

УОЛТЕР АЛЛЕН

ПОСТСКРИПТУМ К «ТРАДИЦИИ И МЕЧТЕ»

Прошло тринадцать лет со времени выхода первого издания моей книги «Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня»¹ и пятнадцать лет с момента окончания моей работы над ней. Какой кажется она мне сейчас, в ретроспекте? Должен признать — должен был признать с самого начала, не написав еще первой фразы, — что задача, которую я перед собой поставил, задача, сформулированная в самом заглавии книги, была невыполнима. Вопрос о том, какие именно книги и каких авторов следует отобрать для критического рассмотрения, весьма сложен и не может быть полностью разрешен, в свою очередь он слишком часто бывает связан с другими не менее важными вопросами — в основе своей философскими, — такими, как определение формы произведения и позиции писателя. Но не этот момент тревожит меня — ведь подобные трудности сопутствуют любому литературоведческому исследованию. Критическое отношение к себе вызывают слова «...английской и американской прозы», — слова, с помощью которых я просто-напросто обозначил границы своих размышлений. Хотелось бы мне напи-

сать иное: «художественной литературы на английском языке...», но если бы я предпринял попытку охватить романы на английском языке, опубликованные в Канаде, Австралии, Южной Африке, Вест-Индии, Индии и Пакистане, а также в новых африканских государствах, то вряд ли книга моя была бы закончена даже сейчас. Вместе с тем, сколь это ни огорчительно, надо признать, что некоторые лучшие романы, написанные по-английски, особенно за время, прошедшее после появления моей книги, были созданы в таких странах, как Австралия и Индия. Но к этому я еще вернусь.

Разумеется, «Традиция и мечта» устарела еще до выхода своего в свет, — это я и сам знал. Тут уж ничего нельзя было поделать, ибо книги, если они предназначены для печати, должны иметь свой конец или хотя бы доводиться до конца. Когда пишешь историческую работу, то в каком-то пункте нужно подвести черту и сказать себе: «Дальше я не двинусь. Это мой конечный рубеж». В данном случае моим конечным рубежом стал год 1955-й, — для того чтобы иметь основания быть включенным в мой обзор, писатель должен был опубликовать свой первый роман до этой даты. Оказалось, впрочем, что дата была не столь уж произвольной — ведь именно в эти годы, до и после 1955-го, в литературе уже обозначилось то, что шло к своему завершению, и то, что лишь начало формироваться, — думается, мне удалось это уловить и выразить. Последний раздел моей предпоследней главы начинается так: «Сейчас, когда в ретроспекции мы обозреваем панораму всей послевоенной литературы, 1953 и 1954 годы предстают в особом свете. Ибо осенью 1953-го вышел из печати роман Джона Уэйна «Спешите вниз», а в начале 1954 года к нему присоединился «Счастливец Джим» Кингсли Эмиса. В том же году увидели свет первые романы Айрис Мер-

¹ Книга опубликована на русском языке в издательстве «Прогресс». М., 1970. (Здесь и далее — прим. перев.)

док («Под сетью») и Уильяма Голдинга («Повелитель мух»).

Когда в 1964 году книга была издана, в Англии и США появилось много новых писателей, которых мне не удалось включить в свой обзор, о чем я чрезвычайно сожалел, а с тех пор, разумеется, мы узнали и многие другие имена. Несколько позднее я назову их и расскажу, почему назвал именно их.

Мне кажется, что когда я писал свою «Традицию и мечту», то недостаточно глубоко размышлял над понятием романа как литературной формы. Не хочу сказать этим, что моя точка зрения на романы, рассматриваемые в книге, стала иной. Некоторые из них представляются мне сейчас более значительными, чем прежде, другие — менее значительными, однако в общем суждения мои остались неизменными. Но сами эти суждения могли быть выражены более точно, если бы я в то время обладал более глубоким взглядом на роман как литературную форму. «Традицию и мечту» я задумал в виде продолжения моей более ранней книги под названием «Английский роман. Краткий историко-критический очерк», начинающийся, как это принято, с конца XVII века, где от Беняна я переходил к Дефо и Ричардсону — первым бесспорным романистам в английской литературе. Начальные строки вступительной главы гласили:

«Историки литературы, по-видимому, страшно испуганные новизной этой литературной формы, обычно считали необходимым снабдить роман respectableм древним прошлым подобно тому, как составитель генеалогических древ наделял выскочку безупречной родословной... Изю всех сил стараясь наделять роман почтенными предками, они вели себя примерно так, как если бы человек, взявшийся написать историю автомобиля, начал пространно рассказывать, заняв этим треть всего труда, об эволюции повозки, запряженной волами. Историки эти повинны во внесении путаницы: они исходили из предпосылки, что слова «художественная литература» и «роман» — взаимозаменяемые синонимы».

Должен признаться, что и сейчас я склонен сочувственно отнестись к этому своему высказыванию двадцатилетней давности. В те дни я был не только критиком, анализирующим роман, но и романистом, как романист нерасторжимо связан с традицией реалистического романа. Для меня роман всегда коренится в истории, имеет дело с такими событиями в жизни человека, которые происходят в действительности либо могут произойти, не нарушая нашего представления о правдоподобии. «Единственно общее определение, которое мы можем дать роману (и оно воздает ему должное), — писал Генри Джеймс, — это история». Для меня как романиста и критика мысль эта всегда была священной.

Да и теперь это так. Но двадцать лет назад я еще не читал работ канадского критика Нотропа Фрая, который убедительно показал — во всяком случае, для меня убедительно, — что до появления романа, предшествуя ему, как фундамент, и часто продолжая жить в нем самом, существовал прозаический жанр романтического повествования — т. н. «*gotansee*». Разумеется, я знал о существовании этого жанра, поскольку следовал за американским ученым Ричардом Чейзом, сформулировавшим различия между английским и американским романом. Чейз (я несколько раз цитирую его во введении к «Традиции и мечте») считает, что типичный американский роман в каком-то плане — антипод типичного английского романа или, по крайней мере, «кажется эксцентричным на фоне традиции, характерным образцом которой является, скажем, «Мидлмарч» Дж. Элиот». Ни одна из разновидностей американского романа, продолжает он, «не обнаруживает близкого родства с тем объемным, солидным, умеренным, моралистическим воспроизведением жизни и мыслей, которое ассоциируется у нас с «великой традицией» мистера Ливиса». С другой стороны, в нем проступает сходство скорее с романтическим повествованием («*gotansee*»), каким оно предстает в определении Н. Фрая: «...способ изображения в беллетристике, при котором главные персонажи существуют в мире чудес (наивный «*gotansee*»), либо сама тональность повествования элегична или идиллична и потому менее приспособлена для социального критицизма, чем миметические — то есть стремящиеся к правдоподобию — способы изображения».

Можно также сказать, продолжает профессор Фрай в другом месте, что «автор романтического повествования стремится создать не столько «образы живых людей», сколько стилизованные фигуры, перерастающие в психологические архетипы. Именно в романтическом повествовании мы обнаруживаем понятия Юнга — либидо, анима, тень, отраженные соответственно в герое, героине и «анима»¹. Вот почему от романтического повествования так часто исходит жар субъективной интенсивности чувств, не свойственный роману, вот почему мы все время ощущаем где-то близко, совсем рядом присутствие аллегории».

Я был введен в заблуждение также и своей абсолютно ложной аналогией между историей романа и историей автомобиля. Если бы я писал свою книгу сейчас, то попытался бы доказать, что роман — по моему убеждению, в основе своей реалистический жанр — является характерной формой, в которую вылилось романтическое повествование в Европе на протяжении последних двух с половиной столетий.

¹ Душа, дух (лат.).

УОЛТЕР АЛЛЕН
ПОСТСКРИПТУМ К «ТРАДИЦИИ И МЕЧТЕ»

Я попытался бы также показать, что в наше время роман как доминирующая литературная форма находится под угрозой из-за возрождения романтического повествования, являющегося полной его противоположностью, — разновидности прозы, посвященной «чуждесному», «романтической» и вовсе не стремящейся, говоря словами Н. Готорна, «к соблюдению скрупулезной верности не только возможному, но и правдоподобному, обычному течению человеческой жизни». Это возрождение интереса к романтическому повествованию мы можем наблюдать в разрастании научной фантастики, в творчестве таких писателей, как англичанин Толкьен и немец Гессе (абсолютно на него не похожий), даже во многих произведениях, относящихся к жанру детективного и приключенческого романа. Многие в научной фантастике не имеют ни малейшего отношения к науке; пренебрегая правдоподобием, авторы переходят в область волшебства. То же самое можно сказать, например, о шпионских романах А. Флеминга.

По сути, романтическое повествование и занимается волшебством — если можно так выразиться, — на волшебстве оно и держится. На первый взгляд кажется, что именно этому началу полностью противостоит все, созданное великими английскими реалистами со времен Ричардсона и Дефо, — противостоит во имя разума и реализма. Однако теперь я в этом не столь уж уверен. Если, как я теперь склонен думать, реалистический роман поглотил и впитал в себя романтическое повествование, то факт этот, я полагаю, разъясняет и освещает многие вещи в романе. Он, например, помогает лучше понять, почему некоторые романы и некоторые литературные персонажи обладают непреходящим обаянием, несмотря на их, казалось бы скромные, литературные достоинства. Если, скажем, «Джен Эйр» Ш. Бронте и можно назвать шедевром, то лишь с большими оговорками, в своем роде это столь же нелепая книга, как «Замок Отранто» Г. Уолпола или любой готический роман. Попробуйте кратко пересказать ее фабулу — и вся история Джен Эйр тут же превращается в абсурд. Много лет мистер Rochester держал безумную жену на третьем этаже своего загородного дома, под присмотром пьяницы служанки, и никто среди других слуг, ни сама Джен Эйр, гувернантка незаконной дочери Rochester, даже не подозревали о существовании этой помешанной женщины. Убежав из поместья Rochester, Джен Эйр пешком скитается по дорогам, пока, без гроша, умирающая от голода и усталости и промокшая насквозь, не падает в изнеможении перед дверью дома, где живут ее кузены, о которых она вообще ничего не знала, а затем обнаруживает, что их покойный отец — ее дядя — завещал ей 20 000 фунтов.

Дальше — в том же духе. В тот самый момент, когда Джен почти готова согласиться на просьбы своего кузена и выйти за него замуж, она слышит зов Rochester:

«Джен, Джен!» «Где вы?» — кричит она, выбегая в сад. В саду нет никого, Rochester за много миль отсюда. «Прочь, суевестные обольщения!» — восклицает она, но вопреки всему спешит вернуться в усадьбу Rochester. И узнает, что безумная жена сожгла дом, на Rochester упала горящая балка и он ослеп.

Сплошная чепуха? Но ведь «Джен Эйр», с момента своего выхода в свет, была и остается одним из самых популярных английских романов, во всяком случае в Англии. Трудно вообразить себе произведение, представляющее собой сплошную чепуху, но широко читаемое сто пятьдесят лет подряд. Может быть, Шарлотта Бронте и перенесла на бумагу одну из самых распространенных женских сексуальных фантазий, но роман этот — нечто гораздо более значительное, чем увлекательная небылица, и литературная критика не раз подчеркивала незаурядный интеллект героини, ее способность испытывать подлинную страсть. «Джен Эйр» открывается нам как замаскированная сказка, фантазия, явно переключаясь с одной из самых знаменитых и популярных сказок — историей Золушки. Волшебные сказки принадлежат к числу древнейших, изначальных форм романтического повествования, корни их уходят очень глубоко в недра человеческого сознания, мы можем обнаружить их, в остаточном виде, во многих реалистических романах. По существу — теперь у меня возникает соблазн прийти к такому выводу — какие-то элементы сказки должны присутствовать в любом романе. Именно младший сын оказывается всепобеждающим героем в волшебной сказке, именно младший сын становится героем «Красного и черного».

Вот все это, по неведению либо по недостатку воображения, я не принимал во внимание, когда писал свою «Традицию и мечту». Результатом было причудливое смещение мерок: я недооценил значение символа в романе, другими словами, забыл, что роман — тоже проявление поэтического творчества, а так как символическое начало в английском романе осталось вне моего поля зрения, то я сильно преувеличил степень разрыва между английским и американским романом, а вместе с тем проглядел и значительные расхождения между ними, возникавшие с ходом времени.

В 1956 году, через несколько месяцев после того, как я подвел черту под своим обзором, появился крупнейший английский романист нашего времени. С той поры Энтони Берджес написал двадцать один роман, а также два ценных популярных очерка о творчестве Джеймса Джойса. Берджес, лингвист по образованию, вновь приобщил английский роман к джойсовскому искусству обращения со словом, упоению стилистикой языка, используя, как и Джойс, свой пародийный дар в качестве комического приема и средства критической оценки явлений. Критик Б. Бергонци говорит, что

«Бёрджеса можно с полным основанием назвать писателем, работающим в жанре «черного юмора» и поглощенным определенными темами квазирелигиозного характера». В этом смысле чрезвычайно типичен его лучший роман «Заводной апельсин» (1962) — роман-антиутопия; действие его происходит в недалеком будущем, в городе, весьма напоминающем Лондон, жители которого терроризированы шайками подростков и молодежи. Рассказ ведется от лица члена одной из этих шайек, юноши по имени Алекс, на языке, изобретенном самим Бёрджесом, смеси английского сленга и русских слов, что несомненно является своего рода лингвистическим достижением писателя. Алекс — садист по призванию; он утверждает свою духовную свободу, сознательно избрав путь зла. Очутившись в руках представителей государственной власти, он отдан в распоряжение правительственных служащих — психологов и врачей, которые решают насильственно избавить его от криминальных склонностей. «Заводной апельсин» называют «метафизическим приключенческим романом», это комедия — и смешная, и тревожащая одновременно, посвященная теме свободы воли и всему, что связано с этим древним философским понятием. В романе есть нечто близкое проблематике творчества Грэхема Грина (следует заметить в связи с этим, что Бёрджес ведет свое происхождение от католического рода).

Еще один характерный роман Бёрджеса — «На солнце не похожи», герой которого не более и не менее как Шекспир, изображенный без особого почтения, открыто говоря, крайне реалистично. Написана книга блистательно и достоверно — языком, близким языку елизаветинской эпохи. Бёрджес чрезвычайно плодит как журналист и автор документальной прозы, и можно предположить, что он достиг бы большего как романист, если бы писал поменьше.

Год спустя появился еще один романист-каталик: писательница Мюриэл Спарк¹. Ранние ее романы представляются мне более удачными, чем последние. Это — писательница необычайно острого комического видения, она дает читателю почувствовать за внешним комизмом окружающего нас мира другой мир, духовный и вечный, и онто придает значимость происходящему. Типичным в этом смысле является ее четвертый роман «Мэмэнто мори» (1959), все персонажи которого — старые люди, перешагнувшие за седьмой и восьмой десяток, иные из них живут в больницах для престарелых. Каждый получает мистическое предупреждение: таинственный голос по телефону произносит «мэмэнто мори» — «помни о смерти». Книга эта, как и все лучшие произведения Спарк, очень смешна, однако читателя пробирает озноб.

Когда я подводил черту в своей книге, вышли в свет первые и, в той мере,

в какой это касается романа, лучшие произведения писателей, чуть позже получивших прозвище «сердитых молодых людей», — романы Джона Уэйна и Кингсли Эмиса¹. Прозвище на редкость неудачное — можно лишь порадоваться, что сам я им не воспользовался. Было еще слишком рано, чтобы высказывать обобщающее суждение по поводу более значительного события: прихода в литературу группы романистов, самыми крупными в которой были Алан Силлитоу («В субботу вечером и в воскресенье утром», 1958), Кит Уотерхауз («Агунишка Библия», 1959), Рэймонд Уильямс («Пограничный край», 1960) и Дэвид Стори («Такова спортивная жизнь», 1960). Группой можно было их назвать лишь в том смысле, что все они принадлежали по происхождению к одному классу. Все они родились в семьях промышленных рабочих и если даже, получив образование, покидали свою среду, то тем не менее в каком-то смысле оставались на позициях пролетарского сознания. Единственным среди них настоящим рабочим, в традиционном английском понимании этого слова, был Силлитоу, четырнадцатилет оставивший школу, чтобы начать работать. Уотерхауз стал газетным репортером и известным журналистом и одновременно драматургом и романистом. Верно, что Стори, сын шахтера, три года играл в профессиональной команде регбистов, но в это же время он учился на искусствоведческом факультете. Что же касается Уильямса, отец которого был рабочим-железнодорожником, то он, быть может, более известен как литературный критик (автор очень авторитетного труда «Культура и общество») и преподаватель курса драматургии в Кембридже, нежели как романист.

Перемены в социальных условиях жизни, контраст между участием родителей и своей — все это, однако, продолжает занимать творческое воображение ряда писателей, а также других, меньшего масштаба, которых они как бы представляют. Правда, к Силлитоу это явно не относится. «В субботу вечером и в воскресенье утром» — повествование об одном уик-энде в жизни Артура Ситона; он работает токарем на заводе, устроен неплохо и отлично сознает, насколько больше ему повезло, чем отцу, испытавшему довоенную безработицу. Артур вполне доволен всем — пива и женщин у него достаточно. Конечно же, Артур Ситон, представитель люмпен-пролетариата, не выступает от имени самого Силлитоу, судьба которого более сходна с судьбой старшего брата Артура, Брайана, героя последующего романа «Ключ от двери»

¹ Джон Уэйн. Спешите вниз, «Новый мир» № 8—10, 1959. Кингсли Эмис. Счастливчик Джим, «Иностранная литература» № 10—12, 1958 г.

УОЛТЕР АЛЛЕН
ПОСТСКРИПТУМ К «ТРАДИЦИИ И МЕЧТЕ»

¹ Мюриэл Спарк. На публику. М., «Молодая гвардия», 1971 г.

(1961)¹. В книге развернута история жизни Брайана — полное тягот детство среди бедняков военного кризисного Ноттингема, а затем военная служба в авиачастях, отправленных в Малайю. Книга замечательная, производящая большое впечатление; настоящий кусок из жизни людей рабочего класса, описанной правдиво и детально. Это — выдающееся литературное достижение и, на мой взгляд, лучшее произведение Силитоу.

«Агунишка Билли» до сих пор остается книгой, которой Уотерхауз обязан своей известностью романиста. Изображена в ней жизнь — вся из «снов наяву» — юнца, работающего в похоронном бюро. Он оказывается героем в высшей степени неправдоподобных и никому не внушающих доверия фантастических выдумок, обручен с тремя девушками сразу и, естественно, служит причиной отчаяния для своих родителей. Он и смешон и жалок, а поскольку в каждом из нас есть нечто от него, то существо это трогает нас. Роман написан очень остроумно, изобретательно и живо.

Главный персонаж «Пограничного края» Р. Уильямса — молодой преподаватель Лондонского университета — уезжает из Лондона в родной городок, находящийся в пограничном районе между Англией и Уэльсом, навещать больного отца, всю жизнь проработавшего сигнальщиком на железной дороге. В основе своей это повесть о том, как человек вновь обнаруживает свои корни, и показывает она, по словам американского критика, «преемственность и различия между старой Англией «классического» капитализма и новой Англией «государства процветания».

Дэвид Стори, роман которого «Такова спортивная жизнь» аннексировал новую территорию для английской литературы — поскольку содержание его связано с жизнью профессионального регбиста (регби — вид футбола, популярный на севере Англии), — пользуется также завидной репутацией в качестве драматурга. Романы его обычно исследуют внутренние конфликты, противоречивое и напряженное состояние духа одаренных молодых людей, вышедших из рабочей среды и благодаря полученному образованию как бы вытолкнутых из нее, оторванных от привычной семейной обстановки, от родителей, самопожертвование которых и дало детям возможность это образование получить. Такова тема второго его романа «Бегство в Кэмден» (1961) и последнего по времени «Сэвилл» (1976). «Сэвилл» — произведение, удивительное по насыщенности фактическим материалом и наблюдательности, с большой любовью автор прослеживает этапы и перипетии возмужания своего героя — сына йоркширского шахтера. Роман этот, как бы пропитанный насквозь атмосферой жизни рабочих северных провинций Англии, широко охватывающий действительность, по содержанию своему заставляет

вспомнить «Сыновей и любовников» Д. Г. Лоуренса и при этом ничуть не проигрывает от такого сравнения.

Совершенно несхож с этими романистами Джон Фуулз — его первая книга «Коллекционер» вышла в 1958 году. Предмет исследования этого чрезвычайно изысканного, техничного и блистательного по стилю романиста — соотношение между выдумкой и реальностью, литературой и жизнью. В «Маге» (1966) тема эта раскрыта в приложениях молодого англичанина, преподающего в Греции; вся его жизнь словно бы таинственным образом управляется неким магом, давшим заглавие роману. Написана книга блестяще, но, как представляется мне, она страдает слишком очевидной искусственностью, нарочитостью построения и ситуации; «Маг» — почти готический роман, с необыкновенной тщательностью разработанный. Значительно удачнее «Подруга французского лейтенанта» (1969) — хотя и здесь писателя занимает тема иллюзии и реальности — история, им рассказанная, кажется гораздо более приемлемой. Главная линия повествования — сюжет из викторианских времен, который вполне мог бы стать темой баллады Томаса Харди. Фуулз создает на его основе своего рода стилизацию под традиционный английский роман XIX века. В книге то и дело возникает переключки с мотивами романов Харди и Дж. Элиот, а также с подлинными историческими событиями: героиня, любовница французского морского офицера, в конце повествования сближается с людьми, связанными с художником и поэтом Данте Габриэлем Россетти. Я сказал «в конце», однако в романе три различных концовки — они одинаково правдоподобны и убедительны с точки зрения развития сюжета и психологии людей тех времен, о которых он пишет. Рассказ обо всех этих событиях ведет человек викторианской эпохи, наделенный нашими сегодняшними познаниями и критериями в оценке истории XIX века, его проблем и достижений. «Подруга французского лейтенанта» — роман сложный, свидетельствующий об эрудиции автора и вознаграждающий читателя за его труд; в нем поднято и поставлено на обсуждение немало вопросов: что мы подразумеваем под термином «викторианцы», какова природа исторической и художественной правды, какова ценность художественного вымысла.

Три-четыре года отделяют появление на литературной сцене двух романисток, разных по происхождению, но в чем-то сходных: Герды Чарльз — ее первый роман «Подлинный голос» вышел в 1959-м — и Маргарет Дрэббл, чья книга «Один летний сезон»¹ была издана в Англии в 1963 году. Мисс Чарльз сосредоточила свое творчество на изображении жизни английских евреев, в то время как мисс Дрэббл, которая сделала блестящую академическую карьеру в Кембриджском университете, повествует

¹ Опубликован в «Иностранной литературе» № 5—7, 1963 г.

¹ М. Дрэббл. Один летний сезон. М., «Прогресс», 1972 г.

в своих книгах о молодых женщинах, принадлежащих к кругу профессиональной интеллигенции. Среда в их романах имеет весьма мало общего между собой. Тем не менее общее у них есть: обеих романисток в какой-то мере сближает стремление к серьезному и беспристрастному освещению моральных проблем — то, что отличало творчество самой крупной английской писательницы XIX века Дж. Элиот. Мисс Чарльз очень остро ощущает свое еврейское происхождение, и в то же время она определяет область, в которую вторгаются ее романы, шире — как «зону повседневной боли». В этой связи еврейское начало в самой писательнице и в ее персонажах приобретает второстепенное значение, даже в «Точке пересечения» (1960), быть может, лучшим ее романе, рассказывающем о том, что значит быть евреем.

Самый характерный роман мисс Дрэбл — третье ее произведение «Жернов» (1965). Его героиня — молодая женщина, работающая над диссертацией по елизаветинской поэзии, забеременела от случайного любовника, к которому не питает никаких чувств. К изумлению своих друзей, она решает сохранить ребенка и воспитать его самостоятельно. В ходе событий она открывает для себя многие стороны жизни, от которой была отрезана раньше, погруженная в мир своей специальности. В этом романе несколько едкий юмор мисс Дрэбл отлично уравновешивается ее сострадательностью.

Под Скотт издал свой первый роман года за два до избранного мной временного рубежа, однако «Сокровище короны» — первый том тетралогии «Квартет раджи», принесший ему известность, был опубликован лишь в 1966-м. Четыре обширных романа (заглавия последующих: «День Скорпиона», 1968, «Башни молчания», 1971, и «Раздел трофеев», 1975) образуют полотно крупного масштаба, воссоздающее последние годы британского владычества в Индии и отношения между двумя странами на протяжении этих лет. Тема безусловно весьма сложная, требующая достаточно большого числа действующих лиц. Замысел широк, но метод Скотта заключается в том, чтобы в фокусе повествования оказались отдельные эпизоды и сцены, входящие в общий композиционный план. По выражению одного из критиков, «в повествовании этом сосуществуют чувство истории и чувство сиюминутной конкретности». Скотт прекрасно передает особенности индийского «фона», но интересуют его прежде всего и главным образом люди — и англичане и индийцы, их поведение в общественной и частной жизни в напряженный период истории. Скотт создал произведение, исполненное большого человеческого достоинства.

Снова я ощущаю необходимость отбирать главное и ограничивать себя. Отбирать следует сверхстрого, поэтому я могу еще позволить себе назвать лишь одного английского романиста — Малькольма Брэдбери, он к тому же выдающийся специалист по американской литературе, профессор университета и критик. В своем творчестве он в

чем-то родствен с группой рабочих-романистов из северной Англии, о которых я уже говорил. Все три романа Брэдбери посвящены университетской среде; главной целью его было, как пишет сам автор, «оставаясь в пределах более или менее комической структуры, исследовать проблемы либерализма и принципов моральной ответственности». Что он и делает — в высшей степени занимательно, сатира его чрезвычайно безжалостна. Действие романа «Кушать людей нехорошо» (1959) разворачивается в одном из английских «кирпичных», то есть построенных в начале этого века, университетов. «Шаг на Запад» (1965) рисует университет в одном из западных штатов Америки, куда прибывает молодой английский провинциальный писатель, приглашенный вести творческий семинар. Наивность героя открывает широкие возможности перед Брэдбери-сатириком. Мне кажется, что книга эта написана блистательно, великолепно улавливает особенности американской жизни и образа мыслей и очень смешна. Место действия романа «Исторический человек» (1975) — один из так называемых «новых» университетов, то есть открытых в течение двух последних десятилетий. Комическая изобретательность автора, как всегда, энергична, сатира носит более откровенный и целенаправленный характер. За последние тридцать лет в Англии и США было написано столько романов из университетской жизни, что они, можно сказать, образовали чуть ли не новый особый жанр. Брэдбери, несомненно, является мастером этого жанра.

Обращаясь к американским романам последних двенадцати лет и сравнивая их с английскими, я еще раз поражаюсь, насколько различны между собой эти две ветви литературы, существующей — что ни говори — в стихии одного и того же языка. Поражает меня и обобщение Ричарда Чейза: «Лучшие образцы английского романа неизменно рассчитаны на среднего читателя». Обобщение это все еще остается в силе, но только не для романа американского, который неизменно тяготеет к крайностям: то к буйному плебейству Марка Твена, то к бескомпромиссной литературной аристократичности Генри Джеймса. В стране, славящейся своими крайностями, писатели редко занимают или культивируют промежуточные позиции.

В американской литературе сегодняшнего дня господствует имя Владимира Набокова, который родился в 1899 году в Петербурге, эмигрировал в 1919-м и стал гражданином США в 1945 году. Именно в том году появился его первый роман, написанный на английском языке, но подлинный успех пришел к Набокову лишь в 1958-м, с публикацией «Лолиты». В самом начале это мог быть и успех скандального свойства, по-

УОЛТЕР АЛЛЕН
ПОСТСКРИПТУМ К «ТРАДИЦИИ И МЕЧТЕ»

сколько тема романа — сексуальное влечение не столь уж молодого человека к девочке-подростку. Но все же, хотя любовь героя Набокова Гумберта Гумберта, может быть, и извращенное чувство, к концу книги мы осознаем, что прочли одно из поистине замечательных описаний этого чувства, что перед нами — новый вариант того, что поэт Шелли называет «стремлением мотылька к звездам». Набоков (он все еще был в то время иностранцем в Америке и именно с этим ощущением писал свою книгу) с предельной сатирической резкостью и остроумием изображает американский быт и нравы — те их стороны, которые кажутся особенно странными европейцу. И по любым критериям сегодня он — не превзойденный никем мастер английского языка, величайший виртуоз со времени Джойса. Более поздние романы Набокова «Бледный огонь» (1962) и «Ада, или Страсть» (1969), на мой взгляд, менее доступны для понимания и напоминают скорее о сложной, изобретательно разработанной игре, нежели о романе в том виде, в каком привычен он английским читателям.

Мы ощущаем, что для Набокова изобретенная искусственность — важная грань искусства, совершенно так же обстоит дело и с Джоном Бартом, роман которого «Табачный маклер» появился в 1960 году. Внешне этот очень длинный роман является жизнеописанием некоего Эбензора Кука, реального лица, издавшего в 1708 году эпическую поэму под тем же названием. Фактически же Барт развертывает нечто вроде пародийно героического эпоса в прозе, с элементами готики и пикарескного повествования, имитируя различные литературные стили. Пытаясь определить природу и характер этого произведения, невольно обращаешься к именам Рабле и Sterne. Подобно им, Барт влюблен в языковую стихию, в многозначность и в двусмысленность слов, а более всего, мне кажется, влюблен в метафору. Можно сказать, что он подходит к рубежам научной фантастики; это становится очевидным в следующем его романе «Козлоюноша Джайлс» (1966) — книге, содержание которой трудно передать в одной фразе; не случайно сам автор подсказывает, что «Джайлс» может быть и творением обезумевшего компьютера. Но как бы то ни было, нам совершенно ясно, что Барт наделен большим, остро эксцентричным комическим талантом.

Один из самых влиятельных современных писателей — Курт Воннегут, первый роман которого был издан в 1952 году. Воннегут — писатель-фантаст, пользующийся формой научно-фантастического романа, чтобы выразить свое ощущение абсурдности жизни, которую он воспринимает сквозь призму «черного юмора». По собственному определению, Воннегут является «тотальным пессимистом», присутствующее ему сострадание к роду человеческому не может перевесить его отчаяния. Чувствуется, что смеется он просто потому, что ничего другого уже не остается. Очень характерен его роман «Благослови вас бог, мистер Розуотер»

(1965). В нем рассказывается о паллиативных попытках баснословно богатого человека облегчить страдания своих близких при помощи грандиозной благотворительности. Но даже его богатство бессильно перед окружающей нищетой и людскими невзгодами. Те, кому он стремится помочь, эксплуатируют его, друзья считают его сумасшедшим. Мистер Розуотер в книге Воннегута — безумец-святой.

Наиболее сильное художественное воплощение пессимизма Воннегута — появившийся пять лет спустя роман «Бойня номер 5»¹, в котором рассказано о разрушении Дрездена английскими и американскими бомбардировщиками; увидено это глазами автора — а он действительно все это видел, будучи в те дни военнопленным в Дрездене, — и главного его персонажа Вилли Пилигрима. Пилигриму удается вырваться из тисков времени, космический корабль уносит его на планету Тральфамадор, где прошлое, настоящее и будущее раскрываются перед ним как единое целое, в результате он обретает более глубокий взгляд на условия жизни рода человеческого и большую способность сочувствовать людям, как ни безнадежно их состояние. Мне кажется, что именно «Бойня» помогает понять, с кем из писателей прошлого вернее всего связывать Воннегута — это Вольтер.

Назову двух писателей, чрезвычайно трудных для восприятия и тем не менее весьма влиятельных, — это Джон Хоукс и Уильям Пинчон. Хоукс заметил как-то, что начал писать беллетристику, исходя из предположения, что истинными врагами романа являются фабула, персонажи, место действия и тема. Что же остается от романа, если убрать все эти моменты? — можно спросить Хоукса. И он ответит: структура, словесная и психологическая. Романы его — иллюстрация авторской мысли. С этой точки зрения «Каннибал» (1949) в символических образах показывает нам «большую, деградировавшую послевоенную Германию» и раскрывает определенный взгляд на историю. Символы, как, например, каннибализм, сплавлены в повествовании с интенсифицированным, блестящим использованием выразительных средств языка. Или возьмем «Веточку липы» (1961), на первый взгляд книгу более удобопонятную, потому что написана она в форме пародии на детектив. Но по существу — это картина жестокости и насилия, и относится она к послевоенной Англии, созданной воображением Хоукса. «Немного найдется романов, — говорит один из критиков, — которые с такой мощной выразительностью изобразили бы предельную угрозу, нависшую над человеческой личностью». Романы Хоукса очень близки к поэмам, они представляют собой символические структуры, заключающие в себе и состояние ума, и выражение убеждений, структуры, в которых есть место и для наблюдателя, и для наблюдаемого одно-

¹ Опубликован в журнале «Новый мир» № 3—4, 1970 г.

временно. А также, следует добавить, символические структуры, свойственные американскому литературному творчеству с тех самых пор, как Готорн написал свою «Адую букву» около столетия назад.

Как показал опыт Воннегута и Хоукса, апокалипсические мотивы принадлежат к числу ведущих в современном американском романе, да, в сущности говоря, видение грядущей катастрофы с самых истоков тяготеет над ним. В этой связи есть основания поразмыслить о том, какую роль в американском самосознании играла национальная традиция кальвинизма и религии, пугающая вечным проклятием и адским пламенем. Такого рода романы пишет и Уильям Пинчон, пишет с силой необыкновенной. Это подлинный мастер жанра «черного юмора», и романы его называют «историями о психопатическом подполье современного воображения». Первым романом Пинчона был «Ви» (1963). В основе повествования — история поиска: Герберт Стенсил, пытающийся выяснить обстоятельства гибели своего отца, оказывается вовлеченным в поиски таинственной женщины Ви; судя по всему, эта женщина — муза современной войны, и появляется она при бомбардировке Мальты немецкой авиацией. Тема романа Пинчона, по словам одного из критиков, «обдуманное и систематическое превращение человечества, живых существ даже не в машины, а скорее в совершенно неподвижные предметы». Пинчон выражает это апокалипсическое видение в ключе чернейшей «черной комедии». И все же она остается комедией, иначе это было бы просто непереносимо.

Пинчон — человек столь колоссальных и энциклопедических познаний, что, пожалуй, он не оставил без внимания ни одной отрасли современной науки. Он увлекался современной физикой, вел научную работу в промышленности; все это нашло отражение в трех его романах, особенно в последнем, «Радуга силы притяжения» (1973). Главная сюжетная линия романа связана с похождениями Тайрона Слотропа, американского офицера, который дезертирует к концу войны и бродит, растерянный и потерянный, по оккупированной послевоенной Германии, все более превращаясь в вещь, в предмет.

В своей личной жизни Пинчон придерживается одной из старейших традиций в американской литературе. Судя по всему, он питает непреодолимое отвращение ко всякого рода шумихе. Никто не знает о нем почти ничего, последняя его фотография — пятнадцатилетней давности, неведомо даже, где он живет. Все это заставляет вспомнить, скажем, о годах добровольного затворничества Готорна в Сейлеме, Массачусетс.

Обратиться к творчеству Джона Апдайка — значит (для читателя-англичанина во всяком случае) ступить на более или менее привычную территорию, хотя под верхним слоем его повествований проступает образный рисунок, заимствованный из античной мифологии, библейских сказаний,

фольклора. Однако то, что наверху, — успокоительно реалистично, да и сами источники мифологических и прочих уподоблений и иллюзий должны быть известны образованному читателю. Более того, он пишет как верующий христианин, что ни в какой мере не умаляет силы его реализма. В произведениях Апдайка обыденную повседневную жизнь словно пронизывает ток высокого напряжения — напряжение это порождается фактом существования секса и смерти, «великих неотступностей», по его выражению. Эта идея очень хорошо раскрыта в романе «Кролик, беги» (1960). «Кролик» Энгстром — человек, занятый бессмысленным делом, его приводит в ужас быстрый ход времени и перспектива неминуемой смерти и поддерживают лишь воспоминания о спортивных успехах школьных лет да уверенность в своих сексуальных возможностях. Но за историей этой жизни, словно в ироническом контрапункте, возникает миф об Оресте. Миросозерцание Апдайка полнее всего выразилось в «Супружеских парах» (1968), романе, рисующем жизнь десяти семейств из буржуазной среды, обитателей городка в Новой Англии; действие происходит в 60-е годы, когда, как сообщает автор, «вместо долга и труда идеалами стали правда и веселье». Роман чрезвычайно подробно знакомит нас с сексуальными нравами жителей американских пригородов, тем не менее под конец становится ясно, что читаем-то мы христианскую притчу.

Элисон Лури — романистка крайне редкого для Америки направления, она пишет в традиции, которая в США так и не привилась, — традиции английской комедии нравов. Это особенно наглядно в ее первом романе «Любовь и дружба» (1962), не случайно названном так же, как и ранний роман Джейн Остин. Лури предпринимает «разоблачение» — хотя слово это здесь звучит слишком сенсационно — образа жизни персонала модного американского колледжа, показывая крах брака молодого преподавателя. Написано это в холодной сатирической манере, остроумие писательницы — в духе Джейн Остин. Еще более благодарная мишень избрана в романе «Город Нигде» (1966) — картина нравов Лос-Анджелеса, поданная через восприятие американца из старинного рода Новой Англии. Свой цикл этюдов из жизни американских университетов Элисон Лури продолжила в «Войне между Тейтами» (1974) — этот роман связан с темой войны во Вьетнаме, с волнениями, охватившими в те годы колледжи страны. Писательница — весьма искусный мастер жанра, привычно для англичан, но чуждо для американцев и даже смущающего их как нечто слеска «антиамериканское», когда в этом жанре работает кто-либо из собственных их писателей; у меня создалось впечатление, что дарование и успехи Элисон Лури оце-

УОЛТЕР АЛЛЕН
ПОСТСКРИПТУМ К «ТРАДИЦИИ И МЕТЧЕ»

нены по достоинству скорее в Англии, чем в США.

Остается несколько писателей в литературах стран английского языка, которых я вообще не мог коснуться в «Традиции и мечте». Двое-трое из них сейчас пользуются уже международной известностью как крупные мастера, и первым среди них следует назвать австралийца Патрика Уайта¹, удостоенного в 1973 году Нобелевской премии по литературе. Из десяти с лишним опубликованных им романов самым характерным и одним из лучших является «Фосс» (1957). В «Фоссе» рассказывается о приключениях немецкого путешественника-исследователя в австралийском буше в начале XIX столетия, но по сути своей роман — это не больше не меньше чем попытка создания национального мифа.

Есть также писатель из Индии, Р. К. Нараян², который за сорок лет литературной деятельности опубликовал десять романов и семь сборников рассказов; в выдуманном им городе Мальгуди, в Южной Индии, он создал воображаемый край, который может выдержать сравнение — в смысле художественной достоверности — с Барсетшайром Э. Троллопа, с Уэссексом Т. Харди и с округом Йокнапатофа У. Фолкнера. Произведения, которые воссоздают жизнь города, образуют мастерски написанную комическую эпопею, спокойную по тону, лишленную сентиментальности.

Канада выдвинула Мордека Ричлера и Брайана Мура. Мур родом из Ольстера, и Ольстер занимает приметное место в его книгах, хотя столь же достоверно он пишет и о Монреале и о Нью-Йорке. Он следует традиции натурализма с бескомпромиссной правдивостью, о чем свидетельствует первый его роман «Джудит Хирн» (1955), портрет одинокой старой девы из Белфаста, алкоголички, жаждущей любви. Столь же трогает своей непреклонной честностью и сострадательностью недавний его роман «Жена врача» (1976) — история жительницы современного Белфаста, которая, отправившись отдохнуть во Францию, бросает мужа ради новой любви.

Дарование Мура воспринимается как явление скорее европейское, тогда как Ричлер

кажется явным гражданином Северной Америки. Нельзя не подумать в связи с ним о Соле Беллоу, как ни различно их творчество. Главная тема Ричлера — жизнь еврейской бедноты в Сент-Юрбэне, районе Монреала; и даже когда действие его книг переносится в Лондон, где Ричлер живет с давних пор, героем его все равно остается еврей из Монреала. К лучшим его романам, по-видимому, надо причислить «Сына меньшего героя» (1955), «Ученические годы Дади Кравитца» (1959) и «Всадника из Сент-Юрбэна» (1971). Сочетая реализм с фантазией, с большим юмором рассказывает в этих романах писатель о проблемах, навязанных евреям собственными их традициями и характером культуры страны, в которой они живут. При том, что Ричлер еврей, он еще и настоящий канадец, как показывает все его творчество. Специфика Канады заключается в том, что в силу своего исторического прошлого и географического положения эта страна до сих пор не может окончательно решить, принадлежит ли она Англии или США, и все время как бы разбивается между двумя культурами.

И наконец — он, кстати, моложе всех этих романистов — существует В. С. Найпол с Тринидада, британского острова Карибского моря. Найпол — потомок иммигрантов из Индии (восточных индийцев), и тематика его романов отражает большей частью либо комические аспекты расовых трений и конфликтов в Вест-Индии, где, как ни странно, выходцы из Индии составляют национальное меньшинство, либо жизнь самой восточноиндийской общины. Пока что самым крупным его произведением надо назвать «Дом для мистера Бисваса» (1961) — щедро и сочно написанный роман, и юмористический, и сатирический, и патетический одновременно, — книга, написанная в русле традиции английской прозы. Найпол рисует историю жизни трех поколений индийской семьи, все это дается и интерпретируется через восприятие Могуна Бисваса — натуры артистической, хотя ему доступны лишь два пути самовыражения: он пишет вывески и служит репортером в местной газете. Пожалуй, лучше всего можно представить себе, чего достиг Найпол в этом романе, в чем заключена его художественная сила, вообразив, какой роман написал бы Дж. Г. Уэллс, будь он юношей азиатского происхождения, рожденным на Тринидаде пятьдесят лет назад. Ибо «Дом для мистера Бисваса» — это карибский «Кипс» или карибская «История мистера Полли».

Перевод с английского И. ЛЕВИДОВОЙ

¹ Патрик Уайт. На свалке, «Иностранная литература» № 4, 1976 г.

² Его произведения неоднократно печатались на русском языке, в частности в журнале «Иностранная литература». — «Святой Раджу» № 6, 7, 1960; «Людоед в Мальгуди» № 2, 1964; «Продавец сладостей» № 1, 2, 1969.