

оригинала, казалось рожденным на языке переводчика. Читателям «Иностранной литературы», вероятно, известна старая шутка по поводу художественного перевода: «Перевод — что женщина: если он верен, то вряд ли красив, а если красив, то, значит, неверен». Конечно, переводчик должен стремиться одновременно и к точности, и к красоте, но точный перевод — не всегда хороший. Ведь бывает и так (это уж целиком зависит от таланта и поэтического чутья переводчика), когда перевод, не слово в слово следующий за оригиналом, тем не менее верен ему по духу.

Думаю, что сам я — не легко переводимый поэт. Я всегда стремился писать просто и ясно, обычным, всем понятным языком, и все же — а может быть, именно поэтому — очень многое в моих стихах остается «за кадром»; в них много того, что не высказано «в лоб», много социальных, исторических, литературных, личных ассоциаций, которые лишь слегка обозначены тем или иным словом, эпитетом, метафорой, — полное же их раскрытие доверено читателю. И случается, что «читатели по призванию», да и критики тоже, интерпретируют мои стихи неправильно, слишком буквально читая слово за словом. Зато другие говорят об «обманчивости моей простоты», о том, что простые слова несут в себе весьма сложный смысл. Но если мои соотечественники испытывают со мною такие трудности, то насколько же труднее тому, кто решается на другом языке, для читателей другой страны воспроизвести мои стихи!

Я глубоко благодарен всем, кто принимал участие в издании этой книги: Елене Малыхиной — за хорошо продуманный состав, а переводчикам — за проделанную ими работу. С Борисом Слуцким я встретился впервые в Будапеште несколько лет назад; имя его было знакомо мне уже и по рассказам коллег, и по нескольким стихотворениям, у нас напечатанным. Во время беседы Слуцкий сказал мне, что последние недели в Москве «мучился» над переводом моих стихов. Я знал, что переводы, рождавшиеся в муках, не могут не быть хороши — такими они и оказались. И вот сейчас мне хочется поблагодарить его за эти переводы и за проникновенное, дружеское предисловие к сборнику. Глубоко меня порадовали и другие переводы, выполненные моим давним другом Д. Самойловым, а также Н. Горской, Ю. Левитанским, В. Корчагиным, Г. Ефремовым.

Может возникнуть вопрос: откуда я знаю, что переводы действительно хороши? Прощу мне поверить — едва я получил первый экземпляр этой книжечки, едва лишь перелистал ее, как сразу же отчетливо понял: сборник явно удался. И не только потому, что я узнавал свою строфику, свои ритмы и отдельные краеугольные — самые важные для меня — слова. Было еще и какое-то шестое чувство. И я уверен, оно не подвело меня...

Я очень радуюсь этому своему русскому томику. Знаю, что моя книга попадет в руки

прекрасных читателей, владеющих большой и давней поэтической культурой, что меня прочитают подлинными любители поэзии, и от души надеюсь, что не разочарую их. Мне шестьдесят лет, сорок лет я пишу стихи, на венгерском языке выпустил уже четырнадцать или пятнадцать сборников. На родине меня считают уже старым, как говорят, «сложившимся» поэтом. Но вот здесь, в Советском Союзе, я разом помолодел на все сорок лет: стал автором первой, самой первой книжечки стихов. И с волнением начинающего, держащего в руках свою первую поэтическую книжку, я жду: как-то меня встретят, какое суждение сложится обо мне у читателей и у коллег-поэтов...

ЛАСЛО БЕНЬЯМИН

г. Будапешт

## КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПОРТРЕТ АМЕРИКИ

Американская новелла XX века. Составление и вступительная статья А. Мулярчика. Москва, «Художественная литература», 1976.

Можно составить достаточно полную библиотеку американского романа XX века — тут потрудились, выявив бесспорные вершины, само время. Еще проще подобрать библиотеку драматургическую: много ли написано в Америке пьес, превышающих торопливые интересы двух-трех театральных сезонов?

А вот собрание новелл, пусть даже одного лишь нынешнего столетия, — действительно проблема. Потому что буквально каждый серьезный писатель Нового Света, будь он романист, поэт или драматург, выступал также и в новеллистическом жанре. Потому что и сама американская литература начиналась именно с новеллы. Потому, наконец, что за два века выработалась исключительно высокая техника, возникли определенные правила, и порой не вдруг различишь, что перед тобой: творение мастера или поделка ремесленника, беззастенчиво пристроившегося к традиции.

Следовательно, от составителя антологии «Американская новелла XX века» требовалась не только широкая начитанность, но и строгость вкуса, позволяющая отделить подлинное от второсортного. Эти качества были проявлены, и книга, думается, получилась.

Книга — не просто сборник. Фрагменты, на первый взгляд разрозненные — и сюжетно, и стилистически, — складываются в картину.

Чем определяется ее единство?

Люди могут сталкиваться с очевидными препятствиями и прямыми угрозами — тогда нужно найти в себе мужество противостоять им. Такое мужество обнаруживается в

юном сердце Дика, не утратившегося вступить в борьбу со штрейкбрехерами, — об этом рассказано у Стейнбека в «Налете». Такое мужество пробуждается в детской душе Биг Боя (Р. Райт. «Биг Бой покидает дом»). Ему вообще приходится совершить немислимое для черного подростка дело — поднять руку на белого.

Но порой бывает куда труднее найти в себе силы, чтобы бросить вызов врагу невидимому, мягко опутывающему прозрачной паутиной соблазнов, врагу, прикидывающемуся союзником.

Таким противником американца двадцатого столетия оказалась Американская Мечта. Та самая Мечта, что грела сердца пуритан, некогда осваивавших суровый материк. Та самая Мечта, что, не обретая еще и имени своего, заставляла Томаса Мора искать утопию в Новом Свете. Мечта, побуждавшая Альфиери посвящать Америке свои оды, а Кольтриджа — поднимать бокал за здоровье генерала Вашингтона. Время разрушило иллюзии, надежда превратилась в миф, Мечта утратила душу, распалась на набор стереотипов, следование которым отнимает у человека истинную цель жизни. Осознание этого наложило глубокий отпечаток на всю американскую литературу нашего века. Драйзер и Хемингуэй, Фолкнер и Синклер Льюис, Вулф и Фицджеральд, современники Воннегут и Оутс пишут о разном и по-разному, но непрерывно возвращаются к одной и той же социально-психологической реальности — утрате личностью подлинных жизненных ориентиров. Черты этой реальности проступают и на страницах сборника «Американская новелла», придавая ему единство.

«Перестал гоняться за сутью явлений и стал играть в жизнь» одаренный живописец Энок Робинсон («Одиночество» Ш. Андерсона). Произошло отчуждение человека от самого себя, и кончилось это крахом — «нелепой ковыляющей фигуркой, время от времени... возникающей на улицах Уайнсбурга».

Горек момент прозрения у героини новеллы К. Э. Портер «Кражи»: произносятся слова, приходят и уходят люди, но жизни нет, всего лишь иллюзия душевной активности. Отсюда и суровый приговор: «Я никогда не боялась никаких воров, кроме себя самой, а уж этот-то вор обернет меня дочиста».

Или сюжет «Хризантем» Стейнбека. Сущая вроде ерунда: заезжий жестячник, прикинувшийся, будто знает толк в цветах, выбросил подаренные ему ростки; но этот случайный эпизод вырастает в сознании молодой уже женщины до размеров чуть ли не краха всех мечтаний: поверилось, что родство душ, понимание возможны, — и тут же надежда исчезла.

Но почему, собственно, портрет Америки? Не потому же только, что события разворачиваются по ту сторону Атлантического океана? Действие романов Шатобриана происходит в Америке, но проза его остается французской романтической прозой. В то же

время духовная проблематика американской новеллы — это не замкнуто американская проблематика. Ведь и в Старом Свете болезненно разыгрывались драмы буржуазного мира — мира, у которого нет будущего, ибо утрачен высший смысл бытия — человек. И не об этом ли гротески Кафки, философская проза Томаса Манна или вполне бытовые сюжеты современных писателей, например, Моравиа?

Видимо, существует трудноопределимая, но вполне уловимая художественная специфика, вне которой трудно понять и содержательный смысл коллективно создаваемой картины.

Перелистаем еще раз книгу. Иные из составивших ее новелл лишены сюжета, ничего в них не происходит, они держатся настроением, их цельность — в цельности чувства. Одного и того же чувства — утраты человеческих связей, гнетущего одиночества. Вот, к примеру, «Миризм» Т. Капоте — полуфангастическая новелла о том, как размеренная жизнь пожилой вдовы нарушается вторжением внешнего мира, принявшего облик грациозной девочки. Так до конца и остается неясным, существовала ли Миризм на самом деле, или это был фантом, порожденный одиночеством и в то же время страхом перед необычным, неожиданным. Все тут зыбко, появление девочки сразу лишает предметы реальных пропорций, мир наполняется шепотами, шорохами — «жизнь идет тайком, прячась за блеклой, но непроницаемой завесой».

В других новеллах есть действие, есть твердо очерченный конфликт. Уильямс в «Проклятии» рассказывает зауряднейшую — тем и страшную — американскую историю о том, как иммигрант, итальянский рабочий, потерял место на заводе и оказался на улице. Рассказывает? По сути дела, просто сообщает — «спрос на заводскую продукцию упал... Треть завода стала, и лишние были уволены». Тусклый язык газетного репортажа. Но в том-то и дело, что судьба Лючио сломалась вовсе не потому, что он оказался в числе уволенных, истинная трагедия в том, что хозяйка дома вышвырнула его единственного друга — кошку со странным именем Нитчево. Так человек снова вернулся в невозможность одиночества, о чем, собственно, и написана новелла. И тут уже другие слова, опять тихие и чуть таинственные, и другие образы — туманные, сдвинувшиеся в очертаниях.

Так оно как будто и должно быть в литературе, повествующей о душевной истерзанности, о страхе. Молчание тут порой значит больше, чем слова, а конкретные описания, предметная реальность могут показаться неуместными.

Но уже у истоков своих американская литература обнаруживала как раз, напротив, неудержимое стремление к реальному, земному, осязаемому и зримому. Чудеса, всякая чертовщина у Ирвинга непременно на-

---

СРЕДИ КНИГ

ходили в конце концов самое прозаическое объяснение, призраки оборачивались живыми людьми, совершенная готика уживалась с бытовыми подробностями, выписанными с любовью и тщанием. Недаром и Готори, художник куда более мрачный, нежели ранние романтики, в свой загадочный «дом о семи шпилях» поместил вполне обыкновенную сельяночку, а Эдгар По придал форму документа вовсе уж фантастическим приключениям Артура Гордона Пима.

Так создавался генетический код национальной литературы, формировалась традиция, верность которой сохраняли и новые поколения американских писателей. И может быть, органичнее многих других умел соединить поэзию с прозой тот писатель, которого Фолкнер, да и не он один, считал учителем нового литературного поколения в Америке, — Шервуд Андерсон, чье творчество стало своего рода звеном, соединяющим прошлое и настоящее словесного искусства.

Но в новых общественных условиях изменился и этический смысл прежних художественных открытий. В грохоте и суете «века джаза» утрачивали смысла такие понятия, как любовь, красота, нравственность. Мало было просто изобразить это — хотя в сочинениях новых мастеров и была сильно запечатлена стремительно утрачивавшая душу Америка. Искусство упорно искало пути спасения и возвышения человека.

Легко увидеть в новеллах Андерсона глухую духовную провинцию, всеобщее одичание, утрату человечности. Но есть у него и другое — вера в неисчерпаемость резервов добра и правды. Героям Андерсона дано преодолеть рутину, разглядеть в обычном необыкновенное. Идет человек накатанной дорогой лжи, притворства — и вдруг остановится и поймет, как не нужно все это и насколько простота простых вещей выше любых ухищрений и подделок. Такой миг прозрения буквально переворачивает душу юного героя новеллы «Ну и дурак же я».

На такой же эффект в некотором роде был рассчитан лаконический стиль Хемингуэя: надо было пробиться к неприкрашенной сути вещей, очистить их от рекламной фальши выражений типа «славный» и «жертва».

Поколение двадцатых годов обладало не только чутьем на неправду, не только умением рисовать картины духовного распада. У писателей тех лет хватало мужества и хватало веры в несокрушимость человека, в то, что он, говоря знаменитыми словами Фолкнера, «не только выстоит, но победит».

Но вера эта не сродни прекрасодушию. Сострадая герою, вовлеченному в круговорот видимостей, писатели в то же время были вовсе не склонны возлагать всю ответственность на несчастливо сложившиеся обстоятельства. У человека, полагали они, должно достать сил, чтобы противостоять общественной рутине. И если такой силы у него не обнаруживается, то это не только

его беда, но и вина. Вина, расплатой за которую может стать упущенное счастье — как у Андерсона в новелле «Ну и дурак же я», а может и сама жизнь. В знаменитой новелле Хемингуэя «Снега Килиманджаро» эта идея широко развернута в предсмертных самопризнаниях умирающего писателя, погубившего талант в погоне за призраками удачи, соблазненного легким и дешевым успехом у публики.

Пожалуй, с особенной резкостью утверждает мысль о самостоятельности, неподменности человеческой воли у Фолкнера. Собственно, это основа его этической концепции, нашедшей столь богатые художественные аргументы в таких романах, как «Свет в августе», «Авессалом, Авессалом!». Но и в «малоформатных» своих сочинениях, органически входящих в единую сагу йокнапатофского округа, писатель возвращается к той же мысли. В сборнике опубликована среди других новелла «Роза для Эмили» — героиня ее упорно цепляется за отжившее, не хочет считаться с переменами. В этом упрямстве есть и что-то смешное, и что-то — как всегда у Фолкнера — страшное, и даже гротескное, но подобное упрямство всегда оставалось для художника и мерой человеческого достоинства. Именно в нем виделся Фолкнеру залог непобедимости человека.

«..В три часа утра, стоя у окна, выходящего на Западный бульвар, я понял, что страх мой перед мостами — всего лишь форма, в которую вылился мой столь неловко скрываемый доселе ужас перед современной действительностью» — это откровение героя известной новеллы Джона Чивера «Ангел на мосту» в некотором роде бесмысленно: подобный страх испытывают и персонажи Сэлинджера, Апдайка, Беллоу — тех писателей, что задавали тон в недавней американской беллетристике. Сравнения напрашиваются сами собой, а когда художники разных поколений собраны в одной книге, аналогии и вовсе неизбежны. Отчетливо видна разница — прежние герои были покрепче, они ни за что не признали бы так открыто свое поражение. Фолкнеровские люди вообще с поразительным безразличием относились к любым преградам, но даже и персонажи Хемингуэя, в которых столь легко ощутим надлом, продолжали жить стиснув зубы.

Но с подобными параллелями лучше быть осторожнее — надо иметь в виду, что испытания, выпавшие на долю персонажей послевоенной прозы, имеют совсем другой характер. Ник Каррауэй, герой-повествователь «Великого Гэтсби», мог еще отчужденно поглядывать на разыгрывающийся вокруг карнавал потребительства, теперь такая сторона позиция показалась бы насквозь искусственной, литературной. Потому что театр жизни с невиданной ранее настойчивостью претендует стать самой жизнью, «массовая культура» — культурой истинной. Раньше гротесками казались персонажи вроде Бэббита — легко заменяемые люди, — теперь ситуация перевернулась: утверждающим знаком неповторимости становится клоуна-

да и экстравагантность наподобие той, что позволяет себе герой новеллы Курта Воннегута «Наследство Фостера»: трижды в неделю этот бухгалтер оптовой фирмы, это «воплощение респектабельности и порядка», тайком отправляется в третьеразрядный ресторан, где лихо импровизирует джазовые мелодии. Человек-роль исчезает, возвращается просто человек.

Изображение духовной пустыни, в которой нормальные человеческие отношения подменяются условным языком «массовой культуры», стало едва ли не главной творческой задачей тех американских писателей, чья творческая зрелость пришла на рубеж 50 — 60-х годов. И они с ней справились. Тому можно привести немало подтверждений из самых разных литературных жанров, но я сошлюсь на опубликованный в «Американской новелле XX века» уже давно известный советскому читателю рассказ Сэлинджера «Лапа-Растяпа». Все его содержание сводится к тому, что две приятельницы, постепенно напиваясь, беседуют о том о сем, вспоминают забытые лица, давно промелькнувшие эпизоды. Пустота слов зеркально отражает пустоту и никчемность жизни этих женщин: писатель передает ее самыми простыми средствами, ничуть не нажимая, не форсируя интонации. Тут чувствуется школа Андерсона, Хемингуэя, Финджеральда. Но возникает и иное ощущение — известного разрыва с давней традицией.

Да, при всей условности сопоставлений видишь, насколько сократилась ныне мера творческих усилий художника. Не о масштабах дарований речь, но именно о масштабах поставленной задачи. Писатели нового поколения, быть может, еще сильнее своих предшественников изобразили духовный крах общества. Однако можно написать одну прекрасную новеллу вроде «Лапы-Растяпы», один отличный роман — пусть это будет «Кентавр» Алдайка, одну превосходную пьесу — скажем, «Кто боится Вирджинии Вулф» Э. Олби. Но когда таких новелл, романов и пьес появляется множество — неизбежно возникает художественная инерция, движение происходит не вглубь, а вширь. При всей изощренности литературной техники новые писатели, начиная с какого-то момента (условно говоря — с середины 60-х годов), перестали идти дальше констатации кризиса. На этом и расходятся они с традицией.

Это заметно даже по стилистическому слою повествования. Пропадает то сочетание поэзии и правды, романтической приподнятости и предельной конкретности, что всегда отличало американскую литературную традицию. Во многих произведениях последнего времени с большой точностью схвачены приметы действительности, но нет ее превышения, нет поэзии, которую раньше можно было почувствовать и в самой беспощадной сатире.

Заметим, что и само детальное воссоздание жизненных подробностей преследует в

нынешней прозе иную цель, чем прежде. Тогда, особенно в 20-е годы, привычность названий, тщательное воспроизведение самых простых движений — проснулся, встал, позавтракал — напоминало о естественности жизни, которая не прогибалась и под тяжким прессом буржуазной фальши. А сейчас документальная скрупулезность призвана лишний раз подтвердить бессмысленную заведенность существования.

Понятно, речь идет не о холодных наблюдателях, но о людях, серьезно озабоченных упадком моральных ценностей, мучительно думающих о настоящем и будущем, об истинно одаренных художниках. Но история, даже одной только американской литературы и одного только XX века, сама установила строгую школу отчета — по ней и надо мерить писателей.

Путь, взятый американской прозой (надо ли оговаривать, что имеется в виду общая тенденция, постоянно нарушаемая индивидуальными отклонениями), грозил тупиками, и это начали понимать сами ее творцы. «Как хочется, чтобы кто-нибудь где-нибудь вернулся к старым идеалам», — восклицает Мэри Маккарти, выражая распространенное ощущение усталости от привычных литературных персонажей — героев «общества потребления». «Мы отчаянно тянемся к героическому идеалу, без которого отказываемся жить», — вторит ей популярный ныне в Америке прозаик Джон Гарднер.

Конечно, сказать — не написать. Поиски новых горизонтов порождают немало творческих проблем, и не всегда они находят точное художественное решение. Скажем, тот же Гарднер в своем «пасторальном романе» «Никелевая гора» так и не сумел, на мой взгляд, эстетически примирить изображение «героического идеала» с картинами быта, текущей жизни. Подобный разрыв ощутим и в последних романах широко читаемой ныне Джойс Кэрол Оутс. Да и не только в романах. В новелле «Куда ты идешь, где ты была», которой завершается рецензируемая книга, мир, окружающий юную Конни — мир предметный и земной, — не вполне сочетается с тем идеальным простором, которого героиня «никогда не видела и не узнала его, но сейчас она в него канет».

Однако в искусстве важно не только решить задачу; осознать, поставить ее — тоже большое дело. Путь к человеку, к пониманию места его и роли в сложных социальных конфликтах современности нелегко, но только на этом пути литература сохраняет себя как литература — как великая очистительная сила.

Н. АНАСТАСЬЕВ

СРЕДИ КНИГ