

М. ЛАНДОР

ОТКРЫТЫЙ ЭПИЛОГ 30-х ГОДОВ

О романе Томаса Вулфа «Домой возврата нет»

С выдающимся американским писателем Томасом Вулфом (1900—1938), после лет забвения заново прочитанным и так сильно прозвучавшим в сегодняшней Америке, «Иностранная литература» уже знакомила читателей: журнал напечатал две повести из книги Вулфа «От смерти к заре» (1935) и статью М. Ландора о его творчестве¹. Тогда же, в 1971-м, издательство «Художественная литература» выпустило роман Вулфа, начинающий его эпический цикл — «Взгляни на дом свой, Ангел» (1929), а в 1977-м — роман «Домой возврата нет», завершающий этот цикл. Постертно вышедшая книга Вулфа стала вехой в новейшей прозе США, она издана ныне в Штатах массовым тиражом и вызывает там острый и живой отклик.

Мы публикуем статью М. Ландора, посвященную анализу романа «Домой возврата нет» в контексте одного из самых плодотворных десятилетий американской литературы.

Студенты Виргинского университета спросили у Фолкнера, какое произведение он считает величайшим в Америке. Он назвал «Моби Дика», потом «Гекльберри Финна». И дальше провел неожиданную антитезу между этими книгами своих классиков, начав, однако, с антитезы между писателями-современниками.

Отдать предпочтение роману Мелвилла, сказал Фолкнер, можно было бы «по той же причине, по какой я ставлю Вулфа выше, чем Хемингуэя: «Гекльберри Финн» — это завершенная работа, в ней художник сохраняет свой контроль, а «Моби Дик» все же не вполне удавшаяся попытка, тут взята задача выше сил одного человека»².

У Фолкнера, заметим, ассоциируется с романом о Белом Ките не один какой-то современный том, а проза Вулфа в целом. Творческая задача этого рано умершего эпика тоже была выше человеческих сил: вместить в книгу об одной жизни всю Америку, с великим множеством судеб, причастных к судьбе автобиографического героя, улавливая и в его далекой предыстории все «проблески света». Эту Книгу, о которой мечтал Вулф, составили его четыре романа и два тома малой прозы. Жанровых перегородок здесь словно не существует: и небольшие вещи дают ощутить единство этого необычного целого.

Вскоре после «Ангела», своего романа-дебюта, Вулф напечатал памятную многим читателям «Иностранной литературы» повесть «Паутина земли». Рассказ в ней ведет одна из основных героинь романа, мать Юджина Ганта; цепкая и суеверная

¹ См. «ИЛ» № 7, 10, 1971.

² Faulkner in the University, New York, Vintage Books, 1965, p. 15.

южанка предстает острым летописцем своего городка, который ее мятежный сын и вдаль от родных мест «несет в себе». Что это — вариации на знакомую тему? Нет, важная глава, добавленная Вулфом к его Книге. А в романе-итоге «Домой возврата нет» мы находим страницы о скитаниях героя по ночному Нью-Йорку и его погружении в бруклинский быт: они явно подготовлены малой прозой Вулфа. Но нам видно и то, что эта малая проза о страшных буднях мегалополиса, нередко поэтически сгущенная, вовсе не «снята» позднейшими страницами эпика. В первую очередь это относится к его сильной новелле «Только мертвые знают Бруклин», но сам он воспринимал в том же духе и повесть «Смерть — гордая сестра», опубликованную у нас в одном номере журнала с «Паутиной земли». В последний свой год Вулф думал непосредственно перенести ее в роман. Иначе говоря, и это была важная глава, пропуск ее обеднил бы всю Книгу.

60-е годы в Америке увидели настоящее «возрождение Вулфа». Приверженцы «Ангела» и раньше находились в каждом поколении, вступающем в жизнь, но впервые у Вулфа появилась широкая аудитория, принявшая его позднюю эпiku как свою и словно разделившая его внутреннее развитие. Известно, что после шумного успеха — и колкой критики — его второго романа «О Времени и о Реке» (1935) писатель не продолжил свой рассказ о становлении героя, а начал его заново. Та же жизнь предстала у него в иной редакции, ином понимании, да и временные рамки стали иными: рассказ захватывал теперь, кроме юности, чуть не все прожитые Вулфом годы. Не только сами последние тома эпопеи, но и их творческая история вызвала в 60-е немалый общественный интерес.

Свежие данные о работе Вулфа над оставленной им рукописью в миллион слов, из которой и возникли эти тома, привели биографы писателя — Элизабет Ноувелл и Эндрю Тернбулл. Изучив все варианты и наброски Ричард Кеннеди впервые оценил и проходившую уже без Вулфа редакторскую работу; в его богатом по материалу исследовании «Окно памяти» (1962) был напечатан последний, оставленный Вулфом, поистине циклопический план его Книги, осуществленный лишь отчасти. Вместе эти публикации 60-х дали довольно полное представление о драматичной творческой истории поздних романов Вулфа. Мы выделим из нее лишь несколько моментов.

Первый — это пересмотр прежнего героя, Юджина Ганта.

Вулф чувствовал, что стал другим в демократической атмосфере 30-х, — и он отгадывался, порою неистово, не зная меры, от своего ставшего привычным читателю «другого я». Конечно, в молодом романтике Юджину было и его вечное «я». Но Вулфу ныне претит гантовская претензия.

упоение своей избранностью, поза Поэта среди мещанской мелочи. И уже в марте 1936-го он задумывает совсем иного героя — этот будущий писатель должен войти в мир как Простодушный и учиться на ошибках, набивая себе шишки. Вулф даже говорит о «неавтобиографическом романе», хотя скоро и сочтет это не свойственной ему крайностью. Но он не оставит мысли написать более объективный и сатирический роман с новым героем, ибо иначе воспринимает весь свой опыт.

За эпиграфом, выбранным из «Войны и мира», тут угадывается рубеж духовной зрелости. Это строки о князе Андрее, которому пришлось после Шенграбена защищать от несправедливого гнева героя сражения Тушина. «Князю Андрею было грустно и тяжело. Все это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся. Необычный русский эпиграф был предпослан книге об американце, с необычной остротой увидевшем после скитаний свою страну.

«Видение Поля Спенглера» — таково было рабочее название книги в 1936 году. Фамилия нового героя ассоциировалась для Вулфа с историей его семьи и Америки: отец писателя родился недалеко от Геттисберга, места сражения в Гражданскую войну, там и был Спенглеровский Родник. Потом за этим юным Простодушным закрепляется, и надолго, пародийная фамилия Доукс: Вулф трактует его как простофилю и, давая выход своему юмору, снабжает его забавной родословной. Писатель скоро вернулся на путь художественной автобиографии, в книгу вошла и пора уныния после издательских отказов, когда уже на ущербе была его любовь к театральной художнице Э. Бернстайн. Пародийная фамилия героя говорила о стремлении подойти к личному с комической дистанции. Оно, пусть и не всегда, будет проявляться в поздней прозе Вулфа: недаром красавца Юджина сменил неукающий верзил с устойчивым прозвищем Обезьян. А фамилия героя, на которой остановился Вулф — сохранилась запись: «пусть его зовут Уэббер», — ведет к тем же американским истокам: за Уэббером паутина (the web) человеческих связей, сотканная историей.

Время, повернувшее Вулфа к политике, непосредственно вмешалось в его работу. Впечатления от гитлеровского третьего рейха, куда он поехал на Олимпийские игры летом 1936-го, отозвались во всей уже начатой рукописи об открытии жизни его героем.

Автор «Ангела», которого принимали в Германии как знаменитость, не сразу определил свое отношение к нацизму, но после этой поездки выразил его недовольно и перед всем миром. Самые резкие впечатления Вулфа словно дополнили друг друга. Парадный Берлин — и негнущийся фюрер с поднятой рукой, проезжающий мимо коричневых рубашек и толпящихся за ними бедняков. А потом буднично-случай у бельгийской границы. Ниж-

¹ Напечатана в антологии «Американская новелла XX века». М., «Художественная литература», 1958.

ние чины рейха на глазах у Вулфа сняли с поезда его спутника-еврея: проделав все, как налаженные автоматы, они уходят с ухмылкой — каннибальской ухмылкой режима. Позднее Вулф рассказал, что Бруклин времен кризиса снова возник перед ним в Германии страха. Эти близкие в его сознании картины и образы-символы 30-х помогли ему обрести новое чувство целого.

О подспудной работе над книгой, не прерывавшейся в Германии, он написал уже из Америки своей немецкой подруге, полюбившей и понявшей его как поэта с непосильной задачей: «Теперь, по возвращении, весь план с начала до конца стал для меня ясен, и, кажется, я точно знаю, что хочу сделать». Вулф пережила необычный и для себя творческий подъем: несколько месяцев он ежедневно диктовал, большими порциями, историю своего писателя, входящего в XX век. Стремление рассказать заново о годах, как будто исчерпанных в «Ангеле», было именно в эти месяцы очень сильно. И в достаточно безмятежное детство героя из тихого городка в горах тут оказались вписаны предвестия и приметы трагического века: чуть не потомственное убожество белой голи на безымянных немощных улочках — и таящаяся в глубине вроде бы благопристойных душ, всегда готовая вырваться наружу расовая ненависть.

Выделим, наконец, неповторимый момент, когда Вулф услышал и принял как свое название романа: «Домой возврата нет».

Домой, в Эшвилл, он поехал весной 1937-го после большого перерыва: благочинный городок был болезненно задег его правдивой первой книгой, посыпавшиеся в Нью-Йорк письма с обвинениями и угрозами Вулф стел формой остракизма. Но теперь его встретили благодушно, и летом он напряженно работал в родных местах над «Приемом в семье Джек» — развернутым эпизодом о конце любви в Нью-Йорке. А в декабре он заговорил с левой писательницей Эллоу Винтер о том, как страшила его поездка домой, в Эшвилл, и что он там нашел. Ответ Э. Винтер мы знаем из ее письма биографу Вулфа Э. Ноувелл: «...и я просто сказала: «Но разве вы не знаете, что домой возврата нет?» Вулф остановился как вкопанный, а потом все спрашивал, можно ли взять эти слова для названия: «Они выражают точно то, что я имею в виду».

Эти слова, ставшие лейтмотивом, определили и строй и внутреннее движение в романе о пути Джорджа Узбера через 30-е. «Домой возврата нет»: Вулф относил это ко всем мечтам и иллюзиям, из которых вырастал его набивающий шишки герой. Понятно, в первую очередь — к маниющему «дому» детства, где на глазах у Джорджа «бум» стер милые краски провинции и крах явно подбирался к захваченному спекуляторами городку. А потом к «дому», найденному им в Европе; к той Германии готических фолантов и разгульных празднеств, что стала страной страха,

сковавшего и мир культуры. И ко всем обжитым им прежде «крепостям» в сфере духа. Тут и юношеские мечты о любви, способной заполнить все. Годы Джордж провел в ее особом мире, встретив театральную художницу Эстер Джек; эта героиня, со всеми своими мучительными несовершенствами, оказалась куда богаче его давних грез об идеальной женщине; но и в тот уютный и неповторимый мирок ему не вернуться. Тут и юношеские мечты о писательской славе. Джорджу нет к ним возврата после встречи со знаменитым Мак-Харлом (прототипом его был Синклер Льюис): за мировой славой этого американца, так бескорыстно поддержавшего его первую книгу, та же пустота. Наконец, нет возврата и к представлению, что можно обрести духовного отца. И в романе происходит драматический расчет Джорджа с «великим редактором» Лисколлом Эвардсом, выступавшим для него уже в 30-е в этой роли.

Для всех очевидным прототипом Эвардса был ближайший друг Вулфа, которому он посвятил роман «О Времени и о Реке»: редактор издательства «Скрибнерс» Макссуэлл Перкинс. Это был друг и Фицджеральда, и Хемингуэя, помогавший им во всем явиться самими собой, — американский редактор, подходивший к прозе своего времени с высокой мерой «Войны и мира» (естественно, что найденный Вулфом эпитаф о князе Андрее привел его в восторг).

Но если из эпохи кризиса, пережитого всей страной, писатель вышел радикалом, то его друг остался демократом-скептиком. Между ними годы шел спор, порою ожесточенный, об уроках современности. Вулф продолжал вести его мысленно и в последние месяцы, расставшись с тем, в ком нашел «отца» (по собственному его слову) и кому, уже на пороге смерти, послал нежные строки дружбы. Вулфу было внутренне необходимо утвердить в этом мысленном диалоге, переданном потом на бумагу, свою новую живую веру писателя 30-х. В самом эпосе происходит идейный расчет с другим многих лет: завершает книгу прощальное письмо Джорджа его редактору, «отцу его молодости».

После смерти Вулфа в сентябре 1938-го Перкинс стал его душеприказчиком и вместе с Эвардом Эвеллом участвовал в подготовке его последних вещей. В новом редакторе-сверстнике Вулф тоже обрел родственную душу: редактора Эвелла, долго державшегося в тени, оценена в наше время как подлинно творческая. В 1939-м из только вчерне завершенной рукописи Вулфа был выделен роман «Паутина и скала» — об истоках и корнях Джорджа, о его детстве и юности о всех перипетиях его любви к Эстер Джек. А в 1940-м появился роман о Джордже, в 30-е — «Домой возврата нет».

М. ЛАНДО Р
ОТКРЫТИИ ЭПИЛОГ 30-х ГОДОВ

Перед самой смертью к этой книге настойчиво возвращается Фицджеральд, думая о том, чего добилося в романе его поколение. Энтузиаст «Ангела», он мог отзвучивать о позднейших вещах Вулфа и чересчур критично. И тут он не принял, например, полемического отглаголивания от их общего друга Макса Перкинса, о чем прямо и написал этому редактору, попавшему в столь необычные персонажи. Но в том же письме Перкинсу Фицджеральд не боится высоких эпитетов, говоря о «Приеме в семействе Джек» — эпизоде, которому придавал особое значение сам Вулф. На взгляд Фицджеральда, есть в книге «грандиозные вещи. Портреты супругов Джек (кто это?) и Эмили Вандербильт изумительны».

И в последнем письме дочери, отправленном в декабре 1940-го, Фицджеральд выделил тот же эпизод, начав с его развязки: «Я еще не закончил роман Тома Вулфа и не могу дать о нем полный отчет, но история пожара изумительна». Это беглое замечание многого стоит: его фон — мысли Фицджеральда о том, что художественно отстоялось в американской прозе между войнами. Достаточно веско и сказанное дальше о сквозной героине эпизода. Если Фицджеральд мог найти, зная прототип, что изображение колоритной Эми Каратон «сделано просто безукоризненно», то тут он чувствует мастерство, не зная натуры. «Портрет миссис Джек тоже грандиозен. Верю каждому ее движению»!

А ведь тут все создано смелыми переходами: возлюбленная Джорджа то привычно играет свою социальную роль, то выходит из этой роли. Она совершенно естественна в этих «метаморфозах». И мы оказываемся тем вернее вовлечены в историю приема, завершившегося пожаром.

Дочь актера и человек театра, спорая в нескольких ремеслах, она предстает перед нами как миссис Джек. Тень тревоги проникает в ее утро вскоре после жизнерадостного пробуждения: еще в спальне ей приходится встретить злобный и нетрезвый взгляд своей горничной-ирландки, обласканной за долгие годы службы. А у той это — вспышка неприязни к доброй госпоже, неутомимой в делах и холеной, куда больше взывшей от жизни и словно не чувствующей их обиход лет — уже солданных и пугающих. Инцидент выводит миссис Джек из равновесия.

Иное дело мистер Джек: он не теряет равновесия и несет успокоение. Утренняя встреча этих супругов в давно распавшемся супружестве дает понять, что они не стали чужими друг другу. Биржевой делец с тягой к театру, Джек упивается рецензией, где игриво расхвалены декорации Эстер. Тут одно из предвестий живой символики их приема. В освещении Вулфа знавший вечер в канун биржевого краха, в

1929-м, — это своеобразная постановка, и рецензентом ее окажется история.

Лишь по временам Эстер для Джорджа своя в этот вечер. Вулф не забудет отметить того, что сделало ее единственной для героя: дара верной дружбы, который и объясняет присутствие здесь людей безвестных и неудачливых, оставшихся ей близкими. Но толстовский «язык глаз» может открыть, что художника — это и закаленный человек дела. Вот встретились глаза Эстер и ее подруги, главы театра на Бродвее; ребята простодушие, которое написано на розовом личике первой, но обманет вторую — она знает, что решимостью добиваться своего и хитроумием Эстер ей не уступит. В ее салоне с атмосферой свободымыслия, даже радикализма, можно встретить не одну белую ворону из верхов Нью-Йорка; однако само сопоставление этих социальных эксцентриков, друзей хозяйки, несопоставимых между собой, и позволяет Вулфу в остром ракурсе показать мир привилегий. Вслед за галантным радикальным витией, которому привычный порядок вещей привычно отщелкивает миллионы, входит наследница миллионеров — уже упомянутая Эми, с ее обаянием искренне-резкой натуры. Эта сверхграница оказывается истинной подругой Эстер; здесь, в апартаментах на углу Парк-авеню, Эми так же «дома», как и на парижском дне. Но если прием и выводит возлюбленную Джорджа в чужой ему социальной роли, дело меняется, едва начался пожар. И тут перед расставанием Джордж чувствует к ней «нестерпимую любовь и нежность»; ведь и она, взволнованная сейчас, «в сердце своем ощущает таинственность и непостижимость жизни».

История пожара начинается у Вулфа с пробуждения мистера Джека: это горит его мир, в своей законченности словно прошедший перед нами парадом в день приема. Биржевик, не чувствующий, как зыбка его почва в 1929-м, видит в пожаре лишь «небольшое происшествие». Иначе воспринимает дело Джордж, едва начался исход богатых жильцов и гостей, — «сборище привидений» покидает квартиру Джеков. А на черной лестнице доходного дома еще более поразительное представление: фраки и кимоно, драгоценности и пижамы — застигнутые врасплох хозяева со своей разноязычкой прислугой. И кульминация: остраненная этим пожаром Америка Парк-авеню, внутренний двор, где перемешаны аристократические фамилии, нувориши и содержанки. Для Джорджа это как «видение», достойное Шекспира и Брейгеля. Пожар «бесцеремонно вывалил» под открытое небо и уравнил соседей, знать не знавших друг друга. Одно видение — доходный дом как истинный Вавилон в четырехугольном дворе — сменяется другим: товарищества на пожаре, человечности, опрокидывающей ненадолго перегородки привилегий. Блудное дитя отраженной золотом среды, Эми, с ее лихорадочной и бессвязной речью, удивительно на месте рядом с разошедшимся огнем. Но и

¹ The Letters of F. Scott Fitzgerald. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Book, 1968, pp. 311, 117.

это видение — братство равно «нечистых» из доходного дома, будь они дамы-филантропы или дорогие шалохи, — недолго: пожарные справились с огнем, и восстановлена иерархия.

Джордж вслушивается в то, что диктует в редакцию с места происшествия третий газетчик: «Ну да! Двое!.. Нет, только двое...» Это о лифтерах, задохнувшихся в дыму: оба застряли в лифте между этажами, когда кто-то из перепутанных жильцов выключил ток. Еще недавно они поддразнивали друг друга, степенный старик и любивший пошутить юноша. Об этом юноше будет спрашивать после пожара, возвращаясь к себе в лифте, добрая миссис Джек. Но то, что он погиб, ей и в голову не могло прийти, для нее в доме все осталось по-старому. Для Джорджа это конец любви. Писатель и его муза не могут больше идти одним путем, хотя он и чувствует — другой Эстер он не встретит, а эта любовь не прошла и не пройдет. Но расставание после приема у Джеков стало необходимо. Это прощание не только с годами счастья и боли, но и с юношеской мечтой о музее, найденной среди богатства и блеска.

Эпизод, выделенный Фицджеральдом, до сих пор вызывает и полемический отклик. В наши дни его затронул Малькольм Каули в своей книге «Второе цветение»¹ (подразумевается: американской литературы после времен Мелвилла и Уитмена). Там есть большой очерк о Вулфе, и этот homo scribens, антипод Хемингуэя по писательскому складу и методам работы, освещен довольно критически. Для Каули его шедевры — это повести (например, «Паутина земли»), а не романы, вошедшие в летопись поколения; впрочем, в романах всегда есть сильные эпизоды, но «Прием» не из их числа. «Странным образом, — читаем мы, — наиболее объективно задуманный эпизод оказался у Вулфа одним из самых слабых»: это уже обязательная к тому времени вечеринка накануне краха, классические версии которой есть в прозе Дос Пассоса и Фицджеральда о 20-х годах. Вулфу, на взгляд Каули, трудно тягаться с ними в разработке того же материала, «который ему не удается сделать своим». Ибо о биржевых и модных художниках он пишет, словно слышал только воплуха их речи, а изображая противостоящий им мир слут и лифтеров, он не избежал «пролетарских клише».

С чутким и влиятельным критиком тем более хочется поспорить, что он выразил в книге свой нынешний взгляд на то, что оставило его поколение. Вулф шел в последнем романе вместе с теми, кого он называет, — Фицджеральдом (раньше и выше других оценив «Ночь нежна») и Дос Пассосом (восхищаясь его знанием американской жизни). Но, конечно, в удавшемся не безоговорочно эпизоде приема Вулф сделал материал своим: он стремился провести все через миссис Джек, навсегда лю-

бимую и неизбежно становящуюся далекой. Тут ее мир: без нее куда менее интересны и гости и слуги. Далее. У Вулфа рядом прием и пожар — с силой видения. И этот пожар — одно из поэтических прозрений во всей прозе 30-х. Доходный дом, которого коснулось пламя, освещен в романе как исторический «дом» буржуазной Америки. Абсурдность его будней остро передается и через уникальный момент естественной жизни: гротескную случайность в миг неудачи блаженной удачи, породистых и беспородных. Но пожар повернут у Вулфа именно к повседневному злу: ведь лифтеров погубили в испуге, ненамерком, и эту беду хотят замолчать. Доходный дом определяет здесь и саму структуру душ. А «огромный человеческий улей», из которого хлынула феенебельно-«нечистая» толпа, не подходит для жизни. Вот острый взгляд Вулфа на буржуазную Америку в конце исторической эпохи, важный для грядущих поколений. В этом смысле вполне достоверный пожар у Вулфа можно сопоставить с той картиной-видением «Сожжение Лос-Анджелеса», что вынашивает художник из книги Н. Уэста «День саранчи» (1939). Ему представляется пламя на фоне рекламных красот, рядом с кино-Вавилоном и утрированной мешаниной всех стилей. А голливудских зевак, этих порожденных и обобранных цивилизацией клерков, он воспринимает как ее факельщиков: для него это сама стихия и ярость разрушения. Отсюда и фантастический пожар, сожжение города: в конце романа эта метафора оказывается угрожающе реальной. У входа в кинотеатр неистовствуют зеваки, и художник, зажатый толпой, рисует в воображении жадные языки пламени. Реальность словно предложила этюд к его мрачной картине. Тот же Фицджеральд был поражен в этом романе Уэста «патологической толпой на премьере», со штампом цивилизации и накопившейся за жизнь неудовлетворенностью, находящей варварский выход.

Газетчик появляется у Вулфа в момент катастрофы, чтобы передать в газету, тайком от «чистой публики» из дома, о жертвах пожара. Дальше в романе пойдет речь о жертве кризиса, ставшей известной благодаря газетной заметке. С этим самоубийцей будут связаны для героя годы его жизни в Бруклине — и годы до Бруклина: подобно приему у Джеков, это станет едва ли не символом этапа в его духовной биографии — и рывка, пересмотра доселе привычного. Само введение на столь полных художественных правах газетной «сенсации» в роман, конечно, не ново уже после «Манхеттена» Дос Пассоса, но и тут очевидно, что, идя вместе с другими, Вулф сумел сказать свое.

У нас воспринял «Манхеттен» как книгу-веху, в ее структурной новизне, М. Горький, для него это был «интереснейший ро-

¹ Malcolm Cowley. A Second Flowering. New York, Viking Press, 1973.

ман» о Нью-Йорке; и его поразило прежде всего сопоставление сенсационной газетной «хроники» с рекламой большого города, «с описанием встреч, приемов, общественных празднеств...». Действительно, Дос Пассос шел от быта, буквально простроченного газетной хроникой. Он представлял нам персонажей, которым суждено было стать сенсацией, — от молочника, попавшего в катастрофу, до актрисы, попавшей в скандал; и потом мы видели продолжение их буржуазно-степенного или отчаянного существования. Между живыми людьми и газетным образом может быть огромная дистанция, мы чувствуем это в особенности в конце книги, когда ее главный герой Джимми Херф, идущий на дно интеллигент, прочтет: «Арест «великосветских бандитов»... Нам давно известно, что это за «бандиты», ныне безнадежно выпавшие из своего газетного образа: изголодавшийся солдат, ставший налетчиком, и его намаявшаяся подруга с новорожденной.

У Вулфа газетная новость одного дня — назвавшийся простецким именем самоубийца в Бруклине, выбросившийся с двенадцатого этажа отеля «Адмирал Дрейк» — ведет к реконструкции этой судьбы, типично и значительно американской. Эта глава романа включает не одно измерение и не один смелый художественный поворот.

Вулф прикидывает: бедняга, иронически взявший себе банальное имя, мог быть его земляком — выходцем из той же Старой Катобы (Северной Каролины). И ему тогда знакома теснота маленького городка: тут набрасывается сценка свидания с дочерью полицейского, освещающая серым светом весь этот серый быт. И его тогда должны были манить гудки уходящих на север поездов. В мире асфальта и бетона, пустых будней и обманутых ожиданий субботы его привлекает и особенно дорого самому Вулфу, хотя бы красные и полные амбары Пенсильвании, с детства связанные и для Джорджа с грезами о родине отца. Такой подход писателя, бруклинца из провинции, к газетной сенсации делает весь его Нью-Йорк кризиса не чуждым теплоты и интимности маленького городка у Шервуда Андерсона.

Огромное «я» американца, по Уитмену, здесь разом сменяется ничтожным «я» обывателя XX века, по Джойсу. Размах Нового Света во всем — и в том, что кажется катастроф, — принят в расчет и не меняет дела. Пусть безымянный бедняга узнал свою страну из конца в конец, во все сезоны, — в Нью-Йорке он под стать обитателям джойсовского Дублина. И вот этот любитель «новостей», проглатываемых в ежедневной газете, сам стал «новостью», разбившись о нью-йоркский асфальт.

Вулф вводит измерение, характерное только для него: его герои не чета героям елизаветинских времен. Дрейк, адмирал Елизаветы, человек шекспировской эпохи: ему не понять беднягу американца, бросившегося из отеля его имени. Это безжалостное остранение в повествовании о кризисе. Необузданный и так легко вписываю-

щийся в свой Плимут и свои эскадры адмирал, ему не понять приниженной песчинки в Нью-Йорке, равно чужой на всех тротуарах. Кризис Вулфа освещает во вкусе елизаветинской драмы (еще Блок находил, что наш век может вынести самую кровавую сцену «Лиры»). Идет ли речь о мэре провинциального Либия-Хилл, застрелившегося в уборной, или о безработных, сидящих на стульчаках в двух шагах от нью-йоркской ратуши: они здесь только потому, что другого дома у них нет. И превосходящая это по жестокому колориту реальности картина за газетной заметкой: несчастный «спикировал» на асфальт, головы не осталось, а кровь хлынула на мальчишку-итальянца. Тот и не опомнился, как его «умыло». Такой смерти не видел и Дрейк, привыкший к смертям, но особенно непостижимо для него все же другое, и тут писатель XX века очень тонок. Человек-песчинка в Нью-Йорке, не из числа первопроходцев и пионеров, разбился — и обрел жизнь, стал тем самым, стал индивидуальностью. Мало того — еще индигал оставшихся: ведь и они могут выпасть из той же колеи.

Газетная сенсация становится у Вулфа персонажем-символом и непосредственно вмешивается в духовный спор, развертывающийся в романе.

Письмо Джорджа его редактору — это важнейшая часть книги: и о ней были высказаны разные мнения.

Обращаясь к Перкинсу, выведенному полемически, Фицджеральд заметил, тоже полемически: «Том Вулф не смог на самом деле объяснить, почему вы расстались, и это вредит книге...» Но прислушаемся в этом случае к Каули: «Возможно, лучшее в его поздней прозе — это открытое письмо Лису Эдвардсу (или Максусу Перкинсу), напечатанное как последняя глава «Домой возврата нет». Здесь нет стремления к объективности; Вулф говорит о себе...»

Уход от Перкинса для Фицджеральда не объясним в любом случае: тот поддерживал его самого среди бед, а своему любимцу Вулфу отдал еще больше душевных сил. Давно замечено и то, что в романе писатель и редактор рядом вообще не появляются: годы их близости скупо успели отразиться в этом повествовании о Джордже. Иронически любовный портрет Лиса — это почти **панегирик**, а Лис за свежей газетой, с сообщением о бруклинском самоубийце — это начало **полемики**, и она продолжена в заключении, в письме прощания и духовного разрыва.

Но само это письмо поражает обретенным Вулфом в 30-е свободным дыханием, эта предсмертная проза открыта будущему. Упор сделан на расхождения, обнаружившиеся еще в пору их горячей дружбы, полемика идет в рамках их общего трагического мироощущения. Находя много своего у Экклесиаста, они по-разному пережили 30-е. Для Джорджа — особенно после Германии фюрера — мир бруклинского горя и «Адмирала Дрейка» не может воспри-

ниматься как вечный. И сам он, безотцовщина из провинции, перестал нуждаться в духовном отце.

Критический пересмотр всей жизни в письме Лису опирался на целые массивы опыта, ввинченные в один роман уникального диапазона. Мысль героя обращена к Америке и к тем формам жизни, которые сменяют нынешние, для него саморазрушительные по своей природе. Эти строки цитировал поэт и рассказчик Стивен Винсент Бене, находя, что **паломничество Джорджа Уэббера исполнено смысла.**

Продуманность опыта — вот что тут под ударением в рецензии одного писателя 30-х о последнем романе другого. Клифтону Фединену в его отклике на «Паутину и скалу» как раз этого не хватало в прозе о Джордже до лет кризиса. Вспоминая Мелвилла, как вспоминали его обычно рецензенты Вулфа, Фединен нашел, что от разрушений времени и такую «дионисийскую» книгу, как «Моби Дик», охраняла «интеллектуальная подпочва» — ее-то в первом романе о Джордже и нет. На самом деле у этого гигантского повествования 30-х об одной жизни — и всей жизни — такая подпочва была: роман «Домой возврата нет» вполне ее обнаружил. Бене мог сказать, отметив и слабости Вулфа: «...Его место будет рядом с Мелвиллом».

В письме к Лису Джордж не зря помянул голоса, давно отзвучавшие в горах. Он услышал их в детстве; фигуры из сумрачных семейных легенд сопровождали его всю жизнь. Американское прошлое у Вулфа вечно присутствует в настоящем. И нас не удивляет, когда мы слышим накануне катастрофы эти режущие слова о первых людях и спекулянтах Либия-Хилл: «А вот благочестивые пуритане добродетельно предавали свой город...» Начало кризиса осознано в романе как крушение давних буржуазных основ. И в то же время наносить удары по укоренившимся в национальной жизни рекламному оптимизму и склонности к самообманам Вулфу помогает национальная традиция, живая в XX веке.

«Мне кажется, — записал он, — во всей американской литературе первого ряда есть ощущение тьмы и ночи — назову По, Готорна, Мелвилла, Уитмена (самым решительным образом), Марка Твена и Шервуда Андерсона».

Работая над эпосом об одной американской судьбе, Вулф, естественно, обратился к имени, важному для 30-х. Остановившись на этом подробнее, ибо его ориентация дает ощутить интеллектуальную подпочву всего романа десятилетия.

Летом 30-го он прочитал впервые «Войну и мир» и потом, по его словам, еще несколько раз. Ощущение современности Толстого его не покидало. Перед тем как начать свою книгу с новым героем и эпиграфом о князе Андрее, Вулф составил список недавно им прочитанного, там было и «Воскресение». Оба эти романа отзвучат не раз во всем повествовании о Джордже

и порою в одном эпизоде — например, того же приема у Джеков. Известный до мелочей, примелькавшийся быт в апартаментах на Парк-авеню увиден по-толстовски со стороны и словно впервые. А в ходе самого приема интеллигентная публика должна увидеть себя в зеркале моды: перед нею выступает цирк проволочных кукол. Представляя это авангардистское диво, Вулф и упомянул здесь эпопею Толстого: для нее у людей в том благословенном году не было времени, но оно нашлось для несчастной имитации настоящего цирка. И под его пером предстала вьюга, раздетая, как опера в «Войне и мире», эстетическая претензия ненатурального периода, мода процветания на излете.

Опубликованные в 1970-м «Записные книжки Томаса Вулфа» показали, насколько кровными были его связи с Толстым.

В разгар кризиса, в 1932-м, он набрасывает план «Книги Мертвых». Туда должны были войти эпизоды, разработанные им потом в своей прозе: «Смерть в подземке», «Мужчина, бросившийся с верхнего этажа». Для той же книги предназначалась и еще такая близкая история его любви к Э. Бернстайн, с мраком и болью разрыва. В эти тяжелые для него бруклинские дни он вспомнил «Анну Каренину» — «глубокие и волнующие страницы, ведущие к сцене, когда Анна кончает с собой...». Современного писателя поражает правда этих страниц, на которых мир представлен уже неживым. Взгляду «этой обреченной женщины», говорит Вулф, находя тут точные слова, открывается «смертельный цвет жизни».

Не менее индивидуально и неожиданно он обнаружил творческую связь с Толстым в 1935-м, готовясь к выступлению о своем писательском опыте. В наброске «Сбор материала» приведено замечание Фицджеральда, что в каждом человеке заключены две книги, которые он может написать, исходя из пережитого. За этим идут слова Вулфа о «самом зрелом и лучшем методе», для него это метод «Войны и мира». У Толстого слыты обе возможности: «Мысленно спроецированный опыт, и Автобиографический роман».

Наконец, писатель 30-х не может обойти своего классика, размышляя об отношении великих к политике (запись сделана в 1938-м, незадолго до сдачи гигантской рукописи Вулфа). «Политический ли писатель Шекспир? Да». С этого имени он начинается; несколько имен заставляют его ответить «нет» (например, Китса и Генри Джеймса); в конце появляется и высший для него авторитет в романе. «Готье? Нет». «А Толстой? Да»¹. Так полно по «Записным книжкам» можно представить себе духовную и творческую связь Вулфа с

¹ The Notebooks of Thomas Wolfe. Chapel Hill, 1970, pp. 583, 759, 928.

Толстым. Русский классик, с его эпическим временем, стал опорой для американского романа в 30-е годы, когда расширились рамки настоящего, вместили и минувшие эпохи и брезжащее в годы кризиса будущее нации¹.

Авторы всех трех названных выше книг о Вулфе обсуждают его отношение к Марксу (в указатель даже выносятся обычно его «марксистские взгляды»). И это имеет прямое отношение к интеллектуальной подпочве всех 30-х.

Годы кризиса в Бруклине показали Вулфу, что такое капитализм, не с фасада, а с изнанки; это новое знание он хотел выразить уже во втором романе о Ганте. Перкинс возражал: там речь шла о герое, отнюдь не имевшем в середине 20-х бруклинского опыта. И он повторил свою аргументацию в письме Хемингуэю 28 ноября 1934-го: «Старина Том попытался передать свою книгу в некое подобие защиты марксистских идей (написав большую ее часть за несколько лет до того, как он вообще услышал о Марксе)...» И продолжал, чувствуя, что Хемингуэй на его стороне: убеждения, если они глубоки, скажутся в самом романе, ни к чему их притягивать нехотят. Э. Ноувелл, приводя эти слова, видит завязавшийся тогда спор автора и редактора в верной перспективе. С точки зрения искусства Перкинс был прав, но его победа оказалась временной. Вулф-радикал продолжал настаивать на своем и затем перенес этот спор в свое искусство. Э. Ноувелл говорит о «непримиримой разнице» во взглядах как одной из главных причин разрыва Вулфа с Перкинсом: «В действительности это единственная причина, которую он считает достаточно важной для обсуждения в прощальном письме к нему, заключающем «Домой возврата нет».

В другом случае сам Вулф упомянул Маркса, думая напечатать отдельно «Прием в семействе Джек». Он не предназначал эту критическую вещь для консервативных редакторов, для них она должна быть «проклятием». «Определенно, она вовсе не марксистская,— пояснял Вулф в письме Э. Ноувелл,— но представляет произошедший поворот в моей жизни», явившись после всего, что было глубоко пережито и продумано. Это письмо ничуть не убедило другого знатока Вулфа, Р. Кеннеди: сами слова писателя «словно утверждают то, что он отрицает»; по Кеннеди, только «Прием» и обнаруживает в прозе Вулфа «сильное влияние марксистской мыс-

ли». Но то, о чем говорит в связи с «Приемом» исследователь, не менее близко и толстовской мысли: контраст между миром Джеков и прислуги (там, где он действительно оригинально разработан) и как бы отмененная пожаром прочность всей цивилизации из стали и камня, на скале огромного города. Как близок Толстому и радикализм художественной мысли Фолкнера, скажем, в «Свете в августе»: хотя бы место об ищейках, бесполезных и запутавшихся в погоне,— и вместе с тем о бессилии полиции и — об условности всей этой кичащейся своей сталью и изощренностью репрессивной цивилизации. Толстой и Маркс могли оказаться рядом именно в 30-е, в восприятии глубоко и по-своему переживших это время американских радикалов.

Поэтому мы находим в совете Фицджеральда литературной молодежи, по-писательски субъективном, и опыт всего поколения. «Совет молодым авторам: читайте Толстого и Маркса и Д. Г. Лоуренса; и затем снова Толстого и Маркса и Д. Г. Лоуренса». Ваумчивый исследователь искусства Фицджеральда, Серджи Пероза опубликовал эту запись как достаточно странную, но интересную: он ввел ее в контекст этических поисков в американской прозе. Для нас, конечно, отпечаток странного придает ей настойчивое повторение в этом ряду имени английского романиста; тут сказались не только пристрастие, но и причуда Фицджеральда: и по другим поводам его тянуло вполне субъективно соотносить Лоуренса с Марксом. Однако в поколении, не расстававшемся с Толстым, Фицджеральд как никто вчитывался в «Капитал», главу о рабочем дне он рекомендовал и дочери: соседство двух первых имен в его совете неудивительно. Маркс, воспринятый по большей части через левые круги, доходил тогда и до других видных писателей. Эти круги были знакомы и Фолкнеру задолго до «Особняка». О живом общении Вулфа с ними говорит его биографы. Выписывая в книжной лавке заголовки книг Маркса, Вулф едва ли не думал их открыть. В эти последние годы он напряженно искал верный собственному опыту подход к мучительным проблемам общества.

Вечен ли капитализм? — вот что в особенности волновало тогда американских демократов, идущих влево. И Вулф в конце пути твердо заявлял: «...если демократии вообще суждено выжить, она не сможет этого добиться без радикального изменения капиталистического общества, как оно существует ныне...»

Развитие Вулфа как демократа проходило в самом его искусстве: от первой до последней книги он стремился построить образ Америки. Проблема монтажа, ведущая и к кино и к Уитмену, оставалась все эти годы его проблемой: и тут он представляет критический американский роман целой эпохи.

В записной книжке, которую Вулф вел

¹ Эту поражающую журналистов «русскую ориентацию» — не только у Вулфа — заостренно передавали клише типа «американский Толстой». Над этим именно клише проинизировал уже молодой Фолкнер в статье об Андерсоне (поставив рядом совсем пародийное «Китс из Омахи»: Андерсона не выведешь из русских, он вырос на американской земле. Тем не менее клише этого типа не перевелись на Западе и сам Фолкнер не избежал знакомого удела. Рецензия в «Таймс» на его биографию, написанную Дж. Влотнером, называлась: «Граф из штата Миссисипи».

с октября 1926-го по сентябрь 1927-го, она навливает примечательная строка о кино. Уже складывается его первый роман: на предыдущей странице мы находим набросок ночной сцены в «Сальной Ложке» с городскими врачами и гробовщиком, тут же конспект Джойсовского внутреннего монолога Ганта по возвращении из Калифорнии. И строка о «Броненосце» («Потемкине»), способная озадачить: «Волнующая картина — неинтересный конец». Ведь тогда и «Крисчен сайенс монитор» относил фильм Эйзенштейна к мировым шедеврам искусства. А Вулф и той поры был, конечно же, ближе к руссокой революции, чем эта газета: он заносит в записную книжку, почти сразу после этой строки, имена «бесстрашных мыслителей», книги которых видел в книжной лавке, среди них — Ленин. Но в «Броненосце» будущий автор «Ангела» реагировал, видимо, прежде всего на «свое»: его, конечно, взволновала и творчески захватила одесская лестница, а то, что шло после нее, он воспринял как спад. Этот возбуждающий мысль пример монтажа на экране вошел в жизнь Вулфа до его открытия Уитмена как своего поэта (по словам А. Тернбулла, только в 30-е годы тот стал для Вулфа любимым поэтом и духовным спутником).

Приведенная строка из записной книжки интересна в перспективе поисков всего американского романа: так помогает ее воспринять написанное уже в 1955-м Дос Пассосом о художественных пристрастиях его поколения. Он вспоминает, что больше всего поражаало в современном искусстве после войны: от картин Пикассо до дягилевского «Русского балета», от «Улисса», напечатанного частным образом, до постановок Мейерхольда и Пяскатора. В этом контексте и появляется «Броненосец», фильм «произвел на нас огромное впечатление, побуждая к творчеству...». И дальше: «Почти первое, в чем проявилось влияние Эйзенштейна, — оно заставило нас поновому оценить старую ленту Гриффита «Рождение нации»¹. И здесь тот же переход, что у Вулфа: от эйзенштейновского монтажа к построению своего образа Америки (поэтому Дос Пассоса, тогда радикала, и может заинтересовать далеко не радикальная лента Гриффита.) Заметим, с другой стороны, что Эйзенштейн воспринимал Уитмена как одно из наиболее родственных ему явлений в американской культуре: в поэмах «Листьев травы», начиная с «Песни о толоре», он находил «великие монтажные концепции».

Р. Кеннеди выделил один из замыслов Вулфа 30-х годов — он хотел смонтировать сцены, происшедшие одновременно по всей Америке за одну ночь. «Это была бы, в сущности, «скрытая жизнь» нации». Свой разбор этого замысла исследователь предварил таким замечанием: «По мере развертывания его плана влияние техники кино на Вулфа впервые стало очевидно».

Почему же впервые? Интерес к ней затеян уже в «Ангеле», само рождение романиста передается там с помощью средств экрана. Впечатления или мифа прошлого, замершие в сознании Юджина, естественно сравнить с замедленной съемкой. «Или же — как бывает в кинофильмах, демонстрирующих движения ныряльщика или лошади, берущей барьер, — движение вдруг окаменеет в воздухе и неумолимо завершение действия приостанавливается». Сам Юджин, истовый зритель «вестернов», мнит себя киногероем, чей любви добиваются избранные красавицы экрана: «Их чистые глаза обращались к нему постоянным крупным планом...» — в его юность входят и штампы, и поражающие средства кино. А монтаж в самом романе исполнен критического духа; не зря одесская лестница словно вписана в его творческую историю. Картина спящего Алтамонга тут в особенности зрелая и вулфовская: ужас — негр-налетчик с перерезанным горлом, соперник оборал его дочиста, оставив только полупустую бутылку виски в руке, — и, рядом с этим вечным сном, сон одного из местных столпов, издателя городской газеты, после ночного покера в клубе, после парильни и массажа в Гигиенических турецких банях. И нежный предутренний сон девушек в монастырской школе — оберегаемая штормами и стенами идиллия после ужаса, в ту же ночь смертельной битвы и покера напропалую.

Немало монтажных построений, скорее в духе Уитмена, и у Вулфа последних лет. В «Домой возврата нет» Америка окружает Джорджа всюду — и на вокзале в Нью-Йорке. На скольких лицах в этой пестрой толпе читается тоска провинции, вот хотя бы: «...позтекса откуда-то из Индианы, по своему обыкновению раз в году развлекалась в Нью-Йорке «жизнью богемы». Неожиданно под стать ей оказываются и одетые с иголки новобрачные с берегов Миссисипи: у этой милой четы «лица испуганные, враждебные и ошеломленные». Тут же выделена и другая линия: из Нью-Йорка идет поток готового, отштампованного, ready made. Вулф лукаво начинает с экзотических пассажиров: «...и два шуплых филиппинца, с кофейно-коричневой кожей и тоненькими, птичьими косточками, разряженные, пеголеватые, как манекены в витрине». Но это впечатление и предваряет тот распространенный тип, что появится вскоре: «...директора и агенты магазинов готового платья со всех концов страны, — этим надо было обзавестись новинками стилиа и моды...»

И в этой толпе — уитменовское обилие лиц, но люди, со всех американских просторов, несут в себе джойсовский современный город.

А в другом известном пассаже гигант, словно из Уитмена, смотрит на всю страну со Скалистых гор. Это взгляд на Америку

¹ John Dos Passos. The Theme is Freedom, New York, 1956, p. 41—42.

ночью, когда видятся города в огнях у обоих океанов. Эти страницы особенно интересны портретами американцев: тут-то и сказывается то, что стало новым «под дуною» и своим для Вулфа именно в 30-е. «Мы горим в ночи» — и это о негритянском парнишке из трущоб южного Чикаго и ревностью юном книжнике из еврейского Ист-Сайда. Панорама страны, съемка ее мегаполисов с высоты Скалистых гор приводит к тем, кого окружение Вулфа никогда не признало бы настоящими американцами. А для него это теперь живые воплощения «американской мечты».

Но самой сложной монтажной концепцией книги остается глава о самоубийце, в которой встретились провинция и Нью-Йорк, елизаветинцы и XX век, Уитмен и Джойс. Эта глава, полная гибких и неожиданных переходов, передана по-русски Н. Галь и Р. Облонской на одном дыхании. Небольшие вещи Вулфа мастерски переведлись у нас и раньше — достаточно вспомнить новеллу «Только мертвые...» в переводе М. Лорие. Но роман, со своим многоголосьем при лирическом строе, со своим стилем принципиальной разностильности, сочетающим эпос и эксперимент, высокую и пародийную речь, репортаж и монолог, представляет особые трудности. Н. Галь и Р. Облонская отважно шли им навстречу, ища эквиваленты и полемически повернутому, и иронически обыгранному слову у Вулфа. (В некоторых местах, однако, русский текст кажется сглажен-

ным — и без крайней необходимости.) Работа над переводом романов Вулфа безусловно будет у нас продолжена, достигнуто уже многое: эта версия удачно передает само качество вулфовского романопотока.

«Домой возврата нет»: в этом рефрене было то, к чему пришла вместе с одним писателем 30-х годов вся американская проза. «Дом», пояснял Вулф с мужеством правды, только впереди. В письме его героя Лису отказ от самообманов, привычных для людей искусства и всей нации, становился программным. В этом давнем уже писательском кредо была творческая установка, живая и действенная и в послевоенном мире.

Это подтвердили выступления Фолкнера в 1955 году в Японии, где он не раз вспомнил Вулфа. С той же прямотой писатель из Миссисипи отвергал эскепизм, утешающие иллюзии, «возврат» к бестревожной идиллии, существующей в мечтах. И на все толки о трудных временах отвечал, что трудность работы должна только повышать ее качество: в романе, не отворачивающемся от проблем современного мира, с его войнами и атомной бомбой, он не сомневался. По Фолкнеру, книга, закрепляющая подлинно человеческие устремления, долговечнее небоскребов. И труднейшие времена искусство должно вынести, «выдержать», как и сам человек.

