, однако же, оставил свой след в истории модернистской американской литературы. В его практике отчетливо выразились некоторые ее характерные тенденции. И прежде всего тенденции нескрываяемо формалистического свойства.

Исходную установку объективизма всего точнее сформулировал в одном из писем Джордж Оппен: объективизм — это «не объективная точка зрения, а старание объективизировать стихотворение, сделать стихотворение предметом в ряду других предметов. То есть это форма» (1). Зукофски стремится подвести под эту идею философское обоснование: «Мы живем в мире вещей — таких, какими они существуют и как мы их ощущаем и мыслим... Не имеет значения, насколько искренни наши восприятия. Когда мы облакаем их в форму, они, уже независимо от того, что являются чем-то пережитым нами, существуют сами по себе, сами по себе выходят оформленными в мир, становясь его частью» (2).

По сути дела, эта установка означала отказ от идеи поэтического универсума, где за бесчисленностью явлений жизни (объектов) открывается ее высшее единство, которое и стремится постичь и выразить художник. Вещь (объект) берется изолированно, вне всякой связи с контекстом множества других объектов. Миробраз как творение и как выражение авторской индивидуальности исчезает. Он заменен сухой предметностью принципиально изолированных фрагментов. Эти фрагменты фиксируют то или иное явление и вызванное им чувство и как бы окаменевают в своей завершенной микрореальности. Целостность объективистской поэмы или книги стихов сообщает только неизменный «объективизм» постижения самых разнородных феноменов. Личностное уступает место надиндивидуальному. Единство действительности исчезает. Оно заменено фрагментарностью и дискретностью.

Если прибегнуть к аналогии с арифметикой, в объективистском стихотворении «дана» некая форма (предмет, состояние и т. п.), ведущая совершенно изолированное существование. Требуется, не допуская никакой субъектив-

ности, точно осмыслить эмоцию, вызванную этой формой. И в итоге возникает новый предмет, ибо усилиями художника форма вычленена из дискретного хаоса миллионов других форм, пропущена через творческое сознание, подвергнута анализу, упорядочена. В этом — новом — качестве она возвращается в мир, чтобы сделаться частицей его реальности, качественно уже не совпадающей с объектом, каким тот существовал до поэтического акта.

Аналогия с арифметикой здесь вполне уместна: вся программа объективизма основывается на формализации творческого процесса, по своим принципам близкой к математике. Поэта приглашают рассматривать мир как совокупность дискретных объектов, в каждом из которых чуть ли не статистическим методом должны быть установлены существенные свойства и отброшены случайные признаки. Затем сходной операции необходимо подвергнуть восприятие данного объекта, записав ход процесса и результаты осуществленной работы в виде стихотворения. «Объективизировать образ,— утверждал в пору увлечения этими идеями Уильям Карлос Уильямс,— значит как усилить его неотъемлемые качества, так и ослабить или вовсе устранить все то, что присутствует в нем лишь благодаря окружающей его реальности. Сходным образом человек, наделенный „объективным“ взглядом, подавляет все свои случайные и не относящиеся к сути реакции, для того чтобы полностью „сфокусировать“ сознание на переживаемом опыте» (3).

Сама по себе тенденция к изображению объекта в тех наиболее характерных чертах, которые и придают ему общность, разумеется, заключена в природе эстетического мышления. В этом смысле Зукофски был недалек от истины, когда заметил: «Все поэты от Гомера до современности были, есть и будут объективистами» (4). Но только в этом смысле.

Пропагандируемый Зукофски объективизм сводил поэтический акт к остранению предмета с целью выявить его характерность, т. е. к обязательному, но отнюдь не единственному и не самодостаточному условию художественного творчества. Определенное поэзии, провозглашенное в манифесте Зукофски, фактически означало ликвидацию поэтического содержания, замененного ритмизированным каталогом объектов. Явления, переживания, вещи образуют своего рода предметный указатель — как, например,

в поэме Зукофски «Нечто» (1967) — наиболее объективистском из произведений поэтов объективизма (5).

Объективизм не только упразднил в поэзии серьезную социальную и философскую тематику. Он, в сущности, вообще игнорировал природу литературы как средства познания действительности в многообразии ее связей и диалектической соотнесенности ее процессов. Поэтическая практика объективистов оказалась полностью подчиненной их схематичным установкам, формальная задача была отождествлена с содержательностью. Опыты объективистов стали примером эстетического упрощенчества, убогой функциональности художественного текста, утрачивающего собственно поэтическое значение. Текст схематизирован до чистой иллюстративности и призван лишь подкрепить стоящий за ним тезис. Опыты Зукофски и его последователей подтвердили неслучайность формалистической тенденции в литературе американского модернизма.

В качестве литературной школы объективизм начал распадаться, едва успев оформиться. Рэкози и Резникоф — одаренные поэты, не чуждые левых настроений той эпохи, — уже к середине 30-х годов убедились, что объективистские идеи меньше всего согласуются с их устремлениями к урбанистической лирике, газетности, парадоксальности образных ходов. Тогда же началась затяжная полоса молчания в творчестве Оппена, лишь в 60-е годы вновь напомнившего о себе. Издательство объективистов закрылось, успев выпустить всего несколько книг. И, вероятно, об объективизме сегодня упоминали бы — да и то мимоходом — только в исследованиях по американской поэзии межвоенных лет, если бы не два обстоятельства. Во-первых, как декларации, так и практика объективистов были лишь наиболее последовательным осуществлением тенденции, отчетливо проступающей во всей американской поэзии, связанной с авангардизмом и модернизмом. А во-вторых, непосредственное отношение к объективистской группе имел один из крупнейших поэтов США XX в. Уильям Карлос Уильямс (1883—1963).

В своем манифесте Зукофски указал на Паунда и Уильямса как на прямых предшественников «объективного стиха». Для Зукофски это были имена одного ряда. В действительности дело обстояло не так просто.

Объективизм пытался возродить некоторые имажистские и вортицистские идеи, опробованные Паундом в 10-е

годы и отвергнутые им, поскольку они не отвечали потребностям идеологического воздействия поэзии на аудиторию. Особенно наглядна преемственность объективистов от вортицизма. Это было недолговечное художественное объединение, возникшее в Лондоне накануне первой мировой войны. Устами Паунда вортицизм (от англ. vortex — кипение, водоворот) провозгласил бессюжетность, очищенный от старомодной «репрезентативности» геометризованный «язык форм и цвета» и максимальную «объективность» образа. В цикле Паунда «*Moeurs contemporaines*», в первых стихотворениях Элиота, в работах погибшего на фронте французского скульптора Анри Годье-Бжезка и музыке композитора Джорджа Антейля (особенно в «Механическом балете», 1925) нащупывались разные пути к этому предельно «объективизированному» образу-вortexу, иначе сказать, центру, относительно которого ориентированы все компоненты произведения. Сущностью этого образа неизменно оставалась художественно непретворенная, «сырая» информация, сохраняющая всю присущую ей до творческого акта «объективность», но вместе с тем уже (и только) за счет ее обособления, помещения в образный ряд или, как говорил Паунд, «экстернализации» освобождающаяся от случайных связей и ассоциаций и предстающая в кристально очищенном виде. Оказываясь центром композиции, выполненной как поток («вortex») образов, такая информация, чье содержание не терпит никакого ущерба от неизбежно субъективных авторских попыток осмысления, должна была максимально воздействовать на воспринимающего и вместе с тем разрушать шаблонное, поверхностное видение вещей (6).

И для Паунда, и для Элиота вортицизм был лишь скоропреходящим увлечением. Да и в целом его роль оказалась незначительной, хотя в исторической перспективе вортицизм — одна из самых ранних попыток разрушить грань между объективной и художественной действительностью, на практике осуществив это характернейшее устремление модернистского искусства. Те же «экстерналистские» тенденции, укрепляясь и развиваясь, в конечном итоге породили целый комплекс взаимосвязанных явлений. В живописи — это коллажи с использованием кусков дерева, обоев, наклеек, присыпок и т. п. В музыке — додекафония. В театре — хэппенинг. В поэзии — «конкре-

тизм» пустых или заполненных бессмысленно повторяющимися словами страниц. В прозе — монтажная композиция из рекламных объявлений, обрывков газетных статей, случайных разговоров и прочих материалов литературного поп-арта.

Ко времени выступления объективистов вортицизм был прочно забыт даже его творцами. Однако Зукофски уловил в старых статьях и экспериментальных стихах Паунда то существенное, что не исчезло из модернистского искусства с ходом времени. Он усвоил из них стремление ликвидировать в художественном творчестве все «субъективное», все «произвольное», все «личностное», подчинив поэзию потребностям безличного «объективного» свидетельства, заменяя поэтическую индивидуальность «маской» и используя многочисленные иные формы деперсонализации творчества. В атмосфере «красных тридцатых» объективизм, по сути, противостоял гражданским, социально-критическим тенденциям, столь характерным для тогдашней литературы США. Возрождая стремление к надличностному, надэмоциональному творчеству и основывая на нем всю свою программу, которая исключала какую бы то ни было открыто заявленную общественную ангажированность художника, объективизм выразил страх перед реальностью и настроения эскепистского толка, давнюю мечту об искусстве, «свободном» от всякой идеологии и от всякой причастности к социальной жизни (7).

Паунд, далекий от культа чистого искусства, не поддерживал идей Зукофски, хотя идеи и выросли главным образом из паундовской эстетики. Уильямс печатался в объективистских изданиях и своими статьями пытался развить положения, провозглашенные в манифесте 1931 г. Они отвечали некоторым мыслям Уильямса, высказанным гораздо раньше — еще в прозаических фрагментах книги «Весна и все остальное» (1923). Впрочем, довольно быстро выяснилось, что позиции объективизма далеко не совпадают с содержанием поэтической работы Уильямса. Да и сама «объективная форма» понималась им вовсе не как опредмечивание поэзии, становящейся только вещью в ряду других вещей. Уильямса увлекал поиск нового поэтического языка на путях диалектического соотнесения «идеи» и «вещи», «локального» и «универсального». Этот поиск соприкасался с практикой объективистов, стремившихся к предметности и точности, — соприкасался, но не

отождествлялся с нею. Идея эстетической объективности была шире и содержательнее, чем декларации и эксперименты объективистов, приводившие к обеднению поэзии. Это доказал опыт Уильямса. Это засвидетельствовал и опыт другого крупного американского поэта, искавшего «объективной формы», — Уоллеса Стивенса (1879—1955).

На свой лад программа объективистской школы выражала общую тенденцию американской литературы 20-х годов. Эту тенденцию невозможно понять, не учитывая последствий духовного перелома, которым ознаменовался период первой мировой войны и первые послевоенные годы.

«Меня всегда приводят в смущение слова „священный, славный, жертва“ и выражение „свершилось“, — признается Фредерик Генри, герой романа Хемингуэя „Прощай, оружие!“ — Было много таких слов, которые уже противно было слушать, и в конце концов только названия мест сохранили достоинство. Некоторые имена тоже сохранили его, и некоторые даты, и только их и названия мест можно было еще произносить с каким-то значением. Абстрактные слова, такие, как „слава, подвиг, доблесть“ или „святыня“, были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами».

На этой почве неверия в обесценившиеся «высокие» понятия и в стоящие за ними принципы жизненной ориентации и мышления, которые закреплены в общеупотребительном языке, и зарождалось недоверие к патетике и жажда объективности и надэмоциональной точности. Не случайно, что как раз в годы после первой мировой войны особенно велик был авторитет Паунда, обосновавшего позицию «объективного» творчества еще в статьях о Джойсе (1914—1916). Не случайно, что в это время молодыми писателями — от Хемингуэя до Марианны Мур — усиленно изучается опыт Флобера, в чьих эстетических взглядах Паунд и почерпнул аргументы для своей критики «декламирующей личности» в искусстве. Эстетическая объективность была призвана покончить с бессознательной произвольностью художественного творчества, с «романтическими побрякушками» (Паунд), тем самым противодействуя либералистскому пустословию, характерному для потерпевшего крах «оптимистического» буржуазного сознания сравнительно благополучной довоенной поры (8).

Открыто формулировал эту конечную, непосредственно идеологическую нацеленность доктрины художественного объективизма один лишь Паунд. Но и в тех случаях, когда, как в статьях и поэтических книгах Уильямса, дело не шло дальше «чистой» эстетики, достаточно ощутима общественная подоплека опытов объективистского письма. Речь неизменно идет о поисках точного слова как прямой обязанности литературы в эпоху языковой инфляции и бессодержательности понятий. А с другой стороны — о поиске строгой и объективной формы, которая только и способна помочь художнику в его борьбе с материалом — хаотичным, фрагментарным, лишенным внутренней связи и логики материалом американской действительности первых послевоенных лет, из которого поэту необходимо создать гармоническое целое, преодолев антиэстетизм и дисгармоничность окружающего мира.

«Трудность стиля современной литературы,— заносит Уильямс в свой дневник в 1928 г.,— создается разнородностью и тупостью современной жизни, этими ее провалами в бессмысленность, ее шутовскими масками и дымовыми завесами, извращенностью побуждений, незавершенностями, ложью провозглашаемых устремлений и накапливающейся пустотой. Чтобы освободиться от всего этого, необходима продуманная точность, и цена ее безмерно велика. Простодушная наивность равнозначна моральной лжи, потому что каждое понятие сегодня необходимо изобретать заново; все слова хитроумно лишены содержания, и они просто носятся в воздухе, тая в себе множество незамысловатых ловушек... К чему ни обратиться — и к литературе тоже,— видишь, что единственная человеческая ценность заключается в интенсивности видения фактов» (9).

Этот пафос «интенсивного видения фактов», иначе говоря, истинных и первичных реалий мира, не подверженных никакой внутренней коррозии, чрезвычайно присущ молодой американской литературе 20-х годов. Сошлемся на опыт Хемингуэя с его глубоко своеобразным и удивительно свежим, «нелитературным» восприятием жизни в ее первоначальности: во встрече человека один на один с природой, в любви, войне, смерти, красоте, уродстве. Поэтика Хемингуэя — особенно в ранних произведениях — «Фиесте», «Прощай, оружие!» — тяготеет к обобщенным образным построениям. Но эта обобщенность

подкреплена скрупулезно точным осмыслением каждого переживания и каждого предмета, строго рассчитанной организацией повествовательного потока, пристрастием к вещественному факту или конкретному событию, минимальностью авторских пояснений. Все это особенности, отвечающие требованиям «объективной» эстетики. Для художника, осознающего принцип «интенсивного видения фактов» как фундамент (но не как все здание) эстетического мира, в котором осмыслен меняющийся реальный мир, идеи «объективной» эстетики оказывались новаторскими и плодотворными; закономерно, что они вошли в художественный арсенал реалистического искусства XX в., обогащая его творческие возможности.

Другое дело, когда тот же принцип абсолютизировался в идеях опредмечивания поэзии, полностью надличностного творчества, поставленной над содержанием «объективной формы», а то и программного эстетического схематизма. Подобная абсолютизация наблюдается не только в поэзии объективистов. Ее можно проследить и в творчестве Паунда времен его вортицистских увлечений. И в ранних книгах Уильямса и Стивенса. И в лирике Марианны Мур. И в неоавангардистских литературных экспериментах 60-х годов.

В Америке для этой тенденции существовала наиболее богатая почва. По историческим условиям своего формирования и развития американское общество представляло особенно фрагментарным, хаотичным, и поиск формы, которая была бы способна преодолеть сопротивление такого материала, для американского художника приобретал особое значение и настоятельность. Сама эта специфика словно бы оправдывала формалистичность исканий потребностями борьбы с хаосом окружающего мира.

Для раннего Стивенса эта борьба с «вещами, как они есть», с хаотичностью социального и психологического опыта американца, лишённого некоей целостной жизненной ориентации, была главной поэтической темой. Об одном из важнейших своих произведений, поэме «Совиная трава», Стивенс говорил, что его целью было «противопоставить вещи, как они есть, и вещи, какими они существуют в нашем воображении, т. е. выделить поэзию» (10). Собственно, это можно сказать и обо всем творчестве Стивенса, лишь в середине 30-х годов (сборник «Идеи порядка», 1936) порой напрямую откликавшегося на гроз-

ные события времени — экономический кризис, войну в Испании, фашизм. Магистральная тема Стивенса — творческое воображение, построенная эстетическими средствами вторая реальность. Ее законы путями духовного воздействия поэзии на действительность должны в конечном итоге сделаться и законами практической жизни, внеся в нее столь ей необходимый элемент упорядоченности и гармонии. А главным средством построения эстетической реальности Стивенс 10—20-х годов считал «объективную форму», в которой предметность образа и конкретность эмоционального переживания сами по себе являются содержанием. Все дело в принципе и системе обозначения, а не в выборе обозначаемого.

По своей сущности это типично формалистическая установка. Стивенсу — поэту философского склада, превосходно владевшему формами медитативной лирики, включая столь редкую в поэзии XX в. форму классической элегии, — даже и в стихотворениях, наиболее отвечающих объективистскому художественному кредо, приходилось жертвовать «чистой» предметностью во имя поэтической мысли. Характерно в этом отношении знаменитое стихотворение «Тринадцать способов видеть черного дрозда» из первой книги Стивенса «Классическая гармония» (1923) — по-своему законченный образец «объективного стиха», в системе которого разворачивается основная философская тема Стивенса: диалектика реальности, восприятия и воображения. Все тринадцать микрофрагментов этого маленького цикла сохраняют один и тот же конкретный образ — птица, чернеющая на снегу, кружащаяся в осеннем вихре, летящая в зеленоватом свете, преследующая экипаж, как тень от лошадей. Между фрагментами нет и следа непосредственной ассоциативной связи, которая создавала бы поступательность и логичность развития темы или даже самого центрального образа. Наоборот, этот образ не развивается, он как бы задан с самого начала и остается неподвижным, метафизичным. Он заключает в себе вычлененный чуть ли не наугад и «объективизированный», остраненный, отделившийся от авторского сознания фрагмент реальности. Своим неизменным присутствием этот фрагмент придает упорядоченность, «объективную» завершенность, сконструированную целостность и всем иным фрагментам реального или психологического опыта, как бы совершенно случайно оказываю-

щимся в поле зрения автора:

Среди двенадцати огромных снежных гор
Единственное, что двигалось,
Это был глаз черного дрозда.

Или:

О, чудосочные мудрецы Хаддама,
Зачем вам воображаемые золотые птицы?
Или вы не видите, как черный дрозд
Прыгает около самых ног
Женщин вашего города?

Или:

Весь день был вечер.
Падал снег
И снег собирался падать.
Черный дрозд
Сидел на высоком кедре.

В действительно объективистском стихотворении между подобными фрагментами и не должно было бы существовать никаких внутренних соотношений. Даже обязательность одного и того же образа в каждом из них — нарушение принципов той поэтики, которую предлагал Зукофски. Но Стивенс расходится со своими будущими последователями-объективистами не только в частных проблемах формальной организации стиха. Расхождение носит прежде всего философский характер. Для объективистов мир заведомо диссоциативен, атомарен и замкнут частным опытом познающего. В этом отношении они следуют некоторым идеям Джона Дьюи. Его работа «Реконструкция в философии» (1919), по-своему тоже отразившая ощущение банкротства «слов» и стремление к эмпирической «точности», столь свойственное общественному сознанию США тех лет, оказала, в частности, заметное влияние на Уильямса.

Для Стивенса же хаос реальности всегда таит в себе объективно присущие ей начатки целостности, которые и постигаются поэтическим воображением. Оставаясь в границах «объективной формы», если иметь в виду характер построения каждого из фрагментов, стихотворение Стивенса в целом выходит далеко за ее рамки. Ведь все его фрагменты и подчинены этой высшей задаче выявления

и воплощения единства, взаимосвязи различных явлений мира.

Как и в большинстве ранних стихотворений поэта, это единство обретается здесь только благодаря способности творческого воображения ощутить за случайным, ничем не примечательным «фактом» (каким является и птица в «Тринадцати способах видеть черного дрозда») первома-терию бытия, непреходящую реальность мира, открывающуюся «интенсивному видению». В данном случае это недоступная обыденному сознанию, живущая особыми законами, но всегда причастная к бытию человека реальность и высшая соразмерность природы:

Я знаю звучные размеры
И звонкие, неотвратимые рифмы;
Но знаю также,
Что черный дрозд неизменно участвует
В том, что я знаю.

Перевод В. Бригантийского

Стихотворение и построено по принципу постепенной трансформации центрального образа — не углубления его понятийного содержания, а изменения его внутренней сущности: образ как «факт» (глаз дрозда среди снежных гор), образ как восприятие факта (авторское «я» уподобляется «дереву, на котором три черных дрозда»), образ как воображение, не отрывающееся от этого факта, но преобразующее его, открывающее за ним закон взаимосвязи явлений реальности («Мужчина и женщина и черный дрозд / Это одна плоть»). Характерно, что Стивенс стремится от начала и до конца стихотворения удерживать все три значения его центрального образа, словно бы демонстрируя читателю многообразие и свободу переходов от будничного, незаметного к эстетическому, организованному в системе поэтического воображения. По словам Стивенса, это и есть главная творческая задача — «проникнуть воображением к непреходящим образам, непреходящим эмоциям и тем самым создать непреходящую поэзию, по духу даже более древнюю, чем древности античного мира» (11).

Многими критиками Стивенса его устремления истолковывались сугубо формалистически. Так, Х. Кеннер находит, что стихи Стивенса «посвящены именно описанию

построения концепций, которые поэт в них выстраивает» (12). Такое толкование справедливо только по отношению к немногочисленным и носящим экспериментальный характер стихотворениям книги «Классическая гармония», а также к отдельным произведениям позднего Стивенса, в которых философия начинает вытеснять поэзию (сборник «Осенние зори», 1950). Даже в столь объективистски формализованном стихотворении, как «Тринадцать способов видеть черного дрозда», Стивенс отнюдь не удовлетворяется решением чисто стиховых задач и той «интенсивностью видения», которой объективисты готовы были оправдать бессодержательность.

И все-таки «объективная форма», распространившаяся в американской послевоенной поэзии во многом благодаря авторитету этого мастера, наложила заметный отпечаток и на его собственный поэтический мир. В творчестве Стивенса слишком осязаем налет метафизичности, отчужденность чувствуется даже в наиболее значительных произведениях поэта, предопределяя сухой рационализм их конструкции, камерность, замкнутость рамками отвлеченной «вечной» проблематики — человеческое сознание и природа, постижение и воображение, мгновенность бытия личности и вечная повторяемость умирания. Нередко и стиховые эксперименты Стивенса при всей их виртуозности и безупречном владении самыми трудными формами как свободного, так и белого стиха приобретали самодовлеющий характер и были отмечены печатью искусственности.

Первыми относительно самостоятельными стихотворениями Стивенса были стихи о войне, написанные в конце 1914 г., когда состоялся и его литературный дебют в «Поэтри». Стивенс не походил ни на поэтов-бунтарей молодого американского авангарда 10-х годов, ни на сменивших их поэтов «потерянного поколения». Адвокат по образованию, почти всю жизнь проработавший в правлении крупной страховой компании и сделавший завидную по буржуазным меркам карьеру, Стивенс был чужд какого бы то ни было радикализма, как и «катастрофических» настроений, свойственных его эпохе. Однако он раньше, чем многие бунтари и «потерянные», ощутил ее внутренний драматизм, взрывчатость, насыщенность стремительно разворачивающимися процессами распада человеческих связей и духовных традиций. Все его творчество — борь-

ба против этого умножающегося хаоса, попытка преодолеть его искусством.

Стивенс — один из немногих европейских и американских художников, не поддавшихся в осенние месяцы 1914 г. националистическому безумию. В войне он увидел крушение целой цивилизации — буржуазной цивилизации в ее классической, «гармоничной» фазе. Как впоследствии для Томаса Манна, для Стивенса это было прежде всего крушение духовной культуры. И уже во многих стихотворениях 10-х годов («Воскресное утро», «Разочарование в десять часов», «Питер Квинс за клавирами») и поэме «Комедиант» определяется философская тематика, которой Стивенс сохранит верность до самого конца своего творческого пути, — неостановимый процесс распада и агонии старой духовной культуры и попытки вернуть ее традициям жизненности.

Но Стивенс не принял того пути утверждения нового по своей сущности гуманизма, который избрали тот же Томас Манн или Ромен Роллан, как не принял он и элитовской доктрины обновления гуманизма церковной ортодоксальностью. В том центральном духовном и этическом конфликте, который в 20-е годы возник перед общественным сознанием Запада, Стивенс руководствовался собственными ориентирами. Он верил в способность поэзии — художественного творчества как такового, как особой и высшей человеческой деятельности, подчиненной своим метафизическим законам, — преодолеть жестокую дисгармоничность и антигуманность бытия. Он был убежден, что возможности поэтического воображения, преобразующего материал действительности и создающего смысл из абсурда и целостность из хаоса, беспредельны. Именно воображение и творческое начало, передаваясь обыденному сознанию, должны были вывести его из тупика. «Объективная форма» становилась посредником между индивидуальным чувственным постижением хаотичной реальности и воображением, в котором ее материал, не утрачивая своей первичной значимости и характеристики, уже упорядочен и организован в реальность высшего порядка, «снимающую» и дисгармоничность, и жестокость, и абсурдность действительного мира.

Эта вера не покидала поэта ни в молодые, ни в зрелые его годы. И здесь первоисток того неподдельного образного и философского богатства, которое открывается в

наследии Стивенса. Как и первопричина той метафизичности и умозрительности, которые тоже не укроются от читателей объемистого тома его «Собрания стихотворений» (1954). Позиция Стивенса была, строго говоря, позицией отчужденности от своей эпохи. Она таила в себе опасность увлечения идеей «чистой» поэзии, не раз обращавшейся чистым формализмом, и основывалась на противопоставлении диалектике общественных процессов — метафизики вечно повторяющегося творческого акта преобразования и гармонизации разрозненных фактов бытия вне зависимости от их меняющегося содержания:

Блаженна страсть к гармонии, Рамон,
Порыв творца внести порядок в речь
Нестройных волн и темных врат природы,
И наших «я», и наших тайных недр
Осмыслить гул и очертить границы.

Перевод В. Британишского

Конечно, для Стивенса не было тайной, что «объективная форма», предполагающая нейтральность материала, недостаточна, чтобы совладать с этой великой задачей поэзии, о которой сказано в процитированном фрагменте из «Идеи порядка в Ки-Уэст» (1934). В конечном итоге и для Стивенса материал переставал быть нейтральным. Менялись «маски», из которых возникал мирозобраз его поэзии, — «маска» комедианта, избранная в раннем творчестве и предвосхищающая лирику Каммингса, «маска» современника барочной эпохи, чужого среди американской повседневности 30-х годов и словно бы рассматривающего ее с дистанции в три столетия (сборники «Идеи порядка» и «Человек с голубой гитарой», 1937), «маска» философа-дилетанта, идеалиста былых времен, спорящего с прагматическим, утилитаристским миропониманием окружающих его людей («Осенние зори» и стихи, вошедшие в «Opus posthumous», 1957). Каждая из этих «масок» обозначала определенный этап эволюции Стивенса, отмеченной все большим углублением в проблематику уже почти беспримесно философского характера, связанную прежде всего с попытками определить и охарактеризовать самый феномен поэзии. Но вместе с тем на некоторых этапах этой эволюции — и особенно в 30-е годы — примечательным становилось стремление сокра-

тить дистанцию между материалом и поэтическим словом, между творческим воображением и непосредственным свидетельством о времени и о стране. Тогда заметно менее «объективной» становилась и форма стихов Стивенса, и даже определение поэзии менялось:

Поэзия должна пожить и понять язык
Места и времени. Сегодняшним мужчинам и женщинам
Посмотреть в лицо. Помыслить об этой войне
И найти такое, что удовлетворит людей.

«О современной поэзии». Перевод В. Британишского

Эти стихи написаны в начале второй мировой войны, однако образ войны в них — не только указание на конкретное время, но и знак темы, очень важной для всего творчества Стивенса 30-х годов. «Войноподобным миром» он называл американскую действительность эпохи «великой депрессии» и, поясняя свою мысль, говорил о том, как трудно свидетелю этих суровых времен остановить действие разрушительных, взрывоопасных тенденций и в окружающей жизни, и в своем собственном сознании: «Итак, мы оказываемся лицом к лицу с событиями, которые мы неспособны облагородить своей духовностью и притормозить, взять под свой контроль, с событиями, которые открывают выход для устремлений к насилию, заставляя жить непосредственным, сиюминутным, реальным» (13).

Стивенс и в 30-е годы оставался в стороне от магистральных путей, которыми шла американская литература «красного десятилетия». И все-таки для его творчества этой поры тоже характерен существенный сдвиг. Оно наполняется «сиюминутным» и реальным. Свобода преобразования реальности гармонично соотносится в «Идеях порядка» со скрупулезной достоверностью ее примет, самых будничных, но полных скрытого драматизма коллизий, которые поэт не боится вводить в свои, по первому впечатлению, фантастические или чисто гротескные стихи. В письме, помеченном 1940 г., он формулирует новое творческое кредо, которое отвечает принципам реализма: «Поэзия — это страсть, а не привычка. Страсть, берущая исток в реальности. Воображение может питаться только реальностью; если же оно от нее отворачивается, оно ни-

кому не нужно... Воображение не творит. Оно преобразует» (14).

Начиная с 30-х годов совершенно очевидна внутренняя полемичность поэзии Стивенса по отношению к опыту Элиота и поэтов его ориентации. В их программе Стивенс отвергает попытку взять под жесткий контроль поэтическое воображение и фантазию. Он солидарен с Уильямсом, расценившим появление «Бесплодной земли» как «катастрофу» для поэзии, поскольку поэзия оказывалась здесь в плену абстрактной мысли, в то время как ей надлежит демонстрировать «голую суть вещей». Заглавие одного из программных стихотворений позднего Стивенса — прямая цитата одного из важнейших положений эстетики Уильямса: «Не идеи о предмете, но самый предмет». Стивенсу видится в этом принципе «новое понимание действительности».

Разумеется, подобное понимание поэзии в свою очередь оказывалось ригористичным и односторонним. Это была крайность, порожденная крайностью иного рода — гипертрофированной усложненностью, «ученостью» Элиота. Впрочем, как Элиот в «Пепельной Среде» и «Четырех квартетах», так и Уильямс, и Стивенс своей лучшей поры, когда были созданы «Идеи порядка», в творчестве намного значительнее собственных теорий. Стивенс никогда и не придерживался их последовательно. В рамки объективистской доктрины не укладываются ни его смелый синтез фантастики и будничности, ни резко самобытный образный ряд его стихотворений, ни все более явственное с годами тяготение к поэтической традиции барокко с присущим ей богатством и гротескностью ассоциаций.

Стивенса заботило, оправдана ли его деятельность поэта в мире, где поэзия беспомощна противостоять усиливающейся механистичности, утилитаризму, отчуждению между людьми. Он нашел оправдание в способности художника, которому выпало жить «в трагическом времени» (из стихотворения «Сухой хлеб», 1938), силою творческого воображения проникнуть за поверхностный слой реальности. Тогда художнику удастся постичь и выразить общность человеческих драм и разочарований, общность всего духовного опыта эпохи и тем самым преодолеть ее фрагментарность и кажущуюся бессмысленность. Этот взгляд вовсе не исчерпывает многосложного содержания американской жизни межвоенных лет. Но труд-

но обретенное Стивенсом чувство причастности к судьбам своих современников и стремление «здесь, в самом сердце зла» открыть «всю истину и высший смысл добра» («Ни мяса опоссума...», 1947) делало его поэзию в конечном итоге достоянием не модернизма, а поэтического реализма, как бы заметно ни сказались на ней объективистские увлечения поэта.

В творчестве Уильямса эти увлечения носили еще более сильный и стойкий характер и преодолевались еще труднее. И все-таки именно Уильямсу принадлежит едва ли не самая существенная роль в становлении реалистической поэтики, которая укрепилась в поэзии США XX в. Традиция, созданная Уитменом и воспринятая крупнейшими поэтами-реалистами — Сэндбергом, Мастерсом, Мак-Лишем, — как раз в творчестве Уильямса всего органичнее соединилась с подлинными завоеваниями «поэтической революции» 10-х годов.

За полвека творческой работы Уильямс испытал самые разные влияния. Он долгие годы находился под ощутимым воздействием Паунда, но решительно отверг его политические теории и резко осудил сближение своего бывшего учителя с итальянским фашизмом. Он был участником вортицистских подборок, а затем одним из первых в Америке увлекся экспрессионизмом. Он прекрасно знал теории и практику сюрреалистов, писал статьи в их защиту и рассматривал Гертруду Стайн как первую представительницу этого течения в США. Он открыл американскому читателю Гарсиа Лорку, которого много переводил в 30-е годы. Он был пропагандистом «объективной формы» и поддерживал кружок Зукофски.

Однако через все эти влияния и эксперименты прокладывала себе путь захватившая Уильямса еще в юности творческая идея современного поэтического эпоса, который должен был обобщить многообразный социальный, нравственный, духовный, психологический опыт рядового американца — свидетеля и участника необыкновенно сложной и динамичной эпохи. Все почерпнутое Уильямсом из исканий авангардистских школ, да и его собственное экспериментальное творчество, в конечном счете подчинялось этой главной цели. Первые фрагменты будущего эпоса — «Бродвей» и «Стачка» — появились еще в 10-е годы. Следующими попытками стали книги прозы, созданные в «красное десятилетие», — цикл новелл

«Жизнь на Пассаик-ривер» и трилогия «Белый мул», «Среди денег», «Становление». Вплотную же Уильямс приступил к своей задаче сразу после второй мировой войны, завершив в 1958 г. пятичастную поэму «Патерсон» — произведение, ставшее для американской реалистической поэзии этапным. У Роберта Лоуэлла были достаточные основания сказать, что последние книги Уильямса («Поздние стихотворения», 1950; «Патерсон», «Образы Брейгеля», 1962) — «это „Листья травы“ нашего времени» (15).

Почти единодушное признание у поэтов послевоенного поколения во многом объясняется тем, что Уильямс был антиподом Элиота. Именно его искания приобрели актуальность, когда слишком явным стал кризис равнявшейся на Элиота «ученой» поэзии, слишком острой — необходимость «прорваться к действительности» (Лоуэлл). Полемика с Элиотом носила для Уильямса принципиальный характер. Здесь словно бы и не находилось точек соприкосновения. Не метафизическая философичность, а подчеркнуто вещный, пластический, зримый образ. Не духовный эскепизм, а нерасторжимая связь с «американской землей» (заглавие сборника эссе Уильямса, вышедшего в 1925 г.). Не усложненная система опосредований между материалом и словом, а теснейшее их сближение, ибо в поэзии нужно «не декларировать и не объяснять, а показывать», разрушая «постоянно существующий в сознании читателя барьер, который лишает его непосредственного контакта с миром» (16). Свое понимание поэзии Уильямс обобщил в трех сформулированных им принципах, которые прослеживаются в его творчестве, с ходом времени приобретая новое содержательное и функциональное значение: «не существует идей отдельно от вещей», «локальное — это и есть всеобщее», на знамени поэзии должно быть начертано «Здесь и Сейчас» (17).

Все эти три важнейшие для Уильямса положения недвусмысленно направлены против эстетики Элиота. Но дело, конечно, заключалось не только в эстетических расхождениях. Исток в обоих случаях был общий — чувство «барьера», существующего в сознании современного человека и лишаящего его «контакта с миром», иначе говоря, органичности, целостности, осмысленности бытия. Из этого неотступного и острого ощущения человеческой отчужденности в буржуазном обществе выросла и поэзия

Элиота, и поэзия Уильямса. И даже конечное устремление было одним и тем же — преодолеть отчужденность, восстановить мертвеющие на бесплодной земле традиции духовной культуры, вернуть человеку сознание небесцельности своего пребывания в мире.

Разным было понимание путей — и здесь уже различия становились антагонистическими. Уильямс не принял ни экспатриантства, ни религиозного миропонимания, ни обращения к далеким эпохам в поисках непреходящих этических ценностей. Вся его жизнь прошла в городке Резерфорд неподалеку от Нью-Йорка; сорок с лишним лет он проработал провинциальным врачом, каждый день объезжая своих небогатых пациентов из окрестных рабочих поселков. И у этого американца всего лишь во втором поколении — отец Уильямса родился еще в Англии, а мать была пуэрториканка, с трудом объяснявшаяся по-английски, — выработалось настолько безошибочное чувство своеобразных, чисто американских примет жизни, особенностей психологического склада, мышления и даже речи, что его творчество стало одним из самых национально характерных явлений культуры США XX в. Всем своим строем оно опровергает столь модную во времена Уильямса идею растворения специфических для каждой страны художественных традиций в некоем универсальном эстетическом языке, синтезирующем искания художников, чьим опытом вдохновлялся модернизм — будь то Бодлер или Генри Джеймс, Кафка или Пиранделло.

Поэтому и неприятие автоматизированной, обездушенной, отчуждающей человека американской реальности никогда не приглушало в поэзии Уильямса чувство кровного родства с этой обезображенной землей. Это и придает его лирике такую необычность на фоне творчества Паунда, Элиота, даже Стивенса и других поэтов, которые вместе с Уильямсом составляли ядро американской авангардистской школы, сложившейся на пороге первой мировой войны. Как и их поэзия, стихи Уильямса 10—20-х годов были болезненным откликом на процессы нивелировки личности и распада культуры, происходившие в американском обществе. Но вместе с тем они лишены тех бунтарских настроений, которые вели к разрыву с американской действительностью, декларированному и Элиотом, и Стайн, и Паундом в «Cantos», и Генри Миллером в «Кондиционированном аде».

Уильямс стремился объективно и многосторонне исследовать мир человека, живущего в самом промышленно-высокоразвитом обществе Запада и особенно глубоко ощущающего на себе разнородные последствия индустриальной цивилизации нашего века, которая создает специфическое мировосприятие, особое зрение, осязание, слух. Если для Элиота во главе угла были понятия этики и культуры, то для Уильямса дело шло прежде всего о необходимости нового художественного видения. Оно отмечено печатью индустриализма и урбанизма, но при этом способно вобрать в себя, обогатить и передать следующим поколениям устойчивые, не подверженные девальвации черты национальной психологии и мышления — глубоко демократически, в уитменовском ключе понимаемые Уильямсом черты самого рядового человека своей эпохи. Еще в «Апологии», входящей в ранний сборник «Al Que Quiere!» (1917), Уильямс пишет о том, как влечет его

красота
этих страшных лиц
людей незначительных...
негритянских женщин,
поденщиков —
старых и столько переживших...

Перевод В. Британишского

Эту неброскую, но непреходящую красоту он и стремился передать, проникая в специфическое мироощущение современника и пытаясь самой фактурой стиха воплотить его своеобразие. Уильямса не переставал интересовать причудливый сплав устойчивых национальных особенностей и новых психологических черт, которые сложились в условиях капиталистической индустриальной цивилизации с ее разладом между прогрессом материальным и духовным, между великими свершениями разума и растущей человеческой отчужденностью, между новой технизированной средой, единообразием, утилитарной функциональностью — и не поддающимися подобной механистичности духовными устремлениями человека. Эти контрасты, за которыми Уильямс чувствовал противоречивое единство американского социального и духовного опыта в XX в., прошли через всю его поэзию, став ее глав-

ной темой, которая получила завершение в «Патерсоне» и «Образах Брейгеля». Поэтому и поиски современного поэтического языка, которыми были заполнены десятилетия творческой работы Уильямса, неизменно сохраняли содержательность, подчиняясь большой и актуальной теме. По своей природе они не могли стать формалистическими, даже когда эти искания непосредственно соприкасались с тенденциями авангардистского и модернистского характера — с тем же вортицизмом или с объективизмом.

Уильямсу был необходим образ, наделенный многозначностью смысла и охватывающий «все градации, все фазы нашего существования и нашего окружения — физическое, так же как и духовное, интеллектуальное и нравственное» (18). Он был убежден, что такой образ необходимо искать в «локальном», в непосредственном опыте, в повседневном течении жизни обычного человека, в «предмете», а не в «идеях о предмете». Такая ориентация заключала в себе и сильные, и слабые стороны. Уильямс довел до совершенства верлибр, построенный на ассоциативных соотношениях самых будничных, но вместе с тем необыкновенно характерных для американской действительности бытовых реалий, на тесной связи переживания и мысли с «физическим», вещественным окружением, на широком использовании разговорной лексики и интонаций. Отказываясь признать некое особое положение поэтического «я» в художественном мире стихотворения, он как бы растворялся в этой прозаичной реальности, создавая глубоко достоверную картину времени и страны и добиваясь конкретности прямого свидетельства, обнажающего драматизм обыденного, однообразного существования ничем не примечательных людей. Он проделал огромную работу обновления образности, ритмики, языка, доказав, что поэтичным может стать любой материал, любое событие и даже бессобытийность размеренного и скучного быта.

Но вместе с тем неприязнь Уильямса к «созерцанию» и «сентиментальности» приводила к тому, что как раз интеллектуальное и нравственное оттеснялось в его поэзии 10—20-х годов на второй план, а порою и полностью исчезало за сугубо «объективной» картиной. Уильямс подчас ограничивался формальным упорядочиванием материала, считая самодостаточным его конкретность и характерность. Видение предмета не подкреплялось в таких

случаях его осмыслением, и Уильямс готов был признать «практическую невозможность поднять на высоту поэтического воображения окружающие нас вещи, с которыми устанавливается прямой чувственный контакт» (19). Из-под пера Уильямса выходили стихи, отмеченные лаконизмом и точностью поэтических средств, но остающиеся в пределах «интенсивного видения» случайных фактов:

как много
значит
красная
тачка
покрытая глазурью
дождя
среди этих белых
цыплят

«Красная тачка», 1921. Перевод В. Британишского

Задачей художника объявлялась лишь «интенсивность» или «чистота» видения подобных вещей. Следующим шагом логично должно было стать признание видения первичным, а вещи, предмета — второстепенным и несущественным компонентом художественной реальности.

Такой шаг и был сделан объективизмом. Да и сам Уильямс в своих теориях склонялся к подобной же формалистической интерпретации сущности поэтического творчества. Этим объясняются и его попытки оправдать эксперименты Гертруды Стайн, и его интерес к граничащей с абстракционизмом живописи Чарльза Демута и граничащей с чистым формализмом лирике Марианны Мур: «В своем творчестве Мур стремится полностью отделить поэзию от содержания — и это черта, свойственная всему современному искусству. Ей это удается, и поэтому ее работа особенно важна» (20).

Но самому Уильямсу это, как правило, не удавалось, даже если он и стремился к такому же выделению из содержательного потока поэзии как поэзии. Вот стихи, характерные для поры его наиболее сильных объективистских увлечений и примечательные тем, что даже и предельно «очищенная» от идей образность все-таки сохраняет неизгладимый отпечаток времени, окружающей реальности, американской урбанической среды и созданного ею мироощущения, т. е. важнейшие элементы

Здание электростанции
в форме
красного кирпичного кресла
высотой 90 футов
на сиденье которого
сидят фигуры
двух металлических
труб — алюминиевых —
возвышаясь
над жалкими лачугами
окрестных кварталов —
из одной трубы подымается
светло-коричневый
дым тогда как другая
под этими серыми
небесами
отдыхает сегодня

«Классическая сцена», 1923. Перевод В. Британишского

Объективизм сделал своим лозунгом мысль, высказанную Уильямсом в связи с творчеством Паунда и, несомненно, направленную против Элиота: «Серьезность и ценность произведения определяется именно мелочами — мелочами организации слов и их взаимоотношений в рамках композиции — во всяком случае, не эмоциями, идеями, учениями, которые в нем отразились» (21). Но самому Уильямсу и предстояло собственной практикой продемонстрировать недостаточность, формалистичность такого подхода к художественному творчеству.

Противоречия между Уильямсом-теоретиком и Уильямсом — автором «Апологии» были ощутимы уже в 20-е годы. «Красное десятилетие» выявило их в полной мере. Стихотворения и новеллы Уильямса этих лет прямо затрагивают злободневные темы эпохи невиданно острой социальной борьбы. В конце 30-х годов происходит разрыв с Паундом. К объективизму Уильямс охладел еще раньше. Подготавливается новый период его поэтического творчества — период решительного отказа от языковых и формальных экспериментов и обращения к большой форме, к эпосу или лирическому циклу, содержащему па-

норамный образ Америки и масштабный автопортрет художника, как содержали их «Листья травы».

Вершинами этого периода, да и всего творчества Уильямса, стали «Патерсон» и «Образы Брейгеля». Эпопея обыденных и незаурядных событий, надежд, тревог, разочарований провинциального американского городка. «Патерсон» вобрал в себя темы, волновавшие Уильямса на протяжении всего его творчества, и подчинил их идее нераздельности судеб героя, типичного рядового американца, и мира, в котором он вырос. Они неразделимы даже формально: Патерсон — это и город, и имя героя, и все пять частей поэмы возвращают к этой сквозной метафоре. Другой ведущий образ произведения — река, которая прокладывает себе путь к океану, напоминая «Листья травы» и прозу Вулфа образ неиссякающей реки Жизни.

В «Образах Брейгеля» уитменовские интонации позднего Уильямса различимы еще явственнее. Выдающийся мастер верлибра, Уильямс приходит здесь к последовательному и строгому формообразующему принципу, к законченной и безукоризненной строфике — терцины, написанные свободным стихом. Однако эта новая для Уильямса организация стиховой речи не сдерживает ни свободы ассоциативного соотнесения и осмысления материала, столь, на первый взгляд, несоотносимого, как живопись Питера Брейгеля и реальность Америки середины нашего века, ни присущего поэтам уитменовской традиции чувства бесконечного разнообразия, динамичности и многоликости мира. Уильямс нашел действенные средства упорядочения образного потока и построения четкой ритмической структуры использованием строфических принципов правильного стиха, указав путь, эффективность которого подтверждена опытом американской поэзии 60—70-х годов.

Новый стиховой принцип был необходим, чтобы передать обретенное Уильямсом в последние годы поэтической работы сознание никогда не прерывающейся преемственности творческих устремлений человека — «живость человеческого ума... и вечный призыв к искусству, искусству, искусству» — и органической связи усилий многих поколений художников постигнуть мир и выразить его в завершенной, гармоничной, неразрушимой форме. Это мотив, который присущ всей реалистической поэзии XX в.: от смятения перед жестокостью и хаосом реально-

сти — к великой ясности создаваемой художником картины мира, которая самой своей классической стройностью знаменует торжество искусства над механистичной, бездуховной, будничной жизнью, победу творческого разума над автоматизмом утилитарного, обезличенного бытия. «Образы Брейгеля» — книга, наполненная ощущением неистребимости жизни и ее неиссякаемых созидательных сил, — стала итогом сложной эволюции Уильямса, которая привела его от авангардистских исканий 10—20-х годов к уитменовской традиции, к реалистическому художественному мышлению.

Судьбы объективистской школы и опыт Уоллеса Стивенса и Уильяма Карлоса Уильямса — двух больших поэтов, на время оказавшихся с нею связанными, — наглядное свидетельство ограниченности и бесперспективности формалистического модернистского экспериментаторства, неспособного подчинить себе подлинно значительный талант. Раньше или позже настоящий художник преодолевает искус чисто формального решения существенных художественных задач и неизбежно приходит к признанию главенствующей роли содержательности. И тогда перед ним открыт путь к реализму — будь то реализм, выросший на почве традиций великих поэтов прошлого, или тот во многом новый по своей художественной сущности феномен, который обнимается понятием поэтического реализма XX в.

4. ВЫСВОБОЖДЕННОЕ СЛОВО

(Эдвард Эстлин Каммингс)

Объективизм прекратил свое существование уже к середине 30-х годов. Урок, который нельзя было не извлечь из его истории, как и из последующего творчества Стивенса и Уильямса, заключался в том, что эксперимент оказывается плодотворным только при условии его содержательности, когда поэтический язык отвечает потребности осмыслить и воплотить в искусстве динамику общественного бытия в его противоречиях и конфликтах.

В позднем творчестве обоих поэтов нетрадиционность и усложненность поэтики оправдана напряжением художественной мысли, стремящейся постичь противоречивые процессы американской действительности XX в. и понять,

как они формируют духовный мир личности. В этом отношении путь Стивенса и Уильямса типичен для многих крупнейших поэтов столетия. Пафос гражданственности и активность социальной позиции, столь характерные для зрелых, реалистических произведений Незвала, Элюара, Арагона, Десноса, Лорки, Неруды, остался чужд Стивенсу и Уильямсу, но примечательно, что и здесь перед нами — знакомый сдвиг от бунта против окаменевших форм, до поры замкнутого рамками стихового эксперимента, к большой общественной проблематике, от настроений отчаяния и тотального неприятия жизни — к целостности и органичности поэтического видения и возникающей из него художественной модели мира.

В самой общей форме подобная эволюция, отчетливо просматривающаяся в творчестве целого ряда европейских и американских поэтов, заплативших дань авангардизму и впоследствии далеко от него отошедших, может быть охарактеризована как путь от эксперимента к обобщению, от фрагментарности к законченному большому полотну. Это путь от частного свидетельства к синтетическому мирообразу, от декларативных, заданных категорий, с неизбежностью влекущих за собой деформацию предметного мира, к постижению бесчисленных взаимосвязей и диалектических законов этого мира, воплощаемого в лирическом эпосе.

В новейших работах советских исследователей такой тип творческого развития все чаще рассматривается как движение от авангардистского экспериментаторства к поэтическому реализму XX в., оцениваемому как одно из новаторских явлений художественной культуры современности (1). Поэтическому реализму XX в. отнюдь не чужды некоторые искания, восходящие к практике авангардистских течений 10—20-х годов — особенно к практике экспрессионистов и футуристов. В поэтическом реализме обобщены элементы новой поэтики, рождавшейся в исторических катаклизмах первых десятилетий века, в условиях огромных общественных потрясений. Молодой художественный авангард той поры откликался на эти события подчас наиболее непосредственно, наиболее остро, как бы подготавливая пути всестороннего социально-исторического осмысления открывшихся тогда сложнейших коллизий. Но, конечно, поэтический реализм — при всем том, что он довольно тесно связан с авангардистски-

ми школами начала века,— отнюдь не является лишь механическим соединением тех или иных художественных принципов, заявивших о себе в искусстве 10—20-х годов, с основными требованиями реалистической эстетики.

Сами подобные принципы, оказываясь подчиненными потребностям реалистического освоения действительности, приобретают качественно новое содержание. Применительно к поэзии это новое качество предопределено прежде всего радикально меняющимся, по сравнению с любой авангардистской школой, содержанием мирообраза. Доминантой мирообраза в поэтическом реализме является целостность, взаимосвязь и взаимопроникновение тысяч, на первый взгляд, разрозненных и бесконечно далеких один от другого ликов бытия. В авангардистской поэзии, из каких бы идейных и эстетических убеждений она ни исходила, такой доминантой неизменно оказывается именно несовместимость различных пластов человеческого опыта, их бессвязность, хаос и алогизм мира.

Можно сказать, что в левом экспрессионизме, а отчасти — в футуризме и сюрреализме были найдены новые восприятия множества привычных вещей, явлений, событий, открывшихся по-новому, непривычно и обостренно, человеку XX столетия. Однако при этом исчезла, распавшись на бесчисленные несводимые воедино фрагменты, сама ткань, в которую вплетены все эти вещи, явления, события,— исчезло единство мира. Воссоздать ткань как целостность, восстановить единство мира, в полной мере учитывая, насколько иными воспринимаются в новом столетии самые обычные явления и вещи,— это, собственно, и было главной задачей поэтического реализма XX в. В Америке ее всего последовательнее решали такие поэты, как Уильямс.

Движение от авангардизма к поэтическому реализму XX в.— один из важнейших процессов в художественной истории нашего столетия. Это чрезвычайно сложный процесс, приобретающий глубоко индивидуальные формы в творчестве каждого художника.

Сложность еще и в том, что становление поэтического реализма XX в. происходит одновременно с гораздо более широким процессом утверждения реалистической поэтики, возникающей на почве традиций крупнейших поэтов-реалистов прошлого. Поэтический реализм XX в. составляет органическую часть явления более масштабного —

явления, которое мы называем современным критическим реализмом. Здесь множество точек соприкосновения и явлена принципиальная общность. Однако полного тождества нет. Поэтический реализм XX в.— это особый феномен в реалистическом искусстве нашей эпохи, особое направление, способствовавшее обогащению реалистической эстетики, какой она является перед нами прежде всего в мировой поэзии последних десятилетий.

Поясним эту мысль примером. В американской поэзии реализм как художественная система утверждался главным образом на путях, указанных Уитменом. Это происходило в 10-е годы, и здесь особую важность приобретает опыт таких поэтов, как Карл Сэндберг и Эдгар Ли Мастерс. Оба они, несомненно, являются виднейшими американскими поэтами-реалистами послеуитменовской эпохи. И тем не менее было бы ошибочно считать, что их художественная система принадлежит поэтическому реализму XX в. Это — реалистическая поэтика, непосредственно ориентирующаяся на совокупность художественных принципов, предложенных Уитменом в «Листьях травы», и доказавшая свою способность воплотить новое содержание, обновляя и совершенствуя уже существующую к началу XX в. традицию, однако не подвергая ее глубоким качественным изменениям.

Сходным образом еще один выдающийся поэт-реалист Роберт Фрост создает поэтику, прочно связанную с традициями таких лириков прошлого века, как Торо и Лонгфелло, но в его творчестве обретающую способность многогранно и самобытно воплотить содержание, актуальное уже для Америки нашего времени. Лирика Фроста — явление глубоко реалистическое по художественной сущности. И тем не менее ее нельзя отнести к явлениям поэтического реализма XX в.

Дело идет о многообразии реализма как важнейшего эстетического феномена в культуре XX в. В реалистической художественной системе, которую мы наблюдаем, к примеру, у Мастерса или Фроста, поэтический реализм XX в. выделяется как специфическое явление прежде всего потому, что для него не характерна столь несомненная и прочная связь с традициями предшествующих эпох и, наоборот, очень характерно стремление учитывать и использовать наиболее перспективные искания нереалистических школ в искусстве начала столетия. Из этих

школ вышли и сами представители поэтического реализма XX в.— факт, заметно сказавшийся на их отношении к традициям реализма XIX в. Эти традиции важны им в той мере, в какой они предвосхищают художественную проблематику современной эпохи,— так (резко расходясь с тем же Мастерсом) толкует Уитмена его горячий пропагандист Уильямс, которому в «Листьях травы» больше всего дороги своеобразная красота, гротескность, национальная характерность урбанистических образов.

Поэтический реализм XX в. и стремится выразить резко изменившийся на переломе эпох характер действительности, человеческого мышления и восприятия, художественного видения. Здесь — поле его общения с авангардизмом первых десятилетий XX в.

Разумеется, вхождение авангардистского эксперимента в реалистическую художественную систему происходит далеко не механически. Опыт многих поэтов — от Незвала до Арагона — свидетельствует, что самый эксперимент в таких случаях наполняется совершенно новым содержанием, что предопределено в первую очередь эволюцией мировоззрения. Первостепенно важны и такие факторы, как характер пережитых в начальную пору творчества авангардистских увлечений — далеко не однородных, к примеру, у Элюара и Бретона, хотя их и объединил на какое-то время сюрреализм,— или глубина воздействия народнопоэтических, фольклорных, песенных традиций, столь важных, скажем, для Лорки или для Неруды на их пути к поэтическому реализму XX в.

Удивительное художественное многообразие, которое открывается исследователю поэтического реализма XX в., объяснимо как широтой возможностей реалистического творческого метода, так — в немалой степени — и разнообразием тенденций, соприкасавшихся, взаимно влиявших и претерпевавших качественные изменения, чтобы образовать фундамент «нового материалистического поэтического реализма» (Незвал) (2).

Для истории поэзии XX в., в частности и американской, становление поэтического реализма — важнейшая проблема, к которой сходятся многочисленные тенденции, конфликты, противоречия, искания, отметившие движение поэтического искусства в новейшую эпоху. Здесь открывается картина сложного взаимодействия реалистических и авангардистских тенденций, неизбежных размеже-

ваний внутри нереалистических течений (как произошло, например, с сюрреализмом, из которого выделились, оказавшись на разных полюсах, Элюар и Арагон, с одной стороны, Бретон, Супо, Пере — с другой). Идет борьба за новое художественное видение, за «поэтическую революцию». В ходе ее складываются более или менее продолжительные союзы и наблюдаются неизбежные размежевания — глубоко закономерные размежевания и разрывы, ибо рано или поздно возникал решающий вопрос, для чего нужна эта поэтика, какой задаче должно служить завоеванное новое видение, да и само искусство.

Но вместе с тем важно видеть не только конечные результаты этого процесса внутренних изменений нереалистических школ и эволюции их представителей либо к реализму, либо к модернистским художественным концепциям. Важно видеть и сам процесс в его текучести и сложности — борьбу разнонаправленных тенденций в практике целого ряда нереалистических течений и творчестве многих выдающихся поэтов XX в., объективную неоднозначность защищавшихся такими школами (и такими поэтами) художественных идей. Как правило, дело ограничивалось потребностями «поэтической революции» форматворческого, элитаристского образца. Но порою эти узкие рамки преодолевались, и тогда найденное авангардистами входило в поэтический реализм XX в.

Так, в частности, произошло с некоторыми положениями, которые выдвинул и защищал футуризм и которые нашли практическое осуществление в поэзии и живописи самого значительного из американских приверженцев этого художественного движения — Эдварда Эстлина Каммингса (1894—1962).

Известно, что футуризм отличался крайней разнородностью целей и устремлений. В целом ряде случаев попытки определить с помощью этого понятия устремления многочисленных авангардистских школ в поэзии и живописи начала века основывались только на определенном сходстве формальных приемов. Вся недолгая история футуризма насыщена резкими внутренними конфликтами, в результате которых отпочковывались все новые и новые объединения: собственно футуризм Филиппо Томмазо Маринетти и таких его последователей, как Дж. Папини и У. Боччони, имел немало общего с кубофутуризмом Брака, Мондриана, да и русских художников группы

«Ослиный хвост», но почти ничего — с бунтарским, революционным футуризмом молодых Маяковского и Хлебникова. Очень часто расхождения футуристов в вопросах идейной и творческой ориентации оказывались настолько принципиальными, что само существование футуризма как — хотя бы относительно — целостного художественного движения не без причин подвергается сомнению (3).

Думается, здесь следует говорить не о школе, обладающей какими-то единообразными принципами, а скорее о тенденции, о некоей эстетической потребности, осознанной молодым европейским авангардом первых десятилетий века и направлявшей ход его исканий, сколь бы далекими по своей объективной сущности — идейной и творческой — ни оказывались их итоги. Если не искать в футуризме единства, закрепляемого в манифестах, перед нами окажется цепочка эстетически взаимосвязанных устремлений, для характеристики которых понятие «футуризм» предстает наиболее оправданным.

Главным побудительным фактором таких устремлений был сделавшийся к XX в. (особенно в живописи и поэзии) несомненным кризис старых форм художественного мышления — в основе своей миметических, на практике же деградировавших до плоского бытописательства и натуралистического жизнеподобия. Футуристы одними из первых ощутили, насколько насыщен воздух эпохи электрическими разрядами приближающихся гроз, и этим объясняется неизменно отчетливый оттенок левизны, присущей их деятельности и порою — примеры Маяковского, Хлебникова, Пикассо говорят сами за себя — далеко не сводившейся к эпатированию буржуазной публики. Другое дело, какие конкретные воплощения приобретал этот левый, бунтарский пафос, столь резко отличающий футуризм на фоне современных ему декадентских течений. С типичным для авангардистских колумбов экстремизмом футуристы отвергали сам миметический принцип и всю питаемую им реалистическую художественную культуру, тем самым обрекая свое движение на бесплодие чисто формалистических поисков (4), — тупик, для большинства из них так и оставшийся безвыходным.

Но за этой ультралевизной — пагубной для многих талантов, оказавшихся в плену формотворчества, а главного теоретика футуризма Маринетти с ходом времени толкнувшей на путь политического экстремизма, на прослав-

ление «стихийной силы», «божественной анархии» и на союз с чернорубашечниками, — за несомненной идейной и эстетической ущербностью футуризма нельзя не видеть и перспективности некоторых задач, в практике футуризма осознанных и поставленных как существенные задачи современной художественной культуры, хотя предложенные футуристами решения оказались полностью несостоятельными. Футуризм сыграл роль разведчика новой эстетической проблематики, оставшейся ему непосильной, но уже не исчезнувшей — после его заката — из поля зрения некоторых крупных мастеров искусства нашего столетия, и прежде всего мастеров поэтического реализма.

В 1915 г. Каммингс выступил с докладом «Новое искусство». В ту пору он был еще студентом, и его аудиторию составляли старшекурсники Гарварда. За два года до этого Каммингс познакомился с новейшим европейским искусством; в Нью-Йорке, а затем в Чикаго и Бостоне была устроена большая выставка французской живописи от Энгра до кубистов — знаменитая «Армори Шоу», сыгравшая значительную роль в становлении американского авангардизма.

Доклад Каммингса — он страстно защищает искусство Матисса и Сезанна, вызвавшее у тогдашней художественной критики США одни насмешки, — местами крайне наивен. Но вместе с тем в нем уже намечены именно те задачи, которые выдвигали футуристские группы и в Италии, и во Франции, и в России и которые в отдельных случаях оказались важны для формирующегося поэтического реализма XX в. Каммингс утверждает, что новое искусство, в котором критика увидела свидетельство неспособности мыслить сколько-нибудь логично и воспринимать мир «естественно», на самом деле отмечено гораздо более строгой логикой и целостностью, чем творчество «реалистов» (под «реализмом» Каммингс, несомненно, понимает косный академический стиль, против которого восставал, борясь за истинный реализм, еще Золя в «Моем салоне»). Характеризуя новое искусство как «кубизм, или футуризм», Каммингс видит его главную цель в стремлении от «копирования объекта» перейти к «принципу конструирования (design), выражающему индивидуальное восприятие субъекта». Этот принцип, который Каммингс распространяет не только на пластические искусства, но и на поэзию, должен быть найден в геомет-

рии, поскольку новая урбанистическая реальность перенасыщена техническими формами и практическими приложениями математики, благодаря чему «геометризируется» и каждое «индивидуальное восприятие».

Важнейшей потребностью нового искусства тем самым объявлен поиск художественного языка, в котором находили бы непосредственное отражение ритмы, формы и характер психологических процессов современной техницистской, урбанистической эпохи. Научное мышление, в котором уже произошел переворот представлений о физической реальности, времени и пространстве, должно сообщиться и художественному видению, пока что — во всяком случае, у «реалистов» — осознающему реальность так, словно ее законы ни в чем не изменились с сотворения мира. «Кубизм, или футуризм» — для тогдашнего поколения эти понятия не различались, да между ними и впрямь немало общего — берется за практическое осуществление этой безотлагательной задачи. Средством ее решения, как доказывает опыт Сезанна, а также скульптора Бранкузи (эти имена без всяких оснований ставил тогда в один ряд не только Каммингс), является примат «непосредственно осязаемого и непосредственно переживаемого», отказ от всей системы эстетических опосредований, которая была выработана искусством «догеометрической» эпохи и, стало быть, безнадежно устарела (5). Цель состоит в «победе линии над реализмом — линии как таковой, линии как линии» (6).

Каммингс обладал большим и самобытным талантом, и его творчество поэта и живописца, во многом являвшееся попыткой осуществить принципы эстетической декларации 1915 г., далеко не сводимо к борьбе за торжество «линии как таковой». Искания Каммингса важны для реалистической американской поэзии XX в. Один из самых своеобразных лириков-урбанистов, поэт ярко выраженной сатирической тенденции, он отчасти предвосхитил и проблематику, и художественный язык многих наиболее значительных современных американских поэтов реалистического направления — таких, как Теодор Рётке, Ричард Уилбер, Роберт Данкен.

Он был поэтом резко индивидуального художественного видения, для которого характерно тяготение к пластичности образа, к живописи словом, выявлению все новых и новых семантических возможностей самой обы-

денной, стершейся от постоянного употребления лексики, к необычному синтезу зрительного и звукового образного ряда. Далекий от общественной борьбы своего времени и порою расплачивавшийся тяжкими ошибками (какой, в частности, была книга впечатлений о поездке в СССР «Эйми», написанная в 1931 г.) за избранную им позицию бунтаря-индивидуалиста, не признающего никаких форм социальной «завербованности» художника, Каммингс, однако же, создал целый ряд произведений антимилиитаристского и антифашистского характера, а в 20-е годы писал стихи о рабочих и революционерах и открыто сочувствовал левым силам. Тогда же, в лучшую пору своего творчества, он выступил бескомпромиссным и язвительным критиком американского мещанства, самодовольного «среднего сословия», во многом перекликаясь здесь с Рингом Ларднером и намечая тематику, столь важную для американской литературы последних десятилетий, развенчивающей мифы потребительского общества.

В творчестве Каммингса непрерывно происходило столкновение разнонаправленных тенденций, и центр этой подспудно протекающей напряженной борьбы — проблема содержательного наполнения тех принципов нового видения и новой поэтики, которые были намечены футуристскими декларациями. Эти принципы — сближение поэтики с научным знанием, урбанизм, конструирование художественной реальности вместо простого жизнеподобия, красота технических и математических форм, изоляция любого предмета и переживания из потока будничных впечатлений с целью выявить на таком микроматериале особенности восприятия человека современной эпохи — все это было откликом на новые черты действительности XX в. В творчестве наиболее талантливых из футуристов, включая и Каммингса, выражено — пусть не всегда отчетливо — чувство огромной исторической ломки всего буржуазного уклада. Но жизненное содержание, на которое футуристы указали одними из первых в мировом искусстве нашего столетия, меньше всего укладывалось в программу «линии как таковой», «слова как такового». Черты новаторского художественного восприятия, делающие отдельные футуристические эксперименты одним из источников поэтического реализма XX в., приходили в неразрешимый конфликт с прокламированным формализмом, которому обычно сопутствовал нигилизм по

отношению к «старому хламу» многовековой художественной культуры. С чертами, заставляющими классифицировать футуристическое движение в целом как одно из проявлений кризисных тенденций в искусстве начала века и рассматривать футуризм как предвестие модернизма в его наиболее разрушительных формах.

Этот конфликт отчетливо проступает в творчестве подлинно значительных художников, которые были связаны с футуризмом. Им предопределена неизбежность последующего разрыва с футуризмом многих его представителей, таких, например, как Альдо Палацески. Не приходится уже говорить о Маяковском или Аполлинере: они перерастают рамки футуристской эстетики даже в наиболее экспериментальных своих произведениях — скажем, в аполлинеровских «Идеограммах», представляющих собой опыты симультативного письма, где разрушены границы между словесным и графическим образом и смысл порой подчинен звуковому орнаменту.

Тем же внутренним конфликтом предопределено то преодоление футуристской схемы не укладывающейся в нее поэтической мыслью, которое можно наблюдать в мифотворческих поэмах Хлебникова с их «языческим мышлением» (цикл 1914 г. «Изборник», тогда же напечатанные «Дети Выдры»). Или в стихах Каммингса, где мирообраз создается из элементов, подчеркнута далеких от круга бытия ненавистного поэту «среднего сословия», — мир бродяг, цирковых актеров, люмпенов, проституток, мир китайских и негритянских кварталов, дно большого города (сборники «Равняется пяти», 1925; «Без благодарностей», 1935).

И, наконец, тем же непреодолимым в границах футуризма конфликтом предопределено столкновение концепций «художественной революции», замкнутой сферой поэтики, и поэтического реализма, представляющего собой не просто поэтику, а новое видение и новую эстетическую систему. Это столкновение приобретало в творчестве Каммингса особенно острый и порою болезненный характер. Здесь центральная коллизия, центральное противоречие творческого пути Каммингса. Собственно, это одна из центральных коллизий всего авангардистского движения в Америке 10—20-х годов.

У Каммингса она так и осталась неразрешенной. Его творчество следует оценить как явление промежуточное

между поэтическим реализмом XX в. и модернизмом, возникшим на той же почве борьбы за новую поэтику, новое видение.

Знакомясь с поэзией и живописью Каммингса, нетрудно заметить, что у него не столь уж многочисленны непосредственные отзвуки деклараций Маринетти и куда более часты совпадения (конечно, произвольные) и переключки с идеями, которые защищал русский футуризм. Каммингсу остались чужды призывы создавать «динамическую литературу будущего», в которой Маринетти грезился «триумф числа и знака», «парад мышц» и торжество левоанархистских настроений. В итальянском футуризме «дело омоложения и укрепления творческого гения» путем чисто формалистических упражнений на бумаге и на полотне перерастало в «борьбу за молодую Италию, освобожденную от груза прошлого и иностранщины», — иначе говоря, в политическое течение, быстро сомкнувшееся с фашизмом (7). Футуризм Каммингса никогда не выходил за пределы эстетики. Причем и здесь его устремления, на первый взгляд почти сходные с программой, объявленной Маринетти, оказывались, в сущности, далеко не идентичными, а порой прямо противоположными ей.

Маринетти объявил, что футуристы революционизируют искусство, широко вводя в художественный арсенал ритмы и образы технизированной эпохи. Это была одна из существенных задач, стоявших перед художественной культурой начала века. Футуризм в лице лучших поэтов, до той или иной степени связанных с ним, внес в ее решение ощутимую лепту — достаточно напомнить о мощном урбанизме раннего Маяковского, о городской лирике Аполлинера и начинающего Тувима. Имя Каммингса органично в этом ряду. В стихах 20-х годов — циклы «Сонеты: реальное» и «Сонеты: злободневное», вошедшие в сборник «И т. д.» (1925), «Портреты» в сборнике «Равняется пяти» — созданы поэтические зарисовки многоликой жизни громадного людского муравейника — для американской поэзии новаторские. И по тональности, то намеренно грубой, то печально ироничной. И по образности, вызывающей немедленные ассоциации с полотнами кубистов. И по ритмике, как правило подчиненной пульсирующему, машинному ритму огромного города, ломающей все традиционные представления об особенностях поэти-

ческого содержания сонета как стиховой формы и о его возможностях.

Но если Маринетти призывал воспеть «огромные толпы, движимые работой... ночную вибрацию арсеналов и верфей... прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей, заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма» (8), если он упивался техническим прогрессом и урбанизмом современной жизни, видя в них мощное средство активизации «дремлющих масс», то у Каммингса преобладает совсем другое настроение. Накладывая рельефный отпечаток на его художественное видение, урбанистическая и свертехнизированная среда вместе с тем отталкивает Каммингса своей механистичностью, передающейся и человеческому сознанию, навязывающей ему автоматизм восприятий и реакций. Человеку, живущему в такой среде, все труднее осуществить свое высшее призвание, как его понимал Каммингс. Для него это призвание определялось способностью «убивать реальность», иными словами, окаменевшие и лишившиеся всякого творческого содержания формы восприятия окружающего мира. В представлениях Каммингса, искусство должно было самым своим языком передать «геометрический» характер современной среды человеческого обитания, но вместе с тем скорее не отражать реальное, а «совершать прекрасные, неподражаемые убийства реального», как совершает их в своем искусстве Пикассо (9). Программный характер приобретает в этой связи одно из стихотворений, вошедших в сборник «И т. д.»:

весна подобна может быть руке
(что появляется осторожно
из Ниоткуда) преображая
окно в которое люди глядят
(в то время как
люди глядят
преображая и изменяя перемещая
осторожно незнакомые вещи туда
и знакомые вещи сюда) и
изменяя все осторожно

Перевод В. Шаргунова

И даже образный строй лирики Каммингса — при всем увлечении поэта художественными исканиями ку-

бистов и футуристов — скорее все же напоминает живопись более раннего этапа, полотна Лотрека, Ван-Гога, Моне, а иногда и примитивистов, прежде всего Анри Руссо. Стихи Каммингса отмечены редким в поэзии чувством цвета, объема, линии. Целым рядом исследований показано, что и композиция стихотворения у Каммингса гораздо ближе к пластическому, чем к словесному, искусству (10). Образы Каммингса неизменно предметны, его фантазия всегда прочно привязана к материальному миру. Деталь выписана скрупулезно и часто самой своей точностью и нешаблонностью выдвигается, как в живописи примитивистов, на центральное место во всей наспех набросанной картине.

Здесь у Каммингса много общего с молодым Маяковским и особенно с Хлебниковым — вплоть до стремления к непроизносимому, визуальному стиху. При всех формалистических крайностях, которые влекли за собой попытки такого рода, у Каммингса они диктовались в конечном счете перспективной мыслью о синтезе изобразительных возможностей живописи и литературы. Сделанное Каммингсом в этом направлении спорно, порою — явно неудачно, и тем не менее некоторые его эксперименты, несомненно, обогатили американский поэтический реализм XX в.

Так уже и в своей поэтике Каммингс подчас предстает художником, отнюдь не безоговорочно принимающим футуризм, каким это движение рисовалось в декларациях Маринетти. Если же обратиться к литературной позиции Каммингса, расхождения окажутся еще более глубокими. Для Маринетти фундаментальным было понятие «динамизм». «Искусство будущего» приглашали уже сейчас энергично встряхнуть погруженный в сонную одурь быт, духовную жизнь, культуру, и Маринетти с его страстью к безответственным эффектным фразам провозглашал, что «война — это лучшая гигиена мира». Летом 1917 г. Каммингс, как многие его сверстники, включая Хемингуэя, отправился добровольцем на европейский фронт и полгода провел рядовым в роте Красного креста во Франции. С войны он вынес ту же горечь и чувство крушения всех «высоких слов», что были так хорошо знакомы «потерянному поколению». Опыт Каммингса оказался даже более жестоким. За стычку с военной полицией он попал во фронтовую тюрьму, и впечатления этих месяцев дали

Каммингсу материал для «Огромной камеры» (1922) — его единственного романа, оставившего яркий след в анти-военной литературе США. И по теме, и по звучанию «Огромной камере» близки стихи цикла «La guerre» (1925). И, конечно, тем же потрясением военного времени объяснялись не столь уж редкие у Каммингса 20-х годов ноты резкого социального протеста, неприятия буржуазных ценностей и идеалов:

о
эти милые и пожилые люди
правлящие миром (и мною и также
вами если мы не обращаем внимания)

о
драгоценные дорогостоящие безмозглые
двух фасонов — Он и Она —
восковые фигуры наполненные
мертвыми идеями

о
квинтиллионы невероятных
дряхлых благочестивых беззубых
вечно-сующих-свой-нос-
в-чужие-дела
двуногих

о
суетящиеся
любезные бесполезные безволосые

о
лухи

«Ода». Перевод В. Британишского

И в позднем творчестве Каммингса, хотя молодой радикализм поэта со временем развеялся, можно найти немало стихотворений, отмеченных не только формальной виртуозностью, но и глубокой творческой мыслью и занявших прочное место в лирике американского поэтического реализма. С годами ясно определилась центральная тема его поэзии. Убожество мещанского, буржуазно-рационалистического образа жизни, господствующего в Америке, становилось главной мишенью сатиры Каммингса и побуждало его искать иные формы бытия, особенно дорожа подлинной духовной свободой, которой наделен ребенок. «Примитивизм» Каммингса, по сути, был попыт-

кой художественно реконструировать это непосредственное, органически творческое детское мировосприятие, противопоставив его духовной стерильности взрослого мира, в котором люди упоены «величием своего ничтожества». На первый взгляд, наивные по мысли и по композиции, такие стихи Каммингса подчас наполнялись глубоко драматическим содержанием. Впрочем, оно почти всегда смягчено юмором и «игровым» построением стихов с незаметными переходами от трагического к смешному и «несерьезными», но точными обобщениями, которые Каммингс так ценил в искусстве клоунады, очень много давшем его поэзии.

Природу своего видения сам Каммингс характеризовал как бурлескную, и в некоторых его произведениях 30—40-х годов чувствуется близость к такому выдающемуся мастеру бурлеска в искусстве XX в., как Чаплин. Здесь, видимо, и должна была пройти магистральная дорога творчества Каммингса, для которого «маска» клоуна, «маска» неповзрослевшего ребенка оказывалась наиболее совершенным художественным инструментом. Но и в наиболее значительных книгах Каммингса — «Равняется пяти», «Без благодарностей», «50 стихотворений» (1940) — элементы поэтического реализма не складываются в целостную художественную систему. Все время ощутима борьба между реалистическим видением и сковывающей его формалистической доктриной «революции языка», доктриной «высвобожденного слова» и «самоценной линии», которой Каммингс сохранял верность и через много лет после того, как выдвинувший эту доктрину футуризм фактически сошел со сцены.

Опубликованная в 1913 г. статья Маринетти «Разрушение синтаксиса.— Воображение без проводов.— Слова на свободе» уже самим заголовком выразила программную установку футуризма: на место слова (линии, цвета, формы и т. д.) как символа должно было явиться «слово на свободе», звучащее слово, смысловой знак, будто бы заключающий в самом своем звуковом строении некую образность и мифологичность. Пожалуй, это стремление освободить первичные компоненты художественного мышления — слово, линию, цвет — от всякой философской и символической отвлеченности, предельно их конкретизировав, и составляло то общее, что прослеживается в футуристском движении, какие бы разные формы оно ни

принимало в различных странах и у различных своих представителей. Здесь уместно напомнить и о побуждениях Аполлинера и Сандрара, писавших симультивныи стихи, и об опыте Хлебникова, и о декларации Маяковского в докладе «О новейшей русской поэзии»: «Цвет, линия, плоскость — самоцель живописи — живописная концепция, слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция» (11).

Как только слово объявлялось самоцелью поэзии, оно должно было выступить (цитируем другой доклад молодого Маяковского — «Пришедший сам») «против содержания», «против языка (литературного, академического)», «против ритма (музыкального, условного)», «против размера», «против синтаксиса», «против этимологии» (12). Разумеется, если бы эта программа была последовательно воплощена на практике, это могло бы означать лишь полную ликвидацию поэзии. Творчество Маяковского 10-х годов — наглядный пример опровержения собственных его идей футуристского свойства. Даже Хлебников, гораздо дальше пошедший по пути поисков «самовитого слова», за крайне редкими исключениями, не смог разорвать связи между поэтическим языком и предметным смыслом речи.

Такого разрыва не произошло и в футуристских языковых экспериментах Каммингса. Однако само стремление к «слову как таковому» у него вполне отчетливо. И, помогая осуществлять «поэтическую революцию» авангардистского и модернистского характера, оно в целом тормозило движение Каммингса к поэтическому реализму.

В одной из шести «Антилекций» (1953), объясняя сущность своих творческих устремлений, Каммингс говорил, что ни творчество, ни восприятие искусства невозможны до той поры, пока смотрят «не *на* картину, а *сквозь* картину, отыскивая в ней некий жизненный факт, который в зависимости от характера общественных взглядов способен или неспособен помогать духовному и нравственному совершенствованию» (13). Это — далекий отзвук споров, кипевших в художественных кругах Европы, когда выступили футуристы. Отвергая и принципы реализма, и символистскую поэтику, футуризм утверждал, что в дофутуристской поэзии существовала слишком большая дистанция между словом как единицей языка и сло-

вом как фактом художественного мышления. А тем самым открывался простор для произвольного использования словесного материала и повод для «взглядов сквозь картину», т. е. для внеэстетического толкования произведений. У футуристов дело шло не просто о возвращении к бытовому языку, но о том, чтобы выявить некую элементарную поэтичность и изобразительность в границах «слова как такового», освобожденного от всей «символики», которая в него привнесена смотрящими «сквозь картину».

Так оправдывался не только отрыв поэтического слова от живой повседневной речи, но и словотворчество. Язык расщеплялся на звуковые атомы, и лексические единицы воссоздавались по принципу звуковой общности, за которой должен был открыться мифологический смысл, а не по принципу содержательной значимости. Эти опыты могли оказываться — и порою оказывались, как свидетельствуют некоторые стихотворения того же Хлебникова, — бесполезными для поэтического творчества. Но только в том смысле, что иногда они помогали преодолеть инерцию бытового, стершегося (или «символического», произвольного) словоупотребления и, освежив слово фонетической игрой или же неожиданным сопряжением с далекими от него лексическими рядами, как бы заново представить его свободным от штампа поэтическим материалом, в самом себе таящим множество незамечаемых смысловых ассоциаций. И вместе с тем, оказываясь «на свободе», порывая с понятийным значением, слово у футуристов (знаменитый «дыр, бул, щил» Крученых — только наиболее очевидное тому подтверждение) лишалось смысла, не несло в себе даже эмоциональной выразительности, обрекая и талантливых поэтов — того же Хлебникова — на тщетные поиски «странной мудрости», которая «разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках» (14). Конечным итогом эксперимента оказывалась заумь.

Правда, и такого рода работа в своих частностях могла быть бесполезной. Так, знаменитые звукообразы Хлебникова, его омонимические рифмы, прочерченные им звукосемантические связи — все это вошло в арсенал русского стиха, доказывая свою плодотворность в практике Маяковского, В. Каменского, Н. Асеева (15). Поиски Каммингса шли в близком направлении. Сходство его с Хлебниковым порою поразительно. В стихах Камминг-

са — тот же звукосемантический ряд, управляющий образным рядом, то же многообразие неологизмов (часто и созданных по-хлебниковски — опредмечиванием глаголов, противозаконным — с грамматической стороны — использованием суффиксов, имеющим целью установить этимологическую близость слов, в традиционном употреблении несущих отнюдь не сходные значения). Здесь тот же принцип разлома слов для того, чтобы открыть «странную мудрость» в произвольных и для обычного слуха ничего не означающих созвучиях.

Иногда из такого разлома и впрямь рождается неожиданный и точный поэтический образ, как, скажем, в этом микростихотворении, где из созвучия начальных фонем английских слов «лист» (leaf) и «одиночество» (loneliness) возникает прочная образная ассоциация — чувство одиночества осенью, когда падают листья:

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

Написанное в строку «a leaf falls, loneliness», конечно, несет ту же «информацию», но не несет образного содержания: простейшие, общеупотребительные лексические единицы уже утратили ту имманентно присущую им поэтическую наполненность, которая создается великолепной аллитерацией. Графический образ в данном случае не только позволяет ввести падающий лист «в рамку» слова «одиночество», тем самым закрепив связь двух понятий, но и выявляет эту имманентную поэтичность слов, фиксируемую уже на фонетическом уровне.

Можно привести и другие примеры удач Каммингса в этой его ювелирной работе над словом. Но дело решалось не частными удачами и не отдельными достижениями. Испытывался практикой сам предложенный футуристами принцип «высвобожденного слова». И в целом он этого испытания не выдержал.

Фундаментом футуристского эксперимента было представление об образной содержательности и устойчивом значении звука, освобожденного не только от смысловых, но нередко даже от фонетических зависимостей. Слово-творчество, понятийный алогизм, разрушенный синтаксис, словесная графика — все эти характерные свойства футуристского стиха преследовали цель оправдать теорию звука как самодостаточного поэтического средства, тем самым покончив и с реалистической поэтикой, и с концепциями символизма. Решающее слово принадлежало, разумеется, объективным законам языка и мышления. Конфликт с ними становился и неизбежным, и неразрешимым. Способствуя в некоторых отношениях становлению художественной системы поэтического реализма XX в., футуризм в целом оказывался формалистическим явлением и играл в поэзии и живописи деструктивную роль. В конечном итоге именно футуристские эксперименты подготовили почву для современной «конкретной поэзии», в которой разорваны все связи с коммуникативной функцией слова и слово принципиально бессмысленно.

Примеры такого рода можно найти уже и у Каммингса (16), и они были логичным завершением трудов, имевших целью полностью «высвободить» слово. Как и у других футуристов, слова утрачивали смысл, они просто функционировали (поэтому столь большое значение придавалось у Каммингса служебным словам — союзам, междометиям, наделяемым особой экспрессивностью). Произвольно обособленный фрагмент слова заменял целое смысловое высказывание. Фрагментарность и анархия разрушали образные и содержательные связи даже внутри строки, не говоря уже о связях более широкого характера. Дистанция между «картиной» и лежащим «за картиной», между материалом и художественным претворением сокращалась настолько, что в тех стихах Каммингса, где футуристское понимание слова воплощено всего последовательнее, эту дистанцию вообще невозможно различить.

Господствовала установка на «спонтанное» творчество, которое должно было прорваться через барьеры «условных», механистических, нетворческих бытовых восприятий и реакций к первоматерии реальности, схваченной в «слове как таковом», в линии и цвете, свободных от всяких опосредований. Пройдет много лет, и те же идеи как

новейшее откровение выскажет неоавангард, например писатели группы «Тель кель». Но идеи эти бесплодны в первооснове. Они только и могли привести к совершенно искусственной, формалистической поэтике, не оставляющей, по сути, никаких возможностей для творчества как акта упорядочивания и осмысления явлений реального мира. Это противоречие между исходными побуждениями и непосредственной практикой футуризма остро чувствовали наиболее одаренные художники из числа тех, кого в первые десятилетия века увлекли его лозунги.

Чувствовал это противоречие и Каммингс. Именно поэтому его наследие никак не может быть сведено только к футуристским экспериментам и исканиям путей для полного «высвобождения» слова (17). Творчество Каммингса многими своими сторонами соприкасается с поэтическим реализмом XX в. Острое ощущение кризисности эпохи, яростный антимилитаризм и последовательная антибуржуазность Каммингса значили для его художественного видения все-таки намного больше, чем футуристские эстетические теории.

Преодолевая сковывающее воздействие модернистских концепций, Каммингс сумел создать произведения, отмеченные своеобразной урбанистической образностью и неподдельным лиризмом, причудливо и тонко соотношенным с игровым, комедийным (а порою и ярко сатирическим) восприятием американской действительности.

В творчестве Каммингса отнюдь не исключение стихи, где эта действительность осознана в ее многоликости, динамике, контрастных переключениях трагического и ничтожного, в ее постоянной изменчивости, которая у него, как и у других лучших поэтов США XX в., уловлена и выражена самой формой стихотворения — на первый взгляд не признающей никакой упорядоченности, на деле же обладающей внутренней логикой и необходимостью.

Формалистические элементы поэтики Каммингса не приобрели определяющего, самодовлеющего значения, оставшись скорее тенденцией, присущей модернистскому творчеству и грозящей искусству опустошительными последствиями, если она перестает контролироваться стремлением выразить подлинное содержание эпохи и перерастает в эстетическую программу, замкнутую в самой себе.

Опыт американского модернизма показал, насколько реальна эта угроза.

5. ЛАБОРАТОРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

(Гертруда Стайн)

На первой же странице одной из новейших работ, посвященных Гертруде Стайн (1874—1946), — книги М. Дж. Хоффмана — сформулирована проблема, напрашивающаяся как бы сама собой, едва речь заходит об этой писательнице. «Мне всегда казалось невероятным, — пишет Хоффман, — что при всей ее широкой известности ее почти не читают» (1). Вообще говоря, подобная ситуация в истории искусства не редкость. Объективная ценность произведения, как известно, отнюдь не механически предопределяет степень его признания. Знаменитое имя еще не гарантирует живого, непосредственного интереса читательской или зрительской аудитории.

Но здесь перед нами случай особый, когда противоречие между известностью и читаемостью заключено не в обстоятельствах внешнего — по отношению к художественной ценности произведения — характера, а в самой природе творчества. В самих эстетических установках и особенностях литературной практики писателя.

Именно поэтому озадачивший Хоффмана, да и не одного его, парадокс приобретает для исследователей Стайн особое значение. За ним обозначаются важные особенности художественного мышления Стайн. И более того — одна из закономерностей всего модернистского творчества. Обычно, характеризуя ее, пользуются понятием «некоммуникабельности», или же эстетического герметизма.

Положение приобретало прямо-таки комический вид оттого, что даже критики, чьим стараниям Стайн во многом и обязана репутацией новатора, открывающего совершенно новые пути перед искусством слова, иной раз свидетельствовали о своей неспособности справиться с ее произведениями, просто прочесть их от корки до корки — свидетельствовали публично. Многого стоит признание Эдмунда Уилсона, своим авторитетом сильно способствовавшего в 20-е годы росту интереса к имени Гертруды Стайн и к личности этой писательницы-эмигрантки, психолога по образованию, открывшей в Париже литературный салон, где собирались одаренные молодые литераторы, окрещенные ею «потерянным поколением». Высоко оценив роман Стайн «Становление американцев» (1925) и высказав немало верных мыслей о своеобразии ее фи-

лософских и художественных устремлений, Э. Уилсон неожиданно для читателя заявляет: «Должен сказать, что я так и не одолел эту книгу до конца и сомневаюсь, чтобы это вообще было возможно» (2).

Издательская история крупнейшего из произведений Стайн — романа «Становление американцев» — любопытна и по-своему показательна. Полный текст этого необъятного (почти тысяча страниц мелким шрифтом) романа появился в печати только однажды, в 1925 г., — через одиннадцать лет после написания; его опубликовало крохотное экспатриантское издательство «Контакт», существовавшее тогда в Париже. Затем переводчик Стайн Бернар Фай выбрал из этого тома примерно треть и — с одобрения автора — выпустил по-французски этот вариант под тем же заглавием и без указаний на сокращения. Этот текст был повторен во всех американских переизданиях романа начиная с 1934 г. Сама Стайн, касаясь в лекциях и статьях своей книги, неизменно цитировала вариант Фая (3). Тем самым она молчаливо соглашалась с тем, что изъятие двух третей произведения — надо полагать, во имя «читаемости», долженствующей подкрепить «известность», — не изменяет духа и смысла этого произведения сколько-нибудь существенно.

Обломок текста равноценен тексту как целостности — вот конкретное осуществление одной из ведущих эстетических идей Стайн, идеи принципиальной безначальности и незавершенности всякого повествования, всякого художественного произведения. Впрочем, и на две трети усеченное, «Становление американцев» осталось, строго говоря, без читателей. Правда, эта книга приобрела значение хрестоматии, иллюстрирующей современные приемы письма, или же свода задач по технике повествования. «Ключи» к ним можно найти в другой книге — «Лекциях в Америке» (1957), где Стайн анализирует собственную творческую практику.

Касаясь «Становления американцев», Стайн говорила в своих лекциях о том, что задачей романа было «зафиксировать во всей ее полноте мою концепцию индивида, передать во всей полноте ритм личности, постепенно установленный мною путем анализа услышанного, увиденного, испытанного. Все это знание накапливалось исподволь, но затем оно уже существует одновременно... и в большой мере „Становление американцев“ явилось попыткой...

создать единое настоящее из того, что было постигнуто на протяжении долгих лет» (4). По сути дела, цели Стайн почти аналогичны тем, которые выдвигал футуризм — особенно в живописи, где такие художники, как У. Боччони и Л. Руссоло, «изображали все предметы и явления пронизывающими друг друга в пространственной одновременности» (5). Для футуристов эта одновременность была средством передать динамизм, который они считали самой примечательной особенностью современной техницистской эпохи. Стайн же в своей концепции «единого (или длящегося) настоящего» шла от тогдашних теорий научной психологии, усвоенных ею еще в студенческие годы.

Это различие нельзя игнорировать (6). Но вместе с тем оно почти уже и не ощущается, если обратиться к средствам, которые и Стайн, и футуристы использовали для непосредственной реализации своего принципа «симультанного» времени, или же «длящегося настоящего». Еще в 1912 г., когда со скандальным успехом прошли первые выставки кубистов и были выпущены самые ранние из манифестов футуризма, Г. В. Плеханов, познакомившись с теориями и практикой этих авангардистских школ, безошибочно квалифицировал их идеи как слегка подновленный идеализм в эстетике, как отказ от принципов эстетического познания во имя «чистого» формотворчества (7). И, хотя стремление Стайн подчинить искусство с его спецификой законам научного мышления, на первый взгляд, едва ли не противостоит тому отказу от познавательных функций искусства, который был характерен и для футуризма, и для других авангардистских течений того времени, решающую роль в ее творчестве сыграли именно формалистические, формотворческие установки. Они явились логичным и неизбежным следствием разрыва с реалистической эстетикой изображения жизни во всей множественности и диалектичности ее связей.

Как для художественной практики футуризма роковой оказалась фетишизация техницистского окружения, динамизма, машины и лобовая категоричность противопоставлений миметическому принципу принципов конструктивности, так для Стайн пагубным был исповедуемый ею культ однобокого «научного» объективизма, подменяющего реалистическую многомерность сугубо однозначной и в конечном счете чисто формальной схемой (8). Та же идея «единого настоящего», к которой своими путями

подошло и реалистическое искусство XX в. (достаточно указать хотя бы на Томаса Вулфа), у Стайн на практике привела отнюдь не к открытию новых связей личности и мира, требующих и новых изобразительных средств. Наоборот, у нее дело свелось к формализации и механистичности рисуемой картины и устранению всех социальных, духовных, этических опосредований, которые и связывают личность как с историей, так и с окружающей ее реальностью. Выстраивалась некая формальная конструкция, призванная воплотить идею «единого настоящего» и организовать материал действительности. И при этом полностью игнорировалось сопротивление материала подобной схеме, открывался широкий простор для эстетического произвола и для всех форм деформации — вплоть до грамматической.

«Становление американцев» — наглядный пример подобного конструирования в ущерб реалистическому постижению, формализации в ущерб содержательности. «Единое настоящее», по мысли Стайн, не только должно быть зафиксировано языком повествования, но через язык должно сделаться его сущностью. Обозначающее тем самым предшествует обозначаемому, грамматика вытесняет содержание: «Мои фразы становились все длиннее и длиннее, а придаточные предложения, которыми воображение дополняло главные, опускались; я билась над соотношениями синтаксиса и временных категорий, пока мне не пришла в голову мысль, что эта проблема почти решается сочетанием грамматических времен. И так я писала и писала, пока однажды число страниц не достигло тысячи... после чего я решила не продолжать» (9). Удивительно ли, что немотивированно оборванный (как, впрочем, и немотивированно начатый) текст, в котором нет ни сюжетности, ни, строго говоря, действия, характеров, конфликтов, коллизий, столь легко поддался сокращению на две трети, совершенно незаметному для читателя, не знающего оригинала? Удивительно ли и то несоответствие известности и читаемости, в котором и сама Стайн прекрасно отдавала себе отчет: «Меня всегда беспокоило, что американская публика больше интересуется моей личностью, чем моей работой» (10).

При всей внешней крайности футуристских экспериментов и опытов Стайн они совпали в главном — в формотворчестве, в поисках «слова на свободе», слова, освобож-

денного от всяких связей с обозначаемым, с реальностью и даже с грамматическими нормами языка. И это обстоятельство дает право рассматривать творчество Стайн в контексте футуристского художественного течения. Оговоримся: футуризм Стайн отмечен некоторыми особенностями, не свойственными ни Маринетти, ни Каммингсу, чьи искания сопоставимы скорее с практикой не итальянских, а русских «художников будущего» (11).

Для понимания особенностей футуристского творчества Стайн принципиально важны два факта ее литературной биографии: сильное воздействие Уильяма Джеймса и его последователей в области экспериментальной психологии, а в дальнейшем — тесные творческие контакты с целым рядом крупнейших европейских художников, прежде всего с Пикассо и Матиссом (12).

В Гарварде и затем в колледже Джонса Хопкинса Стайн на протяжении 90-х годов занималась опытами в области физиологии мозга, вместе с психологом Леоном Соломонсом разрабатывала проблемы автоматических моторных реакций, опубликовав две научные статьи, слушала лекции Джеймса и штудировала его «Основания психологии» (1890). В этой работе была впервые предпринята попытка научно обосновать идею потока сознания: «Сознание... не есть нечто составленное из частей; оно текуче; „река“ или „поток“ — образы, наиболее точно передающие природу сознания. *Говоря о нем в дальнейшем, будем пользоваться понятиями потока мысли, сознания или субъективной жизни*» (13).

Это положение Джеймса, нашедшее чрезвычайно широкие, хотя и крайне разнородные отклики в литературе XX в., очень важно для понимания экспериментов Стайн — особенно в ее ранних произведениях «Три жизни» (1909) и «Становление американцев» (1925) (14). Известно, что реалистическая литература подошла к концепции потока сознания независимо от Джеймса и задолго до него; пример «Анны Карениной» в этом смысле хрестоматиен. Нет необходимости доказывать, что сам по себе принцип потока сознания вовсе не является монопольным достоянием модернизма, хотя он и получил преимущественное развитие именно в модернистской прозе, начиная со Стайн и Джойса. Дело, разумеется, не в приеме как таковом, а в характере его использования и в стоящем за этим примером содержании.

У Стайн поток сознания становится средством последовательного разрушения реалистической многомерности, объемности и достоверности повествования. Это неизбежно уже по той причине, что поток сознания осмыслен Стайн не как один из приемов, а как сущность произведения, становясь, собственно, всем его содержанием. Перед нами не сознание персонажа в момент высокого духовного и эмоционального напряжения, а будничный, ежеминутный поток сознания самого автора, фиксирующего разнородность впечатлений и импульсов по принципам, которые предвещают автоматическое письмо сюрреалистов. В творческой практике Стайн находит осуществление выдвинутая Джеймсом и ставшая фундаментом прагматизма мысль, согласно которой не объективная действительность, а поток сознания, поток субъективной жизни, «конкретный опыт» представляют собой единственную человеческую реальность.

В полной мере такое понимание идеи «потока», предложенной ее философским наставником Джеймсом, воплотится в произведениях Стайн 10-х годов — в цикле «Портреты» (1908—1912) и в «Нежных пуговицах» (1914). Здесь усилия автора направлены едва ли не исключительно на выявление и запись дорефлексивных, дословесных «прямых свидетельств» собственного сознания. Эти «свидетельства» представлены в своей текучей хаотичности и нерасчлененности и упорядочиваются лишь беспримесно формальным, «чистым» конструктивизмом композиции, которому Стайн училась у Пикассо кубистского периода.

Однако признаки подобного повествовательного автоматизма можно обнаружить у Стайн и раньше — в «Становлении американцев», даже в «Трех жизнях».

Философской основой творчества Стайн неизменно оставался прагматизм Джеймса. В этом смысле она не порывала с американской мыслью и культурой, хотя из всех писателей-эмигрантов Стайн, переселившаяся во Францию в 1903 г. и прожившая там до самой смерти, стоит всего ближе к европейским художественным школам. Тенденции, на пересечении которых сформировалась творческая индивидуальность Стайн, кажутся разнородными лишь на первый взгляд. Прагматизм, отвергнувший материалистическое понимание истины как отражения реальных процессов бытия и подменивший его иде-

ей соответствия понятия и восприятия в потоке субъективной жизни (15), объективно был философией, созвучной творческим программам авангардистских школ начала века. И прежде всего — футуристским и кубистским концепциям, в фундаменте которых лежит решительное неприятие миметических принципов художественного мышления.

Своим культом «радикального эмпиризма» прагматики, по сути дела, снимали с повестки дня всю ту метафизическую проблематику, которая питала символизм. Для противников символизма — футуристов и кубистов — прагматизм мог служить философской опорой в борьбе против символистского толкования искусства. Не создав собственной эстетики, прагматизм своими утверждениями, что реальность не существует, а «делается», как «делается» и истина, вполне согласовывался с установками футуристов и кубистов, лаконично сформулированными Аполлинером: «Порядок, который кажется присущим природе, на самом деле является функцией искусства» (16). Речь, собственно, шла о том же, что и у сторонников прагматизма, «делании» истины, только художественной: не эстетическое познание истины, заключенной в природе, а конструирование особой реальности на основе заданной идеи и даже сугубо формального принципа, которому подчинены восприятие и впечатление. Наконец, и пафос функциональности, жажда конкретного практического приложения продуктов творчества, столь явственная в манифестах и в самих произведениях футуристов, полностью отвечает прагматистским представлениям о познании не как цели, а как средстве для определенного утилитарно осмысленного действия.

В произведениях Стайн родственность прагматистской философии и эстетики футуризма обнаружилась всего явственнее. Своеобразие Стайн на фоне художников-футуристов ее времени объясняется отнюдь не тем, что она открыто исповедовала и старалась непосредственно осуществить в творчестве принципы прагматизма — в этом отношении она только последовательнее других, и, кроме того, сказываются американские истоки ее взглядов. Выделяет же Стайн усиленное внимание к законам индивидуального психологического опыта, к «механизмам» душевной жизни, к проблемам «характера» и «типа». Стайн осталось в целом чуждо владевшее футу-

ристами, включая и Каммингса, стремление передать современный урбанистический колорит действительности, быстротечность и взрывчатость ее процессов, формирующееся новое восприятие пространственных и временных отношений. Иными словами, ей осталось чуждо все наиболее перспективное и значительное, что объективно присутствовало в футуризме, хотя и не могло осуществиться в границах его эстетики.

Тематика Стайн иная. Вначале («Вещи, как они есть», «Три жизни», «Становление американцев») — анализ характеров и типов, понятых как некие статичные данности человеческого опыта, а также самодовлеющие эксперименты в области потока сознания. При всей своей формалистичности эти эксперименты все же не прошли для американской литературы вовсе бесследно и в 20-е годы вызвали интерес литературной молодежи, в частности Хемингуэя и Дос Пассоса. На втором этапе творчества Стайн, открывающемся «Портретами» и «Нежными пуговицами», перед нами сугубо лабораторная литература, повествование о том, как создается повествование, полный отказ от «описания походов» и ранний образец «походов самого письма», которые полвека спустя французский структурализм, опираясь на опыт таких писателей, как Андре Жид, объявит сущностью романа.

С 20-х годов Стайн занята по преимуществу мемуарными и литературно-теоретическими сочинениями. Ее активная творческая деятельность ограничивается двумя первыми десятилетиями века — временем формирования, непродолжительной активности и распада футуризма. Творчество Стайн имеет непосредственные связи с этим течением.

Первые произведения Стайн — «Вещи, как они есть», «Три жизни» — напоминают прозу Генри Джеймса. По ним еще трудно предположить, что дальнейшая эволюция автора ознаменуется «освобождением» от темы, от персонажей и даже от задач психологической характеристики неких, по мнению Стайн, устойчивых типов сознания — задач, которые здесь ее занимают всего больше. Концепция личности, из которой исходит в своем раннем творчестве Стайн, — чисто прагматическая концепция конечной неизменности человеческой природы, организованной в несколько резко отличающихся один от другого типов и характеров. Согласно прагматизму, хотя человек

и меняется под воздействием своей жизнедеятельности, такие изменения, по сути, не затрагивают «ядра» его личности. Никакие обстоятельства не могут всерьез поколебать заданной «структуры» индивидуальности, определенной ее природным «типом». Изложенная в «Основаниях психологии», эта мысль была развита в некоторых произведениях Генри Джеймса, а у начинающей Стайн она заняла основное место. Ее первые книги — это образцы литературной характерологии, подчиненной прагматической доктрине.

Собственно, уже здесь следует искать истоки столь ощутимой у Стайн — в зрелую пору — дегуманизации повествования, омертвления художественной ткани, которая создается по «научной» формуле и заведомо неспособна — да и принципиально не стремится — воспроизвести живое богатство реальности и субъективного мира личности. Прагматизм вновь соприкоснулся с практикой авангардистских художественных школ. Идеи Уильяма Джеймса, сводящие многомерность и диалектичность каждой человеческой индивидуальности до некоего статичного «ядра», в сознании Стайн как писателя легко соединялись с принципами ее друзей кубистов. Как и последовательные приверженцы футуризма в поэзии, живописцы кубистской школы старались математизировать художественное мышление, добиться предельной конкретизации каждого мотива, выделив в нем одно только «существенное» за счет крайнего обеднения содержания и в конечном счете подменяя идеи и эмоции чистой геометрией.

Эта тенденция к «точности» и голой «существенности» вообще чрезвычайно характерна для европейского и американского авангарда первых десятилетий века. Она отчетливо выступила у Паунда, буквалистски истолковавшего флюберовскую мысль о том, что поэзия так же точна, как математика. Она явственна и у Элиота, с упором на «существенное» выстраивавшего литературную традицию и выбрасывавшего — как «несущественные» — целые поэтические эпохи. В теории объективистов она является определяющей. Если обратиться к европейскому эстетическому опыту того времени, та же тенденция обнаружится не только в исканиях футуристов и кубистов, но, например, и у столь от них далекого Поля Валери с его поисками абсолютно рассчитанного метода, кладущего конец всякому художественному субъективиз-

му с его лозунгом: «Быть поэтом — нет. Мочь быть им» (17).

Сколь бы разный характер ни принимало осуществление этой «сквозной» идеи раннего авангардизма на практике, сама идея была вызвана к жизни одной и той же художественной потребностью — преодолеть инерцию символистского понимания искусства. Дело шло о том, чтобы разработать поэтику, сближающую искусство с реальностью эпохи — как духовной реальностью, так и реальностью физической, со стремительно меняющейся средой. И, наконец, предпринималась попытка синтезировать принципы эстетического и научного мышления в единой универсальной системе творческого разума.

Все это были исключительно важные для своего времени задачи. Во многом они сохранили свою актуальность для всей художественной культуры XX в. Для нее, конечно, не мог не оказаться существенным и значительным опыт таких художников, как Пикассо, Валери, Аполлинер, Элиот, — при всей спорности и даже неприемлемости, с позиций реализма, тех или иных аспектов их творческой практики.

Вместе с тем уже искания раннего авангардизма сигнализировали об опасности, возникающей на этом пути к универсальному точному методу. Как только поиск метода приобретал самодовлеющее значение, отесняя на второй план задачи эстетического познания, немедленно возникала опасность дегуманизации искусства в смысле исчезновения из него живой, не укладываемой в «точные» формулы человеческой личности. Опасность подменить интеллект логикой, угроза нарастающей формализации, в итоге ликвидирующей всякое содержание.

В искусстве модернизма главенствующая роль принадлежала именно исканиям такого рода — исканиям метода как такового, отдельно от задач художественного познания, лабораторным, формалистическим способом. Это очень примечательная особенность модернизма — и прежде всего американского модернизма, где всего сильнее давали о себе знать прагматические философские предпосылки. Не будет преувеличением сказать, что в творчестве Стайн отмеченная особенность модернизма в его американском варианте проступает наиболее ясно.

Путь Стайн — это путь усиливающегося редуцирования материала до статичных первооснов, до неподвижных

первоэлементов структуры, из которых — в согласии с принципами прагматизма и теориями кубистов и футуристов — конструируется, «делается» художественная реальность. Само собой разумеется, что при подобных установках материал не может не быть совершенно нейтральным — важен ведь лишь сам процесс «делания». Стайн выбирает тот материал, который лично ей наиболее знаком и близок: «субъективную жизнь» сознания и психологию художественного творчества. Тщетно было бы искать в написанных Стайн книгах хотя бы какие-то отзвуки общественной жизни ее времени и проблематику, которую — пусть и с существенными оговорками — все-таки можно было бы признать социальной. Заглавия произведений Стайн и их тематика — в тех случаях, когда еще возможно различить контуры темы и сюжета, — способны лишь мистифицировать читателя.

Так, в книге «Матисс Пикассо Гертруда Стайн» (написана в 1912, опубликованная в 1932 г.) нет ни слова об отношениях людей, чьи имена вынесены на титульный лист, да и сами люди едва угадываются за инициалами, под которыми они фигурируют на этих страницах. Автор сосредоточен на проблемах взаимоотношений грамматики и логики, порою сопрягая их с проблемами взаимоотношений цвета и формы в новейшей живописи. Повесть «Меланкта» (она входит в «Три жизни»), по видимости, изображает городскую негритянскую среду, которую Стайн хорошо узнала, проработав некоторое время врачом в цветном квартале Балтимора (врач и герой этой повести Джефф Кэмпбелл). Однако, помимо прямых авторских указаний, обо всем этом можно догадаться лишь по широкому использованию негритянского жаргона. Стайн здесь меньше всего озабочена необходимостью передать драматизм положения негров в американском обществе или хотя бы особый колорит жизни гетто. «Меланкта» для автора — только еще один опыт построения «единого настоящего» и попытка привести принципы потока сознания в более или менее органичное соответствие с принципами прагматистской характерологии.

Последняя проблема не переставала интересовать Стайн вплоть до «Нежных пуговиц», когда редуцирование психологии сменилось редуцированием грамматики и языка — основной творческой задачей второго периода эволюции писательницы. Есть существенное различие в

трактовке потока сознания Стайн и Джойсом — писателями, благодаря которым этот конструктивный принцип приобрел такое распространение в искусстве XX в. У Джойса (как и у Пруста) поток сознания включен в более широкую эстетическую категорию времени, у Стайн время, по сути, отсутствует вообще, оно растворено в «едином настоящем» ее повествований. Понятие «поток» применительно к Стайн весьма условно — собственно, не поток, а кружение сознания, неизменно возвращающее сознающего, а с ним и читателя к устойчивым психологическим характеристикам личности, к статичной первооснове, к «ядру». Стайн верила в неизменяемость психологического типа личности даже больше, чем ее учитель Уильям Джеймс. И, стремясь обогатить представление о «субъективной жизни» использованием потока сознания, который вместе с тем не затемнял бы устойчивых особенностей типа, она разрабатывает технику повествовательных повторов. Эта техника широко применяется в большинстве произведений Стайн начиная с «Трех жизней».

Как и большинство ее литературных сверстников, Стайн увлекалась Флобером и в молодости даже перевела на английский «Три повести» — книгу, послужившую своего рода моделью для ее собственных «Трех жизней». Как и Паунд, она ценила во Флобере непревзойденного стилиста, мастера «точного слова», и флюберовский «урок» поняла упрощенно, формалистично: стиль не только главенствует над содержанием, но, в сущности, и есть содержание. Схематические тенденции, свойственные мышлению Стайн, лишь помогали дальнейшему упрощению творческой задачи. Освобождая себя от необходимости воплотить многообразие и диалектику жизненных связей, добиваясь только безукоризненности повествовательного стиля, Стайн и этой цели пыталась достичь механистическим способом — статичные характеры, однотипные психологические реакции раскрывались навязчивым повторением словесных и синтаксических конструкций, не позволяющим потоку сознания персонажей приобрести подлинную интенсивность и захватить сколько-нибудь широкий спектр жизненных явлений.

«Добрая Анна», «Нежная Лена», «Меланкта» — повести, составившие цикл «Три жизни», — знакомят с тремя женскими типами, или же характерами, не претерпеваю-

щими на протяжении повествования никакой эволюции. Анна — тип старой девы, погруженной в мелочные повседневные заботы, психологически заторможенной и до болезненности восприимчивой только к «уродству» туалетов девушек из бедных семей (как и она сама), столь разительному на фоне изящества, с каким одеваются богатые молодые дамы. Повторяемость этого мотива в повествовании о «доброй Анне» приобретает навязчивый характер. Никакие события жизни героини — как и служанки Лены (тип работающей женщины из низов), как и Меланкты Херберт, которая принадлежит к негритянской рабочей семье (тип повышенно возбудимого человека, ищущего риска), — не могут оставить мало-мальски заметного следа на окаменевшей внутренней структуре описываемого типа. Характер полностью подавляет индивидуальность. Рассказ организован так, чтобы эпизод за эпизодом прояснить существенные черты типа. И сама апатия, с какой все три героини воспринимают испытания, выпадающие на их долю, подчеркивает случайность и несущественность конкретных жизненных коллизий и драм личности. Все эти коллизии и испытания отступают на задний план перед конечной неизменяемостью ее природы.

«Три жизни» не лишены налета прямолинейного социального детерминизма, вообще отличавшего американскую литературу начала века. В частности, для понимания судеб героинь Стайн важно, что они представляют низшие общественные слои. Жизнь Анны, Лены, Меланкты складывается далеко не благополучно, и при желании в биографии всех трех, прослеженной от рождения до смерти, можно было обнаружить и действие социальных факторов. Однако подобное рассмотрение «Трех жизней» явно расходилось бы с характером авторского замысла. Социальный мотив для Стайн второстепенен, как второстепенны и все иные конкретные факты и особенности биографии ее героинь. Даже их смерть под пером Стайн выглядит лишь элементарным повествовательным приемом, чтобы завершить рассказ, когда тип, которому он посвящен, уже охарактеризован достаточно рельефно.

Сугубо формальный характер мышления Стайн особенно нагляден в «Меланкте». Здесь объектом изображения взято событие, которое, казалось бы, должно было способствовать выявлению всего индивидуального в че-

ловеке,— роман героини с врачом-негром, становящийся кульминацией жизни обоих персонажей. Об этом легко догадаться по внешнему ходу событий, однако он решительно не совпадает с внутренней логикой рассказа. И это несовпадение вполне осознанное. Перипетии взаимоотношений Меланкты и Джеффа Кэмпбелла — только холст, на который наносится живопись. Сама же живопись — это бесконечно повторяющиеся разговоры героев об одних и тех же (и, как правило, малозначительных) жизненных ситуациях, неизменно однотипные у каждого из них реакции на те или иные психологические «возбудители». Последние отбираются автором без всякой дифференциации по значению. Они служат только поводом для того, чтобы «включить» поток сознания героев, заставив это сознание все время возвращаться к одинаковым образам и эмоциям, как бы навязываемым и Меланкте, и Джеффу воплотившимися в них типами личности. Эти типы крайне не сходны, и поэтому любовь героев обречена — об этом, собственно, и написана вся повесть. Житейское «не сошлись характерами» как нельзя лучше передает содержание «Меланкты».

«Единое настоящее» именно в «Меланкте» оформилось как специфическое для Стайн решение проблемы художественного времени. Отбрасывая логическую поступательность в развитии повествования, Стайн свободно манипулирует разными по хронологии эпизодами биографии своих героев, представляя весь их опыт единовременно существующим, ддящимся. Опыт происходит только в настоящем времени — но дело не в законах эмоциональной памяти, как у Пруста или Вулфа, и не в законах исторической и психологической цикличности, как в «Улиссе» Джойса. Дело в законах повторяемости восприятий и представлений, которые как бы запрограммированы наперед, на всю человеческую биографию неизменяемыми свойствами «ядра», «структуры» типа (18).

В этом смысле стайновская техника повествовательных повторов — образных, эмоциональных, лексических и грамматических — приобретает содержательное значение: в ней воплощаются самые существенные особенности прагматического миропонимания Стайн. Объективно «единое настоящее» представляет собой характерный пример упрощения и обеднения многообразных временных связей, образующих духовную биографию личности,

и всей диалектики взаимоотношений человека с историей.

Стайн пыталась оправдать эти установки указаниями на эстетику кинематографа: «Как ни забавно, все это (т. е. проблема времени.— А. З.) нашло для себя решение в кино. Кадр непрерывно движется, и то, что мы видели, перестает существовать, а существует только то, что в кадре» (19). С другой стороны, продолжает Стайн, камера способна в любой момент возвратить нас к «переставшему существовать», но это будет не «воспоминание», а живое присутствие, т. е. «существование сейчас»,— иными словами, в кино господствует «единое настоящее». Кинематографичность видения, действительно, присуща некоторым произведениям Стайн — особенно ее экспериментальной пьесе «Четверо святых в трех актах» (1924). Однако ее понимание времени в кино формалистично и механистично — хотя бы потому, что ею полностью исключаются такие факторы, как зрительная память и контрапунктная композиция, известная и создателям самых ранних лент.

Дело упиралось, разумеется, не в воздействие кинематографического художественного языка, а в принципы художественного мышления Стайн, определявшиеся ее философскими — прагматистскими — убеждениями и близостью к футуризму и кубизму. Стайн вспоминала, что одним из событий, побудивших ее приняться за «Три жизни», было знакомство с живописью Сезанна (20) — обстоятельство, проливающее свет на направленность ее устремлений и в этих повестях и в последовавшем за ними романе «Становление американцев». Односторонне понятая живопись Сезанна стала для кубистов оправданием их усилий, направленных на схематизацию, геометризацию форм и их предельное упрощение с целью выявить и показать дистиллированную «существенность». Буквалистски восприняв идею Сезанна, что «в природе все лепится на основе шара, конуса и цилиндра», кубизм отбросил вторую, и ничуть не менее важную, сторону сезанновской мысли: «Художник должен учиться на этих простых фигурах, а уж потом он сможет делать все, что захочет» (21). Если Сезанн, по словам Ван-Гога, доказал своим искусством, что «ландшафт страны надо чувствовать во всей его полноте» (22), и именно с целью достижения природы в ее неиссякаемом богатстве обращался к «вдохновенной математике», не удовлетворяясь импрес-

сионизмом, то кубисты пошли по пути упрощений и схематизма, приведшему их к идеям «чистой» композиции и «нонрепрезентативности». Стайн толковала Сезанна так же, как ее товарищи по группе «Бато-Лавуар». Поиск творческой универсальности через формалистически обедненный синтез науки и искусства закономерно завершился в ее творчестве бессодержательностью, «похождениями письма», увенчанными полным герметизмом.

Этот конечный результат предощущается задолго до «Медитативных строф» — опытов в области беспредметной поэзии, которыми Стайн занималась в 30-е годы, не доводя их до читателя (изданы в 1956 г.). Он предощущается и в «Становлении американцев».

По своим внешним признакам этот роман — типичный «семейный эпос», в котором на примере трех поколений показано, как переселенцы из Европы — Денинги и Херслэнды — обретают характерные черты американского национального сознания. Фабула книги охватывает много десятилетий, в ней многие десятки персонажей, хотя лишь два из них — Джулия Денинг и Альфред Херслэнд — могут считаться сравнительно разработанными характерами, решенными в соответствии со стайновскими представлениями о неподвижности типа. Все остальные персонажи типологически классифицированы с еще большей упрощенностью, чем в «Трех жизнях». Это «независимые зависимые» (им приписана «нежная прекрасная юная невинность», не мешающая, впрочем, ни агрессивности, ни самоутверждению, ни экзатичности поведения, ни даже садистским наклонностям) и «зависимые независимые» (уже описанный в «Трех жизнях» тип «служанки», наделенной «робостью страхом подчинением», подчас и сопротивляемостью, но главным образом пассивностью и потенциальной склонностью к мазохизму). Оба центральных героя, конечно, подходят под эти типы (Джулия под первый, Альфред под второй), но наделены хотя бы какими-то приметам нешаблонности.

Подзаголовок романа — «История семейного развития». Однако это лишь типичная для Стайн мистификация. Проблема развития (progress) вообще снята всеподавляющей стихией «единого настоящего». Не приходится говорить ни о сюжете, ни о хронологии, ни о конфликтах, ни о движении авторской мысли. Взгляды Стайн требовали романа без начала и без завершения. Здесь

сказывалась прежде всего ее прагматистская философия жизни. Но до известной степени — и ее позиция по отношению к Америке, свидетельствующая о неприятии прозаичности, будничности, антиэстетизма американской действительности, столь свойственном писателям-эмигрантам. «Я убеждена, что это простое монотонное бытие средних классов» — такой выглядит Америка в романе Стайн.

Нет необходимости доказывать, что это суждение было столь же упрощенным, как и идеи Стайн относительно «субъективной жизни» человека. Некоторые из современных толкователей романа находят в нем едва ли не провидческую картину «потребительской» Америки середины нашего века. Писательнице, утверждает Н. Вайнстайн, удалось показать, что «сущность американской жизни — это разделенность, бессвязность, соприсутствие изолированных пластов исторического опыта, ощущение, что у тебя нет корней» (23). Наметками эта тема действительно возникает в романе. Если попытаться определить, в чем усматривает Стайн американскую специфику сознания, усваиваемого Денингами и Херслэндами в процессе их «становления» за океаном, то наиболее существенным окажется знакомое ее персонажам чувство замкнутости в границах индивидуального бытия (и своего «типа») и распавшейся в Новом Свете исторической преемственности. Пожалуй, эти рудименты социального видения и побуждают назвать «Становление американцев» самым значительным из произведений Стайн.

Но ни провидения, ни осмысления социального процесса адаптации к новой реальности, столь важного для американской истории, в романе Стайн нет. Значительная тема, едва возникнув, тут же исчезает, уступая место формалистическим упражнениям авторского пера. Пытаться реконструировать эту тему в аморфной массе материала, составляющего роман, — значит писать за Стайн другую книгу. Интересы автора поглощены главным образом техникой повествования — повторами, здесь гораздо более многообразными, чем в «Трех жизнях», синтаксическими нарушениями и размыванием семантических границ слова. Цель заключается в том, чтобы ослабить коммуникативную функцию языка, перенести центр тяжести с события на восприятие событий логизированным в самом своем «потоке» сознанием персонажей,

что миропонимание раз и навсегда определено их «независимой зависимостью» или же «зависимой независимостью». Используя терминологию французского структурализма, можно сказать, что в «Становлении американцев» язык «не используется субъектом для самовыражения, он сам есть субъект в онтологическом смысле» (24).

Так намечается переход к полной «нонрепрезентативности», который осуществится два года спустя в «Нежных пуговицах». После того как из повествования устранены конкретное время, психологическая индивидуальность, конфликт, событийность и другие приметы традиционного романного жанра, естественно, двигаясь дальше, отбросить и самую предметность изображения, заменив ее полностью и до конца «очищенным» конструктивизмом. Стайн приступает к этой задаче, еще не закончив «Становления американцев». Уже в 1912 г. она печатает «Портрет Мейбл Додж на Вилле Курония» — первый из своих «портретов в абстрактном стиле», за которыми последовали «Матисс Пикассо Гертруда Стайн», «Многие многие женщины», «Двое: Гертруда Стайн и ее брат», «Дженни, Хелен, Ханна, Пол и Питер» (25).

В отдельных портретах еще прослеживаются старания автора описать «тип», но это уже не главное. Жанровое определение — «портрет» — тоже мистификация: не только отсутствует личность, которую, судя по заглавию, должен был бы изобразить стайновский портрет, но даже и обобщенный «тип», как правило, едва обозначен. Это для Стайн уже несущественно. Существенно отныне лишь выискивание звуковых или морфологических совпадений в словах совершенно разного лексического содержания и попытки выявить за этими совпадениями какую-то смысловую связь, соответствующим образом перестраивая и свою систему повторов. Это чисто футуристская задача; сходными экспериментами занимался, как мы видели, и Каммингс, и они оказались его самым бесперспективным начинанием. Но у Каммингса такие опыты не занимали основного места. У Стайн же с середины 10-х годов они становятся определяющими и приводят ее к крайностям «нонрепрезентативного» творчества, не раз напоминающего заумь Крученых или наиболее бессодержательные из звукообразов Хлебникова.

Этот отказ от репрезентативности сама Стайн объясняла следующим образом: «Я погрузилась в водоворот

слов, кипящих слов, очищающих слов, освобождающих слов, ощущающих слов, и все слова наши, и достаточно просто взять их в руки и играть ими; если можно играть какой угодно вещью, эта вещь твоя, и это начало познания, и это начало познания всех американцев, что можно играть и играть со словами, и все слова наши» (26).

Нетрудно различить здесь отзвук уже получивших в 10-е годы широкую известность идей Паунда, наделявшего лингвистику функциями идеологии. Однако формализм остался Паунду чужд; его слово всегда подчинено потребностям аргументирования паундовских политизированных концепций. Стайн, вдохновлявшаяся той же мыслью о «революции слова», предшествующей революции сознания, даже и эту, типично модернистскую идею толковала совершенно абстрактно, игнорируя всякие связи творчества с действительностью. Речь шла именно об игре словом, о полном игнорировании его семантической природы, о принципиально бессмысленных звуковых комбинациях. Построенные по внешней и, как правило, случайной фонетической близости, они не столько призваны приоткрыть какие-то забытые или неосмысленные значения слов, к чему стремились те же Хлебников и Каммингс, сколько сообщить сознанию «игровую» настроенность.

Стайн не передалось увлечение словотворчеством и неологизмами, явственное в поэзии футуристов. Однако ее эксперименты остаются футуристскими по сути — по установке на «слово как таковое», по стремлению к «спонтанному» творчеству, к которому Стайн была подготовлена, быть может, еще больше, чем Каммингс, благодаря своему обширному опыту психолога-прагматиста, ориентирующегося на восприятие сознания как потока несвязных образов. «Нежные пуговицы», шокировавшие уже своим заглавием, — наиболее законченный образец такой спонтанности во всей американской прозе. Эта книга, последовательно реализующая футуристскую программу «слова на свободе» и «воображения без проводов», своим осознанным алогизмом предвещает дадаистские и сюрреалистские опыты автоматического письма. Ее можно рассматривать как связующее звено между двумя близкими во времени школами авангарда 10—20-х годов — школой Маринетти и школой Бретона. И от той и от другой Стайн отличает, однако, ее полное равноду-

шие к политическим и социальным эффектам, которые должна была возыметь ультралевая художественная практика футуризма и сюрреализма.

Стайн и в «Нежных пуговицах», и в «Медитативных строфах», где закрепляются те же принципы, стремится воплотить идею совершенной беспредметности текста, сводя до минимума число существительных и лишая оставшиеся какого бы то ни было коннотативного содержания постановкой имени предмета в намеренно бессмысленный лексический ряд — так эпитет «нежный» ликвидирует коннотативный смысл существительного «пуговица». Фраза не несет никакого содержания, поскольку она составлена из принципиально несовместимых лексических элементов, между которыми к тому же нарушены даже грамматические связи. «Нежные пуговицы» — сборник микроразрисовок, своего рода абсурдистских стихотворений в прозе, чьи заглавия («Апельсин», «Сосиски», «Ящик») в большинстве случаев не имеют ничего общего с текстом — ни на лексическом, ни на образном уровне. Книга подразделена на три больших цикла («Вещи», «Еда», «Помещение»), внутри которых возможны, однако, любые перестановки, как и перенесения из цикла в цикл, поскольку сам конструктивный принцип распространяется лишь на организацию материала внутри каждого из стихотворений, но не на «повествование» в целом.

В основе конструктивного принципа — либо резкий контраст заглавия и содержания, созданный полным игнорированием традиционного смысла понятия и совершенно произвольной игрой словом (как в стихотворении «Салат», состоящем из одной строки: «Это — побеждающий пирог»), либо автоматическое нанизывание разнородных слов по принципу фонетического созвучия и повторы морфологических частиц:

Aider, why aider why whow, whow stop touch,
aider whow, aider stop the muncher, muncher, munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a
meadowed king, makes a to let —

лишенный всякой содержательности фонетический ряд, бессмысленность которого еще больше подчеркнута не имеющим к «повествованию» никакой логической причастности заглавием «Это то самое платье, помощник».

Сама Стайн считала «Нежные пуговицы» примером «очень хорошей поэзии, порождающей гораздо больше по-

зии» (27), чем заключено в этой книге, которая создала инструментарий для будущего поэта, продемонстрировав возможности самого необыкновенного сочетания слов и указав восприемникам направление поиска. Это, несомненно, пример глубокого авторского самообмана, хотя отдельные стихотворения книги и в самом деле содержали и точные ассоциации, и свежие метафоры, образованные неожиданным сближением понятий, — черты, привлекавшие в «Нежных пуговицах» молодого Хемингуэя, Шервуда Андерсона, Уайлдера (28). Однако частные успехи никак не могли скрыть бесплодности того чисто формалистического метода, который в «Нежных пуговицах» и немногочисленных последующих произведениях Стайн нашел свое самое законченное воплощение.

В творчестве Стайн последовательно выразилась тенденция к ликвидации смыслового содержания искусства, «очищению» творчества от коммуникативности, выходу поэзии «за пределы» оставленной без текста книжной страницы — та тенденция, о которой говорил еще Малларме и которая укреплялась в авангардистских экспериментах начала века, подготавливая почву для абстракционизма в живописи, «конкретизма» в поэзии, хэппенинга в театре и иных современных форм модернизма на стадии распада. Преемственность американского неоавангарда от более раннего периода развития модернизма в литературе США открывается на примере Стайн и ее сегодняшних продолжателей — конкретистов, творцов хэппенинга и других создателей литературного поп-арта — вполне явственно.

Вместе с тем уже в рамках модернистской литературы межвоенного периода возникла другая существенная для неоавангарда последних десятилетий тенденция, отчетливо противостоявшая стайновскому формализму и герметизму. Эта тенденция связана с творчеством Генри Миллера.

6. ОДНОМЕРНЫЙ МИР

(Генри Миллер)

Среди любимых писателей молодого Генри Миллера был Уитмен. В «Тропике Рака» (1934) — пожалуй, единственной из книг Миллера, имеющей некоторые шансы остаться в истории литературы (во всяком случае, как

очень красноречивое свидетельство умонастроения сделавшего такую книгу возможной), — Уитмен назван «тем одиноким героем, которого только и сумела породить Америка за свою недолгую жизнь». И Миллер продолжает: все, что есть подлинно ценного в опыте Америки, выражено Уитменом — «Поэтом Тела и Духа», первым и последним из американских поэтов. В Европе его не с кем и сравнить. Европа «перенасыщена искусством, ее земля полна мертвых костей, ее музеи не вмещают наворованных сокровищ, но она никогда не знала, что это такое — свободный, здоровый дух, то, что можно назвать ЧЕЛОВЕКОМ».

Сам Миллер, однако же, прожил в этой «омертвевшей» Европе одиннадцать предвоенных лет — самых насыщенных в его литературной биографии. Два тома его очерков о путешествии по США в 1940 г. — «Кондиционированный ад» и «Помнить, чтобы вспоминать» — переполнены такой желчной ненавистью ко всему характерно американскому, что в этом — но только в этом — отношении они сопоставимы разве что с паундовскими нападениями на «ростовщичество».

Противоречие? Конечно. И далеко не самое удивительное из миллеровских противоречий — не объективных противоречий, а просто расхождений с тем, что сам же Миллер утверждал страницей-двумя выше в той или иной из своих хаотичных, путаных, беспечно написанных книг (1).

Но противоречие не только в том, что можно любить Уитмена и ненавидеть Америку, называть Старый Свет свалкой мертвой культуры и не возвращаться на родину, хотя она и явила неведомый Европе пример Человека. Противоречие — в характере самого пристрастия Миллера к Уитмену.

По-своему оно, несомненно, было искренним. В доказательство можно было бы привести немало прямых высказываний Миллера. Но, наверное, будет лучше просто присмотреться к его художественному миру. Здесь не так уж трудно обнаружить отдельные уитменовские отзвуки.

Вот сквозной персонаж — нескрываемо автобиографический герой (его и зовут Генри Миллер), такой же обыкновенный американец, как сам Миллер, который родился в 1891 г. в семье портного, незадолго до этого пе-

ребравшегося из Германии за океан. Тот Генри Миллер, о котором идет речь в романах (безоговорочно отождествлять его с автором было бы, разумеется, неверно), — типичнейшее порождение одноэтажной Америки. И по чертам биографии — небогат, привычен к передрыгам, прекрасно знает неафишируемую, но настоящую жизнь, в любой ситуации способен постоять за себя, верит в свой шанс и не упустит удачи. И — это особенно существенно — по чертам характера. Описанный в «Тропике Рака», «Тропике Козерога» (1939) и трилогии «Благостное распятие» (1945—1960) Генри Миллер — по сути, хорошо знакомый читателям «Листьев травы», как и читателям Торо и Эмерсона, американец в поисках собственной духовной сущности. Это персонаж, который бредет по открытой дороге жизни, доверяя самому себе и через самого себя пропуская тысячи разнородных впечатлений бытия, чтобы в итоге выкристаллизовалось некое — не из готовых книжных формул, а из непосредственного опыта добытое — понимание времени, личности, мира. А потом оно будет запечатлено в произведении — памятнике одной человеческой биографии: отчасти рассказе о себе, отчасти философском эссе, отчасти лирическом, исповедальном цикле, но только не романе, истолкованном как вымысел и конструкция, и не в поэзии, истолкованной как творческое преобразование, определенная мифологизация «сюжета» личной авторской судьбы.

Все книги Миллера соприкасаются с этой жанровой традицией, созданной писателями американского романтизма и окончательно оформившейся в «Листьях травы». Дальше мы еще увидим, какое «наполнение» получила эта традиция, войдя в мир «Тропика Рака» и «Благостного распятия». Пока же важно зафиксировать сам факт. Важно по той причине, что он сразу позволяет ощутить необычность прозы Миллера на фоне других явлений модернистской американской литературы. О Миллере никак не скажешь, что он находится во власти идей беспримесного объективизма и деперсонализации творчества, что его привлекают конструктивные принципы наподобие «маски» или устремления к лабораторной «революции языка». Он явно выбивается из этого ряда.

Здесь находит свое объяснение и внешняя причудливость, разнородность его писательских интересов. У Миллера то и дело встречаются произведения случайные,

бессодержательные, совершенно ничтожные с художественной стороны. Иногда он точно бы издевается над американской публикой, так долго — до 1961 г. — не допускавшей и мысли о публикации в США изданного во Франции «Тропика Рака», а потом накинувшейся и на малотиражные старые журналы, куда просочилось несколько страниц новооткрытого пророка. Он издает «Красную записную книжку» — ту самую переделанную книжку, которую двадцать лет назад, путешествуя по Америке, заполнял услышанными на улице колоритными словечками, выписками из справочников для туристов, промелькнувшими мыслями о войне и рецептами блюд ирландской кухни. Он издает роскошным фолиантом свои любительские акварели и рисунки, сопровождая их крайне претенциозным вступительным словом, где и автору, вероятно, было бы непросто прочертить границу между шутством и самообожествлением.

«Космического шута» и «фиглярствующего бунтаря» критика подозревала в Миллере еще с 40-х годов (2), и такие публикации лишь помогали укрепиться давно возникшим опасениям, что перед читателями не более чем грандиозная мистификация. Опасения возникли, конечно, не без причины. Однако за бесцеремонными притязаниями на роль современного гения, за рекламной суетой и авторским фиглярством не должна теряться из виду одна примечательная особенность Миллера — его постоянная тяга к документализму, личному свидетельству, автобиографичности. Она связана с той же восходящей к Уитмену жанровой традицией, которая с самого начала импонировала Миллеру, хотя по творческим итогам, не говоря уж об идейной ориентации, трудно себе представить писателей более далеких.

И она сообщает известный смысл усилиям Миллера объединить все им написанное, создать громадную автобиографию, какими бы разноплановыми ни выглядели отдельные «главы». По первому впечатлению, между его книгами нет почти ничего общего: то он описывает свою поездку по Греции и знакомство с античными реликтами («Колосс с Марусси», 1941), то выпускает цикл «бруклинских портретов», черпая материал из воспоминаний о людях, которых знал в детстве (1938), то печатает литературную биографию Рембо («Время убийц», 1956) и в тот же год — книгу об астрологе и мистике

Мориканде («Дьявол в раю»), то вдруг берется за пьесу, куда вводит целые куски из Ионеско, Сарояна, Сартра, щедро добавляя в них «черного юмора» и монтируя по принципам «антидрамы» («Просто без ума от Гарри», 1963). Пестрота удивительная.

И вместе с тем — все время осязаемое присутствие «сквозного» героя, того самого Генри Миллера из «Тропика Рака», который «просто существует» в современном непостижимом и полном контрастов мире, предоставив жизни свободно течь через свое сознание, что-то в ней подмечая и сопоставляя, но словно бы молчаливо отказываясь от всякой избирательности взгляда и суждения. Ему, этому Генри Миллеру, для непредвзятости и невыборочности своего свидетельства нужна вся полнота опыта. А Генри Миллер — уже реальный — настолько разделяет с ним эту потребность, что готов рассматривать как общезначимое и общеинтересное едва ли не каждую мелочь своего быта и, уж конечно, — любой импульс, имеющий хотя бы отдаленное отношение к происходящему в нем творческому процессу.

И как же в таком случае он мог не рассказать, что в драме Рембо ему видится предвестие творческих драм насквозь обуржуазившегося XX столетия, что под старость он увлекся шаманством, что в гостинице захолустного американского городка его донимала любовная возня за стенкой, что в Чикаго на доме в трущобном районе он заинтересовался надписью, сделанной мелом: «Спешите услышать! Бог есть любовь!» — причем все это для Миллера вещи одного ряда, живая материя, из которой и состоит его жизнь художника и «просто обитателя» вселенной в год от рождества Христова 1934 (или 1941, или 1956 — для миллеровских творческих принципов это не имеет решительно никакого значения).

Так что не приходится удивляться, что еще задолго до того, как его озарит своими поздними лучами слава, Миллер печатает два увесистых тома переписки с английским романистом и близким другом Майклом Френкелом, в шутовском духе озаглавливая их «Гамлет», хотя ни Шекспир, ни гамлетизм никак не связаны с содержанием. И «Красная записная книжка» с этой точки зрения — вполне естественная для Миллера публикация.

Эта декларированная неизбирательность, отказ от всякой «ретуши» сообщают миллеровскому повествованию

некое подобие реалистичности. Видимость легко принять за сущность: ведь, и в самом деле, перед нами как будто бы «просто жизнь», какой она отразилась в биографии одного человека. Или же, говоря словами Гёте (не случайно в «Тропике Рака» он предстает единственным более или менее близким европейским аналогом Уитмена), перед нами попытка «изобразить человека в его соотношении с временем, показать, в какой мере время было ему враждебно и в какой благоприятствовало, как под воздействием времени сложились его воззрения на мир и на людей и каким образом, будучи художником, поэтом, писателем, он сумел все это вновь воссоздать для внешнего мира» (3).

Но так дело выглядит лишь на самый поверхностный взгляд. В сущности же, социально безучастный и пассивный герой Миллера, напоминающий некую статично закрепленную кинокамеру, которая снимает все, что попадет в объектив из текущего мимо нее потока действительности, явно не в ряду ни с героем «Поэзии и правды», чья жизнь подчинена напряженным исканиям духа, ни с героем «Листьев травы», в чьем сознании нет места никакому нейтралizmu. Впрочем, и статичная камера не так уже нейтральна — важно, где она установлена, какого рода свидетельство она предоставит. Через много лет один из восприемников творческих идей Миллера (а их в американском неоавангарде очень много) реализует этот прием неподвижной камеры буквально, установив ее за ширмой напротив дивана, на котором сменяют друг друга во время пьяной вечеринки спешащие урвать свое от «сексуальной революции» парочки. И снятый при помощи этой нехитрой уловки фильм Энди Уорола окажется в полном соответствии с принципами миллеровского повествования.

Так традиция, наследуемая Миллером от Уитмена, лишается своей философской содержательности. Ее теперь легко использовать для художественных целей, прямо противоположных устремлениям, духу, пафосу «Листьев травы». Она становится всего только сводом приемов. Правда, здесь Миллер уже последователен — он держится этих приемов повсюду в своей многотомной автобиографии, и в документальных, и в беллетризированных ее эпизодах.

Миллера постоянно упрекали в неумении писать ро-

маны (4). Действительно, не приходится говорить об архитектонике его прозы, о ее структурной целостности и композиционном совершенстве. По своему построению роман Миллера аморфен и хаотичен. Стержнем остается бытие автобиографического героя, но и оно, собственно, лишено движения и эволюции. Время, к которому относятся события, едва угадывается по отдельным характерным приметам эпохи, по ее отзвукам в разговорах персонажей, в их мыслях и интересах. Персонажи появляются и исчезают с необязательностью едва ли не беспримерной, и так же необязательны сюжетные линии. Миллеру ничего не стоит, завязав какой-то повествовательный узел, словно полностью о нем забыть или вдруг вернуться к этой коллизии, когда о ней уже успел забыть читатель. Он без малейших усилий переходит с предмета на предмет, нимало не заботясь о стройности и логике произведения.

Только навряд ли все это признаки профессиональной неумелости. Скорее — черты определенной системы творческого мышления. Миллеровское повествование — это совокупность разноплановых эпизодов, объединенных тем, что все это страницы биографии сквозного персонажа, так или иначе связанные с его поисками духовного и творческого «я». Здесь трудно избежать аналогии со знаменитым уитменовским «каталогом», хотя сходство затрагивает, повторим, лишь область формальной организации материала и самый принцип требуется Миллеру для совсем иных целей.

Что представляет собою в этом смысле тот же «Тропик Рака»? В целом — историю американского эмигранта, который поселяется в Париже в суровые времена «великой депрессии» начала 30-х годов. Он зарабатывает на жизнь корректорской службой в какой-то газете, а затем преподаванием английского в провинциальном коллеже. Он пробует писать, но не печатается. Он пытается отыскать для себя опору за пределами ненавистного ему мира самодовольной буржуазии и не находит.

Но эта история — лишь некий связующий эпизоды повествования сюжетный мотив, не больше. Само же повествование — «каталог» мелких и существенных событий, которые поджидают героя, странствующего по открытой дороге жизни. Причем эти события, как их описывает Миллер, вовсе не должны показать какую-то

эволюцию героя. Наоборот, что бы с ним ни случилось, он только укрепляется во владеющем им умонастроении. Миллер определил это умонастроение как «мстительную ненависть» к Америке и «всевластную идею изоляции, разрыва с прошлым, и особенно с собственным прошлым» (5). Но пожалуй, это определение недостаточно, и более точно высказывание самого героя: «Это не книга в обычном смысле слова. Нет, это одно непрерывное оскорбление, плевков в лицо Искусству, пинок Богу, Человеку, Судьбе, Времени, Любви, Красоте... да всему что хотите».

И впрямь это «не книга в обычном смысле слова». И дело даже не в том, что нет в ней, собственно, ни сюжета, ни поступательности духовного развития персонажа, ни хотя бы перипетий его чисто житейской биографии. Необычна прежде всего система повествовательных скреп. Она напоминает предметный указатель, перечисляющий книги самого разного характера, которые, однако же, все без исключения связаны — лишь на разных уровнях связи — с какой-то строго определенной темой. То же самое и в романе Миллера: герой соприкасается со множеством людей, между которыми как будто и не найти сходства, переживает множество приключений, которые как будто и не выстраиваются в единый ряд, но и эти встречи, и эти бытовые происшествия упорно возвращают к заявленной на первой же странице тональности «непрерывного оскорбления» и еще больше разжигают разрушительную страсть протагониста к «плевкам» и «пинкам».

Кажется, что нет никакой общности между помешанным на сексе Ван Норденом и опоздавшим родиться романтиком Кронстатом (6). Между русским эмигрантом, отпрыском генеральского рода, ныне занимающимся сбытом красителей, и молодым индусом, которого сторонники Ганди отправили в Европу хлопотать о поддержке движения. Между встреченной в кафе беременной француженкой, из крайней нищеты и безвыходности отправившейся на панель, и Марой-Моной-Моникой, профессиональной партнершей в нью-йоркском танцевальном заведении со скверной репутацией, «Смуглой леди» миллеровского автобиографического цикла (об этой Моне и не скажешь, кто она: не то «утешение» одряхлевших богатых бизнесменов, не то лесбиянка, не то средоточие

темной и чарующей стихии эроса, безраздельно подчинившей себе героя).

Таких персонажей на страницах «Тропика Рака» — многие десятки. Они по большей части, едва обозначившись, исчезают, но с каждым их них сопряжен тот или иной эпизод, в конечном итоге важный для «каталогически» выстраиваемой биографии протагониста. Все эти люди — в этом-то и состоит их тайное родство и глубинная связанность всего «каталога» разномасштабных происшествий с их участием — тем ли, иным ли способом, но обязательно обостряют живущее в Генри Миллере чувство краха всевозможных «велеречивых» идеалов и абсолютной пустоты всех «высоких слов». Усиливают постоянно присущее ему сознание шутовской абсурдности окружающего мира, который истинен и реален только в самых элементарных, в самых материальных и даже сугубо физиологических своих проявлениях.

Само по себе подобное мироощущение достаточно органично входит в круг настроений, отразившихся в литературе модернизма: «бесплодная земля», «полые люди», вся та мучительная ломка сознания, которая происходила на Западе в 10—20-е годы, порождая представления о непреодолимом кризисе гуманизма и девальвации всех традиционных ценностей и эстетических понятий. Уже заглавие — «Тропик Рака», метафора агонизирующей западной цивилизации, — не оставляет сомнений в том, какая тенденция в общественном сознании этой поры была Миллеру наиболее близка. И здесь он — лишь человек своей эпохи и своего парижского литературного окружения, которое составляли приверженцы сюрреализма, поэты круга Эзры Паунда, почитатели Элиота, художники-экспатрианты, авангардистские «бунтари» — «потерянное поколение» во всей его многоликости.

Выделяет его лишь стойкая приверженность идее элементарности и грубой вульгарности современного мира, сообщающая книгам Миллера сильнейший налет натурализма. Но выделяет заметно. Миллер — пожалуй, первый из американских модернистов, которого не шокировала и не ужасала эта антидуховность, этот убийственный прозаизм. Правда, у него есть предшественник и в «экскрементальном видении», как не слишком благозвучно, но точно назвал эту особенность «Тропика Рака» и «Благостного распятия» К. Видмер (7). Предшественником

был Каммингс. В романе «Огромная камера» (1922) созданы отталкивающие и вместе с тем безупречно достоверные картины жизни барака, где ждут трибунала проштрафившиеся французские солдаты, и эта — в прямом и переносном смысле — нескончаемая грязь, человеческое разложение, изощренный садизм воспринимаются как символ войны.

Но у Каммингса и материал особый, до известной — не всегда, правда, признаваемой автором — черты оправдывающий подобный ракурс изображения. А у Миллера дело происходит на будничном, привычном его герою фоне парижского или нью-йоркского, как в «Благостном распятии», быта. И дело здесь, разумеется, не в материале, как он ни специфичен — дно большого капиталистического города, люмпенская среда, отверженные, опустившиеся люди (впрочем, в «Сексусе» — первой части трилогии — и материал самый обычный, повседневная жизнь «средних», благополучных буржуазных слоев). Дело, конечно, в авторской позиции, в совершенно очевидном у Миллера нигилизме по отношению ко всей «надэлементарной» современной жизни. И еще в том, что модернистское по сути восприятие реальности приобретает в данном случае характер намеренного огрубления и примитивизма.

Миллер стоит у самого начала этой тенденции, в 30-е годы еще только намечающейся, чтобы окрепнуть и со временем приобрести доминирующий характер уже в творчестве неоавангардистов 60—70-х годов. В литературе межвоенного периода сравнивать его почти что не с кем — разве что с Селином, автором «Путешествия на край ночи» (1932) и особенно «Смерти в рассрочку» (1936). Да еще с начинающим Лоуренсом Даррелом, который, впрочем, при всей близости к Миллеру все-таки не раз выговаривал ему за чрезмерную враждебность и недоверчивость ко всем явлениям современной интеллектуальной жизни (8).

И тем не менее, может быть и не заявив о себе манифестами и школами, тенденция, несомненно, оформилась. И была тогда же замечена. Вспомним стремление Элиота в 30-е годы отмежеваться от того, что он называл «модернизмом», имея в виду попытки покончить со всякой духовностью в искусстве и заменить философскую и этическую проблематику воплем «Не приемлю!», счи-

тая его самодостаточным, а вызвавшие его причины — оправдывающими разложение художественной материи литературы.

Этот вопль «Не приемлю!» слышится в «Тропике Рака» за каждым эпизодом книги, создавая ее истинную магистральную тему и связанность — прежде всего эмоциональную — тех калейдоскопически мелькающих эпизодов, из которых она состоит. И разложение эстетического, сведение сложного к элементарному, а духовного — к грубому физиологизму осуществляются столь же последовательно. Вот индус, который в обществе героя посещает бордель, по незнанию воспользовался вместо унитаза биде — и тут же сентенция, которая ведет от анекдота к внутренней настроенности героя, жаждущего оплевать весь «надэлементарный» мир: «И я подумал, каким было бы настоящим чудом, если бы чудо, о котором мечтает человек, и оказалось всего-то вот этими двумя гигантскими баранками, плавающими в фарфоре». Индус больше не появится ни в «Тропике Рака», ни во всей эпопее. Да он теперь и не нужен. Его назначением только и было создать еще одну ситуацию, показывающую, до чего гротескна обыкновенная жизнь. Он для того лишь и потребовался, чтобы оставить какой-то след в личности героя, писателя Генри Миллера, еще раз испытывавшего знакомое чувство бесконечной абсурдности разного рода абстрактных понятий — того же понятия «чуда», земного рая, который ожидает человека в туманном будущем. Вся его роль в том, чтобы дать протагонисту лишний повод для «непрерывного оскорбления».

Индуса сменит, ну, вот хотя бы Маша, проститутка, называющая себя княжной. Генри и его приятель Филмор подберут ее в бистро, и она проживет в их нищей комнате несколько недель, с утра до ночи читая «русские газеты», рассказывая небылицы о своем прошлом в России и залечивая венерическое заболевание. В структуре «Тропика Рака» она не более обязательна, чем тот же индус или Филмор. Здесь есть групповой портрет «другого» — люмпенского, богемного, нищего — Парижа и есть, несомненно, точное свидетельство об умонастроении, воплотившемся в главном герое, но повествовательной структуры, строго говоря, нет. И исчезновение Маши почти что и незаметно: ее роль выполнена, эпизод закончен. А сентенция не заставляет себя ждать: «Когда-то мне

казалось, что высшая цель человека — оставаться гуманным, но теперь я вижу, что такие мысли способны были меня только погубить. Сегодня я говорю с гордостью, что я не гуманен, что я не принадлежу ни людям, ни правительствам, что у меня нет ничего общего с их принципами, с их идеалами. У меня нет ничего общего с этой задыхающейся и скрипящей машиной человечности — я принадлежу земле!».

Отметим эту тотальность: герой не желает быть причастным ни к каким принципам, ни к каким идеалам. Долой всякую идеологию, добытую в тиши библиотек, всякую культуру, создаваемую в уединении студий! Когда в «Тропике Рака» Генри обдумывает свой будущий роман, он приходит к выводу, что самое главное — это «избавиться от золотого стандарта литературы» и явить пример «воскрешения переживаний». Он желал бы «изобразить досократовское порождение — наполовину козла, наполовину титана».

Книга и написана так, чтобы продемонстрировать принадлежность героя земле, а не выдохшейся, безжизненной культуре — и для Миллера не суть важно, какой эпитет будет сопровождать это понятие: реалистическая, модернистская, конформистская... Он недвусмысленно отказывается принять всерьез претензии всей — независимо от оттенков и квалификаций — современной культуры на объяснение мира и человека. И герой его «просто существует», ценя любое — порою грязное до омерзения, порою пустышное до ничтожности — непосредственное соприкосновение с «просто жизнью» куда выше лежащих перед ним в изобилии изысканнейших плодов мысли и культуры.

Вот почему так плосок, одномерен, элементарен его мир. Здесь предостаточно отзвуков, прямых или скрытых цитат из множества древних и новых авторов — от Сократа до Стриндберга и Достоевского. Упомянут даже Паунд — один из персонажей, Ван Норден, имел обыкновение читать вслух из «Cantos» своим простоватым девицам: это внушало им почтение к его образованности, и они быстрее расставались с невинностью. Протагонист буквально изнемогает под тяжестью усвоенной им культуры. Однако если его повседневная жизнь каким-то образом и соотнесена с этим обстоятельством, то только по принципу противоположности и прямого отталкивания.

Это на редкость обедненное, одномерное существование. В нем значимы лишь вопль о неприятии и устремление от рассудочного к естественному, к прямому контакту с «землей». И еще — обожествленный сексуальный опыт, ибо в сексе видится самой природой указанное средство установления органичных связей человека с человеком. Пусть элементарных, но зато и не ослабевающих, не рвущихся ни при каких кризисах и потрясениях.

Понятно, с какой стороны мог интересоваться и даже восхищаться Миллера Уитмен. Тут состыковались друг с другом, приняв вид стройной системы, многие факты. Уитмен не был связан никакими философскими и художественными концепциями своей эпохи и не обращал внимания на ее этический ригоризм, без умолчаний воспевая прекрасное человеческое тело. Уитмен не признавал, что в жизни есть «поэтическое» и «недостойное художника», — он охватывал американскую действительность в самых различных ее проявлениях и во всяком своем образе, во всякой мысли отталкивался от конкретных фактов бытия. Уитмен дорожил непосредственностью прямого, им самим обретенного свидетельства и совершил переворот в представлении о жанрах, создав поразительно свободную и емкую форму поэтического рассказа о себе и о времени.

Все это отвечало устремлениям Миллера. А не соответствовало им в уитменовском наследии самое главное — беспредельный демократизм, теснейшая связь с эпохой и непоколебимость гуманистического пафоса (9). Поэтому и вся система оказывалась построенной на ложном основании. Вернее — перенесенной на такую почву, где она решительно не могла привиться, не претерпев коренного изменения, пусть чисто внешне она выглядела почти такой же, какой была до такой пересадки.

Эта метаморфоза очень отчетливо проступает в «Тропике Рака». Как будто избран тот же уитменовский ведущий мотив — открытая дорога, по которой бредет, открывая для себя бесконечный мир, обычный американец. Его «простая душа» недоверчива к готовым истолкованиям жизни и устремлена навстречу эмпирическому, достоверному, истинному. А результат прямо противоположный. В «Листьях травы» — неисчерпаемая многоликость, в «Тропике Рака» — унылая одномерность. Уитмен диалектичен и сложен, Миллер во власти метафизики и

элементарности. Поэзия Уитмена при всей ее свободе от наперед заданных принципов поразительно целостна. Проза Миллера столь же поразительно аморфна.

Да и как мог совпасть — хотя бы приблизительно — результат, если на открытую дорогу Миллер выходит с уже определившимся и исключаяющим всякую «открытость» умонастроением, если его искания духовной сущности происходят в уже определившихся, очень узких параметрах и его «кинокамера» смотрит в одном, с первой же страницы известном направлении.

В несовместимости устремлений Миллера к открытой дороге и модернистских — заданных, неподвижных и узких — пределов его творческого мышления как раз и заключается самое глубокое противоречие этого писателя. Оно осталось для Миллера неразрешимым, и оттого-то он приблизился к уитменовской традиции лишь чисто формально, не поняв и не приняв ее сущности, как это блистательно сумел сделать подлинный наследник Уитмена в американской прозе XX в. Томас Вулф.

Финал «Тропика Рака» тоже содержит мотив, на первый взгляд совершенно уитменовский. Это мотив вечного движения жизни, ее никогда не иссякающего потока, который не признает никакой искусственной упорядоченности. Обо всем этом думает Генри, вернувшись из провинции без гроша в кармане и бесцельно слоняясь по набережным. Сена — та вольная стихия, которая одна не подчиняется бездушной механистичности, расчлененности и антигуманности современного порядка вещей. «Жизненно лишь то, что течет, то, что содержит в себе время и становление, то, что возвращает нас к самому истоку, то, что не знает конечности».

Однако специфически миллеровский пафос «непрерывного оскорбления» напоминает о себе и на этих, самых поэтичных, страницах книги. И даже не только тем, что образ жизненного потока немедленно эротизируется, выдавая пристрастие Миллера к самым элементарным, одномерным ассоциациям. Миллеровское — прежде всего скрывающаяся за этим образом мысль, что «время должно быть принято абсолютно», что человек лишь беспомощной щепкой покачивается на волнах текущего из никуда в ничто времени, и по меньшей мере наивны, если не самоубийственны, любые усилия контролировать поток, изобретая системы «надэлементарного» мышления —

философского, этического, эстетического. Тут уж не приходится говорить о всерьез усвоенном влиянии Уитмена.

И все-таки даже после всех этих необходимых уточнений и оговорок не странно ли само соседство этих двух имен? Может быть, миллеровское увлечение Уитменом — случайность, парадокс? Едва ли. Миллеру действительно близка художественная идея открытой дороги, принцип, в котором национальная традиция соединяется с современными духовными и эстетическими исканиями. Только, в отличие от Уитмена или Вулфа, ему она необходима не для того, чтобы создать масштабный, всеохватный и целостный образ человека в его отношениях с эпохой и страной. Миллер видит в этой идее веский аргумент в полемике со всей художественной культурой своего времени — как реалистической, так и модернистской. А эта полемика — нерв его творчества, во всяком случае в 30-е годы.

Суть спора выражена эпитафией, который Миллер предпослал книге, вышедшей вслед за «Тропиком Рака», — «Мрачному перерождению» (1936) (10): «Все, чего не найти просто на улице, фальшиво и измышленно, иначе говоря, все это *литература*». Уитмен и воспринимался им как писатель, не веривший в «литературу» и полагавшийся только на непосредственные, сырые впечатления «улицы». В «Листьях травы» Миллер видел образец искусства, враждебного всякой философичности, всякому интеллектуализму, всякой абсолютизированной духовности. Это отвечало его собственным стремлениям. Пример для подражания был им выбран явно неудачно. Само же стремление — характерно и примечательно.

Миллер, вероятно, раньше всех почувствовал надвигающийся кризис модернистской художественной культуры и первым распознал его причины — элитаризм, герметичность, изоляцию от действительности. «Я отказываюсь назвать поэтами тех, кто сочиняет стихи — рифмованные или нерифмованные, — объявляет он в одной из статей предвоенного времени. — Я называю поэтом того, кто способен существенно изменять мир» (11). Его острый интерес к сюрреализму, декларировавшему сходные задачи, естествен. В «Бруклинских портретах», писавшихся накануне войны, есть прямые отзвуки идей Бретона: «иррациональная логика», превращающая текст в словес-

ный ребус, синтаксический автоматизм, «магическое письмо» и т. п. (12). Эти портреты справедливо поставить в один ряд с «Нежными пуговицами» Стайн как пример предельной некоммуникабельности и дезинтегрированности повествования. Однако такой путь не стал для Миллера главным.

Хотя в книгах Миллера все время чувствуется прямо-таки маниакальная ненависть к Америке, ко всем ее обычаям, институтам, верованиям, устремлениям, ко всему духовному и психологическому складу американской жизни, вообще — к механизированной и античеловечной повседневности буржуазного мира, его как литератора невозможно понять и представить себе вне этой реальности. Он немислим, скажем, в паундовском мире средневековья или в элитовском мире этических и религиозных исканий, уводящих далеко от сегодняшней «бесплодной земли». Она, эта реальность, не только составляет — при минимуме эстетических опосредований — материал книг Миллера. Она самым непосредственным образом воздействует и на их «каталогическое» построение, и на их «экскрементальное видение». Миллер предельно примитивизирует ее, отказывается признать в ней хоть что-то гуманное и здоровое, не принимает ее в первоосновах. И, вероятно, самому себе он действительно кажется тем «бунтарем, который ближе к богу, чем все святые» (13). Но вместе с тем — он внутри этой реальности, и весь его «бунт» направлен лишь на то, чтобы «убить художника» в себе и «просто *быть*» (14), живя «сиюминутным, непосредственным, личным» и, в сущности, оказываясь очень далеко от какой бы то ни было революционности.

Конечно, нет никаких оснований говорить о реалистической тенденции, хоть в какой-то мере присутствующей в творчестве Миллера. В этом смысле никак не должно обманывать внешнее, натуралистическое жизнеподобие его книг. Тем не менее эту их черту нельзя игнорировать. Творчество Миллера лишено всякого элитаризма, а как правило — и формалистичности. И не случайно. Миллеру уже ясна бесперспективность надмирного и герметичного модернизма. И он ищет какие-то иные пути, однако они не выводят за рамки модернистской художественной системы, а лишь «обновляют» ее путем все более замстного и осознанного разложения художественной ткани.

Это — позиция авангардиста, точнее, неоавангардиста. Миллер приходит к ней первым в американской литературе. Поэтому его творчество приобретет такое значение и оставит такой заметный след в искусстве неоавангарда, когда в 50—60-е годы — время массового «открытия» и признания Миллера — неоавангард займет ведущее положение среди нереалистических течений художественной культуры США.

Сам Миллер ощущал эту свою специфику необычайно отчетливо. Его книги пересыпаны грубыми выпадами против «классической» модернистской литературы и столь же грубыми пародиями на нее. Аргументация здесь неизменно одна и та же — модернизм высокомерно отвернулся от реальности будней и поэтому неспособен понять истину о мире, хотя эта истина элементарна. Из-за этого их «высокомерия» Пруст и Джойс оказались не более чем провозвестниками ныне доминирующего «литературного онанизма», творцами «головной культуры», от которой исходит «запах гниения» (15). Они «ультрацивилизованны»; они словно бы укрываются от мира действительного за «игровым словом», как младенец в материнском лоне (16).

Пусть и в явно тенденциозных, а терминологически — примитивно эротизированных формулировках здесь несомненно уловлена одна из самых уязвимых сторон модернистской эстетики и творческой практики — отличающее их стремление мистифицировать и формалистически абстрагировать реальные процессы действительности. Но важно то, какую программу противопоставляет этой эстетике Генри Миллер. Это программа «слияния с опытом». В заметках к так и не написанной книге о Лоуренсе — прозаике, в котором Миллер ценил как раз наиболее слабые его стороны и прежде всего примитивно фрейдистскую концепцию личности, — утверждает, что никакой «истинный образ нашей эпохи» невозможен до тех пор, пока «в нашей среде не появятся чудища, настолько пораженные болезнями времени, что их творчество само станет напоминать болезнь» (17). Утверждение чрезвычайно существенное для Миллера в его борьбе против «головной культуры». Следующее положение изложено в «Открытом письме сюрреалистам всего мира», напечатанном в середине 30-х годов: художник «обязан реализовывать максимум человеческого потенциала в собствен-

пом своем бытии» (18). Физиологического потенциала, ибо художнику нет дела «ни до какой борьбы, ни до какой нации, ни до какой политики или идеологии», а есть дело лишь до «сиюминутной» жизни, которая должна стать органической частью его личного существования, растворяя его в себе без остатка.

И, суммируя все эти полемические и «позитивные» тезисы, Миллер провозглашает: задача искусства — доказать, что «ниже пояса все люди братья» (19), всего лишь эту элементарную, но столь основательно забытую «головной культурой» — и столь первостепенно важную в «сиюминутном» бытии — истину.

Так выстраивается оправдание предельной одномерности и чудовищной эротизации литературы. Английские и американские критики, писавшие о Миллере, расходятся в толковании намерений, предопределивших этот гипертрофированный эротизм, который в «Тропике Рака», а особенно в «Благостном распятии», оказался чуть ли не единственным содержанием запечатленного здесь «непосредственного опыта», чуть ли не единственным результатом авторских странствий по открытой дороге. Одна точка зрения заключается в том, что это крайне болезненный, сопровождающийся жестокими последствиями для творческого мира произведения, но все-таки протест против «сексуальной репрессивности» общества и скованной ею культуры. Другая — она была высказана еще в конце 30-х годов — состоит в том, что у Миллера просто обретает речь «средний сенсуалистский человек», с которым отождествляет себя автор, в своем творчестве вовсе не протестующий, а наоборот, готовый к «всеприятию» жизни такой, как она есть.

При всей внешней аргументированности первого утверждения согласиться следует как раз со вторым. Да, книги Миллера шокировали respectable публику и подвергались преследованиям и запретам как образчики порнографического чтива. Их, конечно, нельзя полностью отождествлять с изделиями таких новейших мастеров этого «жанра», как автор «Любовной машины» Жаклин Сьюзен или автор «Эксгибиционистки» Генри Саттон. Порнографические сцены у Миллера как-никак вписаны в контекст достаточно серьезной проблематики, которую «Тропик Рака» и ввел в американскую литературу. На этом соображении строилась защита миллеровских

романов в ходе судебных разбирательств 1960 г., после которых с них начали снимать табу. Процесс, когда на стороне Миллера выступило немало писателей с именами, только упрочил его репутацию «бунтаря», гонимого «репрессивным» обществом.

Однако на деле в произведениях Миллера почти невозможно отделить «чистую» порнографию от «философической». Да этого и нет нужды делать, потому что суть в конце концов не в обилии эротических сцен и «грязных слов» (кстати, свойственном отнюдь не всем его книгам), а в той конформистской установке автора, согласно которой надлежит принять свою эпоху как должное, как данность, исчезнуть в ней, усвоить ее стиль, манеры, мысли, поведение, нормы жизни и сделать их нормами и стилем своего личного существования. А если не забывать, что эпоха для Миллера — лишь «все то, что есть просто на улице», что она в восприятии писателя принципиально бездуховна, элементарна и одномерно-физиологична, вполне естественной окажется и убогая, грубо сексуальная одномерность его художественного мира, сохраняющаяся даже и в тех случаях, когда она не выражается в порнографии самого беспримесного свойства (так обстоит дело, например, в «Плексусе» — второй части трилогии «Благостное распятие»).

И, пожалуй, слишком поверхностно было бы объяснять миллеровскую одержимость физиологией и сексом только воздействием фрейдизма. Миллер в 30-е годы увлекался Фрейдом и даже одно время практиковал как психоаналитик, но довольно быстро остыл к этому учению, расценив его как еще один продукт безжизненной «головной культуры».

Куда вернее видеть в его эротичном стиле не столько известного рода интеллектуальную концепцию, сколько отражение — болезненное и крайнее — некоторых действительных процессов «уличного», обыденного сознания, все более испуганного ростом отчуждения в буржуазном мире, доверяющего лишь первичным, элементарным, чисто биологическим сторонам существования и формам связи между людьми (20).

В этом смысле устами Миллера и в самом деле говорил «средний человек». Само его появление выводило прозу Миллера за пределы модернистского элитарного искусства. Однако это не придало его творчеству черт

реализма, а лишь сделало книги Миллера предвестием сегодняшних антиэстетических тенденций, которые всего полнее воплотились в поп-арте.

Современным неоавангардом миллеровское творчество воспринимается как пророчество. В одном отношении оно им, несомненно, и является — в том, что Миллер предугадал пути, по которым двинется, оказавшись перед лицом слишком уже очевидного кризиса элитаристской и формалистической эстетики, американский модернизм. Но уже его книги засвидетельствовали, что подобная метаморфоза сулит литературе модернизма растрату и тех ценностей, которые она накопила усилиями своего старшего поколения. Уже и «Тропик Рака», не говоря о художественно ничтожном «Благостном распятии», ясно демонстрировал, что в литературе, которая изберет этот путь, не могут не воцариться примитивизм, бездуховность, вульгарнейшая эротика, распад формы и — в конечном итоге — стремление ликвидировать искусство как таковое.

Что так и произойдет — показал опыт американского модернизма после второй мировой войны.

СУДЬБЫ МОДЕРНИЗМА В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США

7. НОВЫЙ ЭТАП

Уроки войны и прямого столкновения с фашизмом, уроки человеческой солидарности, героизма и самоотверженности, которыми так богата история Сопротивления и антифашистской борьбы народов, даже и для Америки, хотя ее военный опыт, разумеется, несопоставим с опытом народов, непосредственно подвергшихся гитлеровской агрессии, оказались необычайно поучительными. Настолько поучительными, что для «чистого» формотворчества и элитаризма, для всего комплекса идей и настроений, которыми питались различные модернистские течения в американской культуре межвоенных десятилетий, теперь просто не находилось места в общественном сознании.

Авторитет модернизма как одной из важнейших художественных тенденций в американской литературе XX в. после войны заметно пошатнулся. Выявилась необходимость внутренней перестройки; модернистская литература должна была претерпеть существенные изменения как в философском, так и в творческом плане, чтобы этот авторитет восстановился. Как и каждому серьезному художнику, писателям-модернистам пришлось искать ответ на все те нестареющие вопросы о сущности человека в его взаимоотношениях с историей, которые опыт войны наполнил новым содержанием.

Направленность поисков по своей сути предопределялась природой модернистского искусства с его установкой на «революцию слова» и отказом признать общественную детерминированность искусства, даже если оно затрагивает социальную проблематику, с его попытками выстроить некую умозрительную конструкцию, эстетическую модель, не синтезирующую опыт реальности, а наоборот, «накладываемую» на хаотическую реальность для ее художественного «упорядочивания».

Характер этих поисков был существенно скорректирован спецификой американской культуры, которая во все времена была отмечена сильным воздействием прагматических установок и норм, и особыми чертами американской общественной и духовной жизни на рубеже 40-х и 50-х годов. Причем «корректирование» в данном случае направлялось импульсами совершенно разного рода. И примечательной чертой в развитии послевоенной модернистской литературы США явилась его внутренняя конфликтность, определяющаяся не в последнюю очередь разнонаправленностью воздействовавших на эту литературу тенденций культуры в широком смысле слова — тенденций общественной и духовной жизни страны.

Известно, что конец 40-х годов оказался для американского общественного сознания периодом чрезвычайно сложным и трудным. В условиях «холодной войны», в обстановке преследований и гонений, обрушившихся на передовые силы страны, в созданной маккартизмом атмосфере запугивания, недоверия, нетерпимости, страха, при безоговорочном конформизме так называемого «молчаливого поколения», вышедшего на авансцену общественной жизни, — в таких обстоятельствах процесс преемственности и наследования радикальных настроений «красных тридцатых» не мог не осложниться. Могло даже показаться, что он вообще прервался, и на смену былой революционности в среде творческой интеллигенции явились настроения растерянности и капитулянтства перед перешедшей в атаку реакцией. Наблюдались факты прямого отступничества и «покаяния» — напомним о судьбе Дос Пассоса, Фаррела. Или — случай гораздо более частый — начинался пересмотр прежней левой позиции как «романтической», «беспочвенной» и якобы не отвечающей глубинной сути американского общественного опыта.

Резко усилились и настроения потерянности, обреченности, приметой эпохи сделалось «катастрофическое» мироощущение, родственное экзистенциализму. «Ужасные, отталкивающие подозрения насчет самой человеческой природы» (1), которые, по мысли Нормана Мейлера, не могли не зародиться в сознании людей, непосредственно познакомившихся с практикой фашизма, у целого ряда писателей углублялись по мере того, как они слой за слоем открывали для себя действительность Америки

маккартистского времени. Овладев умами значительной части нового поколения американской интеллигенции, подобные «подозрения» выразились в философских, этических, эстетических доктринах и идеях, сделавшихся примечательными для всей интеллектуальной жизни страны в этот период.

На переломе от широкого левого движения 30-х годов к интеллектуальной разобщенности и подавленности конца 40-х, пережитом болезненно и не без существенного творческого ущерба даже некоторыми крупнейшими мастерами американского реализма — как, скажем, Хемингуэй или Стейнбек, — обозначались новые духовные ориентиры. Одним из них был экзистенциализм. Перед лицом тревожащих и не находящих себе ответа проблем бытия, которые поставил перед каждым думающим человеком сложный, неоднозначный опыт военных лет, «философия существования» быстро становилась самым заметным интеллектуальным поветрием. Широко распространившись в Европе и выразив настроения известного слоя интеллигенции, которую испытания войны побудили искать «человеческую реальность», отгораживаясь от объективного мира и как бы вынося его за скобки, экзистенциализм завоевывал прочные позиции и в Америке. Но здесь он был отмечен чертами своеобразия. Оно выразилось в том, что экзистенциализм был усвоен за океаном не столько как философия (для этого, вероятно, нужен был иной, европейский исторический опыт), сколько как позиция — та позиция, которая, согласно Габриэлю Марселю, является промежуточной «между наивным оптимизмом и безысходным отчаянием» (2). Именно к такой позиции во времена перелома от оптимизма 30-х к отчаянию конца 40-х пришла немалая часть интеллигенции — в том числе и творческой интеллигенции — в Америке.

Это своеобразие явственно обнаруживается в тех произведениях американских писателей, которые в большей или меньшей степени затронуты идеями экзистенциалистского толка. Еще в годы войны Ричард Райт в небольшой повести «Человек, который жил в подполье» выстроил этико-философскую ситуацию, заставляющую вспомнить о «Постороннем» Альбера Камю, хотя прямое влияние в данном случае исключается. Некоторые исследователи Райта ныне обнаруживают своего рода «пред-

экзистенциализм» даже в «Сыне Америки» (1940) — романе, принесшем начинающему негритянскому писателю мировую известность. Это, конечно, натяжка. «Сын Америки» еще полностью принадлежит литературе 30-х годов с ее социально-обличительным пафосом, тяготением к документализму и резкой, обнаженной натуралистичностью описаний городского «дна», изнанки жизни, полуживотного существования отверженных.

«Человек, который жил в подполье» (1942) ознаменовал собой начинающийся перелом во взглядах Райта и его творчестве. К этому времени он отошел от марксизма и на долгие годы потерял твердый идейный ориентир. Как и большинство книг Райта, написанных после «Сына Америки», повесть «Человек, который жил в подполье» — произведение противоречивое, двуплановое, причем эта двуплановость отражает противоречия в сознании самого автора. С одной стороны, здесь с необычайной конкретностью и остротой выражено то ощущение непереносимости морального и психологического гнета, которое много лет спустя станет основным мотивом книг негритянской «новой волны» — Джеймса Болдуина, Ральфа Эллисона, Лорейн Хэнсбери, молодого Лероя Джонса. Но вместе с тем негритянская проблема уже осознается не только в своем социальном, расовом, конкретно-историческом содержании. Для Райта (а впоследствии и для Эллисона) она в определенной степени внеисторична. Это лишь крайнее выражение «ситуации человека», заданной ему самими условиями его бытия на земле и характеризующейся главным образом бескрайностью его отчуждения от других, «заброшенностью» в чужой и враждебный мир, трагизмом непреодолимого одиночества и полнейшей незащищенностью от судьбы.

Райта можно по праву назвать провозвестником экзистенциализма в его американской разновидности. Она существенно отличается от «канонической», европейской. Если ограничиться материалом литературы, то главное отличие заключается в том, что и Райт, и другие писатели США, заплатившие свою дань экзистенциализму, не стремились подчинять повествование философскому, умозрительному тезису. Сартр и даже Камю, искусственно создав обобщающую ситуацию (для наглядности обозначенную уже самим — программным — заглавием произведения: «Чума», «Тошнота», «Дороги свободы»), уп-

ростив и схематизировав сложность социальных связей, стараются вообще отодвинуть эти связи на задний план. Их заботит беспримесность притчевого начала, скорее философического, нежели собственно художественного. В книгах американских писателей экзистенциалистской ориентации реальная природа вещей, напротив, ничуть не затушевана. Наоборот, обычно она подчеркнута, передана с той наглядностью, которая порою если не уничтожает, то заметно сокращает дистанцию между материалом и его художественным претворением. Другое дело, что эта реальность вещей «как они есть» тут же мистифицируется искусственной и, как правило, художественно не оправдываемой схемой экзистенциалистского толка, дополняется экзистенциалистскими тезисами, вводимыми в произведение без оглядки на его эстетическую целостность и убедительность.

Так обстояло дело в творчестве Райта вплоть до «Долгого сна» (1957) — книги, напомнившей об истинных возможностях писателя-реалиста. Этот роман наглядно продемонстрировал, сколь много терял Райт (прежде всего как художник) от настойчивых, но бесплодных попыток привить в целом чуждое ему экзистенциалистское мышление на почву социальных традиций американской культуры, усвоенных писателем в 30-е годы.

Но само переплетение двух столь разнородных тенденций — не случайность в американской литературе первых послевоенных лет. Его можно наблюдать, к примеру, и у раннего Сола Беллоу. И у Мейлера в таких книгах, как «Берег варварства» (1951) и «Олений парк» (1955). Эти произведения создавались в годы наибольшей близости Мейлера идеям Альбера Камю, и отзвуки «Взбунтовавшегося человека» здесь очень отчетливы. А вместе с тем обе книги содержат фактологически достоверные картины нравственной анемии и духовной резиньяции «средней» Америки времен маккартизма. Сами эти картины, разумеется, в немалой мере деформировались заданной экзистенциалистской расстановкой противоборствующих начал конфликта. Несколько огрубляя, можно определить его как конфликт «социальной объективности» и «личностной субъективности» в историческом действии — конфликт, характерный для литературы экзистенциализма, прослеживаемый, например, в художественном и философском творчестве Сартра.

Однако художественной природы повествования подобная деформация существенно не задевала, не шла дальше поверхностного слоя. Райт, Беллоу, Мейлер при всех различиях между ними все-таки выросли как художники на традициях социального романа 30-х годов, усвоив и явно слабые стороны такой литературы — ее натуралистические крайности, известную упрощенность представлений о человеке и общественном механизме, тяготение к репортажности взамен подлинного, многозначного художественного обобщения. Все эти слабости обнаружались с особой очевидностью в условиях духовного кризиса Америки 40—50-х годов. Экзистенциалистские концепции, в этой атмосфере быстро пошедшие в рост, на уровне творческом, художественном усваивались тем легче, чем острее ощущалась недостаточность, прямолинейность толкования проблем личности литературой «красных тридцатых», на которой воспитывалось новое писательское поколение.

А вместе с тем власть традиции почти для всех значительных писателей нового поколения оказывалась фактором куда более действенным, чем стремление осовременить ее новомодными интеллектуальными построениями. Создавалось внутреннее противоречие. Оно особенно наглядно у Мейлера.

Его увлечение экзистенциализмом слишком явно расходилось с природой дарования и с литературным воспитанием этого писателя. И в итоге экзистенциализм как свод эстетических требований оказался для Мейлера столь же малопригодным руководством в художественной практике, сколь и опробованная им позднее (сборник «Смерти дам и прочие несчастья», 1964) «эстетика молчания», культивируемая неоавангардом 60-х годов с его левацкими увлечениями.

Претворить экзистенциалистское миропонимание в сколько-нибудь органичный компонент своего художественного видения Мейлер не мог, как не мог, сколь он к этому ни стремился, и Райт. Слишком велико оказалось сопротивление усвоенной обоими художественной традиции. Требуя прежде всего конкретики, достоверности, непосредственности изображения, непрременной, порою даже чрезмерной близости к живому материалу окружающей реальности, прагматической нацеленности произведения, эта традиция оказывалась в непреодолимом противоре-

чий с экзистенциалистскими устремлениями к отвлеченности от реального, к философической тезисности, притчевости, исследованию «сущности» как бы поверх многообразия и диалектики жизненных связей, путем их осознанного «очищения» до голой схемы.

Примеры Райта и Мейлера показательны и важны для того, чтобы понять, почему экзистенциализм, имевший в Америке первого послевоенного десятилетия столь многочисленных приверженцев, не создал — при всем своем неоспоримом воздействии на литературу — собственной художественной школы и не стал той дорогой, по которой могло бы пойти развитие модернистского направления. Последующий кризис «философии существования», отход от нее многих былых сторонников, постепенное ослабление экзистенциалистских веяний в американской литературе — этот процесс, охвативший конец 50-х годов и все следующее десятилетие, был вызван глубокими переменами в настроениях интеллигенции США. Он очень важен для историка духовной жизни страны в послевоенное время.

В литературе он может быть прослежен на примере эволюции Сола Беллоу — писателя, в чьем раннем творчестве (романы «Неприкаянный», 1944, и «Жертва», 1947) влияние экзистенциализма, в том числе и как эстетики, прослеживается наиболее отчетливо. Начиная с «Приключений Оги Марча» (1953) Беллоу все настойчивее подвергает экзистенциалистскую этику испытанию реальными нравственными коллизиями американской повседневности. В итоге он полностью отказывается от этических построений Камю и Сартра, полемика с которыми образует один из важнейших идейных узлов романа «Герзаг» (1964).

Разумеется, экзистенциализм был не единственной художественно-философской системой, сыгравшей свою роль в послевоенной духовной и творческой переориентации американских писателей, включая и писателей модернистской направленности (3). Так, в литературе США начала 50-х годов заметно усиливается влияние Франца Кафки. Он тогда, в сущности, впервые и был открыт за океаном как писатель, предуглавший проблематику тотального отчуждения и разрушения личности, столь болезненно актуальную для Америки времен маккартизма. Кафкианские отзвуки в творчестве таких писателей, как

Уильям Стайрон или Джон Херси, очень многочисленны. Это, впрочем, отдельная тема.

Чуть позднее произошло открытие и начались попытки творческого освоения идей и принципов Антонена Арто и его «театра жестокости». Эстетика Арто наложила отпечаток не столько на развитие американской драматургии, сколько на эволюцию модернистского романа. Переклички с Арто возникают в раннем творчестве Уильяма Берроуза, в книгах Хьюберта Селби, чья «Последняя остановка в Бруклине» (1963) в свое время произвела сенсацию намеренной брутальностью многих изображенных в этой книге сцен из жизни нью-йоркского «дна».

На периферии литературного развития периодически возникали и гасли вспышки интереса к французскому «новому роману», к изобретенной Максом Бензе «конкретной поэзии», к структуралистскому «научно организованному» художественному творчеству, утрачивающему всякую художественность. Наблюдались попытки прямого подражания всем этим импортированным из Европы эстетическим системам.

И все-таки из всего многообразия нереалистических художественно-философских концепций, сложившихся на Западе после войны, только экзистенциализм сыграл в американской литературе значительную роль и оставил в ней заметный след. Этого нельзя сказать о других эстетических системах модернистской окраски, которые были порождены теми или иными потребностями европейской духовной жизни послевоенного периода. В Америке такие системы — от «нового романа» до структурализма — не нашли для себя почвы.

Однако и экзистенциализм остался в истории послевоенной литературы США только влиянием извне, испытанным некоторыми крупными писателями, сказавшимся на их философской ориентации и на проблематике их книг и все же не оторвавшим их от американских литературных традиций. Перенесение на специфически американскую проблематику концепций, форм, всего строя художественного мышления, выработанного европейским сознанием, оказывалось невозможным.

В этом смысле знаменательно, что произведение, сыравшее программную роль для развития американского модернизма в послевоенную эпоху, — роман Джона Барта «Плавающая Опера» (1956) — по своей сущности

представляло собой бескомпромиссную полемику с основными идеями экзистенциализма. Ниспровергая претензии «философии существования» на универсальную значимость в качестве мирозерцания и этики современной эпохи, Барт в известном смысле декларировал самостоятельность пути, который изберет для себя складывающаяся новая школа модернистской литературы США. С дистанции времени «Плавучая Опера» и воспринимается как декларация приверженности ее автора (и писателей бартовской ориентации) к национальной «почве», к проблемам не «общечеловеческим», а конкретно американским.

Эти проблемы могли впоследствии приобретать и, как правило, приобретали значение более широкое, распространяясь на все современное буржуазное общество. Однако, рассматривая творчество наиболее заметных представителей послевоенного американского модернизма, важно помнить, что проблематика и эстетическая направленность их произведений почти неизменно вызваны к жизни тенденциями специфически американскими, вполне реальными и знаменательными для американской идейной, духовной, социальной жизни.

Другой вопрос, какое истолкование явлений, находившихся в центре внимания реалистического искусства США, было предложено модернистской литературой этой страны, какой типично модернистской мистификации нередко подвергались здесь такие явления. Но нельзя не отметить прямую и непосредственную связь американского модернизма с конкретной проблематикой социальной действительности США и его отказ от претензий интерпретировать некие «универсальные» категории человеческого бытия. Мы видели, что против таких претензий на «универсальность» выступил еще Генри Миллер, при этом вовсе не порывая с модернизмом — лишь видоизменяя его сущность. Опыт Миллера приобрел после войны особое значение для новой модернистской школы в литературе США. Продолжая этот опыт, она все отчетливее сознавала свое отличие от родственных ей феноменов в литературах Европы, как правило слабо связанных с национальными традициями, с национальной социально-эстетической проблематикой и стремящихся вообще подавить такую связь. По-своему сказывалась устойчивость особенностей американской художественной культуры,

избегающей умозрительных построений и тяготеющей к изображению будничной жизни в ее реальном облике, в ее грубой конкретности, намеренно не очищенной и не облагороженной философско-интеллектуальным восприятием автора как «чужого» такой действительности.

Тем качественно новым, что внесло в модернистскую литературу США послевоенное поколение ее представителей, прежде всего и было «возвращение к Америке», иначе говоря, наконец-то преодоленный разрыв между американским духовным и эстетическим воспитанием и упорными, хотя и заведомо бесплодными попытками избавиться от этого наследства, вращивать в «общемировую» культуру, освободиться от давления американской культуры со всеми ее изъянами. Для новой генерации писателей утратила свою остроту проблема, столь болезненная и столь неразрешимая для Паунда, Гертруды Стайн, даже для Элиота, в конечном итоге, несомненно, оставшихся художниками американского склада, американской художественной традиции, хотя все в их писательской и личной биографии — от эстетической концепции и созданного лабораторным методом «наднационального» поэтического языка до незавидной участи экспатрианта по собственной воле — было подчинено задаче преодоления ее власти. Послевоенная модернистская литература стремилась говорить об Америке и говорить американским художественным языком. Экспатрианство, если понимать под ним не место постоянного жительства, а определенную мировоззренческую и творческую позицию писателя, утратило под собой почву.

Но при этом вовсе не утратилась связь нового поколения писателей-модернистов с тем поколением, которое и создало в американской литературе само это направление. Именно с поколением основоположников, а не только с Генри Миллером. Связь выступила если и не очевидно, то — на глубинном уровне — с достаточной определенностью уже в характере разработки важнейшей идейно-эстетической проблемы, в той или иной форме возникавшей перед писателями послевоенного периода. Это была проблема духовного содержания американской жизни, ее побудительных стимулов, природы того типа личности, который сформировала американская действительность с ее своеобразной системой ценностей и норм человеческих взаимоотношений.

Разумеется, это не новая проблема. Однако существенные изменения в структуре буржуазного общества, происходившие с середины 50-х годов и самым непосредственным образом затрагивавшие сферу культуры, сообщили ей не просто особую актуальность, но и особое — не традиционное — содержательное «наполнение». Американское общество претерпело эти изменения раньше, чем они охватили страны Западной Европы. И поэтому закономерно, что заявившая о себе в США к середине 50-х годов неоавангардистская литература направленностью своих исканий предвосхитила европейский неоавангардизм следующего десятилетия, отталкивавшийся от сходных побуждений, главным из которых было развенчание, ниспровержение, в своем роде *reductio ad absurdum* всего духа и строя жизни так называемого «массового общества», или «цивилизации потребления».

Для писателей-американцев феномен, сопутствовавший «цивилизации потребления» с самых ранних ее стадий, — феномен «укорачивания» человека, стандартизации его сознания и превращения личности в одушевленный робот, запрограммированный на функционирование по нехитрой схеме чисто потребительских стимулов, — приобретал особую болезненность, быть может, даже большую, чем для писателей-европейцев. Коренным изъяном американского общества и созданной им культуры, типичнейшим пороком американской жизни, который первое поколение модернистских художников США считало неисправимым, была механистичность, плоская материальная «одномерность», вульгарность устремлений, норм бытия, потребностей и вкусов «массы». Послевоенный американский неоавангард, выступивший на сцену, когда «массовое общество» стало реальностью, перенял от Паунда и Элиота их глубочайший скепсис по отношению к самой идее демократической организации общества, будто бы с неизбежностью приводящей к торжеству стадности и полнейшей бездуховности. Неоавангарду не передалась ни романтически «бунтарская», экспатриантская, эскепистская позиция (Паунд 20-х годов, Элиот раннего периода), ни позиция эстетская, основывающаяся на программной «лабораторности», элитаризме и чистой формалистичности творчества (Стайн). Этого и не могло произойти — иными, чем во времена Паунда, стали законы внутреннего функционирования культуры, изменился

ее социальный статус. Процессы «обмассовления», как мы увидим, глубоко затронули и элитаристское по установкам искусство модернизма.

Тем не менее связь послевоенной модернистской литературы с американским модернизмом 10—20-х годов в главном и определяющем — в творческой позиции, во взглядах на Америку и принципах постижения духовного мира рядового американца — несомненна. И поэтому нет ничего удивительного в том, что эволюция Эзры Паунда, отмеченная нарастанием нигилистических настроений и приведшая его к идейному и творческому банкротству, — это прообраз и прототип эволюции, проделанной за последнее двадцатилетие ведущими представителями неоавангарда. Глубинное сходство, даже совпадение установок, принципов, всей идейно-эстетической концепции не могло не породить и общность итога. Пожалуй, различие здесь лишь в одном — движение от радикального «бунта» к капитуляции перед антиэстетизмом и бездуховностью американского миропорядка совершалось в послевоенный период стремительнее, чем в творчестве писателей-модернистов межвоенной эпохи. И носило характер еще более драматический, еще более тягостный для подлинно одаренных художников.

Американский неоавангард с самого своего зарождения (которое может быть датировано весьма точно: 1955 год — дебют Аллена Гинсберга, 1956 — выход в свет «Плавучей Оперы») ориентировался на проблематику, выдвинутую процессами «массового общества». Собственно, он и возник как реакция молодых поэтов, прозаиков и драматургов на этот новый в те времена тип общественной структуры. Реакция обостренная и негодующая, сразу же принявшая характер «бунта», не лишенная чисто негативистских и экстремистских тенденций.

«Массовое общество», «цивилизация потребления» — оба эти понятия в 50-е годы вошли в широкий социологический, культурологический, а вскоре и газетный обиход. Они призваны были передать специфику капиталистического общества в высокоразвитых странах Запада, прежде всего в США, на современном этапе. Под «массовым обществом» подразумевалась социальная структура, основывающаяся на несколько иных, сравнительно с классическим капитализмом, формах эксплуатации масс трудящихся. Она обеспечивала относительно более высо-

кий уровень жизни для трудовой интеллигенции, верхушки рабочего класса и фермерства и стимулировала сплошную автоматизацию не только производственных процессов, но и отношений между людьми. Общество двигалось к однотипности сознания, быта, круга интересов, психологических реакций, нравственных представлений и духовных потребностей. Ущербность научного и технического прогресса в условиях капитализма выразилась в том, что вместе с ростом технической оснащенности производства и усложнением всей производственно-бюрократической структуры человек все больше превращался в работа, в придаток машины, в единицу статистики, утрачивая основы основ своей личности. Уподобляясь крохотной детали огромного механизма, он заведомо лишен был какой бы то ни было самостоятельности.

Такого рода нивелировка личности осуществлялась последовательно и при помощи самых разных средств. Среди них — интенсификация рабочего процесса, требующая полной самоотдачи и совершенной замкнутости в рамках своей специальности. Технизация быта, воспитывавшая однообразие человеческого поведения. Унификация духовной пищи, поставляемой по многочисленным каналам «индустрии досуга»: телевидению, радио, кино, «шоу» и т. п.

«Массовая культура» быстро становилась одной из ведущих отраслей бизнеса, армия ее работников — в издательствах, журналах, телестудиях, кинокомпаниях, на эстрадах, на студиях грамзаписи — была занята проповедью счастья на мещанский лад, «идеалов» потребительства и конформизма. Она вела развернутое наступление на культуру социально активную, критическую по отношению к системе буржуазных норм жизни, поддерживающую настроения протеста и несогласия.

Стирание индивидуального стало законом, охватившим все сферы жизни современного капиталистического общества. На авансцену был выдвинут «средний гражданин» — человек, лишенный своего «я», подогнанный под стереотипную модель благоденствующего обывателя, толковый работник и заботливый отец семейства, все интересы которого сводятся к охране своей сытой и бестревожной, бесконечно пустой и однообразной жизни. Обществу требовался безликий робот-производитель и робот-потребитель, человек, пассивный в гражданском,

этическом, культурном отношении, более чем удовлетворенный правами и свободами, предоставляемыми западной демократией, и не только не помышляющий об изменении общества, но готовый дать отпор всем подобным устремлениям.

Богом, повелевающим всей жизнью «массового общества», стало потребление — безумная погоня за все более новыми и все более дорогими вещами, за благополучием, оплаченным отказом от собственной личности и подчинением общепринятому, опустошающая всех, кого затронул вирус потребительства.

В литературе это новое и очень важное для жизни Запада явление было в полной мере осознано и подверглось всестороннему исследованию в 60-е годы, когда потребительство и его последствия для личности стали предметом самого пристального внимания таких писателей, как Джон Стейнбек, Джон Апдайк, Джозеф Хеллер в США, Макс фон дер Грюн и Кристиан Гейслер в ФРГ, Жорж Перек и Жан-Луи Кюртис во Франции, Гоффридо Паризе в Италии, Маргарет Дрэбл в Англии. Более же ранней реакцией на те болезненные явления, которые повлекло за собой потребительское общество, реакцией по-своему очень знаменательной — негодующей и растерянной, яростной и безысходной — как раз были выступления поэтов, прозаиков и драматургов авангардистской ориентации, отмеченные в США в середине 50-х годов. С самого начала проникнутое пафосом яростного отрицания окружающей действительности и поисками истинной духовности за пределами круга жизни и интересов рядового обитателя «массового общества», неоавангардистское художественное движение проделало заметную эволюцию за двадцать лет своего существования. Оно далеко шагнуло по пути анархо-индивидуалистического произвола в искусстве, экстремизма в политике и — в крайних формах — даже осознанного отказа от творчества, «молчания». Сущность неоавангарда как выражения идеологии мелкобуржуазного «бунтарства», как по сути своей бездейственной критики «современного общества», как свидетельства глубокого кризиса всего буржуазного сознания в наше время, — сущность эта осталась неизменной. Тем не менее это никак не освобождает от задачи рассмотреть неоавангард в его многочисленных конкретных эстетических проявлениях (мы по необходимости коснемся здесь лишь важ-

нейших) и в его эволюции по пути нарастающего идеологического и эстетического экстремизма.

8. БИТНИКИ

В середине 50-х годов в Сан-Франциско обосновалась колония молодежи, довольно претенциозно именовавшая себя «разбитым поколением». Американцы с их склонностью к практически удобной лексикологии вскоре стали называть участников этой колонии битниками, и спустя еще некоторое время это слово, непривычное тогдашнему слуху, вошло в международный словарь.

На одной из центральных улиц калифорнийской столицы начинающий поэт Лоуренс Ферлингетти открыл книжный магазин, называвшийся «Огни большого города». Название должно было подчеркнуть, что в своем творчестве Ферлингетти и поэты, печатавшиеся в организованном им небольшом издательстве, желали бы следовать проничной и грустной тональности знаменитого фильма Чаплина.

Вошли в обычай литературные чтения в подвалах пустовавших домов, где селились «разбитые». Они собрались в Калифорнию со всех концов Америки, отказавшись от завидных перспектив, которые открывались этим вчерашним школьникам и студентам из обеспеченных средних классов, и предпочтя жизнь «на дороге», случайный заработок, вольницу молодой коммуны. Вскоре уже перестали собирать толпы зевак устраивавшиеся этой коммуной марши и демонстрации, на которых несли плакаты с требованиями запретить атомную бомбу, а также не мешать американской молодежи жить так, как она хочет. Примелькались и сами фигуры «разбитых», их специфические словечки, их своеобразно понятая «естественность» нравов, их колоритные рубашки и спутанные бороды (1).

Повод для сенсации быстро исчез — обыватель, в очередной раз посудачив о погибающей молодежи, утратил к битникам всякий интерес. Однако след, который они оставили в американской литературе, да, пожалуй, и во всей духовной жизни страны, стерся на скоро. Его можно различить даже сегодня.

Битничество, манифестом которого явилась поэма Аллена Гинсберга «Вопись» (1955) и книга прозаических

фрагментов, эссе, новелл и медитаций Джека Керуака «На дороге» (1957); было при своем зарождении скорее общественным поветрием, чем движением художественным и литературным. Однако теперь, с дистанции времени, есть все основания считать движение битников первым неоавангардистским «бунтом» в послевоенном американском искусстве. На гребне этой захватившей широкие слои молодежи волны протеста против уродующих человеческую личность закономерностей «массового общества», против стремительной нивелировки быта, сознания, культуры, против опасности термоядерной войны поднялись и оказались в центре внимания Гинсберг и Керуак. Заговорили и о других поэтах-битниках — о Лоуренсе Ферлингетти, Грегори Корсо, Майкле Макклюре.

Битники не создали собственной художественной школы. Их движение представляло собою вызов господствовавшему в США середины 50-х годов духу конформизма и идеалам так называемого «молчаливого поколения». Строго говоря, здесь не было сколько-нибудь определившейся общественной и эстетической программы. Но некоторые характерные признаки литературы неоавангарда в творчестве битников выступили с полной наглядностью.

Битники ничуть не скрывали своей ненависти ко всем формам подавления индивидуального в человеке, к духовному диктату над личностью. Мораль и жизнепонимание благоденствующих «средних американцев» вызывали у них горькую насмешку, за которой стояло выношенное неприятие. В их поэзии звучали новые по тем временам мотивы. Битники необычайно остро чувствовали всю глубину противоречия между материальным прогрессом и духовным обнищанием. В их стихах и прозе речь шла о хаосе повседневного существования, о механизации в «массовом обществе» не только быта, но и сознания, чувств, о бездуховности, о засилье стандартов, убожестве идеалов и лицемерии официально провозглашенных принципов.

Стихотворение Аллена Гинсберга «Рынок в Калифорнии», в котором передано ощущение мучительного одиночества человека под «неоновым сводом огромного рынка», где «проходы битком набиты мужьями, жены у гор авокадо, дети среди помидор», стало одним из программных произведений американского — да и не только американского — неоавангарда:

Куда мы идем, Уолт Уитмен? Двери закроются через час.
Куда сегодня ведет твоя борода? (Я беру твою книгу и мечтаю
о нашей одиссее по рынку
и чувствую: все это вздор).
Мы будем бродить всю ночь по пустынным улицам?
Деревья бросают тени на тени, в домах гаснет свет,
мы одни.
Мы будем идти домой мимо спящих синих автомобилей,
мечтая об утраченной Америке любви?

Перевод А. Сергеева

Первые книги поэтов-битников были отмечены не только несомненным талантом, свежестью образов и языка, но и необычностью самого угла зрения, под которым воспринималась действительность. Эти книги затрагивали жгуче актуальную проблематику и стали одним из самых ранних свидетельств противодействия маккартизму, духовный гнет которого был непереносим для молодежи середины 50-х годов. Битники стремились испровергнуть ценности и идеалы «молчаливого поколения» первых послевоенных лет.

Их не устраивали и эстетические устремления, возобладавшие в американском искусстве маккартистских времен. Они не приняли холодного объективизма, бесстрастного фиксирования явлений природы и психологических процессов — тенденций, господствовавших в тогдашней поэзии США, находившейся под безраздельным влиянием Элиота и Паунда. Битники отвергли опыт старшего поколения модернистов, отказались от «учености», герметичности, сухого формализма, столь свойственных их предшественникам. Мы увидим, что подобный отказ не выводил собственное творчество битников за рамки эстетической системы модернизма. Тем не менее он существен и примечателен. Бесперспективность модернизма осознается самой новой генерацией модернистов. В рамках модернизма рождается новое явление — неоавангард. «Битники» — его самые ранние представители в США и, пожалуй, вообще на Западе.

Американские критики, писавшие о битничестве, подчеркивают романтический характер этого движения. И, в самом деле, произведения битников нельзя рассматривать только как образцы литературы отчаяния. Здесь есть

свой положительный идеал своеобразного опорожнения, возврата к естественной жизни, освобождения от антигуманных норм, принятых в американском обществе. Битники, пишет Дж. Тайтелл, «рассматривали себя как отверженных общества, поклоняющегося враждебной им культуре, как провозвестников нового отношения к тому, что считать благоразумным и этичным, как художников, которые творят лишь для самих себя и не ищут признания и славы» (2). В общем и целом романтическое мироощущение битников вместе с тем несло на себе печать времени и страны — Америки, еще скованной гнетом маккартизма. Гинсберг, Керуак и их товарищи по калифорнийской коммуне были первыми, кто отверг конформизм и практицизм, возведенные в ранг национальных американских добродетелей. Они объявили священным право личности на свободу духовного и нравственного поиска и, как указывает тот же Тайтелл, «во времена всеобщей апатии утверждали доподлинную ценность лишь того опыта, который почерпнут непосредственно из жизни» (3).

В литературном творчестве битников эти идеи породили решительный отказ от элитарности и герметичности, пропагандируемых «новой критикой», и стремление рассматривать искусство как «путь к реальному опыту». Была подхвачена мысль, высказанная еще С. Кьеркегором: «Жизнь — это не проблема, которую надо решить, а реальность, которую необходимо пережить» (4). Подлинным предшественником современного нонконформистского искусства был объявлен Генри Миллер, отказывавшийся признать какие бы то ни было этические запреты в литературе и требовавший, чтобы «художник самого себя сделал произведением» (5), устранив границы между житейским и литературным бытием, между непосредственным опытом писателя и творческим актом. Как и у Миллера, подобные призывы, прозвучавшие в первых же литературных выступлениях битников, были направлены против элитарной и безжизненной модернистской художественной культуры. Гинсберг и Керуак вернули американской литературе дух исповедальности, отличающей «Листья травы» и прозу Вулфа. Они вернули литературе чувство прямой причастности к тревогам и заботам дня.

И вместе с тем с самого начала в битнических произведениях чувствовалось неверие в разум, которому противопоставлялась «естественная правда» импульса.

Резкая критика холодного формализма, господствовавшего в тогдашней американской поэзии, перерастала в отказ от всякой формальной организации произведения, ставившегося потоком слов, который был призван передать всю полноту того или иного переживания, но по сути оказывался родственным автоматическому письму и другим принципам авангардистской литературы начала XX в. Выявились сильное воздействие, которое оказывал на творчество битников сюрреализм с его программой «искусства как прямого действия». На практике этот лозунг, как и у сюрреалистов, привел к художественной бессистемности, а нередко — и бессодержательности творчества битников.

Они были типичными «бунтарями» в литературе, наминавшими поколение авангардистов 10—20-х годов. Но позитивные ценности, которым поклонялись новые «бунтари», были не те, что у футуристов, левых экспрессионистов и даже сюрреалистов, грезивших о социальной революции, сколь бы ошибочно они ее ни понимали. Битничеству чужды подобные мечты. Оно приносит в литературу интенсивность самовыражения, не скованного никакими рамками «вкуса» и «такта», предельную, нередко чрезмерную откровенность, культ нонконформистских и эскепистских настроений, стремление ошеломлять, эпатировать читателя, резким толчком выбивая его из колеи убийственного повседневного существования. Поэзию битников пронизывают поиски духовности и таких нравственных норм, которые не были скомпрометированы «массовым обществом».

Этим поискам нельзя отказать в искренности. Однако в них очень быстро обнаруживаются опасные тенденции анархистского и индивидуалистического свойства.

Дело заключалось даже не в том, что представления битников об окружающем обществе были весьма расплывчатыми, а протест против этого общества — скорее эмоциональным, чем осознанным в политическом и гражданском отношении. В условиях США первых лет после окончания «холодной войны» трудно было ожидать от молодых поэтов подлинной духовной зрелости. Господствовало «бунтарское» умонастроение. Но за ним не ощущалось четкости общественной и творческой позиции — факт, очень многое проясняющий в природе и последующей судьбе битничества.

Анархизм и индивидуализм, которые пустили пышный цвет в литературном творчестве и общественных декларациях битников, в конечном счете проистекали из того, что при всем своем радикализме их движение не переступало рамок мелкобуржуазной революционности. Еще задолго до того, как «левый взрыв» потряс до основания всю многоярусную структуру неокapитализма, задолго до парижского мая 1968 г. и студенческих волнений, прокатившихся по странам Запада на рубеже 60-х и 70-х годов, битничество — и в общественной жизни и в искусстве — подтвердило актуальность ленинской оценки такой революционности с ее свойством «быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в „бешеное“ увлечение тем или иным буржуазным „модным“ течением» (6).

Начав с бескомпромиссной критики американской действительности времен маккартизма и развенчания мифов «массового общества», битники как-то незаметно и быстро пришли к тому, что признали такое общество неизбежностью для Америки, и фактически капитулировали перед ним. Они обрушивали свою яростную критику на обыденное сознание человека, живущего в обществе потребления и подчиняющегося его нормам. Но миропонимание «преуспевшего» американского обывателя воспринималось битниками как выражение сущности «человека вообще» и «порочности» его природы. Для характеристики этой природы не находилось иных слов, кроме понятий чисто негативного свойства: бездуховность, приспособленчество, лицемерие, нравственная патология.

Подобный тип философского и художественного мышления носит характерно модернистскую окраску. Как и Генри Миллер, которого они чуть ли не боготворили, битники сумели нащупать целый ряд болезненных явлений американской действительности, но вслед за своим предшественником совершенно мистифицировали сущность таких явлений, растворив социальную конкретность своего гнева в умозрительности далеко не новых пессимистических оценок «жестоккой» и «патологичной» человеческой природы.

При таких предпосылках мысль о здоровом и разумном бытии не могла не связываться с идеями полного отказа от всех существующих в человеческом сообществе принципов, отношений и норм морали. Эти идеи вскоре нашли выход в предложенной битниками философии хипстериз-

ма с ее призывом отбросить сковывающие человека условности и жить в соответствии с естественными склонностями, сколь бы низменными и аморальными, с обычной точки зрения, они ни казались. На первых порах битники противопоставляли узко утилитарной морали «массового общества» своеобразный мистический пантеизм, призванный дать чувство гармонии, недостижимое для человека в его повседневном существовании. Подхватывая этические постулаты буддизма, они призывали устремиться к всеобъемлющей любви, к простому «первозданному» братству людей, сбросивших с себя мелочные заботы о материальном и ищущих душевной цельности и покоя в общении с природой. Но уже к началу 60-х годов даже эта наивная, заведомо утопическая программа казалась Гинсбергу и Керуаку скорее бременем, чем подлинным освобождением. На смену ей явился лозунг полного этического произвола, разумеется выдаваемого за подлинно революционную мораль.

Все это самым непосредственным образом затронуло художественное творчество битников, сообщив ему кричащие противоречия. Одними из первых в литературе Запада они во весь голос заговорили о трагических парадоксах научного и технического развития, раскрепощающего человека и одновременно все более отчуждающего его и от природы, и от других людей. В их произведениях речь шла о том, что человек вынужден жить в условиях непереносимой напряженности, в постоянном страхе перед гибелью цивилизации из-за внутренних ее противоречий, которые грозят «взрывом» — термоядерных бомб, или неконтролируемого насилия в человеческих взаимоотношениях, или темных, животных начал в самом человеке. В поэме Гинсберга «Вопль» был создан публицистически яркий образ современного Молоха (так озаглавлена вторая часть поэмы) — машины капиталистической эксплуатации, перемалывающей человека. Сборники Ферлингетти «Картины ушедшего мира» (1955) и «Иду из Сан-Франциско» (1959), книги Корсо «Бомба» (1958) и «Бензин» (1960), ранние произведения Керуака поднимали тему неодолимой враждебности «массового общества» духовному миру личности, были проникнуты стремлением выразить драматизм действительности.

Но с нарастанием анархистских и нигилистических настроений критический пафос поэзии битников начал

быстро ослабевать, а ее художественное своеобразие — стираться. «Бунтарство» все более становилось позой, постижение действительности сменялось голыми лозунгами. Стремление эпатировать обывателя вело к грубому эротизму и к распаду художественной формы. Пафос противоборства «массовому обществу» и поиск истинных духовных ценностей, которым битничество вдохновлялось при своем зарождении, выветрился. В условиях все более широкого развертывания молодежного движения, которое видело в Гинсберге и Керуаке своих духовных предшественников, лидеры битничества стали все очевиднее тяготеть к левацкой фразеологии и разрушению первооснов искусства.

Для творчества Гинсберга, одного из талантливейших, но и самых противоречивых американских поэтов послевоенного поколения, это имело крайне болезненные последствия. Отсутствие сколько-нибудь продуманной художественной системы сказалось особенно явственно в его книгах 60-х годов, подавляя присущую ранее этому поэту особую зоркость к трагическим сторонам американской жизни. Поворотным пунктом в творческом развитии Гинсберга стала книга «Сгустки реальности» (1963). К этому времени ему была уже ясна исчерпанность идей и представлений «разбитого поколения». Гинсберг попытался несколько изменить характерную для прежних его стихов тональность. На смену «самораскрытию» пришли обостренный интерес к современной технократической цивилизации, осознание тех невосполнимых потерь, которые влечет за собой для человека господство машины. Во многих стихах сборника интенсивно развивалась тема ранней поэмы «Сутра подсолнуха»:

Я бродил над рекой по свалке, и присел в огромной тени паровоза
Саэри Пасифик, и глядел на закат над домами, и плакал.
Джек Керуак сидел со мной на ржавой изогнутой балке,
друг, и мы, бесцветные и печальные, одинаково размышляли
о собственных душах в окружении узловатых корней машин.

Перевод А. Сергеева

Гинсберг, быть может, — самый «индустриальный», самый урбанистический из всех современных американских поэтов, наиболее одаренный из учеников и последователей Уильяма Карлоса Уильямса, поэт уитменовской школы. Тема, обозначившаяся в «Сгустках реальности»,

сулила начало нового и интересного этапа в его творчестве. Но в той же книге обратили на себя внимание и нарочито натуралистические стихи — зарисовки мещанского быта и панегирики в честь «сексуальной революции». Книга свидетельствовала, что поэт на распутье, что реалистические тенденции в его творчестве борются с заметно обострившимися после «Вопля» чертами «черного» гротеска и нигилистическим отношением к нормам морали.

Эти черты продолжали усиливаться в последующих сборниках — «Детские телестихи» (1967), «Аэросны» (1968) и «Планета новостей» (1968). Рост анархических настроений сопровождался в поэзии Гинсберга все более заметным отказом от какой бы то ни было формальной завершенности; в этом смысле его творческий путь очень типичен для писателей неоавангарда 60-х годов. Ритмическая организация стиха у Гинсберга порой была по-прежнему виртуозна, его ассоциации и образы — самобытны и тонки. И все же художественное единство в стихах поэта неуклонно разрушалось. Причем это делалось сознательно: Гинсберг спешил освободиться от «пут» формы, чтобы превратить стихотворение либо в декларацию настроений и требований бунтующей молодежи, либо в механическую запись видений, посещающих его в минуты «прорыва к истинному» — в минуты наркотического опьянения. Все это приводило к исчезновению сложной согласованности образных рядов, к разрушению композиционного единства.

Правда, поэта нельзя упрекнуть в том, что он отвернулся от реальности, увлекаясь решением чисто языковых и формальных задач. Но Гинсберг, по сути дела, ограничивался чисто разрушительной работой — и ее объектом являлась не только устойчивая стиховая форма, но и устойчивое «обыденное» сознание (7).

Характеризуя это сознание в одном из многочисленных автокомментариев к собственному творчеству, Гинсберг пишет: «Мы сделали раковой опухолью на теле планеты, опухолью, которую образует рак кожи; мы сделали самоизолирующей клеткой, которая не воспринимает информации других клеток, соседних с нею, эгоистически разрастаясь, пожирая — без всякой попытки сдержаться — все питательные вещества, которыми располагает тело, в конце концов отравляя это тело и уби-

вая его» (8). Предельно жестокая, эта характеристика американского потребительского общества беспочвенной, конечно, не является. Но как не обратить внимания на бесконечно широкие рамки гинсберговского «мы», на эту тотальность, типичную для неоавангарда, близкого к левацким группировкам. По сути дела, художник в таких случаях оказывается безоружен перед лицом нездоровых явлений действительности и в конечном счете капитулирует перед ними. Хотя, если довериться первому впечатлению, его позиция выглядит не капитулянтской, а напротив, открыто воинственной.

Стихотворения 70-х годов, собранные Гинсбергом в книге «Падение Америки» (1973), засвидетельствовали определенный рубеж в его творческой биографии. После «Аэроснов» Гинсберг долго не печатался, странствуя то по Индии, куда его влечет давний и стойкий интерес к буддизму, то по США — стране, которую он как бы открывал для себя заново. Книга и отразила уроки этих путешествий. Особенно американского, явившегося для Гинсберга стимулом для пересмотра некоторых своих убеждений. В 60-е годы он слишком часто повторял мотивы своих ранних книг, словно бы пытаясь искусственно поддерживать «бунтарские» настроения «Сгустков реальности», когда истинные общественные коллизии разворачивались далеко от путей, которыми шло битничество. На стихах, написанных в это время (часть из них включена в «Падение Америки»), лежит отпечаток опасного заигрывания с «эстетикой молчания» и другими нигилистическими художественными концепциями, выдвинутыми «новой левой».

Однако строжней «Падения Америки» стал панорамный, объемный образ времени и страны. И этот образ самой своей многосложностью опровергает всякое догматическое и однозначное толкование, а уж тем более — типичную для левацкой эстетики мысль, будто современная действительность способна породить в искусстве лишь «молчание», полную ликвидацию эстетического как ответ на ее чудовищность.

Стихи Гинсберга, напротив, буквально перенасыщены «информацией». Образец, которому он — как и в своих ранних книгах — следует, очевиден. Это «Листья травы», точнее — «Песня большой дороги». «Падение Америки» — тоже лирический эпос, «книга дороги», стихи для которой

писались в аэропортах, мотелях, ночных автобусах, в самых разных уголках Америки — от Флориды до Орегона. Это поэма-странствие, поражающая столь редкими в современной поэзии США «каталогами», которые в уитменовском духе объединяют множество характерных и принципиально нерасчлененных по значимости примет, фактов, свидетельств о времени. Порою время просматривается в своей сути глубже и ярче через мельчайшую подробность, чем через события, попадающие на первые полосы газет.

Можно сказать, что «Падение Америки» — это и поэма-искание. Гинсберг взыскует той открытости, которую для него воплощал в себе Уитмен, и он почти не обнаруживает ее, встречаясь сегодня на американских дорогах со множеством самых разных людей. Поэтому-то такой горечью отмечены стихи о «стране-роботе», о «рыдающей пьяной толпе, которую ведут к бомбоубежищам обезумевшие государственные секретари», об осеннем золоте Новой Англии, вызывающем только одну ассоциацию — с банковским счетом.

Такой резкости социальных мотивов в творчестве Гинсберга не было, пожалуй, со времен «Вопля». Конечно, модернистская тотальность неприятия остро чувствуется и в его последних стихотворениях. Но все-таки они гораздо точнее, конкретнее, художественно действеннее, чем поэзия таких книг, как «Аэросны», где все подавлялось мотивами абсурдности мира и горького скепсиса, безраздельно владеющего поэтом.

«Падение Америки» — вовсе не попытка возродить битническое восприятие действительности. Одно из центральных мест в книге занимают «Элегии памяти Нила Кэссиди» — друга Гинсберга, активного участника коммуны «разбитых» в Калифорнии 50-х годов. Эти стихи ясно говорят о том, что весь круг настроений, когда-то вдохнувших жизнь в битничество, стал для поэта далеким прошлым. Венчающий их образ современного Рембо, которого изувечили в полиции, как бы аккумулирует сквозную тему книги — насилие, удушающее всякую открытость, всякую человечность, всякое отклонение от конформистской «нормальности».

Гинсбергу последних лет важно понять логику тех человеческих драм, какими оказались биография Кэссиди, да и биография всего битничества, важно добраться до

первопричины. Его взгляд на Америку все так же негативен до однозначности. Скрывающиеся в такой позиции опасности для творческого развития этого очень незаурядного поэта — отнюдь не мнимы и сегодня. Как и в 50-е годы, Гинсберг пропагандирует неканонический буддизм в качестве единственного и едва ли не универсального средства восстановления подлинного человека в мире роботов. Но важно, что как поэт он испытывает необходимость отправиться «на дорогу» не с целью проповедовать, а с целью наблюдать, познавать, свидетельствовать.

Уитменовская открытость по-прежнему присуща поэтическому мировосприятию Гинсберга, а еще недавно в этом трудно было бы не усомниться. «Открытыми» остаются и его возможности как художника, наделенного особой чувствительностью к американским коллизиям, ритмам, образам, ко всей многосложности и богатству социального опыта своей страны.

Творческая судьба Джека Керуака оказалась намного печальнее. В сознание читателей и в труды по истории послевоенной американской литературы он вошел писателем взвинченного эмоционального настроения, пламенным пропагандистом идей битничества. Апогей известности Керуака пришелся на конец 50-х годов, и здесь, конечно, не было случайности: тогда он как художник свидетельствовал о настроениях, охвативших достаточно широкие круги молодежи. Но и ранние книги Керуака — «На дороге», «Подземные», «Биг Сур» — выдавали эклектичность его художественного мышления. Одаренный прозаик, он слишком легко поддавался воздействию разного рода модернистских концепций, и именно поэтому его творчество так и осталось в стороне от путей большой американской прозы.

Сегодня само это имя в Америке почти забыто. И, пожалуй, из множества произведений Керуака лишь несколько сохранили определенный интерес и значение. Причем это по большей части книги, совсем не характерные для того Керуака, который был певцом битничества. В его творчестве существовала и иная художественная тенденция. Она заявила о себе еще в романе, которым дебютировал писатель, — в «Городке и городе» (1950). Это была тенденция реалистическая, а тональность «Городка и города» глубоко традиционна для американской

литературы. Здесь безыскусно, но точно и достоверно изображалась будничная жизнь провинции, рядовые люди с их мыслями и заботами. Когда битнические повести Керуака сделали его знаменитым, ранняя книга забылась, но сама тенденция, проступившая в ней, не иссякла.

Свидетельством может служить автобиографический роман «Тщеславие Дюлуза» (1967), где созданы живые и выразительные картины Америки 30-х годов — «красного десятилетия», повлиявшего и на духовное становление Керуака. Свидетельством может служить и одно из лучших произведений Керуака — повесть «Пик», увидевшая свет в 1971 г., через два года после смерти автора.

На этой повести стоит задержаться, поскольку «Пик» всего ощутимее дает почувствовать сущность дарования Керуака как лирического прозаика, отчасти напоминающего Томаса Вулфа. «Пик» — история десятилетнего мальчика-негра Пикториэла Джексона, совершающего со своим братом Слимом путешествие из Северной Каролины в Нью-Йорк и затем в Калифорнию. Несомненна перекличка этой керуаковской книги с «Геккльбери Финном»: здесь и знакомый читателям Твена прием изображения жестокого мира, увиденного наивными и чистыми глазами ребенка, и органическая переплетенность лирического и социального начал, темы Америки и темы расовой сегрегации. Пик сталкивается с расизмом на каждом шагу, и эти столкновения болезненно ранят его, но не могут поколебать доверчивости, открытости — качеств, всего более ценимых Керуаком в его героях и щедро отданных маленькому повествователю «Пика». Способность безошибочно уловить и выразить душевный настрой своего героя, проникнуть в его психологию и мышление и несколькими — с виду мелкими, чисто бытовыми — эпизодами обозначить серьезную, социально значимую тему — все эти свойства таланта Керуака в «Пике» раскрылись особенно полно, заставляя пожалеть, что доминирующей в его творчестве оказалась иная, нереалистическая изобразительная стихия.

В творчестве Керуака особенно заметна романтическая окраска, присущая битничеству и как общественному движению, и как литературной школе. Почти неизменно в центре его произведений оказывается типичная для романтиков антиномия интуиции и знания, непосредственного переживания и накопленного жизненного опыта.

Книги Керуака выразили настроения «бунта» против всякой регламентации свободного развития личности и вместе с тем — романтическую мечту о том, чтобы остановить течение времени, отсрочив переход от детства с его органической целостностью мировосприятия к взрослости, означающей неизбежное подчинение принятым в обществе нормам. Многие роднит персонажей Керуака с героями Сэлинджера, однако существенны и различия: керуаковские герои решительно отказываются рационально осмысливать окружающий их мир, отдаваясь вольной жизни «на дороге», хотя дорога не ведет никуда. Им важна напряженность переживания даже самых обыденных событий, достигаемая экзальтацией и искусственно поддерживаемой «детскостью» мироощущения.

Такое мироощущение определило стиль прозы Керуака, которую сам он называл спонтанной. Главная цель виделась писателю в том, чтобы «воплотить всю напряженность описываемого мгновения и передать пульсирование ощущений ... так что у читателя возникает чувство движения жизни и обостренной восприимчивости пишущего» (9). Приметы такой «спонтанности» можно обнаружить уже у Генри Миллера. У Керуака этот принцип стал ведущим и в конечном итоге привел к распаду повествования на множество фрагментов, едва связанных друг с другом.

Литературное наследие писателя нелегко периодизировать. По собственному признанию Керуака, вся его работа — это одна большая книга, писавшаяся много лет. Главный герой Керуака — Дюлуз, персонаж в известной степени автобиографический, проходит под разными именами через большинство этих «печальных историй о людях в саге моей жизни». Хронологической последовательности Керуак не придерживался, и, собственно, «Сага о Дюлузе» — это не история жизни героя, а скорее дневник нравственных и художественных исканий самого автора.

Конечно, главы этого дневника эстетически неравноценны. Наиболее существенны те, в которых получило простор дарование Керуака как мастера лирической прозы, и те, где битнические убеждения выражены как непосредственно авторские. Создать характер, выстроить объективную жизненную ситуацию Керуаку, до тех пор пока он руководствовался скорее потребностями пропове-

ди, чем задачами художественного изображения, всегда было трудно. Подобные попытки сразу же выдают свою искусственность. «На дороге» — книга, которую можно назвать романом лишь очень условно. Здесь напрашиваются ограничивающие эпитеты: «документальный» или, еще точнее, — «исповедальный». Исповедальность, новизна мировосприятия и предопределили успех этой книги у американских читателей 50-х годов.

В повести «Подземные» (1958), в свое время также вызвавшей широкие отклики, исповедальность приглушена, сделана попытка приблизиться к «объективному» повествованию. И сразу же выявляются все слабости художественной манеры битнических книг Керуака: надуманность конфликтов, однотипность героев и ситуаций, заданность коллизий, искусственность громоздких стилистических периодов, хотя сама фраза музыкальна, — сказывается опыт Керуака как поэта, автора ритмически интересных стихов, составивших сборник «Блюзы Мехико» (1959). История любви битника Лео и негритянки Марду рассказана в «Подземных» с интонацией, характерной для всей «Саги о Дюлузе». Любовь оказывается единственным островком духовности в окружающем бездуховном мире. Герои словно бы отгорожены от реальности непробиваемой стеной до тех пор, пока они наедине друг с другом. Оба — типичные «бунтари», которых, однако, меньше всего влечет общественное действие. Такое действие для них заведомо абсурдно — в любой его форме. «Бунт» остается не более чем анархической декларацией, а подлинным содержанием жизни для обоих становится чуть ли не чисто биологическое бытие — эротизм и наркомания. Впечатление литературщины и вымученности, оставляемое «Подземными», только усиливают вмонтированные в текст философические пассажи, в которых по большей части содержатся мысли о бездонном одиночестве человека, уже и к 50-м годам ставшие разменной монетой на рынке «массовой культуры».

«Пик» и «Подземные» — две линии в творчестве Керуака, далеко разошедшиеся к концу 50-х годов. Преимущественное развитие получила вторая, битническая. В судьбе писателя это обстоятельство, несомненно, сыграло негативную роль. Как и Гинсберг, он продолжал упорно отстаивать битнические представления об Америке и о подлинной нравственности в 60-е годы, когда в

центре общественного внимания уже были Вьетнам, стремительно нараставшее негритянское и молодежное движения с их острейшими противоречиями. В «Тристессе» (1963), «Биг Сур» (1963), «Книге снов» (1964) и других томах «Саги о Дюлузе» Керуак по-прежнему страстно защищал право личности на полную этическую свободу, хотя теперь подобные декларации звучали уже своего рода вызовом передовым веяниям времени. Бесконечная повторяемость образов и ситуаций приобрела в его творчестве характер затяжной болезни, а этическая свобода все больше понималась им как право отдаться во власть темных, патологических начал, будто бы таящихся в каждом и лишь лицемерно маскируемых отвердевшими и обесмыслившимися нормами морали. Книги Керуака, написанные в последние годы его жизни, стали типичными образчиками мнимопроблемной, мнимооригинальной прозы. Эволюция писателя говорила о закате битничества. И более того — о его слиянии с буржуазными, по сути, явлениями в американской духовной жизни.

Но и в годы, самые тяжкие для Керуака как художника, сохранялись в его книгах черты, которые в свое время побуждали отнести к битничеству всерьез, видя в нем движение, стремившееся возродить некоторые демократические традиции американской культуры.

Керуак умер в 1969 г. Несколько лет спустя Гинсберг опубликовал статью, в которой набросан выразительный портрет Керуака. Эссе Гинсберга содержит немало верных мыслей, хотя приходится, конечно, сделать поправку на неизбежный в данном случае авторский субъективизм. Гинсбергу представляется, что в Керуаке воплотился «благородный американский идеал открытости — открытость чувств, пути, энергии», та вера в великие возможности человека и его великое будущее, которая отличала, например, Уитмена или Вулфа. Однако общество не приняло этой открытости. «Америка пошла иной дорогой, ведущей к массовому убийству, к солдатской жестокости». Керуака отвергли не только твердолобые приверженцы подобной ориентации, но и «либералы», твердившие о керуаковском «идеализме», не желающем учитывать суровую реальность. Даже «псевдобогема», провозгласив Керуака своим вождем, на деле попросту прикрывалась его именем для «оправдания» моральной распущенности. И, не встретив понимания, Керуак от почти безгранич-

ного доверия первых написанных им книг перешел к столь же безграничному пессимизму, «увидев, что американский удел ужасен, и его нельзя облегчить». Для Гинсберга творческая драма Керуака и вместе с тем главный итог всего битнического эксперимента — еще одно подтверждение неосуществимости «американской мечты» (10).

Применительно к битничеству в целом эта характеристика, думается, достаточно верна. С дистанции времени очевидна наивность грезившихся битникам путей спасения американской души от губельного воздействия конформистских, утилитарно-потребительских норм жизни. Но столь же очевидно, что битниками была уловлена та угроза общественному здоровью и духовной полноценности человека, которая за прошедшее двадцатилетие неизмеримо усилилась, — угроза нравственного самодовольства и омертвления, полного порабощения духом практицизма, упраздняющего всякую этику и всякую открытость. Наивны были грезившиеся битникам пути спасения от этой угрозы и заведомо неосуществимы их этические лозунги. Но Гинсберг, Керуак и другие писатели-битники сумели открыть для литературы США то новое социальное содержание, которое будет осмысляться еще долго после того, как само битничество сойдет со сцены, оставшись первой — и во многом непохожей на последующие — неоавангардистской волной в послевоенной американской культуре.

9. АБСУРДИЗМ ПО-АМЕРИКАНСКИ

Закат битничества, сделавшийся к началу 60-х годов очевидным, имел для американского неоавангарда многообразные последствия. Естественно возник вопрос о том, какой же должна быть истинная позиция художника перед лицом «массового общества» — уже сформировавшегося, уже выявившего свои законы. Во всяком случае она больше не могла быть позицией чисто эмоционального отрицания — до аффектации и даже до театральности. Опыт Керуака показал, что «массовая культура» без особого труда растворяет в себе и вызывающе антибуржуазное искусство, если оно антибуржуазно скорее по авторским побуждениям, чем по внутренней сущности.

Этот урок не пропал втуне. Тональность, идейно-эмоциональный ключ, в котором изображается реальность «цивилизации потребления», не могли не измениться. Там, где господствовала эмоция, теперь должна была утвердиться мысль. Там, где преобладала бескомпромиссная негативность, теперь должна была восторжествовать многомерность подхода. Задачей было постижение действительности «массового общества» в ее сущности, поскольку неприятие этой действительности требовалось обосновать философски.

Так создались предпосылки для возникновения — в рамках неоавангарда — новой художественной тенденции, получившей вскоре и обозначение: «черный юмор».

Пожалуй, ни одно литературоведческое понятие не вызывало в США за последние десять-пятнадцать лет таких споров и такой разногласицы интерпретаций. Спорили о том, можно ли признать «черный юмор» таким художественным явлением, которое присуще только литературе новейшего периода. И о том, до какой степени это явление американское. И о традициях, из которых исходят «черные юмористы», о том, есть ли у «черного юмора» свое специфическое содержание или это просто совокупность приемов повествования, о том, правомерно ли рассматривать писателей, тяготеющих к «черному юмору», как школу, и если да, то кого к этой школе относить.

Последний вопрос и оказался наиболее дискуссионным. Прозаик Брюс Джей Фридмэн, выпустивший в 1965 г. антологию «Черный юмор», сопроводил ее не лишеным парадоксальности предисловием, в котором утверждалось, что никакой школы «черного юмора» не существует, а стало быть, и сама антология — всего лишь сознательная мистификация читателей. «На этих страницах соседствуют тринадцать литераторов, ничем друг другу не обязанных, — писал Фридмэн. — У каждого из них собственное и неповторимое художественное видение. Во многих отношениях они настолько непохожи друг на друга, что, случись им познакомиться с творчеством своих соавторов по этой книге, они, вероятно, не сумели бы его понять» (1).

Два года спустя литературовед Роберт Скоулз столь же решительно объявил в своей книге «Сочинители притч», что «черный юмор» — это новое художественное

направление в американской прозе, опирающееся на те традиции сатирического гротеска, которые можно возвести еще к Лукиану, однако обогащающее эти традиции свойственным лишь «черному юмору» ощущением полной нелепости, тотального, космического абсурда всего, что происходит в мире (2). Эта мысль доказывалась в книге сопоставительным рассмотрением творчества ряда современных прозаиков США. Р. Скоулз протягивал от их книг параллели к отдельным произведениям Л. Ф. Селина, С. Беккета, Г. Грасса, Х. Борхеса — художников, и впрямь слишком друг от друга далеких, чтобы исследователю удалось выстроить некую художественную традицию, не прибегая к очевидным натяжкам и упрощениям. Убедительность выводов Р. Скоулза была сильно поколеблена еще и тем, что в число «черных юмористов» у него попали К. Воннегут и Дж. Хеллер — писатели, чей гротеск никогда не носил на себе отпечатка модернистской тотальности.

Еще через год появилась известная работа Дж. Бира «Подъем и упадок американского юмора». Об интересующем нас явлении в ней было сказано, что «черный юмор» — это только стилистическая тенденция, более или менее отчетливо выраженная в прозе многих современных писателей США и вовсе не предполагающая некоего единого специфического типа художественного миросозерцания (3). Вопросы о том, квалифицировать ли эту тенденцию как преимущественно модернистскую или реалистическую, Дж. Бир не ставил. Но в целом склонен был скорее осудить ее, чем поддержать.

Наконец, М. Ф. Шульц в книге «„Черный юмор“ в прозе 60-х годов» предложил рассматривать творчество писателей, которых он относит к «черному юмору» (среди них — опять Воннегут), как феномен американской литературы минувшего десятилетия. По мнению этого критика, перед нами «школа, объединяющая писателей, которых роднят мировосприятие и эстетика, подчиненные задаче осмысления и изображения изнутри, без заранее определенной тематики и принципов ее претворения — атомно-технологического мира в его характерных особенностях» (4).

Итак, «черный юмор» — это просто созданный критиками миф. Или же художественное направление. А может быть, только стилистическая тенденция. Но — столь же

возможно — и литературная школа, т. е. известного рода эстетика. Диапазон определений, как видим, необычайно широк. И хотя за подобной пестротой дефиниций скрывается истинная сложность явления, к которому они относятся, эта сложность все-таки не настолько велика, чтобы попытка исторической и эстетической характеристики и вправду оказалась в данном случае совсем безнадежной.

На наш взгляд, «черный юмор» представляет собой одну из тенденций, присущих неоавангардистскому искусству на его современной стадии, и должен быть воспринят как феномен специфически американский — во всяком случае в своих истоках, по своей идейной и творческой природе. Отдельные элементы стилистики писателей «черного юмора» — скажем, их стремление к сквозному гротеску, широкое использование пародии, пристрастие к парадоксальности ситуаций, алогизму поступков героя и т. п., — разумеется, могут быть присущи и творчеству писателей реалистического направления (если не выходить за пределы современной литературы США — тому же Воннегуту, Дж. Хеллеру, Ф. О'Коннор). В этом нет ничего удивительного, поскольку сами по себе приемы повествования, обычные для «черных юмористов», имеют давнюю историю в искусстве гротеска и порою могут быть обнаружены даже у писателей античности. Иное дело — содержательное «наполнение» этих приемов. Здесь перед нами — уже отчетливо просматривающаяся творческая позиция. И она, несомненно, должна быть охарактеризована как позиция неоавангардистская. При чем в ней просматриваются чисто американские особенности и черты.

Да иначе и не могло быть. «Черный юмор» был вызван к жизни действительностью «массового общества», которое в США и появилось раньше, чем в других странах Запада, и приняло наиболее законченную форму. Как и другие тенденции в американской модернистской литературе после войны, «черный юмор» не выдвигал претензий на универсальное толкование человеческого опыта и человеческой природы, оставаясь тесно — и даже принципиально — привязанным к американской реальности и отличающему эту реальность духовно-психологическому типу личности.

А вместе с тем в истолкованиях проблем, коллизий, драм «цивилизации потребления», какой она представляла

в Америке конца 50-х и 60-х годов, «черный юмор» выступил с позиций, типичных для модернизма во всех его разновидностях. На смену «бунту» Гинсберга и Керуака пришло философическое постижение американского опыта как совершенно абсурдного по своей сущности. На смену призывам к бегству — прямо высказанные или вытекающие из хода движения авторской мысли призывы к осмеянию всего и вся. На смену ощущению внутренней несвободы индивида — ощущение совершенной относительности норм и ценностей перед лицом высшей бессмысленности американского бытия.

Все это, конечно, не случайные, очень знаменательные и важные перемены. Но глубинной сущности явления они все же не затрагивают. И там и здесь — уловленная частица истины, которая выдается за всю истину, отчего в конечном счете происходит мистификация и того реального жизненного содержания, которое постигнуто и выражено художником. И там и здесь — подмена этого содержания голой тезисностью, даже явное нежелание проникнуть в закономерности бытия, в его диалектику. А иначе неизбежно опровергалась бы присущая любой модернистской художественной системе метафизичность и однозначность.

Одна из важнейших отличительных особенностей литературы «черного юмора» — ее полемическая направленность. Открытой или подспудной полемике подвергались здесь прежде всего представления о том, что призванием художника является постижение многомерности жизненных связей, диалектичности процессов бытия, их внутренней конфликтности и сложности — иными словами, тот комплекс идей, который в той или иной форме всегда может быть обнаружен в реалистическом искусстве. В этом отношении американский «черный юмор» повторял исходные установки и отечественного и европейского модернизма на гораздо более ранних стадиях его существования. Но было и нечто специфическое в этом явлении: «черный юмор» возник и как негативная реакция на те модернистские и даже неоавангардистские поветрия, которые непосредственно ему предшествовали в послевоенной литературе США. Он полемизировал с экзистенциализмом. Он был неприкрыто направлен против битничества.

Впрочем, с экзистенциализмом «черный юмор» был

связан не только по принципу внутренней противоположности. «Отчаяние» в экзистенциалистском смысле этого понятия, выступающего, конечно, не как эмоциональное состояние, а как философская категория, безусловно, в полной мере свойственно и тому миропониманию, на почве которого складывается литература «черного юмора». Точно так же свойственно этому миропониманию и признанное им человеческим уделом одиночество. Даже категория выбора, столь важная для экзистенциалистской литературы, переходит и в литературу «черного юмора», находя здесь специфический поворот.

Другое дело, как все эти категории осмысляются. «Черный юмор» решительно отказывается усматривать в «отчаянии» и «одиночестве» прежде всего этическую ситуацию. Выбор в произведениях «черных юмористов» никогда не является прерогативой личности. Выбор делается за индивида, помимо его убеждений и порывов, делается самой действительностью, перед которой он совершенно безоружен. Наконец, в этом выборе нет решительно никакой логики, ни следа закономерности. Философская ориентация, нравственное убеждение, возможность самому направлять ход своей жизни, тем самым принимая на себя и ответственность за нее,— все это в изображаемом «черными юмористами» мире оказывается совершенно невозможным. Единственной позицией для индивида становится создание по возможности большей дистанции между миром и собой, а универсальным способом защиты от действительности — ее осмеяние: в действительно смешном и в неподдельно трагичном, в жалком и высоком, в мелочном и серьезном.

Наследуя экзистенциалистскую концепцию человека, «черный юмор» вместе с тем отбрасывает ее наиболее существенную сторону — толкование «человеческой ситуации» в ее этическом значении. Попутно отбрасываются и идеи «завербованности» и ответственности. В атмосфере бездуховности, в грубо материальном и вульгарно рационалистическом окружении, с которым герой «черных юмористов» сталкивается на каждом шагу, оказываясь невольным пленником «цивилизации потребления», такие идеи представляются обесмыслившимися. Американское «массовое общество» заставляет отказаться и от иллюзий, что человек в копечном итоге все-таки свободен выбирать себе «существование». Экзистенциалистская

этика терпит крах при первой же попытке ее практического осуществления в подобной социальной среде.

Так вместе с «черным юмором» в литературу американского неоавангарда входит релятивистская этическая философия, которая может быть признана его специфической чертой. Этот релятивизм, исходящий из неприятия системы ценностей «цивилизации потребления», вместе с тем оказывается вполне созвучен традиционной для буржуазного американского сознания доктрине «конкретной» нравственности, прагматической морали «по обстоятельствам», которую в свое время проповедовал, к примеру, герой «Всей королевской рати» Уоррена Вилли Старк. Авангардистский «бунт» в самом себе заключает возможность не только компромисса, но и конечного слияния с той самой ценностной ориентацией, против которой он и направлен. Этот парадокс с наглядностью выявился по мере эволюции неоавангардистского художественного движения в США, продемонстрировав истинную цену подобного «бунтарства».

Впрочем, это уже проблематика более позднего периода в развитии неоавангарда и, в частности, «черного юмора». Если же говорить о становлении этой тенденции, необходимо коснуться еще одной темы — реакции «черных юмористов» на битничество и его горький опыт.

Здесь господствовали отношения неприятия и отталкивания. Не случайно своего рода манифестом «новой волны» в истории послевоенного американского авангарда стало интервью, с которым выступил в 1962 г. один из зачинателей «черного юмора» Джон Хоукс. Пожалуй, впервые прозвучало столь нескрываемое разочарование в «бунтарских» устремлениях битников и наметилась совсем иная идейно-эстетическая программа. По мысли Хоукса, подлинно значительный современный писатель должен быть наделен «способностью видеть мир в холодном, остранинном свете, непоколебимой решимостью погрузиться в ту бездну порочного и обрекающего нашу жизнь на неудачу, что заключено в нас самих и в окружающем нас мире, а также умением писать об этом в духе не знающего предела спасительного комизма» (5). Идейной и эстетической программе битничества здесь и в самом деле противоречит каждое слово. Вместо сбивчивой исповеди — «холодный, остранинный свет». Вместо патетиче-

ской декларации -- «спасительный комизм». Вместо поверхностного, но страстного протеста — бесстрастное при всей его решительности исследование «бездны порочного».

Различия слишком существенны, чтобы объяснить их лишь обычной в истории литературы полемикой новой школы со своими предшественниками. Явственно стремление уйти от болезненно ощущаемой опасности интеграции в «массовую культуру», превратить битнический протест в последовательную и осознанную оппозицию. Декларации битников поэтому и сменяются попытками анализа и развенчания как созданных «массовым обществом» мифов, так и утилитарно используемого этим обществом наследия демократической и гуманистической традиции прошлого.

При этом сразу же возникает характерное противоречие между методом и материалом. Подчас в книгах Дж. Хоукса и других «черных юмористов» — Джона Барта, Джеймса Патрика Донливи, Дональда Бартельма (6) — точно обозначены приметы американской жизни 60-х годов, и все же по ним не составить представления о мучительных, трагических противоречиях, которые определяли жизнь Америки в ту эпоху. Всякий раз дело в конечном счете шло к тому, что тягостные черты действительности «массового общества» — это лишь вполне логичное следствие рационалистической жизненной ориентации, которой американцы придерживались с самого начала своей истории. Иными словами, бессмысленными в высшем, философском значении оказывались у «черных юмористов» сами устремления к социальному прогрессу и уж тем более — к прогрессу нравственному. Буржуазность, с такой точки зрения, есть органичное свойство американского сознания. Все дело в том, что американское общественное сознание решительно неспособно преодолеть «инерцию» просветительных идей. А эти идеи в свете последующего исторического опыта предстают лишь наивным самообольщением человека.

Претензии общества на прогресс и стали главным объектом критики у Хоукса, Барта и других «черных юмористов». Реалистически намеченные коллизии при такой сверхзадаче не могли не подвергаться типично модернистской трансформации — прежде всего потому, что истолковывались с позиций антиисторических.

Причем этот внеисторизм был принципиальным убеждением. История неподвижна. Мир, человек, отношения людей, по сути, неизменны. И весь исторический прогресс — всего только абсурдный круговорот. Исходя из таких взглядов, писатели, тяготеющие к «черному юмору», оказались вполне последовательными приверженцами модернистской философии человека и общества, мало-помалу вытеснившей из их книг элементы действенной социальной критики.

Свою цель они видели в развенчании социальной мифологии американской «цивилизации потребления». Какого же рода мифы ими опровергались? Прежде всего — претензия «массового общества» на рациональность, миф об этом обществе как ассоциации, построенной на разумных началах, и немедленно вслед за этим — отрицание того, что рациональность вообще должна быть создающим началом и доминирующим принципом любого человеческого общества.

И, во-вторых, миф, изображающий «массовое общество» обществом свободы, прогресса и раскрепощения личности, — и соответственно насмешка над самой мыслью о том, что благоденствие для всех есть одна из исторических задач человечества и что по мере научного, культурного и социального прогресса человек, личность освобождается, утрачивает первобытные инстинкты и приближается к гуманному идеалу.

Многими своими особенностями художественная манера, утвердившаяся в творчестве «черных юмористов», восходит к Владимиру Набокову — писателю, заметно повлиявшему на современный модернистский роман в США. Дело здесь не в моде на Набокова, начавшейся после скандального триумфа «Лолиты» (1957). К моменту выхода «Лолиты» Хоукс был уже автором пяти романов, Барт успел выпустить «Плавающую Оперу». Однако эти произведения не были замечены, и успех к их авторам пришел лишь после того, как интерес к Набокову побудил обратить внимание и на других писателей модернистской ориентации, пишущих в жанрах, близких, как у Хоукса, набоковским беспросветно мрачным аллегориям («Приглашение на казнь» и др.) или, как у Барта, набоковской бытовой сатире, окрашенной в мизантропические тона («Лолита»).

Как и у Набокова, у «черных юмористов» оказалась поставленной под сомнение сама рациональность сущего и уж тем более претензии общества на прогресс, прежде всего — на прогресс нравственный. Характерны в этом отношении книги того же Хоукса. Просветительский идеал личности и та распространенная в «массовом обществе» иллюзия, что именно теперь этот идеал осуществился, присутствуют в произведениях Хоукса постоянно.

Действие романов Хоукса может происходить и в средние века, и в Италии военного времени, и на необитаемом острове в наши дни — это несущественно, поскольку не меняется тема. Речь у Хоукса всегда идет о том, что социальный, научный, технический прогресс не равнозначен прогрессу человека как личности; здесь у него немало общего с писателями-реалистами — скажем, с Воннегутом. Другое дело, как толкуется этот конфликт Хоуксом. По его мысли, развитие общества не только не исправило людей, но, наоборот, еще рельефнее выявило в них темные, разрушительные, пагубные для общества и для самого человека инстинкты. Конкретное социальное противоречие приобретает видимость универсального закона, во власти которого — все человечество. Это типично модернистская подмена понятий.

Долгое время творчество Хоукса озадачивало немногочисленных критиков, заметивших ранние его книги. Он настолько не походил на других американских писателей, что само его существование в литературе США казалось едва ли не парадоксом. Еще в 1961 г. Узбстер Скотт писал о Хоуксе: «В настоящее время в США нет ни одного писателя, который был бы близок к Хоуксу по стилю или по взглядам на мир. Его романы полны причудливых образов и в то же время глубинным содержанием своим близки нам — пусть выраженное в них ощущение ужаса и извращенности, сопровождающих жизнь человеческую... носит сугубо индивидуальный характер. Романы Хоукса — это одновременно и сложная аллегория и совершенно индивидуальное постижение постфрейдовской психологии. Их смещенный мир напоминает о сюрреализме, проникающий их ужас — о готической традиции, а фаталистические настроения автора — об экзистенциализме» (7).

Действительно, писательская манера Хоукса необычна, но все-таки Скотт, определяя ее своеобразие, пожа-

луй, чрезмерно расширяет круг ассоциаций, возникающих при чтении этого писателя. Сам Хоукс, характеризуя традицию, который он следует, не склонен трактовать ее столь широко. В одном из интервью он сказал, что та линия в литературе, которая ему наиболее близка, берет исток в пикарескном романе Кеведо и Томаса Нэша и, минуя несколько литературных эпох, ведет через Лотреамона, Селина, Натанаэла Уэста к современным американским писателям школы «черного юмора» и самому Хоуксу. Тогда же в качестве своего учителя Хоукс назвал Набокова.

Хоукс исходит в своем творчестве из «предположения, что подлинными врагами романа являются сюжет, наличие характеров, описание обстановки и прямо выраженная тема» (8), и, не колеблясь, отказывается от всего этого «устаревшего реквизита». Как свидетельствует сам Хоукс, материал для книг он никогда не собирает и не придумывает, черпая его в подсознании, функция же сознания — придать материалу организацию и форму.

Романы Хоукса принадлежат к жанру антиутопии, и поэтому в них всегда присутствует «цельность видения и структуры», которые, как признает сам Хоукс, остаются единственным средством формальной упорядоченности. Единство этим произведениям сообщает постоянно присутствующий у писателя мотив ужаса, извращенности, садистской жестокости, лежащих в основе современной жизни и инстинктивно ощущаемых человеком в самом себе. В минуты испытаний эта тайная «истина» о человеке становится явной.

Этот мотив звучал уже в ранних книгах Хоукса — «Шаривари» (1949) и «Каннибал» (1949). Здесь Хоукс еще ученически следует за сюрреалистами: в «Каннибале», например, описано, как один-единственный американский солдат, разъезжая на мотоцикле, управляет всей побежденной Германией, которую населяют не люди, а живущие самостоятельной жизнью остатки их плоти. Сходная тема намечена в романе «Сова» (1954); на сей раз перед нами средневековая крепость, находящаяся под властью диктатора и висельника, который обладает способностью по ночам обращаться в птицу.

Но вот в 1961 г. появился роман «Мода на темно-зеленое», в котором зазвучали иные ноты, и Хоукс впервые предстал как один из ведущих писателей американского

неоавангарда. Этот роман обнаружил явственную переключку с «Шовелителем мух» У. Голдинга — и тематическую, и художественную. Действие книги разворачивается в Лондоне во время второй мировой войны. Однако война у Хоукса — лишь внешнее выражение того разрушительного безумия, которым охвачен мир и которое в душах его героев оставляет следы более глубокие, чем воронки от бомб на лондонских площадях. Герой романа Майкл Бэнкс решает воспользоваться возобновившимися после налетов скачками на Олдингтоне и составляет фантастический план обогащения: выкрасть из конюшни рысака-рекордсмена, которого успела за время войны забыть публика, перекрасить его, заявить в заезд и, поскольку никто не будет ставить на неизвестную лошадь, а рысак непременно выиграет, получить весь выигрыш.

Однако для этого необходима помощь сторожей и жокеев, и Бэнкс, вступив с ними в контакт, оказывается пленником слепой разрушительной силы, которую, по мысли Хоукса, война только пробудила в людях, поскольку эта сила дремлет в них всегда. Явившись в конюшню ночью, чтобы увести по договору лошадь, Бэнкс выйдет из нее только в день скачек — выйдет, чтобы погибнуть под копытами того самого рысака, который должен был принести ему состояние. Время до скачек он проведет в сыром подвале ипподрома, наблюдая, как один за другим гибнут люди, которых он сам вовлек в готовящуюся аферу, — его жена Маргарет, только что похоронивший мать подросток Уильям Хенчер. А вместе с ними гибнут и те, кто заманил Бэнкса в подвал, чтобы мучить — не ради какой-то выгоды для себя, а просто, чтобы удовлетворить ничем не сдерживаемый инстинкт насилия.

В подробных описаниях убийств и ужасов Хоукс следует образцам готического романа XVIII в. Но все эти описания нужны ему вовсе не для того, чтобы пощекотать нервы читателя. Конечно, не случайность, что в романе проливается так много крови: Хоукс хочет сказать, что таков сегодня мир. Но главное все же — то перерождение, которое претерпевает в книге ее герой. Жуликоватый, по в общем-то безвредный обыватель, он настолько растлен окружающим его насилием, что к концу романа даже вид убитой Маргарет не вызывает у Бэнкса ничего, кроме садистского умиления пробудившейся в нем силой зла.

Не приходится отрицать, что в аллегории Хоукса запечатлены и некоторые подлинные черты духовной жизни послевоенного Запада. Проблем, выдвинутых Хоуксом, касался до него Голдинг, создавший во многом близкую по звучанию книгу. Однако существует грань между «Повелителем мух» и романом Хоукса. Она заключается в том, что книга Голдинга — роман-предупреждение о подлинных опасностях, в которых человечество должно отдавать себе отчет, тогда как книга Хоукса — роман-приговор, притязающий на конечный диагноз неизлечимого человеческого заболевания. Именно такое звучание книги заставляет отнести роман к явлениям «черной литературы» характерно модернистской окраски.

«Моя тема — распад, ужас человеческого несовершенства, но также и та красота, которая не может быть тленной,— пишет Хоукс в связи со своим романом.— Мне кажется, что, исследуя насилие в категориях комического и уделяя внимание тем извращениям, которые оно порождает, мы в конечном счете добьемся того, что рисуемая писателем картина приобретет нравственный пафос, и сумеем открыть глубокие источники сострадания, сокрытые во всех нас» (9). Бесспорно, Хоуксу не чуждо гуманистическое начало. Однако это гуманизм болезненный, связанный с настроениями жертвенности (линия Маргарет в «Моде на темно-зеленое») и в целом дискредитируемый самим же Хоуксом, придерживающимся беспросто пессимистических взглядов на современное общество и его перспективы.

Ущербность духовной позиции в первую очередь и предопределила модернистское звучание книги Хоукса. Реальность оказывается у Хоукса разложенной на множество несцепляющихся атомов, что, вероятно, должно передать особенность мировидения человека, живущего в обществе отчуждения и жестокости, однако этот «атомизм» воспринимается как авангардистский прием — и не больше. Хаос действительности врывается на страницы Хоукса, отказываясь подчиниться художественной упорядоченности.

Роман представляет собою аллегорию, притчу о мире, в котором обанкротились нравственные идеалы и поэтому оказываются возможными любая аморальность, любое насилие. Какого рода идеалы подразумевает автор, догадаться несложно. Речь идет о просветительской концеп-

ции личности, согласно которой человек обладает неисчерпаемыми запасами доброты и в своем стремлении к счастью не переступает требований нравственной справедливости, так что всевозможные бедствия и пороки должны быть отнесены только за счет неразумной общественной организации, сдерживающей благотворные устремления «простой души». Для Хоукса подобные философские построения не содержат в себе ни грана истины; на подозрении именно человеческая природа.

И, чтобы подтвердить небеспочвенность таких подозрений, Хоукс пишет «Вторую оболочку» (1964), в которой полемизирует с идеями просветительского толка совершенно открыто, предлагая собственный вариант современной робинзонады. Герой этого романа Шкиппер, в прошлом морской офицер, после войны решает покинуть сошедший с ума и доставивший ему столько страданий цивилизованный мир и поселяется на необитаемом острове в тропиках вместе со своей любовницей негритянкой Катариной Кейт и бывшим юнгой Сонни. Любопытно, что Шкиппер почти дословно цитирует в своем рассказе не только Руссо, но и Керуака. Хоукс полемизирует и со своими прямыми предшественниками в литературе американского неоавангарда.

Действие разворачивается в двойной временной перспективе: жизнь на острове и воспоминания Шкиппера о годах, впустую растраченных в цивилизованном мире. На острове «постаревшего Ариеля в джинсах», как рекомендует себя герой, ждет, на первый взгляд, осуществление руссоистской утопии: идиллические картины природы, покой в душе, заботы о ребенке. То, что предшествовало переселению на остров, — совершенный ад: самоубийство отца Шкиппера, потом — его жены и дочери Кассандры, наконец, убийство зятя, бунт матросов на корабле, которым герой командовал в годы войны.

Разумеется, идиллия на острове не прочнее карточного домика. Даже и в самые мирные дни, как бы выключившись из цивилизованного мира, Шкиппер с роковой неотвратимостью вспоминает о том, что «лежит там, в далеких, далеких краях моего царства». Собственно, именно эти воспоминания и доминируют в его духовной жизни. Бегство оказалось чисто внешним. От «цивилизованного» общества, возведшего жестокость и насилие в принцип, никуда не убежишь. Это становится тем более ясно, ког-

да на глазах читателя крохотный — всего трое — коллектив людей, которых Хоукс отправил на свой несуществующий остров, начинает в точности повторять характер взаимоотношений в «цивилизованном» мире. Та же борьба грубо утилитарных интересов, та же извращенность поведения, та же жестокость к другим ...

«Вторая оболочка» говорит о том, что законы, существующие в «массовом обществе», — это логичное следствие традиционной для Америки рационалистической ориентации. Все попытки исправить общественное устройство и человеческую природу, основываясь на таком принципе, наивны и абсурдны.

Так Хоукс, саркастически высмеивая наивность битнического «бунтарства», вместе с тем, по сути, оказывается в плену тех же самых, что и у битников, безраздельно негативных представлений о сегодняшнем мире. Сходство несомненно. Но не следует игнорировать и различия. Битников вдохновляли бунтарские настроения. Хоукс отвергает самую идею бунта. Для него эта идея бессмысленна — ведь бунтовать, по его философии, значит отвергнуть самые основы миропорядка, а такая позиция бесперспективна с самого начала.

Битники отрицали окружавшую их действительность, не умея противопоставить такому порядку вещей ничего, кроме призывов к открытости и естественности бытия, и оправдывая анархию. Хоукс не отвергает — он просто констатирует абсурдность мира, признавая ее неизбежным условием человеческого существования. Поэтому его творчество нельзя отнести к литературе неоавангарда, которой всегда присущ «бунтарский» пафос (мы еще увидим, насколько разрушительными были его конкретные воплощения в практике американского неоавангарда 60-х годов). Граница между неоавангардом и собственно модернизмом, который и сегодня ориентируется на опыт Кафки, Элиота, Джойса, Стайн, — эта граница в ряде случаев неотчетлива. И все-таки она существует; как раз об этом свидетельствует сопоставление творчества битников и романов Хоукса. Даже на фоне других «черных юмористов» Хоукс выделяется тем, что в его книгах отчетливо слышна переключка с произведениями чисто модернистского характера, причем преимущественно европейскими — с творчеством Э. Ионеско, С. Беккета, Г. Пиптера, А. Арто.

Мы уже отмечали, что «черный юмор» — явление, в котором органичная связь неоавангарда с основными постулатами модернистской философии и эстетики выступает особенно наглядно. Раньше или позже эта связь сменяется в творчестве любого из «черных юмористов» фактически полным отождествлением. У Хоукса это произошло еще в начале 60-х годов. Последующее его творчество примечательно усиливающимся тяготением к формальной переусложненности и утратой последовательности и завершенности рассказа. Конечно, Хоукс не остался вовсе в стороне от перемен, происходивших в интеллектуальной жизни Америки последнего десятилетия. Однако отголоски этих перемен в его произведениях (например, в «Окровавленных апельсинах», 1971) приглушены стремлением пародировать всякую «серьезность» и той «многозначностью» содержания, которую справедливее назвать полной — и осознанной — расплывчатостью.

Любопытен в этом отношении роман Хоукса «Травестия», вышедший в 1976 г. В этой книге создана, на первый взгляд, совершенно простая, даже банальная ситуация — треугольник, порождающий внутренний разлад в семье повествователя, крепнущая решимость героя покончить с этим противоестественным положением раз и навсегда, одним ударом разрубив все безнадежно перепутавшиеся нити своей жизни. Путешествуя «в семейном кругу» по Ривьере, герой решается на поступок, продиктованный ситуацией, в которой он очутился, — направить автомобиль, мчащийся на огромной скорости по шоссе, прямо на скалу, в последние минуты насладившись ужасом ненавидимых им людей.

Однако с первых же страниц становится ясно, что перед нами — только психологический эксперимент, розыгрыш, травестия. «Не вздумайте принять все это серьезно, — предупреждает рассказчик. — Ни в коем случае». Впрочем, травестия для Хоукса — понятие не событийное, а философское, оно относится ко всему образу бытия его героев. Рецензируя книгу, Т. Тэннер заметил, что в романе Хоукса «смерть — это травестия любви, болезнь — травестия здоровья, смерть — травестия жизни. Психопатия — травестия разумности, а наш занимательный рассказчик предстает в своем роде злым гением этого противоестественного искусства травестирования» (10).

Бессспорно, прием травестирования, становящегося ос-

новным побудительным мотивом действия героев,— вполне содержателен. Хоукс хотел показать смещенность норм, понятий, принципов поведения, свойственную тем американским интеллигентам, которые во всем изверились и потеряли какие бы то ни было моральные опоры. Для американской литературы последнего времени эта тема приобрела немалую актуальность; можно напомнить о «Мясяце безделья» (1975) Джона Апдайка, о романе Роберта Пенна Уоррена «Куда мы возвращаемся» (1977).

Но Хоукс, в отличие от этих писателей, склонен более чем либерально отнестись к «травестированию» как стилю жизни своих персонажей, словно бы не замечая, какого рода последствиями чревата подобная моральная индифферентность. Восприятие жизни как нескончаемой пародии и как царства несерьезности в данном случае идет не от персонажа, а от самого автора. Бесконечным пародированием он тцится обосновать парадоксальную мысль, что моральный нигилизм — единственная спасительная для личности позиция. В самой повествовательной структуре таких книг, как «Месяц безделья» и «Травестия», обнаруживается принципиальное различие между реалистическим и модернистским подходом к ответственной теме духовного вакуума, переживаемого сегодня известной частью американской интеллигенции. И если книга Апдайка, хотя она и не стала шагом вперед в его творчестве, все-таки принадлежит литературе социально значимой и ответственной, то роман Хоукса уместнее назвать упражнением в искусстве сквозного пародирования, как бы попутно оправдывающего моральный индифферентизм. Тем самым книга оказывается созвучной конформистской литературе, беззастенчиво спекулирующей на тревожных и болезненных явлениях современной американской жизни.

Джеймс Патрик Донливи — писатель, заметно отличающийся и от Хоукса, и от других «черных юмористов» прежде всего особой стилистической тональностью. Применительно к прозе Донливи слово «юмор» вполне оправдано. Книги Донливи и в самом деле полны утонченного, эстетизированного юмора. Писателю не свойственна ни чрезмерная, порою вымученная парадоксальность ситуаций, отличающая, к примеру, прозу Томаса Пинчо-

на, ни умозрительность конструирования алогичных коллизий, к которым тяготеет Хоукс.

В той стихии гротеска, которая заполняет повествование Донливи, внешние приметы среды и контуры характеров тоже в достаточной мере условны. И тем не менее размытость персонажей и условность их окружения у Донливи не абсолютны. Описанный им мир не лишается реальных характеристик, пусть гротескно преломленных, но не утрачивающих — во всяком случае не утрачивающих до конца — свою социально-историческую конкретность.

Выделяет Донливи — пожалуй, и на фоне всей современной литературы США — его главная тема, для американской литературы традиционная, однако после войны почти исчезнувшая и едва ли не в одном Донливи нашедшая своего продолжателя. Это тема американца в Европе, тема экспатриантства как решительного вызова американскому укладу жизни. Сам Донливи давно покинул США, он живет в Ирландии и пишет о Европе, лишь время от времени непосредственно обращаясь к американскому материалу. Конечно, такая позиция накладывает свой отпечаток и на творческие интересы Донливи. Он стремится утвердить слабо привившийся в США жанр сатирического романа идей, немало черпая для себя из опыта таких писателей, как ранний Хаксли.

Вместе с тем по складу художественного мышления Донливи остается американским писателем. И дело не только в том, что тема человека, с трудом осваивающегося в своем «прежнем доме», по сю сторону Атлантики, — чисто американская тема, идущая еще от Готорна. Важно то, как разрабатывается эта тема в книгах Донливи. Вне сомнения, его «европеизм» принципиален, осознан и имеет характер творческой программы (11).

Но при всем том герой Донливи, его американец в Европе, — типичный современный американец, один из тысяч. Это человек, глубоко разочаровавшийся в ценностях буржуазного жизнеустройства, которым его с детства учили поклоняться. Он тщетно пытается восстановить целостность своего бытия, все более запутывается, впадает в апатию и уже не ищет выхода, а просто отдается течению будней, капитулировав перед ними.

Да и вся атмосфера книг Донливи — чисто американская в том смысле, что доминирует в них одно-един-

ственное начало — плоско рационалистическое, вульгарно гедонистское, потребительское миропонимание. В середине 50-х годов, когда Донливи вошел в литературу, такое миропонимание отличало прежде всего «массовое общество» американского образца; впрочем, еще и во времена Генри Джеймса оно считалось отличительной чертой американского уклада и созданного им типа личности.

Поэтому и за «европеизмом» Донливи различима явная переключка со многими американскими темами, изобразительными принципами, приемами, философскими и эстетическими идеями. Здесь длинный ряд предшественников — Генри Миллер, Дос Пассос, отчасти Натанаэл Уэст, отчасти Фицджеральд.

Уже из этого перечисления легко уясняется самая уязвимая сторона Донливи как художника, как повествователя — его эклектичность. Его проза неизменно производит впечатление художественной вторичности, он черпает из слишком далеких друг от друга источников. Почти безупречное чувство точного, единственного слова и виртуозное построение фразы все-таки не могут скрыть той хаотичности рисунка, которая проступает во всех произведениях Донливи, отражая хаотичность и смещенность, однобокость его представлений о мире.

Роман Донливи принципиально фрагментарен, его художественная целостность достигается искусственным «выпрямлением», деформацией материала согласно философической схеме, без труда обнаруживаемой во всех произведениях литературы «черного юмора». Та же самая тема «безумия» рациональности и краха просветительских иллюзий, то же скептическое толкование идеи прогресса. У Донливи все это художественно облекается в форму притчи, основывающейся, собственно, всего только на двух мотивах, которые становятся доминирующими. Первый из них — вульгарность «материалистической» жизненной ориентации, проще говоря, безудержной погони за деньгами. Второй — сексуальная распущенность как некий жалкий суррогат гедонизма.

С точки зрения Донливи, гамма человеческих отношений в современном западном обществе полностью исчерпывается этими двумя устремлениями. Вся диалектика жизненных связей примитивизируется и приносится в жертву заданному, схематическому видению действительности. Оба сквозных мотива обязательно появляются в

каждой книге Донливи. И все его творчество — это нескончаемая ламентация по поводу убожества духовных горизонтов, беспредельности потребительского своекорыстия, упадка нравственного начала и прочих неодолимых пороков западной цивилизации на ее сегодняшней стадии. Юмор Донливи, иногда действительно веселый, постоянно граничит с глубочайшим пессимизмом. И, вероятно, именно его книги больше всего оправдывают эпитет «черный» применительно ко всему течению, представителем которого он является.

Фрагментарность прозы Донливи предопределена не только модернистским восприятием жизни как цепочки механических и в конечном счете бессмысленных человеческих контактов и связей. Отчасти эта фрагментарность предопределена и внутренней противоречивостью писателя. Порою на страницах Донливи улавливаются реальные черты страны, эпохи, человека, подмеченные зорким взглядом художника. И почти в каждом его романе можно найти следы борьбы умозрительной схемы и недогматического видения, модернистской мифологии и реалистического восприятия процессов распада личности и культуры, столь далеко зашедших на Западе наших дней.

Особенно ощутима эта борьба в произведениях раннего периода творчества Донливи — романах «Человек с огоньком» (1958) и «Исключительный человек» (1964), которые принесли ему известность.

Два весьма заурядных американца, сбежавшие на самую нищую окраину Европы, в Ирландию, и решившие «до конца дней остаться бедными, как церковные мыши», только бы не покориться духу предпринимательства и безоглядной жажде успеха, — персонажи, во многом традиционные для американской литературы. Традиционна и вся атмосфера романа «Человек с огоньком», книги о «маленьких людях», в чьей душе совмещаются совершенно разные побуждения: травмированность неудачами, жажда передышки едва ли не любой ценой, человечность, своекорыстие. Какая пестрая гамма возможностей! В конце концов они осуществляются в героях Донливи по-разному. Один из них, плюнув на принципы, отправляется назад, пока шанс разбогатеть еще не совсем потерян. Другой, замкнувшись в своей ущемленной гордости, впадает в мизантропию.

Написанный свежо и местами талантливо, «Человек с огоньком» настораживал лишь нотками авторского пессимизма, чувствуящимися в ключевых эпизодах. Донливи словно бы солидаризировался со своими героями в их равнодушии к социальным проблемам времени, к происходящей в мире борьбе идей, отзвуки которой слышны и на страницах книги Донливи.

В «Исключительном человеке» такие отзвуки уже почти исчезают. Герой этого романа Джон Смит словно бы пришел со страниц «Человека с огоньком» — еще один типичнейший «маленький человек» современной складки. Он сумел не упустить своего в тот недолгий период, когда на американском горизонте забрезжили миражи «просперити». Разбогатев, сделавшись «исключительным» в глазах своих соседей, он наглядно демонстрирует черты, которые, по авторской мысли, для американцев органичны. Все помыслы Смита сосредоточены только на том, чтобы богатеть и дальше, преуспевать, утверждать себя в формах самых вульгарных, а вместе с тем и трагикомичных до последней крайности. Раб «материализма», он считает, что о непреходящем значении его жизненного опыта (а это, как становится ясно с первой же страницы, опыт человека, «сделавшего самого себя», осуществившего на практике «американскую мечту», старинный американский миф об абсолютном равенстве возможностей) будет напоминать необыкновенный мавзолей, который он сам для себя возводит. Поражающая воображение гробница с эскалатором, камином, ванной в кафельной облицовке и декоративными панно на стенах. Скульптурный вариант материальной иерархии.

Не приходится доказывать, что этот гротескный образ — вовсе не плод болезненного, «кладбищенского» воображения Донливи, а лишь сатирически заостренное изображение реального феномена — культа вещей в сегодняшнем потребительском обществе. Такое обожествление вещей настолько обычно, что «Исключительный человек» при своем появлении в 1964 г. даже не был воспринят в США как произведение совершенно условное по повествовательной природе — просто «зарисовка с натуры».

Но сложность в том, что сам Донливи меньше всего стремился, чтобы его книга воспринималась как социальная сатира, имеющая конкретный адрес. В мавзолее, об-

ставленном с учетом требований максимального комфорта, находит завершение не одна лишь эпопея перерождения «маленького человека», у которого голова пошла кругом от ошеломляющих перспектив «цивилизации потребления», но и весь общественный прогресс, если, по мысли Донливи, этим словом кто-то еще может пользоваться всерьез. На таком идейном фоне поступки главного героя приобретают неожиданный смысл. Быть может, это только «висельный» жест, последнее доказательство, что Смит, в отличие от других, еще способен воспринимать окружающий мир юмористически, хотя он сам — лишь пленник этого мира, и не помышляющий о протесте.

Такая интонация станет господствующей в книгах Донливи начиная со второй половины 60-х годов. Понимая юмор, осмеяние, не знающее никаких ограничений, как единственное подлинно человеческое чувство, не подавленное даже в «массовом обществе» с его насильственной унификацией сознания, эмоций, психологических процессов, Донливи все чаще стремится просто нагнетать комическое. Создается впечатление, что смеховая стихия важна писателю сама по себе, вне зависимости от содержания, которое выражено подобными приемами. Черты формалистичности усиливаются в книгах Донливи 70-х годов, как и в произведениях Хоукса и Барта. Совпадение не случайное: «черный юмор» явно утрачивает ту специфическую содержательность, которая отличала его при зарождении.

Очень показателен в этом смысле роман Донливи «Едоки лука» (1971). Книга создавалась в период размаха молодежного движения и распространения выработанной его идеологами доктрины «новой чувственности», воспринятой Донливи (здесь он, конечно, был совершенно прав) как оправдание буржуазного гедонизма средствами левацкой фразеологии.

Герой этого романа — Клейтон Клоу Кливер Климентайн, американец, получивший в бессрочное пользование от двоюродной бабки старинный замок в Англии и пытающийся в связи с этой переменной внести какой-то порядок в свою беспорядочную жизнь, — мало отличается от аналогичных персонажей других романов Донливи. Роман представляет собой цепочку гротескных эпизодов, не слишком строго скрепленных сюжетом. Поселившись

в замке, Климентайн в один несчастный вечер дает приют под своей крышей странствующим «мужам науки», как рекомендуют себя первые из бесчисленных шарлатанов и проходимцев, которые вскоре наводнят его новое жилище. Голодная орава, прибирающая к рукам Чарнел-кастл, прикрываясь высокопарной болтовней о науке, философии, искусстве, вначале воспринимается Климентайном иронически, затем с тревогой и наконец с отчаянием. Уютный замок оказывается вдруг во власти сил разрушения и аморализма. И сам Климентайн, по-американски прагматически мыслящий человек, вовсе не склонный к чувственным разгулам, не может противостоять их зловещей притягательности.

Проповедники возвращения к доцивизованному укладу жизни, заклинатели питопов, целый выводок которых поселился в Чарнел-кастл, и прочие персонажи изображенного Донливи «шутовского хора» вносят в жизнь замка полный разброд и хаос. Сексуальные оргии, сопровождаемые витиеватыми дискуссиями об искусстве магии в тропической Африке, пьяные дебоши со стрельбой по геральдическим знакам на фарфоре, жизнь, в которой все поставлено с ног на голову, — вот удел поработанного Климентайна.

Эта волна иррационализма не столь стихийна, как может показаться с первого взгляда. В охватившем Чарнел-кастл безумии не стираются законы вражды всех ко всем, законы потребительской психологии и крайнего индивидуализма, предопределяющие, по Донливи, хаос и бесплодие современной действительности Запада и ставшие — «на глубине» — объектом изображения в «Едоках лука».

Но беда книги в том, что эта тема в целом ряде эпизодов упрятана так далеко, настолько затемнена нагнетаемыми Донливи бурлескными ходами, что практически перестает ощущаться. И говорить приходится уже не о художественной глубине, а о формалистическом упражнении, хотя и отменно выполненном. Конечно, для Донливи изображение все новых и новых комических ситуаций — вовсе не формализм, а философская сверхзадача книги. Но от авторских намерений не меняется объективный итог. Стихия неуправляемого бурлеска одерживает верх над попыткой автора сообщить роману серьезное идейное содержание. Лишь в самом конце, когда голос Климен-

тайна становится, наконец, и голосом автора, прежде отгораживавшегося от своего героя пронической усмешкой, возникает на какое-то мгновение та картина психически и духовно неполноценного общества, которой, видимо, могли стать «Едоки лука», если бы идея «спасительного» юмора не парализовала возможность реалистического воплощения избранной темы.

В «Нью-йоркской сказке» (1973) произошла та же самая подмена реалистического изображения модернистской схемой, хотя здесь эта подмена на первый взгляд почти незаметна. «Нью-йоркская сказка» — роман, для Донливи особенно важный, поскольку здесь прямо поставлена центральная для него тема духовных последствий экспатрианства. Герой книги, недоучившийся студент Корнелиус Крисчен, возвращается после семилетнего отсутствия под родные небеса. На пароходе умирает его молодая жена: ступив на набережную Нью-Йорка без гроша в кармане, Корнелиус вынужден отрабатывать долг погребальной конторе в самой этой конторе.

Так Донливи вводит главный для него мотив смерти — всеобщего разложения, последней стадии американской цивилизации. Ее агонии, сопровождаемой «пирами во время чумы».

У Корнелиуса в Нью-Йорке нет ни родных, ни друзей, по сути дела, никого — только невеселые воспоминания о детстве в Бруклине, оборвавшемся с началом войны, о нищете, пьяных выходках отца и нескончаемых слезах матери (оба они были иммигрантами, так и не нашедшими в Америке дома). Много раз герой Донливи повторяет, что в Нью-Йорке ему все чужое. Однако дух Нью-Йорка он усваивает мгновенно. Рассказанная в романе «сказка» оказывается типичнейше американской историей неожиданного обогащения вчерашнего неудачника и нищего.

В классическом варианте нищий должен заслужить эту награду смекалкой и упорством в стремлении к великой цели — стать миллионером. Время дискредитировало классический вариант. Страна разбогатела, она теперь лихорадочно тратит, а не копит. И от пробивающихся к «вершинам» никакого упорства и смекалки не требуется. Решает случай да еще умение хорошо продать не мозги, на которые спрос упал, а тело, на которое спрос вырос.

Корнелиус совершает скачок вверх, потому что сумел пригласиться баснословно богатой и беспредельно развратной вдове магната, приметившей его на похоронах мужа. Саму Фанни Саурпас в свое время купили так же, как она теперь покупает Корнелиуса. Наслаждение ценится выше самых прибыльных акций. Прагматизм отступает. На его место является разнузданная сексуальность. Миф о великих возможностях для каждого, по-прежнему владеющий сознанием американцев, все очевиднее из области коммерции перемещается в область эроса, отмеченного к тому же чертами явной патологии.

Все те несколько месяцев, что Корнелиус провел в Нью-Йорке, за ним шла настоящая охота, и действие романа, собственно, исчерпывается эпизодами, в которых герой либо продается, либо сам пытается купить. Эротическая вакханалия бушует даже в стенах погребальной конторы. На каждом шагу герой сталкивается с людьми, обезумевшими от неутолимой жажды все более изощренного наслаждения, и секс становится в его глазах (похоже, что и в глазах автора) чуть ли не единственной пружиной и общественной жизни, и бытия каждого в отдельности.

При всей чудовищной гипертрофированности эротического колорита книги «Нью-йоркская сказка» — все же не мнимая сатира на всеобщую одержимость сексом, прославляющая «сексуальную революцию». Донливи стремится создать роман, темой которого стала бы одномерность сознания американцев, жаждущих только делового успеха и, после того как процветание достигнуто, не понимающих, что с ним делать. Лишенные истинной культуры, примитивно чувствующие, они способны удовлетворяться разгулом животных страстей, видя в этом наконец-то обретенную полную человеческую свободу.

Генри Миллер — писатель, у которого Донливи почерпнул очень многое, — писал о том же еще в 30-е годы. В «Тропике Рака» и «Благостном распятии» была, в сущности, уже охарактеризована та одномерность с преобладанием сексуальной одержимости, которую стремится исследовать в «Нью-йоркской сказке» Донливи. Сейчас эта одномерность ощущается сильнее. И все-таки удовлетворяться ее изображением, показывая сегодняшнюю Америку, — значит впадать в явную тенденциозность, не выдерживающую серьезной критики.

Но дело, конечно, не в частных удачах и просчетах одного произведения. Существеннее закономерность той эволюции, которую за двадцать лет претерпело творчество Донливи. «Нью-йоркская сказка» позволяет подвести некоторые итоги.

«Бунтарство» как общественная и творческая позиция не было свойственно Донливи и в 50-е годы. Однако ему не был свойствен и философический, тотальный абсурдизм Хоукса. Ранние книги Донливи заключали в себе несомненное и последовательное неприятие принципов, доктрин, мифов «массового общества». Уже сама конкретность предмета изображения выделяла Донливи на фоне предельно абстрагированных — вневременных и «общечеловеческих» — построений, которыми изобилует современная литература модернизма. А вместе с тем Донливи роднила с этой литературой одномерность его художественного видения, неспособного обнаружить какие бы то ни было ценности за пределами потребительского рая, вне круга бытия западного «маленького человека» современной формации.

Позиция Донливи вплоть до 70-х годов оставалась противоречивой и, как и у многих других представителей неоавангарда, таила в себе принципиальную возможность поворота к реалистической сатире, к целостному и многозначному изображению действительности.

Но эта возможность осталась неосуществленной. И дело здесь даже не в том, что существенно изменился, приобрел рельефно выраженные модернистские особенности взгляд писателя на современное американское общество. Как раз наоборот, этот взгляд, по сути, почти не менялся. Тот же Корнелиус как будто шагнул в «Нью-йоркскую сказку» со страниц «Человека с огоньком». Донливи словно не может ничего добавить к характеристике этого своеобразного психологического типа, который давно его интересует.

Но если в творчестве Донливи время точно бы остановилось, то перемены в американской жизни и общественном сознании слишком значительны, чтобы и сегодня сохранялась противоречивость и неоднозначность идей и образов, возникших еще на заре «цивилизации потребления». Оставшись, в сущности, неизменными, эти идеи и образы слишком разошлись с современными социальными и этическими коллизиями, чтобы им не сообщилися

Сильный привкус необязательности, игры, бурлескности во имя чистого бурлеска, который может быть воспринят только как выражение нигилистического взгляда на всю окружающую жизнь. Этот взгляд Донливи нигде не высказывает открыто, и тем не менее «Нью-йоркская сказка» оставляет ощущение, что автор решительно отказывается сколько-нибудь серьезно воспринимать описываемые события, толкуя их просто как бесконечное шутство, каким ему видится и все современное бытие.

А подобный взгляд, разумеется, не имеет ничего общего с эстетическими требованиями реализма, с содержательным наполнением гротеска в реалистической литературе. Творчество Донливи последних лет принадлежит модернизму — отсюда его тенденциозность, повторяемость одних и тех же абсурдистских мотивов, нежелание замечать то новое, что возникает в американской жизни. Так завершается эволюция писателей неоавангарда, исходящих из идеи «очистительного» юмора ради юмора и с неизбежностью склоняющихся к тем схематическим художественным концепциям, которые присущи американскому модернизму с самого его зарождения.

Пожалуй, американское своеобразие «черного юмора» — на фоне таких родственных ему явлений, как абсурдизм Ионеско и Беккета, — всего явственнее выступает в книгах Джона Барта. Это самый одаренный и значительный из современных американских писателей модернистской ориентации. Не приходится удивляться, что Барт завоевал в США признание гораздо раньше, чем другие «черные юмористы». По сравнению с Хоуксом и Донливи, Барт органичнее наследует и продолжает некоторые специфически американские традиции, восходящие еще к газетной юмористике прошлого века и к «рассказам-небылицам» — фольклорному жанру, когда-то увлекавшему Брета Гарта и Марка Твена. Но, конечно, и этот жанр, и привычные американским читателям приемы комедийного повествования у Барта обретают далеко не традиционную содержательность.

О своей независимости от модных в Европе и через Европу — в США философских доктрин Барт заявил первой же книгой — романом «Плавучая Опера» (1956). Здесь обнаружилась явная полемика с экзистенциализмом, поскольку «философия существования» представля-

лась Барту недостаточно последовательной и радикальной в критике буржуазного сознания. Сама эта исходная установка типична для литературы неоавангарда, достаточно критичной по отношению и к предшествовавшим ей явлениям модернистской культуры. Под пером Барта и вслед за ним Хоукса абсурд перестал быть некой отвлеченной, дедуцированной «сущностью». Он стал живой, непосредственной, повседневной реальностью. Абсурд ввели в «кадр», в то время как у экзистенциалистов он находился «за кадром».

«Существует только одна поистине серьезная философская проблема, и это проблема самоубийства, — пишет в «Мифе о Сизифе» Камю. — Решить, стоит или не стоит жить, значит не меньше, чем ответить на фундаментальные вопросы философии» (12). Герой Барта Тодд Эндрюс, провинциальный адвокат, который в одно прекрасное летнее утро — не то 23, не то 24 июня 1937 г. — без каких-либо видимых к тому причин решает покончить счеты с жизнью, словно бы пришел к этому тезису самостоятельно и задолго до Камю. Вспоминая этот день через 17 лет (с самого начала ясно, что самоубийства не произойдет), Эндрюс не может найти никаких объяснений ни проснувшейся в нем тогда решимости покончить с собой, ни тому, что он этого так и не сделал.

Ровесник века, Эндрюс зеленым юнцом попал на первую мировую войну и был навсегда оглушен ее жестокостью, травмирован тем, что и сам оказался способен терять человеческий облик. Он вынес твердое намерение насколько возможно изолироваться от общества, способного только уродовать человека. Вернувшись на родину, Эндрюс уехал в заштатный городок на побережье Мериленда и, получив место в юридической конторе, сумел весьма комфортабельно обставить свой быт. Склонность его приятеля Гаррисона Мэка эпатировать местное «хорошее общество» избавила Эндрюса от тягот семейной жизни: с ведома и даже по настоянию мужа Джейн Мэк дважды в неделю одаряла героя своими ласками и заботами.

Самый контекст, в котором возникла на страницах «Плавучей Оперы» экзистенциалистская проблематика, не оставляет сомнений, что задачей Барта было ее пародирование. Тодд Эндрюс — персонаж явно комедийный, да и вся атмосфера книги, весь ход действия отмечены

чертами буффонады. Эти черты проступают вполне отчетливо в заключительных эпизодах, где описан спектакль бродячей труппы, именующей себя «Оригинальной и Неподражаемой Плавучей Оперой» и привлекающей зрителей главным образом тем, что представление дается на переоборудованной под концертный зал громадной барже, которая пришвартована у берега.

Однако и вся жизнь в Кембридже, столице округа Дорчестер, — своего рода «плавучая опера», ярмарочный балаган, увешанный кривыми зеркалами. Чего стоит хотя бы центральный эпизод книги — тяжба за наследство Мэка-старшего между Гаррисоном и его матерью! Для первого препятствием на пути к трем миллионам оказываются неосторожные пожертвования в фонд республиканской Испании, в чем суд усмотрел «коммунистическую деятельность» претендента, а для вдовы — слишком чувствительное обоняние: завещанием ей вменялось в обязанность сохранить на протяжении года всю обстановку в супружеском доме в неприкосновенности, а она распорядилась выкинуть из винного погреба бутылки с экскрементами покойного, водворенные туда согласно его последней воле.

«Плавучая Опера» — самое сатирическое из произведений Барта, в нем созданы запоминающиеся картины быта американской провинции. Она не раз напомнит читателю о Синклере Льюисе, Ринге Ларднере и других мастерах реалистической сатиры, много раз обращавшейся к изображению провинциальной жизни в ее косности и убожестве. Однако для самого Барта это отнюдь не главная задача. Главное — своеобразный философский спор с экзистенциализмом, комическое травестирование и опровержение его тезисов.

Когда Эндрюс подкупает слуг в доме миссис Мэк, чтобы «случайно» разбились две-три бутылки в погребе и запах сделался совсем непереносимым, перед нами как будто лишь изобретательный жулик, да и сам эпизод — чисто пикарескный по характеру. Но это лишь на первый взгляд; а по сути, по мирозерцанию, в нем выраженному, Эндрюс — это законченный экзистенциалистский персонаж. И вся книга построена как история его «исканий» — здесь это слово нельзя не взять в кавычки.

Каков же итог этих «исканий»? Он заключается в признании полной относительности всех ценностей: «Нич-

то не имеет ценности само по себе», — убежден Эндриус. И, стало быть, «не может быть высшей причины придавать чему бы то ни было ценность».

Поскольку же «что бы то ни было» включает у Эндриуса и самую жизнь, которая тоже не имеет ценности «сама по себе», то логическим — согласно экзистенциализму — исходом должно явиться самоубийство. Тем не менее его не происходит: последовательно пародируя экзистенциалистскую философию, Барт заставляет своего героя заключить — после спектакля «Плавучей Оперы», — что совершать самоубийство столь же абсурдно, как и жить. Человека в современном мире спасает лишь способность признавать абсурд — абсурдом, умение иронически интерпретировать происходящее на свете и приключаящееся с ним самим.

Уже в «Плавучей Оперы» давало о себе знать присутствие Барту чувство совершенной абсурдности существования и «веселое», а точнее, граничащее с цинизмом пренебрежение любого рода нравственными и социальными категориями. В «Конец пути» (1959) эти черты усилились. Герой этого романа Джекоб Хорнер поражен странным недугом. Сам он именуется свою болезнь «космопсисом» — чувством космического абсурда жизни. Случайно встретившийся ему врач-негр пытается излечить Хорнера при помощи «мифотерапии». Поскольку жизнь человеческая абсурдна и бессмысленна, единственным средством противостоять ее хаосу становится создание — сознательное или несознательное — какого-то мифа, выдуманной, абстрактной доктрины, которой человек должен неуклонно следовать в практической жизни, чтобы защитить себя от «космопсиса». В конечном счете все лишено смысла, все — только «мифотерапия». Но иллюзия — великая сила, и, вооружившись искусственно сконструированным «мифом», можно переболеть «космопсисом» не в самой опасной форме. А то и вовсе избежать заболевания.

В «Конец пути» отчетливы черты «веселого нигилизма», как определил метод Барта американский критик Р. Полэнд. Взяв на вооружение «миф» о том, что человек должен следовать своему призванию, Хорнер отправляется преподавать школьникам грамматику. Но «космопсис» продолжает преследовать его. Может быть, дело просто в психической неуравновешенности героя? Но вот

является на сцену Джозеф Морган, человек суровой воли, не признающий никакого «космопсиса». И что же? Монашеская самодисциплина и «высоконравственность» Моргана приводят к последствиям еще более жестоким и абсурдным, чем бездеятельность Хорнера. Иначе говоря, утверждается, что никаким действием победить хаос и абсурд невозможно.

В одном из интервью Барт сказал: «Есть писатели, которые наделены таким темпераментом, что их цель не может быть меньше, чем создать вселенную заново. Господь бог был неплохим романистом, только он творил по законам реализма» (13).

Свою вселенную Барт творит явно не по законам реализма. Его принцип — отрицание разумности жизни и попытка защититься смехом от ее абсурдных и калечащих человека конфликтов и противоречий — стал ведущим в романе «Козлююноша ДЖАИЛС» (1966). Это произведение и побудило многих критиков в США говорить о Барте как об одном из крупнейших американских писателей 60-х годов.

«Козлююноша ДЖАИЛС» — пародия, но масштабы ее на сей раз поистине космические. В гротескном плане перед читателем проходит чуть ли не вся современная жизнь. На наших глазах выстраивается небоскреб со множеством лесенок, переходов, подсобных помещений. Книга пестрит аллюзиями на сотни реальных людей, событий, на бесчисленные литературные источники — от Нового завета до Джойса.

Стихия «веселого нигилизма» не знает здесь никаких границ. Но в фундаменте возведенной Бартом постройки оказывается один-единственный тезис: жизнь абсурдна, а потому только способность смеяться надо всем на свете вооружает человека против ее жестокого диктата. Смех — вот настоящая терапия. Смех над «серьезной» идеологией и над «серьезной» литературой, над «серьезными» чувствами и «серьезными» убеждениями, над любого рода претензией переделать, улучшить мир.

... Молодой человек, которого зовут Джордж, таинственным образом оказался подброшенным на козью ферму, принял облик козла и в этом качестве провел первые годы своей жизни. Его вырастил главный смотритель фермы Макс Шпильман, который на протяжении многих лет проводит сложный генетический эксперимент с коза-

ми. Ферма принадлежит Университету, который в романе Барта символизирует вселенную.

В приснопамятные времена Университет был един, но потом среди его студентов образовались две партии — информационалистов и унионистов, и Университет раскололся на Западные факультеты и Восточные факультеты. Эти факультеты ссорились друг с другом, ссорились и входившие в них колледжи. Университет пережил Великую Смуту I и Великую Смуту II, а сейчас переживает Бескровную Смуту. Кровавой она не становится лишь благодаря существованию ЭВМЗФ и ЭВМВФ (т. е. ЭВМ соответственно Западных и Восточных факультетов) — самопрограммирующих устройств, которые в потенции обладают способностью поглотить весь Университет.

Восточные факультеты уже разрешили внутренние противоречия, а внутри Западных идет борьба. В свое время их лидером был колледж Зигфрида, в котором и начинал свои труды Макс Шпильман, лидер меньшинства в Ученом совете этого колледжа. Но верх взяло большинство, которое затеяло Великую Смуту II. Макс переметнулся в колледж Новая Таммания (Таммани — центр демократической партии в Нью-Йорке), где он продолжал свои генетические эксперименты, совершенно неожиданно для него приведшие к созданию самопрограммирующего устройства с его ЕАТ-лучами (ЕАТ по заглавным буквам английских слов означает «электромозговое поглощение и переработка»). Но открытие было использовано Новой Тамманией для военных целей и не только не помогло студенчеству, но поработило его.

Такова предыстория. Действие же состоит в том, что Джордж предпринимает попытки спасти студенчество, проникнув в чрево самопрограммирующих устройств и изменив их задание. Вместо производства смертоносных ЕАТ-лучей они должны способствовать студентам в сдаче экзаменов, ибо вся студенческая жизнь под эгидой ЭВМ (олицетворяющих не только ядерное оружие, но и всю военно-промышленную цивилизацию) определяется понятиями: сдать—провалить. Джордж проводит «нагорный семинар» и выдвигает в качестве своего кредо тезис о том, что «блаженны провалившиеся». Описание процесса его «интеллектуализации», подготовки к первой экспедиции в дебри ЭВМ и ее неудачи позволяет Барту развернуть целый пародийный эпос, причем пародируется бук-

вально все на свете: «Одиссея» и «Энеида», «Божественная комедия» и Свифт, Новый завет, Эсхил и т. д.

Едва став человеком, Джордж стремится занять пост Главного Педагога, некогда принадлежавший Моизу (Моисею), Еноху (Христу), Майосу (Сократу), Шахиану (Будде) и Тану (Конфуцию), а ныне пустующий за отсутствием достойного кандидата. Напрасно притязают на него руководители Западных факультетов — декан Таммании Реджинальд Хектор, крупный генерал в эпоху Смуты II, ныне трепещущий перед ЭВМВФ и всячески подхлестывающий выполнение программы ЭВМЗФ, а также сменивший его канцлер Рексфорд (в этом образе дана сатира на президента Джонсона). Однако и Джорджу не судьба занять вакансию. Его героизм вызывает у Барта только насмешку. В итоге все сводится к соперничеству за почетное звание Спасителя между Джорджем и самозванцем Гарольдом Бреем (намек на персонажа английского фольклора викария из Брея, в эпоху религиозных войн многократно переходившего из одной веры в другую). Впрочем, и этот мотив вскоре иссякает. И в конце концов Барт вынужден поспешно завершить свой монументальный роман, оборвав все побочные сюжетные линии и сосредоточившись лишь на эволюции Джорджа. Она заключается в том, что вместо кредо «сдать—провалить» он принимает новый постулат: «открыть объятия», иными словами, забыть обо всех обидах прошлого и вновь образовать единый, «бесшовный» Университет. К этому тезису и сводится придуманный им «Новый курс наук». Мы расстаемся с Джорджем, когда ему исполнилось — как Христу к моменту казни — 33 года. На этом обрывается последняя лента: роман представляет собой серию магнитофонных записей исповеди Джорджа, перемежающихся перфокартами ЭВМЗФ, содержащими объективную информацию.

В «Козлоноше ДЖАИЛС» есть элементы настоящей сатиры, остроумные пародии и точные наблюдения над теми противоречиями, в которых безнадежно запутались «Западные факультеты». Это, несомненно, одна из самых критических по отношению к «массовому обществу» книг, созданных представителями неоавангардистского крыла литературы США. Но не социально-критическими тенденциями определяется ведущая тональность романа. По сути, книга Барта представляет собой доказательство аб-

сурдности бытия и необходимости в сугубо ироническом его осмыслении. Стихия «веселого нигилизма» поглотила и автора, внушив ему совершенное безразличие к реальной расстановке сил в современном мире и пренебрежение к подлинным ценностям гуманизма, демократии, прогресса. Тотальность неприятия, столь свойственная неоавангарду и в Европе и в США, оставила на книге Барта особенно болезненный отпечаток.

Сборник «прозы для печати, магнитофона, живого голоса» «Заблудившись в комнате смеха» (1969) и последовавший за ним роман «Химера» (1972) подтвердили, что Барт переживает глубокий творческий кризис. Эксперименты над языком, имеющие целью использовать непосредственно в тексте те дополнительные смысловые оттенки и эмоциональную окрашенность; которые слово приобретает в процессе произнесения и артистического исполнения,— небезынтересны. Однако это писательская лаборатория, и тот факт, что Барт вынес ее на всеобщее обозрение, свидетельствует, пожалуй, лишь о том, что ему сейчас нечего сказать своим читателям. Впрочем, вряд ли могли иначе завершиться блуждания писателя по запутанным коридорам абсурдистских идей и художественных построений.

Хоукс, Барт, Донливи — все они начинали в 50-е годы (а Хоукс даже раньше), когда печать маккартизма различалась на повседневной американской реальности вполне явственно, а духовное наследие «холодной войны» давало о себе знать на каждом шагу. Отравленный воздух той эпохи многое объясняет в творчестве создателей «черного юмора». И их пессимистическую настроенность, явно угадывающуюся даже в таких сравнительно «светлых» по колориту книгах, как «Плавучая Опера» или «Человек с огоньком». И нескрываемое недоверие к нравственным возможностям личности. И некий социальный индифферентизм, который с ходом времени ощущался в произведениях всех этих прозаиков все больше.

Дональд Бартельм — писатель следующего литературного поколения. Оно выступило на сцену в середине 60-х годов и впитало в себя радикализм этого десятилетия. Переживая антигуманность «цивилизации потребления» острее своих предшественников, оно говорило о ней еще

резче, еще бескомпромисснее, чем неоавангард битнических времен. «Черный юмор» уже успел сделаться модным течением, о нем спорили, его представители находились в центре внимания, к нему тянулась творческая молодежь. В большинстве случаев дело не шло дальше поверхностного подражания. Бартельм оказался исключением из правила. В его лице «основоположники» приобрели талантливую ученика, которому впоследствии предстояло взять на себя роль лидера.

К середине 70-х годов, пожалуй, лишь Бартельм сохранил приверженность проблематике и поэтике «черного юмора». В его творчестве долго боролись содержательные и формалистические тенденции. Вплоть до последних его книг «черный юмор» этого писателя оставался явлением хотя и авангардистской, но серьезной литературы, нацеленной на анализ, критику и развенчание мифологии «массового общества».

По этой причине опыт Бартельма заслуживает особого внимания. Его творчество отразило характер эволюции американского неоавангарда в целом.

Бартельм дебютировал — и сразу же обратил на себя внимание критиков — в 1964 г. сборником рассказов «Возвращайтесь, доктор Калигари»; заглавие напоминало о знаменитом немецком фильме времен немого кино, трагующем «готические» темы предсмертных фантазий. Это была типично «бунтарская» книга. Стремясь, по собственным словам, «вскрыть то, что лежит под поверхностью», Бартельм решал свою задачу широким использованием гротеска, намеренной психологической однотонностью, концентрацией всех художественных средств ради одного эффекта — у читателей должно было остаться ощущение неполноценной действительности. Объектом сатиры Бартельма был американский обыватель, его механизированное бытие, убогие фантазии, ничтожные радости, трагикомичные попытки выдать себя за нечто более достойное, нежели безликий потребитель, каким он является на самом деле.

Первая книга Бартельма свидетельствовала о сильном влиянии, которое оказали на молодого прозаика «эпатажные» творческие установки дадаистов и сюрреалистов, а отчасти — и раннего американского авангарда, особенно Каммингса. Вместе с тем ясно обозначилась сатирическая природа дарования прозаика и его потенциально не-

малые возможности юмориста того характерно американского склада, какой в свое время отличал, к примеру, Ринга Ларднера. Персонажи многих новелл Бартельма сознают, что их жизнь проходит, не оставляя ни единого яркого воспоминания. Они пытаются наполнить свои будни «высоким» содержанием, придумывая какую-то игру, ненужное им самим влечение, искусственный стимул к существованию. Заканчивается все это нелепостью, одновременно трагической и смешной.

В своей первой книге Бартельм еще далек от поэтики «черного юмора». Здесь много отголосков иных авангардистских эстетических концепций, однако преобладает все же реалистическая традиция. Черты «черного юмора» впервые появляются в «Белоснежке» (1967). Как и Барт или Донливи в их последних произведениях, Бартельм прибег к приему гротеско-комического переосмысления широко известного сюжета, одной из тех романтических историй, на которых с детства воспитываются поколения американцев, таким путем усваивая идеи, в своем комплексе образующие понятие «американской мечты».

Изящную сказку, в кинопересказе Уолта Диснея обшедшую экраны всего мира, Бартельм подверг жестокой пародии. В классической «Белоснежке» семь гномов самоотверженно помогали героине встретить принца. У Бартельма Белоснежку окружают семь претендентов на ее сердце, занятых мелочной обывательской грызней друг с другом. Сама Белоснежка — смуглая немолодая дама, не чуждая современных идей и наделенная фрейдистским комплексом неудовлетворенности бытием. От этого комплекса ее должен исцелить Принц — сосед по кварталу, обожающий подглядывать за Белоснежкой в бинокль, когда та переодевается у себя в комнате. Гномам удастся опоить Принца скверным джином фирмы «Гибсон и сыновья», и в финале Белоснежка рыдает на могиле своего незадачливого жениха, в то же время обдумывая, не изменить ли ей прическу, чтобы привлечь следующего претендента.

Эта история рассказана с ядовитым юмором. Прицел ее очевиден. Самые прекрасные сказки, едва их усваивает и адаптирует по своим стандартам мещанство, утрачивают свое очарование и становятся прописями, восхваляющими пошлые добродетели, за которыми скрывается обывательское своекорыстие, одномерность потреби-

тельской этики и примитивный гедонизм. Острая пародия на извращенную до неузнаваемости романтику в таких случаях только оправдана — хотя бы для очищения самой сказки.

Но основная задача Бартельма была иной. Взяв готовую модель романтической интерпретации американской жизни, он старался выявить за ней реальное наполнение. И таким наполнением у него оказывалась вошедшая в быт и обычай патологичность, антигуманность как норма обывательского, а быть может, и шире — всего американского бытия. Самый радикализм подобного взгляда на Америку готовил почву для настроений «тотального» отчаяния и порождаемого им «всеселого нигилизма» — настроений, которые вскоре почувствовались у Бартельма вполне отчетливо.

Переломной книгой в его творческом развитии стал сборник «Городская жизнь» (1968). Сам Бартельм назвал свои экспериментальные новеллы, вошедшие в эту книгу, опытами в «рационализированном стиле» (14). Писатель исходит из того, что потребительское сознание по самой своей сущности антиэстетично. Оно основывается на рационализации всех (в том числе и духовных) процессов бытия, не считаясь с тем «непостижимым» и логически непредугадваемым, что составляет истинный материал искусства. Такого сознания достойна лишь чисто механическая «художественная» работа классификации и формализованного описания разнообразных феноменов действительности. Подобные «каталоги» могут представлять практический интерес для тех или иных кругов читателей, полностью отдавшихся во власть рационального. Так, «рассказ» (приходится взять в кавычки это слово) «Стеклянная гора» представляет собой сто пронумерованных предложений, каждое из которых содержит совершенно конкретную информацию об отдельных «свойствах», «особенностях», практически интересных чертах описываемого феномена. Ирония заключалась в том, что сам феномен — гора из стекла, непонятным образом появившаяся на окраине ничем не примечательного американского поселка. Феномен полностью условен, и интерес, который он мог бы представлять, меньше всего интерес практический, «рациональный».

Другой «рассказ» — он озаглавлен «Предложение» — это опыт, преследующий цель установить, до каких пре-

делов можно длить фразу, не утрачивая ее смыслового единства (Бартельму удалось продлить ее до восьми страниц). Конечно, «рационализированный стиль» требовал, чтобы никакой внутренней содержательности в этой фразе не заключалось. Она должна была быть подменена содержательно пустой логической связанностью, демонстрирующей поразительные возможности «рационального» сознания и его поразительную бессмысленность.

Оправдание подобных экспериментов Бартельм пытался дать в программной для него новелле (на сей раз — действительно новелле) «Как Кьеркегор оказался несправедлив к Шлегелю». Устами Кьеркегора здесь высказан художественный принцип, который характеризует, разумеется, не эстетику датского мыслителя, а кредо самого Бартельма. «Ирония обладает незаменимым свойством — она дает тому, кто ею владеет, субъективную свободу... Ирония — это способ лишить объект его реальности, после чего субъект может ощутить себя полностью свободным».

Тем самым Бартельм провозгласил собственное освобождение от обязательств по отношению к реальному миру. Владая подобным образом понятой иронией, он волен заменить реальное — «поэтическим», иначе говоря, «надреальностью», выстраиваемой, если автору это необходимо, без малейшей заботы об отображении действительности в ее подлинном облике.

Это было явное насилие Бартельма над природой собственного дарования. Добиться желанной свободы от реального ему удавалось далеко не всегда. В последовавших за «Городской жизнью» сборниках новелл «О вещах неслыханных и делах невообразимых» (1968), «Печаль» (1972), «Преступные наслаждения» (1974) упорно возникала центральная тема раннего Бартельма, порою решаемая в целом реалистически. Специфический микрокосм «маленького человека», персонажа, напоминающего героев Чаплина, но живущего уже в совсем иную, сугубо «рационалистическую», бездуховную эпоху, подчас раскрывался у Бартельма в его неподдельном драматизме. За скучным фасадом повседневности проступала серьезная нравственная коллизия, открывалась своя духовность — как правило, ущербная, несовместимая с представлениями об истинно нравственном и человеческом, и все же неискоренимая. Заглавие новеллы «Критика повседневной

жизни», открывшей сборник Бартельма «Печаль», могло бы быть отнесено ко всему его творчеству. А трагикомизм этой новеллы — тональность, которая доминирует во всех его наиболее значительных рассказах.

Война с индейцами — невинная детская забава, но, когда ей предаются взрослые, игра принимает характер откровенно жестокий, в ней находят выход инстинкты, близкие к садистским. Общество исподволь разжигает их в человеке, но для участников описанной Бартельмом сценки — это только игра, маленькая встряска в скучной повседневной жизни («Восстание индейцев»). Человек заменяет живую жизнь нескончаемым чтением газет, а вокруг творятся вещи пугающие: люди перестают понимать друг друга, господствует извращенность, девочка, которую он видит первый раз в жизни, обыкновенная девчушка из соседнего квартала находит удовольствие в том, чтобы щекотать острой иглой старика, пользаясь тем, что он парализован. Но герой по-прежнему погружен в мир газеты и мучается только тем, что придуманную им необыкновенную схему расположения материала никто не принимает всерьез («Эта новая газета»). Человек хочет стать писателем, ему предстоит экзамен в специальной школе, и он пишет рассказ из эпохи Фридриха II, но в рассказе есть только начало и конец, середина не получается. Она и не получится, потому что этот человек усвоил только готовые завязки и развязки. А само движение жизни — нечто неспостижимое в его мире, окостеневшем едва ли не при самом своем рождении («Тупица»).

В упомянутой новелле «Критика повседневной жизни» описано событие, в высшей степени характерное для изображаемого Бартельмом мира и как бы сразу же определяющее его масштаб. Сюжетом становится разрыв в семье типичнейших обывателей. Он совершенно нелеп, если причину искать, руководствуясь нормами здравого смысла. И все же он закономерен, более того — неизбежен, потому что повседневность давно разрушила все связи между героями, и они сосуществуют лишь по инерции.

Заостряя мотив непреодолимого отчуждения между персонажами, писатель заставляет их задолго до разрыва полностью обособиться друг от друга, существовать как бы в разных измерениях. Создается обильная почва для гротескного обыгрывания вынужденных будничных контактов, разговоров, всей семейной жизни рассказчика. За

видимыми скрепами здесь скрываются многолетние напластования отчужденности. Подробно повествуя о повседневном течении жизни героев, ничем не отличающемся от течения жизни миллионов других «средних» семей, Бартельм точно обозначает и внутреннее содержание этой жизни. И гротескный, в своих конкретных проявлениях почти абсурдный конфликт внешнего и сущего оказывается для персонажей совершенно неразрешимым.

Этот конфликт и такое построение новеллы очень характерны для Бартельма. В лучших его рассказах почти всегда можно обнаружить две точки отсчета, два плана. Персонажи Бартельма действуют в строгом соответствии со своими жизненными представлениями и этическими нормами, сюжет развивается последовательно, психологические коллизии находят вполне логическое разрешение. Однако само исходное событие, сама ситуация, взятая Бартельмом,— гротескны, алогичны и порою совершенно нелепы. Суть художественного эффекта в том, что персонажи не замечают этой абсурдности и действуют в нелепой ситуации как заведенные, не умея ее понять, упорно руководствуясь стремлением к рациональности на чисто житейском уровне и стремясь, чтобы все было «как полагается», согласно мещанской логике.

Жизненны ли такие ситуации, такие сюжеты? Несомненно. И все-таки схематизм с ходом времени чувствовался в книгах Бартельма все отчетливее. А ирония, понятая как средство построения «надреального» художественного мира, в итоге приводила к той же формалистичности, что и у Хоукса, Донливи, Барта. Происходило то отождествление неоавангардистского экспериментаторства с основными постулатами модернизма, которое мы видели и у других «черных юмористов». От книги к книге у Бартельма усиливалось стремление подчинить форму прямому изображению абсурдного и бессвязного потока самых разнородных побуждений и впечатлений, составляющих духовный мир его персонажей. Во многих рассказах 70-х годов («Перепетуя», «Гений», «Голуби улетают из дворца», «Домье») это стремление приводило к разрыву художественной ткани повествования, к композиционному хаосу, преодолеть который не помогало и мастерство Бартельма-стилиста.

Попытка создать на основе таких художественных принципов произведение, которое обобщило бы социаль-

ный опыт Америки в 70-е годы, — таким произведением должен был стать роман Бартельма «Мертвый Отец» (1975) — довершила эволюцию этого писателя к модернизму, уже не обладающему теми специфическими особенностями, которые отличали отпочковавшийся от модернизма в 50-е годы неоавангард.

...Равнина — некая лишенная и намек на своеобразие местность, «общеравина», простирающаяся за предместьем столь же обезличенного американского «общегорода». Десять девятнадцать ничем — хотя бы именем — друг от друга не отличающихся «общелюдей» на лебедках из телеграфного кабеля волокут странную фигуру. По видимости это какая-то гигантская статуя, но статуя одушевленная: в действии она участвует не менее активно, чем транспортировщики. Она распоряжается, советует, вспоминает былое, испытывает приливы непонятной ярости и склонна то крушить без разбора направо и налево, то впадать в слезливость и самоуничтожение.

Это Мертвый Отец: «мертвый, но все равно с нами, все равно с нами, но мертвый». Никто в «общегороде» уж и не вспомнит, когда Он появился на авеню Поммар, заняв площадь в несколько кварталов. Наверное, Он стоял здесь от века, «трудясь, не покладая рук, день и ночь напролет на благо всех... Контролируя взлеты, падения, колебания рынка. Контролируя, о чем Томас думает, и о чем он всегда думал, и о чем он когда бы то ни было подумает — за некоторыми исключениями». Устраивая дела. Исповедуя. Наставляя. Являясь и объектом поклонения, и устрашающим идолом, и заботливым соседом, таким провинциальным дедушкой, у которого несколько старомодные понятия о жизни, зато сердце из чистого золота.

Последнего, увы, не умеют ценить «общелюди», населяющие «общегород». Для них Мертвый Отец — прежде всего «гигантский странный объект, возбуждающий страх и трепет». Это Авторитет, пугающий и непонятный, это материализованное грозное напоминание о некоей высшей реальности и высшей власти. Словом, это Бог. А поскольку всем известно (Ницше издан массовыми тиражами), что Бог умер, решительно непонятно, почему он по-прежнему красуется на площади да еще и прибирает к рукам чуть ли не все городские дела.

И «общелюди» снаряжают экспедицию, дабы предать статую земле, словно этим актом можно освободить себя

и от ее духовного присутствия. А во главе экспедиции становится прямой потомок М. О., его сын Томас.

Почему именно Томас? Ну, хотя бы потому, что М. О. в романе не только Бог, но еще и Отец, и описываемый «бунт» направлен не исключительно против Верховного Авторитета, а и конкретно — против Старшего Поколения, навязывающего свою волю Молодому. А еще потому, что (Фрейд также издан массовыми тиражами) инстинкт отцеубийства гнездится в недрах подсознания всякого мужчины. А может быть, и по третьей — десятой, сорок второй — причине: поэтика Бартельма на том и основывается, что бесконечным пародированием и снижением серьезного до нелепости или до осознанно плоской шутки устраняется самая возможность одной мотивировки. Невозможна никакая последовательность и логичность действия, поступков героев, отношений между ними, всего функционирования образно-ассоциативной системы.

Устраняя единообразную мотивацию и заменив логику подчеркнутой алогичностью. Бартельм стремится передать мысль о фрагментарности, бессвязности и конечной бессмысленности всякого индивидуального (и уж тем более — общественного) опыта. Эта бессвязность неизбежна для него в условиях, когда единственной формой духовной жизни индивида, ее очень ненадежным стержнем оказывается служение ложным «массовым» идеалам, идет ли речь о нормах потребительского счастья или о модах поверхностного нонконформизма. Целостности духовной биографии попросту не может быть в обществе, где бог заменен статуей М. О. высотой в 3200 локтей, чья левая нога автоматизирована согласно новейшим техническим рекомендациям для того, чтобы данный аппарат наилучшим образом осуществлял определенную ему функцию. Богоборчество приобретает резкий комический оттенок. Понятно, что у Бартельма оно не имеет ничего общего с гордым романтическим вызовом равному равному. Это просто обывательский страх перед «высоким», не укладывающимся в привычную потребительскую систему ценностей, обычное житейское побуждение: «с глаз долой — из сердца вон». Впрочем, и противоположно направленный импульс оказался бы не менее абсурдным. Ведь бога, собственно, действительно нет, на его место заступил М. О. как некий символ духовной жизни современной Америки, какой ее представляет себе Бартельм.

Как случалось у Бартельма и прежде, как это вообще свойственно писателям «черного юмора», тотальный мещанин заслонил собой в «Мертвом Отце» весь достаточно многоликий американский микрокосм. Открылись неисчерпаемые возможности для комического живописания, расцвеченного в книге богатыми оттенками — от легкой насмешки до злого шаржа. Однако уже априорно устранена возможность сколько-нибудь целостного взгляда на реальность, хотя бы и сатирически осмысляемую и изображаемую. Бесконечное пародирование, как и у Барта, оказывается неспособным сделать роман — романом в подлинном значении слова. Нет ни действия, ни развития, ни идеи достаточно прочной и обнимающей многообразие жизненного материала. Характеры статичны, а их метаморфозы — это относится прежде всего к самому Отцу — не объяснимы ничем, кроме капризов авторской воли. Отдельные страницы и даже эпизоды написаны виртуозно и еще раз напоминают о возможностях Бартельма-юмориста. Но целого не получается.

Книга Бартельма — отражение той сумятицы и какофонии, которая царит в сегодняшнем «потребительском» сознании. В «Мертвом Отце» несколько уровней пародирования. На одном из этих уровней пародируется «революционность» современного среднего американца (Томас и его спутники), выражающаяся в культе принципиально «свободных» отношений между людьми, ничуть не препятствующих, впрочем, индивидуализму и практичности. На другом — веками складывавшаяся и утверждавшаяся в «одноэтажной Америке» система отношений между отцами и детьми, основанная на органическом наследовании буржуазных «ценностей» (в роман введено «Практическое руководство для сыновей»), где с присущим Бартельму сатирическим мастерством набросаны разные типы американских папаш с их слоновой убежденностью в непреходящем значении своего чисто обывательского опыта). На третьем — фрейдистская доктрина в ее практических осуществлениях: экспедиция пересекает страну «однонаправленных», где научились продолжать род без помощи отцов. На четвертом — культ порнографии, захлестнувший Америку последнего времени. И т. д.

Действие же, если о нем вообще можно говорить, заключается в том, что М. О. на глазах читателя гуманизируется, а участники экспедиции, наоборот, все больше

начинают напоминать роботов, в которые вложено задание предать статую погребению, хотя они и не понимают, для чего это нужно. Оставаясь полуавтоматом, М. О. своей человеческой половиной бунтует против приближающегося удела, стремится отсрочить его. Томас же и прочие, хотя они «люди», постепенно забывают даже о своих человеческих слабостях, движимые лишь необходимостью осуществить, как исправные машины, функцию могильщиков Идола. Разумеется, и этот конфликт пародия. Взаимозаменяемость автомата и человека для Бартельма только еще один источник того «черного» юмора, с которым на протяжении всего романа он наблюдает за стараниями героев освободиться от М. О. В финале они любят работу бульдозеров, заравнивающих его могилу, хотя совершенно очевидно, что следующим их шагом будут поиски нового — и столь же неистинного — Авторитета.

Барт, Донливи, Дональд Бартельм проделали путь от неоавангардистских творческих устремлений к модернизму, подавившему в их зрелом творчестве какие бы то ни было следы бунтарства и неприятия концепций, характерных для модернистской художественной культуры. На наш взгляд, «черный юмор» — это наиболее значительное новое явление в истории американского модернизма за последние десятилетия. Его представителями была предпринята попытка художественной интерпретации некоторых важных закономерностей буржуазной действительности, положения человека в «массовом обществе». По своему такой поворот свидетельствовал о внимании писателей, далеких от реализма, к острым, актуальным проблемам современности. Но вместе с тем их опыт еще раз подтвердил, что неоавангард остается порождением модернистской философско-художественной системы и обладает тенденцией к отождествлению с нею. Вот почему, даже обращаясь к конкретной социальной реальности своего времени, «черные юмористы» оказались неспособны воспринять ее во всей ее сложности и богатстве и подчинили свою картину заданным пропорциям, расхожим идеям, в которых все слышнее различались отголоски модернистских концепций истории, общества, человека — концепций, имеющих в литературе XX в. давнюю историю. Тем самым выхолащивалось социально-критическое нача-

ло подобной литературы. На смену содержательности приходит формалистический схематизм, губительный для художественного таланта.

10. «СТИХИ, КАК БОМБЫ»

Апогей признания «черных юмористов» приходится на середину 60-х годов. К концу десятилетия Барт, Хоукс, Донливи постепенно оказываются на периферии литературной жизни. Правда, их новые произведения — «Химера» Барта, «Радуга земного притяжения» (1973) Пинчона — подчас вызывают вспышки интереса. И все-таки это не более чем эпизоды. «Черный юмор» перестает соответствовать умонастроению нонконформистской, «бунтарской» аудитории. На авансцене удерживается лишь Бартельм, в чьем творчестве вплоть до «Мертвого Отца» преобладают особенности, присущие неоавангарду с его радикальной «критикой повседневной жизни» в США.

Толчок для нового оживления неоавангардистских экспериментов дала общественная ситуация в США середины 60-х годов. Это период левого брожения, охватывающего широкие слои американской интеллигенции, период повышенной активности «новой левой» оппозиции истеблишменту, период резкого обострения идейных коллизий в негритянском и в молодежном движении, которые отмечены нарастанием экстремистских тенденций.

Левацкие настроения на время овладевают студенческой Америкой. Университеты страны все чаще превращаются в арены ожесточенных стычек между «бунтарями» и полицией. Имена Герберта Маркузе, Сьюзен Сонтаг, Элдриджа Кливера, Теодора Розака, Наума Хомского и других пророков и лидеров надвигающейся «революции сознания» пестрят на газетных полосах. Их концепции и идеи, выдержанные в духе левого экстремизма (нередко — и нигилизма), находят отклик у крайне неоднородной массы американских «бунтарей» против «цивилизации потребления» и всей ее системы ценностей.

С самого начала «новая левая» проявила себя типичным леворадикальным движением. Не чуждая веяний маоизма и троцкизма, она повторяла все хорошо известные ошибки подобных движений: отказ от союза с «обуржуазившимся» рабочим классом, установку на революцию в культуре, которая будто бы должна привести и к социа-

льной революции, опасную анархистскую и террористическую тактику, призывы к моральному и сексуальному «бунту» взамен классовой борьбы, повышенную эмоциональность рядовых участников, причудливо соединившуюся с левацким догматизмом руководителей и теоретиков, яростные нападки на «консерватизм восприятия и переживания» как на цитадель буржуазного миропонимания и т. п. (1).

Крах левого радикализма, к началу 70-х годов ставший очевидностью, наглядно подтвердил справедливость марксистского анализа природы и сущности мелкобуржуазной революционности. Еще Маркс и Энгельс отмечали это специфическое для нее персплетение богемности с экстремизмом и неперемное стремление «опережать процесс революционного развития, искусственно гнать его к кризису, делать революцию экспромтом, без наличия необходимых условий» (2).

Как и в других капиталистических странах, «новая левая» оппозиция в США опиралась прежде всего на анархо-индивидуалистическую настроенность молодежи из мелкобуржуазной среды. Молодое поколение взбунтовалось против уготованной ему роли «средних граждан» в обществе обожествленного потребления. Оно не принимало насильственно внедряемой мещанской одномерности сознания, а также этической консервативности, якобы и повинной в подобном оскудении американского духа. Его протест был направлен, наконец, против культуры в самых разных значениях этого понятия, якобы синонимичного — в конечном счете — понятию буржуазности духа.

Еще в «Письме новым левым», опубликованном в 1961 г., задолго до студенческих беспорядков, социолог Райт Миллс объявил бесплодным стремление «старой левой» — демократического движения 30-х годов — изменить структуру капиталистического общества и сформулировал в качестве актуальной задачи изменение сознания, которое господствует в этом обществе, в первую очередь сознания молодежи, которой предстоит стать движущей силой социальных перемен (3). Из этой посылки, «обогащенной» Г. Маркузе в «Одномерном человеке» (1968) идеей расово-национальной (а не классовой) доминанты в современной революционной борьбе, произросла, собственно, вся идеология и культурфилософия «новых левых» в США. Последовательная революционная деятельность

была отброшена за ее «малой эффективностью». Ее место должно было занять «спонтанное» бунтарство. Соответственно с социальных проблем центр тяжести был перенесен на проблемы личностной ориентации, «восприятия и переживания» и на проблемы культуры. Эти проблемы в свою очередь истолковывались крайне вульгаризаторски. Сознание должно было подчиняться позиции категорического неприятия всех и всяческих форм общественной «репрессивности», получая для этой цели стимулы самого разного — в том числе и даже преимущественно физиологического характера (наркотики, секс). Культура, включая и художественную, была призвана утилитарно служить потребностям «революционизации» сознания в его борьбе за высвобождение от диктата «репрессивного» общества. Так происходила характернейшая для «новой левой» политизация сексуально-психологической сферы и «сексуализация» сферы политической. На этой почве и возникали активно поддерживаемые эстетикой «новых левых» течения, которые последовательно осуществляли программу полной ликвидации художественного. Ведь художественное всегда чревато ненавистной «содержательностью». А искусство надлежало превратить в «терапию чувств», т. е. покончить с ним как с явлением эстетическим. Такого рода деятельность взяли на себя так называемые субкультуры протеста — от молодежной песни до поп-арта (4).

По своим теоретическим установкам «новые левые» в США мало чем отличались от европейских идеологов этого движения. Но на практике им приходилось существенно уточнять некоторые свои положения, учитывая специфику той общественной ситуации, в которой социальная философия, выработанная теоретиками «Франкфуртской школы» (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Г. Маркузе) еще в 40-е годы, начала за океаном осуществляться на практике. В отличие от европейских капиталистических стран, где выступления молодых «бунтарей» происходили, если прибегнуть к емкому образу Робера Мерля, как бы «за стеклом», в большей или меньшей изоляции от подлинно значительных социальных проблем современного буржуазного общества, в США «новое левое» движение не могло обойти многих коренных вопросов американской жизни 60-х годов. Оставаясь по сущности мелкобуржуазным, оно вместе с тем опиралось здесь на массовое демокра-

тическое движение, толчок которому дала война во Вьетнаме, вызвавшая возмущение и протест миллионов американцев. Оно опиралось и на еще более массовое движение негритянского народа, ведущего борьбу за гражданское и социальное равноправие.

Поэтому американская «новая левая» видела свою задачу в решении — мы пока не касаемся характера предложенного ею решения — проблем действительно актуальных, даже чрезвычайно актуальных для общественной жизни страны на рубеже 60—70-х годов. Расовых проблем. Проблем, связанных с антивоенным движением. Проблем социального кризиса, к которому война стремительно подводила Америку.

Этот факт необходимо учитывать, обращаясь к вопросу о воздействии идей «новых левых» и всего левого движения на американскую литературу. Оно было широким и многообразным, и проследить его — задача очень масштабная. Здесь придется существенно ее ограничить, рассмотрев лишь ту реакцию на «левый взрыв», которая наблюдалась в литературе американского неоавангарда. Именно в литературе, а не в близких к неоавангарду культурологии, эстетике, литературной критике, которые в той или иной форме испытали влияние идей «новых левых», подчас даже выступая в качестве основной области приложения таких идей.

Вот что сразу же обращает здесь на себя внимание: если в европейских странах едва ли не основным эффектом воздействия «новых левых» на авангардистское искусство оказалась очередная «революция языка», принявшая на сей раз экстремистскую форму полного разрыва с «означаемым», то за океаном для подобных устремлений почвы не оказалось. Мы почти не встретим ни тенденций «революционного» формотворчества, ни тенденций «революционной» некоммуникабельности, крайней языковой переусложненности, сверхэлитаризма, отличавшего художественную практику европейских «левых» школ («Группа 63» в Италии, «Тель кель» во Франции). Не встретим мы и тех передних в европейском неоавангарде рецидивов вульгарнейшего социологизма в интерпретации искусства, который — фактически — начисто игнорирует всякую социальную обусловленность художественной культуры, подменяя эту категорию «сексуально-революционной» фразой.

Уточним: суть процессов, происходивших в американ-

ском неоавангардистском искусстве левацкой ориентации, была той же, что и в искусстве европейском. И в США наиболее крайние из представителей неоавангарда пытались уничтожить художественное начало до той степени, когда произведение оказывается всего только «вещью в мире» (С. Сонтаг). И здесь наблюдались попытки ликвидировать всю сложную систему внутренних связей произведения, сделав его чисто физиологическим стимулятором массовых экстатических действий, в ходе которых и осуществляется «терапия чувств». И сплошная сексуализация, призванная служить проводником политизации, тоже увлекала американских «бунтарей», как увлекла она, к примеру, француза Пьера Гюйота в скандально известном романе «Эдем, Эдем, Эдем» (5).

Однако иной была форма, которую приобретали в Америке все эти устремления, и до некоторой степени иными оказались конечные результаты. При всей пестроте тенденций, которые были вызваны к жизни «бунтарскими» веяниями в США 60-х годов, конечной целью американского неоавангарда неизменно оказывалась не «революция языка», а гораздо более прямое и непосредственное воздействие на массовое сознание. Дело шло о «революции сознания» в согласии с доктринами «новых левых». Такая задача требовала известного минимума содержательности. Хотя бы крох «информативности». Хотя бы остатков «релевантности», понимая под этим чрезвычайно употребительным словом из лексикона «новых левых» определенную связь произведения и реальности, «означающего» и «означаемого», эстетического акта и объективной действительности. Между тем от этой-то связи европейский «революционный» неоавангард отрекался, как от самого бесспорного признака «буржуазности» в эстетике.

В теории точно так же от нее отрекались и наиболее радикальные из американских «новых левых». Однако осуществить наисовременнейшие и наиреволюционнейшие принципы не в теоретической статье и не в газетном интервью, а в «тексте», хотя бы отдаленно напоминающем художественный, решительно не удавалось.

Характерен в этом смысле пример Сьюзен Сонтаг — одной из самых активных приверженцев «новой левой» в идеологии и проводников ее идей в эстетике. Сонтаг принадлежит собственная теория «революционизации» искус-

ства путем полного уничтожения содержательности (или, как она выражается, «интерпретации»), идеи, значения, формы, художественности. Все эти «коррумпированные» элементы эстетического мышления Сонтаг требовала заменить «эротикой», или же «инфрадидактикой», творчества, насаждаемой на расчищенной подобными операциями площадке и преследующей цель превратить произведение в средство левацкой «терапии» массового сознания, которое подавлено «интеллектом», этим средоточием «репрессивности» (6).

В программном документе «левой» (точнее — нигилистической) эстетики США 60-х годов — книге С. Сонтаг «Стили радикальной воли» (1968) — мы находим идеи экстремистского толка. Как тут не вспомнить самые крайние призывы к «революционному» уничтожению искусства, провозглашавшиеся той же «Группой 63», чьи теоретики принципиально изолировали язык от любых связей с общественной действительностью, или западногерманским журналом «Курсбух», устами Г. М. Энценсбергера объявившего единственной революционной задачей искусства свое собственное уничтожение. Отталкиваясь от той же левацкой идеи непреодолимой и обязательной буржуазности всякого «интерпретирующего» искусства, С. Сонтаг усматривает подлинный иммунитет от всепроникающего вируса буржуазности в «эстетике молчания». В повестке дня — добровольное саморазрушение искусства как осуществление «программы чувственной и культурной терапии» общества: «С помощью молчания писатель освобождается от рабской привязанности к миру, проявляющейся в патроне, клиенте, потребителе, антагонисте, судье и разрушителе его творчества» (7).

Но посмотрим, что представляет собой художественная практика Сонтаг — романиста и документалиста. Ее романы «Благодетель» (1963) и «Набор смерти» (1969) — весьма заурядная беллетристика модернистского духа, сильно (особенно это относится ко второму роману) «подкрашенная» ультралевыми идейками, не блещущими оригинальностью. В этих книгах — изобилие отзвуков фрейдистской концепции личности, достаточно примитивизированной по сравнению с первоисточником. И еще большее изобилие мотивов патологии, страха, эротической одержимости — аксессуаров бульварного романа в его современной разновидности, учитывающей круг интересов издате-

ля-патрона и сегодняшнего клиента-потребителя подобной продукции, у которого, по всей вероятности, есть университетский диплом. Местами всякая художественная связь утрачивается, поскольку в текст вмонтированы пассажи, тезисно излагающие доктрину «раскрепощения» индивида от интеллекта (так называемой «новой чувственности»).

В общем самая «средняя» литература модернистского звучания. Сама по себе она едва ли была бы способна привлечь внимание сколько-нибудь требовательного читателя (или, выражаясь стилем Сонтаг,— антагониста, судьи, разрушителя). Ее заметили лишь благодаря имени Сонтаг, успевшей создать себе репутацию своего рода «enfant terrible» американской культурологии. Нас в данном случае романы Сонтаг могут интересовать лишь с одной стороны. Не со стороны идей — о них разумнее судить по литературоведческим, если это слово здесь уместно, трудам Сонтаг. Как раз с другой стороны: интересно в них то, что идеи, отстаиваемые теоретиком, развенчиваются практиком, хотя теоретик и практик — одно и то же лицо. Интересно то, что Сонтаг не удается создать текст настолько «революционный», чтобы в нем и впрямь не осталось никаких следов «интерпретации», чтобы его единственной задачей и впрямь было «отвергнуть нормативность буржуазного эстетического языка», а значит, и «нормативность буржуазной идеологии» (Э. Сангвинетти) (8). Чтобы о нем можно было сказать словами еще одного из европейских гошпистов от эстетики, Ф. Соллерса,— вот текст, который «более не информирует, не убеждает, не доказывает, не рассказывает, не изображает» (9). «Эротика искусства», понятая как его «молчание», на практике оказывается неосуществимой. Остается просто эротика, а с нею и поносимая Сонтаг-теоретиком «интерпретация», и изничтожаемая ею «содержательность» (вряд ли нужно оговаривать, что содержательность убогая, искаженная, болезненная, да ведь при радикализме теории Сонтаг по своему важна и такая — как свидетельство несостоятельности исходного принципа всей теории).

Чем же объяснить столь явное противоречие между словом и делом? Сонтаг была одной из активисток антивоенного движения, ездила в 1968 г. в сражающийся Вьетнам и выпустила после этого путешествия книгу «Поездка в Ханой». Разумеется, на страницах этой книги, как повествование представляющей собой обычный докумен-

тально-репортажный очерк, можно найти многочисленные отголоски левоэкстремистской идеологии, в частности — маркузеанской доктрины о доминирующей роли национальных и расовых меньшинств в сегодняшнем революционном процессе. Сонтаг не поняла и не приняла принципов общественной жизни социалистического Вьетнама (в отличие, скажем, от поэтессы Денизы Левертов, побывавшей там пять лет спустя). Тем не менее она недвусмысленно высказалась в поддержку справедливой борьбы вьетнамского народа (10).

Не правда ли, какое явное противоречие со всей программой «инфрадидактики», распространяемой Сонтаг, как и другими «новыми левыми», отнюдь не исключительно на искусство? И подобное противоречие, как и отмеченный выше конфликт теорий и литературной практики Сонтаг, следует, вероятно, объяснить прежде всего спецификой американской общественной ситуации, в которой набирало силу и размах движение «левого протеста».

Перед лицом войны, вызывавшей растущее недовольство народных масс Америки, что создавало реальные предпосылки демократизации внутренней жизни страны, основные усилия «новых левых» были направлены на создание единого фронта антивоенной борьбы. И только поэтому они нашли широкую поддержку американской общественности, в том числе — и творческой интеллигенции.

Перед лицом принимавшего грозный характер расового конфликта нельзя было удовлетвориться броскими, но ни к чему конкретно не обязывающими лозунгами типа «Вся власть — воображению!» или «Будьте реалистами — требуйте невозможного!». И «новая левая» оказалась вынуждена корректировать свои установки, чтобы как-то приспособить их к практическим задачам, которые выдвигала расстановка сил в этом конфликте, заключавшем в себе непосредственно революционное — уже без кавычек — содержание.

Перед лицом нараставшей «истерии законопослушных» (Мейлер), несдерживаемой эскалации насилия и полицейского террора сделалось невозможным удовлетвориться констатациями «смерти» культуры и призывами к бунту против репрессивности как в интимно-личностной, так и в общественной сфере. И «новая левая» не могла не

искать каких-то конкретных и действенных путей отпора в высшей степени конкретному давлению справа.

«Содержательность» времени оказалась в Америке 60-х годов слишком ощутимой и весомой. Поэтому и такие культурологи, как Сонтаг, безоговорочно принимая исходные принципы левацкого эстетического экстремизма и в своих взглядах заходя очень далеко по пути уничтожения художественной культуры, на практике все же не могли вовсе освободиться от презираемой ими содержательности. Несомненно, истинные коллизии американской жизни представляли у таких писателей, как Сонтаг, до неузнаваемости мифологизированными в соответствии с догматикой «новых левых». И все же, в отличие от произведений европейских поборников «революции языка», у которых соотнесенность искусственно сконструированной «революционной» поэтики и объективной реальности утрачивалась полностью (11), в американском неоавангарде 60-х годов эту связь оставалось возможным уловить. Порою для этого даже не требовалось особого труда.

Еще раз подтвердилась закономерность, которая прослеживается на протяжении всей истории модернистской литературы в Америке, — ее более стойкая, сравнительно с европейскими модернистскими школами, приверженность «родной почве», проблематике, актуальной для американского общества. Она различима, как мы видели на примере Паунда, даже в самых элитаристских концепциях и, на первый взгляд, предельно герметичных художественных построениях.

Так и в 60-е годы. Не было недостатка в ультралевых «эстетических» программах, заявлениях, «творческих» кредо, освобождавших искусство от какого бы то ни было содержания и провозглашавших его только средством провоцирования прямых «массовых акций» экстатического характера. Однако дело редко шло дальше слов. Даже молодежные субкультуры (во всяком случае их литературный вариант) обнаружили известную связь с объективной содержательностью американской жизни этой эпохи.

Что же касается неоавангардистской художественной культуры, для характеристики которой почти уничтожительная приставка «суб» непригодна, то такие связи просматривались здесь и вовсе без труда. Более того, они были подчеркнуты, выставлены на передний план, и мы сразу же обнаружим их, обратившись к тем явлениям ли-

тературы американского неоавангарда, где воздействие левозэкстремистских политических и эстетических идей особенно явственно. Два явления здесь особенно примечательны: поэзия протеста, зародившаяся в годы антивоенного движения, однако далеко переросшая проблематику, непосредственно связанную с войной во Вьетнаме, и творчество некоторых негритянских писателей, которые в годы резкого усиления расовых противоречий подпали под власть разного рода левацких националистических доктрин.

И в том и в другом случае происходила характерная для эстетических устремлений «новой левой» подмена принципа художественности принципом активизма. Этот принцип означает полное отождествление искусства и реальности и ведет к тем схематистским по духу тенденциям, которые в свое время были подвергнуты резкой критике В. И. Лениным. Вульгаризаторские попытки обнаружить прямо выраженную политическую тенденцию в любой философской и эстетической категории, истолковав ее лишь как условный знак, за которым скрывается непосредственная социальная заинтересованность того или иного класса, Ленин назвал принципиально «неверными» и определил как карикатуру на «материализм в истории» (12).

В американской неоавангардистской литературе 60-х годов далеко не редкостью были устремления, по своей идейной сущности совершенно аналогичные подобному философскому и эстетическому схематизму, который, как видим, далеко не является чем-то специфичным для общественной ситуации стран Запада в последнее десятилетие и для порожденного ею «нового левого» движения (13). Особенно наглядно этот «революционный» эстетический схематизм проявил себя в художественных принципах и практике тех негритянских литераторов, которые разделяли идеи таких ультранационалистических организаций, как «Черные мусульмане» или «Черные пантеры», — здесь необходимо назвать Э. Кливера, У. М. Келли, Дж. Уильямса, И. Рида.

Любопытно, что многие из писателей, занявших в 60-е годы такую позицию, начинали свой путь в литературе убежденными приверженцами реализма, создав произведения, правдиво рассказывающие о трагедии негритянской Америки и ее решимости бороться за неотъемлемые че-

ловеческие права. Однако размах и крайнее обострение борьбы негритянского народа привели к появлению тенденций национального сепаратизма. Такие тенденции заметно укрепились после убийства Мартина Лютера Кинга, которое вызвало у многих его сторонников разочарование в методах ненасильственного противодействия расизму и побудило их перейти под знамя левых активистов.

К концу десятилетия левацкое доктринерство захлестнуло значительную часть культуры негритянской Америки. Зазвучали лозунги «черного превосходства» (в том числе и антропологического), раздались требования бескомпромиссного отказа от всей «белой» культуры. Со страниц левоэкстремистской негритянской периодики обрушились на тех идеологов и писателей, которые настаивали на союзе с демократическими силами белой Америки в борьбе против расизма. Пошли в ход идеи возрождения африканской мифологии, имеющие целью доказать, что американский негр — это и сегодня прежде всего африканец, а стало быть, «посторонний» в американском обществе, «бунтарь» в силу самого порядка вещей. Сексуальную «нерепрессивность» прямо отождествляли с политической революцией. Дошло до открытых призывов к партизанской расовой войне, резко осужденных Коммунистической партией США (14).

Все эти идеологические установки, очень близкие гошпистским доктринам Франца Фанона и прочих националистически ориентированных социологов и культурологов «третьего мира», нашли свое отражение в творчестве ряда негритянских писателей США 60-х годов. А это не могло не привести к убийственному для искусства схематизму и эстетическому убожеству. Первоосновы художественного творчества разрушались. На место искусства являлась прямолинейная и догматическая левацкая пропаганда.

О том, какие тяжкие последствия влекла за собой подобная позиция, свидетельствует опыт одного из самых талантливых современных негритянских поэтов — Лероя Джонса. Попытка подменить творчество агитацией за «черное превосходство» обернулась в его стихах и пьесах последних лет примитивизмом. Вызывающая антихудожественность этих пьес и стихов носит вполне осознанный и даже принципиальный характер. Джонс считает своей задачей сокрушить «буржуазную» старую культуру, по-

скольку, с его точки зрения, она целиком является продуктом расистской идеологии. По мнению Джонса, она не только не высвобождает, но, наоборот, сковывает подлинно революционные силы современности — расовые меньшинства в высокоразвитых странах Запада и население «третьего мира», понимаемое Джонсом как некое социально нерасчленимое единство.

Наибольшую нетерпимость Джонс проявляет к американским писателям-неграм, опирающимся в своем творчестве на наследие «буржуазной» белой культуры, — Дж. Болдуину, Р. Эллисону, Л. Хьюзу. Существование негритянской литературы в США Джонс объявил мифом, игнорируя тот факт, что лучшие писатели-негры оставались выразителями идей и устремлений своего народа, чему не только не мешало, а напротив, помогало их тесное творческое общение с писателями-белыми. Считая, что этот миф служит реакционным расистским целям и препятствует негритянскому народу создать подлинно национальную культуру, Джонс в своем поэтическом творчестве последовательно разрушал идейные, образные и языковые «стереотипы», характерные для Хьюза, Гвендолен Брукс, Р. Хейдена и других поэтов-негров старшего поколения. Разрыв с традициями означал и разрыв с реализмом. Сама поставленная задача приводила к явственной переключке поэзии Джонса с творчеством представителей американского и в еще большей мере европейского неоавангарда.

В книге «Черная магия» (1969) Джонс подвел итоги своим поэтическим экспериментам 60-х годов. Здесь собраны стихи из трех сборников: «Саботаж» (1963), «Изучая цель» (1965) и «Черное искусство» (1967), и, читая их подряд, можно без труда увидеть, как усиливались в поэзии Джонса мотивы непримиримой ненависти ко всему белому миру, выливаясь в агрессивные-анархические декларации. В стихотворении «Черное искусство», где Джонс излагает свое эстетическое кредо, уже прямо утверждает: назначение поэта — создавать «стихи, которые убивают, стихи-убийцы, стихи, что стреляют, как пушки... стихи, как бомбы, которые с самолета сбросят на белых, сея огонь и смерть». Этой программе отвечают многие поэтические опыты Джонса. Противоречивость и глубокий внутренний драматизм негритянского движения не могли не вызвать к жизни и такой поэзии, хотя, конечно, далеко не все среди поэтов этого движения в полной мере разделяют

эстетические и общественные взгляды Джонса. Собственная его творческая судьба вызывает только сожаление — ведь талант Джонса обещал немало.

Несостоятельность такой позиции очевидна. И дело не только в том, что опыты Лероя Джонса (в последние годы он выступает под псевдонимом, призванным напомнить об «африканской сущности», — Иمامу Амири Барака) объективно способствовали лишь нарастанию нездоровых, экстремистских тенденций в негритянском движении, его расколу и выявившемуся в 70-е годы серьезному внутреннему кризису. Дело еще и в кричащем противоречии между творческой задачей, как ее формулирует для себя Джонс, и средствами, избираемыми им для ее осуществления. Джонс, несомненно, стремится непосредственно откликнуться на насущную потребность пробуждения гражданского самосознания черной Америки и в этом смысле следует традициям социально активного и социально ответственного искусства. Однако эстетический схематизм — этот неизбежный конечный результат усвоенного Джонсом левацкого понимания природы и сущности искусства — фактически снимает категорию социальной ответственности художника, поскольку «снятым» оказывается сам художник, само искусство. Творчество подменяется «революционным» актом, не содержащим в себе ни грана художественности.

С этим противоречием приходится сталкиваться в творческой практике «левого» неоавангарда США постоянно. Так, у Джонса вся сложная система связей и опосредований, составляющая первоначальную материю искусства, сводится к расхожим тезисам идеологии негритянского экстремизма, сформулированным в виде лозунгов. А у писателей, далеких от борьбы черной Америки, тот же схематизм приводит к тезисам, суммирующим программу «новой чувственности» как средства «революции сознания» или программу преодоления буржуазности путем экстатического массовидного «бунта», призванного высвободить «революционные» потенции личности.

Сущность леваческого насильственного «выпрямления» и утилитаристского «упрощения» природы искусства подобными различиями установочного плана не изменяется. Неизменной остается и конечная перспектива подобной «художественной» ориентации — уничтожение самого искусства.

В этом нетрудно убедиться, обратившись к некоторым тенденциям, которые на рубеже 60—70-х годов заявили о себе в рамках движения, названного поэзией протеста. Это было одно из самых примечательных движений в американской культуре последних лет. Зародившееся в атмосфере неприятия войны во Вьетнаме, которое было свойственно миллионам американцев, и почти сразу же принявшее характер массового «самодеятельного» творчества, движение протеста сыграло большую и в целом неоспоримо положительную роль в развитии американской литературы минувшего десятилетия. Оно стимулировало социальную и гражданскую направленность творчества многих крупных писателей, в той или иной мере связанных с этим движением,— Н. Мейлера, Р. Лоуэлла, Дж. Дикки, С. Кьюница. Дж. Херси. Что касается непосредственно американской поэзии, то здесь роль движения протеста оказалась особенно велика. Об этом точно сказал, характеризуя в 1969 г. итоги поэтического десятилетия, один из участников движения Луис Симпсон: «Поэзия в эти годы сошла с печатной страницы и поднялась на трибуну» (15).

Движение вышло далеко за рамки собственно поэзии и объединило писателей и непрофессиональных литераторов самой разной идейной, философской и творческой ориентации. В нем участвовали и неоавангардистские «бунтари», усвоившие ряд программных положений «нового левого» догматизма. Не приходится сомневаться, что и такими участниками движения владели искренняя ненависть к войне во Вьетнаме и стремление способствовать мобилизации всех здоровых сил американского общества на борьбу за ее немедленное окончание.

Но здесь мы сталкиваемся с тем же противоречием между духом творческой задачи и конкретным содержанием произведений, в которых она осуществлялась. Никак нельзя пройти мимо тех явлений левацкого вульгаризаторства и попыток экстремистского разрушения внутренних связей поэтического текста, которые сопутствовали поэзии протеста.

Нет оснований ставить под сомнение последовательность антивоенной позиции такого поэта, как, например, Роберт Крили. Он участник ряда митингов протеста и известной антологии «Где Вьетнам?» (1967), подготовленной ветераном демократической поэзии США Уолтером

Лоуэнфеллсом и ставшей примечательным событием в культурной жизни страны. Вероятно, Крили искренне считает свои взгляды и свою поэтическую деятельность в высшей степени антибуржуазными, воинствующе нонконформистскими. Но, по сути, Крили — приверженец не революционной, а левацкой ориентации, в которой нет и следа подлинно революционного миропонимания, вытесненного стремлением к «перманентному» бунтарству против всякой идеологии и всех форм социальной репрессивности. На практике эта ориентация побудила Крили весь свой «бунтарский» пафос обратить не против одномерности потребительского сознания и даже не против маркузеански истолкованной цивилизации «жизнерадостных роботов». Нет, основной мишенью была избрана коммуникативная функция искусства; вот где Крили обнаружил истинную цитадель буржуазности. Ибо коммуникативность — это мы уже слышали от С. Сонтаг — есть проводник интеллекта, оскопляющего искусство как сферу подсознательного, «инфрадидактического», «эротического». Ибо коммуникативность — это можно было не раз услышать в последние годы от Жана-Поля Сартра (16) — означает примат слова над непосредственным действием и неизбежность связи с идеологией, в любом своем выражении ничтожной перед спонтанным порывом, в котором только и обретается подлинное высвобождение личности.

«Я бы не сказал, что мне важна коммуникативность в том смысле, что я хочу что-то сообщить своим стихотворением другому. Принимаясь писать, я говорю что-то самому себе, и любопытно, что это оказываются вещи, о которых я прежде и не подозревал» (17), — говорил Крили в 1967 г. «Революционный» герметизм в ту пору ощущался в его творчестве только как тенденция, пока еще не доминирующая. Крили здесь выступал прямым наследником Паунда, в свое время декларировавшего полный разрыв поэта с его аудиторией. Но обращал на себя внимание подчеркнутый Крили момент «неожиданности» конечного итога этих «разговоров с самим собой». Речь при этом шла вовсе не о поэтическом озарении, рождающем гениальные стихи. Поэт имел в виду совсем другое: неожиданность должна была явиться итогом спонтанного раскрепощения «сокровенного» человека в «жизнерадостном роботе». И этой неожиданности надлежало содействовать, заглушая «робота» и высвобождая «лич-

ность» наркотиками, как рекомендовал еще один пророк «новой чувственности» Тимоти Лири (а до него — битники). Прочитанное интервью в свое время скандализировало читающую публику славословиями, которые Крили возносил наркомании как самому безотказному средству «терапии чувств», а значит — и подлинного поэтического творчества.

На это скрытое «значит» не обратили внимания американские комментаторы интервью Крили, хотя в нем, собственно, и заключалась вся соль выступления. Сборник «Слова» (1967), включавший антивоенные стихи, наряду с ними представил и ранние опыты в поэтике, имевшей целью низвести поэтическое слово до спонтанной эмоциональности, в конечном счете уничтожающей содержание.

Первым актом этого уничтожения был отказ от «программной поэзии», т. е. такой, в которой явственна главенствующая тема, пусть даже не поддающаяся расчленению на формально-логические компоненты. «Я понятия не имею ни о каких „темах“ в поэзии, — запальчиво высказывался Крили в упомянутом интервью. — Может быть, они и существуют, но только для составителей библиотечных каталогов» (18).

Следующий шаг — «упразднение» всякой стиховой связи по смыслу и замена ее более чем произвольной связью по эмоции, абсолютно личностной и выражающей лишь переживания самого автора, который сумел подавить в себе «робота», воспользовавшись для этой цели таблетками амфетамина. Сборник с характерным названием «Осколки» (1969) продемонстрировал, как много стараний было приложено Крили для того, чтобы покончить с самой идеей художественной целостности, лишь «буржуазному» сознанию представляющейся как эстетическая норма. На место целостности явилось слово, принципиально изолированное от всех внутритекстовых и внетекстовых связей. Слово было оголено до предела, «освобождено» от понятийных функций, поскольку они склоняют к самому страшному греху — к «интерпретации». Самой своей изолированностью и открытостью для любого «наполнения» слово было призвано как бы высвободить «сокровенное», осуществляя «революцию сознания».

Однако Крили не удовлетворился и этим. Уже в 70-е годы, когда пик левацкой настроенности остался позади,

он принялся сочинять краткие мнимофилософические сентенции вроде тех, которыми сопровождаются рисунки на стенах общественных заведений от пивной до туалета; этот «жанр» получил в Америке свое название — граффити. Даже в «Осколках» — при всех стремлениях Крили искоренить «интерпретацию» — она упорно выдавала свое тайное присутствие. Оставалась, помимо эмоциональной, еще и семантическая связь, с которой Крили никак не мог покончить. Оставалась определенная близость словесных сегментов, создаваемая самим лексическим выбором. Из словесного коллажа при некотором усилии можно было вычленил легко узнаваемое в те годы настроение американского «бунтаря». Иными словами, можно было вычленил именно поэтическую тему, чего так не хотел Крили. В граффити это сделать уже и впрямь невозможно. В лучшем случае граффити можно рассматривать как своего рода экстремистский вызов обществу и культуре, однако искусства здесь нет и в помине. Программа ликвидации эстетического на сей раз действительно завершена.

Показательный пример! В эволюции Крили наглядно отразилась эволюция всего «левого» неоавангарда от ультрареволюционности к эстетическому самоубийству.

К началу 70-х годов этот процесс достиг своей заключительной фазы. Наглядно выявилось сближение «левого» неоавангарда (впрочем, не обязательно одного лишь «левого») с «субкультурами протеста». Устремления к ликвидации содержания, традиционно вкладываемого в понятие «художественная культура», приобрели характер практической задачи. Эта задача осуществлялась последовательно и, как мы увидим, не без успеха. Если, конечно, считать успехом те победы, которые эти «субкультуры» одержали в своей «идеологической партизанской войне» против культуры и разума.

11. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОП-АРТ

«Субкультуры протеста» — явление, затронувшее литературу в общем и целом только косвенно. Но оно очень важно для понимания новейших черт всего неоавангардистского движения. Литература не могла стать основным полем деятельности теоретиков и практиков «суб-

культура протеста» уже по той причине, что в своей борьбе против «тотально обуржуазившейся» и «омертвевшей» художественной культуры они шли знакомой нам дорогой уничтожения последних реликтов «интерпретации». Причем подобная деятельность принимала экстремистский характер: уже не только искоренение «смыслового», понятийного, «интеллектуального» начала в литературных произведениях, но ликвидация самой литературы. Ведь, что бы ни говорилось, литература вынуждена вечно пребывать в плену «интеллекта».

Высшей целью «субкультур протеста» являлось высвобождение «эстетико-эротического измерения», подавленного в «жизнерадостном роботе» (Маркузе) (1). А наиболее эффективным средством была признана оргиастическая массовая акция. По этой причине подвергся пересмотру веками складывавшийся в искусстве «табель о рангах». Центральное положение заняли театр и музыка. В них, собственно, не осталось ничего театрального и музыкального, но по крайней мере не отрицалось их значение. Речь шла о массовом действе экстатически-разрушительного характера (хэппенинг) и о так называемой «музыке сознания», т. е. о «роке», обладающем сильным экстатическим зарядом и поэтому рассматриваемом в качестве самого короткого пути к «революционизации» сознания (2). Литература же как искусство словесное, а стало быть, смысловое и «дидактическое» (без «революционной» приставки «инфра») оказалась отодвинута на самую далекую периферию.

В эволюции «субкультур протеста» можно наметить несколько стадий. На самой ранней стадии (примерно до 1968 г.) «субкультуры протеста» выступали своего рода движением «снизу», которое еще не получило теоретического оформления. В этом движении скорее сказывалась «иррациональная реакция на старую культуру» (3) — типичная особенность мироощущения молодежи 60-х годов. Эта реакция была вызвана явственным разрывом между культурой элитаристской и «массовой». «Бунтующая» молодежь обрушила град упреков на «высокую» культуру, в своей самоизоляции игнорирующую потребности духовной жизни «масс». Отсюда оставался лишь шаг до того, чтобы объявить такую культуру никому не нужным хламом. Следующий этап связан с построением теоретической концепции «субкультур», и он может быть

датирован более точно — 1969 годом, когда вышла в свет нашумевшая книга Т. Розака «Становление контркультуры». Наконец, к началу 70-х годов «субкультуры» получают признание в качестве феномена, уже не замкнутого в сфере культурологических интересов, но непосредственно формирующего новое, «молодежное» сознание. Программным документом этого этапа должна быть названа книга Ч. Рейча «Молодая Америка» (1971).

С момента зарождения «субкультуры протеста» выступили как феномен нескрываемо антиэлитаристский и подчеркнуто, даже вызывающе тяготеющий к союзу с «массовой культурой». Правда, «субкультуры» не обязательно разделяли основные идеологические и этические постулаты, защищаемые американской конформистской «культурой для миллионов». Но в области художественных форм и принципов, всего художественного языка родственность несомненна.

«Субкультуры» вдохновлялись стремлением укоренить на американской почве некий «стиль протеста», сделав его определяющей чертой массового мышления и общественного поведения. Подобный «стиль» предполагал известное сопротивление, оказываемое буржуазной «норме» прежде всего на уровне повседневного бытия. Конкретнее — манерой говорить и одеваться, подчеркнуто нонконформистскими художественными вкусами и пристрастиями, отказом от традиционных понятий о нравственном и безнравственном в сфере интимно-психологических отношений, приверженностью к экстатическим коллективным действиям и массовому исступлению, трактуемому как высвобождение «истинного» в человеке, «программной» наркоманией, «программной» бытовой неустроенностью и т. п.

В рамках «контркультуры» протест, культивируемый в качестве нормы бытия, мог и должен был, согласно таким идеологам молодежных «субкультур», как Ч. Рейч, принимать самые разнообразные, но отнюдь не обязательно политически осмысленные формы. Речь шла уже не о перестройке системы общественных отношений, хотя бы и экстремистскими методами левого активизма, но о перестройке мироощущения миллионов и об укоренении нового стиля бытия, в котором получит для себя простор «энергия энтузиазма и надежды» (Рейч), присущая молодым энергия отрицания всех окостенелых форм жизни.

Такие формы надлежало взорвать изнутри, поскольку опыт убедил в невозможности покончить с ними любовными атаками в духе левозэкстремистской революционности. На смену политической активности шло «отключение от реальной действительности, поглощенность собой, погруженность в наркотическое оцепенение, уход в экстатическое созерцание» (Роззак) (4). Настоянная на устремлениях к «тотальному» протесту и своего рода эскепизму без робинзонад, без разрыва с повседневным окружением, контркультура становится, по словам того же Т. Роззака, «культурой, столь радикально противостоящей главенствующим побуждениям американского общества, что многие вообще не признают ее как культуру, а скорее склонны видеть здесь тревожные симптомы новой волны варварства» (5).

Защищая контркультуру от подобных истолкований, Т. Роззак указывает на явление, несомненно реальное, — на гипертрофию техницистского, утилитарно ориентированного рационализма как питательную среду охвативших американскую молодежь настроений «бунта» против рациональности во всех ее проявлениях. «Должна явиться новая культура, — пишет он, — в которой критерии добра, истины и красоты будут определяться не интеллектом, а дорефлексивными способностями личности» (6). Эта установка на «дорефлексивное» — определяющая в контркультуре. Поэтому контркультура оказывается крайним выражением тех «бунтарских» по отношению к разуму и культуре тенденций, которые имеют в истории авангарда давнее происхождение. Здесь уместно напомнить о дадаистах и об Андре Бретоне, бросавшем вызов всему «царству логического» (7).

Новое в контркультуре по сравнению с идеями дадаистских и сюрреалистских «бунтарей» — приглушенность настроений политического «бунтарства» и установка на «массовость», на «революционизацию» сознания миллионов, причем не в будущем, а немедленно, сиюминутно, в осуществляемом здесь и сейчас акте коллективного экстатического «высвобождения». Целью должна стать не элитарная культура преодолевших «логическое» одиночек, а доминирующее во всей общественной организации новое сознание. Ч. Рейч именует его Сознанием III, противопоставленным как Сознанию I, т. е. обывательской психологии, которую создали господствующая в США этика

индивидуального жизненного успеха и мифология «американской мечты», так и Сознанию II, отличающему сегодняшнюю элиту корпоративного капиталистического общества. Сознание III — оргиастическое и экстатическое сознание «бунтующей» молодежи. Оно всего полнее раскрывается в акциях типа хэппенинга, и оно-то призвано создать ту новую эстетику, которая облегчит миллионам путь к истине, открывающейся лишь «освобожденному воображению», но не плоскому разуму.

Идейный фундамент контркультуры как проявления левоанархических тенденций в общественном сознании США показан в ряде работ советских исследователей (8). Нас здесь интересует характер ее воздействия непосредственно на художественную жизнь. Прежде всего на авангардистское искусство рубежа 60—70-х годов.

Это воздействие носило отчетливо выраженный деструктивный характер. Оно стимулировало развитие тех нигилистических по отношению к эстетическому тенденций, которые, как мы видели, уже присутствовали в литературе американского неоавангарда. Теперь подобные устремления получили для себя подлинный простор. Их стало легко и удобно «оправдать» — дело ведь не в художественной ценности как таковой, а в том, чтобы способствовать незамедлительной перестройке господствующего сознания. Долой элитаризм! Долой всю «высокую» культуру, вовсе не нужную массам! Время требует движения к «массовой культуре», овладения ее элементарным эстетическим языком, в котором и воплотится подлинно революционная творческая активность современной эпохи.

Так было теоретически обосновано постепенное проникновение элементов «массовой культуры» в культуру неоавангардистскую и модернистскую. Это один из самых примечательных процессов в художественной жизни США последнего десятилетия.

В целом ряде аспектов установки контркультуры были предвосхищены поп-артом. Поэтому не может удивить тот факт, что именно поп-арт становится на современной стадии едва ли не основной (во всяком случае — все более отвечающей новейшим веяниям) сферой практической реализации эстетических устремлений американского неоавангарда.

Поп-арт, зародившийся в конце 50-х годов и перво-

начально ограничивавший свое поле экспансии изобразительными искусствами, на протяжении следующего десятилетия проник — в самых разных странах Запада, раньше же всего в США — и в кинематограф, и в поэзию. В театре поп-арт утверждал свои принципы посредством так называемого хэппенинга — формы, впервые опробованной в 1962 г. художником поп-арта Клаэсом Олденбургом и распространившейся подобно вирусу. Разработавший теорию хэппенинга Алан Кэпроу подчеркивает, что основная задача здесь — «сохранять подвижной и как можно менее отчетливой линию, отделяющую искусство от действительности». Исходный принцип хэппенинга оказывается целиком созвучным поп-арту. Как пишет тот же Кэпроу, хэппенинг может «черпать темы, материалы, мотивы розыгрышей и их комбинации из любого источника, независимо от соображений географических и исторических, но ни в коем случае не из искусства и не из областей, производных от искусства и связанных с ним» (9).

Перед нами типичная для поп-арта попытка устранить все промежуточные звенья между материалом и образом, отказаться от системы образных решений, от идеи, от осмысления и художественной интерпретации материала. Американский композитор Джон Кейдж, одним из первых начавший вводить принципы поп-арта в музыку, прямо сформулировал эту посылку, обнаруживавшуюся и в хэппенинге, и в музыке «бит», и в композициях художников и скульпторов школы поп-арта: «Идеи — это одно, а то, что в действительности происходит (happens), другое» (10). Поп-арт, в том числе и хэппенинг, и притязает на показ того, что происходит в действительности. Но в театральной практике хэппенинг означал вовсе не приближение к действительности, а отказ от драматургии, режиссера, актера, своего рода эстетическое хунвейбинство. И не раз розыгрыши хэппенингов, призванных выявить (и — с позиций левозэкстремистской «революционизации» сознания — оправдать) разрушительные потенции, скрывающиеся в массовой психологии, заканчивались оргиями, разгромами помещений и вмешательством полиции.

Проникновение приемов и принципов поп-арта в кино вызвало волну «подпольных» фильмов, из-за грубого эротизма не пропускавшихся на массовый экран. Энди Уорол, известный и как художник, одним из первых в

США начал снимать притязавшие на документальность ленты, в которых отказался от сюжетной последовательности, от актерской игры, от каких бы то ни было попыток осмысления или эмоциональной оценки показываемого с экрана. Все его усилия были сосредоточены на демонстрации внешних примет городской жизни и лишенных психологического содержания, чисто механических контактов между людьми. Эти эксперименты нашли широкий отклик у примыкающих к авангарду молодых режиссеров Франции, Италии, Швеции. Некоторые черты американского «подпольного кино» достаточно прочно укоренились во всем современном западном кинематографе, затронув и творчество крупных мастеров — например, Антониони.

В поэзии близким к поп-арту явлением стала «конкретная» лирика, пережившая в 60-е годы своего рода бум, особенно в ФРГ и США. Здесь воздействие поп-арта носит вполне наглядный характер. В «конкретной» лирике основной целью является создание визуального поэтического образа (задача, заметим, заведомо неразрешимая) путем произвольного обособления языковых единиц, вырванных из нерасчлененного речевого потока. Так в живописи представителей поп-арта произвольно обособляются образы, выхваченные из нерасчлененного потока зрительной информации.

На практике это выглядит следующим образом. Арам Сароян, например, пишет «стихи», в которых никогда не бывает больше двух-трех языковых единиц. В стихотворении «Кузнечики» слово «кузнечики» повторено 37 раз, в стихотворении «Молчание» дважды повторяется слово «молчание», и текст закончен. Стихотворение «Город» гораздо богаче, тут целых три единицы («кошка», «книга», «город»). Признаки поэтического текста должны сообщить таким «стихотворениям» подбор шрифтов и расположение слов на странице. Впрочем, Арам Сароян в своих экспериментах идет и дальше. Одна из его «книг» представляет собой полсотни переплетенных чистых страниц, на каждой из которых в верхнем углу автор собственноручно оттиснул резиновой печаткой «Арам Сароян, год 1968».

Это, очевидно, самопародия. Но направленность развития поэзии «конкретного» образа тут почувствована безошибочно.

И не только этой поэзии. Один из старейших американских литературоведов Л. Антермайер недаром охарактеризовал «творчество» Арама Сарояна как крайнее выражение тенденции «угасания» художественности. На его взгляд, это знамение времени в поэзии США: «Сегодняшний поэт, как и любой художник, как и не обладающий поэтическим даром рядовой его современник, смятен и оглушен тем, что он слышит, видит, узнает из чтения, из газетных заголовков, из ежечасных выпусков последних известий, из безжалостно преследующих его комментариев телеобозревателя... Его творчество в большой своей части с неизбежностью становится выражением господствующей сейчас растерянности; можно почти наперед сказать, что его стихи будут подчеркнута невыразительными по звучанию и намеренно антипоэтическими... Творческий импульс угасает, и часто, слишком часто дело кончается сумбурным нагромождением жаргонных словечек, или изложенными как попало обрывками газетных новостей, или какой-то нарочито мистифицированной пошлятиной, когда старые штампы старательно изгоняют, чтобы заменить их новомодными стереотипами» (11).

Поп-арт никак нельзя соотносить только с изобразительным искусством. Это в наши дни — одна из тенденций, свойственных западной культуре в целом, и расцвет поп-арта в последнее десятилетие закономерен, он является итогом некоторых важных общественных и эстетических процессов. Только естественно, что самую благодатную почву для себя поп-арт нашел в США. И потому, что здесь всего раньше и всего яснее обозначились особенности потребительского сознания. И потому, что американский модернизм всегда отличался от европейского именно своим — столь близким поп-арту — тяготением к конкретике, наглядности, «вещественности», так что в данном случае поп-арт вовсе не был для модернистской художественной системы чем-то чуждым. Наоборот, в поп-арте эта система нашла свое логичное завершение.

Поп-арт поставил своей целью воздействовать на зрителя, непосредственно используя продукты массового распространения (бытовые предметы, товары каждодневного спроса и т. п.), технику коммерческой рекламы и приемы, выработанные средствами массовой коммуникации, прежде всего телевидением. Он был вызван к жизни ре-

альностью «цивилизации потребления», но явился только самым поверхностным откликом на эту реальность. Поп-арт полностью отказался от художественного постижения действительности.

И с распространением контркультуры все эти черты поп-арта приобрели удивительную созвучность идейной и художественной программе неоавангарда. Черты фамильного сходства обнаруживаются здесь при самом беглом сопоставлении.

Каким образом это могло произойти? Ведь неоавангард — «бунтарское» искусство, в котором всегда просвечивает неприятие окружающего мира, к тому же нередко принимающее экстремистский характер. А поп-арт, как справедливо отмечает его исследовательница Л. Липпард, «стремится подходить к современному миру скорее с позитивных, чем с негативных позиций» (12). Поп-арт не «бунтует». Он просто свидетельствует.

Противоречие несомненно. Но оно утрачивает остроту, когда мы примем во внимание характер эволюции самого неоавангарда. Она отмечена все более заметным выветриванием «бунтарских» настроений. После краха левого активизма 60-х годов это выветривание происходит стремительно. Мы это видели на примерах Бартельма, Крили, а можно было бы привести и многие другие.

Время по-новому расставляет акценты. То умонастроение, которое когда-то дало литературе «Вопль» Гинсберга и «Плавающую Оперу» Барта, теперь, в 70-е годы способно породить лишь идеи Ч. Рейча относительно Сознания III. «Бунтарство» сменяется цветистым пустословием насчет «революционизации» сознания. Подобные фразы можно услышать и из уст творцов поп-арта — того же Уорола или Олденбурга. Неоавангард все явственнее отождествляется с модернизмом в его наиболее кризисных проявлениях. От «бунтарства» остается лишь невинный эпатаж, и поп-арт оказывается естественной сферой сегодняшних авангардистских устремлений.

Родившемуся на обломках левого активизма союзу неоавангарда и поп-арта помогают укрепиться и другие факторы. Так, тематика произведений поп-арта, если о ней вообще можно говорить, имеет много точек соприкосновения с неоавангардистской. Поп-арт тоже отвергает некоторые доминирующие тенденции предшествовавшего ему модернистского искусства, как это когда-то

делал неоавангард. Основная мишень теоретиков и практиков поп-арта — абстракционизм. Поп-арт не собирается отказываться от изображения действительности и реального жизненного опыта людей. На свой лад, с позиций ущербных и в конечном счете антиэстетических поп-арт старается все же отобразить строй мыслей и чувств человека современного капиталистического общества и передать если не сущность, то во всяком случае материальный облик окружающей человека реальности.

Определяющая особенность поп-арта в том, что человек у представителей этого течения изображается, по словам Л. Липпард, «роботом, чьи действия дистанционно направляются справочником для покупателя» (13). Таких «роботов» уже немало встречал читатель книг неоавангардистов — читатель Барта или Бартельма. Только поп-арт уже и не посягает на социальную критику. Ему, как правило, вообще чужды рациональные или эмоциональные оценки той действительности, приметы которой запечатлены в произведениях поп-арта. Дело ограничивается фиксацией ее внешнего облика и некоторых присущих людям «массового общества» психологических черт и особенностей. Так исчезает пафос неприятия, воодушевлявший ранний неоавангард. И, наоборот, рельефнее обозначаются болезненные черты неоавангардистского искусства: мистификация реального содержания отображаемых явлений, в результате чего «общество потребления» предстает некоей конечной реальностью, а потребительская психология — выражением глубинных свойств человеческой природы.

«Подспудные» тенденции неоавангарда теперь становятся явными. Поп-арт уже не пытался предложить хотя бы относительно последовательный философский подход к действительности, не ставил своей задачей выработать систему ее интерпретации и оценки. Не только по сути, но даже по внешности это было искусство, лишенное критического подхода к тем явлениям современного капиталистического общества, которые вызвали болезненную, но, несомненно, негативную реакцию у таких, например, писателей, как Барт или Крили — во всяком случае до тех пор, пока из-под его пера выходили стихи, а не граффити.

Исходная посылка теоретиков поп-арта состоит в том, что в современном обществе Запада наблюдается глубо-

кий разрыв между культурой для элиты («настоящей» культурой) и той духовной пищей, которая каждодневно поглощается рядовыми членами общества («массовой» культурой). Поэтому искусство, для того чтобы вернуть себе значение жизнестроительного фактора и не задохнуться в разреженной атмосфере элитарности, должно интегрировать продукты «массовой» культуры, преодолев «снобистское» к ней отношение (14). «Настоящая» культура обвиняется в том, что она не учитывает изменений, происходящих в мировосприятии человека высокоразвитого капиталистического общества под воздействием непрерывной «бомбардировки» его сознания и органов чувств средствами массовой коммуникации, прежде всего телевидением и рекламой. Сторонники поп-арта, выражающие, если воспользоваться терминологией Ч. Рейча, Сознание III, усматривают для искусства новый путь в освоении «образов», существующих в массовом сознании (или подсознании) и поддающихся в силу их нерасчлененности не осознанному, логическому (по терминологии поп-арта — «словесному»), а неосознанному («зрительному», или «материальному») воплощению. Образ для поп-арта — это «побуждающий к ассоциациям визуальный материал из любого источника, независимо от того, обладает он или не обладает статусом искусства» (15). Качества художественного образа должен сообщить этому материалу новый (по сравнению с источником, откуда он заимствован) «контекст».

Обычно приверженцы поп-арта так или иначе комбинируют «визуальный материал», утверждая, что новые соединения и создают образ. Но ведь сам-то материал остается художественно необработанным. Он не несет на себе печати личного отношения художника. Он подбирается лишь по принципу формального соответствия структуре будущей композиции — живописной, театральной или поэтической, — но не претворен согласно творческой задаче произведения. Даже в тех произведениях поп-арта, которые его теоретиками выдвигаются как самые интересные, — например, в композиции Уорола «Джеки» (1964), представляющей монтаж фотографий Жаклин Кеннеди разных лет, или в «Беконе, салате и помидорах» (1963) Олденбурга, где склеены рекламные муляжи, — дело не идет дальше отбора и компоновки материала, т. е. самой предварительной ступени творчества. Как бы

ни комбинировался «визуальный материал», произведения поп-арта остаются за пределами искусства, поскольку в них отсутствует главное — взгляд художника на мир, его творческая индивидуальность, его образное мышление.

Надо иметь в виду, что существует две разновидности поп-арта (в том числе и литературного) — псевдореалистическая и авангардистская. Далеко не сходные на первый взгляд, они остаются тем не менее ветвями одного дерева. Различие определяется не столько эстетическим содержанием произведений авторов, примыкающих к той или иной группе, сколько тем, какому потребителю данное произведение адресовано.

Псевдореалистический поп-арт в литературе нередко отождествляют с так называемой «массовой беллетристикой» — детективами, комиксами, слащавыми бытовыми романами, политическими боевиками и т. п. (16). Это не совсем верно. Перечисленные разновидности массового чтения существовали задолго до появления поп-арта и не претерпели существенных изменений после того, как он начал проникать в литературу.

Между тем инфильтрация поп-арта в литературу привела в 60-е годы к новому явлению на рынке «массовой беллетристики». Один за другим в США стали выходить романы, изображавшие действительность «общества потребления» с позиций, близких к поп-арту. В числе первых на шумевших книг такого рода был роман Джона Речи «Ночной город» (1963) — в своем роде документальное, основанное на богатом и широко афишировавшемся личном опыте автора повествование о жизни профессиональных гомосексуалистов Нью-Йорка, о «дне» потребительского общества, оторваться от которого не в силах, да и не хочет, непреодолимо извращенный герой. В этой книжке, как в фокусе, отобразились все основные особенности псевдореалистического литературного поп-арта — беллетристики, основывающейся на доведенных до примитивного штампа модернистских тезисах о жестокости, агрессивности, извращенности человеческой природы и иллюстрирующей все эти тезисы картинками действительности «общества потребления», поданными в соответствующем ракурсе.

При этом, однако, для псевдореалистической ветви поп-арта в литературе характерно стремление сохранить традиционные отличительные признаки повествования —

сюжетность, известный психологизм, логическую связность на ее первичном уровне и т. п. Это и понятно: адрес произведений, подобных «Ночному городу» или «Любовной машине» (1969) Жаклин Сьюзен, — массовый читатель с его сомнительным вкусом. А чтобы завоевать этого читателя, чтобы добиться огромных тиражей, нельзя не заботиться о внешней реалистичности манеры, характерах и прочем все еще нужном читателю, хотя, с точки зрения поп-арта, давно устаревшем литературном реквизите.

Адрес авангардистской литературы в духе поп-арта иной: интеллектуальная элита, леворадикалистски настроенные круги, кокетничающая с революцией молодежь, носители Сознания III. Претензии представителей этой ветви поп-арта несоизмеримо более велики, чем у все еще не избавившихся от «рухляди» традиционного романа Сьюзен или Речи.

В авангардистском литературном поп-арте не найти и следов традиционного сюжетного повествования, логической композиции, психологизма, характеров и т. п. Наоборот, здесь господствует стихия повествовательной и даже лингвистической бессвязности, а принципы поп-арта прослеживаются особенно ясно. Это и непосредственное использование приемов информации, к которым широко прибегает телевидение, и бесконечная повторяемость одного и того же «образа», выхваченного из хаотического потока зрительной информации и тем самым как будто уже наделенного художественными, ассоциативными связями.

Но при всех этих различиях книги представителей разных направлений литературного поп-арта отмечены одним и тем же подходом к действительности «общества потребления». Как и «чистый» поп-арт, его литературный вариант представляет собой искусство, отказывающееся от художественного осмысления действительности в ее противоречиях и закономерностях и ограничивающее свою задачу фиксацией черт потребительской психологии (главным образом в отношениях между людьми) или зеркальным — через нагромождение принципиально бессмысленных языковых структур — отображением хаоса и абсурда жизни.

Общим для большинства приверженцев поп-арта в литературе было и стремление реализовать свои эстетиче-

ские установки на одном и том же материале. Таким материалом оказывалась «сексуальная революция», что и не удивительно, если учесть органическую связь поп-арта с «субкультурами протеста». Поп-арт и родственная ему беллетристика в чрезвычайно наглядной форме воплотили процесс эротизации культуры и стремительного роста эротизма в литературе, отмеченный в 60-е годы во всех капиталистических странах, а в США достигший своего апогея.

Здесь нужно принять в расчет не только вынесенную поп-артом «за скобки», но чрезвычайно для него существенную установку на левацкую «революционизацию» сознания, но и некоторые черты самой американской действительности и «массовой культуры» в США. Поп-арт — искусство «общества потребления», а в этом обществе значение сексуальности возросло до чрезвычайных масштабов. Здесь сыграли свою роль и крах буржуазного морализма, далекого от подлинной морали, и урбанизация жизни, и популярность, какую приобрели на Западе упрощенные до вульгаризации фрейдовские концепции. И все же главной причиной, в силу которой секс приобрел в жизни общества гипертрофированное значение, был сам характер этого общества. Как отмечает исследовавший проблему «секс — общество — культура» советский социолог И. Кон, «рост эротизма в буржуазном обществе отражает более глубокий процесс перемещения личных идеалов из сферы труда и производства в сферу досуга и потребления» (17). Этим процессом и было предопределено превращение секса в крупную отрасль коммерческой индустрии.

Для поп-арта — в силу самих принципов, на которых основывается это течение, — секс не мог не стать едва ли не главным источником мотивов и образов. Это обнаружилось уже в «чистом» поп-арте, где можно в изобилии найти разного рода сексуальную символику. Но особенно широко секс использовался в близких поп-арту беллетристике и кино. Природа этих видов художественного творчества предопределяла преимущественный интерес писателей и кинематографистов, разделявших принципы эстетики поп-арта, не к визуальной реальности «общества потребления», а скорее все-таки к человеческим отношениям в этом обществе. Секс, эротика, прежде всего различного рода извращения и отклонения от нормы, да-

ли благодатный материал для создания картины общества в духе принципов поп-арта. Обращение к этой области позволяло представителям поп-арта запечатлеть некоторые черты массового сознания и быта. Сексуальные символы чрезвычайно широко используются рекламой, телевидением, кино — теми источниками, из которых щедро черпает поп-арт в своих попытках сблизить «настоящую» и «массовую культуру, найти художественный язык, соответствующий облику и содержанию современной эпохи.

В своей работе «Секс, общество, культура» И. Кон приводит слова Витторио Де Сика о кинорежиссерах, которые сначала «снимают голые тела и сомнительного свойства сцены, а потом притаскивают за уши какую-нибудь идею, после чего они могут утверждать, что создали произведение искусства. Тебе показывают парочку, занимающуюся любовью и между делом осуждающую современное потребительское общество. Или парня, который избивает плетью девушку и одновременно жалуется на то, что господь бог забыл людей...» (18).

В поп-арте такая спекуляция на модной теме, к тому же все еще сохраняющей аромат некоторой скандальности, дело обычное. Но и в тех произведениях, где идею не «притаскивают за уши», а аргументируют всем ходом повествования, эта идея никогда не приобретает критического по отношению к обществу звучания. Сколь бы вызывающей, сколь бы шокирующей ни была тематика отдельных произведений поп-арта, в сколь бы «революционной» форме ни проявляли себя здесь тенденции «субкультур протеста», перед нами неизменно конформистское искусство.

Показателен в этом плане тот же «Ночной город» Речи. При поверхностном чтении этот роман может создать впечатление книги социально-обличительной, даже поразить смелостью, с какой автор изображает изнанку жизни большого капиталистического города. Герой Речи оказывается на самом «дне» действительности, среди хастлеров — современной разновидности американского люмпен-пролетариата, на который не распространились благодеяния «великого общества» и который влачит жизнь, полную лишений, опасностей и каждодневного надругательства над личностью. Среди «партнеров» героя немало благопристойнейших «средних американцев», представителей новой технократической элиты, людей

безупречной репутации. И выводя их на сцену в таком контексте, автор как будто бы рисует глубокое моральное падение американского общества. Сцена пасхального карнавала в Новом Орлеане, где толпы благоденствующих и изнывающих от внутренней опустошенности людей охватывает слепая жажда разрушения, на первый взгляд, включена в роман для того, чтобы показать извращенность и античеловечность буржуазного общества.

Но на самом деле Речи отнюдь не ставил перед собой таких задач. Социальный пафос, который усмотрели в его книге некоторые критики в США, — лишь обманчивая видимость, не более чем дань требованиям внешней реалистичности повествования. Ибо герой романа — меньше всего жертва социальных обстоятельств. Согласно Речи, это человек, который искал именно такой жизни, поскольку извращенность была заключена в его природе. И он поступил разумно, не подавляя ее, не борясь с ней, а превратив противоестественную свою склонность в источник существования и сделав ее содержанием и смыслом своей жизни. В конце романа герой в виде эксперимента решает вернуться в родной Эль-Пасо, под родительский кров — сумеет ли он вновь ступить на стезю нормальной жизни? Разумеется, нет — «от ветра убежать нельзя. Ты все равно будешь слушать, как он свистит за окном. Ты все равно будешь знать, что он шумит вокруг. И ждет тебя. И я знаю, что он терпеливо и неотступно будет ждать меня, пока я опять не покину этот город, и это неизбежно».

По мысли Речи, каждому человеку присуща внутренняя извращенность; наклонности героя «Ночного города» — лишь одно из ее возможных проявлений. И то, что в потребительском обществе извращенность, патология, порочность действительно получают богатую питательную среду для своего роста, по Речи, — не только не признак антигуманности этого общества, но наоборот, симптом «освобождения» истинной человеческой природы. Так происходит мистификация реально существующей социальной проблемы в «оптимистическом» искусстве поп-арта.

Схема, предложенная в «Ночном городе», целиком повторяется в следующем романе Речи «Числа» (1968); с несущественными изменениями ее можно обнаружить в кинематографических экспериментах Уорола и других

произведениях литературного и кинематографического поп-арта. Правда, и эта схема в последнее время представляется ему чрезмерно сложной и «идеологизированной». По мере своего развития поп-арт все более тяготеет к эстетическому примитиву, к элементарным построениям, в основе которых лежит одна-единственная конформистская идея «гармонии»: ее сулит человеку современное западное общество, если он сумеет понять, что нивелировка сознания, оскудение психологического и духовного мира, эскалация эротизма и прочие характерные для этого общества черты — вовсе не признак кризиса, а лишь выражение глубинных, еще не осознанных большинством тенденций «революции сознания».

В том, что эволюция литературного поп-арта носила именно такой характер и с неизбежностью вела его к полнейшему конформизму, можно убедиться, обратившись к книгам Уильяма Берроуза — наиболее примечательной фигуры авангардистского течения в американском литературном поп-арте.

В 1962 г. в литературной жизни США разразился скандал, каких не было много лет. Берроуз, который уже пользовался в авангардистских кругах некоторой известностью, наконец-то выпустил свой первый роман «Голый завтрак», побудивший нескольких критиков выразить протест против самого факта публикации подобной литературы. Для этих протестов, надо сказать, были основания: беспрецедентный натурализм в изображении сексуальной патологии, да и сомнительная репутация автора, громко и афишировавшего свои гомосексуальные наклонности и пристрастие к гашишу и ЛСД.

Книга решением суда была запрещена, однако те литературные эксперты, которые глубже других поняли характер «массовой культуры», тогда же предсказали, что запрет вскоре будет снят. Так и произошло. А за то время, что «Голый завтрак» находился вне закона, было сделано все, чтобы подготовить роману головокружительный успех на книжном рынке.

Комментируя историю с «Голым завтраком», английский критик Д. Лодж справедливо говорил, что «модернистская культура подверглась общественной интеграции», и выражал сомнение в том, что подобная метаморфоза «может быть признана симптомом здоровья» (19). Обоснованное сомнение! Впрочем, для сомнений, вероят-

но, не возникло бы и причины, если бы «Голой завтрак» был воспринят как типичный образчик формирующегося литературного поп-арта уже при своем появлении. Некоторые действительно присущие «массовому обществу» черты — культ насилия, стандартизация жизни, ведущая к стандартизации сознания, появление фашистских тенденций — запечатлены и в «Голом завтраке», и в последующих книгах Берроуза «Нова Экспресс» (1964) и «Машина размягчения» (1967). Однако они истолковываются в характерном для поп-арта «оптимистическом» ключе, подводя к мысли о «революции сознания», укрепляющей истинную природу человека. И поэтому какие бы особенности американской жизни последних лет ни улавливал Берроуз, они последовательно переносились из сферы общественной в сферу наиболее индивидуальную — в сферу сексуальной жизни человека, намеренно изображаемую в его книгах с отталкивающими подробностями, под знаком патологии. Быть может, все это и шокирует «не приобщенных», словно бы подсказывал читателю Берроуз, однако для причастных к тайнствам разворачивающейся «революции сознания» никакой патологии здесь нет — наоборот, высвобождается сокровенное и естественное.

На деле происходила, разумеется, обычная для модернизма — и на сей раз приправленная левацкой фразеологией — экстраполяция конкретной социальной проблематики в сферу внеисторическую и внесоциальную. А это вело к появлению в книгах Берроуза уподоблений человека агрессивному животному и прочих расхожих мотивов «черной» литературы. И весь «инструментарий» Берроуза-повествователя, конечно же, должен был свестись к чисто деструктивным приемам, уничтожающим «интерпретацию», взамен которой теперь предлагается самый грубый эротизм и полнейшая произвольность ассоциативных связей, подчиненных только причудливой логике — или алогичности — наркотического озарения.

Яростно атакуя претензии «обанкротившегося» рационального миропонимания, Берроуз в «Голом завтраке» порою еще касался отдельных действительно болезненных аспектов американской жизни. Однако критическое содержание его книги заслонено, задавлено обилием самых заурядных приемов низкопробной беллетристики, которые созданная Берроузу репутация выдающегося и

необыкновенно смелого таланта помогла выдать не за то, чем они были на самом деле, — не за штампы бульварного чтения, а за откровения новейшего и, уж конечно, «революционного» искусства.

«Голый завтрак», многие страницы которого были написаны еще в те дни, когда Берроуз буквально погибал от злоупотребления наркотиками (он вылечился в 1959 г., и мотив исцеления, возвращения из ада проходит через все его книги, составляя, быть может, единственную светлую в них ноту), обнаруживает механическое воспроизведение в литературе хаоса действительности. Причем у Берроуза дело доходит до полного отказа от упорядочивания, укрощения хаоса, и это ведет к чудовищному натурализму и полному разрушению самой художественной ткани произведения. Даже в тех эпизодах романа, которые обладают относительной законченностью, мы в лучшем случае обнаружим лишь доминирующий мотив. Это мотив вечного подавления личности государством — любым государством, мотив бессмысленной жестокости людей, этих «жизнерадостных роботов», еще не вкусивших от сладкого плода наркотической раскрепощенности, мотив неизбежного одиночества: «Мотель... мотель... мотель... изломанный неоновый арабеск... Стон одиночества стелется над континентом, как стелется туман над перепачканными нефтью недвижимыми водами в устьях рек».

«Голый завтрак» притяжал на «голую правду» (каламбур принадлежит Гинсбергу), только «правда» эта свелась к устрашению «подпольем», по которому скитается в наркотическом озарении герой, и к проповеди радикальной «терапии чувств», но уж никак не к анализу действительно болезненных и жестоких сторон американской жизни.

Книга «Нова Экспресс» (1966) наглядно свидетельствовала, что поп-арт признан Берроузом самой «революционной» художественной системой. Даже искушенному читателю нелегко продраться через эти заросли обрывающихся на полуслове фраз, кое-как склеенных одна с другой, через нагромождения сбивчивых монологов и откровенно порнографических пассажей. Широко используется изобретенный Берроузом «метод врезки» (cut-in) — типичнейший для поп-арта прием, который состоит в том, что страница текста (романа, стихотворения, репортажа) разрезается на несколько частей, затем по-новому соеди-

няемых. Материалом, по собственному признанию Берроуза, ему служили колонки новостей, отчеты о судебных процессах, а также обрывки фраз из книг писателей многих стран от Джойса до Евтушенко в английском переводе. Каждодневно поглощаемая «массой» информация — не только эстетическая, но и газетная — врывается на страницы книги, и автор не делает ни малейшей попытки преодолеть ее хаотичность. Бессилие Берроуза справиться с этим — лишь по видимости не направляемым — потоком информации, обрушивающимся на «среднего гражданина», здесь выражено даже самой формой повествования.

Дело, впрочем, не в одном лишь творческом бессилии Берроуза перед лицом интенсивного потока «информации». Дело еще и в литературном принципе. Коллаж, напоминающий берроузовский, был узаконен в разных видах искусства еще дадаистами, возвестившими смерть духовной культуры как идеальной субстанции и заменившими эту субстанцию грубой физической реальностью, сырым материалом повседневности. Преемственность в данном случае очевидна, однако масштаб разрушительства несоизмеримо больший. У Берроуза уже не является необходимостью даже та дистанция между «сырьем» и художественной реальностью, которую в произведениях дадаистов и сюрреалистов создавало хотя бы категорическое неприятие этого «сырья» окружающей реальности, использование его «впрямую» прежде всего для целей демонстрации своего презрения к подобной «первоматерии», делающей творчество заведомо невозможным.

Берроуз в духе поп-арта устраняет и эту дистанцию. Дело идет просто к замене художественного комбинациями из элементов «первоматерии» технизированного окружающего мира, такими комбинациями, которые призваны провоцировать экстатический «взрыв» и помогать «революции сознания». В произведениях, написанных (точнее — смонтированных) после «Нова Экспресс», Берроуз с полной очевидностью продемонстрировал ту коренную черту поп-арта, которая заключается в его отказе от каких бы то ни было форм эстетического познания. Полные экстремистской фразеологии, эти книги на поверку оказались всего только проводниками чисто буржуазных норм и представлений. Вызывающей антихудожественностью, посягательствами на те эстетические принципы,

без которых невозможно само существование искусства, растворением в стихии божественной «революционности» и завершилась эволюция литературного поп-арта авангардистской разновидности.

Искусство, рожденное обществом неокapиталистической фoрмации и полностью включившее в себя и его социальные мифы, и его антиэстетические принципы, искусство, разрушающее жизненные основы художественного познания, поп-арт стал символом неспособности «общества потребления» создать подлинные художественные ценности и глубокого кризиса неоавангарда, опускающегося сегодня до производства чисто конформистских поделок, которые не обладают ни идейной самостоятельностью, ни эстетической ценностью.

Эволюция американского неоавангарда от битничества до поп-арта убедительно показала, что в главном и решающем авангардизм — при всей радикальности брошаемого им буржуазному миру вызова — остается искусством, которое рождено этим миром, принадлежит ему и неспособно направить культуру по пути борьбы за его истинно революционное переустройство. На свой лад неоавангард отобразил многие характернейшие явления американской жизни последних десятилетий, но, касаясь актуальных проблем действительности, не в силах был предложить конструктивных путей к их решению.

Творческий кризис, постигший ведущих писателей «черного юмора», с одной стороны, и эскалация нигилистических, антихудожественных тенденций левацкого характера — с другой, привели к тому, что в середине 70-х годов американский модернизм — в новейших его разновидностях — переживает период упадка, настолько очевидного, что этот факт не оспаривается и самими его представителями (20). Подчас им достаёт чувства ответственности, чтобы объективно оценить направленность собственных исканий и попытаться найти иную, более плодотворную и перспективную творческую ориентацию. Если это чувство еще не притуплено до конца, такая переоценка своей позиции, несомненно, является единственным выходом для художников, которые придерживаются авангардистской ориентации, уже нанесшей им очень ощутимый творческий ущерб, но еще не искалечившей их талант непоправимо.

ПОДВОДЯ ИТОГИ

Материал этой работы охватил три четверти века. Срок достаточный, чтобы определилось истинное содержание любого эстетического движения, его направленность и уготованные ему перспективы.

Мы видели, как складывался американский модернизм, на какие тенденции общественного сознания и художественной культуры Запада он опирался, какие явления действительности его подготовили, какие коллизии и противоречия духовной жизни буржуазного мира отразились в нем и сделали актуальной выдвинутую им проблематику. Мы видели, как мистифицировалась эта проблематика в творчестве писателей-модернистов, как нарастали в их искусстве формалистические устремления, принимая характер заведомо бесплодных поисков «чистой» современной поэтики. Видели, как в недрах самого модернизма зародился бунт против его надмирной элитарности, как выступил на сцену неоавангард, как заявил о себе левацкий эстетический экстремизм и какими опустошительными для литературы последствиями все это сопровождалось.

И теперь, познакомившись с опытами литературного поп-арта, со «стихами-бомбами», с деструктивными концепциями и оргиастической практикой контркультуры, закономерно задуматься — что же дальше. Для американской критики этот вопрос приобрел сейчас необычайную остроту.

Последнее неудивительно. Переживаемый модернизмом в 70-е годы кризис самоочевиден, а ведь это означает крушение той эстетической тенденции XX в., которая годами, десятилетиями в США — да и не только в США — безоговорочно считалась наиболее отвечающей духу эпохи и в творческом плане наиболее плодотворной. Оказавшись перед лицом этого кризиса, затянувшегося, а многими (даже из былых апологетов) воспринимаемого теперь как непреодолимый, странно было бы не размышлять о причинах, не пытаться предугадать развязку.

Есть предел, за которым и самым неистовым из ревнителей перманентной поэтической «революции» уже невозможно оправдывать самоуничтожение искусства lamentациями насчет антидуховности эпохи и расплывчатыми посулами новых эстетических горизонтов. Ситуа-

ция, сложившаяся в литературе модернизма к началу 70-х годов, и была таким пределом.

Когда Сэмюел Беккет пишет, что «в конце моего творчества нет ничего, кроме праха... распадение завершается... никаких „я“, никаких „обладаю“, никаких „существую“, никаких именительных, никаких винительных, никаких действий — полная безвыходность» (1); когда Жан Жене тоскует «по грохоту пушек, по дробь барабанов смерти, чтобы я мог аранжировать бесконечно возобновляемый лепет молчания» (2); когда на языке эстетики Сьюзен Сонтаг то же агонизирование «умолкающего» искусства именуется «жестом освобождения от рабской привязанности к миру» (3), а на практике неоавангарда выражается пустыми страницами «поэтических» книг и километрами киноленты, шесть часов без перерыва показывающей спящего мужчину — вздымается и опускается живот, капли пота на усах, съехавшее одеяло («Сон» Энди Уорола), — когда все это происходит на фоне острейших конфликтов, проблем, противоречий сегодняшнего мира и без иронии выдается за новаторскую эстетику и революционную практику, впору бить тревогу и тем, для кого по-прежнему неоспорим авторитет Паунда и кому все еще кажутся в принципе плодотворными — жаль, что не понятыми, — эксперименты Стайн.

На теоретическом языке для этих явлений новейшего этапа уже существует свой термин — «эстетика молчания», или «постмодернизм». По мысли И. Хассана, которому и принадлежит этот термин, мы становимся свидетелями «модернистского разрушения формы... до той степени, когда оказывается под сомнением сама идея формы и это сомнение требует переосмыслить все художественные средства». Иначе говоря, постмодернизм — это «искусство молчания, пустоты, смерти, создающее свой язык недоговорок, двусмысленности, словесной игры» (4). Конечным результатом оно должно иметь «нулевую степень» эстетического, а по логике вещей — просто пустую страницу.

Термин, разумеется, очень условен. И. Хассан имеет в виду определенную традицию, которая вырастает из самого модернизма, становясь доминирующей сегодня. Черты постмодернизма обозначаются в творчестве Жарри и Лотреамона, Кафки и Аполлинера, Бретона и Генри Миллера. А истинным его отцом, по этой концепции, ока-

зывается маркиз де Сад. Он первым осознал драму «некоммуникабельности», ныне столь остро переживаемую явившимся на развалинах модернизма поколением «молчащих» художников, он создал даже не «монологическую», а «молчащую» вселенную — реальность в ней вытеснена эротической фантазией автора, отменяющей искусство как некую информацию о мире.

Истоки тенденции названы безошибочно, но в построении И. Хассана смещены времена, заметно выпрямлены творческие программы (например, сюрреалистическая) и не чувствуется то новое качество, которое исследователь и стремился обнаружить, говоря о сегодняшнем постмодернизме.

Термин, быть может, и не привьется, но важно не упустить то содержание, которое стараются выразить пользующиеся им авторы. Это содержание невымышленно. Наблюдая, как эволюционирует в последние десятилетия американский модернизм, нельзя не отметить две тенденции. Задержимся пока на одной из них. Она охарактеризована тем же И. Хассаном: «...отчуждение от разумного, от общества, от истории, последовательный отказ от всех обязательств и связей с тем миром, что создан людьми, а как возможность — и вообще отказ от любой формы жизни в коллективе» (5). Можно сказать и еще точнее: последовательный и невеселый «веселый нигилизм» Барта и близких ему писателей, полное неверие в разум, ощущение бессмысленности любых попыток рационально постичь и выразить насквозь «иррациональный» мир. В своем роде «антисознание».

Оно-то и становится питательной средой сомнений в действенности формы и языка искусства. Оно-то и направляет поиск антиформы, антиязыка, ибо он один способен — при всей очевидной абсурдности исходной установки — передать «пустоту», которая самой своей тотальностью уже не допускает существования искусства и требует от художника самоуничтожения, «молчания». Тенденции, отличавшие американский модернизм и на куда более благополучных стадиях развития, создали для подобных взглядов прочные эстетические предпосылки. И сегодня, в эпоху глубокого упадка модернистского искусства, побуждения, которые некогда владели еще Гертрудой Стайн и поэтами-объективистами, оформились в концепцию ликвидации художественного творчества.

По сути эти побуждения не новы, новое в них — отличающий их сегодня экстремизм. Дистиллированно чистых процессов в искусстве не встречается; в американском неоавангарде и сегодня есть писатели, которые не обделены дарованием, обладают самостоятельностью видения и пока что воздерживаются от «радикального жеста», рекомендованного Сьюзен Сонтаг современному искусству. И тем не менее — не слишком ли долг период «молчания» у того же Джона Барта, с 1972 г. ни разу не напомнившего о себе, не слишком ли беспредметны, подчеркнута «пусты» страницы его экспериментальной прозы, оказывающейся в опасной близости к идее антиязыка и антисознания? Не знаменательно ли подчеркнутое стремление к дезинтеграции последних рудиментов эстетического, попытки заменить слово некими символами антисознания, столь свойственные Дайене Вакоски, Эрике Йонг, Измаилу Риду — самым заметным из пополнения, которое неоавангард получил в 70-е годы?

А разве не симптоматично стремительное признание Энди Уорола? Живой символ контркультуры с ее «священной войной» против того, что во все времена было принято называть искусством, Уорол на рубеже десятилетий стал кумиром ультралево настроенной литературной молодежи. Его выставки коллажей и фильмы наподобие «Сна» собирали самую элитарную аудиторию. Его студию «Фактори» считали кузницей наисовременнейших «эстетических» идей, оправдывающих любые формы деструкции художественной культуры: ведь «новое сознание» — нечто большее и важнейшее, нежели свидетельство, которое способна дать литература, а это сознание требует «молчаливого» творчества.

Каким далеким воспоминанием кажутся на этом фоне усилия Элиота, Паунда, Уильямса, Каммингса и других писателей первого модернистского поколения построить собственную концепцию культуры, собственную творческую поэтику! Необходима особая атмосфера, чтобы явилась сама эта возможность — методически убивать искусство на глазах у рукоплещущего зрителя. Кризис модернизма подготовил ее. И как бы ни называть эту атмосферу — постмодернизмом, эстетикой молчания или как-нибудь по-другому, — несомненно, что за последние годы она установилась в среде творцов и потребителей неоавангардистского экспериментаторства. Бессмысленно

гадать — надолго ли. Во всяком случае, с нею приходится считаться, оценивая американский неоавангард сегодня. В его эволюции ясно наметилась новая, «молчаливая» фаза.

Однако это, как мы помним, лишь одна из тенденций. Есть и другая. Она заключается во все более очевидном размывании границ между современным модернизмом и «массовой культурой», между «бунтующим» неоавангардом и вполне конформистским американским «искусством для миллионов». Происходящая лихорадочным темпом дезинтеграция первооснов литературы, как выяснилось, вовсе не помеха для интеграции подобных экспериментов в систему псевдоценностей нескрываемо буржуазной по духу беллетристики, адресованной самому что ни на есть «среднему», самому рядовому читателю. Границы «элитарного» и «массового» регионов художественной культуры смещаются. Неоавангард вступает в область проблем, устремлений, иллюзий и мифов «массового» сознания, которое в свою очередь перенимает настроения и идеи неоавангарда. Обозначается синтез, немислимый для создателей и классиков модернистской литературы нашего века. Генри Миллер имеет куда больше оснований притязать на роль предтечи и пророка сегодняшней неоавангардистской настроенности, чем Элиот или Паунд.

Со всей рельефностью это явление, новое в истории модернизма, выступает к началу 70-х годов. И сразу же рушится один из опорных пунктов модернистской эстетической доктрины — концепция полярного противостояния «авангарда» и кича, как изложил ее в знаменитом одноименном эссе 1939 г. американский культуролог К. Гринберг (6). Даже подправленная понятием «среднекультура», призванным охарактеризовать всю ту художественную продукцию, которая лишена органичных для авангарда примет эстетической нетрадиционности и органичных для кича примет идейного и художественного конформизма, эта концепция не выдерживает первой же проверки реальными фактами развития культуры в США.

«Существует нечто вроде массового потребителя новаторства в искусстве, — констатировал несколько лет назад известный социолог литературы Н. Подхорец, — и, кроме того, появилось неслыханное множество людей, которые будто бы дорожат ценностями и идеями, прежде считав-

шимися достоянием авангарда». В этом высказывании, очень типичном для сегодняшних настроений среди приверженцев модернизма, чувствуется озабоченность. Странно было бы услышать нечто подобное из уст Подхореца еще несколько лет назад. Ведь он-то и пропагандировал ценности модернистского толка, воинственно ополчаясь против демократической культуры и по сей день занимая правые позиции — как в эстетике, так и за пределами эстетики. Что ж, сегодняшняя его озабоченность небеспочвенна. Вот еще одно любопытное свидетельство. «У авангарда (имеется в виду «старый» авангард.— А. З.) было глубокое стремление добиться нравственного признания,— вздыхал по невозвратным временам один из творцов модернистской «революции» Л. Триллинг.—...Теперь этого уже не скажешь. В настоящее время в концепции авангарда явственно выступила тенденция утверждать, что ничего серьезного, в прежнем понимании этого слова, не осталось. Наступил век иронии, девальвации открытого морализаторства, а вместе с тем и стирания граней между высоким и низким искусством, что мы теперь так остро ощущаем». И оба — Подхорец и Триллинг — сетовали на «новый настрой» контркультуры, открывшей простор поп-арту, покончившей с модернистским элитаризмом и «заставившей критиков встречать овациями выступления «Битлз» и осыпать похвалами прежде презираемых режиссеров вроде постановщика вестернов Хауэрда Хоукса» (7).

Мы процитировали стенограмму одной дискуссии о путях неоавангарда и судьбах модернистской художественной культуры. Дискуссия была проведена в 1974 г. журналом «Комментари» и стала примечательным фактором американской литературной жизни, поскольку здесь впервые было открыто сказано о «массовом распространении идей авангарда», о его слиянии с кичем и о тревожности всей создавшейся ситуации. Сказано писателями, критиками и социологами, которые долгие годы сами отстаивали доктрину новаторства и бескомпромиссной «революционности» модернистского искусства. Тем ценнее, конечно, их сегодняшние свидетельства.

Другое дело — анализ причин, приведших к подобному «омассовлению» неоавангарда, которое сделалось одной из самых характерных особенностей современной, условно говоря, постмодернистской эпохи. Из всех участ-

ников дискуссии в «Комментарии» (мы выбираем этот материал лишь потому, что он нагляднее, чем многочисленные другие факты последних лет, иллюстрирует интересующую нас тенденцию) только драматург Джек Ричардсон открыто связал современный кризис с теми неотъемлемыми особенностями модернистской эстетической системы, которые прослеживаются с самого ее формирования. Он пользуется такими понятиями, как «косность», гипертрофированная «требовательность», но, в сущности, говорит об элитаризме и формалистичности: «Концепции истины, красоты, любви, концепции самой культуры были настолько переусложнены, что они стали казаться доступными лишь горстке избранных. И тогда целое поколение решило: нет, это нам ни к чему... мы отправимся в пустыню и там определим свое собственное отношение к духу культуры нашего времени» (8).

Под пустыней разумеется эстетика молчания. Н. Подхорец жестоко, но объективно квалифицировал подобное «отрицание модернизма» как «возрождение мещанства, а зачастую и просто примитивных художественных вкусов». Но какого-то выхода из этого тупика не предложил и он. И вся дискуссия — как это характерно для сегодняшних настроений и сегодняшних оценок модернистской художественной культуры! — завершилась lamentациями по поводу исчезновения былой атмосферы «серьезности», обязывавшей оберегать традицию этического «бунта», творческого эксперимента, духовной независимости. Быть может, и вправду не столь уж важна уязвимость, искусственность, даже прямая идейная несостоятельность этой модернистской традиции, раз ей была — действительно была — присуща серьезность, отброшенная постмодернизмом, выражается ли он в эстетике молчания или в отождествлении с кичем? Быть может, и на самом деле можно закрыть глаза на формалистичность «классического» модернизма? Ведь он все-таки был способен создавать искусство. А постмодернизм, по удачному выражению еще одного участника дискуссии публициста М. Новака, заменил творчество «тиранией нового». Не учиться у предшественников — отталкиваться от них! Пародировать все на свете. Опрокинуть все эстетические традиции. Ошарашивать предельным эротизмом, предельным алогизмом, предельным нигилизмом — важен не «изм», важно, что он «пределен», а тем самым «нов».

Но в том-то и дело, что сегодняшнее антиискусство, без стеснения присвоившее себе громкое имя подлинного художественного авангарда нашего времени, произошло из недр эстетической системы модернизма «золотой эпохи». Здесь только логика необратимой эволюции, конечная фаза процесса, который, если двигаться вверх по руслу, приведет к самым ранним попыткам герметизировать искусство, привить ему дух элитаризма, формотворчества, схематизации художественного содержания. Заражая художественную культуру тенденциями кризиса и упадка. Побуждая ее капитулировать перед болезненными явлениями в жизни буржуазного сознания.

Выступая в «Комментарии», Н. Подхорец выразил сожаление о том, что «лагерь авангарда расположился в Городе бога», отвернувшись от реальности «буржуазного индустриального общества» и не вняв совету блаженного Августина воздвигнуть храм в Городе человека. Сегодня ров, некогда разделявший эти два города, засыпан. Из обитавших в Цитадели одни предпочли удалиться в пустыню «молчания», другие направились по новенькому шоссе, ведущему в «лагерь общества». Цитадели более не существует; есть безмолвие, и есть безостановочное — с каждым годом все сильнее — движение по широкой дороге, проложенной там, где некогда виделась непроходимая пропасть.

Но кризис этим не разрешился. Наоборот, усугубился, приняв крайне опасные черты.

Иначе и не могло быть, ибо дело в конечном счете не сводится к тому, чтобы освободиться от элитаризма и герметизма, «выйти в мир». Насущен иной взгляд на этот мир, иная система эстетического мышления, иная духовная ориентация, для которой характерными станут стремление постичь реальность во всей ее многосложности и творческий эксперимент во имя гуманистического художественного идеала. Без этого невозможно творить искусство, которое не мистифицирует, а исследует действительность и становится необходимым не горстке посвященных, а миллионам людей, истинное искусство, верное принципам реализма и сознающее свою высокую ответственность перед обществом.

ВВЕДЕНИЕ

1. *Stein Gertrude. Wars I Have Seen.* N. Y., 1945, p. 80.
2. Это отмечено многими советскими исследователями. Б. Л. Сучков писал, что модернистский художник «чувствует и пытается передать революционные изменения, идущие в мире, их не постигает и вместо сложной, диалектической картины мира предлагает нам, в качестве поля для обозрения и изучения, хаос, царящий в его собственной душе» (*Сучков Б. Л. Лики времени.* М., 1976, т. II, с. 264). Природу подобных тенденций раскрывает Д. В. Затонский: «Модернистское „я“ не смотрит на мир. Оно внутри потока. Оно неотделимо от него. Оно — само себе мир» (*Затонский Д. В. Что такое модернизм? — В кн.: Контекст — 1974.* М., 1975, с. 157).
3. Это явление охарактеризовано на европейском материале Б. Л. Сучковым (см.: *Сучков Б. Л. Лики времени*, т. II, с. 268—273).
4. Для американской (как и английской) поэзии дело усугублялось тем, что к 10-м годам в ней, строго говоря, еще не существовало реалистической традиции и господствовали омертвевшие нормы позднеромантической поэтики. Значение Уитмена было осознано лишь во второе десятилетие нашего века, когда и сложилась реалистическая школа.
5. *Сучков Б. Л. Лики времени*, т. II, с. 265.
6. *Контекст — 1974*, с. 156.
7. *Hassan Ihab. The Dismemberment of Orpheus. Towards a Post-modern Literature.* N. Y., 1971, p. 79. И. Хассан пользуется нечастым в западной критике термином «модернизм», впрочем не отделяя его от термина «авангард».
8. *Kenner Hugh. The Homemade World. The American Modernist Writers.* N. Y., 1975, p. 15.
9. Цит. по кн.: *Hughes Glenn. Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry.* N. Y., 1960, p. 106.
10. Цит. по кн.: *Weinstein M. Gertrude Stein and the Literature of Modern Consciousness.* N. Y., 1970, p. 106—107.

11. Витгенштейн был австрийским инженером, с 1929 г. работавшим в Кембридже у Бертрана Рассела. Его труды стали известны в США с 20-х годов. В Европе сходные идеи применительно к эстетике высказывал Поль Валери: «большинство проблем философии суть бессмыслицы» из-за невозможности их точной языковой формулировки, для которой, быть может, появятся предпосылки, после того как поэзия проведет безмерно сложную работу «уточнения» языка (см. *Валери Поль*. Об искусстве. М., 1976, с. 529).
12. Об этом напомнил Д. В. Затонский в работе «Что такое модернизм?» (См.: Контекст-1974, с. 135—136, 149—152).
13. В цитированной работе Д. В. Затонский отмечает, что различие между декадансом и модернизмом — это и различие в иерархии видов творчества: для декаданса характерно преобладание поэзии, для модернизма — романа и драмы. Специфика американского модернизма, устремленного прежде всего к построению «чистой» и «универсальной» поэтики, дала себя почувствовать и в этом отношении: ведущая роль в нем принадлежит, несомненно, поэзии. Положение меняется лишь с началом неомодернистского этапа (50-е годы).

МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США 20—30-х ГОДОВ

1. «Левый» элитаризм и его следствия (Творческий путь Эзры Паунда)

1. Цит. по кн.: *Reck Michael*. Ezra Pound. A Close-Up. N. Y.—Toronto — L., 1967, p. 198.
2. См.: Ezra Pound. Les cahiers de l'Herne. P., 1965, v. I, p. 168.
3. The Literary Essays of Ezra Pound. L., 1954, p. 8.
4. The Literary Essays of Ezra Pound, p. 11.
5. Pound/Joyce. Ed. by Forrest Read. N. Y., 1967, p. 27—28, 96, 140.
6. Цит. по кн.: *Stock Noel*. Poet in Exile. N. Y., 1964, p. 169.
7. Цит. по кн.: Ezra Pound. A Collection of Critical Essays. Prentice Hall, 1962, p. 9.
8. *Hulme T. E.* Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art. L., 1924.
9. Хьюм, однако, трактовал религию как «образ мышления», который в равной мере может проявиться и в религиозном мифе и вне его.
10. Цит. по кн.: *Hughes Glenn*. Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry. N. Y., 1960, p. 14.
11. Цит. по кн.: *Gregory H., Zaturenska M.* A History of American Poetry. N. Y., 1946, p. 174. Необходимо отметить, что к такому

- убеждению Паунд пришел не под влиянием Хьюма, а в результате знакомства с эстетикой Флобера. В одном из писем Луизе Коле Флобер высказывает почти аналогичную мысль: «Поэзия так же точна, как геометрия. Индукция стоит дедукции, а к тому же, достигнув известной ступени, можно безошибочно судить обо всем, что касается душевной жизни» (цит. по кн.: *Реизов Б. Г.* Творчество Флобера. М., 1955, с. 171).
12. Цит. по кн.: *Hughes Glenn. Imagism and the Imagists*, p. 16.
 13. *Ibid.*, p. 15.
 14. *Pound Ezra. Anthelil and The Treatise on Harmony*. Chicago, 1927, p. 61.
 15. *The Literary Essays of Ezra Pound*, p. 91.
 16. Цит. по кн.: *Stock Noel. Poet in Exile*, p. 66.
 17. *The Literary Essays of Ezra Pound*, p. 32.
 18. *Ibid.*, p. 43—44.
 19. Цит. по кн.: *Stock Noel. Poet in Exile*, p. 164.
 20. *Ibid.*, p. 167.
 21. *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*, p. 91.
 22. Некоторые стиховые идеи были подсказаны Паунду американским китаистом Эрнестом Феннолоза, утверждавшим, что иероглиф может служить поэтическим средством.
 23. *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*, p. 172.
 24. Цит. по кн.: *Stock Noel. Poet in Exile*, p. 232.
 25. Паундовское понимание традиции исключало, конечно, использование восточных и средневековых форм с пародийными и сатирическими целями; поэтому термин «перифраз» применительно к попыткам Паунда реконструировать забытые поэтические традиции может быть использован лишь с этим необходимым уточнением.
 26. *Eliot T. S. Introduction.*— In: *Pound Ezra. Selected Poems*. L., 1964, p. 11.
 27. Это не значит, что все «маски» Паунда были удачными. Академическое литературоведение упрекало и даже высмеивало Паунда за ошибки в интерпретации того или иного поэта; особенно много упреков — часто вполне обоснованных — Паунду пришлось выслушать в связи с работой над Проперцием и поэтами Китая.
 28. Всего было написано сто семнадцать песен.
 29. В поэме переплетаются структурные признаки «Одиссеи» и «Метаморфоз»: сошествие в Аид (современный мир) и преобразование после этого путешествия.
 30. *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*, p. 37, 80.

2. От бунта к ортодоксальности (Томас Стернз Элиот)

1. Il miglior fabbro — «Мастеру лучшему, чем я», — гласило элиотовское посвящение Паунду, стоявшее на титульном листе «Бесплодной земли».
2. Такими свидетельствами стали «Полые люди» (1925) и особенно поэма «Пепельная Среда» (1930), а также эстетико-философские работы второй половины 20-х годов (прежде всего эссе «В защиту Ланселота Эндрюса», 1928) и статьи Элиота в журнале «Крайтерин», который он редактировал с 1922 по 1939 г.
3. *Мортон А. Л.* От Мэлори до Элиота. М., 1970, с. 218.
4. См.: *Eliot T. S. For Lancelot Andrews. Essays on Style and Order.* N. Y., 1929, p. XI.
5. Эта мысль заимствована Элиотом из писаний теолога XVII в. Ланселота Эндрюса. Примером современного художника, воплотившего подобным образом понятие «этическую ортодоксальность», Элиот считал Джойса (см.: *Eliot T. S. After Strange Gods.* N. Y., 1934).
6. См.: *Ионкис Г. Э.* Английская поэзия первой половины XX в. (М., 1967), а также диссертацию И. К. Кочетковой «Т. С. Элиот, поэт, критик, публицист и драматург» (МГУ, 1969).
7. Другой вопрос, что пророком «отчаяния» последователи Элиота — модернисты (как, впрочем, и некоторые их противники) объявили автора «Бесплодной земли» чрезмерно поспешно, не учитывая всей сложности его взглядов.
8. *Мортон А. Л.* От Мэлори до Элиота, с. 223.
9. Писатели США о литературе. М., 1974, с. 165.
10. Впрочем, в США, если иметь в виду «новую критику», формализм как раз и укрепился на этой почве, для чего потребовалось молчаливо отбросить культурфилософское (и даже не лишнее вульгарного социологизма) содержание, которое Паунд вкладывал в понятие ответственности поэта перед языком. Прямолинейная социологизация эстетического чужда Элиоту, хотя категория «поэтического языка» понимается им в том же смысле, что и Паундом. Поэтому не случайно, что именно Элиот, а не создатель всей концепции Паунд рассматривается «новой критикой» как высший авторитет.
11. Писатели США о литературе, с. 167.
12. Ср. не утратившую актуальности по сей день мысль Элиота (1923) о природе мифологических построений в литературе XX в.: «Использование мифа... есть только способ держать под контролем, упорядочивать, придавать форму и смысл тому ог-

- ромному и бессмысленному, что представляет собой современная история» (см.: *Eliot T. S. Selected Prose*. N. Y., 1953, p. 34).
13. См.: *Гоннегер И.* Очерк литературы и культуры XIX столетия. СПб., 1867.
 14. *Блок Ал.* Собр. соч. в 8-ми т. М.—Л., 1962, т. 6, с. 100—101.
 15. *Блок Ал.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 103.
 16. См.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 356—369.
 17. *Блок Ал.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 112.
 18. Там же.
 19. *Eliot T. S. Selected Essays*. L., 1966, p. 473, 475, 482.
 20. Разумеется, Блок не был знаком с идеями И. Бэббита, в то время известными лишь узкому кругу философов и культурологов в США; тем примечательнее совпадение в терминологии.
 21. *Блок Ал.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 105.
 22. См.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока.
 23. *T. S. Elliot. A Collection of Critical Essays*. Ed. by Hugh Kenner. Prentice Hall, 1962, p. 24—25.
 24. *Ibid.*, p. 26.
 25. Подробно о философии Брэдли см.: *Богомолов А. С.* Англо-американская буржуазная философия. М., 1964, с. 62—76.
 26. *T. S. Elliot. A Collection of Critical Essays*, p. 42.
 27. Достаточно сравнить «Пруффрака» с «Воскресеньем» Лафорга, где на сцену является «*rauvre, rôle et pietre individu / Qui ne croit a son Moi qu'a ses moments perdus*». Творчество Лафорга можно рассматривать как пародию-отрицание позднего, канонизированного Верлена, имеющую задачей, преодолев штамп, вернуться к истоку, к первоначальному верленовской образности и тональности. На первых порах сходные цели преследовали пародии Элиота на поздних романтиков (в частности, Суинберна), но уже с 20-х годов романтизм как поэтика отвергнут им окончательно.
 28. Игнорируемые академическим литературоведением его времени Донн, Крэшоу, Герберт, Вогэн были открыты Элиотом. Это его неоспоримая заслуга перед историей английской поэзии.
 29. *Eliot T. S. Selected Essays*, p. 287.
 30. *Eliot T. S. The Sacred Wood. Essays on Petry and Criticism*. L., 1972, p. 100.
 31. Комментатор первого советского издания стихов Элиота В. С. Муравьев усматривает в финале «Пруффрака» «бессмысленное и жалкое бормотание» героя, обнажающее его истинную роль — не Гамлета, а шута» (см.: *Элиот Т. С.* Бесплодная земля. М., 1971, с. 154). Представляется, что это «бормотание»

- вполне осмысленно: в заключительных строках читателю является не Пруфрок, а Элиот, и подобные перебивы пародийности серьезностью, а объективного — эмоциональным и личностным будут встречаться вплоть до «Четырех квартетов», напоминая о противоречивости Элиота даже на «уровне» поэтики.
32. *Pearce R. H. The Continuity of American Poetry. N. Y., 1960, p. 296—297.*
 33. Образовано Элиотом от греческого корня, которому английский суффикс придает собирательное значение, — не «старикашка», а «старение».
 34. Ключевая строка поэмы: «Тигр врывается в новый год. Нас пожирает» — сопоставима с ответом Христа фарисеям, требовавшим от него знамения с неба: «Род лукавый и прелюбодейный знамения ищет, а знамение не дастся ему, кроме знамения Ионы пророка» (Матф., 16, 4). Иона был по воле бога поглощен китом, в чьем чреве провел три дня и три ночи.
 35. Прекрасно справился с этой задачей и комментатор советского издания поэмы В. С. Муравьев (см.: *Элиот Т. С. Бесплодная земля, с. 161—172*).
 36. *Eliot T. S. Selected Essays, p. 289.*
 37. О «Золотой ветви» Дж. Фрейзера см.: *Мелегинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 30—34.*
 38. Цит. по кн.: *Simpson L. Three on the Tower. The Lives and Works of Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot and William Carlos Williams. N. Y., 1975, p. 146.*
 39. *Eliot T. S. Selected Essays, p. 14.*
 40. См.: *Eliot T. S. Selected Essays, p. 17, 20, 21.* Элиот не забывает оговорить, что «только те, кто наделен личностью и способностью переживать, способен постичь, почему поэт стремится от всего этого освободиться».
 41. *Mattusen Ф. О. Ответственность критики. М., 1972, с. 260, 258.*
 42. «Игра в шахматы» содержит перифразы пьес Т. Миддлтона, шекспировских «Цимбеллина» и «Антония и Клеопатры», а также «Похищения локона» А. Попа.
 43. *Leavis F. R. New Bearings in English Poetry. L., 1932.*
 44. Одна из последних попыток подобного характера — книга американского поэта Л. Симпсона «Трое на башне» (*Simpson L. Three on the Tower. N. Y., 1975*); см. также: *Drew E. T. S. Eliot. The Design of His Poetry. N. Y., 1961.*
 45. *Robbins R. H. The T. S. Eliot Myth. N. Y., 1951; и др.*
 46. *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays, p. 97.*
 47. «Немеркнущая звезда», «тысячелестковая роза» — ср. «Рай», XXXI, ст. 1—2, XXXIII, ст. 73—74.

48. Цит. по кн.: *Simpson L. Three on the Tower*, p. 171.
49. Отмечено Э. Г. Джорджем (*George A. G. T. S. Eliot. His Mind and Art. Bombay, 1962*).
50. Можжевельный куст в начале второго фрагмента прямо отсылает к эпизоду, связанному с пророком Илией: под можжевельным кустом он молился о смерти и ему были ниспосланы еда и питье (3-я Книга Царств, XIX, 4).
51. T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays, p. 131.
52. *Eliot T. S. To Criticize the Critic. L., 1965*, p. 125, 133—134.
53. *Eliot T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. L., 1933*, p. 15.
54. См.: *Гринберг М. Драматургия Т. С. Элиота.*— В кн.: Современный зарубежный театр. М., 1969; *Jones D. E. The Plays of T. S. Eliot. Toronto, 1965*.

3. В поисках объективной формы

(Уоллес Стивенс. Уильям Карлос Уильямс)

1. Цит. по кн.: *Weaver Mike. William Carlos Williams. The American Background. Cambridge University Press, 1971*, p. 55.
2. *Zukofsky Lois. A 1—12. N. Y., 1967*, p. XII.
3. *Guimond J. The Art of William Carlos Williams. Urbana, 1958*, p. 95—96.
4. См.: *Whittemore Reed. William Carlos Williams. Poet from Jersey. Boston, 1975*, p. 241.
5. Начатая в 1927 г., поэма не окончена и по сей день. Неопределенный артикль, вынесенный в заглавие («А»),— прямое указание на замысел: любая вещь, любая эмоция в «объективном» авторском восприятии. Творение Зукофски — наглядный образец присущих модернистской литературе устремлений разрушить «искусственную», с такой точки зрения, упорядоченность и логичность реалистической картины. Сама идея произведения Зукофски делает его принципиально незавершенным и предоставляет возможность избрать любую «точку отсчета», игнорируя законы эпической художественной организации.
6. Подробнее о вортицизме см.: *Kenner Hugh. The Pound Era. L., 1972*.
7. Это отмечает и Хью Кеннер, посвятивший объективизму — и как школе, и как общей тенденции модернистской литературы США — отдельную главу в своей работе «Самодельный мир». См.: *Kenner Hugh. The Homemade World. The American Modernist Writers. N. Y., 1975*, p. 165 и сл.

8. Такого рода «объективизм» — тенденция, прослеживающаяся не только в американской литературе рубежа 10—20-х годов. Так, сходные идеи выдвигает в своей эссеистике, подкрепляя их поэтическим творчеством, Поль Валери (см.: *Валери Поль. Об искусстве*. М., 1967, с. 80—81, 533).
9. *Williams William Carlos*. Selected Essays. N. Y., 1969, p. 71.
10. *Stevens Wallace*. Poems. Introduction by S. F. Morse. N. Y., 1959, p. XI.
11. *Stevens Wallace*. The Nessesary Angel. N. Y., 1951, p. 145.
12. *Kenner Hugh*. The Homemade World. N. Y., p. 53.
13. *Stevens Wallace*. The Nessesary Angel, p. 22.
14. *Beckett L.* Wallace Stevens. N. Y.—L., 1974, p. 163.
15. William Carlos Williams. A Collection of Critical Essays. Prentice Hall, 1966, p. 157.
16. The Autobiography of William Carlos Williams. N. Y., 1951, p. 204.
17. *Williams William Carlos*. Selected Letters. N. Y., 1957, p. 223.
18. *Williams William Carlos*. Selected Essays. N. Y., 1954, p. 29.
19. *Williams William Carlos*. Selected Essays. N. Y., 1954, p. 12.
20. *Williams William Carlos*. Selected Essays. N. Y., 1969, p. 123.
21. *Ibid.*, p. 109.

4. Высвобожденное слово (Эдвард Эстлин Каммингс)

1. См.: *Балашов Н. И.* Блэз Сандрар и проблема поэтического реализма XX в.— В кн.: *Сандрар Блэз. По всему миру и вглубь мира*. М., 1974.
2. Цит. по статье Н. И. Балашова в кн.: *Сандрар Блэз. По всему миру и вглубь мира*, с. 202.
3. Напомним хотя бы о заявлении русских футуристов в связи с приездом Маринетти в Россию зимой 1914 г.: у русского футуризма нет с итальянским ничего общего, «кроме клички». Но вместе с тем в письме за подписями Маяковского, В. Шершеневича и К. Большакова, напечатанном в газете «Новь», можно было прочесть и следующее: «Отрицая всякую преемственность от итало-футуризма, укажем на литературный параллелизм: футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия» (см.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1955, т. 1, с. 369, 455).
4. Именно поэтому творчество больших художников, выступавших в 10-е годы под флагом футуризма, не укладывается в рамки этого движения. Это убедительно показано в многочисленных

- работах советских исследователей о раннем Маяковском, в книге Н. Л. Степанова «Велимир Хлебников» (М., 1976) и др.
5. Характерно, однако, что, отправляя старый реализм «на свалку», Каммингс всегда делал исключение для Уитмена — поэта, с его точки зрения, непосредственно предшествующего «новому искусству» футуризма. Как ни тенденциозно такое толкование Уитмена, сама близость Каммингса уитменовской традиции, проявившаяся в его лучших урбанистических стихах, еще раз свидетельствует о реалистических тенденциях, присущих поэзии Каммингса.
 6. *Marks Barry A. E. E. Cummings. N. Y., 1967, p. 113.*
 7. См.: *Кун Ц. И.* Миф, реальность, литература. М., 1968, с. 61—63.
 8. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 7—8.
 9. Ряд стихотворений Каммингса представляет собой поэтические вариации на темы и образы новейшей живописи — прежде всего Пикассо и Кандинского.
 10. Это особенно убедительно сделано Н. Фридмэном, по бесчисленным черновикам Каммингса проследившим, как создавалось им стихотворение (см.: *Friedman Norman. E. E. Cummings. The Art of His Poetry. N. Y., 1960, p. 126—159.*)
 11. *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 365.
 12. Там же, с. 365—366.
 13. *Cummings E. E. Six Non-Lectures. Cambridge (Mass.), 1953, p. 71.*
 14. *Хлебников В. В.* Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. Л., 1933, с. 225.
 15. См. об этом: *Степанов Н.* Велимир Хлебников, а также: *Ларин Б.* О лирике как разновидности художественной речи.— Русская речь (новая серия), Л., 1927, вып. 1.
 16. ygUDuh
ydoan
yunnuhstan
ydoan o
yunnuhstan dem
- В «транскрипции» эти строки дают набор бессмысленных фраз в жаргонном произношении: «Yuo've got to... you don't... you understand... you don't... you understand them».
17. Характерно, что даже те стихи Каммингса, где подобная цель остается важнейшей, как правило, нельзя отнести к чистому формализму и зауми — в них слишком ощутим пародийный подтекст. Объектом пародии в таких случаях выступает механистическое обывательское сознание, для которого вся сложность связей, составляющих то или иное явление жизни, легко сводима к элементарной однозначности утилитаристского мировосприятия. В этой связи Каммингс замечал, что принципы рекла-

мы, выделяющей один-единственный компонент информации, точно передают особенности американского мышления. В своих разломах слов — фонетических и графических — Каммингс нередко прибегает к технике рекламного дела, сатирически переосмысляя его задачу.

5. Лабораторная литература (Гертруда Стайн)

1. *Hoffman Michael J.* The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein. Philadelphia, 1965, p. 7.
2. *Wilson Edmund.* Axel's Castle. N. Y., 1931, p. 234.
3. См., напр., разбор «Становления американцев» в лекции Стайн «The Gradual Making of „The Making of Americans“» (*Stein Gertrude.* Lectures in America. Boston, 1957).
4. *Ibid.*, p. 173.
5. *Яворская Н.* Кубизм и футуризм.— В кн.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1969, с. 62.
6. В дальнейшем оно скажется на отношении Стайн к дадаизму и сюрреализму. Стайн не приняла этих течений, расценив их программу как нигилизм по отношению к точному, научному знанию, инструментом которого она считала и искусство.
7. См. плехановский реферат книги А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (*Плеханов Г. В.* Соч. М., 1923, т. XIV).
8. На примере живописи кубистов А. В. Луначарский показал, что пронизывающий ее дух объективизма и абсолютизированной логичности приводит к невозможным потерям для творческого — до известной степени всегда интуитивного — постижения сложности и многоплановости явлений, к схематичности, к ликвидации эмоционального начала, а с ним — и всего мира личности, постигаемого искусством. Эстетика кубизма, в сущности, несовместима с требованиями подлинной художественной культуры, заключающимися (речь в данном случае идет о Сезанне, которого кубисты считали своим предтечей) именно в том, чтобы «дать вещь... выявить мощь вещей, поистине творить новый мир, который должен быть лучше того, который мы видим» (*Луначарский А. В.* Собр. соч. М., 1967, т. VII, с. 353). Критика кубизма в таких работах А. В. Луначарского, как «Молодая французская живопись» (1913) и «Искусство и его новейшие формы» (1923), может быть отнесена и к творчеству Стайн, тесно связанной с этим течением.
9. *Stein Gertrude.* Lectures in America, p. 197.

10. Цит. по кн.: *Hoffman Michael J. The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, p. 22.
11. Исследователи Стайн расходятся в определении эстетических ориентиров, сыгравших решающую роль в становлении ее модернистского творчества. М. Дж. Хоффман говорит об абстракционизме Стайн, не проводя, однако, параллелей с принципами абстракционизма в живописи, сформулированными в 10-е годы В. Кандинским. Д. Сазерленд характеризует эволюцию Стайн как движение от кубизма к сюрреализму (*Sutherland D. Gertrude Stein. A Biography of Her Work*. N. Y., 1951). Термин «кубизм», иногда применяемый к литературе и в советских исследованиях (см., напр.: *История французской литературы*. М., 1959, т. III), представляется нам в таком своем применении неточным. Своим происхождением этот термин обязан отзыву Матисса о полотне Брака (*petits cubes*), относящемуся к 1908 г. (см.: *Яворская Н. Кубизм и футуризм*, с. 44). Он и по сути имеет содержание, которое едва ли можно распространить на область словесного творчества. Говоря о кубистской поэтической школе, как правило, имеют в виду лишь тот факт, что некоторые французские поэты — Аполлинер, Сандрар, Жакоб, Сальмон — в начале века выступали под одним знаменем с художниками-кубистами, а Аполлинер даже посвятил этому течению в живописи книгу (1913). Однако поэтические принципы тех же Аполлинера и Сандрара на данном этапе их творчества вполне уместно охарактеризовать как футуристские, имея в виду, что термин «футуризм» имеет прежде всего литературное содержание, и, с другой стороны, учитывая, что в футуризме преломились тенденции, характерные для всей художественной культуры Европы и США первых десятилетий века, а не только для живописи, как в кубизме.
12. В 1908 г. Стайн вошла в кубистское объединение «Бато-Лавуар», к которому принадлежали Пикассо, Брак, Хуан Грис, а также поэты Аполлинер, Сальмон и Жакоб. После распада этой группы в начале 10-х годов Стайн сохраняла дружеские отношения с большинством ее участников, а также с Франсисом Пикабиа — одним из последних кубистов во французской живописи.
13. *James William. The Principles of Psychology*. N. Y., 1890, v. 1, p. 239.
14. Периодизация творчества Стайн затруднена сложной историей публикации ее произведений. Большинство из них увидело свет лишь через много лет после завершения; так, «Становление американцев» написано не позже 1911 г., напечатано в 1925 г., самый ранний роман Стайн «Вещи, как они есть» закончен

- в 1903 г. и издан лишь сорок семь лет спустя и т. п. Датировать произведения, опубликованные посмертно, не представляется возможным. Заметим, однако, что до 20-х годов Стайн оставалась совершенно неизвестной за пределами двух-трех артистических салонов в Париже. Характеризуя творчество Стайн, уместно рассматривать его на фоне литературы 20—30-х годов, когда увидели свет ее основные произведения и писательница приобрела известность и влияние.
15. См.: *Богомолов А. С.* Буржуазная философия США XX в. М., 1974.
 16. Цит. по статье Н. Яворской «Кубизм и футуризм» (см.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений, с. 57).
 17. См.: «Введение в систему Леонардо да Винчи» (1895), «Заметка и отступление» (1919), а также комментарии В. Козового к этим работам Валери в кн.: *Валери Поль.* Об искусстве. М., 1976.
 18. И стайновская концепция времени и сама идея коренной неизменяемости типа впоследствии окажут воздействие на молодого Дос Пассоса. Это особенно заметно в «Трех солдатах» и в первых томах трилогии «США».
 19. *Stein Gertrude.* Lectures in America, p. 176.
 20. См.: *Hoffman Michael J.* The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein, p. 62.
 21. Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 215.
 22. Там же, с. 164.
 23. *Weinstein N.* Gertrude Stein and the Literature of Modern Consciousness. N. Y., 1970, p. 39.
 24. *Doubrovsky S.* Critique et existence. P., 1968, p. 145.
 25. Часть этих портретов появилась в печати в 1934 г. в сборнике «Портреты и молитвы». Другие были напечатаны посмертно.
 26. Цит. по кн.: *Hoffman Michael J.* The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein, p. 154.
 27. *Stein Gertrude.* Lectures in America, p. 235.
 28. Уайлдером написано предисловие к книге Стайн «Четверо в Америке» (*Stein Gertrude.* Four in America. New Heaven, 1947). Андерсон сопроводил предисловием другую книгу Стайн — «География и пьесы» (*Stein Gertrude.* Geography and Plays. Boston, 1922).

6. Одномерный мир (Генри Миллер)

1. Особенно хаотичны и дезорганизованны публицистические, очерковые и мемуарные книги, которые и по количеству, и по объему заметно перевешивают в биографии Миллера пять его романов.
2. Так он рассматривается и в работе М. Эпштейна «В поисках „естественного“ человека» (Вопросы литературы, 1976, № 9), содержащей первую у нас серьезную попытку разобраться в творчестве Миллера.
3. Из вступления к «Поэзии и правде» (*Гёте Иоганн Вольфганг*. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1976, т. 3, с. 11).
4. См., напр.: *Widmer K. Henry Miller*. N. Y., 1963.
5. *Ibid.*, p. 163.
6. Его прототипом послужил живший в те годы в Париже поэт Уолтер Лоуэнфеллс, впоследствии пришедший от авангардизма этой поры своего творчества к социалистическим взглядам и оставивший яркий след в революционной литературе США XX в.
7. *Widmer K. Henry Miller*, p. 24.
8. См.: *Lawrance Durrell and Henry Miller. A Private Correspondence*. N. Y., 1963.
9. Этого расхождения Миллер и не скрывал. Вот, в том же «Тропике Рака»: «Тело электрическое! Демократическая душа!.. Боже всемогущий, да что вся эта чушь (существительное смягчено.— А. З.) означает? Самцы и самки слетаются, как стаи хищных птиц на разлагающийся труп, чтобы спариться и разлететься... Клювы и шпоры — вот что мы такое».
10. Английское заглавие «Black Spring», конечно, можно перевести и как «Черная весна». Это обычный у Миллера прием формального использования полисемии значений.
11. *Miller Henry. The Cosmological Eye*. N. Y., 1939, p. 271. Этот тезис — основной и в книге о Рембо.
12. См. в том же сборнике «Космологический взгляд» цикл «*Max and White Phagocytes*».
13. *Miller Henry. The Books in My Life*. N. Y., 1952, p. 95.
14. *Ibid.*
15. *Miller Henry. The Cosmological Eye*, p. 112, 118.
16. *Miller Henry. The Wisdom of the Heart*. Norfolk, 1941, p. 27—29.
17. *Henry Miller. Three Decades of Criticism*. Ed. by E. Mitchell. N. Y., 1971, p. 45.
18. *Miller Henry. The Cosmological Eye*, p. 154.

19. Ibid., p. 151.

20. См.: *Кон И.* Секс, общество, культура.— Иностранная литература, 1971, № 1.

СУДЬБЫ МОДЕРНИЗМА В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США

7. Новый этап

1. *Mailer Norman.* Advertisements for Myself. N. Y., 1959, p. 304.

2. См.: Современный экзистенциализм. М., 1966, с. 7.

3. Подробно этот вопрос рассмотрен в кн.: *Финкельштейн С.* Экзистенциализм и проблема отчуждения в литературе США. М., 1967.

8. Битники

1. Атмосфера в колонии битников живо передана в кн.: *Lipton L.* The Holy Barbarians. N. Y., 1959.

2. *Tytell J.* Naked Angels. The Lives and Literature of the Beat Generation. N. Y., 1976, p. 4—5.

3. Ibid., p. 19.

4. Цит. по кн.: *Hipkiss R.* Jack Kerouac. Prophet of the New Romanticism. Lawrance, 1976, p. 83.

5. *Miller Henry.* Sunday After the War. N 4, 1949, p. 61.

6. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 14.

7. Гинсберг не раз воинственно защищал деструктивную функцию поэзии как якобы для нее важнейшую в сегодняшнем мире. См., напр., его интервью в «Paris Review» (1968, № 37).

8. Allen Verbatim. Ed. by Donald Bell. N. Y., 1975, p. 219.

9. Цит. по кн.: *Hipkiss R.* Jack Kerouac. Prophet of the New Romanticism, p. 78.

10. См.: Allen Verbatim, p. 123 ff.

9. Абсурдизм по-американски

1. Black Humor. Ed. by Bruce Jay Friedman. N. Y., 1965, p. VII—VIII.

2. См.: *Scholes R.* The Fabulators. N. Y., 1967.

3. См.: *Bier J.* The Rise and Fall of American Humor. N. Y., 1968, p. 306.

4. *Schulz M. F.* Black Humor Fiction of the Sixties. N. Y., 1973, p. 5.

5. *Scholes R.* The Fabulators, p. 59.

6. Помимо названных писателей, к «черным юмористам» обычно относят еще Томаса Пинчона, Уильяма Гэсса и Брюса Джея Фридмана.
7. *Nation*, 1961, 2 September, p. 122.
8. *Scholes R. The Fabulators*, p. 68.
9. *Nation*, 1961, 2 September, p. 122.
10. *New York Times Book Review.*, 1976, 14 March.
11. См. интервью Донливи журналу «Пэрис ревью» (*Paris Review*, 1975, № 63), а также его статью «Экспатриант смотрит на Америку» (*Atlantic*, 1976, December).
12. *Camus Albert. Le Mythe de Sysiphe*. Paris, 1948, p. 14.
13. Цит. по кн.: *Scholes R. The Fabulators*, p. 106.
14. *Nation*, 1970, 25 May, p. 630.

10. «Стихи, как бомбы»

1. Идеология и практика американских «новых левых» рассмотрены во многих работах (см.: *Баталов Э. Философия бунта*. М., 1974; *Новиков Н. Социальное содержание современного левого радикализма в США.— Мировая экономика и международные отношения*, 1970, № 5; и др.).
2. *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.*, т. 7, с. 277—278.
3. См.: *New Left Review*, 1960, N 5.
4. Эстетические идеи «новых левых» подробно рассмотрены Ю. Н. Давыдовым в его книге «Эстетика нигилизма» (*Искусство и «новые левые»*) (М., 1975).
5. См.: *Зонина Л. Неистовые ревнители новых практик.— Иностранная литература*, 1971, № 8.
6. См.: *Sontag S. Against Interpretation and Other Essays*. N. Y., 1966.
7. *Sontag S. The Styles of Radical Will*. N. Y., 1969, p. 6.
8. Цит. по кн.: *Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—60-х годов*. М., 1972, с. 228.
9. *Sollers Ph. Logiques. Coll. «Tel Quel» aux ed. du Sieuil*. P., 1968, p. 229.
10. См.: *Sontag S. Trip to Hanoi*. N. Y., 1968, p. 32.
11. Любопытно свидетельство Гоффредо Паризе об итальянском неоавангардистском движении: «В сущности, неоавангард как литературная группа уже не существует, он превратился в политическую группу на крайне левом фланге „движения протеста“ молодежи» (*Иностранная литература*, 1969, № 9, с. 225).
12. *Ленин В. И. Философские тетради*. М., 1973, с. 459, 474.
13. Замечания В. И. Ленина высказаны в связи с книгой В. Шультяникова «Оправдание капитализма в западноевропейской фи-

- лософии от Декарта до Э. Маха», вышедшей в 1908 г. (см.: *Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма*, с. 110—123).
14. Особенно важную роль в борьбе с сепаратизмом и национализмом в негритянском движении сыграла книга Генри Уинстона «Стратегия движения черных» (*Winston Henry. Strategy for a Black Agenda*. N. Y., 1973).
 15. *New York Times Book Review*, 1969, 28 December.
 16. См. интервью Сартра журналам «Le Nouvel Observateur» (1968) и «Esquire» (1973) — в изложении приводятся в «Иностранной литературе» (1969, № 10) и «Литературной газете» (1973, 11 ноября).
 17. *Paris Review*, 1967, N 38, p. 61.
 18. *Ibid.*, p. 67.

11. Литературный поп-арт

1. *Marcuse H. Five Lectures*. N. Y., 1970, p. 162.
2. См.: *Kursbuch*, 1970, N 20.
3. *Кенистон К. Возвращаясь к неприкаянным.*— Молодой коммунист, 1973, № 1, с. 99.
4. *Rozzak Th. The Making of a Counter-Culture. Reflections on the Technocratic Society and Youthful Generation*. N. Y., 1969, p. 132, 415.
5. *Ibid.*, p. 42.
6. *Ibid.*, p. 50.
7. *Breton André. Manifestes de surréalisme*. P., 1973, p. 18.
8. См., в частности, статью Ю. Замошкина и Н. Мотрошиловой «„Новые левые“ — их мысли и настроения» (*Вопросы философии*, 1971, № 4).
9. *Theater Experiment*. Ed. by M. Benedikt. N. Y., 1967, p. 344.
10. *Lippard Lucy A. Pop Art*. N. Y.— Washington, 1966, p. 24.
11. *Untermeyer L. The Law of Harmony and The Perspectives of Poetry.*— *Saturday Review*, 1972, 20 March, p. 31.
12. *Lippard Lucy A. Pop Art*, p. 9.
13. *Ibid.*
14. См., напр.: *Alloway Lawrence. The Arts and Mass Media.*— *Architectural Design*, L., 1958. Как показано Ю. Н. Давыдовым, этот поворот от снобистского к апологетическому восприятию «массовой культуры», характерный для «субкультур протеста» во всех их разновидностях, во многом предопределялся гипертрофией элитаристских тенденций в самой «высокой» культуре Запада (*Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма*. М., 1975, с. 133—135).

15. *Lippard Lucy A.* Pop Art, p. 33.
16. См., в частности: *Карцева Е. И.* «Массовая культура» в США и проблема личности. М., 1974.
17. *Кон И.* Секс, общество, культура.— Иностранная литература, 1970, № 1, с. 248.
18. *Кон И.* Секс, общество, культура, с. 250.
19. *Critical Quarterly*, 1966, N 3, p. 203.
20. Симптоматичны в этом смысле интонации самокритики и чуть ли не покаяния, ставшие теперь привычными в журнале «Эвергрин» — органе, объединившем наиболее «левых» неоавангардистов США во главе с Берроузом.

Подводя итоги

1. Цит. по кн.: *Hassan Ihab.* The Dismemberment of Orpheus. N. Y., 1971, p. 234.
2. *Genet Jean.* The Thief's Journal. N. Y., 1964, p. 110.
3. *Sontag Susan.* Styles of Radical Will. N. Y., 1969, p. 12.
4. *Hassan Ihab.* The Dismemberment of Orpheus, p. 9, 12. См. также: *Hassan Ihab.* The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett. N. Y., 1967. Помимо С. Сонтаг и И. Хассана, сходные идеи — еще до них — высказал в связи с творчеством Беккета Клод Мориак (см.: *Mauriac Claude.* The New Literature. N. Y., 1959).
5. *Hassan Ihab.* The Dismemberment of Orpheus, p. 13.
6. *Grinberg Clement.* Avant-garde and Kitsch.— *Partisan Review*, 1939, Summer.
7. См.: *Commentary*, 1974, December.
8. *Ibid.*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адамс Дж. 53
Адорно Т. 254
Андерсон Ш. 158
Антейль Дж. 96
Антермайер Л. 275
Антониони М. 274
Апдайк Дж. 191, 224
Аполлинер Г. 127, 128, 133, 144,
147, 290
Арагон Л. 118, 121, 122
Арнольд М. 79, 81
Арто А. 185, 222
Асеев Н. Н. 134
- Байрон Дж. Г. 74
Барт Дж. 185—186, 215, 216, 229,
234—241, 243, 247, 250, 251,
252, 276, 277, 291, 292
Бартельм Д. 215, 241—251, 252,
276, 277
Беккет С. 13, 210, 222, 234, 290
Беллоу С. 182, 183, 184
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 66
Бензе М. 185
Бергсон А. 26
Берроуз У. 185, 284—287
Бертран де Борн 33
Бир Дж. 210
Блейк В. 50, 77
Блок А. А. 66—67, 69—70
Бодлер Ш. 74, 111
Болдуин Дж. 181, 263
Борхес Х. Л. 210
Боччони У. 122, 140
Брак Л. 122
Бранкузи К. 125
Брейгель П. (Старший) 116
Бретон А. 121, 122, 156, 172,
271, 290
Брукс Г. 263
Брукс В. В. 31
Брэдли Ф. Г. 71, 72, 74
- Бэббит И. 68
- Вагнер Р. 66, 84
Вакоски Д. 292
Вайнстайн Н. 154
Валери П. 21, 146, 147
Ван Гог В. 130, 152
Видмер К. 166
Вийон Ф. 33, 45, 47, 49, 51, 62,
65
Витгенштейн Л. 27
Воннегут К. 210, 211, 217
Вулф Т. 14, 17, 87, 116, 141, 151,
171, 172, 195, 204, 207
- Гарсиа Лорка Ф. 109, 118, 121
Гарт Брет 234
Гейслер К. 191
Гёте И. В. 163
Гинсберг А. 189, 192, 193, 195,
198, 199—203, 206, 207—208,
212, 276, 286
Годье-Бжезка А. 96
Голдинг У. 219, 220
Гомер 44
Гоннегер И. 66
Готорн Н. 225
Грасс Г. 210
Гринберг К. 293
Грюн М. фон дер 191
Гурмон Р. де 49
Гюйота П. 256
- Данилевский Н. Я. 66
Данкен Р. 125
Данте Алигьери 33, 45, 47, 51,
62, 84, 86, 88, 89
Даньель А. 88
Даррел Л. 167
Де ла Крус С.-Х. 88
Демут Ч. 114
Де Сика В. 282

- Деснос Р. 118
 Джеймс Г. 26, 28, 111, 145, 146, 226
 Джеймс У. 7, 142—143, 146, 149
 Джефферсон Т. 33, 53
 Джойс Дж. 14, 24, 33, 34, 62, 98, 142, 149, 151, 174, 222, 238, 287
 Джолас Ю. 23—24
 Джонс Л. (Имаму Амири Барака) 181, 262—264
 Дикки Дж. 265
 Дисней У. 243
 Донливи Дж. П. 215, 224—234, 241, 243, 247, 251, 252
 Донн Дж. 73, 88
 Дос Пассос Дж. 145, 179, 226
 Достоевский Ф. М. 169
 Дрие Ла Рошель П. 31
 Дрэббл М. 191
 Дулитл Х. 10, 18, 19, 33
 Дьюи Дж. 102
 Евтушенко Е. А. 287
 Жарри А. 34, 290
 Жене Ж. 290
 Жид А. 145
 Затонский Д. В. 12
 Золя Э. 124
 Зукофски Л. 93, 94—95, 97, 102, 109
 Иетс У. Б. 35
 Ионг Э. 292
 Ионеско Э. 162, 222, 234
 Кавальканти Г. 33, 45, 49, 51, 65, 88
 Каменский В. В. 134
 Каммингс Э. Э. 22, 25, 29, 106, 117, 122, 124—137, 142, 145, 155, 156, 167, 242, 292
 Камю А. 180, 181, 182, 184, 235
 Катулл Гай Валерий 45
 Кафка Ф. 22, 24, 111, 184, 222, 290
 Кеведо-и-Вильегас Ф. 218
 Кейдж Дж. 273
 Келли У. М. 261
 Кеннер Х. 17—18, 103
 Керуак Дж. 193, 195, 198, 199, 203—208, 212, 221
 Кинг М. Л. 262
 Клагес Л. 67
 Кливер Э. 252, 261
 Конфуций 53
 Корбьер Т. 76
 Корсо Г. 193, 198
 Кон И. С. 281, 282
 Крейн Х. 17
 Крили Р. 265—268, 276, 277
 Крученных А. И. 134, 155
 Кьеркегор С. 195, 245
 Кьяниц С. 265
 Кэпроу А. 273
 Кюртис Ж.-Л. 191
 Ларднер Р. 126, 236, 243
 Лафорг Ж. 49, 51, 65, 72
 Левертов Д. 259
 Ленин В. И. 261
 Ливис Ф. Р. 78, 83, 84
 Линдсей Н. В. 10
 Липшард Л. 276, 277
 Лири Т. 267
 Лодж Д. 284
 Лонгфелло Г. У. 120
 Лотреамон (Дюкас И.) 218, 290
 Лоуренс Д. Г. 18, 58, 174
 Лоуэлл Р. 110, 265
 Лоуэлл Э. 18, 19
 Лоуэнфеллс У. 266
 Лукиан 210
 Льюис С. 62, 236
 Льюис У. 33
 Макклюр М. 193
 Мак-Лиш А. 31, 109
 Малатеста С. 53, 54
 Малларме С. 158
 Манн Т. 54, 66, 105
 Маринетти Ф. Т. 122, 123, 128—129, 130, 132, 142, 156
 Маркс К. 253
 Маркузе Г. 252, 253, 254, 269
 Марсель Г. 87, 180
 Мастерс Э. Л. 10, 17, 33, 48, 109, 120, 121
 Матисс А. 21, 124, 142
 Маттисен Ф. О. 82
 Маяковский В. В. 76, 123, 127, 128, 130, 133, 134
 Мейлер Н. 179, 182—184, 259, 265

Мерль Р. 254
Миддлтон Т. 84
Миллер Г. 25, 29, 111, 158—177,
186, 187, 195, 197, 205, 226,
232, 290, 293
Миллс Р. 253
Мильтон Дж. 65, 74
Мондриан П. 122
Моне К. 130
Монро Г. 9
Моррас Ш. 58
Мортон А. Л. 58, 61
Мур М. 98, 100, 114

Набоков В. В. 216, 217, 218
Незвал В. 118, 121
Нерваль Ж. де 84
Неруда П. 118, 121
Ницше Ф. 26, 34, 36, 52, 65, 66,
67, 248
Новак М. 245
Нолэнд Р. 237
Нэш Т. 218

Овидий Публий Назон 45
О'Коннор Ф. 211
Олденбург К. 273, 276, 278
Олдингтон Р. 18, 53, 58
Оппен Дж. 93, 95

Палаццески А. 127
Паппини Дж. 122
Паризе Г. 191
Паунд Э. 8—9, 14, 16, 18, 19,
25, 26, 28, 29, 30—56, 57, 58,
60, 61—64, 65, 78, 81, 88, 95—
96, 97, 98—99, 100, 111, 115,
146, 149, 156, 166, 169, 187,
188, 189, 194, 260, 266, 290,
292, 293
Пере Б. 122
Перек Ж. 191
Петроний Гай 84
Пикассо П. 123, 129, 142, 143,
147
Пинтер Г. 222
Пинчон Т. 224, 252
Пиранделло Л. 111
Пирс Р. X. 76
Плеханов Г. В. 140
Подхорец Н. 293, 294, 295, 296
Проперций Секст 33, 45, 65
Пруст М. 14, 24, 149, 151, 174

Райт Р. 180—182, 183, 184
Резникоф Ч. 93, 95
Рейч Ч. 270, 271, 276, 278
Рембо А. 24, 49, 161, 162, 202
Рётке Т. 125
Речи Дж. 279, 280, 282—283
Рид И. 261, 292
Ричардсон Дж. 295
Роззак Т. 252, 270, 271
Роллан Р. 105
Руссо А. 130
Руссо Ж.-Ж. 221
Руссоло Л. 140
Рэкови К. 93, 95

Сад Д. А. Ф. де 291
Сандрар Б. 133
Сароян А. 274, 275
Сароян В. 162
Сартр Ж. П. 162, 181, 182, 184,
266
Саттон Г. 175
Сафо 44
Сангвинетти Э. 258
Свифт Дж. 240
Селби Х. 185
Селин Л. Ф. 167, 210, 218
Серени В. 32
Сезанн П. 21, 124, 125, 152
Симпсон Л. 265
Соллерс Ф. 258
Соломонс Л. 142
Скоулз Р. 209—210
Скотт У. 217
Сократ 169
Сонтаг С. 252, 256—259, 260,
266, 290, 292
Стайн Г. 8, 9, 14, 18, 21, 25, 26,
28, 109, 111, 114, 138—158,
173, 187, 188, 222, 290, 291
Стайрон У. 185
Стейнбек Дж. 180, 191
Стендаль (Бейль А.) 34
Стивенс У. 10, 16, 98, 100—
109, 111, 117, 118
Стриндберг А. 169
Суинберн О. 47, 74
Супо Ф. 122
Сучков Б. Л. 12
Сьюзен Ж. 175, 280
Сэлинджер Дж. Д. 205
Сэндберг К. 10, 17, 33, 48, 76,
109, 120

Тайтелл Дж. 195
Твен М. (Клеменс С.) 204, 234
Тейт А. 87
Теннисон А. 20, 37
Торо Г. Д. 120, 160
Триллинг Л. 294
Тувим Ю. 76, 128
Тулуз Лотрек А. 130
Тэннер Т. 223

Уайлдер Т. 158
Уилбер Р. 125
Уилсон Э. 138—139
Уильямс Дж. 261
Уильямс У. К. 15, 16, 17, 28,
33, 94, 95, 97—98, 100, 102,
109—117, 118, 119, 121, 199,
292
Уитмен У. 9, 10, 17, 33, 109, 120,
121, 158—159, 161, 163, 170,
171, 172, 202, 207
Уорол Э. 163, 273, 276, 278, 283,
290, 292
Уоррен Р. П. 214, 224
Уэст Н. 218, 226
Уэстон Дж. 79, 83

Фай Б. 139
Фанон Ф. 262
Фаррел Дж. 179
Ферлингетти Л. 192, 193, 198
Фицджеральд Ф. С. 85, 226
Флетчер Дж. Г. 18, 19, 33
Флинт Ф. М. 18
Флобер Г. 34, 38, 63, 98, 149
Форд Ф. М. 53
Фрейд З. 176, 249
Фрейзер Дж. 65, 80
Френкел М. 162
Фридман Б. Дж. 209
Фрост Р. 16, 23, 31, 33, 120

Хайдеггер М. 67
Хаксли О. 225
Хассан И. 13, 290, 291

Хейден Р. 263
Хеллер Дж. 191, 210, 211
Хемингуэй Э. 14, 31, 32, 33, 34,
98, 99, 130, 145, 158, 180
Херси Дж. 185, 263
Хлебников В. В. 123, 127, 130,
133 134, 155, 156
Хоркхаймер М. 254
Хомский Н. 252
Хоукс Дж. 214, 215, 216, 217—
224, 225, 229, 233, 234, 235,
241, 247, 252
Хоукс Х. 294
Хоффман М. Дж. 138
Хьюз Л. 263
Хьюм Т. Э. 18, 19—20, 36—38,
44, 45, 50, 65
Хэнсбери Л. 181

Чаплин Ч. С. 132, 192, 245
Чосер Дж. 40

Шекспир В. 84, 89, 162
Шопенгауэр А. 66
Шпенглер О. 66, 67
Шульц М. Ф. 210

Элиот Т. С. 9, 10, 14, 16, 17, 18,
19, 25, 28, 29, 33, 37, 48, 49,
52, 53, 56—92, 96, 109, 110,
111, 112, 115, 146, 147, 166,
167, 187, 188, 194, 222, 292,
293
Эллисон Р. 181, 263
Элюар П. 118, 121, 122
Энгельс Ф. 253
Эндрюс Л. 59
Эмерсон Р. У. 160
Энгр Ж. О. Д. 21, 124
Энциенсбергер Г. М. 257
Эпстайн Дж. 64
Эсхил 44, 240

Юнг К. Г. 83
Юнгер Э. 31

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ВВЕДЕНИЕ	7
МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США 20—30-х ГОДОВ	
1. «Левый» элитаризм и его следствия (творческий путь Эзры Паунда)	30
2. От бунта к ортодоксальности (Томас Стернз Элиот)	56
3. В поисках объективной формы (Уоллес Стивенс. Уильям Карлос Уильямс)	92
4. Высвобожденное слово (Эдвард Эстлин Каммингс) .	117
5. Лабораторная литература (Гертруда Стайн)	138
6. Одномерный мир (Генри Миллер)	158
СУДЬБЫ МОДЕРНИЗМА В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЛИТЕРА- ТУРЕ США	
7. Новый этап	178
8. Битники	192
9. Абсурдизм по-американски	208
10. «Стихи, как бомбы»	252
11. Литературный поп-арт	268
ПОДВОДЯ ИТОГИ	289
ПРИМЕЧАНИЯ	297
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	314

**Алексей Матвеевич
Зверев**

**МОДЕРНИЗМ
В ЛИТЕРАТУРЕ
США**

**Формирование
Эволюция
Кризис**

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства В. И. Рымарева
Художник В. А. Кобрин
Художественный редактор С. А. Литвак
Технический редактор Т. С. Жарикова
Корректоры Р. С. Алимова, Т. В. Гурьева

ИБ № 15054

Сдано в набор 12.12.78.
Подписано к печати 11.06.79.
А-11658. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 2.
Гарнитура обыкновенная.
Печать высокая.
Усл. печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 17,7.
Тираж 5900 экз. Тип. зак. 1455.
Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10