

## НЕОБХОДИМЫЙ СКЕПСИС

Любой диалог требует представления собеседников. Не будем отступать от традиции.

Имя Эдгара Лоренса Доктороу нашим читателям известно. Многие, вероятно, помнят его «Рэгтайм», произведение, поразившее тогда еще не пришедшей поэтикой «ретро», при помощи которой был воссоздан коллективный портрет Америки 1906 года.

До «Рэгтайма» в биографии Доктороу была «Книга Дэнизла» (1971), роман о «деле Розенбергов» — немолодой супружеской чете, в годы маккартистских беззаконий казненной по недоказанному обвинению в государственной измене. Пристрастие к изображению социальной истории и в будничном течении, и в резких, подчас болезненных переломах с самого начала сделалось важной особенностью творчества Доктороу. Ему интересен ход истории, а не частные судьбы, сложно им опосредованные. Случаются у писателя удачи и неудачи, однако в последовательности установок Доктороу не откажешь.

Он неизменно верен своей проблематике, как, впрочем, и поэтике, основывающейся на широком использовании фактографического материала, на реконструкции атмосферы изображаемого времени во всех его характерных чертах и даже мелких подробностях. На минимуме психологизма. На жесткой предопределенности каждой человеческой биографии теми крупными общественными противоречиями, которые создают облик эпохи.

Так написаны «Книга Дэнизла», и «Рэгтайм», и «Гагачье озеро» (1980), где предпринята попытка на сжатом повествовательном пространстве охватить главные коллизии 30-х годов, по убеждению Доктороу, завязавшие узлы всей последующей американской истории.

Теперь 30-е годы вспоминают в США скептически. Говорят о несбывшихся надеждах, о политической наивности. Отчасти такие взгляды разделяет и Доктороу. Но его позиция сложная и ближе к истине. Полвека спустя идеалы того десятилетия кажутся ему несколько схематичными, а все-таки это было время общественного и духовного подъема — не то что нынешний период апатии и скепсиса. Оттого Доктороу и возвращается к 30-м годам снова и снова. Во «Всемирной выставке» (1985) они показаны уже без чрезмерно резкой контрастности, которая отличает прежние его романы. Метафоры становятся и сложней и прихотливей. Многоцветье реальности

корректирует не в меру сухую логику развития конфликтов.

Статья, с которой познакомился читатель, вобрала в себя индивидуальный творческий опыт Доктороу. Она нескрываяемо субъективна и по мыслям, и по оценкам. У писателя по-другому быть и не может. Уокер Перси не менее пристрастен: тут не столько литературоведение, сколько авторское исповедание, но как раз неожиданно взгляда оно и интересно.

О Перси надо сказать чуть подробнее, поскольку у нас его пока не знают. Ему семьдесят один год, но литературный стаж Перси не так велик. «Кинозритель», первый его роман, вышел в 1961 году. Поздний дебют был замечен и по достоинству оценен: книга получила Национальную премию по литературе.

«Кинозритель» был точным диагнозом опасного общественного заболевания. Перси раньше других почувствовал, какие опасные формы начинает принимать в США процесс стандартизации личности, и написал об этом ярко, нешаблонно. Вместе с тем и эта книга, для большинства критиков, оставшаяся лучшей у Перси, заключала в себе сконструированность ситуации, хотя внешне и обладавшей всеми приметамы конкретики. На поверку ситуация была довольно искусственной, умозрительной.

Герой Перси — и это станет характерно для всех его книг — кажется выхваченным из толпы, но помимо такого рода типажности он отмечен еще и обязательными чертами духовного скитальца, экзистенциалистского бунтаря. Потаенно в этом законченном конформисте живет существо, отчужденное от общества, способное к безоглядным саморазрушительным жестам неприятия, подчас выражающегося в актах прямого аморализма.

Странный симбиоз! Он не перестает удивлять читателей Перси — и в «Последнем джентльмене» (1966), и в «Ланселоте» (1976), и во «Втором пришествии» (1980), романах очень разных по материалу, но всегда рисующих, собственно, один и тот же человеческий тип. Сам Перси называет своих центральных персонажей искателями, заявляя, что «поиск — это нормальное состояние человека». Как отвлеченный тезис его мысль вряд ли вызовет возражения, но суть дела в том, какой целью вдохновляется искательство, владеющее помыслами людей, им изображенных.

Все они нуждаются хотя бы в иллюзии свободного выбора собственной судьбы. Привыкшим к норме они кажутся психопатами и выродками. Но в действительности тут попытка — ущербная, конечно, а иногда просто губительная — противостоять тому, что Перси назвал «обесцениванием жизни», подразумевая сытое, беспечальное существование, которому вообще неведомы ни поиски, ни страдания, ни заблуждения мятущейся души.

**ЗВЕРЕВ АЛЕКСЕЙ МАТВЕЕВИЧ** (род. в 1939 г.)

Советский литературный критик, доктор филологических наук. Автор книг «Джек Лондон» (1975), «Модернизм в литературе США» (1979), «Американский роман 20—30-х годов» (1982), «Грустный солнечный мир Сарояна» (1982), «Мир Марка Твена» (1985) и многих статей.

С героями своих романов Перси чаще спорит, чем соглашается, да это и неудивительно. Перси — католик, тогда как его персонажи большей частью оказываются на грани нигилизма. Перси — южанин, то есть наследник стойкой этической традиции, для которой первостепенной важностью обладает понятие «чести», как бы причудливо оно ни толковалось на практике, о чем мы хорошо знаем из книг великого южанина Фолкнера. Перси — усердный читатель Достоевского, и не просто читатель, а в каком-то смысле даже продолжатель, хотя, попробовав воспроизвести в «Последнем джентльмене» проблематику «Идиота», он потерпел фиаско.

Наконец, Перси — врач по образованию, и свое писательское назначение, вообще призвание современного романа видит в диагностировании вирусов, порождающих болезни общества и культуры. Бунтарские побуждения собственных персонажей он тоже опознает как вирус такого рода. Но все же не отказывает им в искренности поиска. Поиск создает хотя бы отдаленную надежду на обновление. Когда поиска нет, очерчивается только перспектива дальнейшего обесценивания и без того изуродованной жизни.

Если прочесть роман Перси вслед роману Доктору или наоборот, возникает ощущение, что перед нами писатели, не имеющие ничего общего друг с другом. Действительно, уж слишком бросаются в глаза различия. Доктору — художник, старающийся изображать сущность общественных процессов, давно предпочитающий живописи графику и не слишком интересующийся индивидуальными особенностями одиночек. У Перси внимание сосредоточено как раз на индивидуальности, которая отнюдь и не выступает как знамение тех или иных социальных трансформаций.

Тем любопытнее, что романисты, настолько один с другим расходящиеся по творческим интересам, отчасти совпали в оценках нынешней американской прозы. Сам факт до известной степени знаменателен.

В чем же совпадение?

Ответить несложно: в чувстве неудовлетворенности, в скепсисе, с каким оба — и Доктору, и Перси — смотрят на сегодняшнее состояние и, как им кажется, наиболее вероятные ближайшие перспективы американского романа. Точки отсчета, исходные посылки, критерии — все несхоже, а вот итог почти одинаков. Роман упрекают за то, что он утратил независимый взгляд на действительность и сделался не более чем зеркалом действительности, бесстрастно фиксирующим ее хаос. Литературу корят небрежением идеями своей социальной значимости и ответственности.

Говоря кратко, смысл обвинений, на которые щедрый и Доктору, и Перси, в том, что американский писатель перестал быть творцом культуры. Он довольствуется положением безотказного проводника преобладающих поверий и мнений. Он только раб господствующих понятий, которым и не мыслит противопоставить собственное слово о жизни.

Это очень серьезные упреки. Тем более что адресованы они не кому-то по отдель-

ности, пусть бы то была и крупная, представительная фигура. Ведь речь идет о романе как целом, о литературе как единстве. Она вся (а не, скажем, Мейлер, или Стайрон, или Оутс) повинна в том, что занялась «пассивными пророчествами», размышлениями «о бессилии и беспомощности», тогда как требуется «благородное негодование», без которого писателю невозможно исполнить «свидетельский и моральный долг» (Доктору). Она вся (а не, допустим, Болдуин, или Воннегут, или Роберт Стоун) должна отвечать за то, что разучилась «называть болезнь» и лишь вяло, безучастно фиксирует ее течение, оказываясь при этом «куда скучнее изображаемой ею жизни» (Перси).

Подобная широта обобщений смущает. Понятно — отчего. Литература всегда богаче однозначных толкований ее сущности. Она противится категорически жестким интерпретациям процессов, которые в ней происходят. Более внимательный и спокойный взгляд почти обязательно обнаружит в этих процессах разноречивое содержание.

Это не формальные уточнения да оговорки, не педантизм схоласта, а только желание справедливости. Нельзя, скажем, вот так, походя, всем вообще современным романистам приписывать «скрытую предрасположенность», опустив шторы в кабинете, предаться копанию в «тихой частной жизни», то есть мелкотемью. Самого Доктору, к примеру, чем-чем, а этим уж никак не уколешь, — как и Видала, или Стайрона, или Воннегута — перечень получится длинным.

Нельзя, думается, и так вот решительно заявлять, что нынешние писатели не выходят «за рамки простого описания одиночества», хотя Перси все же не забывает о спасительных словах: «многие», «до некоторой степени». Впрочем, спасают такие слова лишь относительно, потому что их чисто служебная роль в подобном контексте вполне ясна. Ведь и Перси ограничился всего одним конкретным указанием, вспомнив фильм Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже». Фильм в известном смысле яркий, для своего времени (1972 год) характерный, но никак не исчерпывающий творчество названного режиссера (зрители московских кинофестивалей помнят его по эпической фреске «Двадцатый век»).

Пример единичен, меж тем выводы ответственные, поскольку они всеохватны. Ясно, что и Перси, как Доктору, разумеет преобладающее сегодня состояние западной культуры, которое «Последним танго в Париже», по его представлениям, лишь выявлено с особой выразительностью. Различие с Доктору в том, что Перси готов признать это состояние неизбежностью. Нет, и у него не вызывает энтузиазма такое положение, когда писатель схож с узником, пытающимся достучаться через стену к соседу, или с Ребинзоном, которому не удастся расшифровать послание, даже допуская, что волны выбросят бутылку на его необитаемый остров. Но для Перси это положение неотвратимо и преходяще. А для Доктору искусственно, поскольку создано ложной ориентацией самих писателей.

В июне прошлого года Доктору был гостем «Иностранной литературы». Стоялся содержательный разговор. Писатель говорил о том, что процессы обновления, происходящие в советском обществе, внушают ему веру и надежду на лучшее взаимопонимание между нашими народами, а значит, на улучшение всего сегодняшнего общественного климата в мире. Но тут же заметил, что среди многих его соотечественников по-прежнему господствует скепсис относительно настоящего и ближайшего будущего Америки, да и всего людского сообщества. И американская литература все так же глубоко поражена этим скепсисом, порождающим анемию гражданского сознания, неверие в свои возможности, недооценку собственных потенциальных сил. Вот почему Доктору и не отказывается от главных положений статьи, с которой мы знакомим читателя.

Эти положения прямо перекликаются с оценками Перси, рассуждающего о завершении определенной эпохи, о выветривании ее идеалов, о том, что «традиционные культурные символы» утратили свое значение. Ему кажется, что наше время следует рассматривать как один из тех периодов разлома и мучительного перехода, которые обязательно случаются в истории культуры. Причем речь идет не просто о закате большого художественного движения, — но об изменившейся ситуации человека в универсуме, о нарождающихся новых формах человеческих связей, которые сегодня еще неясны и недоступны культуре, по этой причине переживающей полосу кризиса.

Назвать такую постановку вопроса некорректной нельзя. Периоды подобных кризисов действительно выдаются, и мы это знаем из опыта, очень близкого во времени. Нам, например, уже не кажется метафорой выражение «человечество после Хиросимы». С ходом лет мы достаточно убедились в том, что 6 августа 1945 года произошло событие, существенным образом повлиявшее именно на самосознание человечества, а не только на послевоенные политические реальности. Вслед Хиросиме переломилось восприятие самого феномена человека, по-новому увидевшего мир, и свое место в нем, и самого себя. Как однажды выразился, касаясь тех же материй, Чингиз Айтматов: «Сейчас человечество переступило новый порог познания и явно оказалось неподготовленным к этому ни в социальном, ни в нравственном отношении... Может быть, характер этих эмоций такой, что он трудно поддается переводу в образный язык искусства».

Если бы, толкуя о том, что у нас на глазах заканчивается эпоха и происходит «распад рационального гуманизма», Перси имел в виду эту вот ситуацию за новым порогом познания, нам было бы легко принять его точку зрения. Преследующее Перси чувство кризиса и распада питается не теми эмоциями, которые порождены тревогой за человечество, столкнувшееся с Хиросимой и с неубывающей возможностью ее намного более чудовищных повторений. Эта тревога, которая не оправдала бы, конечно, но хотя бы объяснила даже гипертрофию без-

верья, у Перси если и распознается, так усиливается. И немалым.

Для него суть дела заключается в кризисе христианского мировоззрения, подточеного многими недугами и больше не являющегося основой «общественного согласия», во все времена являвшегося гарантом полноценной культуры. Недуги Перси указывает без труда, поскольку они очевидны. Тут и непомерно разросшаяся рациональность, и стойкие иллюзии насчет всемогущества науки, будто бы создающей одни лишь безусловные ценности, и притягательные фетиши преуспевания, под конец увенчиваемого чувством решительной пустоты, выморочности всей этой избыточной и ничтожной жизни.

Вот откуда, по мнению Перси, ставшее теперь до банальности заурадным ощущение беспредельной суеты бытия, потеря его смысла, разрыв связей между людьми, утратившими собственную индивидуальность. И все это отозвалось в романе явлениями столь же кризисными, как сама действительность, им запечатленная, а точнее — «документированная». Ибо роман и стал всего-навсего «документацией» распада, непритязательным «свидетельством оскудения», повсюду наблюдаемого в американском обществе. Проникнуть в логику и механизм этого оскудения романисты уже и не пытаются. Уродства действительности ими как бы молчаливо признаны естественным положением вещей.

Пристрастный суд? Да нет, он основывается на многих фактах. Однако необходимо установление причин, тогда как Перси все же говорит скорее о симптомах. Сегодня было бы только справедливо и шире, и объективнее посмотреть на сложившуюся тревожную ситуацию. Кризис христианства, какое бы значение ни придавать этому феномену (кстати, отнюдь не бесспорному), навряд ли ее объяснит. Причины глубже, и новый порог сознания, о котором говорил Айтматов, вероятно, самая главная.

Доктору, думается, куда ближе к истине, когда тот же процесс оскудения ставит в прямую связь с равнодушием к политике, отличающем многих американцев, включая и писателей, и с несостоятельностью национального идеала, основывающегося на индивидуализме. Та «неприязнь к интеллекту», о которой он настойчиво говорит как о характерном свойстве американцев, размечается, не им первым подмечена, она поражала едва ли не всех вдумчивых наблюдателей американской жизни. Когда Доктору подкрепляет свой основной тезис конкретными примерами, с ним приходится спорить. Он часто несправедлив — к Мелвиллу, к Хемингуэю, к романистам, передавшим опыт поколения, воевавшего во Вьетнаме.

Не говорим уже о том, что нельзя без очень строгой проверки принимать расхожие утверждения в том духе, что американский пролетариат якобы вообще лишен классового самосознания. Или так безоговорочно соглашаться с критиком А. Кейзином, излагающим весьма сбивчивую, консервативно окрашенную концепцию, кото-

рая куда больше затемняет, чем проясняет суть трагических явлений 30-х годов.

В каких-то интерпретациях и оценках мы разойдемся с Доктору принципиально. Но это не помеха для того, чтобы понять и разделить его озабоченность возникшей ситуацией. Как не признать обоснованным это беспокойство при виде слишком явного стремления соотечественников изолировать от происходящего в мире, точно бы где-то на иной, не ведающей тревог планете находятся уютные городки и пригороды, населенные преуспевшими средними американцами, которых так легко купить за благополучие, от их имени совершая «неимоверные моральные злодеяния»?

Доктору удручает это самодовольство, индивидуалистическая черствость, побуждающая мыслить «о себе, и только о себе — не о Боге, не о стране, не о любви или смысле сущего». Знакомые ноты! Откройте книги Мелвилла или Торо — в них та же настороженность. Вот как давно положено было начало критике американского мифа о высшей ценности успеха, достигаемого личностью, которая руководится одними лишь собственными потребностями и рассчитывает исключительно на собственные силы!

Однако миф оказался на редкость живучим. Он явился не каким-то временным заблуждением, а одним из фундаментальных принципов, на которых уже третье столетие держится этика, вера, весь образ мира, утвердившийся в представлениях миллионов людей, которым так свойственно то, что Доктору назвал «тупым подчинением политическим обстоятельствам нашей жизни».

Обратим внимание на то, что два эти свойства — «тупое подчинение» и плоскую индивидуалистическую мораль — Доктору понимает как вещи органично взаимосвязанные, взаимозависимые. Это мета времени. Вероятно, присущий стольким американцам взгляд на самих себя как своего рода «независимых предпринимателей», которым дела нет до забот соседа, не то что до болей и мук человечества, еще не обнаруживал собственную несостоятельность так откровенно, как сегодня, когда, по выражению Доктору, весь мир оказался в заложниках — ядерных заложниках.

Оставим на его совести декларацию, будто равную вину за это несут обе сверхдержавы; сосредоточимся на главном. А главное в том, что Доктору отвергает позицию равнодушия к нависшим над миром опасностям. Зовет проникнуться причастностью к истории, свершающейся у нас на глазах, и ответственностью за ее итоги. Ведь они могут оказаться и катастрофическими. Мыслима ли безучастность перед лицом такой перспективы?

К литературе — и к американской особенно — этот вопрос должен быть обращен, наверное, в первую очередь, если литература хочет остаться самой собой, то есть сохранить значение не просто свидетельское, но и моральное. Удастся ли ей это? Готова ли она к той новой сложности, которая перед нею возникла сейчас, в нелегкую пору, заставляющую совсем иначе, чем вчера, оценивать многие устоявшиеся по-

нятия? Сумеет ли преодолеть прижившиеся в ней аполитичность и самоустранение, избавиться от сомнений в собственной способности не только «документировать» реальность, но и воздействовать на нее?

Обо всем этом надо думать безотлагательно и всерьез — здесь Перси и Доктору едины. Оттого и знаменательно, что одна за другой появились их статьи. Только кажется, что они не выходят за рамки литературы. На самом деле они выразили современную общественную ситуацию. Так, как ее воспринимает американский писатель.

Должно быть, все обратят внимание и на еще одну общую черту этих статей. Показывая, каким в идеале надлежит быть художнику, оба автора обращаются к русской классике. Доктору видит образец в Толстом, и не столько романисте, но прежде всего в личности, готовой пожертвовать художественным призванием, если литература перестает служить мощным средством нравственного воздействия. Для Перси такой образец — Чехов. Истокован он своеобразно, но не сказать, чтобы так уж произвольно.

Перси перечитывает Чехова с целью убедиться, что вот он, искомый пример прозы как средства диагноза, с которого начинается излечение недомоганий духа. Никаких теорий поверх фактов, никакой проповеди в ущерб художественности. Строгий объективный анализ, необходимая отвлеченность от будничного, чтобы появилась дистанция для обзора. А вместе с тем — скрупулезное внимание к жизни во всех ее характерных подробностях, вплоть до мелочей, и способность обобщать, не обманываясь случайным или лежащим на поверхности. «Диагностирующий метод» — ныне, в конце нашего века, нужда в нем куда острее, чем была на исходе прошлого.

Впрочем, не голословны ли утверждения Перси, что свою познавательную функцию литература выполняет неохотно и неумело, а то и просто передает ее забвению? Нет, не голословны. Если только не придавать этим утверждениям излишне обобщенный смысл.

Исключения, конечно, найдутся, ну да ведь и за подтверждениями дело не станет. Причем подтверждений так много, что впору говорить о тенденции, зорко замеченной Перси. Ограничимся одним — зато довольно ярким — примером.

Совсем недавно, в прошлом году, «Иностранная литература» (№ 4) познакомила нас с Джоном Ирвингом, опубликовав его миниатюру «До Айовы рукой подать». Знакомство подзадержалось, потому что Ирвинг печатается с 60-х годов, а после того как он выпустил нашумевший роман «Мир по Гарпу» (1976), стало трудно рассуждать об американской прозе, обходя это имя. Хорошо, впрочем, что, хоть и с запозданием, Ирвинг представлен нашим читателям.

Это стоило сделать не столько ввиду его реальных литературных заслуг, сколько по причине характерности явления.

Читавшим «Мир по Гарпу» или любой из двух последующих романов Ирвинга — «Отель «Нью-Гэмпшир» (1981), «Инструкции для сидроварильни» (1985) — может показаться, что автор любит персонажей эксцентричных, не вполне от мира сего. Действительно, все они отмечены некоторой странностью поведения, из-за чего гротескные ситуации возникают в книгах Ирвинга поминутно и нередко обыгрываются с изобретательностью прирожденного юмориста.

Но странность поступков и манер, забавное неумение согласовывать свои действия с «правилами», установленными для того, чтобы поддерживался нормальный порядок быта, — все это лишь верхний слой повествования Ирвинга. Под его пером подобные особенности персонажа оказываются способом заострить в нем нечто в высшей степени типажное, усредненное, свойственное массе, которая легко узнает в ирвинговских героях собственные побуждения, страхи, психологические «комплексы». Гротеск Ирвинга схож с нацеленным в упор лучом прожектора: человек становится виден весь, в своих мельчайших и, как правило, неосознанных качествах. И как раз этот «молекулярный» уровень наиболее красноречиво выказывает его абсолютную зависимость от норм, ходовых представлений, стереотипов мышления — словом, от всего, что составляет «дух времени», если о нем судить по самоочувствию безликой массы.

Как определенного рода «документация» этого «духа времени» романы Ирвинга и впрямь любопытны. Взять хотя бы «Инструкции для сидроварильни». Нам рассказывают историю, охватывающую почти все текущее столетие. Место действия — сиротский приют в штате Мэн по соседству с фруктовой плантацией, где существует строгий распорядок для сезонников: правила пожарной охраны, правила нравственности, трезвости, личной гигиены и еще много правил, одно разумнее другого. Приют пополняется с завидной регулярностью через известный срок по окончании сбора яблок. У работниц весьма шаткие понятия о добродетели.

Желающим немедленно освободиться от нежеланного потомства тоже следует направить стопы в приют, хотя аборт запрещен законом. Но доктор Ларч, глава заведения, сам явился на свет лишь оттого, что мамаша не сумела своевременно отыскать подпольного коновала. Он просто святой, доктор Ларч, он лучше всех способен войти в положение своих пациенток, как ни претит его принципам необходимость держать в приюте операционную. Что же, принципы принципами, а жизнь жизнью. Есть превосходные правила, и есть не считающаяся с ними реальность.

Пикантный сюжетец: святой, которому приходится стать грешником именно для того, чтобы отвечать своему назначению избавителя. Ирвинг, не надо пояснять, использует эту «перевернутую» ситуацию, стараясь выжать из нее максимум юмора — «черного», «висельного», анекдотического, беззлобного, ядовитого, только не того, который в родстве с сатирой. Автор никого и ничего не высмеивает, он просто описывает. Клиентура Ларча — это десятки жизненных историй, одна нелепее другой, однако

не из таких ли трагифарсовых нелепостей и состоит доподлинная жизнь?

Читателю Ирвинга невозможно сделать иной вывод. Он, читатель, как-то и не замечает, что за стенами приюта происходят бурные события; две мировые войны, а между ними — «бум» 20-х годов и «депрессия» 30-х, потом маккартистская «охота на ведьм», потом и «молодежная революция»... Что бы в мире ни случилось, какие бы его ни сотрясали конфликты и взрывы, все непременно закончится операционной или палатой для завернутых в пеленки сирот. Печальный, но неотменяемый закон бытия!

Можно восторгаться искусством пародийной имитации, с каким Ирвинг вводит в повествование мотивы «Оливера Твиста», «Джейн Эйр» и других знаменитых «сиротских» романов, можно оценить неожиданное ироническое обыгрывание мифологемы яблока, напоминающей о грехе Адама и Евы. Можно возмущаться натуралистичностью многих страниц, которые были бы уместнее в учебнике акушерства, а не в художественном произведении. В конце концов, все это не самое существенное.

Куда существеннее, что при всей, скажем так, изысканности фабулы «Инструкции для сидроварильни» представляют собой хорошо «документированную» картину типового сознания сегодняшней будничной Америки. Ирвинг воспроизвел все важнейшие приметы такого сознания: его смуглую, но стойкую убежденность в том, что мир безусловно абсурден, его нарастающую циничность в отношении всевозможных «правил», соблюдаемых только внешне, и то, о чем пишет в своей статье Перси, — отчужденность от «ценностных форм человеческой деятельности», восприятие эроса как единственной реальной формы общения.

Центральный персонаж Ирвинга — врач, но профессиональные навыки никак не помогают ему диагностировать болезни, которые не по его прямой специальности, потому что этими болезнями затронута область нравственной жизни, сфера идеалов и ценностей. К этой сфере автор просто не позволяет прикоснуться своим персонажам, потому что тогда пришлось бы писать совсем другой роман.

Пришлось бы касаться реальной почвы, на которой растет засвидетельствованное Ирвингом умонастроение. Пришлось бы признать духовные недуги тем, чем они и являются, а не отделяться от этой необходимости беззаботным осмеиванием любых попыток ответить на вопрос, «что значит быть личностью, живущей в США в XX веке». Тот самый вопрос, который, по убеждению Перси, так до сих пор и остается без ответа в американской прозе.

Другое дело, достаточен ли в качестве ответа только диагноз, пусть самый точный и честный. Для Доктору, во всяком случае, это не так. На его взгляд, сейчас такое время, когда под сомнением оказалась «сама идея художественности», если произведение, хотя бы и блистательно написанное, не дает какого-то практического отзвука. Обычная литература с ее традиционными устремлениями, похоже, утрачивает право существовать, поскольку слиш-

ком велик «уровень общественного страдания или опасности».

Еще несколько лет назад подобные мысли могли бы удивить, а то и показаться данью вульгаризаторству. Сегодня все иначе. «Не могу читать литературу...» — так названа глава в недавней книжке известного нашего прозаика Алеся Адамовича «Литература и проблемы века» (1986). Ход мысли тут в общем-то тот же самый: художественность теперь недостаточна, даже разумея под ней не просто совершенство изобразительной системы, а высокий объем содержания. Последние десятилетия века обнажили такие пласты коллизий, охватывающих род человеческий как целое, что насущной становится потребность в какой-то совершенно новой литературе. Нужна «сверхлитература», обладающая способностью прямого выхода на животрепещущую проблематику, которая сегодня касается непосредственно каждого жителя Земли.

Представляется, что дело тут не в том лишь, что искусство наших дней столкнулось с конфликтами, которые действительно требуют нового художественного арсенала. Дело и в неудовлетворенности общим состоянием литературы, теряющей быдое моральное воздействие на читателя.

Все более настойчиво эта неудовлетворенность сегодня чувствуется во многих оценках, которые исходят не от критики, а от самих писателей — совсем друг на друга не похожих, живущих в разных социальных условиях и воспитанных на традициях, которые подчас противоположны. Уход Толстого из литературы теперь воспринимается не так, как прежде: не жертва, принесенная во имя проповедничества, но акт, говорящий о высочайшей ответственности за писательское слово, за его действительность. Полностью согласиться с такой интерпретацией нельзя, но до чего же она характерна в свете нынешних духовных забот. И до чего характерна переключка столб, кажется, несопоставимых прозаиков, как Адамович и Доктороу, когда они говорят о духе современной литературы, до чего характерен сам этот скепсис относительно ее преобладающих веяний.

Здесь есть несомненная запальчивость, категоричность, и скепсис, если присмотреться к реальному положению дела, вряд ли так уж оправдан, — по крайней мере, он не должен бы становиться столь последовательным. Но тем не менее он необходим. Как стимул движения. Как залог поиска.

Да и не самопроизвольно же он зарождается, не силою инерции поддерживается. Литература и вправду дает для него достаточно веские поводы. Американская — во всяком случае.

Как и Перси, Доктороу почти не подкрепляет свои обобщения конкретными литературными фактами, но их наберется с избытком. Вот хотя бы.

«Версия Роджера», роман Джона Апдайка, опубликованный в 1986 году. Пока что последний его роман. Вполне вероятно, что к моменту выхода этого номера журнала последним он уже не будет. Апдайк пишет так много, что возникает опасение, не чрез-

мерна ли подобная продуктивность, не идет ли она в ущерб качеству.

Законное опасение. «Версия Роджера» даже по стилистике несравнима ни с «Кентавром», ни с «Фермой», ни с книгами о Кролике, принесшими автору мировую известность. Однозначные характеры, монотонный повествовательный ритм, клишированные слова — полно, Апдайк ли это? Где его виртуозность, разветвленные метафоры, тонкая ирония, подтекст, неожиданные трагические кульминации — все то, что выдавало почерк мастера?

Осталась, пожалуй, только обычная для Апдайка насмешливость, обманывающая ожидания читателя, который настроился бы слишком серьезно отнестись к описываемым событиям и лицам. Однако насмешливость не выручает. Персонажи заняты бесконечными спорами о Боге: один из героев, профессиональный теолог, питает неподобающие богослову сомнения, другой, блистательный математик, полон фанатизма, странного для человека, постоянно соприкасающегося с точным знанием. Допускает существование Бога, что следует подразумевать под самим понятием: отвлеченную концепцию, реальность, присутствующую в обыденной жизни идею откровения и искупления? Имеющим представление о трудах швейцарского философа-протестанта Карла Барта, оказавших большое влияние на Апдайка, вникнуть в эту полемику несложно, тем, кто Барта не читал, она даст новую информацию, но ведь роман — не теологический диспут, как бы живо он ни велся.

Апдайку, понятно, разъяснять это незачем. Он разнообразит рассказ будничными картинками, воссоздавая атмосферу университетского городка неподалеку от Бостона и частный быт своих героев. И вот здесь-то обнаруживается, что все дискуссии вокруг по-своему серьезных категорий для Апдайка лишь повод, чтобы воплотить достаточно банальную мысль о коренном расхождении провозглашаемых принципов с реальной этической ориентацией, которую избирают для себя персонажи. Для всех них правомочны как бы две «версии» жизни, решительно друг с другом не совпадающие: в одной «версии» они мыслители, озабоченные вопросами фундаментальной важности, в другой — ничтожные гедонисты, которым лишь бы «с жизни взять возможную дань», а после того хоть потоп. И эта вторая «версия» занимает Апдайка куда больше, иначе не загромождали бы его роман подробнейшие описания супружеских измен, диких сексуальных фантазий и чувственных томлений.

А в итоге аналитичность подменена живописанием греховных страстей, не заключающим в себе никакого морального пафоса. Господствует плоскостное изображение, за которым при всем желании не обнаружить ничего, кроме идеи какой-то глумливой извращенности всех понятий и принципов, провозглашаемых героями в качестве своего кредо. Нет ни облачения, ни постижения причинных связей, ни — хотя бы — попытки осмыслить ничтожество героев в контексте реальности сегодняшнего американского общества. Ничего нет, одно лишь

«документирование» казуса, способного заинтересовать разве что психопатолога.

А ведь на обложке стоит имя Апдайка, прозаика, по праву занимающего место где-то на самом верху американской литературной иерархии. И, закрывая книгу, как не согласиться с горьким выводом Доктору: писатели перестали созидать культуру, они утратили ощущение сути происходящего в мире, они слишком мелочны, слишком уверились в своей бессилии как бы то ни было воздействовать на реальность. Не все, разумеется. Но многие, включая и крупных.

Понятно, отчего вспоминает Доктору 30-е годы, когда положение было совсем другим. Взлет, который пережила тогда американская проза, общеизвестен. А причина, наверное, состояла и в том, что проза эта жила сознанием причастности к большим событиям времени. И верила, что исход этих событий не в последнюю очередь предопределен активностью искусства.

## Редакцию посетили...

### ИЭН МАКЬЮЭН (Великобритания)

Иэн Макьюэн, 38-летний английский писатель, впервые приехал в СССР. Имя его еще незнакомо советскому читателю, но на родине молодой автор уже успел завоевать признание.

— Расскажите, пожалуйста, Иэн, когда вы начали писать? О чем ваша первая книга?

— В юности я довольно много путешествовал, сменил не одну профессию. Писать начал после двадцати. В журналах «Трикуотерли», «Тайм-аут», «Трансатлантик ревью» публиковал рассказы, составившие потом книгу «Первая любовь, последние обряды». За нее я получил премию имени Сомерсета Моэма (1976). В сборнике есть новеллы о жизни подростков («Просто, без затей»), о столкновении ребенка с жестоким, недоступным его пониманию миром взрослых («Бабочки», «Маски»), есть гротескная притча («Беседа с человеком, сидящим в шкафу»), хлесткая «жанровая» миниатюра («Кюкер в театре»).

— После выхода книги в свет газета «Таймс» назвала вас «самым причудливым и будоражающим воображение из молодых литераторов Англии». Какие рассказы вы бы выделили из общего числа и почему?

— Мне самому интереснее прочих кажется — «Последний летний день». Тема его — одна из постоянных для меня: неприкаянность, смятенность души. Она неизбежно обретает форму трагедии, возвышающей бытовую конкретность сюжета. Кстати, по этой новелле компания Би-би-си сняла телефильм и его хорошо приняли зрители, было много теплых откликов.

— Иэн, вы ведь не только прозаик, но и драматург. Как сосуществуют эти два направления в вашей работе?

— Точнее всего, я теледраматург. Пишу мало, но с удовольствием: мне близка «грамматика» телевидения, я знаю его законы и знаю, как можно их нарушить. Пьеса «Джек Блок справляет свой день рождения» (1974) — ранний опыт в этом жанре, позже я «переложил» на язык телевидения новеллу «Стереометрия». По вкусу и зрителям, и критикам припала трагикомедия «Игра в подражание» (1980), где действие происходит в 1940 году, во время второй мировой войны. Пьеса посвящена судьбе молодой англичанки Кэти Рейн, которая стремится попасть на фронт, но... женщин в армии никто не принимает всерьез.

Возможно ли, чтобы сегодня, в бесконечно усложнившимся мире к литературе вернулись и это сознание, и эта вера?

Однажды Доктору задали такой вопрос впрямую. Он вспомнил высказывание Уистана Хью Одена, большого поэта, в молодости пережившего пору радикализма, а затем ушедшего в религиозность, потому что «никакие антифашистские стихи оказались неспособны остановить Гитлера». И вот как Доктору прокомментировал эти слова — прислушаемся со вниманием, тут важен и общий смысл, и оттенки: «Видимо, все дело в том, что стихи были не такими, как тогда требовалось. Или нужно было написать стихи раньше, чем Гитлер появился на сцене. Я не могу объяснить, как это получается, но знаю, что литературе по силам воздействовать на мысли и представления людей».

Страшно, если эта уверенность пошатнется. Скепсис Доктору и Перси тем и привлекателен, что препятствует этому.

— После «Первой любви»... у вас вышла еще одна книга рассказов — «В постели» (1978), затем — романы «Зацементированный сад» (1978) и «Все для иностранцев» (1981). В них преобладает мрачное видение жизни, над героями сгущаются тучи, и разрядки напряжение не находит: конец повествования каждый раз уводит читателя «в сторону».

— Действительно, я так писал тогда. Но прошли годы, мой взгляд на мир стал иным, светлым, прежде всего — благодаря моим детям. Сейчас их у меня четверо. Двум старшим — приемным дочерям Полли и Элис — я посвятил либретто оратории «...Или род людской погибнет?». Оно было выпущено отдельным изданием и завоевало премию Национальной недели мира (1983). Музыку написал талантливый композитор Майкл Беркли. С его согласия я ввел в либретто ставшие торжественным хоралом стихи Вильяма Блейка:

Любой из нас, в любой стране,  
Зовет, являсь на свет,  
Добро, Смиренье, Мир, Любовь —  
Иной молитвы нет<sup>1</sup>.

— Вы принимали и продолжаете принимать участие в борьбе против ядерной угрозы, за жизнь «детей будущих веков», если снова воспользоваться словами Блейка. Но вот недавно закончена большая работа: издательство «Джонатан Кейп» выпускает ваш роман «Ребенок и время». Каков же теперь, в новом вашем восприятии, образ ребенка в современном мире?

— Он сложился у меня под влиянием общения с сыновьями — трехлетним Уильямом и годовалым Грегори. Да-да, именно общения — и даже духовного! Судить о книге — читателям, не стоит предвосхищать события. Могу сказать одно: трагические перипетии жизни главного героя, писателя Стивена Льюиса, «разрешаются» событием, приобретающим для него значение высокого катарсиса — появляется на свет долгожданный ребенок. Новая жизнь — и новое, выстраданное счастье... Будут жить Добро, Мир и Красота, если будут жить наши дети.

И. Истратова

<sup>1</sup> «По образу и подобию» («Песни Невеления»), пер. В. Топорова.