

логия остается чуждой народам Латинской Америки даже тогда, когда поэт переносит сатиров, диан, купидонов и эпических героев на латиноамериканскую почву и делает их героями национальных сюжетов. И не только Греция — Рим, Франция, Испания нашли себе место в творчестве поэта; здесь бросили якорь, как корабли в большом порту, самые экзотические страны и континенты: Китай, Япония, Индия, Африка.

Космополитизм Дарио, как и большинства представителей модернистского направления, — это один из многих путей бегства от чуждой ему реальности. Спасаясь от банальности, посредственности, окружавших его, поэт временами замыкается в башню из слоновой кости. Но и в башне из слоновой кости не увял гений Рубена Дарио. Поэт интуиции, он настолько овладел стихией слова, что ему удалось построить новый мир, мир своей поэзии, столь же животворный для испанского языка, как сама жизнь. Ему удается достичь максимальной чистоты и выразительности звучания слова. И тогда именно через слово он приходит к жизни.

Модернисты далеки от понимания искусства как средства познания реальности. Поэтому даже в своей лучшей книге «Песни жизни и надежды», где автор покидает башню из слоновой кости и становится глубоководным, в книге, полной грустных размышлений, Дарио стоит на позициях агностицизма.

Жить, ничего не зная, жить, заблудясь
в дороге,
в страхе перед прошедшим, в страхе за
новый день.

В этой книге зазвучало в полный голос то, что лишь намечалось в его предыдущих стихах. Личные переживания и чувства стали материалом для поэтического творчества Дарио, и он сумел найти для них свою собственную оригинальную форму выражения. «Песни жизни и надежды» оказали огромное влияние на современное Дарио литературное поколение.

Прошли годы бурной деятельности и непрекращавшихся поездок, годы любовных приключений и нищеты (испанка Франсиска Санчес, любовь его жизни, рассказывает, как Дарио вместе с Гомесом Каррильо и другими, живя во Франции, был вынужден зимой сжигать собственные книги в печурке, чтобы хоть как-то натопить комнату). Именно в ту пору и как-то внезапно поэт останавливается на пути и окидывает мысленным взором пройденное. Именно тогда ему самому кажутся дустым и чем-то переходящим его литературный труд и даже его жизнь. Смысл существования ускользает от него, как мираж.

И Дарио — одинокий и мрачный — начинает спрашивать себя о жизни, о сути бытия, о назначении человека, о смерти и любви. Он возвращается к социальной и политической поэзии — пророчески предчувствует трагическое будущее латиноамериканских народов в своем знаменитом стихотворении «Ода Рузвельту», где он поднимает вопрос о том, не будут ли через сотню лет

двести миллионов латиноамериканцев говорить только по-английски? Те же опасения, что конкретно выразил Симон Боливар в начале XIX века, ощутив дуновение экспансионистских ветров со стороны Соединенных Штатов.

Глубокая печаль охватывает Дарио, но это совсем не то чувство, которое испытывают короли и принцессы его сказок. В его стихах — печаль человека, повидавшего мир и трепещущего в предчувствии рождения новой эпохи, перед которой он испытывает страх. Поэт вопрошает — ответа нет. Грустный гений изливает свою боль в стихах:

И, как с шипов, со строк
по каплям льется боль моей души
певучей.

У Рубена Дарио было много последователей, но среди них трудно назвать преемника. Он умер в 1916 году в Никарагуа. Он ослепил своим светом мир. При жизни одни просто почитали его, другие подражали, третьи следовали за ним, четвертые временами шли с ним в ногу. Но поэзия, населенная феями, королями, волшебниками и синими принцами, трудно уживается с XX веком, веком двух мировых войн, нескольких революций, множеством социальных изменений и рождением нового общества. Дарио как родоначальник литературного поколения и глава поэтической группы отстывает на задний план.

Однако все лучшее и значительное, созданное гением поэта, в том числе его глубочайшую искренность, вобрал и растворил в себе испанский язык. Дарио углубил и обогатил испанский язык, открыл в нем новые тональности и мелодии, вызвал к жизни дотоле неведомые краски, обнаружил в нем неисчерпаемые выразительные возможности. Он проложил путь богатейшей литературе, вершина которой — поэзия Сесара Вальехо.

Трудно назвать преемника Рубена Дарио, но его поэзия питает нас, как питает земля.

РОБЕРТО ОБРЕГОН МОРАЛЕС

АВТОПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА

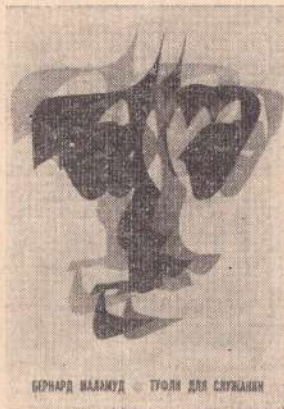
Бернард Маламуд. Туфли для служанки. Рассказы. Перевод с английского Р. Райт-Ковалевой. Предисловие Ю. Нагибина. Последействие В. Скороденко. Москва, «Молодая гвардия», 1967. 269 стр.

«З адача писателя — не игра с формой, а поиски средств к спасению человека в современном мире, спасение его ума и души», — таков, по его собственным словам, девиз творчества Бернарда Маламуда, одного из самых интересных прозаиков послевоенной Америки. Высказывание это совпало по времени с работой Маламуда над романом «Мастеровой» (1966), где, опираясь на, казалось бы, давние факты «дела Бейлиса» — сфабрикован-

ного царизмом антисемитского процесса 1913 года, — он резко выступил против депотизма и духовной нетерпимости, бремя которых отнюдь не становится легче с каждым новым шагом истории Западного мира. Актуальностью и подчеркнутой гражданственностью содержания «Мастеровой» во многом способствовал изменению тона американской прозы в середине 60-х годов.

«Мастеровой» — этапное произведение и с точки зрения развития собственного творчества Б. Маламуда, рассказчика и романиста, вступившего в литературу вскоре после окончания второй мировой войны. За прошедшие двадцать лет у писателя сложился и особый круг жизненных наблюдений, и своеобразный стиль, сочетающий реализм предметного фона с непременным вторжением в повествование поэтических аллегорий и ненавязчивого морализирования. В «Мастеровом» наглядно проявляется характер идеологических устремлений и художественных возможностей Маламуда. Таким же обобщенным творческим автопортретом, в известном смысле, можно считать и сборник новелл «Тюфли для служанки» — первую книгу американского прозаика на русском языке, куда вошло все лучшее из двух его сборников: «Волшебный бочонок» (1958) и «Дорогу иднотам» (1964).

Многое из того, что характеризует, условно говоря, «раннюю» манеру Маламуда, связано с кругом тем и настроений, отразившихся в его центральном произведении 50-х годов — романе «Помощник», о содержании которого отчасти можно судить по его черновому наброску, рассказу «Первые семь лет». Подобно беженцу из оккупированной гитлеровцами Польши сапожнику Собелю, герою рассказа, итальянцу Франко Альпине нелегко преодолеть психологический барьер, отделяющий его, чужака — «гоя», от бдительно охраняющих законы касты мелких лавочников — бруклинских евреев. И не столько любовь к дочери своего хозяина Морриса Бобера, сколько «сочувствие» в широком толковании этого слова руководит всеми действиями Альпине.



Благодарность, сострадание, терпимость — то, чего, по мнению Маламуда, так недостает окружающему миру, составляет этический идеал писателя в его произведениях о «маленьких людях», раздавленных огромным городом.

Излюбленными героями Маламуда в «Помощнике» и группирующихся вокруг него новеллах становятся мелкие бизнесмены, лавочники, служащие — все те, кто составляет широкий, с размытыми краями слой городского населения, именуемый обычно «мелкой буржуазией». Но собственно «буржуазного», то есть своеобразного, уникального, низменного, так мало в людях из рассказов Маламуда. Наивно высказанная мечта об устойчивости и достатке — «...хотелось когда-нибудь получить хорошую работу, жить на зеленой улице в отдельном домике с крыльцом...» — незаметно переходит у них в тоску по гуманности, по дружескому участию: «Хотелось... не чувствовать себя таким одиноким, особенно в субботние вечера. Хотелось, чтобы люди его уважали, любили...»

Зловещим фоном рассказов «Тюрьма», «В кредит», «Плакальщици» служит скопище запущенных многоквартирных домов, которыми с конца прошлого века застраивались и центр Нью-Йорка — Манхэттен, и его периферийные районы — Бронкс и Бруклин. И жизнь обитателей этих трущоб в наше время не очень-то отлична от судьбы их отцов и дедов, персонажей книг М. Голда, Драйзера, раннего Дос Пассоса.

Основанные словно бы на «мелочах быта» рассказы о Нью-Йорке никогда не сводимы к непритязательным житейским анекдотам. В зарубежной критике порой называют Маламуда «Чеховым Ист-сайда» — ведь и ему ведом секрет концентрированного изображения противоречий внутреннего мира личности, раскрывающихся в самой вроде бы незначительной и заурядной обстановке.

Несмотря на заметную зависимость от Шолома Алейхеми и некоторых других еврейских писателей, сформировавшихся в Европе, Маламуд — специфически американский писатель. Склад его ума формировался в грозные тридцатые годы; в тусклый цвет скучных дней экономического кризиса окрашены и роман «Помощник», и многие новеллы Маламуда. Уже в раннем творчестве он следует в русле литературы критического реализма в США, какой мы ее знаем по лучшим произведениям первой половины XX века, развивая ее традиции. Обозревая мир угнетения и страдания, Маламуд не связывает себя только с выражением скорби, негодования или протеста: он делает особый акцент на том, что рисуемая им обыденность неоднозначна, изломана, парадоксальна.

Вот добрый малый, привратник Вилли Шлегель, вечно работающий до седьмого пота, невольно — но в то же время и не бессознательно — становится причиной смерти бессловесного лавочника Панессы («В кре-

дит»). А вот, напротив, свирепый домовладелец Грубер, преследующий забитого жильца-пенсионера, испытывает столь сильный порыв раскаяния и страха, что готов броситься на колени рядом со своей жертвой и вымаливать прощение себе и всему человеческому роду («Плакальщики»).

Как и в «Помощнике», в этих рассказах для Маламуда важно не деление на хозяев и наемных рабочих, на оскорбленных и виноватых. Несостоявшийся убийца бакалейщика Бобера Франк Альпине превращается в ангела-хранителя его дома; простодушный виноторговец Натан покорно сносит все капризы и причуды своей темнокожей служанки Черити Суитнесс («Мой любимый цвет — черный»). И так всегда у Маламуда: неизбежное внутреннее родство человеческих душ значит для него гораздо больше, нежели цвет и покрой мирской униформы, в которую они вынуждены облекаться.

Вторая группа рассказов Б. Маламуда, соответствующая в общих чертах его «поздней» манере, — это символические полу-притчи, где хотя и нет явного вымысла, но действительность выглядит как бы слегка сдвинутой, чуть-чуть иллюзорной. Перед читателем все тот же круг «бедных людей», которых гнетет уже не столько нищета, сколько сама жизнь, вернее, ее унылое, бесконечное однообразие: «Ни неба не увидишь, ни океана, потому что ты в тюрьме, только никто ее тюрьмой не зовет, а назовешь — никто не поймет, о чем ты, или притворится, что не понимает». Но достаточно какого-нибудь ничтожного повода: случайной встречи, письма или внезапного прилива фантазии, чтобы самый обычный, неприметный человек — скажем, писатель Митка или студент Лео Финкель — вдруг почувствовал себя в пределах странной «ничейной» земли, скрывающейся между реальностью, управляемой в соответствии с суровыми законами детерминизма, и желанным миром неожиданности и тайны.

Нежный лиризм и дерзкая метафоричность — главные отличительные черты «Девы озера» и «Волшебного бочонка», лучших, на наш взгляд, рассказов сборника, словно стоящих на перепутье между традиционным, «добротным» реализмом и отчаянной фантазмагорией. Становясь самозваными романтиками, герои Маламуда в середине XX века — подумать только! — мечтают «о любви, о приключениях, о свободе», хотя и считают, что «слова эти давно уже звучат чуть-чуть смешно». Распрошавшись с бутафорскими чудесами нью-йоркского Кони-айленда, который он про себя называл не иначе, как «остров Сытный», Гарри Левин из рассказа «Дева озера» попадает в волшебную страну дворцов и замков Северной Италии. Однако воздействие бездушной и обезличенной культуры большого города не могло пройти для него даром: в неудаче своего романа с обратившейся в призрак прекрасной, но бедной итальянкой повинен был только он сам.

«Не забывай, как ты обездолен», — снова и снова напоминает читателю унаследованный от Чехова «человек с молоточком» в

рассказах Маламуда. И только изредка фантазия писателя устремляется к подчеркнuto угловатым, гротескным формам; тогда изпод его пера выходят произведения, подобные «Нагой натуре» и «Последнему из могикан» — стилизованные под расхожий фрейдизм или юнгианство «универсалии», повествующие о вечном бродяжничестве «мировой души» недоучившегося художника Фидельмана.

Смешение фантастического и достоверного, так называемый «литературный астигматизм», столь распространенный в послевоенной американской литературе, не определяет, конечно же, целиком творческой манеры Б. Маламуда. В написанном сравнительно недавно «Беженце из Германии» писатель стремится преодолеть известную камерность тематики своих ранних рассказов, не утрачивая при этом их психологизма и символической насыщенности. Эстетика произведений Маламуда в 60-е годы (включая романы «Новая жизнь» и «Мастеровой») в первую очередь опирается, как уже отмечалось, на реализм, но реализм своеобразного, «одухотворенного» склада, выдаваемый иными критиками в США даже за некий «новый романтизм». Но американский прозаик всегда был близок к земле и простым людям, ее населяющим. Лицо его прозы отражает многие черты современности; скажем же об этом словами самого Маламуда:

«Это лицо проникло в самую душу... В нем была юность — весеннее цветение и вместе с тем старость — какая-то растраченность, замученность... что-то знакомое до боли и в то же время совершенно чужое».

Таков Бернард Маламуд, каким мы узнали его по рассказам сборника «Туфли для служанки».

А. МУЛЯРЧИК

**ИЗДАНО
ЗА РУБЕЖОМ**

ДУБЛЕРЫ

Bigiaretti. La Controfigura. Milano, Bompiani editore, 1968.

Прежде всего несколько слов о названии романа, с трудом поддающемся переводу. «La Controfigura» — так озаглавлена последняя книга Биджаретти. Это слово заимствовано из специального, технического языка кинематографии — так называют актера, подменяющего основного исполнителя при съемке особых трюковых номеров, связанных с риском для жизни. Сложность перевода состоит еще и в том, что название романа не находит в самой книге никаких непосредственных,