МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова»

На правах рукописи

Носикова Дарья Витальевна

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА И ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В РОМАНАХ АЛАНА ЛЕЛЧУКА

Специальность: 10.01.03 —
литература народов стран зарубежья (литература США)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Бронич Марина Карповна

Нижний Новгород
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА I. ТЕМА ТВОРЧЕСТВА И ЖАНР РОМАНА О ХУДОЖНИКЕ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА 12

1. Истоки жанра романа о художнике и влияние западноевропейской традиции 12

2. Типология образа художника в литературе США XX века (Генри Джеймс, Томас Вулф, Эрнест Хемингуэй, Сол Беллоу, Филип Рот) 26

ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛАНА ЛЕЛЧУКА 52

1. Проблема признания «другого» в условиях культурного многообразия США 52

2. Литература и спорт как основные способы самоидентификации. Роман «В игре» 65

3. Роман «Мальчик из Бруклина» как портрет художника в юности 80

ГЛАВА III. ОБРАЗ ПИСАТЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ В РОМАНАХ «ЖИЗНЬ ЗИФФА» И «В ПОИСКАХ ВАЛЛЕНБЕРГА» 94

1. Проблемы писательской идентичности в романе «Жизнь Зиффа» 94

2. Образ современного американского писателя и его место в культуре .. 106

3. Роман «В поисках Валленберга»: действительность и вымысел в литературе 117

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 133

БИБЛИОГРАФИЯ 139

ВВЕДЕНИЕ

В современной зарубежной литературе тема творчества является одной из самых распространенных, а роман о художнике — жанровой формой, которая не устаревает уже на протяжении более трех столетий. В ходе истории менялся статус художника, а стало быть, претерпевал серьезные изменения и образ творческой личности в литературе.

Во второй половине XX века под влиянием явления мультикультурализма, который занял доминирующую позицию в оценке культурного процесса и литературного канона, традиция изображения художника существенно обновилась. На центральную в романе о художнике проблему писательской самоидентификации накладывается поиск этнической, культурной и гендерной идентичности. В частности, тема писательской и этнической идентичности интересным образом переплетаются в творчестве писателей американской еврейской литературы. На протяжении более чем полувека появляются романы о художнике с выраженной проблемой этнокультурной самоидентификации.

Традиции современной американской еврейской литературы, как считает О.Б. Карасик[1], сформировались во второй половине XX века. Среди американских писателей, которые наиболее своеобразно раскрывают еврейскую этническую специфику в своем творчестве — Сол Беллоу, Бернард Маламуд, Филип Рот, Джозеф Хеллер, Хаим Поток, Синтия Озик, а также Алан Лелчук (*Alan Lelchuk*, род. 1938), произведения которого не знакомы русскоязычному читателю, хотя писатель бывал в России и даже опубликовал статью, посвященную Солу Беллоу, в журнале «Иностранная литература»[2].

---

[1] Карасик О.Б. Этническое своеобразие романов Филипа Рота: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006. 156 с.
[2] Лелчук А. Памяти Сола Беллоу // Иностранная литература. 2005. № 12. С. 206–217.

Алан Лелчук в литературной среде считается «писателем для писателей», в фокусе художественного зрения которого неизменно находятся писательская среда и проблемы творчества. В этом смысле он по праву может быть назван продолжателем традиции изображения американского писателя еврейского происхождения — одиночки-интеллектуала, озабоченного поиском собственной идентичности, которая сложилась в творчестве Сола Беллоу и Филипа Рота. В своих романах А. Лелчук находится в непрерывном художественном диалоге с этими авторами, что позволяет по-новому взглянуть на их творчество.

Писатель родился и вырос в Бруклине в семье русско-еврейских иммигрантов, учился в Стэнфордском и Лондонском университетах, получил степень доктора наук, после чего преподавал в американских и европейских университетах литературу и писательское мастерство, выступая одновременно как успешный автор романов, повестей и рассказов. Романы А. Лелчука получили известность в США, а также за их пределами — они переведены на несколько языков. Высокую оценку американских литературных критиков получили романы: «Американское недоразумение» (*American Mischief*, 1973), «Мириам в тридцать четыре» (*Miriam at Thirty-four*, 1975), «Мое отступление: начало конца» (*Shrinking: The Beginning of My Own Ending*, 1978), «Мириам в сорок» (*Miriam in Her Forties*, 1985)[3]. Особое место в творчестве Лелчука занимают его произведения конца 80-х — 2000-х гг., такие как «Мальчик из Бруклина» (*Brooklyn Boy*, 1989), «В игре» (*Playing the Game*, 1995), «Жизнь Зиффа» (*Ziff: A Life?*, 2003), «В поисках Валленберга» (*Searching for Wallenberg*, 2015).

Писатель выступил и в роли мастера малой прозы: в разные годы в журналах печатались не только главы из романов, но и отдельные рассказы,

[3] Roth P. Alan Lelchuk // Esquire, September 1972; Barasch F. Faculty in Fiction: Images of the Professor in Recent Novels // Clarion, June 1982; DeMott B. The Significant Self // Atlantic, October 1974.

которые рецензенты сравнивали с лучшими образцами американской новеллистики[4].

Первые романы А. Лелчука воссоздают богатую американо-еврейскую интеллектуальную жизнь и изображают саморазрушение, свойственное главным героям, каждый из которых так или иначе переступает границы дозволенного. «Американское недоразумение» пронизано политическими и литературными аллюзиями. Уже в нем проявилась характерная для Лелчука речевая манера и особый композиционный прием, который будет впоследствии повторяться, а именно «коллажное» построение текста. Но главное, в этом романе наметился смысловой центр всего творчества А. Лелчука — концепт *mischief* («проказа», «озорство», т. е. нарушение общепринятых норм, переход границ), который будет лежать в основе всех последующих романов.

В дилогии «Мириам в тридцать четыре» и «Мириам в сорок» повествование ведется от лица молодой женщины-фотографа и сосредоточено на описании душевного страдания творческой личности. Тема творчества появляется на периферии в романе «Мое отступление», где автор отчасти касается проблемы соотношения правды и вымысла в художественном произведении, которую он развернет в более поздних романах — «Жизни Зиффа» и «В поисках Валленберга». Становление будущего писателя представлено в судьбе главного героя романа «Мальчик из Бруклина», ставшего лучшим образцом размышлений автора о прошлом и настоящем Америки и о поиске этнической идентичности в мультикультурной среде. Об особенностях вхождения в мультикультурное пространство повествует роман «В игре». Образы зрелых писателей возникают в романах «Жизнь Зиффа» и «В поисках Валленберга», где предметом изображения становится современная литературная среда.

[4] Sheed W. Lelchuk's Inferno // Book-of-the-Month Club News, March 1973.

Актуальность темы обусловлена возрастающим интересом современного отечественного и зарубежного литературоведения к основным приемам изображения становления художественного самосознания и к литературной традиции романа о художнике в целом. Кроме того, творчество А. Лелчука является практически не изученным отечественными и зарубежными исследователями, а его романы еще не переведены на русский язык, что открывает неограниченные перспективы не только для литературоведческой, но и переводческой работы.

Научная новизна обусловлена тем, что наиболее полное исследование творчества А. Лелчука проводится впервые, что позволяет расширить понимание контекста современной американской еврейской литературы.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы выявить специфику художественного воплощения темы творчества и образа творческой личности в романах А. Лелчука.

Данная цель обусловила постановку следующих **задач**:

1. Изучить природу романа о художнике и характер модификаций жанра в разных культурно-исторических контекстах.
2. Представить типологию образов художников в американской литературе XX века (включая этническую литературу).
3. Рассмотреть специфику проблемы *я / другой* и *свой / чужой* в контексте мультикультурной литературы Америки.
4. Выявить основные способы этнокультурной самоидентификации в американской еврейской литературе и определить, какие из них являются доминирующими при создании образа писателя.
5. Проследить на примере романа «Мальчик из Бруклина», как писателем создается портрет художника в юности и какие черты дополняют образ в мультикультурном хронотопе.
6. На примере романа «Жизнь Зиффа» рассмотреть особенности творческого самоопределения писателя, проанализировать жанровое своеобразие и повествовательные стратегии романа.

7. Проанализировать проблемы писательской идентичности в романе «Жизнь Зиффа».
8. Определить характер взаимоотношений писателя и общества — традиционного для романа о художнике конфликта (роман «Жизнь Зиффа»).
9. Выявить основные черты образа современного писателя в Америке.
10. Проследить, каким образом происходит взаимодействие вымысла и действительности в процессе создания биографического романа («В поисках Валленберга»).

Объектом исследования выступают произведения Алана Лелчука, связанные с темой творчества и образами творческой личности.

Предмет исследования — писательская и этнокультурная идентичность как идейно-художественная доминанта романного творчества Алана Лелчука.

Материалом исследования стали романы А. Лелчука «Мальчик из Бруклина» (1989), «В игре» (1995), «Жизнь Зиффа» (2003), «В поисках Валленберга» (2015), повесть «На своем поле» (1987). Акцент на данных произведениях сделан в связи с направленностью исследования на тему творчества: в них запечатлены образы художников на разных стадиях становления творческой индивидуальности — от портрета художника в юности до периода творческой зрелости.

Для сопоставления и изучения литературных связей творчества Алана Лелчука с предшественниками были использованы произведения американских еврейских писателей: произведения Шолом-Алейхема, Б. Маламуда, С. Беллоу, Ф. Рота, Дж. Хеллера и других.

Методика исследования является комплексной. В ее основу положены историко-литературный, биографический и герменевтический методы. Также при изучении текстов используется компаративистский, культурно-исторический и структурно-типологический подходы. Исследование во многом опирается на положения современной теории мультикультурализма.

Методологическую базу исследования составили работы, посвящённые:

— постколониальной теории и теории мультикультурализма (М.В. Тлостанова, С.П. Толкачев, А.В. Ващенко, Т.В. Воронченко, О.А. Наумова, Э. Саид, Н. Глейзер, У. Кимлика, П. Кивисто, С. Холл);

— проблемам истории американской литературы (Б.А. Гиленсон, А.М. Зверев, А.И. Старцев, А.Н. Николюкин, М.О. Мендельсон, А.С. Мулярчик);

— проблемам американской еврейской литературы (Р. Вайс, О.Б. Карасик, И.А. Бельцер, М.К. Бронич).

В исследовании генезиса и жанровой природы романа о художнике, проблем творчества и создания художественного произведения мы опираемся на основные идеи работ М.М. Бахтина[5], Ю.М. Лотмана[6], Л.Я. Гинзбург[7], Г. Маркузе[8], М. Биба[9]. Проблема автора изучалась Ж. Женеттом[10], М. Фуко[11], Ю. Кристевой[12], Ц. Тодоровым[13], И.П. Ильиным[14]. Н.С. Бочкарева подробно рассматривает поэтику романа о художнике[15], А.В. Карельский исследует перевоплощения художественной личности в

---

[5] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

[6] Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб.: Искусство-СПБ, 2010. 704 с.

[7] Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. 464 с.

[8] Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // Marcuse H. Schriften: Bd.1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. S. 7-343.

[9] Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. N. Y.: University Press, 1964. 323 p.

[10] Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. Том 1–2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

[11] Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М., Касталь, 1996. С. 7–46.

[12] Кристева Ю. Разрушение поэтики: Избранные труды. / Пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.

[13] Тодоров Ц. Понятие литературы. Семиотика. М., 1983. С. 355–369.

[14] Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.

[15] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: Дис. … д-ра филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 2001. 390 с.

истории западной литературы[16], проблема литературной саморефлексии нашла отражение в работах В.А. Пестерева[17], О.Ю. Анцыферовой[18]. Кроме того, проблемам искусства и изображению художественного сознания посвящены диссертации И.Б. Картузовой[19], И.В. Кабановой[20]. Также в последние годы были защищены кандидатские диссертации, посвященные творчеству многих современных мультикультурных авторов[21]. Некоторые из них связаны с образами творческой личности.

Творчество Алана Лелчука рассматривалось на Западе в связи с изучением американской еврейской литературы (Ф. Рот, У. Шид, Б. ДеМотт, Ф. Бараш, С. Биркетс, А. Джонсон, Л. Гордон). Вклад А. Лелчука в развитие еврейской и писательской тематики был высоко оценен Ф. Ротом, а Сол Беллоу положительно отозвался о романе «Мальчик из Бруклина».

В отечественном литературоведении о творчестве А. Лелчука было написано несколько статьей.

Научно-практическая значимость работы состоит в том, что результаты исследования, его основные положения и выводы могут быть использованы при дальнейшем изучении творчества Алана Лелчука в частности, а также для выявления и изучения тенденций развития современной американской еврейской литературы в целом. Материалы

---

[16] Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. 608 с.

[17] Пестерев В.А. Роль автора в современном зарубежном романе как художественная проблема. Волгоград, 1996. 133 с.

[18] Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. 468 с.

[19] Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. 249 с.

[20] Кабанова И.Н. Тема художника и художественного творчества в английском романе 60-70-х гг. (Дж. Фаулз и Б.С. Джонсон): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. 160 с.

[21] Карасик О.Б. Этническое своеобразие романов Филипа Рота: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006; Струкова Е.А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: Дис. … канд. филол. наук. М., 2016; Наказная Е.В. Культурное пограничье в поэзии и прозе пуэрто-риканских авторов США: 1980-е — 1990-е годы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005; Павлова О.А. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса: на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012; Караваева Е.М. Конфликт поколений в романах Максин Хонг Кингстон и Эми Тэн: к проблеме поиска идентичности в азиато-американской литературе США последней трети XX века: Дис. … канд. филол. наук. М., 2009.

исследования также могут быть использованы при чтении лекционных курсов по зарубежной литературе XX века, на практических занятиях по современной литературе, при подготовке спецкурсов.

Структура диссертации включает введение, три главы, заключение и список литературы, который содержит более 200 наименований на русском и английском языках. Первая глава посвящена теоретическим проблемам и истории развития романа о художнике; в двух практических главах рассматривается творчество исследуемого автора.

Положения, выносимые на защиту:

1. Тема творчества и образ художника получают в романах Алана Лелчука новое оформление, обусловленное мультикультурной действительностью.
2. Образ творческой личности, сформировавшийся в американской литературе в целом и американской еврейской литературе в частности, влияет на становление образа художника в романах Алана Лелчука.
3. При описании становления художнического сознания автор обращается в первую очередь к спорту и литературе как областям, которые выступают в качестве основных способов этнокультурной самоидентификации будущего художника, что впоследствии также формирует его писательскую идентичность.
4. В романе «Мальчик из Бруклина» Алан Лелчук показывает становление художника в ранние годы, воссоздавая многокультурную реальность, объединяющим топосом в которой выступает Бруклин. Соотношение понятий «свой» / «чужой» рассматривается также на примере конфликта поколений, что является традиционным для практически любой этнической литературы США.
5. В романе «Жизнь Зиффа» Алан Лелчук создает два противоположных образа писателей на этапе творческой зрелости.

Автор углубляется в проблему соотношения художественного вымысла и реальной действительности при создании художественного произведения и поднимает вопрос писательской этики, взгляда писателя на самого себя и «другого», а также на свое произведение. Лелчук рисует образ Артура Зиффа, который соединяет в себе черты писателей, фигурирующих на страницах произведений Сола Беллоу и Филипа Рота, и вместе с тем представляет собой новую интерпретацию образа художника в американской литературе.

6. В романе «В поисках Валленберга» Алан Лелчук продолжает размышлять о соотношении жизненного факта и литературного вымысла, в роли художника изображая не собственно писателя, а интеллектуала, историки и биографа, создающего полубиографическое, полухудожественное произведение. Жанровая специфика романов Алана Лелчука состоит в том, что автор вводит в художественный текст существенную долю документального, создавая многомерный текстовый коллаж и наполняя его множеством точек зрения.

Апробация результатов исследования проходила на международных и всероссийских научных конференциях: «Скребневские чтения», НГЛУ им. Н.А. Добролюбова (Н. Новгород, 16–17 апреля 2014 г.), «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве», Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, 2–6 мая 2014 г.), «Стратегии и тактики в англоязычном речевом общении», НГЛУ им. Н.А. Добролюбова (Н. Новгород, 28 октября 2015 г.), «Пушкинские чтения», ЛГУ им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург, 6 июня 2016 г.), «Первая всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения», УГИ УрФУ (Екатеринбург, 6 апреля 2018 г.).

ГЛАВА I. ТЕМА ТВОРЧЕСТВА И ЖАНР РОМАНА О ХУДОЖНИКЕ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

1. Истоки жанра романа о художнике и влияние западноевропейской традиции

Обращаясь к теме творчества и образу художника в произведениях того или иного автора, как правило, параллельно ведут речь о западноевропейской и, в частности, немецкой литературной традиции XVIII века, поскольку именно там обретает философско-теоретическое и эстетическое оформление *роман о художнике*, или *Künstlerroman*. Данный вид романа часто определяют как разновидность *Bildungsroman* — романа воспитания, основой которого является *Bildung*-философия, или развитие всех возможностей личности. Роман о художнике, таким образом, описывает становление художнического самосознания, начиная с детских лет до зрелости.

С одной стороны, корни художничества традиционно усматривают в античной мифологии (миф о Пигмалионе как архетипичный конструкт отношений между творцом и творением). С другой стороны, философско-эстетические основы романа о художнике можно увидеть в христианской концепции богоподобия, которая включает способность к творчеству. Однако первые опыты саморефлексии художника как творца находят выражение в период Ренессанса, когда человек осознает себя подобным Богу-творцу. К тому моменту духовные жанры исповеди и жития подготавливают появление автобиографии, лежащей в основе романа о художнике. До XIX века аналогия между Творцом и художником носила отпечаток ортодоксальности: художник подобен Богу, сила вдохновения послана ему свыше.

Тем не менее, роман о художнике складывается как жанр гораздо позднее. Его появление связывается с возникновением романтического направления с его культом гения, а также повышением социальной роли самого художника в XVIII в. До тех пор не представляется возможным

говорить о каких-либо закономерностях изображения художественного сознания. Единственными проявлениями можно считать лирическую поэзию, автопортрет в живописи и автобиографию в литературе, а также некоторые эссе и трактаты об искусстве. Однако художник и его «творческое сознание, то есть то, что делает поэта поэтом… остается за пределами изображения»[22].

Родоначальником жанра романа о художнике считается Иоганн Вольфганг Гете, а его роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) — прототипом, который заложил художественные принципы *Künstlerroman,* присущие ему по сей день. Один из основных принципов — сюжет, в основу которого ложится прошлое и жизненный опыт автора, и построение повествования по образцу *Bildung*: Гете дополнил заглавную *Bildung*-тематику автобиографическими элементами и создал образ протагониста, с которым автор идентифицирует себя. Этот протагонист — художник, который впоследствии становится легко узнаваемым, являясь продолженной либо измененной формой личности самого автора. В романах Гете действие сосредоточено вокруг духовных поисков главного героя и поисков способов своего самовыражения. Налицо конфликт с внешним миром, с его корыстолюбием, который хоть и он не приводит к трагической гибели героя, но и не приносит счастья: становление героя Гете, пишет М.М. Бахтин, «связано с активным вмешательством в дела мира, с творческим изменением мира. Поэтому менее всего становление активного героя может вести к идиллии»[23]. Герой Гете растет и изменяется на протяжении нескольких романов, и таким образом произведение лишено статической законченности и завершенности.

В противоположность видению Гете, становление художника в восприятии романтиков, с точки зрения Бахтина, — замкнутый в себе процесс. Немецкие романтики (Вакенродер, Шлегель, Людвиг Тик, Новалис,

---

[22] Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. С. 16.

[23] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, прим. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 320 с.

Гофман) культивируют образ художника как исключительной личности, одинокого гения (образы Йозефа Берглингера, Крейслера), отмеченного божественным даром и находящегося в непреодолимом конфликте с обществом. Наряду с этим некоторые исследователи, к примеру А.В. Карельский, относят «гениоцентризм» к раннему романтизму — абсолютизация гениальной художественной личности была присуща йенским романтикам (Фридрих Шлегель, Новалис), тогда как «гейдельбергские романтики… поставили в центр своей системы народ», а не личность художника[24]. Таким образом, место гения в системе ценностей отмечено расхождением взглядов уже у самих романтиков.

Немецкие романтики, предвосхищая расцвет *Künstlerroman*, по-своему восприняли и адаптировали «Годы учения». Используя введенную Гете тему и структуру романа о художнике, они отделили художника-протагониста от общества. В этом принципиальное отличие Гете от романтиков: они воплотили, взяв за основу роман Гете, свою эстетическую программу и развивали свой роман о художнике в противоположном гетевскому направлении. Если у Гете художник находится у общества в подчиненном положении (в положении «слуги», в котором художник находился на протяжении веков — «слуги» императора, короля, князя, богатого мецената или публики[25]), то у романтиков он приобретает независимое положение, становясь над обществом. Постепенно «особое значение в искусстве приобретает идея свободы художественного творчества, идея абсолютного своеволия художника»[26].

Под художником в *Künstlerroman* понимается не только художник живописного и пластического видов искусства, но и музыкант, и, наконец, художник слова — поэт и (позже) прозаик. Однако художники первых

---

[24] Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. 608 с.
[25] Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. С. 17.
[26] Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. 249 с.

писателей-романтиков были, как правило, музыкантами и поэтами (и эта тенденция закрепилась в немецкой литературе)[27]. Кроме того, в дальнейшем в обращении к образу художника проявляется специфика национального мышления: как отмечает И.Б. Картузова, разные виды искусства оказываются ближе художнику в разных странах: в Германии художник чаще музыкант, в Англии — писатель (и крайне редко живописец).

В центре романа о художнике — формирование личности протагониста, равно как и произведение искусства, над которым он работает. Его история прослеживается с малых лет, причем на данном этапе его возможности познания ограничены домашним укладом и взаимодействием с ближайшим окружением. Предпринимая усилие воли, герой вырывается из привычных обстоятельств и попадает в новое, отдаленное место, зачастую более враждебное по отношению к его мечтам и стремлениям. Данный мотив путешествия (*voyage motif*)[28] как неотъемлемый атрибут становления был привнесен романтиками: это являлось основным способом познания мира художником. На своем пути герой получает знания из разных источников, и зачастую учителя предстают в виде двух противодействующих сил: тех, которые питают его талант, и тех, которые препятствуют художнику выполнить свое предназначение. В конечном счете, герой достигает своей цели, очень часто ценой собственного благополучия.

Различные исследователи предлагают свои классификации внутри жанра в зависимости от способа взаимодействия художника с действительностью. Известный философ и социолог Герберт Маркузе

---

[27] Некоторые исследователи (Медведев А.В.) выделяют особую разновидность данного жанра в контексте немецкой литературы — роман о музыканте, возникший из музыкальной новеллы (что связывается с тем, что по сравнению, например, с русской культурой в данном случае культурообразующим понятием становится музыка, а не слово). «Роман о художнике как абстрактная модель, некий конструкт, имеет в национальных литературах свои варианты, формирующиеся в них под влиянием общего культурного фона. Что касается немецкой литературы, то наиболее репрезентативной формой романа о художнике нам представляется роман о музыканте» (Медведев А.В. Немецкий роман о музыканте 30–40-х годов XX века: вопросы внутрижанровой типологии: Дис. … канд. филол. наук. М., 2001. 194 с.)

[28] Serat R. Origins of the Künstlerroman // Voyage into Creativity: The Modern Künstlerroman. N. Y.: Peter Lang, 1992. P. 17–27.

(H. Marcuse)[29] в диссертационном исследовании «Немецкий роман о художнике» пишет, что жанр возникает, когда рушится эпическая объективность мира и художник перестает ощущать свою связь с жизнью. Несоответствие между идеей и реальностью ставит перед художником задачу преодолеть данное противоречие, таким образом, у него есть два пути: перенести идеал в действительность либо сделать искусство своим убежищем. Соответственно, Маркузе выделяет реалистически-объективный (*der realistisch-objektive*) роман о художнике (в котором действительность становится основанием искусства и происходит ее преображение) и романтический (*der romantische*) роман о художнике (герой не может соединить искусство и жизнь, предпочитая скрыться от реальности). Маркузе считает, что *Künstlerroman* вышел именно из немецкой романтической литературы и что по своему статусу художник в Германии на протяжении периода романтизма существенно отличался от французских, английских и американских собратьев. В Германии романтический поэт был исключен из общества, в то время как в Англии или Франции он принадлежал ему. Поэт сочинял, служа политическим и социальным проявлениям жизни: Байрон, Шелли, Ламартин, де Виньи и Гюго были и художниками, и патриотами[30].

Более образную классификацию предлагает Морис Биб (Maurice Beebe) в труде «Башни слоновой кости и Священные источники. Художник как герой в литературных произведениях от Гёте до Джойса»[31]. Несмотря на то, что каждый художник противопоставляет свою индивидуальность большинству людей, он одновременно похож на множество других художников, и, утрачивая всякую уникальность, он воплощает архетип художника.

---

[29] Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // Marcuse H. Schriften: Bd.1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 7–343.
[30] Ibid.
[31] Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. N. Y.: University Press, 1964. 323 p.

Künstlerroman, согласно концепции исследователя, отражает внутренний конфликт любого писателя, и, исходя из их способностей к самообъективации, М. Биб разделяет художников на две категории: художники «башни из слоновой кости» и художники «священных источников» (*ivory towers, sacred founts* — термины, распространенные в зарубежной литературной критике). Первые изолируют себя в созданных ими же «башнях из слоновой кости» и считают, что принесение себя в жертву искусству важнее полноценно прожитой жизни. В противоположность им, художники «священных источников» приравнивают искусство и опыт жизни, в их понимании самореализация и включенность в исторический процесс — основание, из которого вырастает классическая литература. Рассматривая эти две традиции, сосуществовавшие на протяжении более века, М. Биб обнаруживает причину их разнонаправленности в раздвоенности природы художника (*The Divided Self*): «…в романе о художнике <…> творческая личность раздваивается на человека и художника»; «С одной стороны, он обыкновенный человек с частной жизнью, в то время как с другой — обезличенная творческая сила». Размышляя далее, М. Биб говорит о двух основаниях для этого процесса: во-первых, многие художники наделены способностью взглянуть на себя со стороны и осмыслить разницу между двумя «я». Во-вторых, сама творческая природа подсказывает художнику, что в определенный момент он оказывается под влиянием внешней, не зависящей от него силы искусства, то есть не вполне принадлежит себе.

Другой зарубежный исследователь, Говард Энгельберг[32], критикуя подход М. Биба, говорит, что в немецкой литературе существует две противоположные темы, и нет оснований считать, что *Künstlerroman* является разновидностью *Bildungsroman.* Так, есть категория историй, рассказывающих о том, как потенциальный художник (*a would-be artist*)

[32] Engelberg H. James and Arnold: Conscience and Consciousness in a Victorian Künstlerroman // Henry James's Major Novels: Essays in Criticism / Ed. by Lyall H. Powers. East Lansing: Michigan State University Press, 1973. P. 3–27.

отказывается от своего предназначения и становится «полезным членом общества» (*Bildungsroman*), и другая категория, в которой, напротив, молодые люди отвергают такую модель во имя иной реальности — искусства (*Künstlerroman*).

Того же мнения придерживается Н.С. Бочкарева, предложившая в своем научном исследовании разводить понятия «роман о художнике», «роман творения» и «роман культуры». Она пишет о том, что преобладающее количество не только немецких, но и русских исследователей западноевропейской литературы рассматривает *Künstlerroman* как роман становления или воспитания. «Но понятие *Bildungsroman* даже в немецком литературоведении (Р. Зельбманн, Д. Махоней и др.) имеет разное истолкование в зависимости от его отношения к понятиям *Entwicklungsroman* (роман развития) и *Erziehungsroman* (роман воспитания)»[33]. В романе развития и романе воспитания автор показывает становление главного героя, которое происходит, в отличие от *Künstlerroman*, без какой-либо внутренней цели — т. е. акцент не на ней, а на процессе.

В разработке темы искусства и художника у писателей разных стран проявляется национальная специфика: «…в немецкой литературе трактовка этой темы приобретает философско-эстетический характер, во французской активна социально-публицистическая тенденция, в английской же на первом плане оказывается социально-эстетический аспект, связь этики и эстетики»[34]. Ю.В. Ковалев говорит о тяготении немецких романтиков к абстракциям, в то время как французы всецело поглощены обстоятельствами литературной борьбы. На английскую почву Скоттом и Кольриджем перенесена только часть новой романтической мысли (оба автора переводили немецкие

[33] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: Дис. … д-ра филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 2001. 390 с.
[34] Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. 249 с.

произведения и неоднократно путешествовали в Германию). Впоследствии тема не получила такой значительной разработки по сравнению с другими литературами, поскольку английские реалисты обращались к ней в основном в рамках романа воспитания (Ч. Диккенс «Дэвид Копперфильд», У. Теккерей «Ярмарка тщеславия», «Ньюкомы»). В США художник столкнулся с двойной проблемой: его *mal du siècle* вызван не только конфликтом с обществом, но отсутствием литературной традиции, на которую он смог бы опереться. Натаниэль Готорн, Эдгар Алан По и Герман Мелвилл преодолевали метафизику искусства в отношении американского художника (Roberta Serat)[35]. Также для американского художника акт творения шедевра и приобщения к красоте оказывается важнее художественного результата (Готорн «Мастер красоты») и даже человеческой жизни, приносимой в жертву искусству (Эдгар Алан По «Овальный портрет»)[36]. Несмотря на разнонаправленность литератур, объединяло их то, что искусство имело отныне огромное значение в жизни человека, а художник становился главным проводником в этот недоступный ранее мир. Таким образом, XIX век принес искусству и его творцу новый статус и положение, поскольку именно романтическая идеология по-новому взглянула на ценность искусства в жизни общества. Романтическая традиция была очень сильна и сохранила свое влияние на протяжении всего XIX века.

Во второй половине столетия происходит поворот в развитии темы. На первый план выдвигается проблема «художник и общество»: «Не “художник и человечество”, как это было у романтиков, а “художник и общество”»[37]. Для реалистов предметом осмысления являлась социальная роль художника, а не особенности его концепции, т. е. его положение в обществе и судьба, в то время как общие проблемы искусства отходили на второй план.

---

[35] Serat R. Origins of the Künstlerroman // Voyage into Creativity: The Modern Künstlerroman. N. Y.: Peter Lang, 1992. P. 17-27.
[36] Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. 495 с.
[37] Там же, с. 21.

В первую очередь новая позиция реалистического искусства потребовала демифологизации образа художника. «Художник перестал быть только пророком, открывателем истин, творцом идеала, жрецом искусства. Теперь его функция — не только “сотворить”, но в том, чтобы донести сотворенное им до публики»[38]. Писатель-реалист преодолевает романтический остракизм художника, включая его в общество. Отныне «писательский интерес сосредоточивается на практической деятельности художника и его положении в обществе», его социальной роли более, нежели его эстетической позиции[39].

Изменяется принцип изображения художника: он предстает как *обыкновенный* человек с достоинствами и недостатками. Его *обыкновенное* происхождение и подробности становления описываются в романе воспитания XIX века. Так, в романах Ч. Диккенса герои, проходя через многочисленные трудности, раскрывают себя в творчестве («Дэвид Копперфильд»).

Новый принцип изображения художника приводит, с другой стороны, к тому, что зачастую выявляется его неспособность противостоять пагубному влиянию общества (Оноре де Бальзак «Шагреневая кожа», «Блеск и нищета куртизанок»). Так, бальзаковский герой Люсьен Шардон[40] обладает поэтическим талантом, но не способен стать поэтом и приспосабливается к действительности, делая карьеру журналиста. Один из персонажей романа делает вывод, что Люсьен не поэт, он лишь обладает поэтическим темпераментом; он мечтает, но не размышляет и не творит.

Другой пример нравственного разрушения художника Бальзак приводит в новелле «Неведомый шедевр»[41]. Некогда талантливый живописец Френхофер создает прекрасный шедевр, но постепенно утрачивает связь с

---

[38] Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. С. 22.
[39] Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. С. 5.
[40] Бальзак О. Блеск и нищета куртизанок. М.: Правда, 1983. 576 с.
[41] Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века / Сост. И.С. Ковалева. Л., 1985. 495 с.

реальностью и в итоге уничтожает его, поняв, что он сам его испортил, потому что под слоем краски посетители (тоже художники) не видят созданной им невиданной красоты женщины. Композиция новеллы состоит из двух частей (I — Жилетта, II — Катрин Леско), что отражает идею противопоставления действительности искусству: искусство не может возвышаться над жизнью, точно так же как портрет не может быть прекраснее живой женщины.

Подобную подчиненную позицию искусства оспаривает новая эстетика модернизма, зародившаяся на рубеже веков и провозглашающая превосходство искусства над реальностью. Кризисное мироощущение *fin de siècle* и культура декаданса видят несовершенство действительности, единственная возможность убежать от которой — скрыться в мире красоты и иллюзии, чем и обусловлено возникновение эстетизма в литературе. В «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда доказывается основное положение эстетизма об автономности чистого искусства и о его высшей природе.

Этим обусловлен особый интерес к личности художника в XX веке, которая приобретает все большую популярность в качестве предмета изображения. «Литература исполненного катастроф и потрясений XX века, подобно шекспировскому Гамлету, “рефлексирует”, пытаясь найти ответы на мучительные вопросы о своем предназначении, о своих средствах и возможностях воздействовать на читателя, о своей способности “вправить вывихнутый век”»[42]. В фокусе изображения оказывается человек искусства и интеллектуал: большинство героев литературы XX века — художники или люди, близкие к искусству (романы М. Пруста, Дж. Джойса, Г. Гессе, Г. Миллера, А. Мердок, Дж. Фаулза). Писателей-модернистов привлекает внутренняя жизнь творческой личности, прослеживается «параллелизм между двумя процессами: созданием художественного произведения и

[42] Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. 249 с.

формированием человеческой личности»[43]. Модернисты отказываются от воссоздания объективной картины действительности, предпочитая воспроизводить ракурсы и уровни ее преломления в индивидуальном сознании[44]. Проблемы искусства и творческого процесса предстают в новой трактовке и развиваются в новых экспериментальных формах, которые предлагает инструментарий модернизма. Однако прежде всего происходит трансформация концепта «художника-творца»: с постепенной утратой религиозных ценностей на протяжении XIX века художник перестает видеть упорядоченность и божественную гармонию Вселенной, замечая лишь хаос и беспорядок, и перестает сравнивать себя с Богом, вместо этого просто занимая его место. Вследствие этого художник становится ответственен лишь перед самим собой, он одинок и замкнут, его устремления не совпадают с ожиданиями общества, для него жизнь становится искусством: «эпоха модернизма декодирует самого художника, вынужденного обращаться к символике собственного жизненного пространства (жизненного мира) и из него выстраивать иерархию превращенных ценностей»[45]. Именно это делает герой романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» Стивен Дедал: порвав с обыденностью, он силой воображения создает свою, новую реальность, что отвечает основной идее модернизма. «Размышляя над проблемами эстетики… Стивен Дедал погружается в поиск формы, позволившей его духу освободиться. Для героя искусство обретает сакральный смысл, а сам он подобен жрецу»[46]. По мнению С.С. Хоружего, в имени героя заключена идея участи художника-

---

[43] Кабанова И.В. Изображение художественного сознания в романе Дж. Фаулза «Дэниел Мартин» // Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX-XX вв. Саратов, 1985. С. 3–13.
[44] Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. 249 с.
[45] Цит. по: Струкова Е.А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: Дис. … канд. филол. наук. М., 2016. 215 с.
[46] Макарова Л.Ю. Рефлексия романа М.Ю. Лермонтова у Д. Джойса // Филологический класс. 2014. № 4 (38). С. 82–86.

творца, «соединяющей славу и страдания»[47]. В творческом акте жизнь претворяется художником в искусство, в результате чего получается, что «Жизнь — то же что Жизнь Художника», а «Искусство — Портрет Художника»[48]. Это новый тип авторского сознания, который одновременно утверждает и свою индивидуальность, и «абсолютную космичность». С.С. Хоружий также говорит о том, что портрет обращен к личности, тайна которой заключена в «критическом повороте, изгибе». Далее Джойс развивает эту тему в «Улиссе», в процессе написания которого он открывает для себя «опыт отсутствующей, расползающейся природы человека»[49].

Одновременно переосмысление конфликта между искусством и жизнью влечет за собой новые, катастрофические последствия: художник, ощущая оторванность от жизни, воплощенной для него в бюргерстве, встает на разрушительную позицию декадентства, то есть искусства, лишенного гуманности. На примере художников Томаса Манна — Крёгера, Ашенбаха, Леверкюна — можно увидеть, как культовая фигура каждого из них переживает сначала расцвет и затем деградацию. Анализируя образы в контексте немецкой литературы, Г.А. Фролов и Р.Р. Хадиуллина[50] обозначают линию, идущую от Йозефа Берглингера, Иоганнеса Крейслера, Тонио Крёгера и Адриана Леверкюна к «зловещей» фигуре парфюмера Гренуя в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы». В связи с этим в зарубежном литературоведении исследователи говорят о такой разновидности *Künstlerroman,* как *artiste manqué*, который изображает деградацию или разрушение художника, чей талант был растрачен либо по причине его слабости (например, зависимости), либо неудач. Похожую мысль можно встретить у Н.С. Бочкаревой в размышлениях о «художнике

---

[47] Хоружий С.С. Ранний Джойс, или Стивениада до Одиссеи // Джойс Д. Собрание ранней прозы / Пер.с англ. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2011. С. 857–879.
[48] Там же, с. 859.
[49] Хоружий С.С. Портрет художника // Человек.RU. Гуманитарный альманах (Новосибирск). 2008. № 4. С. 118.
[50] Фролов Г.А., Хадиуллина Р.Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманит. науки. 2012. Т. 154, кн. 2. С. 183–188.

наоборот» — герое, который «характеризуется эстетическим отношением к жизни, но оно не реализуется в профессиональной деятельности художника. Такой герой — дилетант, любитель искусства — творит саму жизнь по законам красоты»[51].

Из всего этого следует, что творческая личность уже лишена ореола загадочности. Кроме того, проявляется тенденция к механизации творческого процесса: возникновение феномена массовой литературы приводит к проблемам поиска «своего читателя» с одной стороны, и к проблеме «искусства для искусства», развиваемой писателями-эстетами, — с другой.

Таким образом, в истории литературы можно проследить эволюцию взгляда на сложные взаимоотношения художника с реальностью. Тема творчества и образ творческой личности становятся наиболее значимыми для литературы романтизма, реализма и модернизма. Так, в художественной модели романтизма художник возвышается над миром, он ему не равен, будучи крупнее. Целью творчества он видит служение музе, но не обществу. Реализм ставит художника в подчиненное положение: художник включен в мир социально, то есть, служа музе, он служит миру. Вместе с тем он остается автором-демиургом, безусловным авторитетом, всеведущим и полновластным правителем «мира классического романа, задающего все смыслы и все нормы этого мира»[52]. Художник-модернист воплощает в себе мир, он слит с ним воедино, тождествен ему, он и есть мир, поскольку искусство и жизнь соединены. Модернизм провозглашает космичность авторского сознания: автор отныне не демиург, творящий произведение, и не ремесленник; автор скрыт в свойствах текста и в своеобразном авторском дискурсе. Модернисты активно экспериментируют с формой, их проза

[51] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: Дис. … д-ра филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 2001. С. 236.
[52] Хоружий С.С. Ранний Джойс, или Стивениада до Одиссеи // Джойс Д. Собрание ранней прозы / Пер.с англ. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2011. С. 857–879.

приобретает «индивидуализирующий ритм», «изгиб эмоции» и говорящую форму[53].

Тем не менее, в Америке на сегодняшний день не существует определенной доминирующей литературной традиции: «Постепенно сходящий на нет постмодернизм соседствует с реалистическими и натуралистическими в особом американском понимании тенденциями, происходит и оживление таких… явлений, как различные региональные традиции»[54]. Однако есть мультикультурное восприятие действительности, которое, как утверждают некоторые исследователи[55], основано на реалистическом романе. Такое восприятие по-новому трактует тему творчества и дополняет ее идеей культурной, личностной и этно-расовой идентификации. В мультикультурной реальности США художник ощущает себя иначе и выстраивает новые связи с ней. Но прежде чем роман о художнике вступает в мультикультурный контекст, тема творчества в американской литературе оказывается «подготовленной» практически вековой западноевропейской традицией. Именно это обусловило своеобразие американского романа о художнике, популярность которого возрастала на протяжении XX века.

---

[53] Хоружий С.С. Портрет художника // Человек.RU. Гуманитарный альманах (Новосибирск). 2008. № 4. С. 115–130.

[54] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 23.

[55] Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: Дис. … д-ра филол. наук. М., 2003. 381 с.

2. Типология образа художника в литературе США XX века (Генри Джеймс, Томас Вулф, Эрнест Хемингуэй, Сол Беллоу, Филип Рот)

На рубеже веков американский вариант романа о художнике оказывается в интересной ситуации: прежде всего, он возник в американской литературе вслед за европейским *Künstlerroman*'ом периода романтизма, а следовательно, унаследовал его характерные черты. Ввиду отсутствия аналогичной многовековой культурной традиции на родной почве, американские писатели вынуждены обращаться к опыту европейского искусства. Отсутствие американского литературного канона как такового породил страх американцев перед литературой, о котором позднее, в 1930 году в Нобелевской речи сказал Синклер Льюис: «…в современной американской литературе, да и во всех остальных видах искусства, за исключением архитектуры и кино, мы… не имеем устоев, здоровых связей, героев, которым хотелось бы подражать, злодеев, которых следует проклинать. <…> Американский писатель, поэт, драматург, скульптор или художник обречен работать в одиночестве, не имея критериев, руководствуясь только собственной честностью»[56]. Метафизическое ощущение одиночества и роль первооткрывателя сформировали американское писательское сознание и всегда сопутствовали ему. В тот доканонический период американской литературы многие писатели уезжают в Европу, совершая своеобразное культурное «паломничество» с целью начать карьеру, — например, Генри Джеймс, позднее Томас Вулф: «Американская действительность, где в силу исторических причин такие традиции отсутствовали, была, по мнению Джеймса, скудной почвой для

[56] Льюис С. Страх американцев перед литературой (речь при получении Нобелевской премии) / Пер. Н. Высоцкой // Писатели США о литературе. М.: Прогресс. С. 243–253.

развития художника, которому, помимо материала, требовалось еще и мастерство»[57].

Вместе с тем, взгляды исследователей на время формирования канона расходятся. Мадина Тлостанова, к примеру, называет рубеж веков периодом возникновения и развития наряду с «академическим», элитарным каноном, «демократического» канона, «рассчитанного на запросы среднего американца»[58] (такой «зазор» между популярностью и каноничностью особенно характерен для американской литературы, отмечает она). Тлостанова связывает эту тенденцию с изменением обстановки на книжном рынке и развитием массовой литературы. С момента возникновения данного феномена и феномена массового читателя, чтобы оставаться читаемым автором, писатель вынужден идти на многочисленные компромиссы: с читательской средой, с издательствами и журналами, а также с самим собой. Именно в Америке, стране с молодой экономикой, где торговля довольно быстро проникла во все сферы жизни (в том числе в сферу искусства), проблема денежного эквивалента произведения стала отдельным поводом для литературного осмысления. Литературная культура второй половины XIX века претерпевала сильные изменения. Её динамику описала Анцыферова О.Ю. в книге «Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса», среди процессов выделив следующие: «1) распад некогда однородного пространства литературной культуры США (1860-е годы и далее); 2) резкое увеличение читательской аудитории и ее последующая стратификация; возникновение массовой литературы; 3) коммодификация литературы <…>; 4) профессионализация литературы; 5) рост влияния литературы на общественное сознание США; 6) публичность как

[57] Шерешевская М.А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Генри Джеймс. Женский портрет. М.: Наука, 1982. 591 с.
[58] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 137.

определяющий фактор общественной и частной жизни»[59]. Вопрос о каноне и проблема массовой литературы заставляют художника активно рефлексировать по поводу своего положения и все чаще обращаться к теме творчества в своих произведениях.

Кроме того, поскольку американская национальная литература сложилась в эпоху романтизма, его влияние оказалось глубоким и длительным, во многом формирующим американскую литературу. Об особой значимости образа художника в романтической художественной системе было сказано в предыдущем параграфе.

Таким образом, тема творчества дала американской литературе необъятный простор для писательского эксперимента: к ней неоднократно обращаются авторы на протяжении всего XX столетия.

Проводником темы в американскую литературу стал Натаниэль Готорн (1804–1864). Мысли об искусстве развиваются в романе «Мраморный фавн» (1860), а также целом «эстетическом цикле» новелл: «Мастер красоты», «Великий карбункул», «Деревянная статуя Драуна», «Пророческие портреты», «Дочь Рапачини», «Великий Каменный Лик». В них Натаниэль Готорн рассматривал творчество не только в эстетическом, но и в нравственном аспекте. Традиционный романтический конфликт приобретает новый оттенок — он выражен противоречием между романтическим эстетизмом и пуританской добродетелью: «Готорн впервые формулирует религиозно-нравственные проблемы искусства, конфликт традиционной пуританской культуры, по своей сути средневековой, и постренессансного романтического сознания, ценящего красоту этого мира и беспредельное развитие в нем индивидуального таланта»[60]. «Мраморный фавн» подводит итог размышлениям Готорна о роли искусства и природе творчества и одновременно завершает позднеромантическую европейскую традицию

[59] Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. С. 120.
[60] Аксенов А.В. Призвание и участь художника в новеллистике Н. Готорна // Вестник ПСТГУ. Филология. 2011. Вып. 3 (25). С. 7–22.

романа о художнике. В центре романа — произведение искусства как многозначный символ (мраморный фавн) и его прототип — итальянский юноша. Готорна, как и всех романтиков, привлекала не внешняя сторона произведения искусства, а его «внутренняя жизнь в воображении художника (процесс творения) и в восприятии зрителя (процесс восприятия), которые могут быть максимально выражены в поэтическом (словесном) образе»[61]. Творчество, таким образом, мыслится как мистический акт: самое главное творится художником бессознательно и мгновенно.

Творчество Готорна существенно повлияло на ранние эстетические представления Генри Джеймса (1843–1916), и в 1875 году он создает свой первый роман о художнике — «Родерик Хадсон», в котором ведет диалог со своим предшественником. В произведениях очень много перекличек: действие происходит в Италии, оба художника — скульпторы, есть два женских образа, однако поэтика у Джеймса приближается к реалистической; кроме того, Генри Джеймс, как родоначальник психологической прозы, большое значение уделяет мотивам поступков героев.

Также Джеймс создает систему точек зрения, вводя образ повествователя. У Джеймса образ художника раздваивается: есть собственно художник и его *alter ego*, — как правило, знаток искусства (издатель или искусствовед). Границы между субъектом и объектом становятся зыбкими и размытыми. Это характерная черта поэтики его произведений о художнике: рассуждения об искусстве ведутся в форме диалога, полемики, — по сравнению с предшественниками Джеймс предлагает как минимум две точки зрения, а не традиционное лирическое излияние авторской позиции через протагониста. Исследователи говорят о появлении новой *исторической формы романа о художнике* — благодаря Джеймсу. «В романтическом романе о художнике повествователь и герой формально могут быть

[61] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: Дис. … д-ра филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 2001. С. 225–226.

разделены, но содержательно почти сливаются (единое сознание лирического героя). В позднем романтическом романе появляются несколько героев-художников как составные части общего образа. В романе Г. Джеймса повествователь и герой-художник принципиально и объективно разделены. Художник, его внешняя жизнь, внутренний мир и творчество, становится не столько субъектом, сколько объектом другого видения. У Генри Джеймса не только искусство, но и личность художника остается загадкой, тайной»[62].

Творчество Генри Джеймса отражает общую тенденцию духовной жизни периода конца XIX — начала XX века: это внимание к неповторимой индивидуальности каждого и «к творческому деланию реальности каждым индивидуумом». Саморефлексия, к которой прибегает Генри Джеймс в своей повествовательной технике, становится методом исследования психологии персонажа и в целом — свойством художественного языка писателя[63].

Как уже упоминалось, «Родерик Хадсон» — один из первых опытов обращения Генри Джеймса к теме художника-творца и творчества. Чуть позже он разрабатывает тему в многочисленных новеллах («Смерть льва», «В следующий раз», «Урок мастера», «Узор ковра», «Автор “Бельтрафио”», «Мадонна будущего» и т. д.) и романах «Женский портрет» (1881), «Трагическая муза» (1890).

Кроме того, следует отметить, что XX век дает бо́льшую свободу автору для реализации его эстетической программы: мысли о творчестве выражаются не только в произведениях, но и в эссе, публичных выступлениях и письмах. С этим связан фактор возросшей публичности — также одна из излюбленных тем Г. Джеймса («Письма Асперна», 1888). С другой стороны, популярность жанра эссе в качестве «дополнения» к опубликованным произведениям также вызвана автобиографичностью

---

[62] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: Дис. … д-ра филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 2001. С. 234–235.

[63] Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. 468 с.

повествования — эссе имеет целью прояснение и уточнение художественной мысли.

Так, в эссе «Будущее романа» Джеймс размышляет о проблемах формирования литературного канона — «проблеме, вставшей впервые в связи с появлением массовой литературы»[64]. Поэтому одной из своих целей он видит воспитание просвещенного читателя, наделенного критическим мышлением, потому что «будущее романа зависит от состояния общества, которое его производит и потребляет»[65]. Г. Джеймс на протяжении всей творческой биографии стремился к взаимопониманию с читательской аудиторией и также находился в постоянном поиске своего идеального читателя. Он неоднократно убеждался, что писать «для всех» невозможно — по крайней мере, для него. Вместе с тем, если такое случается, это и является литературным успехом, к которому стремится любой художник, — своего рода воплощенная «американская мечта» в области литературы.

Параллельно с проблемой неоднородности читательской массы развивается проблема стратификации и в писательской среде. Возникают *два типа художника*: *автор «для ценителей»*, «жрец высокого искусства», и ремесленник, творящий на потребу общественному вкусу, или *«массовый» автор*. Джеймс находился под сильным влиянием романтического образа писателя, однако со временем образ претерпевает изменения; в его рассказах возникает пародия на окололитературные интриги, связанные с культом поэта или писателя (например, «Письма Асперна»), возникает образ исписавшегося гения (Сент-Джордж из «Урока мастера») и малоизвестного художника, популярного в узком кругу ценителей (Верекер — «Узор ковра», а также подобный образ фигурирует в рассказах «Смерть льва» и «В следующий раз»). Также в новеллах «Урок мастера» и «Узор ковра» показаны отношения мастера и начинающего литератора и связанные с этим

---

[64] Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. 468 с.
[65] Джеймс Г. Будущее романа / Джеймс Г. Послы. Пер. М.А. Шерешевской. М.: Издательство «Ладомир», Наука, 2000. Серия «Литературные памятники». С. 332–343.

проблемы буквального восприятия сказанного либо избыточной интерпретации (герменевтические проблемы). Джеймс вводит мотив жизнетворчества как стиля жизни и проблему опасности отождествления литературы и жизни — пути, по которому идут молодые литераторы в произведениях Г. Джеймса. Влияние культа художника и его произведений оказывается столь велико, что, теряя границы между миром литературы и реальности, поклонники и почитатели оказываются вовлеченными в сеть интриг, сознательно или бессознательно разыгрываемых их литературными кумирами (Сент-Джоржд, Верекер и даже покойный Джеффри Асперн, за перепиской которого спустя десятилетия начинается настоящая охота)[66].

Творческий облик самого Джеймса О.Ю. Анцыферова описывает так: «Жрец высокого искусства, творящий в “башне из слоновой кости” и — художник, страстно стремившийся к популярности»[67]. А.М. Зверев пишет о том, что манера Джеймса расходилась с доминирующими художественными тенденциями его эпохи, в результате чего он снискал репутацию писателя, «органически неспособного отозваться на злобу дня»[68], хотя именно это больше всего привлекало читающую публику, как и новые модные литературные тенденции. «Он был писателем особого типа — одним из тех немногих, для кого творческий эксперимент становится призванием, пусть даже эти опыты долго не приносят по-настоящему зрелых плодов, уже не говоря о славе»[69].

Вопрос своей принадлежности к американской или английской культуре Генри Джеймс в конце 90-х годов прокомментировал следующим образом: «Если бы я мог начать жизнь сначала, <…> то я был бы американцем. Я бы пропитался Америкой, я не знал бы других стран. <…>

---

[66] Образ художника, склонного к интригам и мистификациям, возникает впоследствии у Сола Беллоу («Дар Гумбольдта») и Алана Лелчука («Жизнь Зиффа»).
[67] Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. 468 с.
[68] Зверев А.М. Джеймс: пора зрелости / Джеймс Г. Послы. Пер. М.А. Шерешевской. М.: Издательство «Ладомир», Наука, 2000. Серия «Литературные памятники». С. 368.
[69] Там же, с. 369.

Смешение Европы и Америки, которое вы во мне видите, оказалось губительным. Оно сделало из меня человека, который не является ни американцем, ни европейцем. Я потерял связь с моим родным народом и живу здесь один» (по воспоминаниям Хэмлина Гарленда, посетившего Джеймса в Англии)[70].

Если эта мысль посещает Г. Джеймса в поздний период его творчества, то другой писатель, Томас Вулф (1900–1938), сознает необходимость творить в Америке («на родной почве») довольно скоро, хотя и начинает литературную карьеру, подобно Джеймсу, в европейских столицах — Париже и Лондоне. В фокусе внимания обоих писателей находится интернациональная тема и образ американца, оказавшегося в культурной неопределенности, с тоской по искусству, которое доступно для него лишь в Европе. Генри Джеймс, как и его герои, делает свой выбор, обосновываясь в Европе, параллельно делая крупный вклад в американскую литературу. Томас Вулф видит перед собой другую задачу — обновления американской литературы, направления ее внутрь американской жизни и культуры (а не вовне), ограничения влияния на нее европейских литератур (по словам издателя Максвелла Перкинса, Т. Вулф «глубоко чувствовал литературы других народов, и то, что Америке нужна литература совсем иная»). В связи с этим возникает его известная формула — американскому писателю нужно *«открывать свою Америку»*. В эссе «История одного романа» (1936) он сожалеет, что провел чересчур много времени за границей, упуская возможность изучать Америку: «В те годы я обнаружил: для того чтобы открыть свою родную землю, надо покинуть ее; для того чтобы открыть Америку, надо открыть ее в своем сердце, в своей памяти, в своем духе, — и на чужой земле»[71].

---

[70] Цит. по: Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. 468 с.
[71] Вулф Т. Жажда творчества: Художественная публицистика / Сост., авт. предисл. и коммент. В.М. Толмачев. М.: Прогресс, 1989. С. 65.

Томаса Вулфа также волновал процесс работы над материалом («я переполнен количеством, а не качеством») и воплощения в художественном слове всего нового, что он открывал для себя в родной стране и что не было сказано до него. В связи с чем Томас Вулф в своей десятилетней писательской карьере неоднократно сталкивался с критикой в адрес объемов его произведений (например, для того, чтобы издать роман «Взгляни на дом свой, ангел», пришлось сократить его на 100 тысяч слов). Томас Вулф назвал призвание писателя *ремеслом*, но не в джеймсовском смысле — имеется в виду не производитель однообразной литературы для потребителей, но «писатель-работник»; литература же, по Томасу Вулфу, — не что иное как «труд». В своем выступлении «Литература и действительность (Речь в университете Пэрдью)» (1935) Томас Вулф объяснил это так: «Опыт меня убедил, что писатель — это тот, кто во всех отношениях является работником; в физическом отношении — особенно. <…> К вам я пришел из своей мастерской. И говорить с вами буду о ремесле»[72].

Таким образом, несколько изменился подход к созданию литературного произведения. В той же речи Томас Вулф иронизировал по поводу другой крайности — коммерциализации литературного таланта, что проявилось, в частности, в открытии специальных литературных курсов, прохождение которых обещало увеличение доходов начинающему автору[73]. Вулф выступал против такого вульгарного и буквального понимания «ремесла»: деньги необходимы автору, однако это не самоцель и литература — не способ обогащения. Таким образом, профессионализация литературы постепенно привела к искажению самого понятия «литератор».

Также, говоря о писательском поколении Томаса Вулфа, нужно отметить, что оно еще находилось под влиянием сильного, яркого, романтического образа художника, который принадлежал к другому миру,

---

[72] Вулф Т. Жажда творчества: Художественная публицистика / Сост., авт. предисл. и коммент. В.М. Толмачев. М.: Прогресс, 1989. С. 89.
[73] Там же, с. 88.

существовал в оторванности от реальной жизни. Подобное восприятие делало невозможной задачу достижения этого идеала в глазах окружения Томаса Вулфа. Сторонниками данного взгляда была и семья Томаса Вулфа («писательство для Байрона, для Лонгфелло, для настоящих писателей»), и его университетские товарищи — для последних художник «на живого человека ничуть не походил», «не ведал единения с жизнью, а пребывал в постоянном отрыве от нее»[74]. На фоне этого становление писателя приобретает дополнительный смысл — стремления к американской мечте, что наделяет художника типичными американскими чертами, придает ему поистине национальный колорит.

Таким образом, резюмируя основные черты творческой позиции Томаса Вулфа, можно сказать, что, во-первых, она схожа с позицией Генри Джеймса. У обоих писателей художник ощущает потребность творить в «башне из слоновой кости», и именно такое творчество видится ими как полноценное. Но, в отличие от героев Джеймса, которые ищут выход из конфликта, герои Томаса Вулфа «брошены» в его трагическую развязку: больше «нет возврата к башне из слоновой кости» («Домой возврата нет»). На определенном этапе творческой биографии историческая эпоха ставит художника в обстоятельства, которые он не может больше игнорировать и которые он должен пускать в свое творчество, исследуя действительность, если художник преследует цель писать об Америке. В то же время томление по чистому искусству остается у художника навсегда.

Во-вторых, прозе Томаса Вулфа свойственен автобиографизм. Известно, что Томас Вулф рассматривал его как личный опыт, являющийся необходимым условием создания любого произведения. Предисловие к роману «Взгляни на дом свой, ангел» раскрывает отношение автора к природе художественного вымысла: «Художественный вымысел — это факты, отобранные и понятые во всей их полноте, <…> переработанные и

[74] Вулф Т. Жажда творчества: Художественная публицистика / Сост., авт. предисл. и коммент. В.М. Толмачев. М.: Прогресс, 1989. С. 100, 102–103.

заряженные целью»[75]. Тем не менее позднее Томас Вулф критически осмыслил чрезмерную тягу к «романтическому эстетству» в этом романе, выразившуюся в избыточном автобиографизме (кроме того известно, что отрицательное отношение к роману не позволило в течение долгих лет Томасу Вулфу бывать на родине).

Данная эстетическая программа Томаса Вулфа реализуется в его четырех романах о художнике: «Взгляни на дом свой, ангел» (1929), «О времени и о реке» (1935), «Паутина и скала» (1939), «Домой возврата нет» (1940). В первых двух героем является Юджин Гант, в остальных — Джордж Уэббер, поскольку Томасу Вулфу потребовалось прибегнуть к созданию нового персонажа, чтобы изменить детали некоторых моментов его становления. Роман «Взгляни на дом свой, ангел», по словам автора, «…следовал хорошо известным образцам, автором которых был Джойс»: это «Портрет художника в юности» (1914) и «Улисс» (1914–1921), которые оказали сильное влияние на становление литературного мастерства молодого Томаса Вулфа. Автором заимствуется повествовательная техника Джойса (пространные монологи и «поток сознания») на уровне формы, а на уровне содержания — идея изображения начальной поры жизни художника, становления его сознания, что требует внимания к деталям и мелочам. Точкой отсчета романа является не рождение главного героя (как, например, в «Дэвиде Копперфильде»), а появление на свет и история его отца. Томас Вулф очень внимателен к деталям в эпизодах из разных этапов взросления Юджина Ганта — особое внимание отводится развитию литературного вкуса (автор подробно описывает круг чтения Юджина), влиянию учителей, развитой фантазии, мечтательности подростка и т. д. «Странный мальчик

[75] Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел: История погребенной жизни / Пер. И. Гуровой, Т. Ивановой; Предисл. И. Левидовой. М.: Художественная литература, 1971. 671 с.

связан с лоном… столь же странной семьи Гантов»[76], которая является типично американской семьей, и наконец, с самой Америкой.

И по замыслу, и по воплощению эпопея Томаса Вулфа из четырех романов может считаться первым фундаментальным романом о художнике на американской почве.

Однако впервые в американской литературе процесс становления творческой индивидуальности, по мнению Б.А. Гиленсона, был описан чуть ранее, Джеком Лондоном в романе «Мартин Иден» (1909). В романе выражен автобиографический элемент: «…в герое романа просвечивает личность Лондона, его мироощущение, устами героя высказываются заветные мысли о творчестве, наблюдения над природой писательского труда»[77]. Лондон показывает, как под влиянием любви к девушке из высшего общества происходит преображение главного героя, малообразованного моряка. Постепенно меняется угол восприятия окружающего, и Мартина охватывает желание стать писателем. Его рассказы и очерки, тем не менее, не встречают одобрения со стороны издателей, а возлюбленная предлагает ему оставить писательство, в связи с чем в романе возникает тема одиночества, типичная для романа о художнике: творческий человек не может быть понят окружающими. По воле случая в печать попадает философское эссе Идена, и оно делает его знаменитым. Однако вместе с известностью приходит опустошенность и разочарование, и герой утрачивает способность творить. Не желая быть частью презираемого им мира богатых и не имея возможности вернуться к прежней простой жизни, герой оказывается в тупике, выходом из которого он видит только добровольный уход из жизни.

К образу художника обращается в своем творчестве Теодор Драйзер (1871–1945). В романе «Гений» (1915) писатель рисует духовный мир

---

[76] Левидова И. Томас Вулф и его эпопея // Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел: История погребенной жизни / Пер. И. Гуровой, Т. Ивановой; Предисл. И. Левидовой. М.: Художественная литература, 1971. 671 с.

[77] Гиленсон Б.А. «Мартин Иден»: судьба писателя // История литературы США: Учебное пособие. М.: Академия, 2003. С. 245.

Юджина Витлы, художника-реалиста, реалистические картины которого не приносят ему славы. По мысли Я.Н. Засурского, в романе поставлена проблема судьбы американского искусства и отношения искусства к американской действительности. Как и Лондон, Драйзер ставит проблему признания художника и показывает стоящие на пути художника-реалиста в Америке трудности. Витла вынужден устроиться в рекламное агентство, которое, в отличие от искусства, приносит ему и славу, и обогащение. Изображая Америку в начале Первой мировой войны, Драйзер «выходит за рамки романа о художнике… <…> Писатель улавливает существенные детали хода истории, выступая как проникновенный историк современности»[78]. Юджин Витла глубоко ощущает трагизм своей жизни: на одной из последних его картин изображен пьяница, «живой труп — среди бьющей ключом жизни»[79], с которым он отождествлял себя и в котором выражал свой протест. В финале романа Витла после смерти жены и рождения дочери примиряется с искусством, что стало победой, достигнутой ценой признания поражения в жизни[80].

К аналогичной проблематике в контексте темы творчества обращается Эрнест Хемингуэй (1899–1961).

В рассказе «Снега Килиманджаро» (1936), первом произведении, в котором главным героем является художник, «тема, постоянно волновавшая Э. Хемингуэя, — место художника, а шире — интеллигента — в общественной жизни, решается <…> очень своеобразно потому, что фигура умирающего писателя Гарри напоминает… самого Э. Хемингуэя»[81]. В адрес писателя Гарри звучит жесткий пафос осуждения: умирая, он осознает, что он уже не успеет реализовать все замыслы, оставленные им на потом по причине слабости, безволия и лжи («которая давала ему хлеб его

[78] Засурский Я.Н. Теодор Драйзер. М., Изд-во Моск. ун-та, 1977. 320 с.
[79] Драйзер Т. Собрание сочинений в 12-ти томах. М., Гослитиздат, 1950–1955. Т. 6. Ч. 2. М., 1953. С. 409.
[80] Засурский Я.Н. Теодор Драйзер. М., Изд-во Моск. ун-та, 1977. 320 с.
[81] Петрушкин А.И., Агранович С.З. Неизвестный Хемингуэй. Фольклорно-мифологическая и культурная основа творчества. Самара: Самарский дом печати, 1997. 224 с.

насущный»). В предсмертном бреду среди воспоминаний-размышлений перед ним возникают все те ситуации, о которых он мог сказать правду, но не сделал этого и «загубил свой талант», изменив самому себе и своим «верованиям»: «Талант был, ничего не скажешь, но вместо того чтобы применять его, он торговал им»[82]. Приводя сцену суда писателя над собой, Хемингуэй вводит мотив предательства художником своего таланта: всякий писатель, не посвящающий талант служению истине, обречен на гибель.

Вместе с тем Хемингуэй остро ощущает сложность положения, в котором находится в США художник, желающий говорить правду, и замечает, что богатым людям «удобнее», чтобы писатель не работал[83]. В поздний период творчества (40-50-е годы) Хемингуэй все чаще обращается к образам художников — в романах «Райский сад» и «Острова в океане» и в книге воспоминаний «Праздник, который всегда с тобой», опубликованных после смерти писателя.

Герои книг «Райский сад» и «Праздник, который всегда с тобой», как и молодой Хемингуэй, сосредоточены на своей работе: «…именно она дает им силы в борьбе с жизненными невзгодами»[84]. С Хемингуэем у них много общего: творческий метод Дэвида Борна схож с принципом айсберга[85]; в центре изображения «Праздника» — образ самого писателя, «человека чрезвычайно требовательного к себе, подкупающего своей работоспособностью и неизменной преданностью высокой задаче писать правдиво»[86].

Они живут в гармоничном мире творческого труда, оказываясь выключенными из окружающей действительности: в этом их сила и

---

[82] Хемингуэй Э. Собрание сочинений: в 4 томах. М.: Художественная литература, 1968. 2693 с.
[83] Мендельсон М.О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. 534 с.
[84] Балонова М.Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40-50-е гг.): Дис. … канд. филол. наук. Н. Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2002. 205 с.
[85] Смагин А.Ю. Внутренний монолог художника в романе Э. Хемингуэя «Райский сад» // Язык. Культура. Коммуникация. Материалы VI международной научно-практической конференции студентов и аспирантов 4–5 апреля 2011 г. Челябинск, 2011. С. 191–192.
[86] Мендельсон М.О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. 534 с.

одновременно слабость. В монографии, посвященной творчеству Хемингуэя, Б. Грибанов обращает внимание на необходимость уединения для творческой личности: «Жизнь писателя, — всегда одинокая жизнь. <…> Расставаясь со своим одиночеством, он вырастает, как общественная фигура, но работа его при этом часто страдает»[87]. Герои «Праздника» и «Райского сада» уязвимы перед реальностью, они не умеют взаимодействовать с окружающим миром.

Во многом они предшественники Томаса Хадсона («Острова в океане»), который имеет такую же творческую установку, но иную творческую судьбу. Старцев А.И. называет Томаса Хадсона «сумрачным, самым отчаявшимся из героев Хемингуэя»[88]. В выборе имени слышна перекличка с джеймсовским Родериком Хадсоном. Неслучаен и выбор ремесла для героя: как и Родерик, Томас представитель изобразительного искусства. В романе возникает образ писателя, но он дан в негативном художественном решении — Хадсону Хемингуэй противопоставляет прогулявшего и продавшего свой талант романиста Роджера Дэвиса.

Образ Хадсона интересен тем, что, в отличие от героев «Райского сада» и «Праздника», он имеет выход из одиночества, который лежит через страдание (гибель трех сыновей) и приближение к миру простых людей (через военно-морскую службу). Творчество уже не способно выполнять функцию «райского сада» и помочь забыть личное горе: внутренняя опустошенность не дает возможности созидать, а уединение становится невозможным и даже губительным. Лишь новое чувство долга (не творческого, но общественного, выраженного в борьбе с фашизмом) придает новый смысл жизни. «Длительный творческий поиск Томаса Хадсона выводит его из бесплодного заточения кельи художника и бросает в гущу событий середины XX века. Понимание истинного предназначения художника приходит к Хадсону ценой немалых потерь, но оно же и выводит

---

[87] Цит. по: Савинич С.С. Дом, «который всегда с тобой». Символика скрытых смыслов в романе Э. Хемингуэя «Острова в океане» // Молодой ученый. 2011. №10. Т.2. С. 31–35.
[88] Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. М.: Советский писатель, 1972. 406 с.

его из состояния глубокого душевного и творческого кризиса, придавая высокий смысл его действиям и его жизни»[89]. Таким образом, Хемингуэй продолжает тему социальной ответственности художника, предлагая новое решение вопроса: художник обязан исполнить свой высокий долг перед человечеством в борьбе с общественным злом, и если не удается сделать это через творчество, то единственный оставшийся путь — включенность в социально-историческую жизнь.

Во второй половине XX века традиция изображения художника обновилась благодаря заявившему о себе в 60-е годы дискурсу мультикультурализма, который в последующие десятилетия занял центральное место в оценке культурного процесса и пересмотре литературного канона. Когда на традиционную проблему писательской самоидентификации накладывается поиск этнической, культурной и гендерной идентичности, американский роман о художнике получает новое развитие — благодаря становлению и развитию американской еврейской литературы, которую представляют такие авторы, как Сол Беллоу и Филип Рот.

Факторами, обусловившими актуальность темы творчества для данного варианта американской литературы, стали: 1) метафизическая оторванность от почвы еврейского народа (что усилило потребность в культурном самоопределении), 2) книжность еврейской культуры (это культура слова). Иудейская культурологическая традиция обладает богатым филологическим, герменевтическим наследием, преклонением перед силой слова, ввиду чего образ художника — писателя, порождающего это слово, — оказывается столь значимым для данной традиции.

Кроме того, по формуле Томаса Вулфа, писателю в Америке нужно «открыть» для себя Америку. Открыть ее можно, либо уехав из нее (иными

[89] Балонова М.Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40-50-е гг.): Дис. … канд. филол. наук. Н. Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2002. 205 с.

словами, из опыта взаимодействия с другой культурой); либо осваивая Америку *изнутри другой культуры*, то есть взаимодействовать с ее культурой, принадлежа изначально к другой культурной традиции. Такое пограничное положение вызывает художественный диалог, а иногда и полилог культур, при котором писатель *«открывает Америку»*.

В подобном мультикультурном контексте этнические литературные субтрадиции отказываются от предшествующих корней, либо вступают с ними в диалог, который носит отрицательный характер. Отсюда, по мнению О.Б. Карасик, в рамках американской еврейской литературы особую значимость приобретает вопрос о каноне: «Тема поиска эталона и определения канона еврейской литературы становится центральной в ряде произведений и раскрывается через изображение формирования и эволюции персонажа-писателя»[90]. Как уже говорилось выше, вопрос канона шире, то есть канона в американской литературе, долго оставался предметом спора многих исследователей. Эдвард Саид («Ориентализм», 1979, «Культура и империализм», 1987) предложил наиболее универсальную концепцию нового, «открытого» канона, который формируется на стыке различных культур и областей знания. «Он связывает понятие “западного ориентализма” с соответствующим им каноном, согласно которому и происходит восприятие западной культурой всего, что считается ее полярной противоположностью»[91]. Открытость канона позволяет писателям этнических литератур предпринимать попытки формирования своего канона внутри американского.

Для того чтобы уяснить своеобразие американской еврейской литературы, необходимо обратиться к понятию еврейской литературы. Еврейская традиция в целом — фольклорная и культурная — восходит ко 2-му тысячелетию до н. э. Еврейская литература носит межъязыковой характер:

---

[90] Карасик О.Б. Этническое своеобразие романов Филипа Рота: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006. 156 с.
[91] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 145.

Л. Кацис выделяет русскоязычную, англоязычную, немецкоязычную еврейскую литературу, а также написанную на идише и иврите. Каждая из литератур — самостоятельное явление, но вместе с тем они связаны друг с другом, поскольку вся еврейская литература характеризуется тематическим единством и преемственностью образов. Само понятие еврейской литературы трактуется исследователями по-разному: некоторые считают, что это литература о евреях и для евреев (Д. Рубин, Х. Вирт-Нешер), однако большинство сходятся во мнении, что именно еврейство определяет еврейского автора (Т. Солотароф, Н. Раппопорт, Э.М. Штаркман, М. Ли Беркман и др.). И.А. Бельцер говорит о том, что в понятие «еврейской идентичности» часто входит национальная принадлежность автора, язык произведения, религиозные взгляды, а также привычки автора (живет ли он по еврейским законам). «Идентичность формируется из связей с исторической памятью, местом жизни или рождения, семьей — все эти связи необходимы для анализа и понимания текста. <…> Неотъемлемым признаком еврейской идентичности… выступает поиск идеального места, отождествление себя с ним. …Большинство произведений еврейских писателей — это размышления о своем или чужом еврействе, размышления об отсутствии еврейского самосознания, попытка определить соотношение между личностью и искусством»[92]. Исследовательница в качестве центральной проблемы, которую рассматривает *англоязычная* еврейская литература, называет проблему *Я / Другой*, *Свой / Чужой*, которая связана с поиском своего места в мире. Быть евреем значит ощущать себя парией, который всегда чувствует, что он другой, как бы внешне он ни был «вписан» в общество.

Еврейская литература в ее современном состоянии опирается на еврейскую культуру за отсутствием самобытной исходной литературы, которая выступила бы в роли метрополии, что связано с историческим

[92] Бельцер И.А. Романное творчество Бернарда Маламуда: поиски идентичности: Дис. … канд. филол. наук. Самара, 2009. 196 с.

рассеянием еврейского народа (И.А. Бельцер). То есть, иными словами, встает вопрос о еврейском каноне и о том, как он соотносится с канонами других литератур. Одним из самых известных исследований на эту тему является книга Рут Вайс «Современный еврейский литературный канон». Согласно Вайс, «ни в древней, ни в современной еврейской литературе жесткая связь между языком и национальным сознанием не может считаться обязательной»[93] — и еврейские произведения часто относятся к двум или трем литературам одновременно: так, например, проза Исаака Бабеля — к еврейской и русской, Сола Беллоу — еврейской и американской, Франца Кафки — еврейской и немецкой. В связи с этим Вайс понимает еврейство как транслокальное целое, потому как «основанием для определения какого-либо произведения как “еврейского”… является не язык, на котором оно написано, а его содержание и этнокультурная самоидентификация автора, насколько она может быть реконструирована по авторским декларациям или частным документам: письмам, дневникам, воспоминаниям современников»[94]. Вайс также полемизирует с Гарольдом Блумом, автором знаменитого «Западного Канона», отрицающим включение в него произведений по принципу моральной ценности. Блум предлагает руководствоваться критерием эстетического наслаждения, тогда как Вайс выступает за формирование канона на основе книг, выражающих коллективный опыт народа. На деле же, по мнению М. Тлостановой, рассуждающей об американском мейнстриме, его идеологические и политико-воспитательные аспекты часто перевешивают эстетические, и мейнстрим «выступает как бы полигоном для различных явлений и имен, которые затем включаются или исключаются из национального канона». Проникновение расово-этнических литератур в

[93] Вайс Р. Современный еврейский литературный канон. Путешествие по языкам и странам / Пер. с англ. Н. Рохлиной под ред. З. Копельман. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2008. С. 17.
[94] Кукулин И. С ними всегда проблемы // НЛО. 2008. № 89 // http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku26.html.

мейнстрим привело к тому, что «во многих случаях культурное пограничье действительно заняло место “мейнстрима”»[95].

Традиции американской еврейской литературы, как считает О.Б. Карасик, сформировались во второй половине XX века в творчестве Сола Беллоу и Бернарда Маламуда и были продолжены Филипом Ротом, в своих романах раскрывшим этническую специфику наиболее ярко. Ярчайшими представителями американской еврейской литературы стали такие писатели, как Джозеф Хеллер, Хаим Поток, Синтия Озик, Вуди Аллен. Кроме того, широко известны такие крупные еврейские авторы, как Шолом-Алейхем и лауреат Нобелевской премии Исаак Башевис-Зингер, однако их произведения не могут быть отнесены к американской национальной литературе, поскольку написаны на идише. Одним из самых крупных авторов является Сол Беллоу (1915–2005), которому «присуще необычайно интенсивное переживание культуры, которое дало его произведениям широту и богатство ассоциаций»[96]. Выходец из иммигрантской иноязычной среды, он в своем творчестве усваивал и развивал национальные традиции американской словесности, принадлежа в то же время к иной языковой и культурной среде.

«Если Фолкнер был номером один в американской литературе первой половины XX века, его место, по моему глубокому убеждению — и многие его разделяют, — во второй половине века занял Сол Беллоу»[97] — пишет А. Лелчук в статье, посвященной памяти Сола Беллоу. Он первым из американских еврейских писателей удостоился Нобелевской премии («За гуманизм и тонкий анализ современности»), став «…гребнем той американо-

[95] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 4.
[96] Бронич М. К. Сол Беллоу и русская литературно-философская традиция. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2009. 364 с.
[97] Лелчук А. Памяти Сола Беллоу // Иностранная литература. 2005. № 12. С. 206.

еврейской волны… которая поднялась на смену отступившему валу несравненных южан»[98].

Одним из самых ярких образов художника на страницах произведений Беллоу стал образ поэта Гумбольдта фон Флейшера в романе «Дар Гумбольдта» (1975), замысел которого подготавливался на протяжении восьми лет и который стал итогом авторских размышлений о судьбе художника и искусства в Америке.

В романе поднимется тема разрушительного для творческой личности успеха, выражающегося в денежном эквиваленте, — традиционная для американской литературы (Хемингуэй, Фолкнер). На примере Гумбольдта представлено, как творчество, являясь частью личности художника, может обернуться глубоким внутренним конфликтом, разорвав гармоническую целостность, если художник соблазнится материальными благами, не смирит свои амбиции и жажду славы. Однако в Америке, где ценятся власть, деньги и сила, нет места поэту. После головокружительного успеха сборника баллад, вышедшего в 30-е годы, в жизни Гумбольдта следует период творческих неудач, стремление сделать политическую карьеру, алкоголизм, приступы безумия, одиночество и смерть. Успех ничего не принес Гумбольдту, поскольку аудиторию всегда интересуют новые впечатления, она не готова подолгу ждать нового взлета вдохновения художника. Потребительское общество ждет не шедевр, а продукт, способный удовлетворить его невзыскательный вкус.

Одиночество Гумбольдта и ощущение ненужности усугублено его еврейским происхождением и невозможностью полностью интегрироваться в американскую культуру. Также, кроме прочего, на самоощущении сказывается отсутствие богатой литературной жизни в Америке. Вместе со своим другом, соперником и «учеником», преуспевающим писателем Чарльзом Ситрином (рассказчик и антипод Гумбольдта), он планирует

[98] Лелчук А. Памяти Сола Беллоу // Иностранная литература. 2005. № 12. С. 206.

осуществить культурное возрождение Америки. Однако в то же время он бессмысленно растрачивает себя в окололитературых интригах, во всем видя заговор против своей персоны. В его жизни рядом с возвышенной поэзией и философскими беседами соседствуют скандальные, совершенно безумные поступки. Его дар — воображение, которое некогда прославило его, теперь сводит Гумбольдта с ума, после чего приводит к бесславному и жалкому концу. Чарльз Ситрин попеременно называет своего друга то гением, то безумцем, постоянно анализируя трагедию своего кумира и делая для себя выводы — размышления-медитации и воспоминания не оставляют его, вызванные собственным внутренним кризисом.

«Трагедия художника расширяется до трагедии личности вообще, “трагедии человеческой ситуации” в современном мире, а искусство как форма проявления высших духовных возможностей личности становится тем магическим кристаллом, сквозь который преломляются нравственные недуги времени»[99].

Всесторонний анализ образа американского писателя складывается в творчестве другого писателя, Филипа Рота, который на протяжении трех десятилетий занимается темой эволюции писательской личности и формирования его идентичности (профессиональной и этнической). По мнению М. Тлостановой, благодаря Роту еврейская доминанта в американской культуре практически стала основной частью мейнстрима, а его творчество не осознается как часть «пограничья»[100]. Романы Рота, по большей части автобиографические, строятся вокруг фигуры американского писателя еврейского происхождения, который с помощью своих протагонистов-писателей ищет ответы на волнующие его вопросы. Таким образом, он несет в себе черты раздвоенности, присущей типичному еврею-

[99] Бронич М. К. Сол Беллоу и русская литературно-философская традиция. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2009. 364 с.
[100] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 265.

интеллектуалу. Так, Питер Тернопол в «Моей мужской правде» (1974) создает персонажа Натана Цукермана — близкое к автору *alter ego*.

С этого момента Цукерман становится центральной фигурой целого цикла романов, то являясь главным персонажем («Литературный негр», «Освобожденный Цукерман», «Урок анатомии», «Контржизнь»), то становясь внесюжетным и выступая в лишь роли автора и рассказчика («Американская пастораль», «Людское клеймо»). Каждый из этих романов не является продолжением предыдущего, а представляет собой самостоятельное произведение. Объединяет романы сквозной персонаж и конфликтный фон — «…противостояние современного американского образа жизни и традиции еврейского уклада, от которого пытаются отказаться герои, порою доводя свои попытки до абсурда»[101]. Герой Рота живет в мире своих литературных произведений, смешивая реальность и вымысел, потому что он не может избавиться от чувства одиночества. Это чувство вызвано культурной изолированностью, и зачастую герои Рота преодолевают его, нарушая запреты, накладываемые еврейским воспитанием. Так, Натан Цукерман, родившийся и выросший в США, демонстрирует независимость от семьи, покидая родной дом, чтобы поступить в колледж и изучать литературу и английский язык. Это своего рода бегство в мир литературы, который заменяет ему семью и ценности которого он разделяет, противопоставляя им ценности еврейские. Одним из способов преодоления этнической принадлежности становится выбор образа жизни американского университетского профессора и писателя.

В романе «Литературный негр» Филип Рот пытается ответить на вопрос, каким должен быть художник, чтобы создавать подлинные произведения искусства. Начинающий писатель Натан Цукерман находится в поиске наставника, который мог бы его направить по верному жизненному и литературному пути, образцами для него становятся Имануэль Лонофф и

[101] Карасик О.Б. Этническое своеобразие романов Филипа Рота: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006. 156 с.

Феликс Абраванел (антитеза «профессора» и «повесы», представляющих разные модели писательского поведения). Он не выбирает ни тот, ни другой путь, и ответ приходит во сне, в образе студентки Лоноффа и Анны Франк (Эми-Анны): чтобы стать настоящим писателем, необходимо самопожертвование — готовность отказаться от семьи, любви, дружбы[102]. Роман «Освобожденный Цукерман» (1981) развивает данную мысль, в нем Рот описывает последствия пагубного стремления любого автора к подлинности и достоверности: писатель рискует утратить даже собственную личность. Так, когда в финале романа ему задают вопрос «Кто вы?», Натан отвечает: «Никто».

В завершающем трилогию романе «Урок анатомии» (1983) Натан порывает с прошлой жизнью и меняет профессию, становясь врачом и производителем порнографии. Хотя образ писателя Натана Цукермана «перерастает» трилогию и возникает в других романах Рота («Контржизнь»), эволюция писательской личности уже в пределах этих романов наглядно представляет творческий путь еврейского писателя в Америке, каким его видит Филип Рот: преодоление «этнической замкнутости» (формула О.Б. Карасик) становится как движущей силой творческого роста, так и извечным «камнем преткновения» для писателя-еврея. В своих автобиографиях («Факты. Автобиография романиста», 1988, «Наследство», 1991), которые М. Тлостанова называет «автобиографиями пограничья», Филип Рот, совершая «этническую оглядку» на прошлое и традицию, борется с американской устремленностью в будущее и существование в мейнстриме. «Сложной задачей для Рота-биографа становится постоянное переключение с одного “я” на другое, постоянное очуждение реальности и себя в ней»[103]. Автор творит пограничную реальность, прибегая к маскам, стереотипам, ликам, в итоге его образ становится условным и правдоподобным, но не

[102] Карасик О.Б. Этническое своеобразие романов Филипа Рота: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006. 156 с.
[103] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 271.

настоящим: настоящий образ принадлежит Роту-писателю, а не Роту-биографу.

Таким образом, прежде чем занять одну из лидирующих позиций в американской литературе XX века, роман о художнике как жанр претерпел определенную эволюцию в Европе под влиянием романтизма, реализма и модернизма. На протяжении всего XX века писателя в Америке волновал вопрос его места и роли в обществе, его судьбы и степени его ответственности за происходящие вокруг него события, а также за культурную, интеллектуальную и этическую стороны жизни. Хотя эти вопросы занимали художников и в предшествующем столетии, именно в XX веке они приобрели особую остроту и многообразие ответов в творчестве отдельных писателей.

В целом, можно выявить два пути решения конфликта художника с действительностью: 1) художник остается верным себе и страдает за то, что он такой, какой есть, 2) художник предает себя (в Америке — продавая талант за деньги), что приводит либо к саморазрушению и деградации, либо к отказу от писательского призвания.

Проблема писательской самоидентификации в США имеет свою специфику. В отличие от мироощущения писателя в Германии, Франции или Англии, помимо «вечных» вопросов самоопределения художника американских авторов волновал поиск литературного канона, на который можно было опереться, культурной традиции, к которой они могли бы принадлежать, авторитетов, которым можно было бы следовать. Кроме того, в американском обществе, где деньги, власть и сила являлись определяющими ценностями, художник чувствовал большее одиночество и отчужденность, нежели за пределами Америки. Этими факторами обусловлено культурное «паломничество» или бегство писателя из Америки. И, наконец, если художник имеет этническую принадлежность к культуре, отличной от американской, перед ним стоит задача поиска путей

преодоления своей этнической изолированности. Тема творчества становится одной из центральных в американской литературе XX века, к ней так или иначе обращается практически каждый писатель. Начиная с 60-х годов, становится очевидным влияние мультикультурализма на американское самосознание, что заставляет писателей все чаще обращаться к этой проблеме: писателей, в основном, принадлежащих к этническим меньшинствам. Среди финалистов наиболее влиятельных национальных литературных премий все чаще оказываются писатели неамериканского происхождения. Через творчество мультикультурные писатели предпринимают попытку осознанно войти в дискурс Запада.

ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛАНА ЛЕЛЧУКА

1. Проблема признания «другого» в условиях культурного многообразия США

Проблема другого всегда являлась одной из центральных в истории философской мысли, но более подробное изучение начала получать в эпоху классической философии Р. Декарта, И. Канта, В.Ф.Г. Гегеля и Э. Гуссерля в связи с актуализацией проблемы субъект-объектных отношений. Другой воспринимался как «свое иное», то есть его подлинность обнаруживалась в собственном субъективном опыте. Позже этим вопросом заинтересовались экзистенциалисты, говорящие о значимости ближайшего окружения в роли становления собственного «я». Другой – это «основа для формирования личности, способной к саморефлексии»[104]. Таким образом, необходимо бытийное взаимодействие с другим человеком для того, чтобы его реальность обрела подлинность. Это не только взаимоотношения «я — другой», но и «я – другие», предельная интерсубъективность. Также этой проблемой подробно занялось феноменологическое течение в философии. М. Хайдеггер предлагал утверждение самостоятельности «другого» отказом от него, М. Бахтин, рассматривая эту проблему в контексте эстетической деятельности, говорил, что чистое сопереживание и вчувствование — это внеэстетический момент в восприятии, что есть события, которые предполагают «два несливающихся сознания» — «таковы все творчески продуктивные события, новое несущие, единственные и необратимые»[105]. Мысль о свободе продолжает экзистенциальный феноменолог Э. Левинас: «Спасение возможно, если ты не прошел мимо и признал другого, не

[104] Комлев А.Е. Философский анализ проблемы другого: онтологический аспект: Дис. … канд. филос. наук. Саратов, 2006. 162 с.
[105] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

объективировал и не превратил в себя. Свобода как свобода выбора Другого позволяет освободиться от одиночества»[106].

Именно с проблемой одиночества и отчужденности отдельного идивидуума сталкивается современность. Поэтому проблема другого становится особенно актуальной сейчас в разных сферах жизни – в культурной, семейной, правовой, – где признание имеет первостепенное значение. Процесс глобализации неизбежно приводит к «утрате бытийного смысла в жизни конкретного человека»[107], становится причиной непонимания и непризнания другого (в более широких масштабах – другой культуры или вообще другого этноса). В условиях глобализации возникает потребность осмыслить пути взаимодействия разных культур и людей как представителей культур. Правильное отношение к собственной культуре возможно лишь по отношению к другой культурной традиции, так же как и осознанию себя как личности способствует признание другого.

Ситуация сосуществования в одном государстве разных неслиянных этносов и культур характерна практически для всех стран. США, Канада, Австралия, Великобритания, Франция — страны с самой высокой долей иммигрантов на душу населения — имеют дело с этническими меньшинствами, требующими признания их национальной идентичности и приспособления к их культурным различиям.

Уникальность культурного разнообразия США обусловлена историей возникновения государства из бывшей британской колонии, а также особым отношением к проблеме идентификации. С самого начала осознания Америкой себя как отдельной нации, отличной от европейской, «американцев волновали и продолжали волновать проблемы единства и

---

[106] Кузин И.В. Деонтологическая онтология Э. Левинаса (опыт прочтения «Времени и Другого») // Левинас Э. Путь к другому: Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. С. 124.

[107] Комлев А.Е. Философский анализ проблемы другого: онтологический аспект: Дис. … канд. филос. наук. Саратов, 2006. 162 с.

разнообразия, общего и частного внутри своей культуры»[108]. Стремясь к определению собственной культурной идентичности, американцы прошли через доктрину американизма и попытки создания единой национальной культуры, через мелвилловское определение «мы не столько нация, сколько мир» и теорию «плавильного котла» к поликультурому восприятию, выразившемуся в понятии мультикультурализма. Мультикультурализм, таким образом, выступил как попытка создания новой идеологии, как путь формирования новой национальной идентичности. Известный американский социолог Н. Глейзер определяет мультикультурализм как «комплекс разнообразных процессов развития, в ходе которых раскрываются многие культуры в противовес как бы единой американской культуре»[109].

Мультикультурализм основывается на представлении о том, что современный мир — это «тотальная множественность: классовая, расовая, этническая, культурная»[110]. По определению Ю. Хабермаса, мультикультурализм зиждется на «принципах равноправного сосуществования различных форм культурной жизни»[111]. Будучи социокультурным и художественным явлением, он изучается в социологии, политологии, культурологии, психологии, лингвистике, философии, этнологии, этнографии. Мультикультурными исследованиями занимались Ф. Свенссон, В. ВанДайк, А. Эддис, М. МакДональд, Н. Глейзер, А. Шлезингер, Ч. Тэйлор, У. Кимлика, Э. Саид, Т. Модуд, Ю. Хабермас, П. Кивисто и др. Главными теоретиками «пограничья» в США явились Р. Росальдо, Х.Д. Сальдивар, С. Микаэлсен, Д. Джонсон. В отечественном литературоведении фундаментальные исследования в области мультикультурного дискурса проделаны М.В. Тлостановой,

---

[108] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 28.
[109] Цит. по: Антонова В. Мультикультаризм. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. 118 с.
[110] Цит. по: Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2003. 57 с.
[111] Цит. по: Куропятник А.И. Мультикультурализм: Идеология и политика социальной стабильности полиэтнических обществ // Журнал социологи и социальной антропологии. 2000. Том 3. №2. С. 55.

С.П. Толкачевым, А.В. Ващенко, Т.В. Воронченко, О.Б. Карасик, О.А. Наумовой, И.М. Удлер и др.

Как социологическое понятие, мультикультурализм на настоящий момент встречает и положительную, и отрицательную оценку. Несмотря на то что он явился уникальным способом инкорпорации ранее исключенных групп в социальный мейнстрим, его обвиняют «в пропаганде политической корректности, что ведет, как полагают, к общему нежеланию публично обсуждать проблемы из страха быть обвиненным во враждебности к меньшинству», а также «в век терроризма мультикультурализм обвиняется в содействии распространению воинствующего радикального ислама»[112].

По определению Ю. Хабермаса, мультикультурализм основан на «принципах равноправного сосуществования различных форм культурной жизни». Он стал идеологией, сосредоточенной на «признании и уважении культурного многообразия граждан, в основе которого лежат этнические признаки и признаки субкультуры, и на обеспечении прав всех этносов, этнических групп, наций и национальных меньшинств… путем их полного и справедливого включения во все сферы жизнедеятельности общества»[113]. Вместе с тем он является не только дискурсом, но и реальной политикой, возникнув как ответ канадского правительства на вызов квебекского сепаратизма в середине XX века. После этого, начиная с 70-х годов «все три страны — Канада, США, Австралия — отказались от ассимиляционистской модели и взяли на вооружение более толерантную и плюралистическую политику, которая делает возможными и в действительности поощряет желание иммигрантов развивать и поддерживать их этническое наследие»[114].

Мадина Тлостанова описывает меняющуюся модель национального самосознания, начиная от идеи национального единства, выразившейся в «доктрине явственной судьбы», через ассимиляционную модель и метафору

---

[112] Кивисто П. Теперь мы действительно все мультикультуралисты / Журнал социологии и социальной антропологии, Т.XIX, №2, 2015. С. 22.
[113] Антонова В. Мультикультаризм. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. 118 с.
[114] Там же.

«плавильного котла» начала XX века, плюрализм и модель интеграции, наконец, к принципу «всемирности» Э. Саида и поликультурному идеалу. Современное движение мультикультурализма, считает она, довольно быстро потеряло этно-расовую или национальную окраску, сделав акцент на нравственно-этической маргинальности (отклонениях от социокультурной и этической нормы). Но в этом состоит особенность мультикультурной модели в Америке. Автор книги «Мультикультурализм» В. Антонова связывает это с различием в понимании термина «культура», вследствие чего в США термин «мультикультурализм» чаще всего используется для «выражения интересов маргинализированных социальных групп», которыми являются не только этнические, но и сексуальные меньшинства, а также женщины и инвалиды, в то время как в Канаде, например, термин выражает право иммигрантов к самовыражению без боязни дискриминации[115].

Интерес к проблеме культурного разнообразия выводит на первый план литературу, связанную с мультикультурной проблематикой. Возникает также явление постколониальной литературы, написанной на языке колонизаторов писателями из бывших колоний. Мультикультурализм может быть рассмотрен как американский вариант постколониального дискурса, в центре которого — культурная идентичность и принципы ее репрезентации в литературе[116].

Мультикультурная литература не представляет собой никакого движения или школы, есть общие закономерности, «реакции творческого сознания на определенные сдвиги в восприятии культуры»[117]. Есть, однако, этнические литературы, каждая из которых имеет свою специфику, будь то афроамериканская, еврейско-американская или азиатско-американская литературная субтрадиция. В целом мультикультурная литература – творчество авторов, являющихся выходцами из других стран и культур и

[115] Антонова В. Мультикультаризм. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. 118 с.
[116] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. 400 с.
[117] Там же.

пользующихся языком большинства для выражения творческой мысли. Их произведения принадлежат к двум контекстам и отражают двойную идентичность авторов.

Исследователи мультикультурной литературы задаются вопросом, как осуществить синтез «своего» и «чужого», преодолеть презрение к «чужому», «героически и вдохновенно продолжить непрерывность трансмиссии мировых культурных ценностей»[118]. Концепт «свои» и «чужие» является центральным в имагологии — междисциплинарной науке, изучающей национальные образы мира и занявшей особую позицию в диалоге культур. Данный концепт, согласно Ю. Степанову, свойственен всякому коллективному, массовому, народному, национальному мироощущению. Однако чаще всего он имеет положительное значение для «своего» и отрицательное, враждебное для «чужого». В.Б. Земсков связывает стереотипы в культуре с культурно-бессознательным началом народа, когда оценочность принимает черно-белую, грубую форму. Высокая культура, в частности литература, может вносить коррективы в рецепцию той или иной страны или народа: «Искусство воссоздает мир “другого” не как другого-чужого, а как иного»[119]. Такая позиция близка мультикультурализму, который распространяет ее, однако, не только на область искусства, но и на множество других сфер жизни. Нужно отметить здесь, что имагологический инструментарий не может быть вполне применим к нашему исследованию, поскольку эта наука оперирует более масштабными категориями, и для составления образа другого в сознании страны-рецептора в обязательном порядке использует пласт исторического прошлого «рецензируемой» страны, ее культуру, государственный строй, дипломатические отношения, также СМИ. Причем оценка происходит через имагологический «зрачок» (термин

---

[118] Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2003. 57 с.

[119] Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация «другой» культуры) // Новые российские гуманитарные исследования. Литературоведение. ИМЛИ РАН, 2006. No 1. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37& binn_rubrik_pl_articles=246.

Земскова) — систему ценностей и норм, «основные константы национально-этнической ментальности, “через” которые оценивается, *“рецензируется” и “цензурируется”* другая / чужая культура». Культура оценивается из собственного опыта взаимодействия с «другим», исходя из идущих из исторического прошлого представлений о нем, из представлений о нем «как о культурно-цивилизационном субъекте, его развитии, его целеполаганиях во взаимоотношениях, о его исторической траектории и роли»[120]. То есть оценка происходит с некоторой позиции вненаходимости. Когда же мы ведем речь о постколониальном и мультикультурном дискурсе, построение образа «другого» происходит изнутри одной культуры, существующей в пределах другой, — чаще всего иммигрантской. Кроме того, концепт «свои» и «чужие» в Америке приобретает иной смысл: «Здесь “чужак” – не иностранец или потерявший связь с древней культурой, но напротив, как раз тот, кто эту связь сохранил»[121]. «Свой» же тот, кто утратил свою идентичность, стал «средним» американцем с «нулевой» идентичностью.

Стюарт Холл предлагает рассматривать идентичность не как свершившийся факт, но как «делание», которое никогда не заканчивается, всегда находится в процессе и носит внутренний, а не внешний характер. Исследователь рассматривает два понимания культурной идентичности. Первое из них определяет ее как единую общую культуру, род коллективного «истинного я», скрытого среди множества других, более поверхностных и искусственных «я», которые объединяют людей с общей историей и происхождением: «Эта общая исключительность, которая лежит под более

[120] Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация «другой» культуры) // Новые российские гуманитарные исследования. Литературоведение. ИМЛИ РАН, 2006. No 1. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37& binn_rubrik_pl_articles=246.
[121] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 49.

поверхностными различиями, является подлинной»[122] (здесь и далее перевод наш. — *Д. Н.*). Эта концепция сыграла огромную роль в постколониальных изысканиях, которые так сильно изменили мир.

Культурная идентичность во втором значении — «вопрос становления, а не существования. Она принадлежит будущему так же, как и прошлому. Это не что-то, что уже существует в готовой форме, выходя за пределы места и времени, истории и культуры. Культурные идентичности приходят откуда-то, и у них есть своя история. Но, как всё, что имеет историю, они претерпевают постоянные изменения»[123]. Не являясь застывшими в прошлом формами, они подвержены непрекращающемуся влиянию истории, культуры и власти: «Идентичность — это не раз и навсегда. Это не родной дом, к которому мы можем сделать окончательное возвращение. Но это и не иллюзия… Прошлое продолжает говорить с нами, и идентичность строится при помощи памяти, вымысла, рассказов и мифа»[124].

Проблема инаковости, «другого» типична для постколониального дискурса, и его объектом становится «человек границы», который «существует на грани культурной трансгрессии: в состоянии постоянного пересечения границ, где групповая культурная идентификация противоборствует с личностной»[125]. Так возникает кризис идентичности — «в условиях противоречия между самой личностью человека, его способностью выражать свои мысли на том или ином языке и спецификой его пространственного местоположения»[126]. Причем характер кризиса меняется соответственно обстоятельствам доминирующей концепции. Ассимиляционная модель «расплавления» в котле предполагала полный отказ от собственной индивидуальности и мимикрию, желание

---

[122] Hall S. Cultural Identity and Diaspora // Identity: Community, Culture, Difference. J. Rutherford, ed. L., 1991. P. 223.
[123] Ibid. P. 225.
[124] Ibid. P. 226.
[125] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 12.
[126] Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2003. С. 38.

соответствовать ценностям и нормам американского среднего класса. Причем в сфере частной жизни индивид волен проявлять свою инаковость, что недопустимо в публичной жизни. «Невозможность или нежелание ассимиляции означали автоматическое стирание “другого” из монокультуры»[127]. Попытка соответствовать нормативной американской культуре, которая, по сути, состояла из ряда мифов — равенства, свободы, независимости и, главное, американской мечты (мечта стала попыткой национального сплочения за отсутствием этно-расового основания) — сыграла неоднозначную роль в формировании самосознания и привело к парадоксу. Согласно Тлостановой, он состоял в том, что, стремясь воплотить американский идеал и западные ценности в жизнь, иммигрант шел на компромисс и разрушал собственную личность. С другой стороны, такой риск (утраты идентичности) возникает перед типичным современным американцем, не принадлежащим ни к какой субкультурной традиции: он зачастую неспособен определить свою идентичность, которая оказывается пустой, так что он обладает лишь идентичностью личностной. Американская мечта и ее достижение становится достоянием иммигрантов, именно этим обусловлена оппозиция, отразившаяся в мультикультурной литературе: «свой» аутсайдер и «чужой» американец. В романе Филипа Рота «Американская пастораль» дан портрет такого «своего» аутсайдера (еврея), который интерпретирует американскую мечту на свой иммигрантский лад. Воплотив американский идеал в жизнь, герой терпит разочарование за разочарованием и в итоге оказывается охвачен культурным беспокойством и смутным ощущением пустоты (той самой «нулевой» идентичности).

Поэтесса и писательница Эрика Джонг так пишет о еврейско-американской идентичности: «Все американцы одержимы определением

[127] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 67.

своей идентичности, но евреи озабочены этим еще больше»[128]. Существование еврейской традиции в американской культуре носит двусторонний характер: имеется в виду, что, с одной стороны, жажда ассимиляции выразилась в том, что этнические евреи стали активно входить в культуру и публично служить национальным идеалам, но вместе с тем присутствовала тенденция к трикстерству и шутовству (характерная и для афроамериканской культуры попытка обмануть «белого»). В целом, культурное существование евреев в Америке оказалось наименее болезненным по сравнению с другими культурными группами, поскольку они находили в американской традиции, их характере и сознании родственное чувство неукорененности и бездомности, что импонировало их метафизической неприкаянности — исключительно еврейскому конфликту, оказавшемуся неразрешимым и в Новом Свете, рае для иммигрантов. Можно сказать, что евреи обладают большей культурной «гибкостью» по сравнению с другими группами, что стало следствием многовекового опыта проживания на чужой территории. Филип Рот писал в автобиографии, что для него взросление евреем и взросление американцем были нераздельны, то есть для него как для писателя в его культурном опыте оказалась возможна реализация ассимиляционизма, что становится очевидной доминантой его творчества.

Противоположный процесс описывает Эрика Джонг в мемуарах «Fear of Fifty: A Midlife Memoir» (созвучных с ее бестселлером «Fear of Flight»). В главе «How I Got to Be Jewish» она пишет: «С возрастом члены нашей семьи становятся всё большими евреями»[129] (перевод наш. — *Д. Н.*) — и утверждение о том, что можно *стать* евреем, звучит несколько парадоксально по сравнению с привычной формулировкой «стать американцем». Джонг вспоминает, что после пятидесяти она стала задаваться

[128] Цит. по: Templin C. Erica Jong: Becoming a Jewish Writer // Daughters of Valor: Contemporary Jewish American Women Writers / Ed. by Jay L. Halio, Ben Siegel. L.: Associated University Presses, 1997. P. 137.
[129] Ibid. P. 126–127.

вопросом о своей еврейской идентичности и «неисследованного ассимиляционизма», о котором она писала до этого в своих романах. Рожденная на пике холокоста, она удивлена тому, что не ощущала себя иудейкой, иначе она бы использовала еврейскую идентичность как средство поиска истины в своем творчестве[130]. Несмотря на столь позднее признание своей еврейской идентичности, феминизм Джонг, отразившийся в романе «Страх полета», был продиктован именно статусом аутсайдера-еврейки. Подобная двойная «маргинализированность» и все три идентичности — американская, еврейская и женская — являются ключом к пониманию ее творчества. Как пишет Шарлотта Темплин, осознание Джонг себя как женщины дало импульс ее творчеству, поиск своей еврейской идентичности стал неотъемлемой частью ее творчества, а сознание себя американской еврейкой — признак зрелости, которой она достигла в поиске своего «я»[131].

В числе прочих черт, формирующих уникальность данной разновидности мультикультурной литературы, можно выделить характерно еврейское стремление к авторитетам, буквально — потребность в авторитете как в носителе привлекательной идентичности. «To sit at the feet of a sage is the act of a Jew» — «Сидеть у ног мудреца — вот способ действий еврея»[132]. Это воплощается на уровне конфликта: учитель (как в прямом значении, так и в значении носителя непререкаемых ценностей) может выступать в качестве антагониста, как, например, Гумбольдт Флейшер в романе «Дар Гумбольдта» Сола Беллоу, либо становится спутником и помощником в процессе становления главного героя. Чаще всего это учитель словесности и литературы, так что этот факт в дальнейшем влияет на решение героя быть писателем. В романе Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина» для Аарона Шлоссберга первым таким помощником стала сотрудница школьной

---

[130] Цит. по: Templin C. Erica Jong: Becoming a Jewish Writer // Daughters of Valor: Contemporary Jewish American Women Writers / Ed. by Jay L. Halio, Ben Siegel. L.: Associated University Presses, 1997. P. 127.
[131] Ibid. P. 138.
[132] Ibid. P. 129.

библиотеки Виолетта, которая открыла для него мировую литературу и отношения с которой у него переросли в роман (здесь возникает тема «воспитания чувств»), затем литературный критик Барретт, который также сыграл важную роль в его литературном развитии.

На писательское становление еврейского автора влияет, однако, не только общение с авторитетом в области литературы. Например, Эрика Джонг так рассуждает о значении творчества для еврейского народа: «Вы когда-нибудь спрашивали себя, почему евреи — такие неутомимые сочинители? Наверное, вы думали, это потому что мы книжные люди. Наверное, вы думали, что мы родом из семей, где чтению придается особое значение. Думали, что это подавленная сексуальность. Все это верно. Но я убеждена в том, что это связано с нашим вечным стремлением к самоопределению. Через писательство мы воссоздаем самих себя, мы создаем свою родословную»[133] (перевод наш. — *Д. Н.*). Таким образом, многие евреи прибегают к творчеству как еще одному способу поиска идентичности. Некоторые из них ассимилируются через него, как Филип Рот, а для других это становится способом этнической самоманифестации. Так или иначе, тема поиска корней, культурной и национальной самоидентификации становится ведущей в американской еврейской литературе, и, в сущности, она ее и образует.

Еще одним интересным свойством американской еврейской прозы является ее тяготение к сатире. Сатирический характер литературы, ирония как способ взгляда на себя «со стороны» становится результатом попытки самоопределения. Самоирония свойственна колонизированному народу, находящемуся в подчиненном положении у колонизатора и лишенному прав. Смех над собой, антигероическое начало, «совсем не героическая самоирония» — все это начало культурной эмансипации. Этническое

[133] Цит. по: Templin C. Erica Jong: Becoming a Jewish Writer // Daughters of Valor: Contemporary Jewish American Women Writers / Ed. by Jay L. Halio, Ben Siegel. L.: Associated University Presses, 1997. P. 138.

меньшинство выставляет себя на посмешище, обращает на себя внимание (так афроамериканцы нередко в XX веке прибегали к амплуа комиков — в чем они соответствовали направленным на них ожиданиям «белых»). Смех, кроме того, несет функцию примирения, снятия трагизма отчужденности. Рут Вайс подчеркивает дефицит героического начала в еврейской литературе 1870-80-х гг. Впоследствии самоирония стала одним из главных приемов в произведениях еврейских писателей, например Филипа Рота, Эрики Джонг, Сола Беллоу. «Антигероическую склонность к комедии питают многие евреи»[134] (перевод наш. — *Д. Н.*). «Ирония и юмор, неотторжимые от еврейского строя чувств и так полно передаваемые через идиш, служили своего рода щитом против жестокостей, выпадавших на долю народа; вот в чем особенная характерность всякого еврейского писателя, вот что сближает столь непохожих авторов, как Маламуд, Исаак Бабель и — Беллоу»[135].

Как можно видеть, американская еврейская литература имеет ряд присущих только ей свойств, однако, как любая этническая литература в рамках мультикультурного контекста, сформировалась путем осмысления проблем национальной и культурной самоидентификации. Создание общества *e pluribus unum* (единого в многообразии), несмотря на заявленный еще в конце XVIII века девиз США, стало возможным не сразу, и государство шло долгим путем от попыток элиминировать культурные различия внутри нации к сознанию необходимости признания каждой отдельной культуры. Вхождение же в литературный мейнстрим для мультикультурных писателей стало доступным в последние десятилетия XX века. Еврейские писатели, размышляя над проблемами собственной идентичности, зачастую склоняются к ассимиляционной модели, они наиболее «гибкие» среди меньшинств, но, несмотря на это, рефлексия над своей «другостью» никогда не покидает их.

---

[134] Templin C. Erica Jong: Becoming a Jewish Writer // Daughters of Valor: Contemporary Jewish American Women Writers / Ed. by Jay L. Halio, Ben Siegel. L.: Associated University Presses, 1997. P. 138.

[135] Лелчук А. Памяти Сола Беллоу // Иностранная литература. 2005. № 12. С. 208.

2. Литература и спорт как основные способы самоидентификации. Роман «В игре»

Спорт, разумеется, имеет значение в культуре многих стран в той или иной степени, однако именно в Америке это понятие приобретает концептуальный смысл. Особенно часто американские литераторы начинают обращаться к спорту в XX веке: например, Дж. Лондон, Э. Хемингуэй, Ф.С. Фицджеральд, не только в художественной форме, но и в критике.

Самым ранним произведением о спорте американский исследователь литературы (в прошлом баскетболист) Бенджамин Марковиц называет роман «Моби Дик» Мелвилла (1851). «От Мелвилла до Апдайка и Беллоу, когда американские писатели хотят выразить серьезные размышления о своей стране, они обращаются к спорту»[136]. Вместе с тем существует ряд исследователей, которые считают, что значение спорта в литературе преувеличено, и появляется все больше романов, в которых спорт имеет скорее негативную, чем положительную направленность. Такова книга английского исследователя Джона Бейла «Anti-Sport Sentiments in Literature» (2007). С его точки зрения, отсылки и упоминания о спорте в литературном произведении «не означают того, что оно должно прочитываться (и писаться) как произведение о спорте»[137] (здесь и далее перевод наш. — *Д. Н.*). Автор, размышляя о значении спорта в культуре и жизни любой нации, говорит, что значение его преувеличено. Тем не менее, считает он, благодаря спорту нация научилась «играть», считаться с правилами и достойно проигрывать, познакомилась с понятиями «честной игры» и новой формой проявления патриотизма. «Спорт мог быть использован и в качестве формы общественного контроля; он учил сплоченной работе и, возможно,

[136] Markovits B. Literary Giants on the Playing Fields of America // Электронный ресурс Интернет: http://www.theguardian.com/books/2010/jun/06/ american-sportswriting-benjamin-markovits.
[137] Bale J. Anti-Sport Sentiments in Literature: Batting for the Opposition. Oxon, New York: Routledge, 2008. P. 20.

благородству»[138]. Так, среди достоинств, которые могут быть приписаны спорту, выделяется его сплачивающая сила – сплачивающая не только команду, но и саму нацию. Однако нужно заметить, что Дж. Бейл в своем исследовании обращается в первую очередь к английской литературе (среди иностранных авторов он упоминает лишь единственного американского, Филипа Рота, — видимо, это позволило автору назвать книгу именно так, а не «Anti-Sport Sentiments in *English* Literature»). Дело в том, что английская нация не нуждалась в том сплочении, которое было необходимо американской по причине этнического, расового и культурного многообразия последней.

Культура спорта в Америке имеет свою специфику: здесь наравне с профессиональным спортом широко распространен любительский, т. к. спортом либо занимаются, либо увлекаются все, вне гендерных, этнических или конфессиональных различий: есть спортсмены-профессионалы, любители и болельщики.

Вместе с тем спорт — это возможность «быть как все» для неамериканцев, и «быть не как все» для американцев, т. е. в нем есть и индивидуальное, и коллективное начало. Это прослеживается в том числе и на уровне команды: играют все, в то время как всеобщий любимец в ней только один. В качестве иллюстрации приведем два романа: «Самородок» Бернарда Маламуда (1952) и «Американская пастораль» Филипа Рота (1997). В обоих романах главный герой — незаурядная личность, первоклассный игрок в бейсбол, однако они противоположны в своем отношении к игре. Если Швед, герой Филипа Рота (которым восхищается вся округа, школа и больше всего еврейский квартал), принимает славу с нехарактерной для американского чемпиона скромностью и в итоге оставляет большой бейсбол, то Рой Хоббс («самородок»), преодолевая множество препятствий, идет к осуществлению давней мечты — стать «лучшим в истории».

---

[138] Bale J. Anti-Sport Sentiments in Literature: Batting for the Opposition. Oxon, New York: Routledge, 2008. P. 3.

В портрете главного героя у авторов есть еще одно существенное отличие. В этом романе Маламуда отсутствует проблема этнической самоидентификации, столь важная для романа Филипа Рота. В «Пасторали» рассказчик, Натан Цукерман, размышляя о Шведе, вспоминает «мальчика, вслед за которым мы (евреи — *Д. Н.*) готовились распахнуть себе двери в настоящую Америку», он был «проводником в то новое воплощение, когда ты, как любой протестант-англосакс, чувствуешь себя настоящим американцем, а не просто заслужившим это звание евреем, который сумел открыть потрясающую вакцину или добиться места в Верховном суде, проявил себя лучшим из лучших, ярчайшим из ярких, выдающимся и первым во всем. Нет, просто как самым обыкновенным, заправским американским парнем»[139]. «Быть как все» (все американцы) не оскорбительно для представителя этнического меньшинства: напротив, это первая и главная потребность другого этноса в Америке, в то время как средний «американец» стремится к абсолютной исключительности.

В том же романе Филипа Рота важной является проблема воспитания американца и связанная с этим проблема конфликта поколений как конфликта разных культур и мировоззрений. Американский еврей Сеймур Лейвоу, обожающий Америку и приложивший столько сил для того, чтобы стать ее частью, не может понять, откуда появилось столько ненависти к стране в его дочери-американке. Сеймур, размышляя об этом, словно сравнивает процесс приобщения к американскому с игрой в бейсбол: на это ушло три поколения в их семье, а четвертое «выбывает из игры», потому что дочь становится участником антивоенного движения (против войны США во Вьетнаме, начало 60-х гг.) и устраивает два взрыва в разных городах в знак протеста («И вдруг — выбывает из игры дочь, дитя четвертого поколения; сбегает дочь, которой подобало стать его улучшенным подобием, как сам он стал улучшенным подобием отца, а тот — улучшенным подобием

[139] Рот Ф. Американская пастораль. СПб.: Лимбус Пресс, 2007. С. 124.

собственного родителя…»[140]). Размышляя о мотивах ее поступка, Сеймур сравнивает ее юность со своей: «Ненавидеть Америку? Да он в Америке чувствовал себя, как в собственной коже. Все его молодые радости были американского пошиба, весь этот успех и довольство его – тоже сугубо американские <…>. Какую бы пустоту он почувствовал, лишись он этих своих американских ощущений. Как бы тосковал, если бы пришлось жить в другой стране. Да, все, что он делал и как, имело смысл только в Америке. Все, что он любил, было здесь»[141]. Пережив семейную трагедию и разрыв с дочерью, Сеймур Лейвоу делает печальный вывод о неправильно сформировавшейся идентичности дочери: «Они вырастили дитя, не ставшее ни католиком, ни иудеем, а ставшее вместо этого сначала заикой, потом убийцей и, наконец, джайной»[142]. Так разрешается конфликт отцов и детей внутри мультикультурной семьи — происходит полное отчуждение двух сторон. В семье еврея — не иудея и ирландки — не католички выросла американка — не патриотка. В сравнении с ней родители были б*о*льшими американцами и патриотами — легендарный бейсболист Швед и «Мисс Нью-Джерси» Доу.

Похожий конфликт поколений на почве разницы культур мы встречаем в романе Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина»: подросток Аарон Шлоссберг не принимает отцовской приверженности к родной культуре; его разговоры о политике, просмотр фильмов о войне по воскресеньям, русская еда и русская речь — все это ему чуждо и омерзительно. Однако мальчик бы простил это, если бы отец проявлял интерес к спорту. Строго говоря, отец Аарона интересуется спортом: он увлечен боксом, и это тоже одно из самых распространенных спортивных соревнований в Америке, однако, благодаря отцовскому выбору, бокс уже не вызывает у мальчика положительных ассоциаций с американской культурой.

---

[140] Рот Ф. Американская пастораль. СПб.: Лимбус Пресс, 2007. С. 119.
[141] Там же, с. 296.
[142] Там же, с. 522.

Так, и у Рота, и у Лелчука процесс американизации фатально и разрушительно влияет на отношения отцов и детей. В обоих романах одним из элементарных средств американизации становится игра в бейсбол. В становлении личности подрастающего американца, как мы видим, важную роль играет спорт. Однако не только он — любая личность складывается в поиске авторитетов и выборе уникальной модели поведения, что характерно для подросткового возраста, когда рождается потребность в своем герое (кем редко бывают живые отец или мать — герой, как правило, мифичен, идеален и недосягаем). Героев заимствуют из спорта и литературы — это области, где героизация особенно наглядна и так привлекательна. У каждого мальчика есть герой; герой есть и у нации. Люди верят, что герой может спасти жизнь, как верит отец больного мальчика, встречающий Роя перед решающей игрой и слезно умоляющий его победить (здесь вновь можно проследить мотив сакрализации спорта: игрок в бейсбол приравнивается к чудотворцу, который одной победой может исцелить плоть).

Интересно, что в романах, развивающих тему спорта, особенно мультикультурных, прослеживается тенденция к его сакрализации и наполнение игры ритуальной образностью. Например, в некоторых отрывках «Американской пасторали» встречаются такие метафоры, как «святыня», «божество», а Швед сравнивается с Зевсом. То же можно проследить в романах «Мальчик из Бруклина» и «В игре» Алана Лелчука. Подобное сравнение указывает на особую роль, отводимую бейсболу — роль единения — как любой религии, связывающей многие народы воедино, чтобы впоследствии составить могучее государство.

Аарона и Сеймура (как двух типичных ассимилировавшихся евреев) сближает и то, что они отказались быть иудеями. В десять лет «Аарон обнаружил, что он грешник, атеист»[143]. Сеймур говорит, что в синагоге ему было неинтересно и скучно («Я подходил к синагоге и чувствовал, что не

[143] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 3.

хочу туда. <…> А на баскетбольную площадку меня тянуло, когда я был еще в детском саду»[144], т. е. налицо смена ценностной парадигмы). «Святыней» для них становится теперь сама Америка и те удовольствия, которые она может предложить. Американец не может быть иудеем, и герои хорошо это понимают — религия мешает, здесь она индивидуализирует, а не помогает ассимилироваться, как любая память о корнях, которая в этой стране делает хранящего ее «чужаком».

Для героев Лелчука и Рота в их становлении наряду со спортом важную роль играет литература. Оба в юности питаются идеалами, которые они видели на стадионах и страницах любимых книг. Цукерман заинтересовывается чтением благодаря увлечению спортом: в детстве, читая романы о спорте, он отождествляет своего кумира Шведа с «Парнишкой из Томкинсвилля»; в «Мальчике из Бруклина» целая глава отведена «воспитанию чувств» Аарона литературой: открывая для себя мир художественной литературы, на фоне этого нового увлечения, нового способа отождествления себя с героическими образами, юноша переживает первую любовь и обретает друга и покровителя, который становится его наставником в писательстве: так литература играет важную роль не только в воспитании мальчика, но и в формировании в нем художника. Для маленького Натана, впоследствии крупного писателя Натана Цукермана, первым героем стал Швед. Позже он становится его героем в двух смыслах: спортивным героем — кумиром детства и персонажем его нового романа уже во взрослой жизни.

Тема литературного творчества возникает неспроста: это помогает осмыслить и обобщить свой и чужой культурный опыт, осмысленно войти в культуру, одновременно внося значимый вклад в нее.

Спортивная и литературная тема становятся доминантными и в другом романе Алана Лелчука — «В игре» («Playing the Game», 1995), где они

[144] Рот Ф. Американская пастораль. СПб.: Лимбус Пресс, 2007. С. 433.

развиваются в другом направлении. Внешняя сюжетная канва напоминает типичную американскую историю успеха: не подающая надежд баскетбольная команда колледжа Конуэй, потерявшая своих лучших игроков (один наркоман, двое отчислены по неуспеваемости), под руководством нового тренера за короткий срок «восстает из руин» и становится главным фаворитом сезона, выходя в финал престижного кубка. Однако на этом автор не останавливается: на фоне истории успеха (которая, кстати говоря, оканчивается проигрышем в финальной серии игр) встает ряд серьезных проблем этического и расово-этнического характера, ведущих к глубокому переосмыслению концепта американской мечты. Автор на нескольких уровнях (композиционном, смысловом) противопоставляет официальную Америку и Америку коренную (*official America vs. native America*) как страну, предавшую свои ценности и идеалы, и страну, сохранившую их, причем восприемниками и носителями истинных ценностей в романе являются представители этнических меньшинств. Команда, которую собирает тренер Сидней Бергер (пятидесятилетний профессор истории — «PhD, Stanford» — еврей с итало-славянскими корнями, сын анархистов, о чем неоднократно упоминается в романе), состоит из двух афроамериканцев, пуэрториканца, ирландца, украинского еврея, поляка и коренного американца, что репортеры и общественность не обходят вниманием, рисуя карикатуры в местных газетах и обвиняя тренера в предвзятости. Для команды Бергер становится больше, чем тренер — он учитель и авторитет, занимающийся и спортивной подготовкой, и образованием своих игроков. Поскольку большая часть из них серьезно отстает от программы, Бергер организует уроки чтения, на которых мальчики читают вслух «Гекельберри Финна», «Моби Дика» и географию США. Эти занятия со временем перерастают в короткие «лекции» в перерывах между таймами, на которых тренер зачитывает свои любимые отрывки из философов-трансценденталистов Эмерсона, Торо и Паркмана, письма анархиста Ванцетти из тюремного заключения, историю колонизации Луизианы Ла Салем, исторические очерки Сантаяны, — делая это больше по

причине своих эстетических пристрастий, нежели со специальной воспитательной целью. Эти «чтения в перерывах» («halftime readings») постепенно проникают в умы и сердца слушателей, становятся понятными полуграмотным подросткам и формируют их нравственную позицию. Кроме того, они дают мотивирующий эффект, и во втором тайме команда каждый раз ведет счет и одерживает победу, что вызывает особое любопытство репортеров, которые называют Конуэй «Cinderella squad».

Вокруг команды начинают плестись интриги, в результате которых Бергера отстраняют от тренерства перед серией решающих игр. Узнав об этом, команда выражает свой протест отказом играть без тренера, выступая с необычной пресс-конференцией (на которой Бергер незаметно присутствует в качестве слушателя). Они публично зачитывают отрывок из книги «Души черного народа» панафриканиста Уильяма Дюбуа, вызывая недоумение и возмущение журналистов, собравшихся с единственной целью услышать их окончательное решение. В этой сцене противопоставляются две Америки — официальная и неофициальная, и они не способны понять друг друга: для собравшихся представителей прессы поступок команды не иначе как ерунда и «кошмар средь бела дня». Команда олицетворяет истинную Америку, внешне представляя ее разнообразие («diversity»), а внутренне — транслируя идеалы трансцендетализма, равенства и свободы — истинно американские высокие ценности, забытые и поруганные образом жизни современной Америки. Единственный, кто может их понять и оценить — тренер Бергер, однако даже он, тронутый нравственной чистотой и высотой подвига своих игроков, их преданностью, тем не менее уговаривает их принять участие в турнире без него, против их принципов, — сначала уговорами, потом выдуманной им историей шантажа их родителей общественностью колледжа, и, в конце концов, «ради него самого». Команда побеждает в решающей игре, однако победа омрачена для тренера предательством самого себя и

игроков: «Победа в игре, смущение и отчаяние в сердце»[145]. После их торжества на конференции (морального и внутреннего, но не признанного) он принудил их подчиниться «системе» жалкими манипуляциями и втянул тем самым в грязь нечестной игры ради того, чтобы «потешить» тренерское самолюбие («Они были там только ради меня, против своей воли»[146]). Мысль о предательстве своих идеалов в решающую минуту и конформизме его, анархиста по воспитанию и мировоззрению, отравляет его существование. Причина, по которой Бергер поступается своими принципами, — мысль, что в Америке «победа — единственная мораль» («Victory is the only morality»[147]), что вынуждает его покориться системе («I was recruited to The System»[148] — игра слов здесь придает смысловую ёмкость ситуации: Бергер долгое время работал специалистом по отбору игроков, англ. *recruiter*). Подчиняясь, Бергер ломается, и процесс разрушения личности прогрессирует в дальнейшем. Во время тайм-аута в следующей игре он признается в своей лжи, желая тем самым раззадорить игроков, но это не помогает: растерянные, они уступает первенство сильнейшей команде. Несмотря на то, что дома их чествуют как победителей, проверки и судебные иски возобновляются, и колледж не продлевает контракт с тренером и даже отчисляет весь состав команды. Ненавидимый всеми, Бергер уединяется в съемном доме, продолжая чтение своих любимых философов, не проявляя никакого интереса к жизни, устав от публичности и быстрых перемен общественного мнения от воспевания его тренерских подвигов до смешения с грязью. Его отшельничество нарушают ученики, которые сохраняют преданность ему и пытаются вернуть своего наставника к жизни. Попеременно приезжая к нему жить, они работают в его саду, готовят еду, а в День Благодарения устраивают вечер чтений «как в старые добрые времена», что для Бергера становится настоящим вознаграждением. Период отшельничества Бергера

[145] Lelchuk A. Playing the Game. N.Y.: Baskerville Publishers Inc., 1995. P. 289.
[146] Ibid. P. 283.
[147] Ibid. P. 278.
[148] Ibid. P. 255.

дан в идиллических красках и выглядит как пастораль, о которой мечтает любой художник (он действительно получает предложение от издательства написать книгу о тренерстве и оказывается причастен так или иначе к писательству). Даже тюрьма, в которую он временно попадает, отказавшись предоставить документы суду, чтобы не вовлекать мальчиков в тяжбы (искупая тем самым вину перед ними), изображена так же идиллически и его пребывание там исполнено особого пафоса для него, как заключение Ванцетти, готового пострадать за идеалы.

Мотив мученичества неоднократно возникает на страницах романа: сравнение анархистов и социалистов с первыми христианами приводится в письме Ванцетти; мучениками, словно на арене Колизея, становится команда Бергера на пресс-конференции, отказывающаяся от личного успеха во имя справедливости; наконец, семантика мученичества присутствует в самом имени Бергера, названного его родителями Сиднеем в честь героя «Повести о двух городах» Диккенса (который добровольно идет на гильотину, совершая акт самопожертвования ради счастья любимой). Сидней Бергер, однако же, избегает серьезного наказания (оно ему и не грозит) и, пробыв в заключении несколько месяцев, принимает приглашение другого университета заняться прежней работой — создать команду «для побед» практически с нуля. Ему предлагают даже зачислить его игроков в университет, и возможность все вернуть для Бергера становится своего рода раем на земле — возможностью, искупив прошлые грехи, возродиться к новой жизни (автор называет последнюю главу романа «Земля обетованная» — «The Promised Land»).

Мотивы мученичества, искупления и очищения пересекаются с религиозной образностью, символикой и метафорами святости и создают особый смысловой пласт текста, созвучный трансцендентной философии «текста в тексте». Так, например, Бергер разыскивает будущего центрального и самого сильного своего игрока Нурлана в неблагополучном Браунсвилле и отвозит в реабилитационную клинику, где происходит его чудесное исцеление от наркотической зависимости. Бергер собирает учеников,

«обращает» в свою веру; чтение в перерывах становится ритуалом, после которого происходит «чудо» победы, а тренировки и игра — служением (причем чтение вслух напоминает чтение Евангелия на богослужении); разговор с проверяющим Бергер сравнивает с исповедью, на которой он говорит то правду, то неправду. Команда Бергера произносит «проповедь» на пресс-конференции, и журналист комментирует ее вопросом: «Мы здесь собрались слушать проповеди?» («Are we really here to hear sermons?»[149]). Подобно аскету, Бергер отказывается от личной жизни ради баскетбола. Наконец, баскетбольный корт является святилищем, а любое лжесвидетельство на нем — кощунством. Сам Бергер (гуру, учитель) и его ученики — словно «верующие» в Америку: на одном из интервью, когда Бергера спрашивают, как им удалось за короткий срок подняться на такую высоту, он отвечает с улыбкой: «В Америке, я думаю, все возможно» (интервьюер отвечает: «Нет, а если серьезно?»[150]).

Сам Сидней Бергер — не такой как все, начиная с имени («Sydney» вместо распространенного его спеллинга — «Sidney») и итало-славянско-еврейского происхождения, с воспитания на книгах «Пиноккио» и «Книга Джунглей» и принятия участия с родителями в демонстрации годовщины казни Сакко и Ванцетти (когда их пренебрежительно называют «пятой колонной», мать говорит напуганному Сиднею: «Мы настоящие патриоты!»[151]) до его взрослой жизни, в которой все отмечают его «другость»: коллега, называющий его Маугли, брат, насмешливо отмечающий его желание «всегда отличиться», мальчики из команды («you are one different dude» — «Вы странный тип»). В то же время окружающие отмечают его раздвоенность: любовница Клэр говорит: «Ты разносторонний человек» («You are a man of parts!»[152], те же слова повторяет его знакомая-социолог, но в буквальном смысле, намекая на его раздвоенность, и ставит

[149] Lelchuk A. Playing the Game. N.Y.: Baskerville Publishers Inc., 1995. P. 264.
[150] Ibid. P. 287.
[151] Ibid. P. 164.
[152] Ibid. P. 301.

ему диагноз множественной личности или «человека пограничья», *borderline personality*). Бергер соглашается: «Я бледнолицый и краснокожий». Действительно, его внешность «советского виолончелиста», любовь к итальянским тенорам, философии и истории нетипичны для баскетбольного тренера (здесь словно соединяются «низшее» и «высшее», как замечает Клэр). У него даже два имени — *Coach Berger* и *Doctor Berger* (второе обращение со стороны игроков команды для него непривычно, т. к. оно относится к его прошлой идентичности). Общество реагирует на неоднозначную личность Бергера такой же неоднозначностью оценки: он то герой, то негодяй. В конечном счете, оно его отвергает, и сам Сидней отказывается от него: попытка войти в социум, подстроившись под систему, привела к крушению, и Бергер сначала лишается тренерской работы, потом академической, отказывается от социальных связей, уезжает — поэтапно маргинализируясь — и последней стадией маргинальности в этой цепочке становится тюремное заключение (на которое он идет добровольно, «ради мальчиков»): тюрьма же является крайней степенью исключенности из общества.

«Другими» являются и игроки его команды: они не успевают за программой, все они выходцы из этнических меньшинств, и им приходится драться, защищая право на свою идентичность; некоторые из мальчиков выросли в неблагополучных районах, и когда на уроках они слышат определение термина «подростковая преступность», они удивляются, что им дают под диктовку реалии их жизни. Сам тренер замечает, насколько они отличаются на фоне благополучных «белых» студентов, которым не знакомы их печали. Также они отличаются «устаревшими» идеалами («Всё ещё толкают шестидесятые, представляете?»[153]), способностью прочувствовать реальную Америку изнутри и одинаково воспринимать радости и

[153] Lelchuk A. Playing the Game. N.Y.: Baskerville Publishers Inc., 1995. P. 266.

разочарования жизни в ней — Америку такой, какая она есть, со всей ее нелицеприятностью и лицемерием.

Америка, таким образом, предстает под пером Лелчука в своеобразном свете. Она раздвоена, как и главный герой. В ее настоящем и прошлом есть темная и светлая сторона. Американская мечта в интерпретации Лелчука в ее первоначальном замысле доступна лишь меньшинствам и иммигрантам (что совпадает с мыслью М. Тлостановой), потому что именно «другие» испытывают потребность в признании, в равенстве, независимости и свободе, хотя они же чаще всего остаются «чужими» в Америке с точки зрения «нормальных» американцев. Иным пафосом проникнут роман Рота, опубликованный два года спустя: ассимилировавшийся еврей Сеймур Лейвоу утрачивает свою идентичность, растворяясь во всем американском, чем он окружил себя. Филип Рот вкладывает в создаваемый им образ Америки конфликт «фасада» и внутренности, видимости и истинной сущности. «Американская пастораль» — это красивая картинка беззаботности и успеха, за которой скрываются уродливые картины реальности, это ложно интерпретированная мечта.

В романе Лелчука «В игре» есть еще один заслуживающий отдельного внимания образный ряд: он связывает посредством метафоры тренерство и творчество, игру в баскетбол и искусство. О своем особом понимании игры Бергер в итоге пишет книгу, выбрав из двух жанров — мемуары или учебник — второй, менее художественный, более теоретизированный, основанный на тренерском опыте. «Есть что-то величественное, настоящее в игре, когда она хорошо и правильно сыграна — тогда она достойна сравнения с искусством. Но в таком случае формой является сама игра, вместо стихов или картин; стремительная игра, а не застывшая форма искусства или нечто, повторяемое снова и снова (драма). Да, роман (XIX века) и лучшие образцы исторического повествования (Паркман, Троцкий) привили мне подобный взгляд на игру и предложили метафоры для нее. <…> …Мои требования к команде таковы: нужен прекрасный рассказчик, богатый

текст, развивающийся сюжет, несколько настоящих характеров»[154]. Вариации и повторы в игре сравниваются с ритмом фортепианной сонаты[155], в другом месте с сонетом, а роль творца и гения принадлежит тренеру[156]. Игра может также напоминать театральное действо, особенно если со скамейки снят тренер за нарушение дисциплины: тогда «занавес поднимается и на сцене лишь актеры, а их режиссер — в зрительном зале. <…> Вся сцена теперь их, репертуар знаком, они спокойно могут играть Ибсена, Шекспира, Эсхила, Вудена, Айбу, Бергера»[157] — ряд, открывшийся именами великих драматургов, заканчивается именами великих тренеров, что уравнивает их в статусе творцов, ставит на одну ступень. Драматический эффект спортивной игры описывается Лелчуком и в «Мальчике из Бруклина» и сравнивается с катарсисом древнегреческой трагедии, а игроки — с Одиссеем, Ахиллом и другими героями мифов.

Рассмотрев, таким образом, романы с выраженной проблемой этнической самоидентификации и романы без нее, можно проследить, как роман о спорте наполняется новыми смыслами, когда героями произведения становятся американцы неамериканского происхождения: спорт дает чувство причастности к другой культуре (удовлетворяет потребность чувствовать себя «как все») и даже сакрализируется (заменяет религию), кроме того, лежит в основе конфликта отцов и детей, что важно, поскольку если разрывается связь поколений и происходит утрата «корней», процесс американизации оказывается завершенным. Однако этот процесс не всегда позитивный, и Филип Рот показывает обратную его сторону: столь желанная причастность к американской культуре зачастую оборачивается трагедией для «новых американцев». Напротив, сохранение идентичности, память о ней (как в романе «В игре») способствует лучшему построению диалога с таким же «другим», взаимопониманию с ним, однако и у этого явления есть

[154] Lelchuk A. Playing the Game. N.Y.: Baskerville Publishers Inc., 1995. P. 21.
[155] Ibid. P. 18.
[156] Ibid. P. 285.
[157] Ibid. P. 231.

отрицательная сторона: неопределенность идентичности может стать причиной внутренней раздвоенности, формирования разных «я» (*selves*).

3. Роман «Мальчик из Бруклина» как портрет художника в юности

Стремление к самоидентификации является неотъемлемой чертой становления личности, тем более творческой, и если это происходит в подростковый период и накладывается на этнокультурную идентификацию, жанр романа воспитания и романа о художнике подходит для темы как нельзя лучше.

Именно это определяет своеобразие романа Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина». Своим названием он отсылает читателя не только к теме воспитания, но и к теме Америки, которая исторически оказывается тесно связанной с проблемой самоидентификации, столь непростой для американского колониста в начале XVII века и уже разрешенной в сознании большинства американцев к середине XX века, события которого описываются в романе.

Первое издание «Мальчика из Бруклина» датируется 1989-м годом. К этому времени автором написано несколько крупных романов: «Американское недоразумение» («American Mischief»), «Мириам в тридцать четыре» («Miriam at Thirty-four»), «Мое отступление: начало конца» («Shrinking: the Beginning of My Own Ending»), «Мириам в сорок» («Miriam in Her Forties»), «На своем поле» («On Home Ground»), причем заимствование образа главного героя, мальчика, а затем подростка Аарона Шлоссберга, происходит именно из романа «На своем поле» («On Home Ground»), что отмечают и некоторые исследователи[158]. Более подробные картины детских и юношеских лет, описанные Лелчуком в «Мальчике из Бруклина» с оглядкой на собственное прошлое, позволяют отнести роман к прочно установившейся в начале XX века традиции романа о художнике, идущей от «Портрета художника в юности» Джеймса Джойса до романов Томаса Манна и Томаса

[158] Mayer P. Coming of Age on Canarsie: ‘Brooklyn Boy’ by Alan Lelchuk // Электронный ресурс Интернет: http://articles.latimes.com/1990-01-21/books/bk-647_1_brooklyn-boy-lelchuk. Kendle B. Alan Lelchuk Biography // Электронный ресурс Интернет: http://biography.jrank.org/pages/4529/ Lelchuk-Alan.html.

Вулфа, Филипа Рота и Сола Беллоу. Сам же выбор названия вызывает прямую ассоциацию с повестью Эрскина Колдуэлла «Мальчик из Джорджии» («Georgia Boy», 1943).

Если более подробно говорить о жанровой специфике произведения, то это роман воспитания, представляющий собой автобиографическую прозу с нелинейным повествованием. Автор посвящает его Гарри Лелчуку, своему отцу. Роман составляют двадцать пять новелл, расположенных вне хронологической последовательности событий, которые выстраиваются так, как автор считает нужным представить их читателю. В них нет памяти предыдущих событий, и остальные персонажи, кроме родителей Аарона, в них не повторяются (в одной из новелл даже появляется старшая сестра, которая не фигурирует в других). Очень сложно проследить и восстановить, например, цепочку событий в двух новеллах, даже если совпадает упоминаемый в них год и этап взросления Аарона. С этой стороны наблюдается еще одно сходство с повестью Колдуэлла: её главы внешне выглядят как самостоятельные эпизоды, вместе образуя внутреннюю цельность. Неоднородность также проявляется на повествовательном уровне: несколько новелл написаны от третьего лица, другая часть от первого и, кроме того, есть внесюжетные вставки: публицистические заметки об истории американского бейсбола. М.К. Бронич в статье, посвященной анализу данного романа, отмечает, что «фрагментарность композиции являет собой способ репрезентации, имитирующий работу памяти, высвечивающей отдельные наиболее яркие картины прошлого, то приближая их, то отдаляя»[159].

«Мальчик из Бруклина» открывается как традиционный роман воспитания идиллической сценой из семейной жизни, в которой мать убаюкивает сына колыбельной на идише, а отец поет русскую бурлацкую

[159] Бронич М.К. Роман Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина»: культурное самоопределение художника в юности // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново: Изд-во «Ивановский государственный университет», 2007. С. 255.

«Эй, ухнем». Начало напоминает сцену, открывающую другой роман, «Портрет художника в юности» Джойса, воспоминаниями Стивена Дедала о том, как в детстве отец рассказывал сказку про мальчика Бу-бу и корову Му-му, и как мама играла на рояле для него матросский танец.

Роман продолжается двумя новеллами, которые также описывают детство и школьные годы Аарона Шлоссберга и его отношения с отцом, которые в новелле «Отцы и дети» («Fathers and Sons») представлены со стороны, с максимальной дистанции. После этого новеллы резко меняют повествовательный тип на рассказ от первого лица, словно указывая на начало более осмысленной и активной рефлексии. Например, после рассказа о воскресных днях, которые Аарон проводил всегда с отцом, следует новелла «Новый мужчина в доме» («New Man in the House»), при этом причины ухода отца из семьи объясняются спустя несколько новелл — заметок о бейсболе, в которых все персональное и глубоко личное отходит на второй план, уступая место общенародному объединяющему началу, что снова выражается в изменениях в повествовании: автор использует *we* вместо *I,* как, например, в новелле «Святыня» («The Shrine»), где Аарон промелькнул лишь как маленький зритель на трибуне, став частью огромного целого. Мысли, ощущения, впечатления и отношения Аарона с людьми – это и собственная уникальная история, и одна из множества других историй болельщиков, кричащих на трибунах Эббетс Филд.

Спорт, а именно бейсбол, выступает как основание для единения американского народа, как новая религия, он отфильтровывает «свое» от «чужого», и Лелчук употребляет соответствующие сравнения и метафоры: «сакральное игровое поле», «…место истинного поклонения, святыня посещалась еженедельно сотней, тысячей или более истинных верующих», «Бейсбол был… настоящей религией для свободного народа с веселым нравом, у которого были свои представления о независимости, добре и зле,

свое восприятие пышного церемониала игры и преданность ей»[160]. Роль спортивных состязаний настолько неразрывно слита с представлением о мощи государства для американцев, что, слушая разговор взрослых о России на кухне, маленький Аарон думает о том, читают ли в России журналы о спорте и даже сомневается, что у них вообще есть спорт.

В романе встают картины Америки в ее разнообразии – игорные дома, бильярдные, библиотеки, кафе, боксерские ринги, авеню, криминальные кварталы, метро – встречающиеся в любом городе другой страны, – и возвышающиеся над ними Эббетс Филд и Бруклинский мост как уникальные символы Нью-Йорка. Сам же город, расположенный вблизи Атлантического океана, дает ощущение свободы и причастности к остальному миру: отсюда можно в любой момент уплыть с матросской командой в Африку (что делает Аарон в конце романа).

Аарон Шлоссберг и его частная история становятся зеркалом, в котором отразился многонациональный состав граждан Соединенных штатов: Аарон — мальчик с еврейско-русскими корнями, считающий Нью-Йорк и Бруклин своим родным домом. Его на первый взгляд уникальное происхождение не является таковым: в мультикультурной Америке он такой не один. Что же до самого боро, то и он на поверку оказывается не исконно американским: Бруклин основан голландцами и первоначально получил голландское название *Breucklyn*, что только усиливает недоумение Аарона-ребенка, неопределенность происхождения которого усугубляется еще и этим фактом. В растерянности он спрашивает отца: «Так ты хочешь сказать, что мы не только американцы и русские, но еще и голландцы?»[161], связывая свое происхождение с местом проживания.

Мальчик находится в постоянном поиске своей идентичности, который начинается с его неамериканского происхождения: его отец Гершель (Гарри) — еврей, выходец из России, что заставляет Аарона мечтать о

[160] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 86–88.
[161] Ibid. P. 3.

путешествии в Россию, хотя до этого момента он не интересовался ни ее культурой, ни языком, ни политикой: «Еще я мечтал проехаться по России: от Минска до деревни, где мой дед был зарублен диким казаком; и дальше, от Москвы до самого Востока, на сибирском поезде»[162]. Подобное ностальгическое желание территориально вернуться в пространство родной культуры свойственно евреям, которые всегда «выходцы» откуда-нибудь: есть польские евреи, итальянские, немецкие, французские, русские евреи. Мотив путешествия в страну географического происхождения возникает и у других авторов: так, Эрика Джонг в романе «Парашюты и поцелуи» (1984) получает возможность поехать с делегацией писателей в Одессу и, уже приехав туда, понимает, что она «была не русской, но американкой, и что корни ее не в Одессе, а внутри ее собственной души»[163]. Скорее всего, таким был бы и вывод Аарона по приезде в Россию.

Если в раннем детстве Аарон вслушивался в загадочную русскую речь отца и втайне от матери учился русскому языку, то со временем противостояние с отцом и подростковый дух бунтарства неизбежно сделали его противником всего того, что было близко старшему Шлоссбергу.

Карасик О.Б. говорит о том, что конфликт поколений – «родителей-иммигрантов, носителей своей традиционной культуры, и детей-уроженцев США, ставших уже “настоящими” американцами»[164], – характеризует практически любую этническую литературу США. Р. Вайс замечает, что на протяжении всей эпохи модерна еврейская проза была основана на конфликте мировоззрения отцов и детей и написана «большей частью от имени бунтующих, стремящихся к эмансипации “детей”»[165]. В отношениях между Аароном и его отцом можно увидеть традицию, идущую от Шолом-

---

[162] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 247.
[163] Jong E. Parachutes&Kisses. N.Y.: New American Library, 1984. 405 p.
[164] Карасик О.Б. К вопросу о мультикультурализме в современной литературе США // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск, 2009 // http: k.voprosu.o.multikulturalizme.pdf.
[165] Вайс Р. Современный еврейский литературный канон. Путешествие по языкам и странам / Пер. с англ. Н. Рохлиной под ред. З. Копельман. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2008. 512 с.

Алейхема: в его важнейших произведениях, написанных от имени детей (как и «Мальчик из Бруклина») — «Мальчик Мотл» и «Блуждающие звезды» — сюжет основан на переселении героев в США, где они «с удовольствием приобретают двойную идентичность — продолжая чувствовать себя евреями, они становятся и американцами»[166]. Повесть «Мальчик Мотл» (*Mottel the Cantor's son*) относится к детской литературе (ср. «На своем поле» А. Лелчука) и начинается как серия рассказов, первая часть которых была опубликована в 1910 г., а вторую часть Шолом-Алейхем писал, уже эмигрировав в США. Это история семьи, которая перебирается в Америку после смерти отца семейства в поисках лучшей жизни. Для героев «Блуждающих звезд» переезд в Америку — попытка освободиться от социальных конфликтов, которые преследовали их в полупатриархальном обществе восточноевропейских евреев.

Писатели этнических литератур по-разному решают проблему аутсайдеров — людей с периферии, рожденных за пределами данной культуры, тех, «кто, говоря на языке некоей культуры, в то же время отторгают ее по религиозным или политическим соображениям». Перед ними, по замечанию швейцарского писателя Рамю, со временем встает такая проблема: «нужно либо делать карьеру и поначалу подчиняться целому ряду правил (не только эстетических и литературных, но и социальных, политических или даже светских), либо решительно порвать с ними, не только выставляя напоказ, но и преувеличивая свою самобытность, — и попытаться заставить окружающий мир принять ее затем, если это возможно»[167]. Старший Шлоссберг идет по второму пути и, не в силах противостоять в одиночку Америке, ломается, в то время как Аарон предпочитает первый путь: отец и сын воплощают два противоположных способа существования мигранта в новом культурном пространстве.

---

[166] Кукулин И. С ними всегда проблемы // НЛО. 2008. № 89 // http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku26.html.
[167] Цит. по: Там же.

Образ отца играет важную роль в романе: на протяжении всей жизни, возвращаясь к мыслям о своем родителе, Аарон испытывает противоречивые чувства: смесь страха с ненавистью, жалостью и былой детской привязанностью. Свою модель поведения Аарон выстраивает «от противного» (в отличие от Сиднея Бергера в романе «В игре», «сына своих родителей»). Отец, к разочарованию мальчика, во всем стремится подчеркнуть свою «чуждость» Америке: «Жизнь с отцом-иммигрантом — совсем другое дело. Особенно если этот иммигрант скучает по дому, не понимает Нового Света, чувствует себя пожизненным изгнанником. Сознание изгоя, чуждость всему родному, каждодневная забота о хлебе насущном — все вместе только усугубляет положение дел»[168]. Если бы отец отказался от такой связи, он бы стал настоящим американцем, однако он упорствует в своем культурном нон-конформизме, что разрушает отношения между отцом и сыном. Аарон постоянно и пристально наблюдает за отцом и ощущает близость с ним в те редкие моменты, когда в нем раскрывается страсть и жизнелюбие, более близкие и понятные Аарону, чем угрюмая ностальгия по ушедшему веку: так, например, они бегут под дождем после бокса, взявшись за руки, и у Аарона возникает мысль, что в синагоге его отец не проявляет столько удовольствия, как после победы над соперником на ринге. Ключевой сценой становится появление отца верхом на лошади перед удивленным Аароном на отдыхе за городом. Поступок вызывает чувство гордости отцом, и Аарон думает: «Ведь он совсем другой здесь – на лошади, среди дорог и полей, и другим стало его отношение ко мне. Правда же, зачем ему все время мечтать о прошлом доме и прошлой стране, когда он может быть счастлив именно здесь. Может, со временем Америка бы стала его новой родиной»[169]. Но этого не происходит, так и оставшись несбыточной детской мечтой, и прогрессирующий конфликт поколений становится конфликтом культур. Тем не менее, произошло «узнавание» другого в его

[168] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 36.
[169] Ibid. P. 134.

бытии: оказалось, что у отца тоже есть «свое поле», которое было скрыто от Аарона долгое время.

Интересно, что этот эпизод, как и линию отношений Аарона с отцом, Лелчук перенес из своей повести, которая называется «На своем поле», 1987 («home ground» – это своя игровая площадка спортивной команды, кроме того, есть второе значение: «A subject or area with which one is familiar or comfortable»[170] — «Предмет или область, знакомая говорящему»).

И в романе, и в повести дистанция между отцом и сыном принимает черты ветхозаветной иудейской дистанции между Богом и человеком. Отец ассоциируется с силой, и повторяющейся деталью являются его сильные руки. Аарон боится гнева отца как гнева Божьего, кары, и в то же время робко радуется его милости и скупым проявлениям любви. Однажды отец жесткого наказывает его побоями, узнав, что Аарон нарушил его запрет пропускать занятия в школе ради игры в бейсбол (этот эпизод также есть в романе). «Его шлепки и угрозы заставили меня ненавидеть его, но каким-то образом они не смогли стереть других воспоминаний и чувств»[171] — в сцене наказания Аарон вспоминает прошлое, когда они еще были близки с отцом, когда он сидел на коленях и слушал рассказ отца о его доме в России и изучал его зарисовки.

Олицетворением враждебной Америки для отца становится Бёрт, «проводник» сына на стадион Эббетс Филдс и в мир бейсбола. Но отец не готов делить привязанность сына с привязанностью к другому человеку. В традиционном воскресном походе на матч американского отца и сына заменены «слагаемые»: Аарон ходит на стадион со взрослым, который разделяет его интерес, тогда как отец водит его на футбол, шахматы или бокс. Бёрт пытается встать на сторону Аарона перед отцом, спрашивая: «Почему Вы не даете Аарону вырасти американским мальчиком?»[172]

---

[170] Oxford Dictionaries Online: www.oxforddictionaries.com.
[171] Lelchuk A. On Home Ground. Gulliver Books, 1987. P. 46.
[172] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 126.

Конфликт переходит в физическое противостояние двух сторон, но в этот раз не в акте телесного наказания за непослушание, а в состязании армреслинга. Отец побеждает Бёрта, что вызывает не восхищение сына силой отца, а отчаяние и сочувствие побежденному другу.

Разрыв отношений с отцом напоминает разрыв со Старым светом первых колонистов Америки: пересекая океан, они, по мысли Макса Лернера, совершали своего рода «отцеубийство», отказываясь от «старосветского» наследия[173]. В романе есть символичная сцена, когда в очередной стычке отец вкладывает Аарону в руки нож и предлагает убить его, после чего сам направляет нож против сына, в чем можно увидеть прообраз жертвоприношения Авраамом своего сына Исаака, также не свершившегося. По сути, в результате противостояния побеждает сын: отца выгоняет из дома мать, и на смысловом уровне, в подтексте, «отцеубийство» все же происходит.

Взаимоотношения с отцом как определение своей идентичности через отрицание — один из важнейших моментов в формировании личности Аарона, но далеко не единственный. Попытка быть «как все» и удается, и нет. С одной стороны, он обычный американский подросток, который увлекается спортивными и азартными играми, встречается с девушками в школе, старается одеться получше, становится жертвой уличных хулиганов. Но вместе с тем есть нечто, что отличает Аарона от массы остальных людей — его любовь к литературе, способность глубоко переживать события, замечать детали, что проявляется в его заметках о спорте в школьной газете. Все это — признаки зарождающегося художественного сознания. Становление художника происходит постепенно, хотя страсть к чтению и осмысление прочитанного проявляются с ранних лет, с разглядывания старинной карты Бруклина.

---

[173] Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 33.

Чтение у Лелчука всегда является гарантом правильного, настоящего образования. В романе «В игре» Бергер делится своими рассуждениями об образовании с коллегами, и говорит, что чтение «тех» книг, правильной литературы — признак образованного человека, в то время как посещение выставок и театра — признак потребителя. Чтение становится общим интересом Аарона и Виолетты и служит их сближению: Аарон начинает часто посещать библиотеку, чтобы оттачивать словесное мастерство, стиль и расширять словарный запас для написания спортивных статей, а сотрудница библиотеки знакомит его с английскими классиками и лучшими образцами романтизма, обсуждая с ним прочитанное — «Повесть о двух городах» Диккенса, «Возвращение домой» Харди и многое другое (героя формирует англоязычная книжная традиция).

В сердечных предпочтениях Аарон также отличается от сверстников, и роман с замужней женщиной из Вест-Индии заканчивается по-литературному драматично: она, не простившись, уезжает на родину, оставляя Аарону на память книгу о странах Карибского бассейна. Именно Виолетта первая подает Аарону идею писать художественную прозу и обращает особое внимание на описание характеров в его статьях.

Любовь к чтению не проходит с потерей Виолетты, и Аарон устраивается работать в букинистическую лавку, где встречает литературного критика Барретта, благодаря чему круг чтения расширяется, и Аарон начинает мечтать о собственной книге «наподобие приключений Юджина Ганта или Оги Марча»[174]. Мистер Барретт и Аарон ведут беседы на литературные темы, рассуждают о природе творчества, и в разговорах звучит мысль о том, что только через опыт личных переживаний, путем ошибок («mess ups») художник может прийти к созданию по-настоящему великих шедевров. Аарону знакомо это чувство: еще в детстве, впервые сбежав с уроков, он чувствует сладостное чувство «преступления», хаоса, выхода за

[174] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 247.

рамки допустимого («infantile disorder»). Аналогичный опыт «нравственного падения» описан в романе Джойса «Портрет художника в юности», в котором показано рождение художника из религиозной личности через опыт падения, кризиса: «Этот изгиб выражен в духовном переломе, что проходит художник: он переживает кризис, катастрофу, катарсис, и в результате из пылкого, истово верующего католика становится столь же истовым и пылким художником»[175]. Отличие в том, что Стивен разочаровывается в своих религиозных идеалах, пройдя долгий духовный путь, в то время как Аарон уже в 11-летнем возрасте сознательно отказывается от религиозной идентичности.

Интересно, что Аарон способен занять столь четкую позицию в важных вопросах в таком раннем возрасте. Так же тверда и его гражданская позиция — он умеет отличить истинный патриотизм от ложного: так, например, в новелле «L-A-V-A, L-A-V-A» Аарон пишет письмо в компанию, занимающуюся производством мыла, и отказывается — из принципа — покупать их продукцию. Сознательность, разборчивость в людях, проницательность — все это важные черты в портрете будущего писателя. Кроме того, в этой новелле становится заметно, как концепты «свой» и «чужой» утрачивают исключительно этнический характер, и со временем Аарон начинает осознавать внутренний драматизм и противоречивость истинной американской жизни, вплоть до проявлений антисемитизма в свой адрес[176].

В числе любимых героев повзрослевшего Аарона — Юджин Гант, и у обоих персонажей действительно есть много общего, к примеру, их несхожесть с отцами. Точно так же можно провести параллели между автобиографическим принципом Вулфа и Лелчука: писатели передают своим

---

[175] Хоружий С.С. Ранний Джойс, или Стивениада до Одиссеи // Джойс Д. Собрание ранней прозы / Пер. с англ. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2011. С. 857–879.
[176] Бронич М.К. Роман Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина»: культурное самоопределение художника в юности // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново: Изд-во «Ивановский государственный университет», 2007. С. 260.

героям массу фактов собственной биографии. Например, Аарон, так же как и сам автор, — русский еврей, его отца тоже зовут Гарри, он также заканчивает Стэнфорд и живет много лет спустя в Нью Гемпшире, и известно, что он будущий писатель (часть из этих фактов Лелчук использует и в образе Сиднея Бергера).

Важным моментом в биографии художника, как известно, является путешествие за океан. Но если раньше американские писатели посещали Европу, то Аарон плывет на корабле в Африку в компании с норвежцами, датчанами, шведами и африканцами — культурное многообразие повсюду сопровождает Аарона, даже в открытом море. Африканцы на борту, узнав, что Аарон из Америки, почитают его чуть ли не за принца, уважая в нем силу, власть и могущество. Герой чувствует себя неловко и удивляется тому, что они заставляют Аарона впервые почувствовать свою «инаковость» вдали от дома. «Такими яркими и зажигательными были африканцы, что мы каждый раз невольно очаровывались ими. <…> Где же я? Еще несколько недель назад я был среди привычной массы горожан и их знакомых привычек»[177].

Так, финальная новелла становится выходом из Америки в большой свет, это и географический и «культурный» выход, ведь только вне привычного топоса человек может окончательно самоопределиться, потому что он сталкивается с оценкой окружающими самого себя как «другого». Этот «завершающий» взгляд со стороны, о необходимости которого много говорит М.М. Бахтин, стал тем, чего долгое время не хватало Аарону Шлоссбергу, и тем, что особенно важно для него как для будущего писателя. Топографический принцип, положенный в основу композиции романа, расширяет пространство от топоса Бруклина, связанного с детством героя, до берегов Африки: становление героя происходит не только во времени, но и в пространстве. Книжная культура, к которой прикасается Аарон, становится,

[177] Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. P. 293.

по мнению М.К. Бронич, мостиком в большой мир, и одна из последних «глав» (*The Bridge*) посвящена Бруклинскому мосту: «Мост реальный сопрягается с мостом метафорическим, мостом взросления, который одновременно накрепко соединяет и разделяет новую жизнь героя-рассказчика с прошлым, с истоками»[178]. Сам образ Бруклина заключает в себе двойной смысл, являясь и реальным географическим местом, и символом многосоставной американской культуры.

Таким образом, в романе «Мальчик из Бруклина» Алан Лелчук рисует портрет художника в юности и рассказывает о становлении американского писателя, воспитание которого тесно связано с этнокультурной самоидентификацией. Бруклин, ключевой концепт и символ романа, объединяющий неоднородность повествования, играет такую же роль в личной истории мальчика, как и в истории страны: это место, с которого начинается история Нью-Йорка и история частной жизни Аарона Шлоссберга: «Ты покинешь Бруклин, но Бруклин не покинет тебя, он останется в памяти, затаится в сердце, проявится в говоре и ощущениях — в способах видения и восприятия мира»[179].

Итак, американская еврейская литература, как любая этническая литература в рамках мультикультурного контекста, сформировалась путем осмысления проблем национальной и культурной самоидентификации. Американские писатели еврейского происхождения наиболее легко адаптируются по сравнению с другими меньшинствами, однако рефлексия над своей «другостью» никогда не покидает их.

Среди способов интеграции в принимающую культуру наиболее актуальными для американских евреев являются спорт и литература. Спорт

---

[178] Бронич М.К. Роман Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина»: культурное самоопределение художника в юности // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново: Изд-во «Ивановский государственный университет», 2007. С. 261.

[179] Цит. по: Бронич М.К. Роман Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина»: культурное самоопределение художника в юности // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново: Изд-во «Ивановский государственный университет», 2007. С. 255.

дает чувство причастности к другой культуре и даже сакрализируется (заменяет религию), кроме того, лежит в основе конфликта отцов и детей. Однако этот процесс не всегда положителен, и Филип Рот показывает его трагический итог для «новых американцев». Напротив, память о собственной идентичности (как в романе «В игре») способствует лучшему взаимопониманию с «другим».

В романе «Мальчик из Бруклина» Алан Лелчук обращается к портрету художника в юности и показывает становление американского писателя, воспитание которого тесно связано с этнокультурной самоидентификацией. Основная тема романа — тема Америки и американского культурного многообразия, и концепт «американскость» определяет принцип оформления героя, чья частная история становятся частью общей истории и зеркалом, отражающим многонациональный состав граждан Соединенных Штатов.

ГЛАВА III. ОБРАЗ ПИСАТЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ В РОМАНАХ «ЖИЗНЬ ЗИФФА» И «В ПОИСКАХ ВАЛЛЕНБЕРГА»

1. Проблемы писательской идентичности в романе «Жизнь Зиффа»

В истории зарубежной литературы личность художника (конкретнее — поэта, писателя) являлась предметом осмысления не только в художественной, но и в документальной (биографической, автобиографической, мемуарной) форме. Возникновение романа о художнике (*Künstlerroman*) в европейской традиции в XIX веке напрямую связано с загадочным образом поэта-романтика, волнующим умы общества. Параллельно желание раскрыть тайну личности автора приводит к росту документальной литературы и воспоминаний современников о нем. Кроме того, именно в это время Ш.-О. Сен-Бёв, один из теоретиков литературы романтизма, предлагает литературоведению биографический метод.

Новая волна интереса к личности писателя (как правило, высокоинтеллектуальной и эпатажной) наблюдается в XX веке, полном мистификаций. С одной стороны, в это время за жизнью писателя становится легче наблюдать, но с другой публичность (освещение в светской хронике и газетных статьях) приводит к сплетням и домыслам, что рождает потребность в проверке фактов и приводит к тому, что жанр биографии приобретает широкую популярность.

Таким образом, когда мы имеем дело с писателем, мы можем говорить о нескольких составляющих его образа: это, во-первых, реальный автор и его взгляд на себя, выраженный в автобиографии, литературные проекции своего «я» в художественных произведениях (авторское «я»), автор в воспоминаниях близких и современников, выраженных в биографии.

Л.Я. Гинзбург в исследовании «О психологической прозе» размышляет о компонентах авторского образа, который соединяет историческое и лично-

психологическое: «Авторский образ, как известно, не обязательно состоит из личных черт и биографических событий, но вымыслу в нем материалом служит общее, историческое, обязательно ставшее фактом личного духовного опыта. Без этой подлинности внутреннего опыта искусства быть не может, а есть только мертвая словесная шелуха»[180]. Именно «подлинность внутреннего опыта» является важнейшим условием настоящего произведения искусства, в котором через личность автора происходит соединение факта действительности с вымыслом.

Обратившись к образу писателя в американской, в частности, американской еврейской литературе, можно обнаружить, что в ней проблема профессиональной идентичности пересекается проблемой с этнической идентичности, в связи с чем, по замечанию О.Б. Карасик, возникает вопрос о каноне в рамках американской еврейской литературы: «…тема поиска эталона и определения канона еврейской литературы становится центральной в ряде произведений и раскрывается через изображение формирования и эволюции персонажа-писателя»[181]. Одним из таких произведений является роман «Ziff: A Life?» («Жизнь Зиффа», 2003) Алана Лелчука.

В центре романа фигуры двух писателей — Артура Зиффа и Дэниела Левитана — гениального преуспевающего автора популярных романов и его менее удачливого на литературном поприще друга, которому в один прекрасный день предлагают написать прижизненную биографию Зиффа. Дэниел соглашается, несмотря на то, что создание биографии сопряжено с несколькими рисками: во-первых, потерять друга, во-вторых, написать плохую биографию и лишиться всякой надежды вернуть себе литературное имя, и, в-третьих, написать хорошую биографию и навсегда остаться лишь автором биографии об Артуре Зиффе. По мере того, как Дэниел погружается в работу, предприятие принимает все более авантюрный характер. Дело в

[180] Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. С. 26.
[181] Карасик О.Б. Еврейская литература США на рубеже XX-XXI веков: в поисках идентичности. Казань, РИЦ «Школа», 2015. С. 32.

том, что хотя прижизненная биография — явление не новое в литературе, и Дэниел вспоминает своих предшественников (к примеру, Хоуэллса, написавшего о Марке Твене), однако подобный опыт в начале XXI века (тем более, в Америке) может повлечь за собой судебное разбирательство по факту клеветы (если написана неправда) или нарушения неприкосновенности частной жизни. Выходит, что создание биографии, помимо всего прочего, связано с риском потерять свободу: автор несет не только метафизически-нравственную (как в художественном произведении), но и юридическую ответственность за сказанное слово.

Дэниел Левитан, приступая к работе, старается проверять любой факт из жизни Артура Зиффа и перебирает множество точек зрения — от беспристрастного мнения до предвзятого отношения: среди них есть и восторг облагодетельствованных им студентов в Риме, и ненависть евреев, на которых направлен сарказм многих его произведений, и пикантные воспоминания жены, известной французской киноактрисы, которую Зифф называет «патологической лгуньей». Сам же Зифф отказывается что-либо комментировать, заявляя Дэниелу, что это не его книга, и он, Зифф, «не имеет к ней никакого отношения».

Кроме встреч со знакомыми Зиффа в Нью-Йорке и Бостоне, Дэниел отправляется в Италию и Венгрию, где открывает удивительные факты о жизни своего друга за пределами Америки: в Европе он оказывается совершенно другим человеком — спонсором студентов Римского вуза, главой проекта *Wallenberg Institute*, который выделяет средства жертвам холокоста на разные нужды, — по мнению венгерской помощницы, профессора Евы Кертеж, Зифф — честный, благородный, гениальный и щедрый человек («Как Пикассо, он постоянно меняется. Новая личина. Он относится к своей жизни так же серьезно, как к своей работе»[182] (*здесь и далее перевод наш – Д.Н.*)). В глазах соотечественников же Зифф остается

[182] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 117–118.

«гламурным» писателем («манхэттенский нарцисс», «хулиган»). Дэниел сравнивает его с двойным агентом: «…переоценка современного образа американского писателя, который здесь, у себя на родине, остается круглым негодяем, а в Европе рождается заново как благородный герой»[183].

Интересно, что вместе с осмыслением жизни Артура Зиффа Дэниел приходит к переоценке своей собственной. Зифф – это *alter ego* Дэниела. Первой на их сходство (в основном, в привычках и манере вести разговор) указала Ева, знавшая Зиффа довольно близко. Позже Левитан мысленно возвращается к сравнению: «Неудивительно, что между нами сложилось постоянное соперничество как между писателями и мужчинами, и все потому, что мы были так схожи в главном — вожделении, художественной свободе, смелом воображении»[184].

Вместе с тем Дэниел готов признать превосходство Зиффа, и на вопрос Евы: «В чем вы не похожи?» он без колебаний отвечает: «Он гений и успешный писатель, а я нет»[185]. Затем, в разговоре с ней же, он называет себя хаотичным и неорганизованным человеком, в то время как Зиффу свойственны организованность и точность – «черты, присущие гению», по замечанию Евы.

Похожие отношения двух писателей, одновременно друзей и соперников (и учителя — ученика), представлены в романе другого американо-еврейского автора, Сола Беллоу («Дар Гумбольдта», 1975). Гумбольдт фон Флейшер, в прошлом литературная величина и всемирно известный поэт, в определенный момент внутренне ломается и теряет все, в то время как Чарльз Ситрин стремительно преуспевает и приобретает славу. На фоне этих перемен происходит довольно болезненное расставание друзей: Гумбольдт обвиняет Ситрина в предательстве, которого в реальности не было.

---

[183] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 184.
[184] Ibid. P. 242.
[185] Ibid. P. 128.

На примере Гумбольдта представлено, как поэзия (и любое творчество вообще), являясь частью личности поэта, может обернуться глубоким внутренним конфликтом, разорвав гармоническую целостность его личности. Наряду с миссией культурного возрождения Америки, которую он мечтает осуществить с Чарльзом Ситрином, Гумбольдт бессмысленно растрачивает себя в окололитературых интригах, во всем видит заговор против своей персоны. В его жизни рядом с возвышенной поэзией и философскими беседами с Чарльзом соседствуют скандальные, совершенно безумные поступки (мнительный интриган, он подозревает жену в измене, выслеживает каждый ее шаг, избивает, в итоге теряет; угрожает ее мнимому любовнику пистолетом; в конце концов, теряет лучшего друга). Его дар — воображение, которое некогда прославило его, теперь сводит Гумбольдта с ума, после чего приводит к бесславному и жалкому концу в полном забвении и одиночестве (Гумбольдт умер в лифте от сердечного приступа, выйдя ночью вынести мусор). Его лучший друг и в прошлом ученик, Чарльз Ситрин, встретив Гумбольдта на улице как раз незадолго до его смерти, прячется, и после уже никогда не может себе простить своего бегства и трусости.

Как и в «Зиффе», в этом романе представлено литературное сообщество, погрязшее в конкуренции, охваченное жаждой денег и славы, где талант измеряется исключительно в денежном эквиваленте, и где дар ничего не «стоит», если он не подкреплен властью (Гумбольдт хочет возглавить кафедру современной поэзии) и материальным благополучием (ср. в «Зиффе» сын Дэниела говорит своему отцу, получив в подарок от Артура целую библиотеку: «Откуда столько денег, от писательства? Тогда нужно стать писателем»). Потеряв власть, доброе имя, деньги, Гумбольдт теряет и душевное равновесие, и, преследуемый маниями, оказывается в клинике для душевнобольных.

Пораженный смертью Гумбольдта, Чарльз Ситрин не может избавиться от мыслей и воспоминаний о нем; Дэниел Левитан записывает все свои

воспоминания о Зиффе, постепенно приходя к выводу: действительность может быть нереальнее, чем вымысел[186]. Его задача как писателя — отделять подлинные факты от вымышленных, а единого критерия истинности (правдоподобия — «truthfulness») здесь не существует. По наблюдению Дэниела, в жизни все может быть, и он настолько устает от непрерывного поиска и проверки истины, что теряет всякое ощущение реальности. Его жена Ребекка замечает, что он переворачивает любой факт наизнанку и страдает паранойей. Артур в беседе говорит: «Меня немного беспокоит твоя связь с реальностью в последнее время»[187].

Отзыв Зиффа после прочтения выпущенной Дэниелом биографии (что совпало с получением им Нобелевской премии за новый роман) оказался неожиданным: «Ты написал очень умный роман, с некоторыми поистине блестящими местами, и назвал его “биографией”. <…> Понимаешь? Ты думал, что описываешь факты, когда все выдумывал, и это придавало тебе сил. А через некоторое время ты уже перестал понимать что есть что, правда? Это твой лучший роман за всё время, самый изобретательный роман, и тебе он был нужен. Забавно!»[188]. Биография, которая призвана снимать маски, стала еще одной маской, с точки зрения Зиффа, в его системе координат. Он даже благодарит Дэниела, говоря, что тот сделал всего одной биографией то, что Зифф не сумел сделать за 45 лет своей работы: помог ему получить Нобелевскую премию, создав в глазах общества нужный, идеальный образ.

Однако, как только в беседе Левитан упоминает многолетний роман Зиффа с дочерью раввина (об этом Дэниел узнал, прочитав ночью в кабинете Зиффа рукопись романа) и дает Артуру понять, что мог бы, но не стал включать эту информацию в биографию, оценка Зиффа меняется на прямо противоположную: только теперь Зифф может оценить масштаб

[186] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 159.
[187] Ibid. P. 235.
[188] Ibid. P. 376.

писательского таланта своего соперника: «Живем один раз! Или два, после “настоящей” биографии»[189].

Артур Зифф различает жизнь и литературу совершенно иным, в отличие от Левитана, образом. Именно на пересечении достоверного и художественного строится конфликт двух писателей, который приобретает масштабы литературной войны. Дэниел не может простить Зиффу того, что тот использовал некоторые события его жизни в собственных интересах, создав, при этом, обидную пародию на него. Для Зиффа же это совершенно нормальное явление, он поступал так всю жизнь и не намерен что-либо менять.

Зифф привык использовать весь материал, имеющийся в распоряжении («Вообще говоря, это Зифф учил меня использовать все, имеющееся в распоряжении, весь материал моей жизни тем или иным образом; Зифф, который использовал мать, отца и бывшую жену, и старых друзей для своих романов; Зифф, который регулярно указывал на Апдайка как на лучший образец автора, пишущего на основе последних событий своей жизни; и как даже великий Беллоу никого и ничего не упускал»[190]). В глазах Зиффа предательством как раз видится то, что Дэниел, его близкий друг, пишет о нем биографию, и открывает миру то, что сам Зифф предпочел бы скрыть. В глазах Зиффа Дэниел, пишущий биографию, избегает того, что Гинзбург назвала «подлинностью внутреннего опыта», и что делает писателя настоящим писателем. Лишь автор, превращающий действительность в художественный вымысел по своему усмотрению, а не ограничивающийся вымыслом с претензией на достоверность, может по праву называться гениальным писателем. Та же мысль звучит в устах романиста, общего друга Зиффа и Левитана, который сравнивает Артура с волшебником: «Он невероятный, Дэниел. Как волшебник. Все возможно с Артуром Зиффом. Сегодня ты никто, а завтра тебя касается его волшебная палочка, и вдруг

[189] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 382.
[190] Ibid. P. 9.

мир узнает о тебе, хочет тебя, ты наконец-то Кто-то!»[191]. Этот романист обращает внимание Дэниела на основное свойство гения: «Посмотрите на гения и будьте готовы к неожиданности – если и есть ощущение обмана, то это часть гения, поймите и примите это. <…> Люди думают, что он враг евреев, хотя правда в том, что он их любит; никто не любит евреев больше, чем он. Понимаете, что я имею в виду – насколько превратно понят гений?»[192].

Следовательно, гений обладает тем масштабом личности, который невозможно охватить и свести к единому образу, он предполагает противоречивость (лишенную разрушительной силы) и многоликость, но не лицемерие, потому что в нем нет сознательного обмана, но допустима игра, даже иллюзия или плутовство – *fakery*. Внутренние противоречия гения естественным образом облекаются в маски, что не следует считать обманом. В Гумбольдте, как и в Зиффе, отражен гений, однако личность Гумбольдта не вынесла этого и сломалась (противоречивость постепенно приобрела разрушительный характер). Чарльз Ситрин попеременно называет своего друга то гением, то безумцем, постоянно анализируя трагедию своего кумира и делая для себя выводы. Из этого можно заключить, что автор считает несовместимыми такие явления, как гений и безумие, – точно так же, как не могут сосуществовать гений и злодейство. Однако дар Гумбольдта переживает его самого: после смерти по его (в соавторстве с Ситрином) сценарию снимают фильм, ставший мгновенно киношедевром, и Ситрин, своевременно заявив авторские права, возвращает покойному Гумбольдту доброе имя. Образы писателей у Беллоу и Лелчука противоречивы и сложны, так же сложны их взаимоотношения: некогда близкие друзья, единомышленники и родственные души, они проходят через конфликт, предательство и расставание и оказываются в итоге примиренными, перед вечностью и перед искусством.

---

[191] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 222.
[192] Ibid. P. 223.

В романе А. Лелчука образы художников Зиффа и Левитана различны, кроме прочего, в очень существенном аспекте: Артур Зифф — писатель-романист, тогда как Дэниел Левитан становится писателем-биографом, что в писательской среде не считается настоящей литературой. Г. Винокур в книге «Биография и культура» писал, что часто жанр литературной биографии незаслуженно квалифицируется как «литературное тряпичничество» (так, например, французский писатель А. Декурсель называл биографов «ветошниками истории»). «Но всякую науку можно превратить в тряпичничество, а с другой стороны, есть одно условие, выполнение которого самое тряпичничество может возвести в степень научного знания. Это условие <…> есть философское отношение к своему предмету»[193]. Таким образом, восприятие Артура Зиффа (презрение к работе биографа) обусловлено еще и подобным сложившимся предубеждением в литературных кругах.

Рост популярности жанра биографии (к тому же, в особой научно-популярной разновидности) в конце XX и начале XXI века связан с деградацией жанровой формы: «Деятельность современного биографа все чаще напоминает работу “ветошника”, коллекционирующего истории (зачастую далекие от литературы, но удовлетворяющие любителей “клубнички” или сенсационных разоблачений) и располагающего их в свободной последовательности»[194]. Литературная биография входит в массовую литературу и пользуется спросом у читателей, поэтому Дэниел Левитан получает заказ на написание биографии (т. к. он не занялся бы этой работой по собственному желанию), и издательство предлагает за это большие деньги. Стремится ли Левитан, обращаясь к этому популярному жанру, занять свое место в современной культуре и в обществе? Несмотря на авантюрность всего «предприятия», Левитан идет на множество рисков не ради сиюминутной славы и статуса автора бестселлера: Левитаном

[193] Винокур Г.О. Биография и культура. М.: Изд. ЛКИ, 2007. С. 85–86.
[194] Холиков А. Писательская биография: жанр без правил // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 41.

руководит его творческое сознание, интуиция художника — все вместе это становится вопросом литературной чести.

Конечно, из-за низкопробности большинства современных биографий многие писатели и поэты были против создания биографий о себе. Например, Иосиф Бродский относился к этому отрицательно и просил родных и близких не сотрудничать с журналистами и будущими биографами, при этом, с одной стороны, он негласно запретил излагать факты его биографии и делать ее таким образом достоянием общественности. С другой стороны, в интервью он выражал свою позицию по многим аспектам (в том числе и биографического характера) достаточно открыто[195]. Литературный герой Лелчука, Артур Зифф, точно так же очень внимателен к своему публичному образу, и рассказывать о себе может только он сам, а кроме того, о нем говорят его произведения.

В целом жанровые рамки литературной биографии довольно свободные: «Сложно выявить законы, по которым должна строиться *biographia literaria*, так как, в сущности, их никто не формулировал. Собственно, *biographia literaria* — это даже и не жанр в чистом понимании этого термина. Общеизвестно, что таковым было латинское название, которое дал своему произведению Колридж. <…> …общий принцип — “не история человека, а история его творчества”»[196].

«Гибкость» биографии оставляет простор для творчества, который можно использовать по-разному, и Дэниел Левитан подходит к работе со всей ответственностью художника: он творит свой образ Артура Зиффа (что как раз говорит о «философском» отношении к предмету).

Собственно говоря, биографией труд Левитана можно назвать лишь в самом общем смысле. Если это биография, то романизированная, нечто приближенное к роману-жизнеописанию: «История личной жизни благодаря

---

[195] Луценко Е. Прощание, запрещающее печаль. Биограф и его критики // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 64.
[196] Там же, с. 70.

художественной интуиции Левитана превращается в романизированную биографию, следуя в целом законам искусства. Художественная интуиция или психологическое воображение, как называл этот инструмент Андре Моруа, позволяет биографу-художнику лучше понять своего героя, а стало быть удачнее реконструировать жизнь и личность биографируемого»[197]. Материал, с которым работает Левитан — жизнь Зиффа — является чем-то неопределенным, загадочным, так же как неоднозначен и отдельно взятый человек. «Моя цель — рассказать лишь версию правды»[198], — понимает будущий биограф уже в самом начале работы.

В узком смысле в качестве жанрового определения здесь больше подходит литературный портрет, который соединяет критику и беллетристику. Его целью становится создание художественного образа, за которым только угадывается личность, изображенная через призму художественного сознания биографа[199].

Таким образом, текст, который рождается внутри романа А. Лелчука, находится на стыке документального и художественного и соединяет в себе фактуальное и эстетическое начало: «Установка на подлинность как структурный принцип произведения делает документальную литературу документальной. А литературой как явлением искусства ее делает эстетическая организованность»[200].

И несмотря на то, что «документальная литература переводит жизнь на новый язык»[201], она оперирует большим количеством свидетельств, перенесенных из реальности в литературу: роман представляет собой коллаж из разнородных фрагментов, в котором материалы создают

---

[197] Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 75–76.
[198] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 24.
[199] Барахов В.С. Литературный портрет. Л.: Наука, 1985. 312 с.
[200] Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. 464 с.
[201] Там же.

«преднамеренный хаос романа, предлагающего постмодернистскую автопародию»[202]. На глазах читателя происходит упорядочивание, систематизация и синтез разных типов текста: нарратива от лица рассказчика, собственно биографии, писем и факсов, которые получает Левитан, а также мемуаров и прочих воспоминаний современников, кроме того, библиографии сочинений Зиффа и протокола судебного заседания в приложении. Таким образом, мы видим полную картину мастерской художника, — к чему призывал Эдгар Аллан По в своем эссе «Философия творчества»[203], в котором он показал подробный механизм создания поэтического произведения.

Создание биографии становится сюжетообразующим элементом не только в «Жизни Зиффа», но и в следующем романе А. Лелчука — «В поисках Валленберга», с той разницей, что герой последнего романа подходит к написанию текста не с позиции литератора, но как профессиональный историк.

---

[202] Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 77.

[203] По Э.А. Философия творчества / Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1982. С. 77–87.

2. Образ современного американского писателя и его место в культуре

В романе А. Лелчука «Жизнь Зиффа» предметом изображения становится современная литературная среда, формирующая новое писательское сознание. Повествование романа строится вокруг темы писательства и состояния современной литературы, в которой отражается многомерный и противоречивый облик современной Америки. Если считать смысловым центром романов А. Лелчука концепт *mischief* («проказа», «озорство», т. е. нарушение общепринятых норм)[204], то можно проследить его существенное влияние на образ главного героя романа, писателя Артура Зиффа.

Преуспевающий романист Артур Зифф живет воплощенной мечтой любого писателя, поскольку ему удается быть одновременно и большой знаменитостью, и серьезным писателем. Он — «король литературы с деньгами и славой»[205], «очень американский и очень современный гений»[206]. Популярный, читаемый автор, Зифф объединяет в своей творческой судьбе два начала, которые всегда казались художникам (в частности американским) глубоко противоречивыми: популярность у массового читателя и верность творческому «я». Одним из первых в американской литературе данное противоречие темой многих своих произведений сделал Генри Джеймс. В современной литературе оно снимается благодаря таким писателям, как Зифф. Не случайно в тексте присутствует прямое сравнение Зиффа с Джеймсом: он был «наследником Генри Джеймса по духу и перу»[207].

Романы Зиффа безукоризненны с точки зрения мастерства: он признанный гений своего времени, о чем мы узнаем благодаря литературно-

---

[204] Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 71.
[205] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 144.
[206] Ibid. P. 111.
[207] Ibid. P. 114.

критическому анализу его творчества в книге Дэниела Левитана. Он умеет отличить «хорошую, серьезную книгу» от бестселлера, разрекламированного на страницах *New York Times*. Зифф способен увидеть талант в начинающем молодом писателе и стать для него наставником: не только в литературе, но и в реальной жизни: «Артур помогал мне понять самого себя», — говорит Левитан. Формула успеха, которой Зифф делится с молодым Левитаном, звучит так: «Сосредоточься на работе. Деньги и все остальное приложится»[208]. Философия творчества Артура Зиффа открывается нам опосредованно, через цитаты и реминисценции, которые Левитан воспроизводит в биографии. Творческое кредо Зиффа заключается прежде всего в упорном труде, а художественное сознание, он считает, должно стать доминирующим в жизни писателя. Дэниел цитирует мысль из его «Эссе о литературе, жизни и лжи»: «Условности, правила и мораль среднего класса не должны доминировать в жизни писателя, — так же считали Мелвилл, Флобер, Селин и Джеймс, — и особенно в наши дни. Одна из задач писателя — болезненная, безусловно — перевернуть все истины, которые он усвоил с детства, после чего попрать и растоптать их своими ногами. В то же время он должен помнить, что он потерял, и вечно тосковать по утрате. Только тогда он начнет честным образом исполнять свое истинное предназначение художника»[209].

В разные периоды истории художник с разной интенсивностью ощущает потребность выделиться из «среднего класса». В начале XX века он делает это, нарушая общепринятые нормы, что касалось не только литературной традиции. Так, футуристы своим вызывающим поведением нарушали нормы этикета (например, Маяковский мог начать есть из чужих тарелок или встать на стол и зареветь). Принцип «ненормативности» Зиффа в корне тот же. Его эротомания, цинизм и богохульство — способ «бунта», потребность отличиться от усредненного добропорядочного современника и

[208] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 125.
[209] Ibid.

привлечь к себе внимание. «Эксплуатация эротических <…> подробностей в современной литературе противопоставляется жизни усредненного добропорядочного американца. Творческая энергия художника нацелена на выходящее за рамки и щекочущее нервы обывателя»[210].

Дэниел, комментируя цитату Зиффа, подтверждает, что он — «человек, верный своим словам и верный идее преобладания творческого “я” в жизни писателя»[211], в то время как большинство писателей лишь рассуждают о высоких идеалах, но не служат им по-настоящему. Что отличает Зиффа от остальных современников? «Расследование» приводит Дэниела к неожиданным открытиям: настоящая личность Зиффа оказывается намного крупнее и сложнее той, которую он представил американской публике — писатель оказывается «не равным самому себе»: «Жизнь Зиффа <…> не может быть названа обычной, скорее всего это множество жизней, это расширяющаяся вселенная разнообразных личностей, поступков, мотивов»[212]. Артур создает новый мир и новый тип идентичности — «раздробленной». На американской почве он взращивает тот образ, который от него ожидает американская действительность, — писателя «эгоистичного, самовлюбленного, воспевающего секс и грязь»[213], в то время как в Европе он может быть самим собой: снять маску *enfant terrible* и заниматься благотворительностью, интересующими его исследованиями, руководить научными проектами талантливых студентов (Зиффу «Европа была нужна не для очередной проказы, приключения или филантропии. Она была нужна для обретения знаний»[214], «Великому писателю нужна какая-нибудь великая

---

[210] Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 73.
[211] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 125.
[212]Цит. по: Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 72.
[213] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 106.
[214] Ibid. P. 328.

миссия»[215]). На вопрос Левитана, почему Зифф занимается этой миссией в Будапеште, а не Нью-Йорке, его помощница Ева отвечает: «Он никому не доверяет в Америке, по крайней мере, по-настоящему. Весь смысл его занятия — в секретности, в противном случае все было бы испорчено», «Новости, в форме сплетен, поползли бы по страницам всех газет и журналов. По-настоящему серьезное дело превратилось бы в фарс. Артур любил перефразировать Гегеля: все, что происходит в истории, повторится в Америке как фарс — глянцевый или голливудский»[216].

Такой двойной образ жизни имеет прецеденты в истории: американская литература знает примеры писателей, существующих в двух культурных пространствах, Генри Джеймс — один из них. Раздробленность личности, многообразие личин и масок вызваны необходимостью быть кем-то еще, для того чтобы творить. Мультикультурная идентичность авторов, которые во второй половине XX века занимают важную нишу в литературе, как нельзя лучше подходит для подобного опыта. «Самая яркая черта культуры последнего десятилетия — ее интернациональность, она вбирает в себя традиции других культур, прежде всего в силу того, что на первый план сейчас выдвинулись писатели-эмигранты…»[217] Истинное «я» Зиффа, как выясняется, — еврейское, но оно скрыто под маской антисемита. Поэтому оценка его личности характеризуется полярностью взглядов: в глазах одних (в частности, еврейской общины в Америке) он злой гений, в то время как другие (европейские евреи) видят в нем почти святого (*a god, a monster*). «Левитан неожиданно для себя обнаруживает, что писательская идентичность Зиффа определяется не… эпатирующими эскападами известного романиста, а центрирована на этно-национальной ментальности,

[215] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 288.
[216] Ibid. P. 207.
[217] Цит. по: Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2001. С. 10.

которая никак не дает о себе знать в сочинениях»[218]. Дэниел постепенно приближается к разгадке самой грандиозной мистификации гения: «Не иронично ли это, если окажется, что за маской плохого парня американской литературы скрывается европейский писатель-моралист? Тогда это была бы самая бесподобная маскировка из всех. Жизнь бы уподобилась искусству, и за всеми своими протагонистами Зифф преобразил бы себя самого, инкогнито, на континенте, перехитрив всех здешних недалеких критиков и набожных евреев»[219].

Чтобы понять глубинные причины раздвоенности Зиффа, нужно оценить литературную среду, в которой он становится писателем и достигает известности. Современная литература, как и культура в целом, находится в кризисном состоянии: она утратила аутентичность, ведь главное в Америке — успешно продаваться. Артур в молодом возрасте усвоил «законы литературного рынка» и надел соответствующую маску, поняв, что его истинное «я» культура не примет. При этом нельзя сказать, что Зифф идет на сделку со своей совестью: он делает постмодернистскую игру моделью своего поведения. Постмодернизм архитектоники образа Зиффа заставляет его биографа Левитана ломать голову в поисках «настоящего» Артура среди множества масок: где истинное лицо Зиффа — на страницах его романов, или в амурных похождениях, или в воспоминаниях его современников (например, в мемуарах его бывшей жены), или в той новой, неизвестной заграничной жизни? Большое количество не отвеченных вопросов делают вопросительной и интонацию заголовка романа Лелчука — *Ziff: A Life?* Писательская идентичность Зиффа все время ускользает от него, тогда как авторскую маску он принимает за первичного автора. Но, согласно философии творчества Зиффа, писательская идентичность возвышается,

---

[218] Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 75.

[219] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 183.

доминирует над всеми другими идентичностями в художнике, она в них отражается и воплощается, и их объединяет.

Левитан, в свою очередь, критически оценивает новую манеру письма Зиффа, который некогда был «искусным реалистом», и не готов принять его игру в прятки с читателем, его ускользающее и перевоплощающееся авторское «я», «роман-загадку» для читателя, которую тот должен все время разгадывать. Ему ближе и понятнее «традиционные моральные и социальные проблемы, к которым он обращался на раннем этапе»[220]. Конвенционализм Левитана не позволяет ему увидеть за постмодернизмом будущее литературы: «Действительно ли это новый и значимый жанр, ставший путеводителем по хаосу нашей жизни? Или же это некая литературная афера, ловкость рук бесталанных писак, за счет которых бесталанные критики устраивают свою карьеру?»[221] Несмотря на этот скептицизм, Левитан способен на самую жесткую самокритику: в глубине он понимает, что образ его жизни негативно повлиял на качество его творчества: «Но я, признаюсь, скатился в конвенционализм, и это — комично. <…> Принудительный конвенционализм убивает. <…> Он постепенно убивает и силу воображения», «Романы стали “приличными”, “благообразными”, “искусно написанными” — все это довольно оскорбительная похвала»[222].

В результате время рассудило писателей таким образом, что все лавры достались Зиффу, тогда как Дэниел Левитан остался в забвении. Именно такой автор, как Зифф, получает награду и входит в историю. Он обладает тем сокровищем, которому Левитан завидует больше всего, — уважением «литературной массы». Биограф ставит Зиффа в один ряд с главными еврейскими писателями нескольких последних декад: Беллоу, Маламудом и Ротом. Целью Зиффа было создание такого творческого наследия, которое осталось бы в литературное памяти на какой-то, хоть ограниченный, срок, и

[220] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 97.
[221] Ibid. P. 98.
[222] Ibid. P. 182.

запомнилось бы благодаря «портрету американского (еврейского) писателя / протагониста и его критического взгляда на общество последних лет двадцатого века». «Его привлекала самая крупная награда, и не шведская, — место в галерее величайших фигур в американской литературе, рядом с Мелвиллом и Готорном, Джеймсом, Уортон и Драйзером, Фолкнером и Беллоу»[223]. Сам же Левитан навсегда остается в тени великого гения в качестве его исследователя, биографа и критика, так и не сумев достичь чего-то большего.

А. Лелчук не просто вводит в свой роман портрет еще одного современного писателя, Левитана, для противопоставления Зиффу — он отдает ему роль повествователя, наделяет его автобиографическими чертами и рисует в целом неплохого человека, самого обыкновенного — но в этом и заключена основная причина неудачи Левитана. Он — «человек частной, партикулярной жизни, усредненный», с «жизненным опытом среднего человека»[224], побежденный культурой потребления. Комфортабельный быт, который постоянно акцентируется на страницах романа, поглощает творческий мир, который когда-то существовал в его жизни, но утратил главенствующую позицию. В поздних романах А. Лелчука символическое значение приобретают образы лесной чащи, уединенного дома на окраине — они сопровождают писателя, находящегося в многолетнем творческом кризисе (к примеру, Левитан дает такую характеристику своему жилищу: «идеальное место для того, чтобы писать, оставаться в забвении, сходить с ума»[225]).

Современному писателю-реалисту просто невозможно разобраться «в этой атмосфере хаоса и декаданса»[226], он не в силах бороться с

---

[223] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 289.
[224] Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 72.
[225] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 46.
[226] Ibid. P. 47.

иррационализмом эпохи и как-либо его осмыслить — чтобы справиться с этой задачей, необходим инструментарий постмодернизма. Чтобы не потерять рассудок, Зифф вооружается против безумия мира и его «хаоса» множеством масок. Левитан, которому подобная многоликость чужда, и вовсе теряет свою писательскую идентичность, постепенно при написании биографии растворяясь в личности Зиффа незаметным для себя образом. Таким образом, хоть Дэниел и вовлечен в серьезную литературную работу и всецело ею поглощен, как настоящий художник он состояться не может, что с некоторой долей грустной иронии готов признать. В финале романа герой так комментирует результаты своей работы: «Что до моей карьеры писателя, меня теперь так часто приглашают дать интервью о Зиффе или его последних великих романах, что у меня остается очень мало времени для своих занятий»[227].

Коммерциализированный мир современной литературы диктует новые правила, которые становятся еще одним камнем преткновения для писателя в XXI веке. Литературный рынок превращает привычный традиционный диалог автора с читателем в открытый полилог, в который вовлечены редакторы, издатели, юристы, газетные критики и телеведущие с беспрестанными просьбами об интервью — все это мешает и отвлекает автора от его основной цели. В конечном счете книга в эпоху консумеризма становится очередным продуктом потребления, от которого все участники упомянутого процесса ожидают своей выгоды. Точно так же творческий процесс, некогда бывший мучительной борьбой с собой, с замыслом и материалом, стал включать в себя публичность и большое количество совершенно ненужной коммуникации. Уединение художника нарушено, а в его святая святых, башне слоновой кости, постоянно раздаются телефонные звонки и сигналы факса.

[227] Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 389.

Именно поэтому в романе возникает мотив неизданной рукописи, скрывающей еще одну тайну Зиффа — историю его любви к дочери раввина Чарне, под влиянием которой в нем раскрывается еврейская идентичность. Именно в этой рукописи Левитану предстает новое, истинное лицо Зиффа («резкая перемена “я”») и новая манера письма — как у Толстого и Чехова, «без ухищрений постмодернизма», исполненная «эмоциональной глубины»[228], — последняя характеристика особенно значима, в отсутствии этой глубины Левитан всегда упрекал современных авторов («Это ли не симптом, не признак того, что в наше время связи между индивидуумом и обществом, или индивидуумом с самим собой — по меньшей мере слабые? Возможно. Не испытываем ли мы постоянной давящей жажды горячей новинки? Именно так. И отсутствие эмоциональной и моральной глубины — души и сердца Пруста, Кафки, Джеймса, также Джойса — не свидетельство ли против непререкаемой серьезности лучших романистов современности, включая Зиффа?»[229]).

Это грандиозное открытие, этот самый интересный факт жизни Зиффа не подлежит обнародованию, и у Левитана хватает солидарности и писательской этики, чтобы это понять и не использовать в своей биографии, которая, по большому счету, просто пополнила коллекцию масок в галерее образов Зиффа, не сказав окончательной правды о нем.

Нельзя утверждать, что лишь биография Левитана, сделавшая облик Зиффа многомерным, дала ему возможность получить, по утверждению самого Зиффа, Нобелевскую премию. Это, скорее всего, не более чем совпадение. Артур Зифф — писатель новой формации, представляющий литературу нового века, «серьезный» художник, ресурсы личности которого позволили адаптироваться к новым условиям и не утратить при этом своего лица.

---

[228]Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. P. 317.
[229] Ibid. P. 256.

Представляется возможным предположить, что образ Артура Зиффа имеет прототипы, и одним из основных можно считать Филипа Рота. Известно, что уже его ранний сборник «Прощай, Коламбус!» (1959) вызвал большой гнев еврейской общины. Рота неоднократно обвиняли в диффамации и оскорблении, его творчество также вызвало противоречивый читательский отклик: Рот «создал книгу, революционизировавшую романный жанр в современной американской прозе, по мнению одних, и — злонамеренный гротеск на родственников, друзей и близких, по мнению других»[230].

Также среди его излюбленных приемов — игра с читателем и бесконечные авторские метаморфозы. Рот — писатель, чье «я» от романа к роману принимает абсолютно разные формы и обличия: «…Филип Рот представляется неким чемпионом литературных пряток. Из романа в роман у него кочует *alter ego* по имени Натан Цукерман, но параллельно возникают и другие двойники, которые, в свою очередь, начинают двоиться и расплываться. Только-только нам покажется, что вот — мы ухватили подлинный автопортрет писателя, а он уже кричит из другого угла комнаты: “Обман! Опять не я! Опять надул простофиль!”»[231]

Тема еврейства и эротизм романов Рота центрированы вокруг основного стержня его произведений — разоблачения поработившего массовое сознание Америки буржуазного конформизма. Именно проблема всеамериканского конформизма становилась объектом бескомпромиссного неприятия многих писателей XX века — «Сэлинджера и его автобиографического героя, апокалипсической сатиры Курта Воннегута, язвительного гротеска Джозефа Хеллера в романах “Что-то случилось” и “Чистое золото”, наконец Джона Апдайка, в те же годы начавшего свою

---

[230] Пальцев Н. Цена смеха, или магические зеркала Филипа Рота // Рот Ф. Болезнь портного. Профессор желания. Прощай, Коламбус. М.: ВиМо, 1994. С. 7.

[231] Ефимов И. Филип Рот (1933-): [о жизни и творчестве американского писателя Ф. Рота] // Иностранная литература. 2014. № 4. С. 194.

монументальную тетралогию о “Кролике” Гарри Энгстроме?»[232] Каждый писатель находит свой способ изображения этой нелицеприятной стороны американского общества, Рот выбирает еврейскую тему, однако еврейское оказывается оболочкой, частностью, а общеамериканское — закономерностью.

Этому же принципу следует и герой Лелчука Зифф, и сам автор, который передает свое критическое восприятие американской культурной и литературной действительности не только посредством повествователя, но и благодаря мультикультурной тематике и теме творчества.

[232] Пальцев Н. Цена смеха, или магические зеркала Филипа Рота // Рот Ф. Болезнь портного. Профессор желания. Прощай, Коламбус. М.: ВиМо, 1994. С. 8.

3. Роман «В поисках Валленберга»: действительность и вымысел в литературе

В романе «В поисках Валленберга» (*Searching for Wallenberg*, 2015) А. Лелчук обращается к знакомой метароманной форме «Жизни Зиффа». Опубликованные с перерывом в десятилетие, они, тем не менее, обнаруживают сходство тематики, основных мотивов и поэтики в целом. Кроме того, некоторые имена и сюжетные элементы, связанные с ними, возникали в более ранних произведениях (например, в «Мальчике из Бруклина» и «В игре»).

В центре — интеллектуал, создающий свое литературное произведение, основанное на результатах предпринятых исследований и поисков. Вместе с тем, в отличие от Дэниела Левитана, Эммануэль Геллерман — профессиональный историк, а не романист, и предмет его интереса — реальная историческая личность: Рауль Валленберг, шведский дипломат, спасший тысячи евреев в Будапеште в 1944–1945 гг., биография которого полна мистификаций и не проясненных моментов. К данному исследованию Геллерман сначала подходит как профессор истории (его студентка узнает любопытные факты о том, что Валленберг был женат на еврейке и его дочь и внучка живут в Будапеште), но вскоре он понимает, что жанра научного исследования недостаточно, чтобы сказать настоящую правду о событиях прошлого: для этого больше подходит не научный инструментарий исторической исследовательской работы, а художественная форма романа. Поиски «правды», нужной жанровой формы, и, наконец, самого Рауля Валленберга становятся смысловой доминантой как жизни Геллермана в период двух лет, так и самого романа «В поисках Валленберга».

Роману предпослано предисловие, названное *The Making of Fiction, the Revising of History* («Становление художественного вымысла и переоценка исторического факта»), в котором Лелчук пишет о своем личном интересе к

Валленбергу и «расследованиях», начавшихся в 2001 году. Многое из описанного легло в основу романа, например, встреча с Даниилом Поглянским, следователем КГБ, допрашивавшим Валленберга в тюрьме на Лубянке, действительно произошла между Лелчуком и Поглянским, и т. д.

Несмотря на попытки выяснить обстоятельства смерти и личной жизни Валленберга, у автора осталось множество не проясненных вопросов, на которые он решил ответить в художественной форме: «Я решил посмотреть на проект с точки зрения художественного произведения, а не исторической науки (мне помогло то, что я романист…). Это дает возможность писателю придумывать сцены и героев, с помощью которых можно заполнить пустые места. <…> …только в стране вымысла у писателя есть свободное право и все основания додумать, что могло случиться в прошлом. Соответственно, жанр романа — самый гибкий из жанров — показался наиболее подходящим для незавершенного материала»[233]. Лелчук также пишет, что его литературное произведение сочетает в себе реальные события, случившиеся лично с ним, исторические, а также вымышленные события, а сам жанр он определяет как *docu-novel* (документальный роман). С оговоркой, что такие опыты уже были прежде у других авторов, Лелчук отмечает, что в них акцент сделан на простом воссоздании событий прошлого. Но вместе с тем его цель — не постмодернистская игра с читателем, а предоставление ему полной свободы в оценке излагаемых таким образом событий.

Автор в предисловии говорит, кроме того, о необходимости использования протагониста в романе (Эммануэль Геллерман). И Лелчук, и Геллерман создают биографию Валленберга, и оба сталкиваются с характерными трудностями. Так, ряд универсальных задач биографа называется в статье А. Холикова «Писательская биография: жанр без правил»: это «поиск, отбор и обработка материала; построение композиции; выбор языка повествования; реконструкция “белых пятен”; включение

[233] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. xi.

творческого наследия героя в канву повествования; интерпретация. При решении большинства из них автору предстоит создавать гипотезы. Любая наука (и филология в этом смысле не исключение) не мыслима без возможности построения гипотез, основанных на объективном материале, здравом смысле и интуиции»[234]. Все эти задачи стояли перед Дэниелом Левитаном, биографом, героем предыдущего романа Лелчука, и теперь писатель сам оказывается в его положении, создавая биографию Рауля Валленберга.

В своем романе при создании образа протагониста Геллермана Лелчук использует автобиографический принцип: он еврей с русскими корнями, выросший в Бруклине, получивший блестящее образование, путешествовавший в молодости на норвежской верфи в Африку, воспитывающий двух сыновей, проживающий в Нью-Гэмпшире. Большинство протагонистов в романах Лелчука имеют такую биографию, в чем заглавный герой Лелчука имеет сходство со «сквозным героем» Филипа Рота — Натаном Цукерманом, с тем отличием, что данные рассматриваемые романы Лелчука не объединены в цикл.

Несмотря на это, центральным и сюжетообразующим в романе является образ не Геллермана, а Рауля Валленберга. Геллерман часто мысленно отмечает параллель между собой и шведским дипломатом, так что Валленберг становится его *alter ego*, и таким образом обнаруживает связь с самим автором. Эммануэль настолько поглощен судьбой Валленберга, что часто воображает беседы и встречи с ним. Отношения Геллермана и его персонажа характеризуются онтологическим потеницалом: «Известно, что воображаемое лицо (персонаж) не покидает внутренней сферы воображающего: Пушкин, вообразив себя в Онегина, воспринимает его как составляющую своего бытия. Воображающий (=автор) содержит персонажа не непосредственно “в воображении”, а в особенной действительности,

[234] Холиков А. Писательская биография: жанр без правил // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 42.

традиционно обозначаемой термином “фабульная действительность” (которую Д.С. Лихачев обозначил термином “мир”)»[235].

На первый взгляд между героями нет ничего общего, и Геллерман удивляется эксцентричности такого «союза». Рауль Валленберг остался в истории как спасающий еврейский народ мессия (*moshiah*), национальный герой Швеции, безвинно пострадавший и возможно казненный. Кончина Валленберга окутана тайной: в разных источниках Геллерман находит разные даты и разные причины смерти — от инфаркта миокарда до умерщвления инъекцией, кроме того, сталкивается с множеством очевидцев, заверяющих, что видели Валленберга в разных лагерях от Урала до Воркуты вплоть до семидесятых годов. Обстоятельства жизни Валленберга, особенно личной, также загадочны: совершенно случайно отыскиваются его потомки — дочь и внучка, о которых никогда и нигде не было официального упоминания. Таким образом, Геллерман стоит перед задачей отделения правды от вымысла в реальности, с тем чтобы правда легла в основу его будущего произведения о Валленберге, наполовину художественного, наполовину документального.

Чем больше Геллерман погружается в материал, тем ближе ему становится Валленберг. Довольно быстро Геллерман находит для него подходящее слово: *outsider*, *outlaw*. «Аутсайдерство» Рауля проявляется сразу на нескольких уровнях, и в первую очередь, он чужой в своей семье. Показателен тот факт, что его кузены, самые влиятельные банкиры в стране, не предпринимают действий по его освобождению из тюрьмы; кроме того, шведские лютеране, члены семьи не понимают, почему Рауль спасает евреев («антисемитизм в крови у шведских граждан»[236]). Будучи на 1/16 евреем, он ощущает себя ближе к евреям, нежели к обращенным христианам: он чужой для «правильного шведского общества, для своей правильной семьи —

[235] Федоров В. Проблема онтологического статуса героя // Collegium. 2016. № 1 // Электронный ресурс Интернет: http://reading-hall.ru/publication.php?id=18775.
[236] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 51.

нейтральных шведов и консервативных лютеран, благосостоятельной и заботящейся лишь о себе семье»[237].

На уровне общества Валленберг является аутсайдером, с одной стороны, из-за предполагаемой нетрадиционной сексуальной ориентации (Геллерман сначала лишь догадывается об этом, впоследствии его мнение подтверждают другие историки, однако этот момент так и остается предположением). И с другой стороны, Рауль получает архитектурное образование в Америке, после чего с дипломатической миссией отправляется в Будапешт, но «своим» в итоге оказывается лишь в среде гонимых евреев, для которых он спаситель и «мессия».

Несостоявшийся архитектор — потенциально художник, Валленберг и в этом проявляет черты «чужака»: художник, как правило, аутсайдер — прежде всего в своем видении мира.

Неудивительно, что Валленберг был в конце жизни предан соотечественниками, не принят советским руководством и в итоге «принесен в жертву»[238]. Как от лишней помехи, от него избавились в государстве, не привыкшем считаться с нонконформистами: в романе несколько раз упоминается известная фраза Сталина «нет человека — нет проблемы», являющаяся, кроме того, эпиграфом к роману.

Эммануэль Геллерман, открывая для себя личность Валленберга, острее чувствует и свою отчужденность в Америке. В разъездах между Москвой, Будапештом и Стокгольмом он пытается отыскать следы Валленберга и в то же время найти себя. Где бы он ни находился, Геллерман покупает американскую газету и читает новости о войне в Ираке (действие в романе начинается в 2006 году), в которых с отвращением отмечает расхождение слов президента с происходящим («…он все еще употреблял фразы вроде “одержим победу” и “распространим демократию”. Была ли тут

[237] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 151.
[238] Ibid. P. 91.

хоть малейшая связь между словами и реальностью?»[239]). Во время чтения в газете *USA Today* о популярном американском ТВ-шоу Геллерман думает: «Итак, пока республика катится к чертям, мир поп-культуры добивает молодежь»[240]. Вернувшись из очередной поездки, он чувствует себя «как дома, но в то же время парадоксальным образом изгоем. Аутсайдером. Вдали от всех событий и людей — в испорченной, богатой, тефлоновой Америке»[241]. Критика американской действительности обостряется на фоне контраста с Европой.

Геллерман действительно очарован, что связано еще и с образом Жужанны Франк Валленберг из Будапешта, считающей себя дочерью Валленберга от спасенной им еврейки. На протяжении всего романа Геллерман отказывается верить этому, хотя иногда допускает такую мысль, и его интерпретация Жужанны меняется от «сумасшедшей из Будапешта», «ловкой актрисы» до «умной женщины» и даже «гроссмейстера». С точки зрения Геллермана она всецело поглощена своей вымышленной биографией, искренне в нее верит и хочет заставить поверить и его. Геллерман ей нужен как компетентный историк, на которого можно сослаться для реализации ее проекта (написание мемуаров). Приходя в апартаменты, обставленные множеством реликвий и фотографий, связанных с ее знаменитым отцом, Геллерман чувствует себя как в ловушке, хочет уйти, но не может, все больше попадая под чары Жужанны, которая гостеприимно встречает его, угощает, занимает рассказами, знакомит с красавицей-дочерью, укладывает спать в кабинет Валленберга. Жужанна — волшебница или колдунья, которая поначалу выступает в роли сказочного помощника для странника Геллермана, отправившегося на поиски Валленберга. Однако роль Жужанны не совсем однозначна: женщина его запутывает, но она же ему в итоге «помогает», привлекая внимание общественности к имени Геллермана

[239] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 116.
[240] Ibid. P. 117.
[241] Ibid. P. 116.

(Жужанна начинает писать в разные издательства с предложением своих мемуаров). Несмотря на миг славы, все оборачивается для Эммануэля судебным разбирательством с реальными родственниками Валленберга и даже тюремным заключением, хоть и недолгим — в нем, конечно, герой подражает Валленбергу, не желая отрекаться от истины, от своей «правды», хотя это имеет смысл только для него, в то время как окружающие совершенно не понимают, ради чего он упорствует, — в чем заключен пародийный характер всей ситуации.

Жужанна, как выясняется спустя некоторое время после знакомства, долгое время была профессиональным медиумом (в этом еще одно ее сходство с волшебницей, чародейкой), однако отказалась от практики, поскольку это отнимало у нее много сил. Для Геллермана этот факт многое объясняет: ведь Жужанна утверждает, что так она общается с отцом, а значит, вся история — лишь плод больного воображения. Однако мотив сумасшествия разрастается, поскольку Валленберг посещает и Геллермана: в романе несколько раз последний разговаривает с ним то у себя дома, то в кафе (под вопросительными взглядами официанта): так постепенно стирается грань между фантазией и реальностью, и в конечном счете Геллерман перестает верить сам себе: «Уж не сумасшедший ли он? Возможно»[242]. Задача отличить правду ото лжи, таким образом, все более усложняется для героя. Однажды он разговаривает с воображаемой пассажиркой во время перелета: она задает Геллерману неожиданно глубокие вопросы о его занятии, о Валленберге, а потом внезапно исчезает из соседнего кресла.

Во время своих «посещений» Валленберг просит прекратить поиски, предупреждает, что все это ни к чему не приведет, что правда никому не нужна, и никто ее не поймет полностью, все в прошлом, и это прошлое не нужно ворошить. (В романе «Жизнь Зиффа» Лелчук использовал аналогичный прием: Артур Зифф также предупреждал Дэниеля Левитана, что

[242] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 184.

ему лучше отказаться от написания биографии.) Геллерману эти посещения напоминают явления призрака принцу Датскому, и себя он сравнивает с Гамлетом: «Что означало “сумасшедший” в данном контексте? Желание двигаться вперед, несмотря на препятствия, игнорировать сигналы остановки и все извилины на пути в погоне за конечной целью? (Был ли принц Датский сумасшедшим, когда говорил с тенью отца и принимал это за правду?)»[243].

Кроме того, Геллерман получает и реальные предупреждения, которые также связаны с мистификацией: в Стокгольме анонимный служитель банка, представившийся Питером, приходит на встречу и рассказывает о могущественной семье Валленбергов и о том, что Геллерману лучше прекратить расследование. Когда на следующий день профессор пытается разыскать этого человека, в банке ему отвечают, что такого сотрудника нет. Позже он получает электронное письмо, из которого выясняется, что Питера перевели в другое место, и таким образом этот человек оказался пострадавшим за свою попытку предостережения (что Геллерман воспринимает со скептицизмом).

По мере того как события принимают все более авантюрный характер, Геллерман все больше ощущает свою ответственность и неизбежно встает перед моральным выбором: действительно ли он имеет право сообщить миру, например, что Валленберг был геем? Нужно ли людям об этом знать? Известно, что американцы ради громкой сенсации готовы поступиться любыми принципами. Геллерман неоднократно «испытывается», но во всех ситуациях он по-рыцарски соблюдает своеобразный кодекс чести. Например, ему приходит мысль похитить фото молодого Поглянского, которое он видит у него в кабинете, однако не делает этого. Похитить можно было бы и письма Валленберга, хранящиеся у Жужанны, с тем чтобы отдать оригиналы на экспертизу и раз и навсегда решить вопрос об их достоверности, но Геллерман не пользуется и этой возможностью (в отличие от героя новеллы

[243] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 184.

Генри Джеймса «Письма Асперна», в которой герой готов пойти на безнравственный поступок, лишь бы заполучить личную переписку у престарелой бывшей возлюбленной поэта). Все это выявляет в Геллермане человека более глубокого склада — с чертами художника.

Несмотря на то, что в предисловии Лелчук определяет протагониста как «частично детектива, частично историка», есть основания утверждать, что он также в определенной мере художник. Во-первых, шестидесятилетний профессор, Геллерман ведет уединенный, отшельнический образ жизни. Его дом в лесу полон книг, а быт устроен и продуман до мелочей: ежедневные пешие прогулки, всегда включенное радио или любимые классические композиторы, встречи с маленьким сыном по вторникам, работа в колледже, который он не раз называет оазисом, островом[244], особым пространством, в которое не проникают проблемы американской повседневности. Дом и коллежд для Геллермана — свое пространство; они выделяются на фоне Америки, которую протагонист постоянно критикует, и на фоне Европы, которая предстает как измененная реальность — прибежище фантазий и безумия, находиться в котором одновременно и хорошо, и жутко.

Идентичность Геллермана, как и Валленберга, — аутсайдерская: начиная с его русско-еврейских корней и заканчивая родом занятий, его увлеченностью темой, его воображаемыми разговорами с Раулем, его, наконец, тюремным заключением как апофеозом аутсайдерства (впрочем, комфортные условия шведской тюремной камеры позволяют герою чувствовать себя и там как дома). Геллерману близки люди с «иной» идентичностью: так, не случайна в романе линия, связанная с коренным хопи Джеком, жителем резервации, талантливым студентом Геллермана, которого тот (подобно тренеру Бергеру из романа «В игре») пытается уговорить не оставлять учебу в колледже. Геллерман с чуткой внимательностью относится к любой личности, особенно «не такой как все», он гуманист, которому

[244] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 162.

глубоко чужд сталинский принцип «нет человека — нет проблемы» и для которого Валленберг, спасающий евреев в период холокоста, — тоже гуманист своей эпохи.

Гуманизм Геллермана тесно связан и с этической стороной вопроса: допустимо ли нарушать границы личного пространства человека? В воображаемых разговорах с Валленбергом Геллерман сталкивается с неодобрительной оценкой («беспокойный дух» не хочет, чтобы в события прошлого вмешивались). Лелчук вновь обращается к использованному в «Жизни Зиффа» *мотиву умолчания о сокровенном*. Геллерман начинает писать книгу о Рауле Валленберге, не представляя, к какой жанровой форме ему следует обратиться, и определяет ее по-разному — *docu-novel, shadow thesis, shadow narrative or fictional metahistory*. Вдохновленный, он записывает несколько сцен: беседу с немецким офицером во время одной из операций по спасению евреев, разговор кузенов о Рауле, беседу Рауля с лютеранским пастором о вере, его разговор с Эйхманом, одна из сцен описывает студенчество Рауля, в двух сценах Рауль разговаривает с Даниилом Поглянским, и последняя сцена — смертная казнь. Все они, написанные художественным стилем, перемежаются несколькими научными эссе, содержащими материал справочного характера. Все они остаются неопубликованными — Геллерман создает незавершенный роман, и к своему труду подходит со всей ответственностью художника, который осознает, что интерпретация событий и интерпретация человеческой личности имеют свои пределы, как и интерпретация художественного произведения.

Художник, как правило, обладает особой, «умной» интуицией: опирается на свое знание, которое может казаться мистическим и необъяснимым, но оно в то же время и рационально, потому что у художника есть свое, не понятное другим, объяснение. Таким образом, очень часто «ткнув пальцем в небо», он попадает в точку. Геллерман обладает особым писательским чутьем, которое направляет его в «поисках», и его догадки часто подтверждаются. Например, в созданной им сцене беседы Валленберга

с Эйхманом Рауль делает набросок вида Детройта на фоне озера Эри, после чего точно такой набросок Геллерман видит в квартире Жужанны Франк (только на фоне озера Сент-Клэр). Другая догадка связана с ролью Поглянского в судьбе Валленберга. В одной из последних сцен следователь приходит в камеру проститься с Раулем, и намекает, что насчет него поступило особое, окончательное распоряжение. Спустя какое-то время Геллерман узнает от одного историка версию о том, что Поглянский присутствовал при смертной казни — что очень близко к его предположению. Дело в том, что нежелание Поглянского давать интервью вплоть до самой смерти (в возрасте 88 лет) Геллерман связывает с предательством Поглянским Валленберга: работавший с ним в течение двух лет следователь был ему в какой-то мере близок. Поглянский имел блестящее образование, как и Рауль, также был архитектором, и так же преданно служил своему делу. В последней сцене казни (написанной позже) Валленберг отказывается подписать признание, и ему говорят, что документ в любом случае будет подписан. Валленберг просит «оказать честь» Поглянского, который не без колебания исполняет просьбу. Вся сцена казни и молчаливого предательства напоминает предательство Иисуса Пилатом: Поглянский, симпатизирующий Валленбергу, «умывает руки», и, не имея более возможности защищать своего подопечного, отдает его на суд другим представителям власти. Любопытно, что написать эту финальную сцену Геллермана побуждает внешний фактор: на территории кампуса он встречает престарелую пару, и пожилой мужчина с седыми взъерошенными волосами сильно напоминает встреченного им в Москве Поглянского. В этом содержится еще один намек на писательское сознание Геллермана и присущий именно такому сознанию принцип работы: малейший внешний стимул в реальности может повлечь за собой стремительно разворачивающееся повествование на бумаге.

Вместе с тем, однако, не реализовавшийся как художник Геллерман воспитывает своих сыновей как потенциальных художников и мечтает, как

один из них станет виолончелистом, а другой писателем: младший сын сочиняет для отца композицию о Валленберге, а старший присылает свои прозаические опыты. Отношения отцов и детей представлены идиллически и лишены конфликтности раннего романа Лелчука «Мальчик из Бруклина». Отец и два сына воплощают традиционный ветхозаветный архетип, а музыка и слово, лежащие в основе выбранных сыновьями искусств, — это атрибуты высокой поэзии, находящейся у истоков мироздания.

Напряженный поиск правды, особый дар интуиции («предвидение», своеобразный профетизм), чувство ответственности за сказанное и умолчание, гуманизм как система ценностей, внимание к детали — все эти необходимые характеристики художника обнаруживаются у героев двух последних романов Лелчука — Левитана и Геллермана. Однако, с точки зрения успешности, Левитан — художник-неудачник, Геллерман — несостоявшийся художник. Вместе с тем герои не воспринимают это как личную трагедию или неудачу, а в ценностной системе произведений в целом они, наоборот, предстают как честные беллетристы, обладающие особым даром и необходимыми характеристиками, и, кроме всего прочего, они способны противостоять американскому принципу: не останавливаться ни перед чем ради сенсации. Эти художники умеют работать с фактами и вымыслом и понимают простую истину: писатель — тот, кто умеет отделить правду ото лжи (что зачастую очень сложно сделать), после чего саму правду сделать достоянием художественного произведения, поняв при этом, что можно сказать, а что нельзя.

Образы писательской идентичности Лелчука «рассеяны» по романам, и в каждой из них есть его отражение, что роднит его с творческим методом таких писателей, как Томас Вулф, Филип Рот. Герой «переходит» из романа в роман под разными именами, однако всегда с одинаковым «бэкграундом». Так, можно предположить, что Эммануэль — это повзрослевший Аарон Шлоссберг, у которого были все задатки писателя. Творческий потенциал у Лелчука, таким образом, зачастую связан с молодостью, этапом становления,

в то время как писатель в период зрелости часто является литературным аутсайдером, писателем-маргиналом, находящимся в состоянии кризиса и творческого застоя (на момент начала действия). В романе «В поисках Валленберга» лавры художника и связанные с ними ожидания Геллерман передает своим сыновьям.

Сам Геллерман не является, как можно убедиться, простым героем-в-функции: он не сюжетная необходимость и условность, а полноценное *alter ego* автора, соединяющее его с Валленбергом (здесь он становится посредником между ними). Роман пронизан сложной системой двойничества: Лелчук — Геллерман — Валленберг — Поглянский. Все они имеют отношение к творчеству (Поглянский тоже архитектор по образованию, как и Валленберг). Круг замыкается в реальности: во встрече живого Лелчука и живого Поглянского. Пространство, таким образом, в некотором смысле сужается.

Интересен символ зеркала в романе: портретные описания у Лелчука часто вводятся через отражение в зеркале (например, в романе «В игре»). Отражение напрямую связано с понятием идентичности. Мы узнаем, как выглядит Геллерман, когда тот рассматривает свое лицо в зеркале. Так же Поглянский предлагает посмотреться в зеркало Валленбергу и увидеть разницу между более ранним фото и изможденным отражением теперь. В отражении всегда скрыто «я»: это метафорическое выражение принципа автобиографизма Лелчука. Подобно тому, как герои смотрятся в зеркало и видят отражение, изменившееся или нет, так и Лелчук смотрится в героев и видит в них свое отражение.

Незавершенность романа Геллермана напрямую связана с неопределенностью конца самого Валленберга. В романе открытый финал: Геллерман выходит из тюрьмы, формально согласившись на условия, продиктованные членами настоящей семьи Валленбергов. Но он продолжает верить в то, что Валленберг жив и что ему нужно продолжить поиски. Геллерман находится в поисках, но не только Валленберга, но и самого себя,

и своей писательской идентичности.

Совершенно неожиданно в поисках себя Геллерман по-новому осознает свою религиозную идентичность. Круг снова замыкается в сцене похода в синагогу с Жужанной, где Эммануэля просят прочитать отрывок из Писания вслух, и, растроганный, он начинает плакать. Если вновь обратиться к внутренней интертекстуальности романов Лелчука, мы увидим, что в детстве Аарону Шлоссбергу слова Писания ни о чем не говорили, и религиозная еврейская идентичность осознавалась им как предельно чуждая.

Что касается хронологии романа о Валленберге, то она охватывает примерно два года, и это неспроста: именно столько Геллерман занимается проектом и столько же дипломат проводит на Лубянке. Географию романа составляют Америка, Венгрия, Швеция и Россия. В романе «Жизнь Зиффа» герой также много путешествует, несколько раз посещая Рим и Будапешт, — поиски, предпринятые Левитаном и Геллерманом, включают буквальное, пространственное значение.

По классификации Мориса Биба, Геллермана можно отнести к художникам башни слоновой кости: публичность ему неприятна, и, давая интервью на камеры в студии, он чувствует себя неловко. Показателен эпизод, в котором Геллермана приглашают на мучительные для него съемки документального фильма о бейсболисте Джеке Робинсоне (которого тот видел живым еще в детстве — также воспоминание бруклинского мальчика Шлоссберга). Дискомфорт связан с нежеланием делиться драгоценными чувствами и воспоминаниями: «artificial staged talking» — не что иное как пустая трата времени и обман. Вопросы о самом дорогом и сокровенном всегда мучительны, и здесь видна параллель с допросами Валленберга.

В романе также поднимается вопрос о соотношении публичности и таланта, и Геллерман с прискорбием замечает, что в Америке все перевернуто с ног на голову: «…внимание от культа войны и жестокости в политике было отвлечено новым, недавно возникшим культом славы: теперь

каждый может прославиться, и талант тут даже не важен»[245]. В Америке, стране с нарушенной системой ценностей, талант перестает быть непременным условием известности, а значит, и критерием успешности для писателя — именно так в романе Алан Лелчук решает проблему отношений художника с обществом, определяя его роль в современной культуре как аутсайдерскую. В то же время к понятию «репутации» и Геллерман, и Левитан относятся довольно щепетильно. Геллерман опасается за свое доброе имя историка в том случае, если Жужанна Фрак сошлется на него в своих мемуарах. Дэниел Левитан обеспокоен тем, что может написать плохую биографию о Зиффе, и тогда его литературное имя будет окончательно погребено и забыто.

Художественный метод Геллермана и Левитана отражает попытки определить раз и навсегда свою писательскую идентичность, и каждый из них идентифицирует себя со своим персонажем. Каждый из них пытается найти свои принципы порождения текста, и это непросто: «Но что делать, если текстом становится жизнь — эта, по определению Шекспира, “странствующая тень”, свободная и непредсказуемая в своем движении? Можно ли изготовить зеркало, в котором она отразится, не искривившись? А главное — кто отважится на такую работу? Видимо, тот, для кого чужая жизнь представляет не меньший, а может быть, и больший интерес, чем своя собственная»[246].

Именно таков взгляд героев Лелчука на свое творчество, а через систему множества *alter ego* и «отражений в зеркале», сопровождающую большинство романов Лелчука, можно обнаружить и его, скрытую, собственную идентичность.

Таким образом, в романе А. Лелчука «Жизнь Зиффа» повествование строится вокруг темы писательства и состояния современной литературы, в

[245] Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. P. 116.
[246] Холиков А. Писательская биография: жанр без правил // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 41.

которой отражается сложный и противоречивый облик современной Америки.

Образ гениального художника воплощен в Артуре Зиффе, герое романа «Жизнь Зиффа», — это тип успешного писателя и в коммерческом, и в творческом смысле. Ему противопоставлен менее успешный автор Дэниел Левитан. На глазах читателя происходит творческий процесс создания биографии об Артуре Зиффе, для чего А. Лелчук создает сложный текстовый коллаж, благодаря которому в романе возникает система множества точек зрения, и одной из главных проблем становится соотношение правды и вымысла при создании литературного произведения.

Написание биографии становится сюжетообразующим элементом в «Жизни Зиффа» и «В поисках Валленберга». В них Алан Лелчук создает типы творческих личностей и размышляет о природе творчества, взаимоотношениях художника и общества, о положении современного писателя в Америке, о таланте и публичности, о нравственном состоянии американского общества. В романах Европа противопоставлена Америке как мир ценностей и идеалов, по которым художник тоскует в своем культурном пространстве. Конфликт между творческой личностью и обществом в романе «Жизнь Зиффа» Алан Лелчук решает путем интеграции в него главного героя Артура Зиффа, который внешне принимает законы коммерциализированного мира, однако это оказывается лишь маской. В личности Зиффа доминирует идентичность свободного писателя, который противостоит конвенционализму — главной опасности для писателя в современности. Напротив, Дэниел Левитан и Эммануэль Геллерман — типы писателей, которые соглашаются с «усредненностью» и нормами обыденной жизни, вследствие чего не могут создать настоящего шедевра, находятся в состоянии творческого кризиса и ищут пути выхода из него.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема творчества в XX веке значительно переосмысляется и становится одной из ведущих в произведениях мультикультурных писателей как в мировой литературе, так и в литературе Америки.

Проблема писательской самоидентификации в США имеет свою специфику. Помимо «вечных» вопросов самоопределения художника американских авторов волновал поиск культурной традиции, к которой они могли бы принадлежать. Художник Америки чувствовал большее одиночество и отчужденность, нежели в других странах. Кроме того, на поиск писательской идентичности накладывается вопрос этнической, гендерной, культурной и других идентичностей.

Под влиянием мультикультурализма тема творчества наполняется новой проблематикой и сюжетными ситуациями. К ней все чаще обращаются авторы, принадлежащие к этническим меньшинствам. Среди финалистов наиболее влиятельных национальных литературных премий все чаще оказываются писатели неамериканского происхождения, для которых вхождение в литературный мейнстрим стало окончательно доступным в последние десятилетия XX века. Многие американские авторы еврейского происхождения размышляют над проблемами собственной идентичности, образуя американскую еврейскую этническую литературу. Среди них Сол Беллоу, Филип Рот и Алан Лелчук наиболее часто обращаются к образам еврейских писателей в своем творчестве. В качестве основных и самых элементарных способов вхождения в американскую культуру часто выступают спорт и литература. Спорт дает чувство причастности к другой культуре, сакрализируется, кроме того, лежит в основе конфликта отцов и детей. Спорт и литература находятся в центре романов «В игре» и «Мальчик из Бруклина» Алана Лелчука.

В романе «Мальчик из Бруклина» Алан Лелчук рассказывает о

становлении американского писателя, воспитание которого тесно связано с этнокультурной самоидентификацией. В процессе наблюдения за картинами американской жизни в главном герое постепенно просыпается сознание художника, интерес к писательству и литературе. «Мальчик из Бруклина» является «портретом художника в юности», передающим малейшие детали внешней и внутренней жизни главного героя, которые постепенно формируют из мальчика будущего писателя.

Спецификой творчества Алана Лелчука является создание галереи образов писателей, через мировоззрение которых он осмысляет проблемы современной американской действительности. Обращение к данному аспекту позволило определить эстетические основы творчества Алана Лелчука. Образ гениального художника воплощен в Артуре Зиффе, герое романа «Жизнь Зиффа», — это образец всесторонне успешного писателя, и в коммерческом, и в творческом смысле. Ему противопоставлен менее успешный автор Дэниел Левитан.

Алан Лелчук во многом ориентируется на сложившуюся традицию изображения творческой личности: так, для жанра, например, характерен конфликт писателя и общества. Новаторским становится способ выхода из этого конфликта: герой Лелчука Артур Зифф надевает одобряемую обществом маску и под ней прячет свое истинное «я», которое современная культура не способна принять. Тип личности Зиффа — постмодернистский, его способ взаимодействия с миром — игра. Описываемое в романах А. Лелчука современное состояние литературы, как и культуры в целом, — глубоко кризисное: все окружающее утратило аутентичность, поскольку главное в Америке — успешно продаваться. В этом тоже прослеживается связь с предшественниками А. Лелчука, жестко критиковавшими коммерциализм американской жизни (Сэлинджер, Воннегут, Апдайк, Хеллер, Рот). Художник в Америке всегда в первую очередь озабочен судьбой своей страны и в произведениях заостряет внимание читателя на самых нелицеприятных сторонах американского общества.

Из круга проблем, волновавших предшественников А. Лелчука, особенно актуальной являлась разрушительная роль успеха в жизни писателя. В романах Хемингуэя и Фолкнера писатель, соблазнившийся материальными благами, совершал преступление против себя и общества. В картине мира, создаваемой А. Лелчуком, б*о*льшую опасность представляет «усредненность» художника, нежели коммерческий успех, как можно убедиться на примере Артура Зиффа.

Все же, в Америке по-прежнему нет места настоящему художнику — его аутсайдерство неизбежно. Несмотря на это, герой Лелчука умеет интегрироваться в американскую культуру и играть по правилам современного масс-медийного пространства. Мультикультурность его личности (еврейские корни) позволяет ему чувствовать пространство Европы таким же близким. Европа предстает в романах А. Лелчука местом, где художник может найти прибежище, куда он отправляется за ценностями и идеалами, которые в Америке уже не существуют, равно как нет и американской мечты, иллюзорность которой в начале XXI века стала вполне очевидной.

Новаторство Алана Лелчука в разработке темы творческой личности заключается также в обращении к сложным композиционным приемам построения текста и модифицированным жанровым формам, с которыми он экспериментирует от романа к роману, уделяя особое внимание механизму порождения текста, с предельной скрупулезностью описывая осмысление художником законов, по которым он выстраивает текст, отделяя факт от вымысла.

Роман о художнике Алана Лелчука — чаще всего метароман. Автор показывает весь непростой процесс создания художественного произведения, в который оказываются вовлечены третьи лица: редакторы, юристы, заказчики, критики, журналисты, современники со своими воспоминаниями и т. д. Специфика романов Алана Лелчука состоит в том, что автор вводит в художественный текст существенную долю документального, создавая

многомерный текстовый коллаж и наполняя его множеством точек зрения. Задача современного писателя, таким образом, — разобраться в них и в их причудливом сплетении высветить правду.

Размышления о том, как соотносятся правда и вымысел, постоянные вопросы к самому себе, проверка себя на внутреннюю честность и писательский гуманизм — то, что находится в центре внимания автора. Служение правде, человечность и чувствительность, или «эмоциональная глубина» речевой манеры, — таковы, по мнению Лелчука, приметы настоящего серьезного романа современности.

«Чувствительность», «человечность» — качества, которые Лелчук превыше всего ценит в творчестве Сола Беллоу, своего учителя и литературного кумира (в образе Артура Зиффа присутствуют черты Беллоу и Рота). Конвенционализм, атрофия чувств, утрата интуиции губят писателя.

Согласно философии творчества А. Лелчука, писательская идентичность возвышается, доминирует над всеми другими идентичностями в художнике, так что все остальное в художнике подчинено этой единственной личности и единственной цели — творческой работе. Америке нужен писатель новой формации, представляющий литературу нового века, «серьезный» художник. Однако быть художником в Америке сегодня еще сложнее, чем прежде, и это под силу не каждому.

Типологическими чертами истинного художника в романах А. Лелчука являются: напряженный поиск правды, особый дар интуиции («предвидение», своеобразный профетизм), чувство ответственности за сказанное и умение промолчать, где нужно; гуманизм как основа системы ценностей, внимание к детали.

Этими чертами обладают Дэниел Левитан и Эммануэль Геллерман, однако Левитан — художник-неудачник, Геллерман — несостоявшийся художник, поскольку ресурсов их личности не хватило, чтобы противостоять навязываемому обществом «конвенционализму» как норме жизни. Вместе с тем герои не воспринимают свою неудачу как личную трагедию, а в

ценностной системе произведений в целом они, наоборот, предстают как честные беллетристы, способные противостоять американскому принципу: не останавливаться ни перед чем ради сенсации.

В романах также поднимается вопрос о соотношении публичности и таланта, и протагонисты Лелчука с прискорбием замечают, что в Америке все перевернуто с ног на голову. В Америке, стране с нарушенной системой ценностей, подлинный талант перестает быть непременным условием известности, а значит, и критерием успешности для современного писателя в глазах общества. Гениальность художника способен увидеть и оценить лишь узкий круг знатоков и собратьев по перу.

Alter ego Лелчука «рассеяны» по романам, что роднит его с творческим методом таких писателей, как Томас Вулф и Филип Рот, поскольку А. Лелчук наделяет своих героев автобиографическими чертами. Один и тот же герой будто бы «переходит» из романа в роман под разными именами, но чаще всего с одинаковой биографией. Так, можно предположить, что Геллерман или Левитан — это повзрослевший Аарон Шлоссберг, у которого были все задатки писателя. Творческий потенциал у Лелчука, таким образом, зачастую связан с молодостью, этапом становления, в то время как писатель в период зрелости часто является литературным аутсайдером, писателем-маргиналом, находящимся в состоянии кризиса и творческого застоя. В романе «В поисках Валленберга» лавры художника Геллерман передает своим сыновьям и именно с ними связывает свои надежды.

Художественный метод писателей, изображенных А. Лелчуком, отражает попытки определить раз и навсегда свою писательскую идентичность, и каждый из них идентифицирует себя со своим персонажем, подобно тому, как А. Лелчук соотносит себя с ними. Каждый пытается «нащупать» свои принципы порождения текста и создания романа, и это непросто: чужая жизнь и бытие другого должны представлять больший интерес, чем свои собственные. Именно таков взгляд героев Лелчука на свое творчество, а через систему множества альтер эго и «отражений в зеркале»,

сопровождающих большинство романов Лелчука, можно обнаружить и его, скрытую, собственную идентичность.

В целом современный роман о художнике в творчестве Алана Лелчука обогащается не только за счет расширения круга проблем и выведением нового типа творческой личности — новации касаются и жанрового облика *Künstlerroman*'а. Роман о художнике перестает быть романом воспитания, как это было у Томаса Вулфа, хотя автобиографизм при этом остается важным элементом поэтики. Процесс становления А. Лелчук показывает в отдельном романе по типу «портрета художника в юности». Все, что сделало художника таковым, теряет первостепенное значение, отступает на второй план. Гораздо важнее то, что из себя представляет художник на данный момент и каков его потенциал.

Таким образом, анализ романов Алана Лелчука, связанных с темой творчества, позволил выявить особенности репрезентации образа творческой личности в произведениях американского автора и расширить понимание контекста современной американской литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные тексты:

1. Бальзак О. Блеск и нищета куртизанок. М.: Правда, 1983. 576 с.
2. Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел: История погребенной жизни / Пер. И. Гуровой, Т. Ивановой; Предисл. И. Левидовой. М.: Художественная литература, 1971. 671 с.
3. Джойс Д. Портрет художника в юности // Джойс Д. Собрание ранней прозы / Пер. с англ. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2011. 878 с.
4. Драйзер Т. Собрание сочинений в 12-ти томах. М., Гослитиздат, 1950–1955. 6328 с.
5. Лондон Д. Мартин Иден. М.: Худож. лит., 1986. 606 с.
6. Маламуд Б. Самородок. М.: АСТ, 2013. 288 с.
7. Рот Ф. Американская пастораль. СПб.: Лимбус Пресс, 2007. 544 с.
8. Хемингуэй Э. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1968. 2693 с.
9. Шолом-Алейхем. Блуждающие звезды. М., 1962. 560 с.
10. Шолом-Алейхем. Мальчик Мотл. М.: Просвещение, 1954. 100 с.
11. Bellow S. Humboldt’s Gift. N. Y.: Penguin Books, 1986. 487 p.
12. Jong E. Parachutes&Kisses. N.Y.: New American Library, 1984. 405 p.
13. Lelchuk A. American Mischief. New York, Farrar Straus, and London, Cape, 1973. 501 p.
14. Lelchuk A. Brooklyn Boy. N.Y.: Basset Books, 1990. 298 p.
15. Lelchuk A. Miriam at Thirty-four. New York, Farrar Straus, 1974. 247 p.
16. Lelchuk A. Miriam in Her Forties. Boston, Houghton Mifflin, 1985. 367 p.
17. Lelchuk A. On Home Ground. Gulliver Books, 1987. 72 p.
18. Lelchuk A. Playing the Game. N.Y.: Baskerville Publishers Inc., 1995. 361 p.
19. Lelchuk A. Searching for Wallenberg. Mandel Vilar Press, 2015. i–xvi, 269 p.

20. Lelchuk A. Shrinking: The Beginning of My Own Ending. Boston, Little Brown, 1978. 564 p.
21. Lelchuk A. Ziff: A Life? New York: Carrol&Graf Publishers, 2003. 411 p.
22. Malamud B. The Tenants. N. Y., 1971. 212 p.

Труды по проблемам творчества и творческой личности:

23. Анцыферова О.Ю. Канон и классика // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново: Ивановский государственный университет, 2007. С. 9–18.
24. Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса: Монография. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. 468 с.
25. Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. Иваново: Ивановский государственный университет, 1998. 212 с.
26. Афанасьева О.В. Творчество личности как социально-духовный феномен: Дис. … д-ра социол. наук. М., 1999. 342 с.
27. Барахов В.С. Литературный портрет. Л.: Наука, 1985. 312 с.
28. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Спб.: Азбука, 2000. 336 с.
29. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 505 с.
30. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
31. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
32. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Париж, 1985. С. 164–286.
33. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-

XIX вв.: Дис. … д-ра филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 2001. 390 с.
34. Вакенродер Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 261 с.
35. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. 649 с.
36. Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997. 186 с.
37. Вулф Т. Жажда творчества: Художественная публицистика / Сост., авт. предисл. и коммент. В.М. Толмачев. М.: Прогресс, 1989. 427 с.
38. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. 464 с.
39. Губарева М.С. Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа: Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2005. 198 с.
40. Джеймс Джойс: мифотворец XX века // Модернизм в зарубежной литературе / Л.В. Дудова, Н.П. Михальская, В.П. Трыков. М.: Флинта, 2004. 240 с.
41. Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы: Дис. … д-ра культ. наук. Кострома, 2002. 350 с.
42. Ефимова И.Н. Творчество как предмет философского исследования: Дис. … канд. филос. наук. М., 1982. 166 с.
43. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. Том 1–2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
44. Зенкин С.Н. «Декаданс» в идейном контексте современности // Новое литературное обозрение. 2014. № 6 (98) // URL: http://www.nlobooks.ru/node/5650#_ftn1 (дата обращения: 10.09.2017).
45. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века / Сост. И.С. Ковалева. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. 496 с.

46. Кабанова И.В. Изображение художественного сознания в романе Дж. Фаулза «Дэниел Мартин» // Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX-XX вв. Саратов, 1985. С. 3–13.
47. Кабанова И.Н. Тема художника и художественного творчества в английском романе 60-70-х гг. (Дж. Фаулз и Б.С. Джонсон): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. 160 с.
48. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. 608 с.
49. Картузова И.Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006. 249 с.
50. Каюров П.А. Статус «фиктивной онтологии»: референция и вымышленная реальность: Дис. … канд. филос. наук. Екатеринбург, 2005. 129 с.
51. Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. 495 с.
52. Король Е.А. Мотив «башни слоновой кости» в немецкоязычном романе о художнике 1930–50-х гг. (Б. Франк «Сервантес», Г. Брох «Смерть Вергилия», Л. Фейхтвангер «Гойя, или Тяжкий путь познания») // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2012. 12(78). С. 118–125.
53. Кристева Ю. Разрушение поэтики: Избранные труды. / Пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.
54. Кузнецова М.А. Творчество как атрибут человеческого бытия: Автореф. дис. … д-ра филос. наук. Волгоград, 2012. 43 с.
55. Лотман Ю.М. Биография — живое лицо // Новый мир. 1985. №2. С. 228–236.
56. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб.: Искусство-СПБ, 2010. 704 с.

57. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия художественная литература // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 203–216.
58. Луценко Е. Прощание, запрещающее печаль. Биограф и его критики // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 63–76.
59. Макарова Л.Ю. Рефлексия романа М.Ю. Лермонтова у Д. Джойса // Филологический класс. 2014. № 4 (38). С. 82–86.
60. Медведев А.В. Немецкий роман о музыканте 30–40-х годов XX века: вопросы внутрижанровой типологии: Дис. … канд. филол. наук. М., 2001. 194 с.
61. Медведева Е.А. Жанр научной биографии в русском литературоведении кон. XIX— нач. XX вв.: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2011. 182 с.
62. Наумова Е.Г. Творчество и творческая личность в репрезентативной культуре современного общества: Дис. … канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2012. 148 с.
63. Пестерев В.А. Роль автора в современном зарубежном романе как художественная проблема. Волгоград, 1996. 133 с.
64. По Э.А. Философия творчества / Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1982. С. 77–87.
65. Померанцева Г.Е. Биография в потоке времени. М.: Книга, 1987. 336 с.
66. Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. 170 с.
67. Рескин Д. Современные художники. Общие принципы и правда об искусстве. М.: Типография Товарищества А.И. Мамонтова, 1901. 476 с.
68. Семенова М.В. Художественное творчество в контексте культуры: субъектные составляющие новоевропейской художественной парадигмы: Дис. … канд. культур. наук. Екатеринбург, 2010. 184 с.
69. Соколова А.С. Творчество как философская категория // Наука-RASTUDENT.RU. 2014. №1 (01-2014). С. 6.

70. Струкова Е.А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: Дис. … канд. филол. наук. М., 2016. 215 с.
71. Тодоров Ц. Понятие литературы. Семиотика. М., 1983. С. 355–369.
72. Уртминцева М.Г. Говорящая живопись (Очерки истории литературного портрета). Н. Новгород, 2000. 121 с.
73. Федоров В. Проблема онтологического статуса героя // Collegium. 2016. № 1 // URL: http://reading-hall.ru/publication.php?id=18775 (дата обращения: 10.09.2017).
74. Филичева Н.В. Трансформация художественной образности в культуре модернизма: Дис. … д-ра филос. наук. СПб., 2001. 305 с.
75. Фролов Г.А., Хадиуллина Р.Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманит. Науки. 2012. Т. 154, кн. 2. С. 183–188.
76. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М., Касталь, 1996. 448 с.
77. Хоружий С. С. Ранний Джойс, или Стивениада до Одиссеи // Джойс Д. Собрание ранней прозы / Пер. с англ. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2011. С. 857–879.
78. Хоружий С.С. Портрет художника // Человек.RU. Гуманитарный альманах (Новосибирск). 2008, № 4. С. 115–130.
79. Хемингуэй Э. О писательстве // Иностранная литература. 1973. № 6. С. 209–214.
80. Холиков А. Писательская биография: жанр без правил // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 41–62.
81. Шибаева М.М. Феномен творческой личности в контексте социокультурных реалий // Ярославский педагогический вестник, 2013. № 1. Т. 1. С. 247–252.

82. Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного автора» // Иностранная литература. 1998. № 12. С. 221.
83. Baigell M. Artist and Identity in Twentieth Century America. Cambridge: Univ. Press, 2001. 295 p.
84. Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. N. Y.: University Press, 1964. 323 p.
85. Engelberg H. James and Arnold: Conscience and Consciousness in a Victorian Künstlerroman // Henry James's Major Novels: Essays in Criticism / Ed. by Lyall H. Powers. East Lansing: Michigan State University Press, 1973. P. 3–27.
86. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // Marcuse H. Schriften: Bd.1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 7–343.
87. Ozick C. Portrait of the Artist as a Bad Character and Other Essays on Writing. London, 1996. 330 p.
88. Said E.W. Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures. L.: Vintage, 1994. 112 p.
89. Serat R. Origins of the Künstlerroman // Voyage into Creativity: The Modern Künstlerroman. N. Y.: Peter Lang, 1992. P. 17–27.

Труды по проблемам мультикультурализма и мультикультурной литературы:

90. Антонова В. Мультикультаризм. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. 118 с.
91. Библер В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.
92. Вайс Р. Современный еврейский литературный канон. Путешествие по языкам и странам / Пер. с англ. Н. Рохлиной под ред. З. Копельман. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2008. 512 с.

93. Ващенко А.В. Америка в споре с Америкой. М.: Прогресс, 1988. 64 с.
94. Ващенко А.В. Проблемы этнических литератур // Литература США в 70-е годы XX века / Под ред. Я.Н. Засурского. М., 1983. С. 222–244.
95. Воронченко Т.В. На перекрестке миров: мексикано-американский феномен в литературе США. М.: МГУ, 1992.
96. Воронченко Т.В. Основные тенденции становления и развития литературы чикано США: к проблеме взаимодействия культурных традиций: Дис. … д-ра филол. наук. Чита, 1995. 307 с.
97. Гиленсон Б.А. В поисках «другой Америки». Из истории прогрессивной литературы США. М.: Художественная литература, 1987. 318 с.
98. Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация «другой» культуры) // Новые российские гуманитарные исследования. Литературоведение. ИМЛИ РАН, 2006. No 1. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&binn_rubrik_pl_articles=246 (дата обращения: 19.07.2017).
99. Караваева Е.М. Конфликт поколений в романах Максин Хонг Кингстон и Эми Тэн: к проблеме поиска идентичности в азиато-американской литературе США последней трети XX века: Дис. … канд. филол. наук. М., 2009. 157 с.
100. Карасик О.Б. «Американская мечта» в романах Ф. Рота // Ученые записки Казанского университета. Том 153. Серия Гуманитарные науки, книга 2. Казань, 2011. С. 210–219.
101. Карасик О.Б. Взаимодействие национального и этнического в романах Филипа Рота // ВЕСТНИК ТГГПУ. Филология и культура. 2009. Выпуск № 16 // URL: https: //cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-natsionalnogo-i-etnicheskogo-v-romanah-filipa-rota (дата обращения: 12.08.2017).
102. Карасик О.Б. Взаимодействие расового и этнического компонентов в современной литературе США // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. Казань, 2010 // URL: http:

//philology_and_culture.kpfu.ru_q_system_files_S.64_68_0.pdf (дата обращения: 12.08.2017).

103. Карасик О.Б. Другая Америка: еврейская община Нью-Йорка в романе Хаима Потока «Избранник» // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Книга 2. Т. 156. Казань: Издательство казанского университета, 2014. С. 198–205.
104. Карасик О.Б. Еврейская литература США на рубеже XX-XXI веков: в поисках идентичности. Казань, РИЦ «Школа», 2015. 308 с.
105. Карасик О.Б. Еврейская литература США: к вопросу об этнической идентичности // Россия – Запад – Восток: взаимодействие культур и литератур. Чита, 2015. С. 75–81.
106. Карасик О.Б. К вопросу о мультикультурализме в современной литературе США // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск, 2009 // URL: http: k.voprosu.o.multikulturalizme.pdf (дата обращения: 12.08.2017).
107. Карасик О.Б. От «американской мечты» к «американской трагедии»: трилогия Ф. Рота (статья) Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, № 2, Казань, 2011. С. 166–171.
108. Карасик О.Б. Романы Филипа Рота: к вопросу об автобиографизме творчества. М.: Вестник Московского государственного областного университета, 2009 // http: avtobiografizm.pdf (дата обращения: 05.08.2017).
109. Карасик О.Б. Традиции еврейского юмора в произведениях американских писателей второй половины XX в. // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. С. 218–225.
110. Карасик О.Б. Этническое своеобразие романов Филипа Рота: Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006. 156 с.

111. Карасик О.Б. Язык как способ отражения этнической идентичности в произведениях современных американских еврейских писателей // Филология и культура, №4 (34), 2013. Казань, КФУ. С. 193–197.
112. Кацис Л. Еврейский канон: от языков к – языку. М., 2008 // Новое литературное обозрение. № 89 (1) 2008. С. 329–335.
113. Кацис Л. Еврейская литература. Русско-еврейская литература: Программа по спецкурсу. М., 2004.
114. Кивисто П. Теперь мы действительно все мультикультуралисты / Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. XIX. №2. С. 19–41.
115. Комлев А.Е. Философский анализ проблемы другого: онтологический аспект: Дис. … канд. филос. наук. Саратов, 2006. 162 с.
116. Кузин И.В. Деонтологическая онтология Э. Левинаса (опыт прочтения «Времени и Другого») // Левинас Э. Путь к другому: Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. С. 93–138.
117. Кукулин И. С ними всегда проблемы // НЛО. 2008. № 89 // URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku26.html (дата обращения: 14.09.2017).
118. Куропятник А.И. Мультикультурализм: Идеология и политика социальной стабильности полиэтнических обществ // Журнал социологи и социальной антропологии. 2000. Том 3. №2. С. 52–66.
119. Левинас Э. Время и другой. СПб., 1998. 265 с.
120. Наказная Е.В. Культурное пограничье в поэзии и прозе пуэрто-риканских авторов США: 1980-е – 1990-е годы: Дис. … канд. филол. наук. М., 2005. 220 с.
121. Наумова О.А. «Свои», «чужие», «другие» в мультикультурном диалоге М. Левицкой и проблема перевода суржика в англоязычном тексте // Иностранные языки в высшей школе. Научный журнал. Рязань:

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина, 2014. Вып. 2 (29). С. 34–40.

122. Павлова О.А. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса: на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 213 с.
123. Пальцев Н. Цена смеха, или магические зеркала Филипа Рота // Рот Ф. Болезнь портного. Профессор желания. Прощай, Коламбус. М.: ВиМо, 1994. С. 5–10.
124. Парк Р.Е. Человеческая миграция и маргинальный человек // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 1998. № 3. С. 167–178.
125. Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 333 с.
126. Слёзкин Ю. Эра Меркурия: евреи в современном мире / Авторизованный пер. с англ. С. Ильина. М.: НЛО, 2005.
127. Спивак Г.Ч. Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков, СПб., 2001. С. 649–670.
128. Тлостанова М.В. Постколониальные исследования // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 320–323.
129. Тлостанова М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. 400 с.
130. Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: Дис. … д-ра филол. наук. М., 2003. 381 с.
131. Удлер И.М. «Мы – Другие»: проблема идентификации в творчестве Фредерика Дугласа / Проблема «Мы – Другие» в контексте исторического и культурного опыта США: Материалы VII междунар.

науч. конф. Ассоциации изучения США, Москва, 5–6 февр. 2001 г. М.: Изд-во «Путь», 2002. С. 159–163.

132. Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет // Иностранная литература. 1996. № 9. С. 254–264.
133. Ямпольский М.Б. Сообщество одиночек: Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка // НЛО. 2004. № 67. С. 78–105.
134. Abbot Ph. Exceptional America: Newness and National Identity. N. Y.: Peter Lang, 1999. 255 p.
135. American Diversity. American Identity / Ed. by J. K. Roth. N. Y., 1995. 715 p.
136. American Identities. Contemporary Multicultural Voices / Ed. By R. Pack and J. Parini. Middlebury College Press, 1997. 267 p.
137. Angus I. Border Within: National Identity, Cultural Plurality and Wilderness. Montreal, Kingston, 1997. 267 p.
138. Fielder L. The Breakthrough: The American Jewish Novelist and the Fictional Image of the Jew // Midstream – IV, winter 1958. P. 15–35.
139. Fitzgerald K. The Face of Nation: Immigration, the State, and National Identity. Standford: Standford Univ. Press, 1996. 264 p.
140. Freedman W. American Jewish Fiction: So, What's the Big Deal? // Chicago Review, 19, № 1, 1996. P. 90–107.
141. Girgus S.B. The New Covenant: Jewish Writers and the American Idea. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984. 220 p.
142. Goldberg D.T. Multuculturalism. A Critical Reader. Blackwell, 1995. 344 p.
143. Hall S. Cultural Identity and Diaspora // Identity: Community, Culture, Difference. J. Rutherford, ed. L., 1991. P. 222–237.
144. Hollinder D. Postethnic America: Beyond Multiculturalism. N. Y.: Basic Books, 1995. 209 p.
145. Kahl J.S. Culture, Multiculture, Postculture. L., 1995. 198 p.
146. Klingenstein S. Enlarging America: The Cultural Work of Jewish Scholars. 1930—1990. N.Y., 1998.

147. Malin I., Stark I. Breakthrough: A Treasury of Contemporary American-Jewish Literature. N. Y., 1964. 230 p.
148. Meeter G. Bernard Malamud and Philip Roth. A Critical Essay. Grand Rapids (Mich): William B. Eerdmans Publisher, 1968. 48 p.
149. Multicultural Agenda. A Critical Thinking Alternative. Westprot, Connecticut, 1997. 270 p.
150. Ozick C. Literary Blacks and Jews // Art and Ardor: Essays by Cynthia Ozick. New York: Alfred A. Knopf, 1983. P. 90–112.
151. Said E.W. Culture and Imperialism. L.: Knopf, 1993. 380 p.
152. Said E.W. Orientalism. N. Y.: Pantheon Books, 1978. 368 p.
153. Sanders R. The Downtown Jews: Portraits of an Immigrant Generation. N. Y.: New American Library, 1976. 280 p.
154. Solotaroff Th. Philip Roth and the Jewish Moralists // Chicago Review XIII, winter 1959. P. 80–99.
155. Sowell T. Ethnic America: A History. N. Y.: Basic Books, 1981. 353 p.
156. Spevack E. Racial conflict and multiculturalism: Bernard Malamud's «The Tenants» // MELUS, 22 (1997).
157. Stanislavski M. Autobiographical Jews: Essays in Jewish Self-Fashioning. Seattle; L., 2004. Ch. 3. Two Russian Jews. Moshe Leib Lilienblum and Osip Mandelstam.
158. Susman W.I. Culture as History. The Transformation of American Society in the XX Century. N. Y.: Pantheon Books, 1984. 352 p.
159. Templin C. Erica Jong: Becoming a Jewish Writer // Daughters of Valor: Contemporary Jewish American Women Writers / Ed. by Jay L. Halio, Ben Siegel. L.: Associated University Presses, 1997. P. 126–138.
160. The Post-Colonial Studies Reader / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. L.: Psychology Press, 1995. 526 p.
161. Todorov T. The Conquest of America: The Question of the Other. N. Y.: Harper Perennial, 1991.

162. Writers of Multicultural Fiction for Young Adults: A Bio-critical Source Book / Ed. by D. Kutzer. L.: Greenwood, 1996. 478 p.

Труды по истории американской литературы и творчеству А. Лелчука:

163. Аксенов А.В. Призвание и участь художника в новеллистике Н. Готорна // Вестник ПСТГУ. Филология. 2011. Вып. 3 (25). С. 7–22.
164. Аллен У. Традиция и мечта: Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. М.: Прогресс, 1970. 424 с.
165. Америка: литературные и культурные отображения / Под ред. О.Ю. Анцыферовой. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2012. 504 с.
166. Американская литература и общественно-политическая борьба. 60-е – начало 70-х годов XX века. М.: Наука, 1977. 237 с.
167. Балонова М.Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40-50-е гг.): Дис. … канд. филол. наук. Н. Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2002. 205 с.
168. Батурин С.С. Портреты американских писателей: Л. Стеффенс, Дж. Лондон, Т. Драйзер. М.: Художественная литература, 1979. 422 с.
169. Бельцер И.А. Образ дома в романе Б. Маламуда «Жильцы» // Литература XX века: Итоги и перспективы изучения. Материалы четвертых Андреевских чтений. М., 2006 // URL: http://www.natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/obraz-doma-v-romane-b-malamuda-zhiltsy.html (дата обращения: 12.07.2017).
170. Бельцер И.А. Романное творчество Бернарда Маламуда: поиски идентичности: Дис. … канд. филол. наук. Самара, 2009. 196 с.
171. Бронич М.К. Сол Беллоу и русская литературно-философская традиция. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2009. 364 с.
172. Бронич М.К. Элитарность и массовость: Лики современной культуры в романе Сола Беллоу «Равельштейн» // Американские исследования:

Ежегодник, 2003 / Под ред. Ю. В. Стулова. Минск: Пропилеи, 2004. С. 11–19.

173. Бронич М.К. Жанровое своеобразие романа Алана Лелчука «Зифф: жизнь?» // Диалог культур: литература и межкультурная коммуникация: Сборник материалы международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации». Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А Добролюбова, 2006. С. 71–77.
174. Бронич М.К. Роман Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина»: культурное самоопределение художника в юности // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново: Изд-во «Ивановский государственный университет», 2007. С. 254–262.
175. Брукс В.В. Писатель и американская жизнь: в 2 т. М.: Прогресс, 1971.
176. Гронас М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80-х — 90-х годов // НЛО. 2001. № 51.
177. Джеймс Г. Будущее романа // Джеймс Г. Послы. М.: Издательство «Ладомир», Наука, 2000. Серия «Литературные памятники». С. 332–343.
178. Драйзер Т. Великий американский роман // Писатели США о литературе. В 2 т. Т.2. М.: Прогресс, 1982. С. 57–62.
179. Ефимов И. Филип Рот (1933–): [о жизни и творчестве американского писателя Ф. Рота] // Иностранная литература. 2014. № 4. С. 194–221.
180. Засурский Я.Н. Теодор Драйзер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. 320 с.
181. Зверев А.М. Американский роман 20–30-х годов. М.: Художественная литература, 1982. 256 с.
182. Зверев А. Владеть собственной душой. К публикации «Герцога» // Иностранная литература. 1990. № 12. С. 216.
183. Зверев А.М. Джеймс: пора зрелости // Джеймс Г. Послы. М.: Издательство «Ладомир», Наука, 2000. Серия «Литературные памятники». С. 343–370.

184. Зверев А. Склеенная ваза (Американский роман 90-х: ушедшее и текущее) // URL: http://magazines.russ.ru/inostran/1996/10/zverev1.html (дата обращения: 08.08.2017).
185. Иткина Н.Л. Роман Сола Беллоу. М.: РГГУ, 2009. 229 с.
186. Ковалев Ю.В. Американский романтизм: хронология, топография, метод // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М.: Издательство «Наука», 1982. С. 37–38.
187. Ковалев Ю.В. Теодор Драйзер «открывает Америку» // Драйзер Т. Финансист. Л.: Лениздат, 1987. С. 542–556.
188. Левидова И. Томас Вулф и его эпопея // Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел: История погребенной жизни / Пер. И. Гуровой, Т. Ивановой; Предисл. И. Левидовой. М.: Художественная литература, 1971. 671 с.
189. Лелчук А. Памяти Сола Беллоу // Иностранная литература. 2005. № 12. С. 206–217.
190. Литература США XX века. Опыт типологического исследования (Авторская позиция, конфликт, герой) / Отв. ред. Я.Н. Засурский. М.: Наука, 1978. 568 с.
191. Льюис С. Страх американцев перед литературой (речь при получении Нобелевской премии) / Пер. Н. Высоцкой // Писатели США о литературе. М.: Прогресс. С. 243–253.
192. Мендельсон М.О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. 534 с.
193. Мендельсон М.О. Роман США сегодня на заре 80-х годов. М.: Советский писатель, 1983. 415 с.
194. Морозова Т.Л. Учение Эмерсона о «доверии к себе» и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М.: Издательство «Наука», 1982. С. 101–159.
195. Мулярчик А.С. Американский роман в 20-е годы XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1968. 48 с.

196. Мулярчик А.С. Послевоенные американские романисты. М.: Художественная литература, 1980. 279 с.
197. Николюкин А.Н. Антикультура: массовая литература США. М.: Знание, 1973. 64 с.
198. Носикова Д.В. Образ художника и становление художественного вымысла в романе Алана Лелчука «В поисках Валленберга» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Вып. 40. Н. Новгород: НГЛУ, 2017. С. 185–194.
199. Носикова Д.В. Образы писателей в американской еврейской литературе на примере романов Алана Лелчука «Жизни Зиффа» и Сола Беллоу «Дар Гумбольдта» // Материалы научной конференции 28 октября 2015 г. Н. Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2015. С. 168–174.
200. Носикова Д.В. Проблема «другого» в повести Алана Лелчука «На своем поле» // Пушкинские чтения – 2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы XXI междунар. Науч. Конф. / Под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015. С. 320–326.
201. Носикова Д.В. Проблемы культурной самоидентификации героев в романе Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Вып. 25. Н. Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2014. С. 75–83.
202. Носикова Д.В. Спорт и литература как два объединяющих начала в американской культуре // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Вып. 28. Н. Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2014. С. 95–105.

203. Носикова Д.В. Художественный вымысел и документальная основа в романе Алана Лелчука «Мальчик из Бруклина» // Филология и культура. 3(37). Казань, 2014. С. 163–167.
204. Петрушкин А.И., Агранович С.З. Неизвестный Хемингуэй. Фольклорно-мифологическая и культурная основа творчества. Самара: Самарский дом печати, 1997. 224 с.
205. Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1982. 294 с.
206. Савинич С.С. Дом, «который всегда с тобой». Символика скрытых смыслов в романе Э. Хемингуэя «Острова в океане» // Молодой ученый. 2011. №10. Т.2. С. 31–35.
207. Смагин А.Ю. Внутренний монолог художника в романе Э. Хемингуэя «Райский сад» // Язык. Культура. Коммуникация. Материалы VI международной научно-практической конференции студентов и аспирантов 4–5 апреля 2011 г. Челябинск, 2011. С. 191–192.
208. Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. М.: Советский писатель, 1972. 406 с.
209. Хемингуэй Э. Речь при получении Нобелевской премии // Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1982. 294 с.
210. Шерешевская М.А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет. М.: Наука, 1982. 591 с.
211. Эстетика американского романтизма / Сост., вступит, статья и коммент. А.Н. Николюкина. М.: Искусство, 1977. 464 с.
212. Bale J. Anti-Sport Sentiments in Literature: Batting for the Opposition. L.: Routledge, 2007. 224 p.
213. Bloom H. The Western Canon: The Books and School of Ages. N. Y., 1994. 578 P.
214. Chase R. The American Novel and Its Tradition. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957. 266 p.
215. Barasch F. Faculty in Fiction: Images of the Professor in Recent Novels // Clarion, June 1982.

216. Birkerts S. Aaron's Rod // New Republic, 5 February 1990.
217. DeMott B. The Significant Self // Atlantic, October 1974.
218. Gordon L. Fiction as a Means to Uncover the Truth // Tikkun, July 9, 2015.
219. Johnson I.N. Public Exposure: Lelchuk's American Mischief and Ziff: A Life? // Philip Roth Studies.Volume 2, Number 1, Spring 2006. P. 57–64.
220. Kendle B. Alan Lelchuk Biography // Электронный ресурс Интернет: http://biography.jrank.org/pages/4529/Lelchuk-Alan.html.
221. Markovits B. Literary Giants on the Playing Fields of America // URL: http://www.theguardian.com/books/2010/jun/06/american-sportswriting-benjamin-markovits (дата обращения: 10.08.2017).
222. Mayer P. Coming of Age on Canarsie: “Brooklyn Boy” by Alan Lelchuk // URL: http://articles.latimes.com/1990-01-21/books/bk-647_1_brooklyn-boy-lelchuk (дата обращения: 12.08.2017).
223. Roth P. Alan Lelchuk // Esquire, September 1972.
224. Sheed W. Lelchuk's Inferno // Book-of-the-Month Club News, March 1973.

Справочная литература (энциклопедии и учебные пособия):

225. Гиленсон Б.А. История литературы США: Учебное пособие. М.: Академия, 2003. 704 с.
226. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
227. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2001. 1600 с.
228. Несмелова О.О., Карасик О.Б. История американской литературы: Учебное пособие. Казань, 2017. 80 с.
229. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие.

Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2001. 40 с.

230. Толмачев В.М. Становление американского литературного сознания в XX веке // Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Под ред. Л.Г.Андреева. М.: Высшая школа, 2003. С. 312–342.