

И.Л. ГАЛИНСКАЯ

*Философские  
и эстетические  
основы  
поэтики  
Дж. Д. Сэлинджера*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ  
ИНСТИТУТ США

И. П. ГАПИНСКАЯ

*Философские  
и эстетические  
основы  
поэтики  
Дж. Д. Сэлинджера*



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

*Москва 1975*

Ответственный редактор  
доктор философских наук,  
профессор А. В. ГУЛЫГА

Г  $\frac{10507-059}{042(02)-75}$  273-75

© Издательство «Наука», 1975 г.

## Введение

Творчество американского писателя Джерома Дэвида Сэлинджера, оказав определенное влияние на формирование образа мыслей школьной и студенческой молодежи США в 50-е — 60-е годы, в неменьшей степени воздействует на молодежь и теперь, хотя последнее из его произведений (повесть «Хэпворт 16, 1924») опубликовано десять лет назад.

В романе «Ловец во ржи» (в русском переводе «Над пропастью во ржи») <sup>1</sup>, во многих повестях и рассказах Сэлинджером отражены глубокие противоречия современного американского общества. Художник яркого, сильного таланта, Сэлинджер воссоздает реалистические картины жизни современной Америки.

Но это лишь одна сторона его творчества, ибо писатель одновременно пребывает в плену философских концепций идеалистического толка, что, естественно, резко снижает потенциальные возможности его художественного таланта. Увлечение идеалистическими концепциями древнеиндийских философских школ или дзэн-буддизма в эпоху повсеместного распространения научного коммунизма, конечно, ограничивает, сковывает творчество Сэлинджера. Но писатель обратился к этому в поисках некоего положительного идеала, в поисках чего-то, на что можно было бы опереться в его мире распадающихся ценностей. То, что он нашел, опора весьма проблематичная. Однако мистико-религиозные этические построения Сэлинджера

---

<sup>1</sup> Salinger J. D. The Catcher in the Rye. Boston, 1951.

находятся в сложном переплетении с материалистическими взглядами писателя на некоторые проблемы воспитания и своеобразно преломляются в его художественном творчестве. Противоречивость мировоззрения Сэлинджера, «сосуществование» в нем идеализма и материализма обуславливает в его творчестве «смесь» элементов реализма и модернизма. В некоторых повестях и рассказах писатель нарочито прибегает к усложненной шифровке своих идей, намеренно вводит в реалистическую ткань ряда произведений язык символов, условных знаков.

Анализ поэтики Сэлинджера, определение истоков его философских и эстетических воззрений, противоречий между мистико-идеалистическим направлением его миропонимания и его реалистическим художественным мастерством, исследование неизбежного в таких случаях разрыва между ложной посылкой и высокой одаренностью художника, наконец, «расшифровка» целого ряда условных знаков и символов, содержащихся в произведениях Сэлинджера, и является задачей нашей книги.

К настоящему времени в Советском Союзе перевели большинство произведений Сэлинджера. Начиная с 1960 г., когда появился на русском языке роман «Ловец во ржи»<sup>2</sup>, советские литературоведы и критики непрерывно обращаются к различным аспектам творчества писателя. На страницах наших литературных изданий проходила даже специальная дискуссия о природе и значении творчества Сэлинджера, о соотношении в нем элементов реализма и модернизма, в которой приняли участие известные советские литературоведы, критики, переводчики, писатели. И хотя взгляды участников дискуссии по тем или иным пунктам не совпадали, всеми подчеркивалось основное достоинство творчества Сэлинджера — реалистическое отражение в нем некоторых существенных сторон американской жизни послевоенного периода.

Когда летом 1951 г. роман 32-летнего Сэлинджера «Ловец во ржи» вышел в свет, имя его автора было уже известно в литературных кругах США. Первый рассказ Сэлинджера «Молодые люди» был напечатан еще в 1940 г., а ко времени выхода «Ловца во ржи» в различных перио-

---

<sup>2</sup> «Иностранная литература», 1960, № 11.

дических изданиях появилось двадцать шесть его произведений, в том числе и семь из девяти новелл, составивших в 1953 г. отдельную книгу «Девять рассказов». Однако в 1951 г. почти никто не помнил, что несколько глав из «Ловца во ржи» уже публиковались в 1945 и 1946 гг. в виде рассказов. «Вновь случилось редчайшее чудо литературы: с помощью чернил, бумаги и воображения создана человеческая личность» — так приветствовал появление нового литературного героя Холдена Колфилда один из влиятельнейших американских буржуазных критиков К. Фейдимен в бюллетене клуба «Книга месяца». Тогда же литературный обозреватель журнала «Нью-Йоркер» У. Максвелл написал для этого бюллетеня краткую биографическую справку о Сэлинджере, которая на протяжении последующих десяти лет цитировалась и интерпретировалась во многих изданиях по той причине, что другими сведениями никто не располагал, поскольку писатель интервью не давал и в принципе считал излишним сообщать что-либо о себе<sup>3</sup>. В 1961 г., когда роман «Ловец во ржи» уже был переведен в двенадцати странах, журнал «Тайм» отметил десятилетие его выхода в свет статьей, где впервые была более или менее подробно изложена биография писателя. Данные о жизни Сэлинджера специально собирали несколько репортеров, затем их обработал и систематизировал сотрудник журнала Дж. Скоу<sup>4</sup>. Впоследствии в критической литературе о писателе появилось еще некоторое количество сведений. Что же известно о считающемся затворником писателе Сэлинджере теперь, когда прошло двадцать с лишним лет после выхода романа о Холдене Колфилде?

Джером Дэвид Сэлинджер родился 1 января 1919 г. в Нью-Йорке, в семье оптового торговца копченостями и сырами Сола Сэлинджера, еврея по национальности. Его мать Мириам (Мэри Джиллик) — шотландско-ирландского происхождения. Единственная сестра Дорис старше писателя на восемь лет. В детстве Санны (так называли его в семье) учился в Нью-Йорке. На вступительном собеседовании в школе Мак-Берни (Манхэттен), куда

<sup>3</sup> *Laser M., Fruman N.* (eds). *Studies in J. D. Salinger. Reviews, Essays and Critiques of «The Catcher in the Rye» and Other Fiction.* N. Y., 1963, p. 3.

<sup>4</sup> *Grunwald H. A.* (ed.). *Salinger. A Critical and Personal Portrait.* N. Y., 1963, p. 3—21.

мальчик поступил в 1932 г., он заявил, что больше всего интересуется драматическим искусством и тропическими рыбами. Через год он был исключен из школы за неуспеваемость. В 1934 г. его отправляют в военную школу в Вэлли-Фордже (Пенсильвания). В июне 1936 г. Джерри (так уже называли его соученики) получает свидетельство об окончании школы. Там он был литературным редактором ученического ежегодника и считается автором школьного гимна, который традиционно исполняется во время выпускных празднеств по сей день. Именно там, в Вэлли-Фордже, Джерри Сэлинджер сочинял свои первые рассказы. Летом 1937 г. восемнадцатилетний Сэлинджер слушает лекции в Нью-Йоркском университете, в 1937—1938 гг. совершил вместе с отцом поездку в Европу, побывал в Австрии и в Польше, изучая по настоянию отца в Быдгоще процесс изготовления знаменитых местных колбас. Вернувшись в США, Сэлинджер посещает лекции в Урсинус-колледже (Пенсильвания). К 1938 г. относится первая литературная публикация — фельетон в еженедельнике «Урсинус уикли», где он вел отдел юмора.

В 1939 г. Сэлинджер поступает в Колумбийский университет, чтобы прослушать курс лекций редактора журнала «Стори» У. Бернетта о новелле. Именно Бернетт и напечатал его первый рассказ «Молодые люди». В 1941 г. Сэлинджер взят на военный учет, а в 1942 — призван в армию, где проходит подготовку в офицерско-сержантской школе войск связи. В 1943 г. в чине сержанта штабной службы переведен в контрразведку и направлен в г. Нашвилл (Теннесси). С 1940 по 1944 г. в журналах «Стори», «Кольерс», «Эсквайр», «Сатердей Ивнинг Пост» и др. печатаются рассказы — «Повидай Эдди», «Значение этого», «Суть незаконченной истории», «Затянувшийся дебют Луиз Тэггет», «Личные заметки о пехотинце», «Братья Вариони».

В 1944 г. сержант штабной службы 4-й пехотной дивизии Сэлинджер, пройдя в г. Тивертоне (Девоншир) дополнительную подготовку, ожидает открытия второго фронта. 6 июня он в числе первых солдат союзнических войск участвовал в высадке в Нормандии. В контрразведке 12-го пехотного полка Сэлинджер занимается розысками агентов гестапо и допросами пленных. На войне он не расставался с пишущей машинкой и сочинял рассказы. К этому периоду относятся новеллы «Последний день

последнего отпуска», «Обе заинтересованные стороны», «Элин», «Парень во Франции», «Этот сэндвич без майонеза» (в русском переводе «Сельди в бочке»), «Чужой», «С ума сойти», «Раз в неделю тебя не затруднит».

Демобилизовавшись, Сэлинджер некоторое время живет во Франции, а затем, в 1946 г., возвращается в Нью-Йорк, поселяется у родителей на Парк-авеню, часто бывает в Гринвич-вилледже, где собираются представители нью-йоркского мира искусств. В 1948 г. после публикации в «Нью-Йоркере» рассказа «Хорошо ловится рыба-бананка» заключает с журналом договор и впредь печатается почти исключительно в нем. В 1951—1952 гг. путешествует по Европе и Мексике, в 1952 г. покупает большой участок на берегу реки Коннектикут в г. Корнише (Нью-Гемпшир) и поселяется здесь<sup>5</sup>. Тут были написаны повести из цикла о семействе Глассов.

С того момента как произведения Сэлинджера привлекли внимание критиков, в США и за рубежом было высказано немало суждений о его творчестве, подчас весьма противоречивых. Первый свод критической литературы о Сэлинджере сделал Дональд Фини, школьный учитель из г. Луизвилля (Кентукки), который начал работать над составлением библиографии критической литературы о творчестве Сэлинджера еще в 1957 г. К 1963 г. в картотеке Фини значилось около полутора тысяч названий работ о творчестве Сэлинджера, вышедших на 20 языках<sup>6</sup>. Столь же активным интересом критиков и литературоведов к творчеству писателя отмечено и следующее десятилетие, хотя в эти годы Сэлинджером опубликована всего одна новая повесть.

Читатель настоящей книги найдет далее краткий обзор наиболее фундаментальных исследований творчества Сэлинджера, по преимуществу американских (и некоторые сведения об их авторах). Размещение обзора именно

---

<sup>5</sup> Недостатка в средствах сын богатого коммерсанта и до успеха «Ловца во ржи» не испытывал. Еще в молодости он, случалось, передавал свои литературные гонорары в фонд помощи начинающим писателям.

<sup>6</sup> *Fiene D. J. D. Salinger. A Bibliography.*— «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», 1963, vol. 4, No 1, p. 109—149.



здесь представляется целесообразным, поскольку в дальнейшем нам придется то и дело к этим работам обращаться.

Первое монографическое исследование творчества Сэлинджера относится к 1958 г. Это книга Ф. Гвинна и Дж. Блотнера<sup>7</sup> «Проза Дж. Д. Сэлинджера»<sup>8</sup>, в которой рассмотрены все опубликованные к тому времени произведения писателя. Работа эклектична, содержит очевиднейшие методологические ошибки. Разделив творчество Сэлинджера на три периода: «ученический» (1940—1948 гг.), «классический» (1948—1951 гг.) и период «упадка» (начавшийся, по мнению Гвинна и Блотнера, после выхода в свет «Ловца во ржи»), критики исследуют каждый из этих периодов, сочетая метод формально-структурного подхода с традицией фрейдистского психоанализа. Ранние рассказы Сэлинджера Ф. Гвинн и Дж. Блотнер анализируют, пользуясь приемами прагматистского литературоведения. Они стремятся найти в этих произведениях исследование судьбы человека в социальном плане и в конце концов приходят к выводу (в духе экзистенциалистской эстетики), что здесь дано изображение разделяющей людей трансцендентально-непроходимой пропасти. Рассказы 1948—1951 гг. критики рассматривают строго в соответствии с требованиями фрейдистского подхода, считая, что тут описан мир «психически неполноценных людей, иногда находящих спасение в любви»<sup>9</sup>. Однако, говоря о романе «Ловец во ржи», они сравнивают образ Холдена Колфилда с образом Гека Финна, подчеркивая такие реалистические достоинства сэлинджеровского романа, как живой разговорный язык, ирония.

Спустя пять лет после выхода работы Гвинна и Блот-

---

<sup>7</sup> Гвинн Фредерик (р. 1916 г.) — преподаватель литературы в Три-нити-колледже (штат Коннектикут), в прошлом редактор журнала «Колледж инглиш». Блотнер Джозеф (р. 1923 г.) — преподаватель Вирджинского университета, автор книги «Политический роман» (1955), составитель каталога библиотеки Фолкнера (1964). Гвинн и Блотнер работали над составлением сборника интервью Фолкнера «Фолкнер в университете» (1959), куда вошли интервью, которые писатель давал студентам.

<sup>8</sup> *Gwynn F., Blotner J. The Fiction of J. D. Salinger. University of Pittsburgh Press, 1958.* Далее мы ссылаемся на издание *Gwynn F., Blotner J. The Fiction of J. D. Salinger. Neville Spearman, 1960.*

<sup>9</sup> *Gwynn F., Blotner J. The Fiction of J. D. Salinger, p. 19.*

нера появилась монография У. Френча<sup>10</sup> «Дж. Д. Сэлинджер»<sup>11</sup>. Работа выполнена в духе формального анализа произведений писателя, поисков «мифологических моделей», рассмотрения творчества как продукта различных литературных влияний, хотя она и содержит также попытку историко-биографического и социального исследования. Анализ творчества писателя Френч ведет в русле поисков «оппозиционных пар», отыскивая в структуре рассказа элементы, содержащие противопоставление «мира добра» и «мира фальши». образу Холдена Колфилда Френч, например, отказывает в типичности, видит переплетение в романе двух тем: физического недомогания героя и постепенного освобождения Колфилда от эгоцентричности, принятия отвергнутого его мира<sup>12</sup>. Герою «Ловца во ржи», считает критик, присуще стремление к статичности, и главное его желание состоит в том, чтобы оставить мир таким, каков он есть, о чем и свидетельствует, по мнению Френча, мечта Холдена Колфилда спасти детей у оврага<sup>13</sup>. В итоге автор приходит к выводу, что роман Сэлинджера есть «история человека, который некогда в прошлом хотел бы быть ловцом во ржи»<sup>14</sup>.

В 1964 г. вышло пособие для учащихся школ и колледжей «Дж. Д. Сэлинджер: ловец во ржи» Ричарда Леттиса<sup>15</sup>, где автор анализирует творчество Сэлинджера в ключе прагматистского литературоведения, применяя социологическую терминологию и используя также эстетические категории экзистенциализма. Образ Холдена Колфилда Р. Леттис исследует в двух аспектах — влияния общества на героя и влияния героя на общество, усматри-

<sup>10</sup> Френч. Уоррен (р. 1922 г.) получил докторскую степень в 1954 г. Автор книг о Ф. Норрисе и Дж. Стейнбеке, написанных с консервативных позиций. Ранее принадлежал к так называемой «мифологической» школе американского литературоведения, от которой, обратившись к изучению литературы 30-х годов, постепенно отходит в книге «Социальный роман в конце эры» (1966).

<sup>11</sup> French W. J. D. Salinger. N. Y., 1963.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>13</sup> Ibid., p. 120.

<sup>14</sup> Ibid., p. 124. От данной трактовки У. Френч не отказывается и спустя некоторое время: в статье о романе Стейнбека «Зима тревоги нашей» он замечает, что герой этого романа Итен пытается быть тем, о чем Холден только мечтает, т. е. «ловцом во ржи» (French W. Steinbeck's Winter Tale.— «Modern Fiction Studies», 1965, vol. XI, No 1, p. 70).

<sup>15</sup> Lettiss R. J. D. Salinger: The Catcher in the Rye. N. Y., 1964.

вая для Холдена возможность выбора. Он может отвергнуть общество, попытаться его улучшить или примириться с ним. Холден, по мнению Леттиса, выбирает из этих вариантов худший — отвергает общество, тогда как большинство его современников идут также не лучшим, конформистским, путем. Оптимальный вариант автор видит в борьбе за улучшение общества, опирающейся, однако, на заимствованный из французского экзистенциализма девиз борьбы «без надежды на успех». «Поражение Холдена учит необходимости и цене победы,— пишет Леттис.— Необходимости стремиться, несмотря на все наше несовершенство, к такому обществу, где Холден Колфилд смог бы развиваться и процветать, стремиться к такому окружению, которое научило бы его необходимости зла, обмана и даже отчаяния...»<sup>16</sup>. Религиозно-философское оправдание зла и несправедливости — таково, по мысли Леттиса, идейное содержание романа «Ловец во ржи», а наивысшим достижением в нем критик считает требование «любви ко всем». Вывод Сэлинджера, по мнению Леттиса, состоит в оправдании существующих порядков: возлюбите, мол, общество, в котором вы живете, возлюбите его со всеми пороками, ибо в этом — «улучшение мира».

Профессор Чикагского университета Джеймс Миллер-младший<sup>17</sup> в выпедшей в 1965 г. монографии «Дж. Д. Сэлинджер»<sup>18</sup>, несколько отходя от моды на структурализм, которой он следовал в своих предыдущих книгах, но, прибегая весьма часто к свойственной ему мистической фразеологии, все же рассматривает творчество писателя в русле традиций социально-психологической прозы. Методология исследования Дж. Миллера-младшего в этой работе — «мифологический принцип», требующий поиска в литературном произведении условно-мифических или библейских символов. Например, время действия романа «Ловец во ржи» — канун рождества — призвано, как полагает кри-

<sup>16</sup> *Lettis R. J. D. Salinger: the Catcher in the Rye. N. Y., 1964, p. 17.*

<sup>17</sup> Миллер-младший Джеймс (р. 1920 г.), в прошлом редактор журнала «Колледж инглиш», автор книг «Критический путеводитель по «Листьям травы» (1957), «Литературная техника Скотта Фитцджеральда» (1957), «Уолт Уитмен» (1962), «Читательский путеводитель к творчеству Германа Мелвилла» (1962), «Ф. Скотт Фитцджеральд. Его искусство и литературная техника» (1964), «Поиски иррациональные и абсурдные. Эссе об американской литературе» (1968).

<sup>18</sup> *Miller J., Jr. J. D. Salinger. Minneapolis, 1965.*

тик, символизировать смерть и воскресение. Он сопоставляет этот символ с подобным же, по его мнению, «мифологическим узлом» в «Моби Дике» Германа Мелвилла (воскресение в эпилоге романа его героя Измаила, только что погибшего в пучине океана вместе со всей командой «Пекода»<sup>19</sup>). Основную тему «Девяти рассказов» Дж. Миллер видит в отчуждении, понимая последнее в экзистенциалистском плане, — отчуждение в любви, отчуждение в супружестве и, наконец, просто некое мистическое нематериализованное отчуждение<sup>20</sup>. В некоторых случаях критик полемизирует с теми, кто склонен толковать произведения («Хорошо ловится рыбка бананка») с фрейдистско-юнгянской позиций<sup>21</sup>. Но порою сам пытается обнажить «архетип», усматривает «дегуманизацию героя» в избытке религиозности («Френни») и т. д.<sup>22</sup> Рассматривая же позднейшие произведения Сэлинджера, он, напротив, полагает, что поддаваться искушению прочитать эти работы как теологические трактаты не следует. В конце концов критик утверждает, что Сэлинджер — «романист, работающий в традициях американского романа»<sup>23</sup>, да и вообще в самых лучших традициях американской литературы. Готорн и Мелвилл, Эмили Дикинсон и Уитмен, Марк Твен, а также Фитджеральд и Ринг Ларднер — вот, по мнению Дж. Миллера-младшего, предтечи писателя Сэлинджера.

В 1966 г. вышло в свет учебное пособие для студентов «Френни», «Зуи» и «Девять рассказов» Сэлинджера (критический комментарий) доктора философии Нью-Йоркского университета Карлотты Александер<sup>24</sup>, которая подходит к творчеству Сэлинджера с позиций современной экзистенциалистской эстетики, религиозного мистицизма и методологии психоанализа. Обнаруживая в мировоззренческой концепции писателя элементы синкретизма, Александер считает центральной темой «Девяти рассказов» и книги «Френни и Зуи» «попытку христианского духа избавиться от иллюзорных различий, которые раз-

<sup>19</sup> *Miller J., Jr.* J. D. Salinger, p. 15.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>24</sup> *Alexander Ch.* Salinger's «Franny and Zooey» and «Nine Stories» (A Critical Commentary). N. Y., 1966.

деляют и отчуждают людей»<sup>25</sup>, а в развитии характеров сэлинджеровских героев усматривает «внутренний конфликт» при столкновении воображаемого с реальным<sup>26</sup>. Проблема отчуждения героев также решается Александер в мистическом плане, ибо единственный путь раскрепощения личности она видит в уходе в «иллюзию», в духовном эскейпизме.

С 1962 по 1963 г. в США вышел (одновременно с монографического характера исследованиями творческого пути Сэлинджера) ряд антологий, в которых собраны статьи о творчестве писателя, принадлежащие представителям различных течений буржуазного литературоведения (позиция американской марксистской критики в них не отражена).

В 1962 г. литературный критик журнала «Тайм» Генри Гренвальд составил и прокомментировал объемистую антологию «Сэлинджер. Критический и персональный портрет»<sup>27</sup>, включив в нее статьи (либо отрывки из статей и книг) более двадцати критиков, представителей различных буржуазных литературоведческих школ и направлений. Составитель предпослал сборнику собственное суждение о творчестве Сэлинджера, которого считает приверженцем романтического течения в современной американской литературе. «После десятилетий, ознаменованных политическим, социальным и психологическим романами, молодежь сможет, наконец, с чувством облегчения встретиться с Сэлинджером»; — пишет Гренвальд, попросту игнорируя социальные мотивы, звучащие буквально во всех произведениях писателя<sup>28</sup>.

Статья профессора Корнелльского университета А. Майзенера<sup>29</sup> «Любовная песнь Дж. Д. Сэлинджера» — одна из центральных в антологии Гренвальда. Название

---

<sup>25</sup> *Alexander Ch. Salinger's «Franny and Zooey» and «Nine Stories» (A Critical Commentary)*. N. Y., 1966, p. 26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>27</sup> *Grunwald H. A. (ed.) Salinger. A Critical and Personal Portrait*. New York and Evanston, 1962. Далее цитируется издание, указанное в сноске 4.

<sup>28</sup> *Grunwald H. A. (ed.) Salinger*, p. XXVIII.

<sup>29</sup> Майзенер Артур (р. 1907 г.), критик фрейдистско-экзистенциалистского толка, автор биографии Фитцджеральда «Обратная сторона рая» (1951), биографии «Смысл жизни в американском романе» (1964), ряда работ о Форде Мэддоксе Форде, редактор сборника критических эссе «Ф. Скотт Фитцджеральд» (1957).

статьи перекликается с названием поэмы Т. С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруффрака». Критик не отождествляет, однако, героя Сэлинджера с элиотовским собирательным сатирическим типом «бостонского интеллигента». Напротив, он более всего ценит в творчестве писателя поиск положительного героя, «хорошего американца». Торо, Мелвилл, Твен, Фолкнер, Фитцджеральд — таковы имена, в ряд которых Майзнер безоговорочно ставит и Сэлинджера, ибо героям последнего (в особенности Глассам) присущи, по его мнению, те же черты, что и Торо в «Уолдене», Измаилу — у Мелвилла, Геку Финну — у Твена, Айку Маккаслину — у Фолкнера и Джею Гэтсби — у Фитцджеральда<sup>30</sup>. Майзнер едва ли не первым обратил внимание на то, что начало рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» — сближающаяся с поэзией «полифоническая проза», построенная в соответствии с законами стихосложения. Позднее этот отрывок войдет в англоязычные поэтические антологии наряду с отрывками из хемингуэвской «Смерти после полудня» либо «Поминок по Финнегану» Джойса. В той же антологии находим статью американского критика А. Кейзина<sup>31</sup> (некогда относившегося с симпатией к марксизму, но впоследствии резко переменявшего ориентацию), который характеризует Сэлинджера как одного из лучших американских новеллистов, чье мастерство можно сравнить лишь с мастерством в этом жанре Хемингуэя.

В 1963 г. критическая литература о Сэлинджере пополнилась антологией литературно-критических материалов, посвященных «Ловцу во ржи», составленной Г. Симонсоном и Ф. Хейгером<sup>32</sup>. Она рассчитана на студентов, и в ней собраны, в частности, документы о кампании, которая велась в США в середине 50-х годов против этого романа и тех преподавателей, которые советовали своим ученикам прочесть историю злоключений Холдена Колфилда.

<sup>30</sup> *Grunwald H. A.* (ed.). Salinger, p. 23—36.

<sup>31</sup> Кейзин Альфред (р. 1915 г.), критик неопозитивистского направления, автор и редактор книг «На родной почве» (1942), «Ф. Скотт Фитцджеральд. Человек и его труд» (1951), «Фигура Теодора Драйзера» (1955), «Эмерсон, Ральф Уолдо» (1958), «Современники» (1962).

<sup>32</sup> *Simonson H. P., Hager Ph. E.* (eds). Salinger's «Catcher in the Rye». Clamor vs. Criticism. Boston, 1963.

В 1963 г. под редакцией М. Лейзера и Н. Фрумэна<sup>33</sup> вышла антология «Исследования творчества Дж. Д. Сэлинджера. Ревю, эссе и критика «Ловца во ржи» и других произведений», которая включает более 35 материалов. М. Лейзер и Н. Фрумэн попытались проиллюстрировать различные подходы к творчеству Сэлинджера в американском литературоведении — «мифологический», социологический, психологический, фрейдистско-юнгианский, лингвистический, структуралистский и т. д.

В это же время журнал «Висконсин стадиз ин контемпорари литрэче» посвящает творчеству Сэлинджера специальный номер<sup>34</sup>, в котором обращает на себя внимание исследование известного американского критика-экзистенциалиста Ихаба Хассана. Он называет Сэлинджера целиком религиозным писателем, считая, что идея любви в его произведениях духовная, а не светская, а «антиформа» повестей о Глассах продиктована мистическим сюрреализмом темы<sup>35</sup>.

В 1966 г. специальный номер о творчестве Сэлинджера выпустил и журнал «Модерн фикшн стадиз»<sup>36</sup>. В нем помещено несколько статей, рассматривающих новеллистику писателя, а также работа Джона Хауэлла, который предпринимает попытку структурного анализа «Ловца во ржи» в свете мотивов поэмы Элиота «Полые люди», т. е. признания «краха всех надежд и чаяний своего поколения» (И. Кашкин)<sup>37</sup>.

Творчество Сэлинджера послужило также темой для отдельных разделов целого ряда исследований по современной американской литературе. Критик-экзистенциалист Д. Гэллоуэй в книге «Абсурдный герой в американской прозе»<sup>38</sup> пытается, например, доказать, что четыре американских писателя (Апдайк, Стайрон, Беллоу, Сэ-

<sup>33</sup> *Laser M., Fruman N.* (eds). *Studies in J. D. Salinger. Reviews, Essays and Critiques of «The Catcher in the Rye» and Other Fiction.* N. Y., 1963.

<sup>34</sup> «*Wisconsin Studies in Contemporary Literature*», 1963, vol. 4, No 1. С 1968 г. журнал изменил название, теперь он именуется «*Contemporary Literature*» и выходит ежеквартально.

<sup>35</sup> *Hassan I.* *Almost the Voice of Silence: The Later Novelettes of J. D. Salinger.*— «*Wisconsin Studies in Contemporary Literature*», 1963, vol. 4, No 1, p. 5—20.

<sup>36</sup> «*Modern Fiction Studies*», 1966, vol. XII, No 3.

<sup>37</sup> *Зенкевич Мих., Кашкин И.* *Поэты Америки.* М., 1939, с. 21.

<sup>38</sup> *Galloway D.* *The Absurd Hero in American Fiction.* Updike. Styron. Bellow. Salinger. Austin — London, 1966.

линджер), выступая в жанре романа, описали абсурдного героя как святого, трагическую личность, пикаро и искателя любви. Автор полагает, что философия абсурда способна заменить утерянные ценности ортодоксального христианства новым набором этических ценностей, символом надежды, возникающим из веры в гомоцентрический гуманизм. В качестве писателя, чей герой — искатель любви, он и называет Дж. Д. Сэлинджера.

В работе английского буржуазного критика Мартина Грина «Переоценка ценностей»<sup>39</sup> рассмотрены произведения Сэлинджера «Френни», «Зуи», «Выше стропила, плотники», «Симор. Знакомство», которые, как и творчество писателя в целом, автор оценивает чрезвычайно высоко, хотя еще пятью годами ранее «Девять рассказов» и «Френни» казались ему просто неинтересными<sup>40</sup>. Анализируя роман «Ловец во ржи», М. Грин замечает, что здесь Сэлинджер показал себя воистину великим реалистом<sup>41</sup>.

Внимание исследователей привлекла также сама история создания романа «Ловец во ржи». Известно, что в 1946 г. Сэлинджер опубликовал в журнале «Нью-Йоркер» рассказ «Слабый бунт неподалеку от Мэдисон-авеню». Как установил Д. Фини, этот рассказ был приобретен журналом еще в 1941 г., но печатание его было отложено в связи с вступлением США во вторую мировую войну. Позже выяснилось, что рассказ «Слабый бунт» (отличающийся резкой антивоенной настроенностью) оказался не чем иным, как вариантом четырех глав «Ловца во ржи» (15, 17, 19, 20). О том, что роман создавался в годы второй мировой войны, свидетельствует также опубликованная в 1945 г. журналом «Кольерс» новелла Сэлинджера «С ума сойти», отрывки из которой затем вошли в три главы «Ловца» (1, 2, 22). В 1946 г. роман уже был принят к публикации одним из американских издательств, но писатель неожиданно забрал рукопись для доработки, и полностью с историей злоключений Холдена Колфилда мир познакомился лишь пятью годами спустя. Однако концептуальных изменений «Ловец во ржи» не претерпел. Экзистенциализм как был, так и остался философской

<sup>39</sup> Green M. Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature. N. Y., 1965.

<sup>40</sup> Green M. A Mirror for Anglo-Saxons. Longmans, 1960, p. 84—88.

<sup>41</sup> Green M. Re-Appraisals, p. 203, 206.



основой романа, что убедительно показал американский критик-марксист С. Финкелстайн. В своей книге «Экзистенциализм в американской литературе» (она вышла и в русском переводе) он детально анализирует это произведение, доказывая, что писатель рисует мир отчуждения, но сам при этом остается не отчужденным художником. Роман «Ловец во ржи» С. Финкелстайн считает примером того, «как важно художнику суметь заинтересовать общество новым типом психологии, сложившейся под влиянием современных исторических событий»<sup>42</sup>. Ведь Сэлинджер одним из первых американских художников испытал влияние экзистенциализма.

Высказали свое мнение о Сэлинджере также и другие американские литературные критики-марксисты. В 1959 г. журнал «Мейнстрим» поместил статью Барбары Джайлз «Одинокая война Дж. Д. Сэлинджера», где «Ловец во ржи» сравнивается как произведение критического реализма с известным в США романом Бута Таркинтона «Семнадцать», написанным в 1916 г. Говоря о повестях из цикла о Глассах, Б. Джайлз отмечает, что здесь уже реализм идет на убыль, поскольку, на ее взгляд, основная проблема, которую пытаются разрешить Глассы, состоит в том, «чтобы бесконечно любить самого себя, не испытывая при этом чувства вины»<sup>43</sup>. «Девять рассказов», справедливо отмечает Б. Джайлз,— книга обличительная, сатирическая, ее можно сравнить благодаря мрачной блистательности стиля лишь с рассказами Ринга Ларднера, ибо она в той же степени пронизана чувством ненависти к описанным в некоторых рассказах характерам («И эти губы, и глаза зеленые», «Дядюшка Витгили в Коннектикуте»). Критик-марксист П. Филипп в рецензии на книгу «Френни и Зуи», также опубликованной в журнале «Мейнстрим»<sup>44</sup>, рассматривает обе повести прежде всего как сатиру на современное американское общество, отмечая при этом, что эта сатира ограничена рамками жизни класса средней и крупной буржуазии.

---

<sup>42</sup> Финкелстайн С. Экзистенциализм в американской литературе. М., 1967, с. 237.

<sup>43</sup> Giles B. The Lonely War of J. D. Salinger.— «Mainstream», 1959, vol. 12, No 2, p. 8.

<sup>44</sup> Phillips P. Salinger's Franny and Zooey.— «Mainstream», 1962, vol. 15, No 1, p. 32—39.

Итак, начиная с 50-х годов и вплоть до наших дней, творчество Сэлинджера является объектом непрекращающегося интереса марксистской и буржуазной критики и вызывает живейшую полемику. Буржуазные исследователи сводят все творчество писателя, как правило, к тому или иному единственному плану, согласующемуся с концепцией школы или направления, к которой каждый критик и литературовед в данное время примыкает. Все же, что выпадает из схемы, отбрасывается. Проходя, за редкими исключениями, мимо того, что составляет основную ценность в творчестве Сэлинджера — элементов реализма, и выпячивая в нем условное, модернистское, буржуазные исследователи не дают, впрочем, последнему никакого стройного объяснения. В большинстве случаев они не предлагают расшифровки «темных мест» и загадочных символов, которыми изобилуют произведения писателя.

Марксистский подход к творчеству Сэлинджера дает возможность всесторонне его проанализировать, вскрыв противоречия между ложными идеями, уводящими в сторону от реальной действительности, и благими намерениями писателя.

«Девять рассказов» и повести о Глассах избраны нами для анализа именно потому, что они-то вызывают больше всего споров и различных, чаще всего не вполне аргументированных толкований.

# I

## Философско-эстетические основы книги «Девять рассказов»

Каждому читателю произведений Сэлинджера становится ясно, что в поисках эталона любви, добра и красоты он часто обращается к идеалам античной и средневековой философской литературы Индии, а также к идеям индийского Возрождения с его попытками сформулировать концепцию идеального человека. Это обращение в достаточной степени традиционно для американской литературы вообще. Р. У. Эмерсон устремлялся мыслью к философским откровениям «Вед» и «Бхагавадгиты», Б. Олкотт сравнивал идею «внутреннего света» американских квакеров<sup>1</sup> с бытующей в священных книгах Востока идеей «просветления». Г. Торо переводил избранные места из «Законов Ману», увлекался упанишадами. В. В. Брукс писал о том, что «Веды» и «Бхагавадгита» захватили Торо, «как смерч, налетевший с далеких восточных гор и пустынь»<sup>2</sup>. В. Л. Паррингтон доказал, что влияние идей индийского философского эпоса на американских авторов осуществлялось и опосредствованно — через философию Канта (ряд положений которого перекликается с доктринами восточных философских учений) и мистицизм Якоби.

Первые признаки увлечения Сэлинджера древней индийской философией находим в повести «Перевернутый лес» (1947). Герой ее, поэт Рей Форд<sup>3</sup> — последователь Уитмена, по примеру которого и вводит в свою поэзию

<sup>1</sup> Брукс В. В. Писатель и американская жизнь, т. 1. М., 1967, с. 179.

<sup>2</sup> Там же, с. 220.

<sup>3</sup> Дж. Миллер-младший считает его ранней версией Симора Гласса

элементы «священных мистических книг древней Индии»<sup>4</sup>. Рей Форд воспользовался излюбленным сравнением индийского философского эпоса в своем стихотворении, давшем повести название: «Не опустошенная земля, а огромный перевернутый лес, вся листва которого находится под землей». Аллегория перевернутого леса можно расшифровать при помощи одного из наиболее употребительных символов древнеиндийской религиозно-философской литературы. Носителями знания и разума там считаются «листья растущего вверх корнями дерева» — ашваттхи<sup>5</sup>. Образ ашваттхи бытует в индийском философском эпосе не только в качестве простого сравнения (дерево-вселенная), но и в виде сложной метафоры «дерево всеуразумения»<sup>6</sup>. Согласно объяснению этого символа, данному в философской части «Махабхараты», «Бхагавадгите», перевернутое дерево ашваттха — это вселенная, чьи листья суть священные ведические гимны, и познавший дерево становится знатоком Вед. Эти же листья суть составные части мира — гуны. Побег ашваттхи олицетворяют органы чувств, а его корни — человеческие действия. Дерево это вечно, непреходяще, как сама вселенная, оно также символизирует и круговорот жизни — цепь рождений и смертей (сансара), привязывающую человека к причине всех земных страданий — колесу существования. Прекращение страданий, согласно данной концепции, достигается разрушением этой цепи. В XV главе «Бхагавадгиты» говорится о том, что ашваттху превозмогают, срезав мечом отрешенности «столь разросшиеся корни»<sup>7</sup>.

Перевернутое дерево, листва которого в отличие от листвы ашваттхи спрятана под землю, очевидно, символизирует в повести Сэлинджера вселенную, лишенную знания и разума. Образ «опустошенной земли» сопрягается с аналогичным образом бесплодной земли (waste land) у Элиота.

Лес в брахманическо-буддийской литературе есть образ темных и греховных желаний, уничтожение которых ведет к освобождению (мокша). В буддийском каноне (на

<sup>4</sup> Ч у ж о в с к и й К. Мой Уитмен. М., 1969, с. 14.

<sup>5</sup> Ашваттха (*Ficus religiosa*) — баньян.

<sup>6</sup> Так по-русски назвал его И. П. Минаев. (Минаев И. П. Индийские сказки. — «Избранные труды русских индологов-филологов». М., 1962, с. 55).

<sup>7</sup> Махабхарата. Буквальный и литературный перевод, введение и примечания акад. ТуркмССР Смирнова Б. Л., т. II, Бхагавадгита. Ашхабад, 1956, с. 141—143.

языке пали) «Дхаммапада» говорится об освобождении от желаний путем уничтожения леса: «Вырубите лес, а не одно дерево. Из леса рождается страх. Вырубив и лес, и чащу, вы, о бхикшу, станете свободными»<sup>8</sup>. Комментируя эту строфу, переводчик предлагает следующую трактовку: «Искорените желание (лес желаний)... Страх рождается из желания (леса желаний)... Искоренив желания (лес желаний), вы станете свободными»<sup>9</sup>. Таким образом, раскрыв философское значение древнеиндийской метафоры (все-ленная есть средоточие греховных человеческих желаний и действий, она, увь, лишена мудрости и знания), можно расшифровать элемент тайнописи в стихотворении героя повести «Перевернутый лес». Попытки расшифровки символа «перевернутого леса», которые встречались в американской критике, шли, однако, в других направлениях. У. Френч, например, видит в этой аллегории доктрину освобождения художника от всякой ответственности перед обществом, от заботы о благе человечества, а Ф. Гвини и Дж. Блотнер рассматривают образ «перевернутого леса» с позиций фрейдистской символики.

Сэлинджер, очевидно, счел повесть «Перевернутый лес» неудачной, поскольку протестовал против повторной ее публикации журналом «Космополитен» (редакция которого купила у автора все права на повесть и в 1961 г., не считавшись с его протестами, вновь напечатала ее), но поиски средств философской тайнописи в богатейшем арсенале древнеиндийских символов не прекратил. Его последующие произведения свидетельствуют не только о знании индийской философии, но и о серьезном изучении древнеиндийской теории литературы, санскритской поэтики. В ней, как и в восточных философских учениях, Сэлинджера привлекает прежде всего ее общечеловеческое содержание, гуманистическая суть, предлагаемая ею возможность обобщать те или иные жизненные явления, анализировать причины человеческих страданий и искать пути избавления от них. Попытка синтезировать некоторые философские воззрения Востока и Запада, применить основные законы древнеиндийской поэтики и обуславливает сложную эстетическую природу произведений Сэлиндже-

---

<sup>8</sup> Дхаммапада. Перевод с пали, введение и комментарии Топорова В. Н. М., 1960, с. 106.

<sup>9</sup> Там же, с. 152.

ра. О том, что литература на современном этапе может использовать достижения древнеиндийской поэтики, писали многие ее исследователи, в том числе и советские. «В Индии поэтика начинается с «формальной школы», правда, оценочной и статической... Позже аланкарики делают объектом исследования поэтическую семантику и доходят в этой области до успехов, какие у нас еще впереди», — заметил, например, более сорока лет назад Б. Ларин<sup>10</sup>. Учение древнеиндийских теоретиков «находит параллель в современных идеях о том, что в поэтическом языке эмоциональная функция преобладает над референтной», — пишет уже в 60-е годы Ю. М. Алиханова<sup>11</sup>. Известный английский санскритолог А. Кизс специально исследовал вопрос о заинтересованности европейцев индийской поэтикой<sup>12</sup>. Так, он напоминает, что творчество Калидасы высоко ценил Гете<sup>13</sup>.

Есть основания полагать, что внимание Сэлинджера к проблемам древнеиндийской поэтики было привлечено работами известного индийского санскритолога Сушила Кумара Де. В 1947 г. С. К. Де опубликовал статью «Некоторые проблемы санскритской поэтики»<sup>14</sup>, в основу которой были положены прочитанные им в 1943 г. лекции в Бомбейском университете, в которых он рассматривал древнеиндийскую поэтику с точки зрения современной эстетики. Одна из главных проблем статьи — вопросы соответствия содержания способам выражения поэзии (т. е. форме). Древнеиндийские теоретики считали, что содержание истинно поэтического произведения должно иметь два слоя: часть, выраженную словами, и часть не выраженную, но подразумеваемую (суггестивную), вытекающую из части выраженной. Иными словами: «Чем больше скрыты взгля-

---

<sup>10</sup> Ларин Б. А. Учение о символе в индийской поэтике.— «Поэтика», вып. II. Л., 1927, с. 30—31.

<sup>11</sup> Алиханова Ю. М. Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике.— «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока». М., 1964, с. 34.

<sup>12</sup> Keith A. B. A History of Sanskrit Literature. Oxford, 1953, p. 191.

<sup>13</sup> Keith A. B. The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads.— «Harvard Oriental Series», 1925, vol. 32, p. 599.

<sup>14</sup> De S. K. Some Problems of Sanskrit Poetics.— «New Indian Antiquary», 1947, vol. 9, No 1—3, p. 64—93. Позднее эта статья была включена в его сборник: De S. K. Some Problems of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1959.

ды автора, тем это лучше для произведения искусства», как писал Энгельс<sup>15</sup>. Но эти скрытые взгляды (т. е. не выраженная, а подразумеваемая часть) вовсе не представляют собой нечто туманное, напротив, они обязательно должны быть четко связаны с частью выраженной. Суггестивная поэзия является чем-то большим, нежели обычная образная метафорическая речь (последняя в каком-то смысле и есть выраженное). Суггестивное в поэзии прямо не выражено, оно скрыто, но является, по выражению С. Де, «душой всякой поэзии». Выраженное и невыраженное формируют неразделимое единое органическое целое. Поэтому схоластическое разделение их может быть и полезно при грамматическом анализе, но едва ли поможет понять значение произведения. «Поэзия есть целое, но не часть, ибо содержание здесь есть форма, а форма — не что иное, как содержание»<sup>16</sup>. Так излагает С. К. Де понимание сущности поэзии основоположниками древнеиндийской поэтики. Сам же С. К. Де считал целью поэтического произведения увод читателя на некоторое время от жизни в сферу чистого наслаждения, «отвлеченного духовного созерцания»<sup>17</sup>. Читатель, полагает он, призван воспроизвести в себе то настроение, которое выразил писатель, а это требует эстетической интуиции. С. К. Де отмечает и целый ряд несовершенств, присущих древнеиндийской поэтике. Первое и главное из них то, что ее теоретики упустили из виду, что у каждого литератора имеется собственная поэтическая интуиция, отчего средства выражения у каждого свои, сугубо индивидуальные, конкретные и им нет числа. Никакая поэтическая техника не может быть универсализирована. Никакие четкие схемы не помогут создать поэтическое произведение, если автор не обладает ярко выраженной творческой потенцией.

Развитие и детализация санскритской поэтики привели к тому, что если в VII в. один из ее теоретиков (Бхамача) насчитывал более сорока речевых фигур, то в XIV в. другой теоретик (Джайадева) называет свыше сотни отдельных фигур речи<sup>18</sup>. Жесткое условие следовать всем правилам классификации привело средневековую санск-

<sup>15</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, с. 11.

<sup>16</sup> De S. K. Some Problems of Sanskrit Poetics, p. 75.

<sup>17</sup> Ibid., p. 77.

<sup>18</sup> De S. K. Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic. Berkeley — Los Angeles, 1963, p. 83.

ритскую поэзию к схоластическому, формальному построению поэтического произведения, обусловив ее упадок. С. К. Де призвал современных писателей, отделив пшеницу от плевел, использовать в литературе те драгоценные завоевания древней поэтики, которые, обогатив их реалистическую палитру, помогут создать неповторимые произведения<sup>19</sup>.

История и теория санскритской литературы стали практически доступными в англоязычных странах после выхода в 20-е годы трудов А. Б. Кизса и С. К. Де. Книги А. Б. Кизса впоследствии переиздавались в Англии трижды, а С. К. Де впервые выпустил свою двухтомную историю санскритской поэтики в Лондоне<sup>20</sup>. По этим работам, даже не зная санскрита, можно было основательно изучить проблемы древнеиндийской поэтики (по определению академика А. П. Баранникова, одной из самых своеобразных и оригинальных и даже «единственной поэтики, построенной на научных основах и разработанной до поразительной тонкости»<sup>21</sup>).

Как уже упоминалось, древнеиндийской поэтике присуща кроме понятий прямого (номинативного) и переносного (метафорического) значений еще и категория суггестивного (скрытого, «затаенного» или «проявляемого») смысла, согласно которой в подлинно художественном произведении непременно присутствуют (и их надо различать) «два слоя — выраженное значение, образующее внешний план, и проявляемое, составляющее его внутреннюю сущность»<sup>22</sup>. Одному из основоположников этой теории, индийскому ученому Анандавардхане (IX в.), истинная сущность поэзии виделась, говоря словами академика А. П. Баранникова, в не выраженном словами, но «пробуждаемом в сознании теми образами, которые применяет поэт»<sup>23</sup>. Имеется в виду умение так построить поэтическое

<sup>19</sup> De S. K. Some Problems of Sanskrit Poetics, p. 82.

<sup>20</sup> Keith A. B. A History of Sanskrit Literature. Oxford, 1920 (Reprinted in 1941, 1948, 1953); De S. K. Studies in the History of Sanskrit Poetics, vols. I, II. London, 1923—1925 (Second edition. Calcutta, 1960).

<sup>21</sup> Дас Тулси. Рамаяна. Вступительная статья Баранникова А. П. М.—Л., 1948, с. 40.

<sup>22</sup> Алиханова Ю. М. Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике, с. 24.

<sup>23</sup> Дас Тулси. Рамаяна. Вступительная статья Баранникова А. П., с. 41.



высказывание, чтобы в нем наличествовал намек, подтекст, называемый в древнеиндийской поэтике словом дхвани, что означает «отзвук, доносящийся сквозь стену высказанных мыслей»<sup>24</sup>.

Философские истоки теории дхвани, по мнению ряда историков древнеиндийской поэтики (Г. Якоби, А. Б. Кизс, Ф. И. Щербатской, Б. А. Ларин, Ю. М. Алиханова), коренятся в одном из разделов учения о познании индийской философской системы ньяя. Философская лингвистика ньяя включает в положение о вербальном знании так называемую теорию спхота, т. е. учение о сущности звука слова (звукосущности).

По мысли грамматистов ньяя, именно наличием спхота (звукосущности) и объясняется тот факт, что слова имеют значения. Помимо букв, составляющих слово, существует, на их взгляд, еще нечто, передающее значение. Древнеиндийский грамматист Кайята определял спхоту как «нечто отличное от отдельных букв, передающее значение», а один из видных европейских авторитетов прошлого века в вопросах индийской философии М. Мюллер, из книги которого заимствовано вышеприведенное высказывание Кайяты, замечает, что индийская философская мысль даже считала спхоту некоей истинной причиной мира (единым мировым духом Брахманом). М. Мюллер сравнивает спхоту с мистическим Логосом — таинственной духовной сущностью у неоплатоников и в средневековом христианском богословии<sup>25</sup>. Дхвани аналогично спхоте: если спхота сообщает знание о называемом словом предмете, то дхвани (проявляемое значение) сообщает истинную сущность выраженного значения произведения.

Ф. И. Щербатской считал, что поэзию дхвани отличает то, что здесь «прямой смысл слов говорит одно, а понимать нужно совсем другое»<sup>26</sup>. Дхвани требует также, чтобы автор художественного произведения стремился вызвать своими поэтическими высказываниями «добавочные, невысказанные словами образы сверх той картины, которая изображается употребляемыми словами»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> *Д а с Т у л с и*. Рамайна. Вступительная статья Баранникова А. П., с. 41.

<sup>25</sup> *М ю л л е р М.* Шесть систем индийской философии. М., 1901.

<sup>26</sup> *Щ е р б а т с к о й Ф. И.* Теория поэзии в Индии.— «Избранные труды русских индологов-филологов». М., 1962, с. 280.

<sup>27</sup> *Б а р а н н и к о в А. П.* Индийская филология. Литературоведение. М., 1959, с. 81.

«Затаенный эффект» (термин Б. А. Ларина) поэтического произведения (т. е. проявляемое значение) может, как утверждают теоретики древнеиндийской поэтики, отличаться от выраженного значения, иногда противостоять ему, а порою — даже его вытеснять. В других случаях проявляемому значению (дхвани) может придаваться подчиненный характер, чтобы оно могло содействовать раскрытию и завершению обозначенного смысла высказывания. Лишенные какого бы то ни было проявляемого значения произведения литературы считались в древнеиндийской поэтике поэзией низшего типа.

Проявляемое значение (дхвани), согласно воззрениям древних теоретиков, необходимо для малых форм, а в художественном произведении большого объема допускается, чтобы проявляемое значение встречалось спорадически. Говоря о «поэтическом художественном произведении», следует, однако, помнить, что этот термин распространялся и на прозу, и на драму. Поэма и драматургическое произведение могли быть написаны и прозой — термин «поэзия» вовсе не обязательно подразумевал стихотворную форму. Еще автор первого древнеиндийского трактата по поэтике Бхамаха заявлял: «Поэзия — это форма и смысл слова, соединенные вместе; она бывает двоякого рода: в стихах или прозе...»<sup>28</sup>

По теории дхвани, проявляемое значение может быть различным: а) подразумевается простая мысль; б) имеется в виду какая-либо риторическая фигура; в) читателю внушается определенное поэтическое настроение. Последний тип дхвани считается главным назначением литературы. Как считает П. Риттер, в общих чертах это соответствует европейскому понятию «эстетического наслаждения»<sup>29</sup>.

Доктрина теоретиков санскритской поэтики о внушении читателю определенного поэтического настроения исходит из предположения, что человеческое сознание содержит одинаковые для всех людей «спящие зародыши» эмоционального переживания, пробуждаемые у читателя или слушателя при соблюдении писателем или рассказчиком соответствующих правил построения художественного про-

<sup>28</sup> Цит. по: *Гринцер П. А.* Определение поэзии в санскритской поэтике. — «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока», с. 37.

<sup>29</sup> *Риттер П. Г.* Калидаса, его время и произведения. — «Избранные труды русских индологов-филологов». М., 1962, с. 226.

изведения. Это так называемая «концепция всеобщности эстетического переживания». Пробужденное художественным произведением поэтическое настроение своеобразно, ибо доставляет человеку особое эмоциональное наслаждение, в корне отличающееся от повседневных психических переживаний и удовольствий. Подобное состояние сознания слушателя или читателя и было названо теоретиками древнеиндийской поэтики словом «раса» (настроение, буквально — вкус). Вызвать его позволяет, по их мнению, суггестивная сила искусства, т. е. наличие дхвани.

Те из теоретиков древнеиндийской поэтики, которые усматривали сущность поэзии в пробуждении у читателя соответствующих настроений, естественно, определили количество этих настроений и их характер. В древнеиндийской теории литературы категории, как правило, подлежали строгой классификации. Соблюдалась точная классификация и в отношении поэтических настроений (*раса*). Одни теоретики насчитывали восемь настроений, другие — девять или десять. Излагая теорию *раса*, А. Кизс и С. Де перечисляют следующие девять поэтических настроений: 1) эротическое, 2) юмористическое, 3) патетическое, 4) настроение ужаса, 5) героическое, 6) настроение страха, 7) настроение отвращения, 8) настроение удивления и 9) настроение спокойствия. Позднее теоретиками было введено и десятое настроение — выражение дружбы и родственной нежности. Согласно древнеиндийской поэтике, для того чтобы внушить читателю одно из указанных выше поэтических настроений, в произведении должно преобладать одно из так называемых «главных чувств» (*стхайиблава*). Последние соответственно таковы: 1) любовь или чувственное наслаждение, 2) смех или ирония, 3) страдание, 4) гнев, 5) мужество, 6) страх, 7) отвращение, 8) откровение, 9) отречение от мира. Это учение в основном соответствует европейской теории о стилях — трагическом, героическом, патетическом, драматическом, комическом, элегическом или меланхолическом, но разработано значительно подробнее<sup>30</sup>.

Итак, одно из «главных чувств» должно преобладать в произведении и вызывать у слушателя или читателя соответствующее эстетическое настроение. Теоретик санскрит-

<sup>30</sup> *Keith A. B.* A History of Sanskrit Literature, p. 383; *De S. K.* History of Sanskrit Poetics, vol. II, p. 273—274; *Баранников А. П.* Индийская филология. Литературоведение, с. 80—81.

ской поэтики Анандавардхана образно сравнивал «главное чувство» с нитью, на которую нанизывается гирлянда цветов<sup>31</sup>.

В соответствии с теорией раса «главное чувство» доминирует в произведении (либо в его части, если это произведение большое), заставляя читателя «вкусить соответствующее ощущение»<sup>32</sup>. Но это отнюдь не означает, что в поэтическом произведении не допускается присутствие и целого ряда «второстепенных чувств», которые в свою очередь были систематизированы и изучены древнеиндийскими теоретиками.

Каждое из названных девяти «главных чувств» должно вызвать у читателя определенное, подсказанное автором поэтическое настроение, которое призвано доставить особый вид переживания — поэтическое удовольствие. По Канту, подобное чувство «должно быть не удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения, а удовольствием рефлексии»<sup>33</sup>. Б. Ларин называет учение о дхвани «теорией эмотивности поэзии», или поэтической эмотивности<sup>34</sup>. Считается, что оно напоминает современную буржуазную теорию искусства, именуемую эмотивизмом. Приверженцы последнего ценят в произведении искусства лишь субъективные переживания его творца — автора и воспринимающего субъекта, причем эти эстетические эмоции, как отмечает К. Кодзуэлл<sup>35</sup>, объявляются необъяснимыми и самоценными.

В древнеиндийской поэтике существовала теория, говорившая о том, что будто проявляемое, скрытое значение произведения понятно лишь избранным ценителям, лицам, наделенным эстетической сверхчувствительностью. Именно к ним, по мысли теоретиков дхвани, и должен апеллировать художник, для таких «знатоков» и должно создаваться произведение искусства. Такой «знаток» является «человеком с созвучным сердцем» (перевод Б. А. Ларина) благодаря сохранившимся в его душе воспоминаниям о предыдущих воплощениях, в которых он, дескать, также обладал эстетической сверхинтуицией, мог постигнуть сокровенный смысл произведения искусства, был способен

<sup>31</sup> *Щербатской Ф. И.* Теория поэзии в Индии, с. 276.

<sup>32</sup> *Риттер П. Г.* Калидаса, его время и произведения, с. 226.

<sup>33</sup> *Кант И.* Сочинения в 6 томах, т. 5. М., 1965, с. 321.

<sup>34</sup> *Ларин В. А.* Учение о символе в индийской поэтике, с. 33.

<sup>35</sup> *Кодзуэлл К.* Иллюзия и действительность. М., 1969, с. 32.

получить от него истинное удовольствие, одним словом, познать его вкус (раса). В переводе на язык современных буржуазных эстетических учений это положение согласуется с концепциями «искусства для избранных», «элитарного искусства».

Учение о дхвани в свою очередь перекликается с некоторыми эстетическими воззрениями философов-позитивистов о совершенстве. Именно здесь традиции древнеиндийской поэтики соприкасаются с традициями американской литературы конца XIX — начала XX вв., которая в этот период находилась в значительной степени под влиянием философии Г. Спенсера.

На сходство ряда положений брахманическо-буддийской религиозной философии с некоторыми принципами позитивизма и его эволюционной теории обратил внимание Т. Гексли<sup>36</sup> в работе «Эволюция и этика». Теорию наследственности он сравнивает с буддийской доктриной кармы. «Характер, эта моральная и интеллектуальная сущность человека, действительно переходит от одного человеческого организма — вместилища души — в другой, т. е. переселяется, наследуется из поколения в поколение», — излагает Гексли эволюционное учение, сопоставляя его далее с буддийской доктриной о «перевоплощении»<sup>37</sup>. В этой работе, в частности, и проявилось характерное для его философии сочетание агностицизма с естественноисторическим материализмом. Ибо, как писал о Гексли В. И. Ленин, «под его агностицизмом скрывался в сущности материализм»<sup>38</sup>.

Мысль Гексли о вышеупомянутых связях Востока и Запада использовал американский писатель и ученый Л. Хэрн, указавший, что ряд доктрин японского «философского буддизма» (т. е. учения дзэн) сходен с положениями спенсеровской позитивной философии<sup>39</sup>. Постулат японского буддизма о невозможности отличить «Я» от «НЕ Я» (т. е. утверждение иллюзорности мира) сходно, по мысли Хэрна, с так называемым «видоизмененным реализмом» Спенсера, для которого субъект неотделим от объекта. Как

<sup>36</sup> *Huxley Th. H. Evolution and Ethics. London — New York, 1893, p. 13—20.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>38</sup> *Ленин В. И. Полн. собр. соч.*, т. 18, с. 90.

<sup>39</sup> *Hearn L. Japan. An Attempt at Interpretation. N. Y., 1904, p. 234, 235, 237.*

и древняя буддийская философия, на которой основан японский буддизм, пишет Хэрн (он еще не пользовался термином дзэн-буддизм), последний признает возникновение и исчезновение вселенных: их пожирает огонь либо они исчезают каким-нибудь иным путем, но впоследствии возрождаются. У Спенсера существует аналогичный взгляд на интеграцию и дезинтеграцию космоса.

Работа Гексли «Эволюция и этика» подробно прокомментирована в книгах Л. Хэрна «Кокоро» и «Япония. Попытка интерпретации», которые впервые открыли Японию, ее культуру и духовную жизнь англоязычному читателю и пользовались широкой популярностью в Америке в начале XX в.<sup>49</sup> Заинтересовавшись дзэн-буддизмом, Сэлинджер не мог не ознакомиться с работами Хэрна.

Если в 1947 г. в повести «Перевернутый лес» Сэлинджер продемонстрировал свое знакомство с древнеиндийской философией вообще, то выпедший годом спустя рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» доказывает, что писатель в этой области отнюдь не дилетант. Можно поэтому предположить, что нежелание Сэлинджера переиздавать рассказы, написанные им до 1948 г. (а также те новеллы, которые были опубликованы в периодике позже, но в книгу «Девять рассказов» не вошли), объясняется именно отсутствием в них суггестивного слоя, требуемого санскритской поэтикой, которая не считала речь поэтической, если все слова в ней были употреблены в прямом смысле и ничего, кроме этого смысла, не подразумевали.

О заинтересованности древними языками Сэлинджер сам сказал в одной из повестей, составляющих цикл о Глассах. Повествование ведется в ней от имени писателя и ученого-филолога Бадди Гласса, в котором сам Сэлинджер признал свое alter ego. Говоря о себе в повести «Симор. Знакомство», Бадди мельком упоминает, что свободно владеет девятью языками, причем четырьмя древними. В повести «Зуи» сообщается, что самый младший из братьев Гласс (Захарий Гласс) в минуты меланхолии спасается от несчастной любви тем, что переводит древнеиндийские упанишады на греческий язык.

Если рассмотреть новеллы, составляющие книгу «Девять рассказов», с точки зрения теории поэтических настроений раса, можно увидеть, что в каждой из них имеет-

<sup>49</sup> О Хэрне см.: *Frost O. W. Young Hearn. Tokyo, 1958.*

ся собственная «нить», свое «главное чувство», причем рассказы следуют друг за другом в соответствии с традиционной классификацией, содержащейся в книгах А. Кизса «История санскритской литературы» и С. Де «История санскритской поэтики».

1. «Хорошо ловится рыбка-бананка». «Главное чувство» этого рассказа — любовь.

2. «Дядюшка Виггили в Коннектикуте»<sup>41</sup>. Здесь «главное чувство» — смех, ирония.

3. «Перед самой войной с эскимосами». «Главное чувство» — сострадание.

4. «Человек, который смеялся». «Главное чувство» — гнев.

5. «В яльнике». «Главное чувство» — мужество.

6. «Посвящается Эсме». «Главное чувство» — страх.

7. «И эти губы, и глаза зеленые». «Главное чувство» — отвращение.

8. «Голубой период де Домье-Смита». «Главное чувство» — откровение.

9. «Тедди». «Главное чувство» — отречение от мира.

Оснащая «Девять рассказов», при всем их реалистическом содержании и философской символике затаенным смыслом дхвани, Сэлинджер вряд ли обращается лишь к избранным «знатокам», о которых речь шла ранее, поскольку людей, знакомых с основами древнеиндийской поэтики, не так уже много (даже среди литературоведов). Писатель, по всей видимости, убежден, что, прибегая к изощренным категориям и литературной технике санскритской поэтики, он усиливает гуманистическое звучание новелл, наполняя их общечеловеческим содержанием. Сообщение о том, что в «Девяти рассказах» существует затаенный эффект (т. е. требующая расшифровки тайнопись, проявляемое значение которой следует искать путем поэтически-ассоциативного восприятия выраженного смысла новелл), содержится, на наш взгляд, прежде всего в предпосланном книге эпиграфе. Это коан художника, поэта, проповедника Хакуина Осё (1685—1768), известный в дзэнской литературе под названием «Одна рука». Коан гласит: «Хлопок двух ладоней издаст звук, а что такое хлопок одной ладони?».

<sup>41</sup> В русских переводах: «Лодыжка-мартышка» («Неделя», 1964, 8—14 ноября) и «Лапа-растяпа» (*Саллинджер Дж. Д. Повести, Рассказы, М., 1965*).

Согласно дзэн, выразить истину словами не представляется возможным, ибо она постижима только интуитивно, в процессе внеинтеллектуального просветления, называемого сатори. Для пробуждения интуиции ученика дзэн выработал систему вопросов-коан, представляющих собой философскую загадку учителя ученику. Коан состоит из одного вопроса, в котором уже заключен ответ, но ответ не формально-логический, а парадоксальный. Г. С. Померанц сравнивает коан с древнегреческими апориями, называя его упражнением «на переход к другому типу мышления» — от формально-логического к поэтически-ассоциативному<sup>42</sup>. Г. С. Померанц считает, что коан Хакуина «Одна рука» является метафорой, равнозначной брюсовской «Ах, что значат все напевы |Знавшим песню тишины» (у Брюсова — «тайну тишины»). Коан о звуке, издаваемом хлопком одной руки, скорее напоминает оксиморон из стихотворения «Творчество»: «Фиолетовые руки |На эмалевой стене| Полусонно чертят звуки| В звонкозвучной тишине» и является парадоксальным сочетанием слов с прямо противоположным значением, цель которого — показать непостижимость мира.

Американский исследователь дзэн А. Уотс считает целью коан намерение отослать ученика в направлении, прямо противоположном тому, к которому он должен был бы обратиться. Коан Хакуина (это одно из первых трех упражнений для начинающего ученика дзэн), по мнению А. Уотса, нацелен на то, чтобы доказать новообращенному дзэн-буддисту, что все, что он слышит и видит, до чего дотрагивается, так же непознаваемо, как и «ничто», т. е. звук хлопка одной ладони<sup>43</sup>. Собственно, это и есть утверждение иллюзорности мира или, если изъясняться в терминах «видоизмененного реализма» Спенсера, — неотделимость субъекта от объекта. Однако дзэн не исключает и реальности материального мира. По свидетельству одного из виднейших интерпретаторов дзэн Д. Т. Судзуки, наряду с принятым здесь понятием просветленного духа шуньята (пустоты), которым утверждается иллюзорность мира, дзэн говорит, что безоговорочной «пустоты» вещей не существует<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Померанц Г. С. Дзэн и его наследие. — «Народы Азии и Африки», 1964, № 4, с. 189.

<sup>43</sup> Watts A. W. The Way of Zen. N. Y., 1957, p. 164—166.

<sup>44</sup> Suzuki D. T. Manual of Zen Buddhism. N. Y., 1960, p. 77.



Избранный Сэлинджером в качестве эпиграфа к «Девяти рассказам» коан Хакуина, по-видимому, следует рассматривать не только как намек на то, что в буквальном смысле рассказов, помимо реалистического их содержания, имеется и смысл затаенный, не только как констатацию невозможности рассудочного решения жизненных проблем, а как идеалистическое утверждение существования двух миров — явного и скрытого, материального и духовного, реального и ирреального. Иными словами, помимо «звука хлопка двух ладоней», утверждает-ся существование «звука хлопка одной ладони».

Намек на невозможность рассудочного решения жизненных проблем справедливо усмотрели в эпиграфе к «Девяти рассказам» Ф. Гвинн и Дж. Блотнер. Они писали, что коан Хакуина не только указывает на одиночество героев новелл, но призывает читателя осознать, что не все жизненные проблемы поддаются объяснению.

Поиски проявляемого затаенного эффекта в «Девяти рассказах» можно начать с названия, несмотря на его кажущуюся непритязательность и простоту. В названии содержится три «слоя» смысла. Во-первых, буквальный смысл — в книгу включено девять рассказов. Во-вторых, человеку, знакомому с основами древнеиндийской поэтики, цифра «9» должна напомнить о девяти «поэтических настроениях» (раса), использованных при построении рассказов. И, наконец, название содержит также намек на философскую позицию автора, поскольку оно вызывает ассоциацию с древнеиндийской метафорой «девятывратный град», или «девятывратное жилище», обозначающей человеческое тело вместе с воплощенным в нем духом «пурушей», т. е. чистым субъективным сознанием, которое считается частью божественной субстанции. Древнеиндийская философская система санхья, разработавшая понятие духа «пуруши» и материи «пракрити», предполагает два начала в мире — вещественное и духовное, материальное и нематериальное. Сознание — нематериальное начало — считается непознаваемым и бесконечным. Утверждение существования в мире двух начал, отраженное в названии «Девять рассказов», находим далее и в художественной ткани книги, воплощенное либо в идеях древнеиндийских философских систем, либо в постулатах японского дзэн. В «Девяти рассказах», впрочем, писатель только сделал первые шаги в этом направлении. Дальнейшее развитие эти философские построения получают в цикле повестей о Глассах.

## II

### Суггестивные (скрытые) пласты «Девяти рассказов»

Объемность и многомерность прозы Дж. Д. Сэлинджера дает простор для всевозможных толкований всей книги «Девять рассказов» в целом и каждой из ее составных частей. Изучение художественной ткани этого произведения позволяет выяснить, как отражена в нем действительность в ее собственных формах и как сопрягается с этим второй — затаенный, суггестивный — пласт.

«Хорошо ловится рыбка-бананка». Объем критической литературы, посвященной этому рассказу (он впервые увидел свет в марте 1948 г. в журнале «Нью-Йоркер»), давно уже в десятки раз превысил размеры самого произведения. Рассказ включен в антологию как образец современной новеллы, его начальные абзацы вошли в хрестоматии как стихотворение в прозе, а критики все еще продолжают спорить относительно его смысла и подтекста. Суждения, высказанные по этому поводу, противоречивы. Здесь и «сексуальная неадекватность» героя Симора Гласса (Ф. Гвинн и Дж. Блотнер), и «тема искупления» (Л. Фидлер), и «бегство в фантазии детства» (Д. Лейч), и герой как «жертва» буржуазного матриархата (У. Вигенд), и «самоотчуждение» героя (И. Хассан). У. Френч называет в своей монографии Симора Гласса инфантильным, психически больным ветераном войны, считает, что рассказ не следует воспринимать как произведение, в котором события идут друг за другом и вполне ясны. Критик понимает рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» как развернутую метафору, каждый элемент которой дополняет структуру целого и должен интерпретироваться вкуче с этим целым.

Дж. Рассел полагает, что основная идея рассказа как бы сфокусирована в эпизоде, когда Симор, поднимаясь в лифте после пляжа, запрещает незнакомой женщине смотреть на свои босые ноги. В восточной, античной и христианской мифологиях, вспоминает критик, нога есть символическое изображение души, духа. Эта аналогия дает ему основание для вывода о том, что Симор настолько чувствителен, что даже неумышленное вторжение в его духовный мир (т. е. случайный взгляд на его босые ноги) ужасает его. А. Хейзерман и Дж. Миллер-младший называют его юношей, не способным примириться со злом в мире взрослых. Итак, толкований рассказа в американской критике достаточно, и одно исключает другое.

В советской литературе о творчестве Сэлинджера образ героя рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» рассматривается прежде всего с точки зрения социальной значимости. Ю. А. Петровский, например, считает самоубийство Симора результатом столкновения с прослойкой богатых мещан (сопоставляя, сравнивая социальный смысл конфликта героя с трагедией Мартина Идена). Симор, заключает он, конфликтует с американским образом жизни вообще, ибо «чувствует себя чужим в мире материального преуспеяния и духовной нищеты»<sup>1</sup>. Ю. Я. Лидский также видит суть рассказа в «столкновении двух миров»<sup>2</sup>, Т. Л. Морозова считает это произведение концептуально равноценным «Ловцу во ржи» с той лишь разницей, что Симор Гласс не видит выхода из тупика, куда его приводит конфликт с обществом, и поэтому кончает жизнь самоубийством, тогда как Холдена писатель оставил на распутье, «не ответив ни на один из им же самим поставленных вопросов»<sup>3</sup>. Выводы закономерны, если рассматривать рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» как отдельное произведение. Однако он не только входит в книгу «Девять рассказов», где несет определенную смысловую нагрузку. И не только существует сам по

---

<sup>1</sup> *Петровский Ю. А.* Творчество Сэлинджера и традиции мировой литературы.— «Ученые записки Новгородского педагогического института», 1967, т. XX, с. 101.

<sup>2</sup> *Лидский Ю. Я.* Очерки об американских писателях XX века. Киев, 1968, с. 198.

<sup>3</sup> *Морозова Т. Л.* Образ молодого американца в литературе США. М., 1969, с. 68.

себе вне этой книги, но и является одновременно важнейшим компонентом незавершенного еще цикла повестей о Глассах, в одной из которых писатель сам объяснил причины самоубийства Симора.

Здесь, однако, уместно коснуться вопроса о звучании на русском языке имени героя рассказа. В журнале «Народы Азии и Африки» находим возражение против транслитерации имени Симор, предложенной переводчицей рассказа Р. Райт-Ковалевой<sup>4</sup>, в пользу традиционного произношения этого имени в русском языке — Сеймур. Однако, поскольку это имя несет у Сэлинджера и семантическую нагрузку (Seymour — see more), т. е. означает, что его обладатель — провидец, следует согласиться с предложенной Р. Райт-Ковалевой транслитерацией имени. Тем более, что последнее соответствует его английскому звучанию. К слову сказать, каламбур этот (Seymour Glass — see more glass) передан в переводе Р. Райт-Ковалевой очень удачно: «Симор Гласс — Семиглаз».

Образом Симора Гласса открывается в книге «Девять рассказов» тема отчуждения личности в буржуазном обществе. Правда, ставя вопрос о безысходности для Симора данной ситуации, писатель в дальнейшем предложит собственное объяснение этой проблемы. Но если социальная нагрузка рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» (взятого как отдельное произведение, вне связи с книгой «Девять рассказов» и циклом повестей о Глассах) в советской литературе о творчестве Сэлинджера исследована достаточно полно, то суггестивный смысл рассказа пока изучен мало.

Доскональное знание Сэлинджером древнеиндийской поэтики позволяет предполагать, что книгу «Девять рассказов» он компоновал не тогда, когда все новеллы были написаны, а, напротив, писал рассказы, зная заранее, что они явятся девятью слагаемыми книги. Применение в книге «Девять рассказов» требующихся, согласно древнеиндийской теории раса, «главных чувств» начинается с чувства любви (т. е. первого из девяти «стхайи-бхава»).

Рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» состоит из двух сцен с эпилогом (драматургический принцип построения рассказа отмечают многие исследователи творчества Сэлинджера). В первой сцене Мюриэль (жена Симо-

<sup>4</sup> «Народы Азии и Африки», 1966, № 3, с. 92.

ра) разговаривает по телефону из номера флоридского отеля с матерью, находящейся в Нью-Йорке. Мать Мюриэль считает Симора человеком психически неуравновешенным, и ее тревожит судьба дочери, хотя это не мешает ей попутно обсуждать проблемы модных туалетов. Во втором эпизоде Симор беседует на пляже с трехлетней девочкой, сочиняет сказку о «банановых» рыбках, которые, заплыв в подводную пещеру, объедаются бананами, заболевают банановой лихорадкой и умирают. В эпилоге он пускает себе пулю в висок.

О любви, плотском влечении, т. е. о чувстве, которое является в рассказе доминирующим, прямо не говорится. И тем не менее «главное чувство» рассказа именно таково (что и будет далее показано).

Сообщение о любви в зашифрованном виде содержится уже в самом названии рассказа. Экзотическим словом «рыбка-бананка» (bananafish) называют в США сорт обыкновенной селедки. (Кстати, в статье Артура Майзенера «Любовная песнь Дж. Д. Сэлинджера», опубликованной журналом «Америка», рассказ назывался «Отличный день для селедки»). Входящее в название слово «банан», обыгранное Сэлинджером в центральном эпизоде новеллы, в индийской народной этимологии постоянно связывается с любовью. Вспомним у Брюсова: «Лист широкий, лист банана, | На журчащей Годавери, | Тихим утром — рано, рано | Помоги любви и вере!». В примечании к стихотворению «На журчащей Годавери» Брюсов объясняет этот образ так: «Индусские женщины гадают о любви, пуская по течению рек листья банана с положенными на них цветами».

Следует заметить, что чувство любви (ведущей к продолжению жизни) вовсе не всегда считается в древнеиндийской религиозной философии (основной постулат которой есть представление о жизни как о бесконечной цепи страданий) эмоцией положительной и вовсе не всегда рассматривается как счастье. Напротив, всякое желание, в том числе и любовное, расценивается некоторыми индийскими философскими системами как величайшее несчастье, зло, отрешившись от которого только и можно достичь подлинного счастья. Правда, подобный подвиг считается доступным не каждому, а лишь избранным, приближающимся к состоянию Будды. В сборнике изречений буддийского канона «Дхаммападе» эта идея со-

держится в «Главе о счастье» и в «Главе о приятном». Условной образностью индийской литературы бог любви Кама зачастую представлен как воплощение похоти, вожделения, т. е. качеств отрицательных. Образ Камы порою сливается здесь с образом злого духа Мары — символа греха и соблазна, связываемого народной этимологией с понятием смерти. Десять стадий любви, различаемых в индуизме, ведут обычно к смерти (десятая стадия), наступающей либо в результате самоубийства, либо вследствие душевной болезни.

В системе санкхья существует понятие «тело желаний» (камарупа). Санкхья отличает «тонкое тело», образованное страстями, психические функции организма, от «плотного тела», оболочки. В памятнике поздней санкхьи и йоги «Мокшадхарме» весьма красноречиво и образно описываются несчастья, которым подвержен человек, отдающий себя во власть бога любви Камы.

Эротическое, любовное настроение рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» имеет пессимистический смысл: любовь — величайшее несчастье, ибо она вызывает в человеке самые низменные побуждения (похоть, жестокость). Жестокость появляется независимо от возраста (что Сэлинджер показывает в эпизоде, когда трехлетняя Сибилла, испытывающая чувство симпатии к Симору, требует, чтобы он столкнул в следующий раз девочку Шэрон с табуретки, если та посмеет снова подсесть к нему, когда он будет музицировать в салоне).

«Главное чувство» рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» постепенно внушается читателю и при помощи других изобразительных средств, взятых из арсенала индийской поэтики. Настойчивое повторение эпитета «синий» (синее пальтишко Мюриэль, ярко-синие плавки Симора, желтый купальник Сибиллы, который кажется Симору синим) вызывает у читателя, знакомого с древнеиндийской символикой, ассоциацию с синим лотосом, который в индийской мифологии является одним из атрибутов бога любви Камы. Бледность Симора (она подчеркивается и в первой, и во второй сценах рассказа) также сопрягается с одним из образов древнеиндийского эпоса. Бледность там — первый признак одержимости любовью.

Внушение негативного настроения по отношению к плотской любви, видимо, по замыслу Сэлинджера, должно было усилить основную реалистическую линию рас-

сказа, повествующего об одиночестве героя в чужом и неприемлемом для него мире. Эзотерический смысл рассказа можно прояснить, рассматривая его название и притчу о рыбке-бананке с точки зрения древнеиндийской философской символики, а не только народной этимологии. В традиционной символике Индии банан — знак непрочности, слабости. Банановое же дерево, ствол которого весьма непрочен, поскольку образован не из древесины, а из наслоений листьев, — излюбленная метафора древнеиндийской литературы. «В мире нет костяка, он подобен поросли банана», — сказано в одной из книг «Махабхараты»<sup>5</sup>. «Нестойкий банан», — говорится о человеке в другой книге древнеиндийского эпоса<sup>6</sup>.

«Рыбка-бананка» Сэлинджера — существо, обитающее в океане. Действие рассказа происходит на берегу океана, и девочка Сибилла, которой Симор рассказывает притчу о рыбках-бананках, силой своей фантазии как бы оживляет этот образ. «Мир — море», «воды людского сознания», «цепь рождений и смертей» (сансара), представляемая в виде страшного и жестокого океана, — таковы устойчивые метафоры древнеиндийского эпоса. Если же применить их к расшифровке символики рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка», то проясняется его подтекст: человек, слабое существо («рыбка-бананка»), обитает в страшном и жестоком мире. Образ рыбы отождествляется с человеком не только в символике Востока. Достаточно вспомнить, к примеру, рисунок Брейгеля «Крупные рыбы пожирают мелких».

Итак, «рыбка-бананка» — слабый человек, который обитает в жизненном море, океане страстей. Рыбка поглощает бананы в неумеренном количестве и гибнет — слабого человека обуревают жажда жизни, стремление к чувственным удовольствиям и радостям. Это приводит к гибели, но (и в этом — парадокс ситуации Симора Гласса) трагичной писатель называет вовсе не смерть, а жизнь, вновь порождающую бесконечные желания.

Жажда жизни, проявляющаяся в стремлении к удовольствиям, рассматривается индийской философией как основная причина страданий. Эта жажда (танха) шестикратна, ибо ее вызывают пять чувств и память. Но в

<sup>5</sup> Махабхарата, т. III, Санасуджатапарван, с. 377.

<sup>6</sup> Махабхарата, т. IV. Книга о женах, с. 430.

зависимости от того, каким образом она проявляется, танха может быть многократной — 36, 78, вплоть до 108 видов. «У кого сильны тридцать шесть потоков, устремленных к удовольствиям, и мысли направлены на страсть, того, отклонившегося от правильных взглядов, уносят потоки», — сказано, например, в «Главе о желаниии» «Дхаммапады»<sup>7</sup>. Возможно, те семьдесят восемь бананов, которые съедает одна из рыбок в притче Симора, и символизируют 78 видов жажды жизни. В индийской философии «нечистыми» считались, по одной из классификаций, шесть видов страстей (клеша): любовь, ненависть, гордыня, невежество, ложные взгляды, сомнения. Видимо, эти страсти и обозначают шесть бананов, которые держит во рту другая «рыбка-бананка».

Притча о «рыбке-бананке» вызывает почти у всех американских интерпретаторов рассказа одинаковую реакцию. Все отвечают утвердительно на вопрос, сформулированный позднее Дж. Миллером-младшим: является ли притча Симора «парадигмой его собственной ситуации?»<sup>8</sup>.

Сам Дж. Миллер полагает, что герой попадает в ситуацию «рыбки-бананки» из-за своей сверхчувствительности по отношению к внешнему миру. К. Александер пишет, что «фантазия Симора Гласса о банановой рыбке непосредственно отражает его отчуждение от мира взрослых людей»<sup>9</sup>. Сами же «рыбки-бананки», считает К. Александер, олицетворяют людей редкостной чувствительности и интеллектуальной одаренности. К миру последних принадлежит Симор Гласс. Люди подобного склада не приемлют враждебного и грубого мира, в котором им приходится жить.

Для У. Френча неуемный аппетит банановой рыбки — свидетельство желания Симора постоянно пребывать в центре внимания. Д. Гэллоуэй также связывает притчу с судьбой героя, считая, что она помогает Сэлинджеру аллегорически показать, что «мистицизм не является решением дилеммы, стоящей перед человеком», и что таким образом писатель делает попытку отвергнуть

---

<sup>7</sup> Дхаммапада. М., 1960, с. 116.

<sup>8</sup> *Miller J., Jr. J. D. Salinger*. Minneapolis, 1965, p. 28.

<sup>9</sup> *Alexander Ch. Salinger's «Franny and Zooey» and «Nine Stories»*. N. Y., 1966, p. 28.



возможность мистического понимания жизни<sup>10</sup>. У. Вигенд в статье «Семьдесят восемь бананов» рассматривает все творчество Сэлинджера под углом «банановой лихорадки» — болезни, от которой в притче Симора погибают рыбки. Истоки этой ситуации У. Вигенд ищет и в ранних произведениях писателя. Духовная болезнь героев видится ему в избыточной чувствительности, мешающей им вновь «выплыть» в общество.

Итак, большинство склоняется к тому, чтобы поставить знак равенства между судьбой героя рассказа и судьбой «рыбки-бананки». Симор Гласс, по их мнению, — сверхчувствительная, тонкая, впечатлительная натура, ни в коей мере не приспособленная к тяготам жизни.

И все же представляется возможным доказать, что притча о «рыбке-бананке» и судьба Симора — ситуации не сходные, а полярные. Об этом говорит в притче сам герой. Он рассказывает девочке, что рыбки ведут себя в пещере «просто по-свински» («like pigs»). Натура возвышенная, утонченная, чуждая мещанского мира, какой кажется некоторым «рыбка-бананка», не могла бы, по-видимому, удостоиться столь неуважительного отзыва.

С притчей о «рыбке-бананке» связан и вопрос о самоубийстве Симора. Американские критики ставят знак равенства между гибелью рыбки и самоубийством Симора. Впрочем, учитывая позицию автора, притчу о гибели в банановой пещере не следует понимать буквально. Попробуем раскрыть ее символический смысл, отталкиваясь от одного из положений древнеиндийской философии. Жажда жизненных удовольствий (танха), стремление продолжать существование, согласно этому учению, губительны. Это и есть судьба «рыбки-бананки». Самоубийство же Симора — своеобразный способ спасения: это путь отрешения от греховных желаний.

Симор Гласс, однако, не является рупором идей самого Сэлинджера. Напротив, alter ego писателя — брат Симора Бадди — полемизирует с Симором. Ведь самоубийство в индийской философии считается спасением лишь согласно догматам джайнизма. Джайнисты полагают таковое вполне законным (и даже в некоторых случаях необходимым) актом. С. Радхакришнан в своей ра-

---

<sup>10</sup> *Galloway D. The Absurd Hero in American Fiction. Updike. Styron. Bellow. Salinger. Austin — London, 1966, p. 149—150.*

боте «Индийская философия» говорит, что джайнизм разрешает самоубийство в случае, если человек не в силах противиться страстям. Джайнисты верят, что самоубийство «возвеличивает жизнь», поскольку решение покончить счеты с жизнью обеспечивает человеку право на нирвану. Главным же «объектом соблазна» для джайниста считается женщина, именно она мешает обычно мужчине выполнить свое жизненное назначение — отрешиться от желаний и достичь состояния нирваны.

Рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка», как уже было отмечено, не только является компонентом книги «Девять рассказов». Одновременно он был задуман и как часть неоконченного еще цикла повестей о семье Глассов. Симор Гласс — гениальный поэт, чьи стихи, однако, неизвестны читающей публике, ибо никогда не публиковались. О том, что Симор — поэт, иносказательно сообщается в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка». Иносказание это, впрочем, вовсе не требует для дешифровки знакомства с санскритом. О том что Симор поэт, говорит само его имя. Каламбур девочки, называющей его «see more glass», прежде всего должен подсказать читателю, что герой рассказа обладает незаурядным поэтическим дарованием. See more — т. е. видящий больше других, провидец. Этим словом «seer» именно и будет позже называть Бадди в повестях о Глассах своего покойного брата. В классическом санскрите слово «провидец» (кави) употреблялось в значении «поэт», позже производным от него стали называть поэзию (кавья), а затем и вообще художественную литературу. Впрочем, такой смысловой ряд характерен не только для санскрита. Способность поэта постигать глубинные явления жизни, которой не обладает тот, кто лишен поэтического восприятия мира, известна во все времена. В русской поэзии, например, об этом сказал Б. Пастернак: «... Обнявший, как поэт в работе, / Что в жизни порознь видно двум...»

Суггестивный пласт рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» содержит еще один слой — интерес Сэлинджера к теории психоанализа и к психологии — темам, которые неоднократно возобновляются писателем и в других рассказах, и в повестях о Глассах. Интерес Сэлинджера к этим темам понятен, если учесть, что в годы его литературного становления, т. е. накануне второй миро-

вой войны и в ее разгар, теория и метод психоанализа вошли в США в моду. Американские философы и социологи, правда, заинтересовались психологией и теорией психоанализа гораздо раньше: У. Джеймс ратовал за «психологизацию» философии еще в начале века. В середине 30-х годов на базе ортодоксального фрейдизма и юнгианства получили развитие американские неопрейдистские школы «культурного психоанализа». Но только с 40-х годов в колледжах США читаются (и становятся популярными среди студенчества) курсы по психологии и теории психоанализа, а в кругах интеллигенции становится модным обращаться за советами к врачам-психоаналитикам едва ли не по любому поводу.

Теоретики школ «культурного психоанализа» (К. Хорни, Э. Фромм и др.) то рассматривали функции человека с позиций так называемой «культурной ориентации», то обращались к «социопсихологизму». Вместе с тем, развивая мысль К. Юнга о значении для психоанализа тотемов и символов восточных религий, они обращаются к идеям буддизма и даосизма, анализируют теорию средневекового мистика Мейстера Эккарта о таинственных импульсах души, вспоминают о рассуждениях С. Кьеркегора на эту тему. К. Хорни в книге «Невротическая личность нашего времени» (1939) утверждала, что человек представляет собой лишь то, что заложено в нем с детства воспитанием (забежим вперед, чтобы сказать: эти идеи стали одной из философских основ рассказа «Тедди» и повести «Хэпворт 16, 1924»).

Э. Фромм в книге «Бегство от свободы» (1941) мечтал о враче-психоаналитике нового типа, который отличался бы от ортодоксального психоаналитика-фрейдиста совершенно иным подходом к пациенту. По Фрейду, врач обязан полностью подавлять больного, являясь к нему в образе «строгого и карающего отца». Врач нового типа и пациент должны прежде всего, как считает Э. Фромм, «взлюбить друг друга, доверять друг другу»<sup>11</sup>. Главную свою задачу представители американских школ «культурного психоанализа» видят в переделке человеческой психики, в превращении человека из существа «иррационального» в существо разумное, а самое понятие «культуры» трактуется ими как «социальное окру-

---

<sup>11</sup> *Evans R. I. Dialogue with Erich Fromm. N. Y., 1966, p. 30—35.*

жение», «социальная среда», оказывающая влияние на психику человека и определяющая его поведение. Однако при этом полностью игнорируется классовый характер исследуемого представителями «культурного психоанализа» капиталистического общества. Хотя они и критикуют пороки этого общества, в особенности отчуждение личности, иррациональность и бессмысленность существования в нем человека, но выход, избавление от страданий видят только в лечении индивидуальной патологии.

Трудно сказать, когда именно Сэлинджер познакомился с идеями американских неофрейдистов — перед войной, во время службы в армии, или, вернувшись в 1946 г. после демобилизации домой, но о его интересе к этому предмету свидетельствует рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка». Однако в нем отношение писателя к теории психоанализа и к психологии как науке отнюдь не адекватно отношению к фигуре типичного американского врача-психоаналитика. Если теоретические работы американских неофрейдистов, их критика пороков капиталистического общества, стремление к разуму и (одновременно!) обращение к мистике оказали в какой-то степени влияние на формирование мировоззрения молодого Сэлинджера, то к ординарным врачам-психоаналитикам он относится негативно. И дает чувствовать это читателю косвенным образом тут, в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка», когда в телефонном разговоре между тещей и женой Симора упоминаются доктор Сиветский (сделавший пессимистический прогноз относительно будущего Симора) и доктор Ризер (который по собственному почину стремится побеседовать с Мюриэль о Симоре). Впоследствии иронические отзывы о врачах-психоаналитиках мы найдем и в повестях о Глассах: эти отзывы принадлежат и самому Симору, и его брату Бадди, и его сестре Бу-бу (Беатрисе).

Негативное отношение героев Сэлинджера к врачам-психоаналитикам и вызвало, очевидно, у некоторых критиков (Артур Майзнер, Джон Скоу и др.) предположение, будто причина самоубийства Симора — посещение им одного из таких эскулапов (сообщение об этом визите содержится в повести «Выше стропила, плотники»).

Но какими же средствами передано в художественной ткани рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» различие в отношении писателя к теории «культурного

психоанализа» и к фигуре практикующего врача-психоаналитика? Кстати говоря, древнеиндийское эстетическое учение о «главных чувствах» (стхайи-бхава) и поэтических настроениях (раса) было тесно связано с психологией, ибо считалось, что «главные чувства» являются устойчивыми психическими переживаниями.

В рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» применен известный в древнеиндийской поэтике художественный прием — метафора по контрасту, именуемая «скрытым противоречием высказывания» (акшепа). Древнеиндийские теоретики литературы считали, что благодаря использованию «скрытого противоречия высказывания» можно показать, что, порицая какой-то факт или явление, подразумевают при этом одобрение, похвалу по адресу другого факта или явления. Этот прием широко применяется и в современной ораторской практике. В риторике он называется приемом умолчания (paraleipsis) и используется в тех же целях, что и гипербола или ирония при построении юмористически-саркастической части речи. В рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» «скрытое противоречие высказывания» заключено в противопоставлении теории и методики психоанализа. Теория «культурного психоанализа» противопоставляется методике практикующих врачей-психоаналитиков, а также моде на лечение психоанализом в среднебуржуазных слоях американского общества.

*«Дядюшка Виггили в Коннектикуте».* Следующая новелла книги «Девять рассказов» (опубликована в 1948 г.) также связана с отношением писателя к проблемам [«культурного психоанализа»]. В рассказе описана встреча двух друзей по колледжу, посещавших в годы войны семинар по психологии. Как же повлияло на их жизнь знакомство с учением о причинах того или иного психического поведения современного человека? Каковы духовные запросы друзей, к чему они стремятся, как живут? Сэлинджер считает, что идеи «культурного психоанализа» (призванного преобразовать прежде всего собственную психику человека, овладевающего навыками психоаналитика) попадали, как правило, на неблагоприятную почву. Духовная жизнь среднебуржуазного слоя американского общества,

как показывает писатель, настолько убога, что те его представители, которым посчастливилось ознакомиться с новой теорией психоанализа, неспособны подняться до ее осмысления. Не могут в конечном итоге выйти за рамки, поставленные обществом, и героини рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте», хотя неосознанно к этому стремятся.

Подруги оставили учебу в 1942 г. Их встреча происходит спустя некоторое время после окончания второй мировой войны. Одна из них — Элоиза — хозяйка весьма добропорядочного среднебуржуазного дома, вторая — Мэри-Джейн — ее гостя. Из сумбурной беседы постепенно все сильнее и сильнее пьянеющих женщин выясняется, что Элоиза все еще тоскует по своему другу студенческих лет Уолту Глассу, который служил на войне солдатом и погиб на японском фронте, но не в бою, а во время передышки, в результате несчастного случая. Элоиза вспоминает о нем все эти годы. Только мысли об Уолте и скрашивают ее теперешнюю унылую жизнь.

Картина полного одиночества героини (одиночества в респектабельном внешне окружении) усиливается тем, что в рассказе показано ее стремление к иному, интеллектуальному миру, хотя это стремление почти не осознано самой героиней и ей не удается даже вразумительно сформулировать его. Она способна лишь предаваться воспоминаниям о том, «как замечательно Уолт умел ее смешить».

Скудость внутреннего мира героини, ее себялюбие и жестокость нарисованы в рассказе не только при помощи «открытого текста», но и «подсказаны» читателю следующим своеобразным композиционно-стилистическим приемом. Ситуацию, в которой находится героиня, как бы отражает (и одновременно пародирует) игра, которой увлечена ее маленькая дочь Рамона. Прием точно выдержан в духе одной из стилистических фигур древнеиндийской литературы: соединение парных стрóf, трактующих одну и ту же тему, но в контрастных планах — положительном и отрицательном<sup>12</sup>. Тема Элоизы трактуется отрицательно. Показана ее чисто эгоистическая тоска по человеку, с которым ей приятно было проводить время. Эгоизм героини подчеркивается ее отношением к супругу, свекрови, прислуге, подруге и, наконец, к дочери. Тема же одинокой

<sup>12</sup> Дхаммапада, «Глава парных стрóf», с. 59—61.

девочки Рамоны, не имеющей друзей-сверстников (так как в пригороде, где они живут, все соседи бездетны), получает у Сэлинджера положительную трактовку. Уолт, погибший друг матери Рамоны, незримо присутствует в доме, девочка не раз слышала о нем. Поэтому она тоже придумывает себе несуществующих мифических приятелей, которые затем погибают в результате «несчастных случаев». Но детская непосредственность позволяет ей столь же естественно, глубоко и беззаветно полюбить каждого нового вымышленного приятеля. Пока он не погиб, она предана ему всей душой, заботится о нем, опекает его и т. д. Так самоотверженная «дающая» любовь маленькой Рамоны противопоставляется подсознательно эгоистической, «берущей» любви ее матери.

Движение рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» американским критикам Ф. Гвинну и Дж. Блотнеру видится в деградации характера его героини. Развитие этого характера, по их мнению, совершается по нисходящей — от невинно-эмоциональной нежности и тонкого чувства юмора, присущих героине до замужества, к цинизму и бесчувственности, свойственным ей в момент, когда происходит действие. У. Френч склонен полагать, что в рассказе противопоставлены в экзистенциалистском плане два начала — добро и зло. К. Александер рассматривает рассказ как пример отчуждения, конфликта между действительностью и фантазией. Противопоставляя ситуации Элоизы и Рамоны, она видит в поступках матери лишь недейственный побег от ужасов реальной жизни в иллюзорный мир фантазии, тогда как богатое воображение ребенка служит для девочки надежным защитным механизмом от враждебности окружающего мира. У. Вигенд наделяет героиню рассказа «банановой лихорадкой», выражающейся в той озлобленности, с которой Элоиза относится к миру, отбравшему у нее возлюбленного. Б. Джайлз пишет, что диалог двух молодых женщин убийственно саморазоблачителен, ибо приводит к «раскрытию морального вырождения и бесхребетного ничтожества»<sup>13</sup>.

Американские критики обсуждают и самое название рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте», по-разному проецируя его на содержание. Хромой кролик Дядюш-

---

<sup>13</sup> *Giles B.* The Lonely War of J. D. Salinger.— «Mainstream», 1959, vol. 12, No. 2, p. 11.

ка Виггили Длинные Ушки — главный герой книжек детского писателя Говарда Гэриса, созданных в начале нынешнего века и популярных среди американской детворы до сих пор. Старый кролик Виггили страдал ревматизмом и ходил поэтому с костылем (эту игрушку можно увидеть в США и на прилавках детских магазинов). В рассказе Уолт назвал Элоизу «Дядюшкой Виггили» (т. е. хромым кроликом), когда та, споткнувшись, подвернула ногу.

Американские критики ищут в словах «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» определенную символику, связанную с образом Элоизы. Одни уверяют, что в названии штата Коннектикут содержится указание на провинциальную разочарованность, другие видят в нем символ зла, а в имени кролика — символ добра и т. д. Мы уже говорили, что движение рассказа видится американским критикам Ф. Гвинну и Дж. Блотнеру в деградации героини. Намек на эту деградацию они находят и в самом названии новеллы. Кролик Виггили — в Коннектикуте, кролик — существо доброе, милое, славное, Коннектикут — провинциальная дыра, где лечат тоску алкоголем. Что ж, критики построили эту свою догадку вполне закономерно (тем более, что один из них — Ф. Гвинн — преподаватель коннектикутского колледжа и, по-видимому, хорошо знает духовную атмосферу этого штата). Догадка Ф. Гвинна и Дж. Блотнера правомерна еще и потому, что Сэлинджер порой вкладывает в название своих вещей и определенное проявляемое значение, а не только подтекст. Возьмем хотя бы название всей книги «Девять рассказов» или название рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка». В названии рассказа «Голубой период де Домье-Смита», о котором речь впереди, выражение «голубой период» отнюдь не означает, например, голубизны, т. е. безоблачности и просветленности этого периода для героя рассказа. «Голубой период» Пикассо, с которым сразу же ассоциируется название рассказа, поскольку речь в нем идет о художнике, — лишь его подтекст. Проявляемое значение сложнее и содержится в слове «голубой», которое в английском языке сопрягается с плохим настроением, грустью. Тот же Сэлинджер в раннем рассказе «Голубая мелодия» именно в этом значении употребил слово «голубая», что справедливо уловил переводчик. В русском переводе рассказ называется «Грустный мотив». И «Голубой период де Домье-Смита» также можно было бы назвать в переводе «Груст-



ным периодом де Домье-Смита», но в таком случае пропал бы подтекст — ироническая ассоциация с «голубым периодом» Пикассо. Ничего не поделаешь, при переводе всегда образуются какие-то потери.

Однако возвратимся к рассказу «Дядюшка Виггили в Коннектикуте». Хотя название его относится, казалось бы, лишь к Элоизе, но характеризует не только ее, но и является составной частью содержащейся в рассказе характеристики погибшего Уолта Гласса, умевшего смешить героиню и трогательно назвавшего ее «бедным хромым кроликом». В русском переводе название рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» дано в одном случае как «Лодыжка-мартышка», а в другом — «Лапа-растяпа». Может быть, имело смысл перевести название «Дядюшка Виггили в Коннектикуте», скажем, как «Хромой кролик в Коннектикуте». Попутно заметим, что в самом рассказе фамилии погибшего друга Элоизы Уолта — Гласс — нет, и то что он — один из братьев Гласс, выяснилось позднее, в 1955—1957 гг. Об этом Сэлинджер сообщил в повестях «Выше стропила, плотники» и «Зуи».

Рассказу «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» посвящен ряд соображений советских критиков, писателей и литературоведов. В. Аксенов, например, провел аналогию между воображаемым другом девочки Рамоны и образами детей в фильмах Феллини. Р. Райт-Ковалева считает, что девочка удирает в выдуманный ею мир от жизни. Ю. Я. Лидский полагает, что именно в этом рассказе человеколюбие Сэлинджера проявилось особенно ярко. Т. Л. Морозова пишет о том, что характер Элоизы претерпевает коренное изменение и некогда привлекательная в моральном отношении женщина не только примиряется с обывательским образом жизни, но и активно начинает следовать его требованиям.

Так прочли рассказ «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» его критики у нас и за рубежом. Однако мы знаем уже, что кроме смысла выраженного каждый из девяти рассказов Сэлинджера имеет еще и особое соответствующее настроение. «Главное чувство» рассказа — смех. На этот суггестивный стержень как бы нанизан сюжет. «Главное чувство» помогает раскрытию образной системы рассказа. Один из художественных приемов состоит в том, что вначале героиня смеется вполне естественно, затем веселье становится истерическим и переходит в столь же

истерическое пьяное рыдание, а юмористическое поначалу настроение рассказа сменяется иронически-саркастичным. Это настроение внушается, по замыслу писателя, постепенно. Древнеиндийская поэтика, как писал Ф. И. Щербатской, требовала, чтобы скрытый смысл чувствовался в произведении подобно тому, как после удара колокола слышится гудение. Читатель должен благодаря целому ряду ассоциаций постигать этот смысл медленно, постепенно.

Итак, в новелле «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» читателю исподволь внушается настроение, соответствующее второму «главному чувству» древнеиндийской поэтики — смеху, иронии. Между прочим, каждому такому эстетическому настроению санскритская поэтика приписывала и свой цвет. Так, в произведении, которое должно вызывать сатирический эффект, полагалось писать о белом цвете. В рассказе «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» это условие соблюдено: действие происходит в холодную пору, за окнами дома Элоизы все покрыто изморозью. Создание сатирического эффекта также требовало, чтобы поведение персонажей (либо их одежда, или речь) отклонялось от нормы. Странное поведение постепенно пьянеющих героинь рассказа Сэлинджера соответствует и этому требованию санскритской поэтики.

*«Перед самой войной с эскимосами».* Третий из «Десяти рассказов» впервые был опубликован в журнале «Нью-Йоркер» в июне 1948 г., и хотя некоторые американские критики объявили рассказ неудачным, Сэлинджер был удостоен за него годом спустя премии им. О. Генри.

К. Александер, которая уделяет в своей книге рассмотрению этого рассказа немало страниц, пишет, что в нем отражены одиночество и отчуждение молодых американцев из обеспеченных семейств. Ей видятся тут также симптомы чувства бессмысленности существования, которое, по ее мнению, было присуще всей верхней прослойке среднебуржуазного класса послевоенной Америки.

Ф. Гвинн и Дж. Блотнер считают основной темой рассказа жалость пятнадцатилетней девочки Джинни к двадцатичетырехлетнему неудачнику Фрэнклинну Граффу. У. Френч полагает, что «Перед самой войной с эскимосами» объединяют с предыдущим рассказом «Дядюшка

Виггили в Коннектикуте» экзистенциалистские мотивы, ибо в том и другом показано трагическое несоответствие человеческой природы окружающему абсурдному миру. Но слишком большая, по его мнению, доза аллегории «убивает» рассказ «Перед самой войной с эскимосами», и только изображение христианского сострадания не слишком уравновешенной пятнадцатилетней девочки к нервному молодому человеку частично искупает эту неудачу. Впрочем, тот же У. Френч в полемике с другим критиком, Дж. Брайеном, не увидевшим в рассказе ничего, кроме «христианского символизма», отметил, что апофеоз «Перед самой войной с эскимосами» — прежде всего в проблемах человеческих отношений между людьми.

И действительно, в этом рассказе «главное чувство» — сострадание, а его поэтическое настроение (т. е., иными словами, его стиль) — патетическое. Внушаемое читателю чувство сострадания усиливает реалистическое содержание новеллы. Рассказ «Перед самой войной с эскимосами» построен на противопоставлении взаимоотношений героев. Основная линия отношений: Джинни и Фрэнклин. Второстепенные линии: сестра Фрэнклина Селена и Фрэнклин, Фрэнклин и его друг Эрик, Джинни и Селена. Внимание читателя фокусируется на Фрэнклине Граффе и сложных обстоятельствах, в которых он оказался.

Во время войны он в армии не служил, а работал на авиационном заводе, ибо с детских лет страдал болезнью сердца. Но война окончилась, а к мирной жизни, как оказалось, Фрэнклин не подготовлен, беспомощен перед лицом жестокой и безжалостной к неудачникам действительности. Фрэнклин — нонконформист, он отказывается идти по пути, уготованному ему родителями. Те недовольны им: учебу он не завершил, а теперь возвращается в колледж поздно. Конфликт усугубляется еще и личной трагедией: любимая девушка Фрэнклина (старшая сестра Джинни) собирается замуж за другого. Фрэнклин одинок, будущее не сулит ему ничего хорошего.

Тема сострадания Джинни к Фрэнклину вводится в рассказ постепенно, вытесняя тему обиды Джинни на его сестру Селену. Далее обе темы — сострадания и обиды — повторяются в обратном порядке, путем использования приема художественной параллели, в истории, рассказанной другом Фрэнклина Эриком. Рассказ Эрика инкорпорируется в новелле согласно простейшему приему древней

поэтики: новый персонаж пришел и рассказал. В этом вставном эпизоде идет речь о бездомном писателе, которого Эрик пожалел и приютил у себя, познакомил с нужными тому людьми. А кончилось все тем, что новый друг обокрал своего благодетеля и сбежал. На наш взгляд, этот намеренный повтор тем сострадания и обиды лишь усиливает в рассказе звучание его ведущей темы.

Скрытый намек на то, что «главное чувство» новеллы «Перед самой войной с эскимосами» — сострадание, содержится также в имени Селены, которое напоминает читателю о луне. В древнеиндийской же поэтике луна — излюбленный образ для самых разнообразных сравнений. В поэме Тулси Даса «Рамаяна», несомненно оказавшей влияние на творчество Сэлинджера, со светом луны сравниваются сострадание, милосердие<sup>14</sup>. Однако у Сэлинджера тема сострадания вовсе не сопрягается с образом девочки, носящей имя Селены. Как раз именно ей подобные чувства чужды. Ее имя в данном случае — так называемое «проявляющее слово», которое помогает сведущим в санскритской поэтике читателям понять суггестивный смысл произведения.

Пятнадцатилетняя Джинни приходит в дом своей соученицы Селены с враждебным чувством. Селена — дочь богатого бизнесмена, и Джинни не может простить ей мелочной скупости. Она критически рассматривает дорожную, но крикливую, безвкусную обстановку гостиной в ожидании Селены, как вдруг появляется Фрэнклин. Герой входит, «сильно горбясь и бережно прижимая что-то к своей впалой груди». Он разрезал палец бритвой. Девочка сразу понимает, что Фрэнклин не таков, как все остальные в этом доме. «Вообще с виду — лопух», — думает она. Когда же постепенно выясняются подробности жизни Фрэнклина, Джинни охватывает сострадание.

Проявляемое (суггестивное) значение в этом рассказе носит вспомогательный характер. Чувство, испытываемое Джинни, помогает писателю показать истоки процесса отхода детей от отцов, процесса, который в 40-е годы в США лишь зарождался. Сэлинджер уловил этот процесс, нарисовав молодого человека из обеспеченной семьи, ко-

---

<sup>14</sup> Кстати сказать, Тулси Дас считается единственным из индийских классиков, сумевшим использовать в «Рамаяне» все десять поэтических настроений, разработанных санскритской поэтикой.

торый категорически отказывается идти по пути своих родителей.

В рассказе «Перед самой войной с эскимосами» явно звучит и антивоенная тема, которая присуща едва ли не всем произведениям Сэлинджера. «В следующий раз мы будем воевать с эскимосами», — с горечью подчеркивает ненужность и бессмысленность войн Фрэнклин.

Мотив сострадания, милосердия создается в рассказе «Перед самой войной с эскимосами» и при помощи вполне современных изобразительных средств. Его подчеркивает и заключительный аккорд рассказа: Джинни никак не может заставить себя выбросить половинку сэндвича с пыленком, которым ее угостил Фрэнклин. Она вспоминает, что несколько лет назад подобное чувство испытала по отношению к издохшему пасхальному пыленку. Своей «ненужностью» пыленок напоминает девочке Фрэнклина Граффа.

*«Человек, который смеялся».* Прием художественной параллели применен также и в следующем рассказе книги «Девять рассказов» — «Человек, который смеялся» (опубликован впервые в журнале «Нью-Йоркер» в марте 1949 г.). Фактически это произведение состоит из двух повествований, которые перекликаются между собой, причем одно дополняет другое.

В отличие от предыдущих трех новелл, действие которых происходит в момент их написания, рассказ «Человек, который смеялся» переносит читателя в 20-е годы. Однако связь с современностью в нем сохраняется. Повествователь вспоминает в конце 40-х годов о событиях, происшедших в 1928 г. (свидетелем которых ему пришлось стать в детстве). Вместе с другими мальчиками он оставался после школы на попечении студента Нью-Йоркского университета Джона Гедсудски, который по договоренности с родителями развлекал ребят. Джон играл с ними в бейсбол, увозя их в своем стареньком пикапе на стадион после окончания занятий в школе. В плохую погоду либо по дороге на стадион он рассказывал детям (которых называл команчами, а себя — Вождем команчей) нескончаемую повесть о страшном мстителе по имени Человек, который смеялся. Сказочную историю об этом Человеке Джон придумывал не только ради того, чтобы

развлечь мальчиков. Она отражала его душевную драму.

Бедный студент, то и дело поглядывавший на «долларовые часы» и частенько получавший вместо платы обед в семьях своих подопечных, любил богатую девушку. О том, что его подруга Мэри Хадсон — девушка из богатого дома, в новелле упоминается несколько раз: она душится дорогими духами, учится в частном колледже, пубка у нее из меха бобра, она курит изысканные сигареты с пробковыми фильтрами. Мэри тоже влюблена в Вождя команчей, но знает, что любовь их заведомо обречена, поскольку Джон — человек совсем не того круга, что ее родители. Когда их роман обрывается, Джон свой рассказ детям заканчивает гибелью Человека, который смеялся.

Главное переживание, на котором строится рассказ, — чувство ужаса. История трагической судьбы Человека, который смеялся, чередуется с событиями, происходящими в жизни Джона Гедсудски. Здесь Селинджер использует прием, сходный с тем, что давно уже остроумно и образно назван индологами «системой вложенных друг в друга коробок». Обстоятельства жизни «страшного мстителя» целиком зависят от перипетий любовной драмы Джона и Мэри. Вначале рассказ Джона о Человеке, который смеялся, вселяет в души мальчишек смешанное с ужасом восхищение, но к концу его остается лишь стойкое чувство ужаса («...самый младший из команчей горько заплакал. Никто не сказал ему — замолчи. Как сейчас помню, и у меня дрожали коленки»). Параллель четко обозначена и самой композицией рассказа, поскольку эпизоды встреч Джона и Мэри эмоционально подкрепляются соответствующими отрывками из вставной новеллы о Человеке, который смеялся.

Этот композиционный прием прокомментирован всеми исследователями новеллистики Селинджера, но трактовка его каждым дана различная. По У. Френчу, например, параллель доказывает, что Джон — грубый человек, не посчитавшийся с чувствами детей ради излечения собственных душевных ран. К. Александер считает героя и его двойника символами одиноких, отчужденных отшельников, поскольку, по ее мнению, Селинджер смотрит на мир как на враждебную человеческой личности среду. С позиций экзистенциалистского литературоведения называет И. Хасан Джона Гедсудски одним из наивных мятежников послевоенной американской прозы. Р. Райт-Ковалева квали-

фицирует рассказ «Человек, который смеялся» как пародию на дешевый детектив, за который стоит «действительно благородная и несчастная душа полунцига студента»<sup>15</sup>. Ю. Я. Лидский пишет, что здесь показаны «неустроенность и неблагополучие мира»<sup>16</sup>.

Рассказ «Человек, который смеялся» с его «главным чувством» — ужасом — призван создать у читателя настроение негодования. Согласно канонам древнеиндийской поэтики подобное настроение должно порождать у читателя или слушателя критическое отношение к изображаемому. Не забудем, что реалистическое отражение жизни также являлось одним из требований древнеиндийской поэтики! Если воспользоваться классификацией проявляемого значения (дхвани), рассказ «Человек, который смеялся» можно причислить к той категории произведений литературы, где «буквальный смысл входит в намерение поэта, но должен быть отнесен к другому, подразумеваемому объекту»<sup>17</sup>. Проще сказать, рассказ «Человек, который смеялся» порицает неравноправие людей в том обществе, где имущественный ценз оказывается основным регулятором их взаимоотношений.

«В ялике». Рассказ впервые был напечатан в журнале «Харперс» в апреле 1949 г., и действие в нем происходит в этом же году.

Прекрасным наброском ущербного и сложного мира детской души, тонким анализом душевного состояния эмоционально отчужденного ребенка считают рассказ многие исследователи творчества Сэлинджера (У. Френч, Д. Стивенсон, Л. Фидлер, К. Александер, Дж. Стейнер и др.).

Герою рассказа «В ялике» Лайонелу Тенненбауму — четыре года. Мальчик убегает из дому, услышав, что в разговоре с поденщицей кухарка Сандра пренебрежительно отозвалась об его отце как о «большом, грязном иуде». Хотя смысла выходки Сандры понять Лайонел не может, но ее грубый тон ранит его, тем более, что это уже не

<sup>15</sup> Райт-Ковалева Р. К читателям (в кн.: Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы, с. 6).

<sup>16</sup> Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. с. 206.

<sup>17</sup> Щербатской Ф. И. — Теория поэзии в Индии. «Избранные труды русских филологов-индологов». М., 1962, с. 291.

первая обида в его короткой жизни. Мать мальчика Бу-бу Тенненбаум (урожденная Беатриса Гласс) понимает, что при столкновении с жестокостью капиталистического окружения должно и можно выстоять, понимает и стремится научить этому своего ребенка. В американской критике существует, правда, мнение (И. Хассан), будто в рассказе «В яльнике» писатель стремился исследовать прежде всего душевное состояние не самого Лайонела, а его матери, чтобы показать несоответствие между идеалом и действительностью.

То что рассказ направлен против антисемитизма, отметили еще Ф. Гвинн и Дж. Блотнер, но У. Френч позднее высказал предположение, будто кухарка Сандра — сама еврейка и она вовсе не собиралась оскорблять национальное достоинство мистера Тенненбаума. По мнению У. Френча, в этом рассказе Сэлинджер использует соображения Джеймса Джойса о трагических и драматических эмоциях, вложенные английским писателем в уста его героя Стивена Дедала в «Портрете художника в молодости». Критик считает, что влияние взглядов Джойса вообще чувствуется во многих произведениях Сэлинджера.

К. Александер также видит в рассказе «В яльнике» известную несамостоятельность, подверженность литературным влияниям. Таковые она находит в самой структуре новеллы, построенной, по ее мнению, по законам детективов. Символику рассказа «В яльнике» К. Александер рассматривает в свете экзистенциалистского литературоведения. Например, ялик, в котором сидит мальчик, она считает символом «детского эскейпизма», а мостки, к которым ялик привязан, — символом враждебного детям мира взрослых.

Какое же настроение хотел Сэлинджер создать у читателя этим рассказом? Ведь наивно было бы предполагать, что в нем просто показан побег нервного и избалованного современного ребенка.

Рассказ «В яльнике» отражает состояние американского общества конца 40-х годов, т. е. времени, предшествовавшего годам маккартизма. Разобщенность людей, их недоверие и враждебность друг к другу, расслоение в соответствии с имущественным положением — все это имеет место в маленьком мирке семьи Тенненбаумов и ее окружения, а ребенок своими побегами из дому чутко реагирует на неблагоприятное в окружающем его мире.



«Главное чувство» рассказа «В ялике» — мужество, а поэтическое настроение, им вызываемое, — героика. И действительно, иначе, чем мужественным, не назовешь поведение мальчика, который уже с двух лет убегает из дому, протестуя против малейшей несправедливости, даже не всегда осознанной им самим. Ведет себя мальчик при этом поистине героически: «Нашли его уже ночью, в четверть двенадцатого, а дело было... в середине февраля... Он сидел на эстраде, где днем играет оркестр, и катал камешек взад-вперед по щели в полу. Замерз до полусмерти, и вид у него был уж до того жалкий». Мужество проявляет и мать, когда выясняет причину его побега: «Сандра сказала миссис Свелл... что наш папа... большой... грязный... иуда. — Ну это еще не так страшно, — сказала Бу-бу. — Это еще не самая большая беда... А ты знаешь, что такое иуда, малыш? — Чуда-юда... Это в сказке... такая рыба-кит». Игра слов (в древнеиндийской поэтике она именуется шлеша), на которой построен рассказ, в оригинале звучит: «kike — kite»<sup>18</sup>.

Наряду со сравнением и гиперболой игра слов может выступать не только в качестве независимой риторической фигуры, но и образует семантическую фигуру, имеющую проявляемое значение, поскольку в ней присутствуют по меньшей мере два семантических ряда. Двухзначность слова «kite» («воздушный змей» и «делать что-либо с необычайной силой») помогает выявлению подсказанного проявляемого значения. Внушаемое рассказом настроение героизма, мужества подчеркивается «военно-морской» терминологией в разговоре матери с мальчиком. Мужественное настроение создает и эпизод с цепочкой для ключей (которую Лайонел бросает в воду, хотя давно мечтал получить в подарок именно такую вещь) и с маской для ныряния (ее мальчик также швыряет в воду, хотя она хранилась в семье как память о его умершем дяде, брате Бу-бу Симоре Глассе).

Рассматривая рассказ в свете положений древнеиндийской поэтики, можно отметить, что внушаемое им эстетическое переживание — героическое настроение — чувствуется (согласно теории дхвани) «непосредственно, одно-

---

<sup>18</sup> Эквивалент «иуда — чудо-юдо» удачно найден переводчицей Н. Галь (*С э л и н д ж е р Дж. Д. В ялике.* — «Новый мир», 1962, № 4).

временно с буквальным смыслом», оно здесь «вытекает из смысла»<sup>19</sup> и помогает усилить и оттенить звучание критической линии рассказа.

«*Посвящается Эсме*». Новеллу «Посвящается Эсме», которая стоит в книге шестой (впервые опубликована в журнале «Нью-Йоркер» в апреле 1950 г., и в том же году Сэлинджеру вновь присудили премию им. О. Генри), в литературно-критических статьях анализировали не реже, чем рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка».

Герой рассказа «Посвящается Эсме» (полное название в буквальном переводе: «Посвящается Эсме: с любовью и убогостью») — старший сержант американской штабной службы Икс. В составе американских десантных войск он находится в начале рассказа в Англии, перед открытием второго фронта, затем — в Баварии, «через несколько недель после Дня победы над Германией». В Германии сержант Икс пребывает в состоянии тяжелой душевной депрессии, от которой его спасает поступок английской девочки Эсме. Она присылает ему часы своего погибшего на войне отца, с которыми после его смерти не расставалась. Почти все американские критики оценили рассказ довольно высоко (Дж. Скоу, А. Кейзин, Дж. Стейнер, М. Гейсмар, Ф. Гвинн и Дж. Блотнер, И. Хассан). Большинство из них сходятся на том, что «Посвящается Эсме» повествует об умиротворяющем влиянии на взрослого человека детской непосредственности, наивности, невинности. Один лишь Л. Фидлер отозвался о рассказе пренебрежительно как о средстве для выжимания слез. Впрочем, даже те, кто считают рассказ вершиной творчества Сэлинджера, находят в нем ряд недостатков. У. Френч порицает писателя за то, что в ходе повествования он якобы «неуклюже» переходит от первого лица к третьему. Вывод, к которому приходит У. Френч, состоит в том, что девочка Эсме — целительница души не только сержанта Икса, но и души своего пятилетнего брата Чарльза, сироты, лишённого отцовской и материнской любви. У. Френч полагает, что именно Эсме научила Чарльза любить людей и не допустит, чтобы он стал таким же бездушным животным, каким нарисован в рассказе капрал Клей Зед. Сходное мне-

<sup>19</sup> Щербатской Ф. И. Теория поэзии в Индии, с. 291.

ние высказали критики А. Хейзерман и Дж. Миллер-младший, которые сочли, что тема рассказа — дети как единственное спасение от ужаса человеческого существования — пронизывает вообще все творчество Сэлинджера. Впрочем, спустя почти десять лет (в 1965 г.) один из них (Дж. Миллер), вновь вернувшись к исследованию творчества Сэлинджера, модернизировал в своей монографии прежнюю точку зрения на рассказ «Посвящается Эсме», предположив, что в нем поставлена и решена модная в американской литературе проблема духовного отчуждения героя.

Дж. Антико посвятил анализу рассказа специальную статью, в которой рассматривает его как пародию на сентиментальную новеллу, типичную для американских журнальных публикаций военного времени. В годы второй мировой войны, пишет Дж. Антико, американская журнальная периодика буквально наводнена была бездарными сентиментальными рассказами, в которых описывалось, как «Любовь Девушки, оставшейся там, на Родине, укрепляет Моральный Дух Отважного Героя Войны и спасает его от фронтовой усталости».

Т. Дэвис пытался определить личность героя рассказа, считая, что «Посвящается Эсме» является составной частью цикла повестей о Глассах, а сержант Икс — не кто иной, как сам Симор Гласс. К такому выводу Т. Дэвис пришел в полемике с другим критиком, Д. Уэйкфилдом, полагающим, что повествователь в «Эсме» вовсе не Симор, а его брат Бадди. Т. Дэвис уверен, что эту же точку зрения высказывает А. Майзнер в статье «Любовная песнь Дж. Д. Сэлинджера»<sup>20</sup>. Доказывая, что Симор Гласс и сержант Икс — одно и то же лицо, Т. Дэвис приводит ряд совпадений биографического порядка: оба воевали, оба лечились от психического расстройства в госпитале, оба разговаривают с детьми как с равными, оба женаты. Бадди же, пишет он, не женат и поэтому не может быть героем «Посвящается Эсме». Указанные Т. Дэвисом совпадения, однако, не являются доказательством идентичности сержанта Икса и Симора. Сержант Икс «пишет» рассказ в 1950 г. (как всегда, в произведениях Сэлинджера все даты событий указаны точно), предназначая его в

---

<sup>20</sup> *Grunwald H. A.* (ed.). *Salinger. A Critical and Personal Portrait.* N. Y., 1963, p. 23—36.

качестве свадебного подарка Эсме. Это происходит через шесть лет после его встречи с девочкой в Англии в 1944 г. Но, как явствует из рассказа о «рыбке-бананке», в 1948 г. Симора Гласса уже в живых не было, следовательно, Икс — не Симор. Предположение же, будто он — Бадди Гласс, также неправомерно. Об этом свидетельствует текст письма, полученного сержантом Икс от старшего брата из Олбени. Старший брат Бадди — Симор, но мы знаем, что в 1944 г. Симор и сам находился в Германии. Помимо этого, образу старшего брата сержанта Икса присуще поразительное отсутствие тонкости и такта, и одно это исключает самую возможность предположения, что автор письма из Олбени — Симор. Старший брат сержанта Икса пишет: «...раз проклятушая война уже кончилась и теперь у тебя, наверное, времени вагон, — так как насчет того, чтобы прислать ребятишкам парочку штыков или свастик...» Прочитав лишь «верхний кусок первой страницы», сержант Икс разрывает письмо. Бадди Гласс не стал бы поступать так с письмом Симора, все записки и дневники которого бережно хранятся в семье и то и дело перечитываются.

В советской критической литературе о Сэлинджере также высказывались предположения, что в рассказе герой «спасается через любовь» к ближнему (Т. Л. Морозова), что из духовного кризиса сержанта Икса выводит чистый детский поступок (Ю. Я. Лидский). Весьма детально рассказ проанализирован М. Тугушевой, которая полагает, что «стихию любви» писатель противопоставляет «неспособности любить».

Мы утверждали в предыдущей главе, что поэтическое настроение и «главное чувство» рассказа «Посвящается Эсме» — страх. Однако страх перед чем? В Германии вскоре после победы над фашизмом сержант Икс арестовал по приказу командования нацистку, дочь хозяев дома, в котором он квартировал. Возвратившись сюда из госпиталя, в котором он несколько недель лечился от психического расстройства, Икс то и дело открывает принадлежавшую нацистке книгу Геббельса и перечитывает сделанную той на первой странице надпись: «Боже милостивый, жизнь — это ад». Далее в рассказе читаем: «...в болезненной тишине комнаты слова эти обретали весомость неоспоримого обвинения, классической инвективы. Икс вглядывался в них несколько минут, стараясь им

не поддаваться, а это было очень трудно. Затем взял огрызок карандаша и с жаром, какого за все эти месяцы не вкладывал ни в одно дело, приписал внизу по-английски: «Отцы и учителя, мыслю: «Что есть ад?». Рассуждаю так: «Страдание о том, что нельзя уже более любить». Он начал выводить под этими словами имя Достоевского, но вдруг увидел—и страх волной пробежал по всему его телу,— что разобрать то, что он написал, почти невозможно».

Теоретик древнеиндийской поэтики Анандавардхана указывал на связь между проявляемым и проявляющим. Проявляющим средством в искусстве может быть не только целое произведение, но и отдельное его слово, часть слова и даже один звук. В качестве примера тут приводится следующая шлока: «Дрожащая от ужаса, глядя тревожно вокруг глазами теми, исчезла ты, жестоким пламенем, взоры мне дымом застлавшим, сожженная безжалостно»<sup>21</sup>. Эмоциональный заряд подсказанного смысла, согласно древнеиндийской поэтике, содержится здесь в слове «теми», которое передает страдание юноши, вспоминающего подругу. Прием применения проявляющего слова, определяющего проявляемое значение всего произведения, использован Сэлинджером в «Посвящается Эсме». Когда сержант Икс под сделанной нацистской надписью вывел цитату из Достоевского и начал писать имя автора, «страх волной пробежал по всему его телу», ибо он увидел, «что разобрать то, что он написал, почти невозможно». Слово «страх» и содержит эмоциональный заряд затаенного смысла рассказа.

Традиционная индийская философия считает страх не только следствием желаний (искоренив которые, человек освобождается), но и следствием заблуждения, приписывающего жизни (т. е. мировой иллюзии — майе, имеющей лишь призрачное существование) реальность. Согласно этой теории, весь мир не только создан и существует, но и движется к гибели благодаря действию майи. Мир движется к гибели — таково проявляемое значение рассказа «Посвящается Эсме». Страх — его «главное чувство», внушающее читателю ощущение тревоги, которой

---

<sup>21</sup> Аликанова Ю. М. Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике.—«Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока». М., 1964, с. 31.

охвачен герой. Соответствующее эстетическое настроение проявляется по мере того, как разворачиваются события. В начале рассказа, где повествование ведется от первого лица, ощущение тревоги возникает при описании жизни шестидесяти американских солдат, проходивших в 1944 г. в Англии предварительную подготовку перед высадкой в Европе. Это ощущение усиливается при сообщении о приближающемся открытии второго фронта. Далее тревожное настроение приглушается эпизодом в церкви, описанием спевки детского хора (внимание отвлекается сатирическим портретом руководительницы хора). Сцена в кафе становится прелюдией к дальнейшему нарастанию эмоционального напряжения. С того момента, как в кафе к столику сержанта Икса подходит Эсме, ощущение тревоги возникает вновь, нарастает. Кульминационным пунктом этого ощущения становятся прощальные слова девочки: «Надеюсь, вы вернетесь с войны невредимым и сохраните способность функционировать нормально».

Во второй части рассказа ощущение тревоги материализуется: сержант Икс как раз и потерял способность «нормально функционировать»; душевное равновесие ему не могут вернуть ни госпитальные врачи-психологи, ни приходящие из дому письма, ни общение с капитаном Клеем Зедом.

И в этой части рассказа имеется своя кульминация — момент, когда страх перед жизнью «волной пробегает» по телу сержанта. Развязка решается писателем согласно законам дзэнского внеинтеллектуального просветления (сатори), вызываемого, как утверждают учителя дзэн, абсурдным поступком либо словом. В данном случае писатель воспользовался и тем и другим: конечно, абсурдно не благородное душевное движение Эсме, пославшей сержанту дорогую для нее реликвию, а бесконечные скитания посылки вслед за сержантом по различным воинским частям. Абсурдно и то, что Икс к ней (как и к другим письмам и посылкам) долгое время не прикасался. Абсурдное слово — приписка маленького Чарльза к письму Эсме: «хэлло», повторенное десять раз. Описание «мгновенного просветления» (сатори) видит, кстати, тут и американский критик Дж. Антикo, хотя и квалифицировал рассказ как пародию.

Рассказ «Посвящается Эсме» во многом биографичен. Известно, что в 1944 г. сержант Селинджер ожидал в

Англии в составе американских войск приказа о высадке в Нормандии. Биограф Сэлинджера Дж. Скоу утверждает, что случай, аналогичный описанному в рассказе эпизоду с кошкой, которую капрал Клей Зед застрелил при артобстреле, произошел во время встречи Сэлинджера с Хемингуэем во Франции, вскоре после открытия второго фронта. Практикуемый Клеем Зедом способ сочинения писем невесте (он «просил Икса то придумать ответ, то его приукрасить, то вставить для пущей важности несколько французских или немецких слов»), напоминает эпизод из жизни самого Сэлинджера. Эту историю рассказала Уна Чаплин авторам книги об ее отце Юджине О'Ниле. За несколько лет до своей встречи с Чарли Чаплиным дочь знаменитого американского драматурга Уна О'Нил познакомилась с Сэлинджером. Это произошло осенью 1941 г. Сэлинджер затем некоторое время писал Уне длинные письма, цитатами из которых ее подруга воспользовалась в переписке со своим женихом Уильямом Сарояном.

В «Посвящается Эсме» Сэлинджер с большим мастерством воссоздает атмосферу, царившую в американской армии накануне открытия второго фронта в Европе. Откладывая сроки высадки, союзники наблюдали за событиями на Востоке, где советская армия сражалась с фашистскими ордами.

В рассказе показаны страх и неверие в победу в американской армии. Настроения эти были порождены неопределенностью, бесконечным ожиданием высадки. «Отважных Героев Войны», как именовала в то время американских воинов в Европе официальная пропаганда США, в рассказе мы так и не найдем: сержант Икс потерял способность «нормально функционировать», первый капрала Клея Зеда не выдерживают артиллерийского обстрела.

Однако писатель вовсе не обвиняет американскую армию в трусости. Страх перед неизвестностью, который американцы ощущают, ожидая высадки в Нормандии, во второй части рассказа переходит в страх перед жизнью вообще, а также перед теми неожиданностями, которые сулит ветеранам возвращение домой, за океан. Время действия второй части рассказа — «через несколько недель после Дня победы над Германией». Здесь мироощущение его героя явственно напоминает мироощущение персона-

жей других новелл-слагаемых «Девяти рассказов» — Симора Гласса, Фрэнклина Граффа, а также Артура из рассказа «И эти губы, и глаза зеленые», о котором речь пойдет далее.

*«И эти губы, и глаза зеленые».* Рассказ опубликован впервые в журнале «Нью-Йоркер» в июле 1951 г. (почти одновременно с выходом в свет «Ловца во ржи»). Спустя два года после публикации он был включен в «Антологию знаменитых американских рассказов». Тем не менее критика встретила этот рассказ далеко не однозначно. «Катастрофически близким» к худшим образцам прозы О'Хары и О. Генри называют его Ф. Гвинн и Дж. Блотнер. У. Френч классифицировал этот рассказ, как самое «претенциозное» произведение писателя, пример его «виртуозной техники» и не обнаружил в нем никаких новых для писателя характеров. Обманутый муж, по мнению У. Френча, страдает точно так же, как и Холден Колфилд, а коварная жена напоминает подругу жизни Симора Гласса Мюриэль (хотя в цикле о Глассах мы нигде не нашли указания на то, что Мюриэль кто-либо подозревает в измене мужу). К. Александер назвала рассказ циничным упражнением в непредсказуемости человеческой психики. Д. Стивенсон сравнил его с хемингуэвским «Недолгим счастьем Френсиса Макомбера», полагая, что герои этого рассказа Сэлинджера — всего лишь «телефонные голоса», а не живые люди. Критик Дж. Хэйгопиен считает сравнение Сэлинджера с Хемингуэем неудачным, а также объявляет неправыми тех, кто видит в Сэлинджере писателя детской темы. Хэйгопиен называет «И эти губы, и глаза зеленые» лучшим американским рассказом последней четверти века. Ситуация рассказа, пишет он, банальна, но тщательно регулируемая ирония, красноречивые модуляции идиом диалога и т. д. свидетельствуют о художественности, которая во сто крат выше художественности О. Генри и О'Хары. Дж. Хэйгопиен отмечает сильное чувство презрения и отвращения, которое пронизывает рассказ. Адвокат Ли, по мнению критика, испытывает презрение к самому себе, к своей любовнице Джоан. Смешанное с жалостью презрение испытывает он и к своему другу, мужу Джоан.

Обратимся, однако, к сюжету рассказа.



В нем три действующих лица: адвокат Ли, его любовница Джоан и ее обманутый супруг Артур— друг и коллега Ли. Внешнего действия в рассказе нет, но внутреннее достигает высшего напряжения. Адвокат Ли спрашивает любовницу («без малейшего намека на почтение в голосе»), не возражает ли та, если он поднимет трубку звонящего у их постели телефона. Все дальнейшее представляет собой два телефонных разговора обманутого мужа с любовником. Звонок, ответить на который Ли столь небрежно испросил разрешения у Джоан, раздается из ее дома. Муж пытается выяснить у приятеля, не знает ли тот, с кем уехала Джоан с многолюдного раута, на котором присутствовали все трое. Драматизм ситуации усугубляется тем, что Артур рассказывает приятелю о своей любви к жене, признается, что подозревает ее в измене, жалуется на служебные неприятности. Ли уговаривает его успокоиться и уснуть, высказывая предположение, что Джоан уехала с их общими приятелями — супружеской парой, любителями повеселиться в ночных клубах Нью-Йорка. Артур кладет трубку, но через несколько секунд звонит снова и радостно сообщает, что Джоан только что явилась домой (а она ведь все еще находится у Ли).

Внушаемое читателю рассказом «И эти губы, и глаза зеленые» эмоциональное поэтическое настроение, именуемое в индийской поэтике «расой отвращения», вытекает из самого его смысла. В ходе развития темы эмотивный эффект отвращения нарастает, усиливается по мере того, как возрастает драматизм ситуации. Проявляемое поэтическое настроение (т. е. эстетическая эмоция), утверждали древнеиндийские теоретики, активно воздействует на читателя или слушателя еще и при том условии, если поэтический язык произведения украшают особые «достоинства» (гуна). Одним из таковых считалось умение организовать звуковую форму поэтического произведения путем образования определенных поэтических звуковых фигур, соответствующих эмотивному фактору произведения и усиливающих его. На этот счет в санскритской поэтике существует даже ряд конкретных рекомендаций художникам слова. Например, автор желает создать в своем произведении «расу отвращения»,— т. е. отвращения к его героям, к обстановке, в которой они действуют и т. д. И поскольку доминирующим, «глав-

ным чувством» такого произведения должно быть упомянутое выше отвращение, правила требуют наличия особого «достоинства», именуемого «силой» (оджас). Это «достоинство» поэтической речи состоит в умении построить риторические звуковые фигуры так, чтобы языковые и шипящие согласные (щелевые и смычные) сочетались с ретрофлексным сонантом «р» при непременном приподнятом стиле повествования и интонационных подъемах. Эти требования и соблюдены Сэлинджером в англоязычной ткани рассказа. Начиная с псевдопоэтического напыщенного заголовка «И эти губы, и глаза зеленые», т. е. строчки из стихотворения, которое напоминает Артуру о Джоан (автор несколько раз подчеркивает, что глаза у нее ярко-синие, и это также можно рассматривать как ссылку на санскрит, где синий и зеленый цвета обозначались одним словом), весь рассказ выдержан в нарочито приподнятом стиле (примером которого может служить хотя бы «расщепленный инфинитив» концовки: «he told her to just sit still for Chrissake»), обильно насыщенный аффрикатами в сочетании с ретрофлексным «р», а также интонационными выделениями слов курсивом. Так, например, слово «ashtray» (пепельница) и «ash» (пепел) фигурируют здесь множество раз (они-то и призваны, вероятно, создавать звуковой фон темы отвращения). Все это должно вызывать у читателя неприязненное ощущение и усиливать чувство отвращения к рисуемой ситуации.

В русской поэзии сходный прием встречается, например, у М. Цветаевой: «Только не передать!— Не пере-через-край!» («Крысолов»). А. Кейзин уловил этот прием, что, очевидно, и вызвало у него чувство отвращения, ибо он в связи с этим раздраженно заметил, что, по видимому, настанет время, когда напишут диссертацию о роли пепельниц в рассказах Дж. Д. Сэлинджера.

Еще создатели древней поэтики отмечали, что категория поэтического удовольствия коренным образом отличается от такого состояния удовольствия, которое, допустим, мужчина может испытать, узнав, что жена родила сына. Возбуждая эстетическое чувство гнева, негодования, отвращения, произведение искусства доставляет читателю именно удовольствие поэтическое. Доставляет его мастерством обрисовки и бичевания ненавистных автору пороков.

«Голубой период де Домье-Смита». Увидев свет в мае 1952 г. в лондонском журнале «Уорлд ревью», рассказ «Голубой период де Домье-Смита» занял в книге восьмое по счету место.

Художественный его замысел состоит в том, чтобы показать мировосприятие героя рассказа, когда ему было девятнадцать лет. Прием рассказа-воспоминания переносит тридцатидвухлетнего героя на тринадцать лет назад. Мир казался ему чужим и враждебным, окружающие люди вызывали раздражение, одиночество представлялось безысходным. Спасение пришло к нему в дни пребывания в Канаде, где он работал учителем в частной художественной школе супругов Йошото, обучение в которой велось заочно, при помощи переписки. Спасение, пришедшее к герою, приняло вид мистического озарения, которое он познал у витрины мастерской ортопедических принадлежностей, воспринятой им как символ всей современной жизни.

Ф. Гвинну и Дж. Блотнеру рассказ представляется юмористической трактовкой Эдипова комплекса, описанием любви героя к матери (причем не обычной сыновней любви, а с «подавленным сексуальным компонентом») и ненависти к отчиму. Ситуацию, по Фрейдю, они усматривают и во взаимоотношениях супругов Йошото, к которым попадает рассказчик. Еще одна аналогичная ситуация, по их мнению — отношения монахини сестры Ирмы и ее наставника отца Циммермана, с которыми и рассказчик и читатель знакомы лишь заочно. Спасение, считают Ф. Гвинн и Дж. Блотнер, герой находит вначале в ощущении «мрачной мистической ночи души», а затем во внезапном озарении. Однако героя они видят в отрицательном свете. Если бы Сэлинджер не сделал протагониста «Голубого периода де Домье-Смита» таким не по годам развитым юнцом, пишут критики, а в изображении супругов Йошото содержалось бы меньше фантастических элементов, можно было бы оценить рассказ примерно так же, как они оценили «Посвящается Эсме», т. е. назвать его вершиной творчества писателя.

У. Френч находит, что в рассказе о Домье-Смите автора прежде всего волнуют проблемы воспитания молодого поколения, поскольку Сэлинджер не удовлетворен своим собственным воспитанием и образованием. Отдавая дань фрейдистскому подходу, У. Френч поясняет «богоявление»,

Т. е. озарение у витрины магазина ортопедических принадлежностей, тем, что девушку, которая убирает витрину, герой отождествляет с недоступной для него монахиней, сестрой Ирмой. Он не может помочь подняться на ноги девушке, упавшей за стеклом витрины, и это, по У. Френчу, символизирует его бессилие в обучении сестры Ирмы живописи (тем более, что дальнейшую переписку им запрещает отец Циммерман). Отчего же вдруг на Домье-Смита нисходит успокоение? У. Френч объясняет это тем, что герой понял: помочь можно только тем, кто лишен таланта, а талантливые должны идти собственным путем; помочь можно тем, кто просит помощи, а просят ее одни лишь бездарности. Эта логическая конструкция, однако, сразу же распадается, если сопоставить ее с содержанием рассказа: сестра Ирма, по утверждению самого Домье-Смита, гениальна, но именно она нуждается в помощи и просит ее.

К. Александер ведет поиски смысла злословных замечаний молодого художника в русле экзистенциалистских рассуждений о том, что рассказ будто бы написан для того, чтобы осветить те положения «философии существования», которые говорят, что жизнь в принципе отвратительна, что радость в ней бывает редким мгновенным гостем, что все люди одиноки и разобщены. Домье-Смита она считает «типичным сэлинджеровским героем», эскейпистом, стремящимся убежать в мир вымысла. Проблеме отчуждения критик посвящает особое рассуждение, смысл которого сводится к тому, что отчужденными чувствуют себя лишь натуры тонко организованные, наделенные богатым воображением.

В экзистенциалистском же ключе рассматривает образ протагониста рассказа и Д. Гэллоуэй. Герой, по его мысли, пытается создать новый образ себя самого, дабы иметь возможность противостоять миру, в котором он почувствовал себя отверженным. Правда, Д. Гэллоуэй не отказывается и от рассуждений относительно Эдипова комплекса героя, но основной его вывод (из-за чего, собственно, в его книге об «абсурдном герое» уделено много места образу Домье-Смита) состоит в том, что жизнь приемлема лишь, если некое мистическое видение может помочь изменить в сознании человека образ мира.

В мистическом озарении героя, происшедшем у витрины магазина ортопедических принадлежностей, Дж. Мил-

лер-младший усмотрел аналогию с озарением одинокого поэта и философа Стивена Дедала в «Портрете художника в молодости», которое заставило его покинуть стезю служителя бога и встретиться лицом к лицу с миром. Так и герой рассказа «Голубой период де Домье-Смита», считает Дж. Миллер, возвращаясь к прежней жизни, символически возвращается к человечеству. Здесь, однако, нужно учитывать, что у Джеймса Джойса основной смысл философии «Портрета художника в молодости» — отход от католицизма, тогда как озарение Домье-Смита у витрины мастерской ортопедических принадлежностей описано как откровение религиозное, хотя и в плане дзэн-буддистского внеинтеллектуального просветления.

Если идти путем литературных параллелей и далее, то можно будет сказать, что озарение Домье-Смита, скорее, аналогично тому ощущению, которое описано у Жорж Санд. Это ощущение, по словам Санд, было испытано ею самой, когда она училась в английском католическом монастыре в Париже. Приводим далее оба отрывка.

**У Сэлинджера.** «И тогда это случилось. Вдруг вспло солнце (надеюсь, я рассказываю об этом со всей подобающей скромностью) и устремилось к моей переносице со скоростью девяноста трех миллионов миль в секунду. Ослепленный и очень испуганный, я оперся рукой о стекло витрины, чтобы не упасть. Все вместе это длилось не более нескольких секунд. Когда ко мне снова вернулось зрение, девушки уже не было, в витрине сверкало дважды благословенное поле изысканных эмалированных цветов»<sup>22</sup>.

**У Жорж Санд:** «Мне показалось, что звезда, как бы вписанная в витраж, затерянная в необъятном пространстве, внимательно смотрела на меня. Пели птицы, вокруг были покой, очарование, благоговейная сосредоточенность, тайна, о которой я никогда не имела представления. Не знаю, что меня вдруг потрясло так сильно... У меня закружилась голова... Мне показалось, что какой-то голос шепнул мне на ухо: «*Tole, lege*». Слезы потоком хлестнули из глаз... Я поняла, что это любовь к богу... Словно стена

---

<sup>22</sup> *Сэлинджер Дж. Д.* Голубой период де Домье-Смита.— «Новый мир», 1963, № 11, с. 166.

рухнула между этим очагом беспредельной любви и пламенем, дремавшим в моей душе...»<sup>23</sup>

Если принять во внимание различие двух эпох, которое сказывается на манере изложения, индивидуальный стиль писателей, а также то, что в первом случае речь идет о внеинтеллектуальном просветлении в дзэн, а во втором, говоря словами А. Моруа, — «о непосредственной связи с божественной волей» христианского толка, можно со всей определенностью утверждать, что эти два описания озарения аналогичны.

Несмотря на всю фантазмагоричность жизни Домье-Смита в семействе Йошото (которая в конечном счете и является, по замыслу писателя, абсурдным толчком, приводящим согласно учению дзэн к просветлению), реалистический строй рассказа «Голубой период де Домье-Смита» также несомненен. Это отмечают советские критики. Сэлинджер противопоставляет подделки коммерческого искусства, потребляемого обывателями, поискам настоящего талантливого отображения жизни (Т. Л. Морозова); Домье-Смит пытается в мире бездарности и уродств поймать искру чужого таланта (Р. Райт-Ковалева); в рассказе показано, что чувство внутреннего удовлетворения и самодовольства — счастливый удел только тупых мечтан (Ю. Я. Лидский).

По замыслу писателя, «главное чувство» в «Голубом периоде де Домье-Смита» — откровение. Оно описано, как мы уже отмечали, в духе установленных дзэн о просветлении (сатори). Дзэн учит, что просветление может быть доступно каждому человеку, оно означает «новый взгляд на жизнь, на свое место в ней, новое отношение к действительности»<sup>24</sup>. Достигнув состояния сатори, человек, по утверждению учителей дзэн, меняется. Он по-новому начинает относиться к тем жизненным проблемам, которых раньше не понимал и которые казались ему неразрешимыми. Толчком к сатори «может послужить любое сильное переживание, потрясение, сильное впечатление»<sup>25</sup>. Однако это лишь один из способов вызвать сатори. Другими такими способами считаются применение

---

<sup>23</sup> Цит. по: *Моруа Андре. Жорж Санд*. М., 1967 с. 32.

<sup>24</sup> *Аругюное С. А., Светлое Г. Е.* Старые и новые боги Японии. М., 1968, с. 80.

<sup>25</sup> Там же, с. 81.

коан и процесс труда. «Если человек стремится довести свое дело, какой бы характер оно ни носило, до художественного совершенства, он может достигнуть сатори»<sup>28</sup>.

Именно этот путь и избирает для своего героя Сэлинджер. Домье-Смит пытается выполнить свой долг преподавателя художественной школы как можно лучше, и не его вина, что его порывам не суждено претвориться в жизнь. Но, обретя откровение, достигнув просветления, герой, по мысли автора, уже смог воспринимать невыносимую жизнь по-новому.

При помощи целого ряда вспомогательных приемов Сэлинджер (выполняя требование древнеиндийской поэтики в отношении «восьмой расы») стремится создать у читателя настроение удивления, возбуждающее эстетическое чувство изумления. А. Кизс пишет, что в древнеиндийской поэтике создание подобного настроения производилось путем описания целой гаммы переживаний начиная от ощущения беспокойства, неустроенности до прихода в конце концов через радость к чувству удовлетворения. В этом ключе и написан рассказ, что подчеркивается в особенности в его концовке: «Я собрал вещи и присоединился к своему отчиму Бобби, который отдыхал на Род-Айленде, где и провел следующие шесть или восемь недель, пока не начались занятия в школе живописи, изучая самое любопытное из всех пробуждающихся с наступлением лета животных — «Юную Американку в Шортах». Таким оптимистическим аккордом заканчивает свои воспоминания о прошедшем с ним в юности потрясении повествователь «Голубого периода де Домье-Смита».

«Тедди». Заключает книгу «Девять рассказов» новелла «Тедди», которая была напечатана в журнале «Нью-Йоркер» в январе 1953 г.

Главный ее персонаж — десятилетний Тедди Макардль, который возвращается на пароходе в Америку с отцом, матерью и сестрой после поездки в Европу. Тедди — ясновидящий и мудрец, он встречался в Европе с профес-

---

<sup>28</sup> Арутюнов С. А., Светлов Г. Е. Старые и новые боги Японии, М., 1964, с. 62.

сорами богословия нескольких университетов. Юный провидец, приверженец буддийского учения о перевоплощении, предсказывает будущее, чем он, собственно говоря, и занимался в Европе. Тедди — философ, он полагает, что спасение от одиночества, человеческой грубости и невежества следует искать в самоусовершенствовании, любви к ближнему, непротивлении злу, гуманному отношению к врагам.

В разговоре с лектором Никольсоном он предсказывает собственную смерть, прощает родителям их эгоизм, заранее прощает и свою злую сестренку, которая, как он знает, явится причиной его гибели. Затем Тедди спокойно отправляется «навстречу новому перевоплощению»: Никольсон слышит, как из бассейна раздается его предсмертный крик.

Ф. Гвинн и Дж. Блотнер, К. Александер и У. Френч считают, что концовка новеллы может толковаться двояко: возможно, исполняется пророчество вундеркинда Тедди, но возможно, что погибает, упав на дно пустого бассейна, не он, а его шестилетняя сестра Бупер, мучительно завидующая сверхъестественному уму, способностям и славе брата. Другие интерпретаторы новеллы не сомневаются в гибели Тедди. М. Гейсмар, например, уверенно пишет, что ревнивая сестра толкает своего обладающего даром предвидеть будущее брата на дно бассейна, из которого выпущена вода. Правда, юный герой, замечает критик, идет на смерть с радостью, но причину этого критик не объясняет, а лишь говорит, что здесь сказалось влияние на Сэлинджера Достоевского, Драйзера и Набокова, а также некоторых положений «культурного психоанализа».

У. Вигенд назвал «Тедди» шизофреническим бредом, И. Хассан утверждает, что этим рассказом в творчестве Сэлинджера начинается религиозная фаза, поскольку герой верит в ведическое перевоплощение и отчуждение, а реалистические портреты родителей Тедди и его сестры он считает весьма туманными. Он отвергает также бытующее в критической литературе о Сэлинджере мнение, что рассказ не нравится самому писателю (в то время жизненный путь писателя еще не был изучен во всех подробностях сотрудниками журнала «Тайм» и о нем распространялись самые фантастические слухи. Утверждали, что он поступил в буддийский монастырь, что находится на лечении в психиатрической клинике и т. д.).



Д. Барр также придерживается того мнения, что рассказ «Тедди» — начало новой фазы в творчестве Сэлинджера, поскольку он свидетельствует о явном увлечении философией дзэн. Здесь, пишет критик, вводится новый тип диалога, который впоследствии становится стандартным для писателя: предельно простое изложение устами героев целого ряда сложных умозаключений; персонажи остаются полноценными художественными образами.

Ф. Гвинн и Дж. Блотнер находят в рассказе «Тедди» идеи семантической философии. Разговор Тедди и лектора Никольсона напоминает им дискуссии из повестей о Глассах. Тедди, на их взгляд, мистик, который идет к неизбежной смерти в состоянии душевного равновесия, что резко контрастирует с логическим и эмоциональным эгоцентризмом всех остальных персонажей рассказа. В исследовании К. Александер рассказу посвящена отдельная глава, ибо, по ее мнению, именно эта новелла проложила путь к повестям о Глассах и, в частности, к книге «Френни и Зуи».

Д. Уэйкфилд называет «Тедди» сугубо мистическим произведением, не видя в нем ни следа реализма. Он полагает, что в этом рассказе содержится призыв покончить с материальными заботами в реальной жизни и перейти (как этого требуют мистические религиозные учения Востока) в «настоящий, а не иллюзорный» духовный мир, путь в который лежит через смерть. Д. Уэйкфилд сравнивает рассказ с «Голубым периодом де Домье-Смита», полагая, что оба написаны в духе внеинтеллектуального просветления дзэн.

В том же ключе рассматривает «Тедди» и Дж. Миллер-младший, объединяя его с «Голубым периодом де Домье-Смита» в группу «мистических новелл». Он считает, что в нем, как и в «Ловце во ржи», высказано отвращение к миру. «Если мы приемлем мир, созданный Сэлинджером в этом рассказе, — пишет критик, — то не будем скорбеть о судьбе Тедди, а поймем, что он стал на путь к следующему перевоплощению, приблизился к тому циклу, который приведет его к постоянному созерцанию Бога». Сравнивая Тедди с Билли Бадом Мелвилла, Дж. Миллер видит в гибели мальчика неизбежную закономерность, поскольку «идеальная доверчивость и невинность обречены в этом мире»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Miller J., Jr. J. D. Salinger, p. 26—27.

Д. Гэллоуэй сравнивает Тедди с Симором Глассом, противопоставляя их друг другу. Он считает, что мистицизм Тедди и мистицизм Симора — явления разного порядка, ибо самоубийство Симора нельзя классифицировать как стремление к нирване, которую тот якобы отвергает всем своим жизненным опытом, тогда как Тедди видит в этом единственный способ слияния с «мировой душой».

У. Френч считает образ десятилетнего провидца вымыслом чистой воды, напоминая, что сам Сэлинджер в «Симоре. Знакомство» характеризует новеллу «Тедди» как неприятно противоречивую и полностью неудачную. Но это неправомерное предположение. Во-первых, эта характеристика принадлежит не самому Сэлинджеру, а его критикам. Во-вторых, неужто сам писатель стал бы всерьез так отзываться о рассказе, включенном им в очень важную для него книгу как ее неотъемлемая часть? Френч, вероятно, не заметил очередной сэлинджеровской «мистификации», до которых так охоч писатель. Например, первой публикации рассказа «В ялике» Сэлинджер предпослал небольшое предупреждение, в котором сообщал, что редко бывает искренним в автобиографических заметках, написанных по просьбам журналов. Г. Гренвальд в связи с этим признанием писателя замечает, что исследователей творчества Сэлинджера (как и его поклонников) не должно вводить в заблуждение привычка писателя к шутливым мистификациям не только относительно своих вкусов и привычек, но и касательно прототипов героев его произведений. Так, однажды Сэлинджер рассказал, что когда он был мальчиком, у них в доме часто гостили знаменитые в то время водевильные актеры. Исследователи творчества писателя, естественно, сразу же обратились к этим актерам с различными вопросами.

Однако те заявили, что ни о каких Сэлинджерах никогда не слыхали. Вот почему, когда литературный герой Сэлинджера Бадди Гласс, от чьего имени ведется повествование в «Симоре. Знакомство», дает приведенную выше оценку рассказа «Тедди», он вовсе не выражает мнение Сэлинджера об этой новелле как о неудавшемся ему произведении. Бадди вместе с Сэлинджером просто проницательно полемизирует с некоторыми американскими критиками, давшими этому рассказу такую уничтожающую, сокрушительную оценку, и напоминает о портрете Тедди в связи с описанием внешности Симора.

В советской критике о рассказе «Тедди» также существуют различные суждения. Излагаемая Тедди (и постигнутая им, по его собственным словам, еще шестилетним мальчиком) пантеистическая доктрина, будто бог есть во всем и все есть божество<sup>28</sup>, по мнению советской исследовательницы Е. В. Завадской, есть дзэнский принцип отрицания рассудочного восприятия мира. Добавим, что последний сочетается в новелле не только с доктриной о перевоплощении, являющейся одним из постулатов буддизма, но и с теорией о переселении души человека после смерти в тела других существ, которая составляла основу учения Пифагора и ранних пифагорийцев. Здесь Сэлинджер стремится, как и в других произведениях, найти точки соприкосновения философских теорий Востока и Запада.

В рассказе «Тедди» содержатся также намеки на доктрину Платона о припоминании (это отмечает К. Александер), т. е. о врожденном знании, присущем человеческому уму от рождения и не зависящем от его последующего опыта, а также отзвуки учений Декарта и Лейбница о «врожденных идеях».

Н. Анастасьев полагает, что рассказ не остался проходной вехой на литературном пути Сэлинджера и что писатель начал поиск положительного героя, стремясь к утверждению положительных ценностей<sup>29</sup>. Т. Л. Морозова оценивает «Тедди» как посредственное произведение, отражающее склонность писателя к иллюзиям и мистике. Ю. Я. Лидский предлагает снять с рассказа мистическую оболочку, чтобы четче ощутить реальную обстановку мира, в котором живет Тедди, мальчик, оценивающий жалкую жизнь взрослых.

Каков же Тедди у самого Сэлинджера? Сын актера, исполняющего главные роли во многих передачах нью-

---

<sup>28</sup> «Я увидел, что все — это Бог, и у меня волосы стали дыбом и все такое прочее... Помню, что это случилось в воскресенье. Моя стрелка тогда была еще совсем крошечкой и пила свое молоко, как я внезапно понял, что она — Бог и молоко — Бог. Я хочу сказать, что все ее действия означали, что Бог вливается в Бога, если Вы, конечно, улавливаете значение этой идеи» (*Salinger J. D. Nine Stories*. N. Y., 1967, p. 189).

<sup>29</sup> Анастасьев Н. Миров Джерома Сэлинджера. — «Молодая гвардия», 1965, № 2, с. 296.

йоркского радио, Тедди Макардль, несмотря на свой юный возраст, — созерцатель, мудрец. Глядя из иллюминатора на плывущую по воде кожуру апельсина, мальчик думает о том, что если он уйдет из каюты, то останется существовать лишь в уме других точно так же, как кожура апельсина, утонув, скрывшись из глаз, останется существовать лишь в его уме. Это построение есть, видимо, попытка толкования идеалистической теории Беркли о том, что «быть» всегда означает «быть в восприятии». Сочетаясь с исповедуемой Тедди буддийской доктриной о перевоплощении, это построение еще раз доказывает синкретизм мировоззрения автора. Однако вместе с тем писатель наделяет Тедди и чертами обычного, ничем не примечательного американского мальчика, который, не найдя общего языка с родителями, восстает против их голого практицизма и расчета.

Родители Тедди — типичные обыватели, чью бездуховность еще четче подчеркивает интеллектуализм сына. Никольсон, с которым Тедди беседует на палубе, также не в состоянии перешагнуть в этой беседе рамки обычного обывательского любопытства. Мальчик показан намного более человечным и благородным, хотя он воспринимает действительность с невозмутимостью, неземным спокойствием.

Согласно древнеиндийской поэтике «главное чувство», необходимое для создания настроения спокойствия, состоит в показе отречения героя от мира, безразличия к мирским тревоблениям и заботам. Эта тема неоднократно подчеркивается в рассказе. Вначале мальчик спокойно относится к безобразной сцене, которую устраивает ему отец в каюте лайнера. Тема спокойствия доминирует и в разговоре Тедди с Никольсоном на палубе и, наконец, возникает и в финале, когда мальчик безмятежно направляется к бассейну, предварительно напроорочив себе гибель. Эти спокойствие, уравновешенность, полное отречение от мира создают эстетическое настроение спокойствия.

Одновременно писатель стремится нарисовать и картину окружающей его жизни. Реалистического воспроизведения действительности, как мы уже говорили, требовали и создатели санскритской поэтики, и это требование сочеталось у них с теорией поэтических настроений (раса).

Сэлинджер сатирически описывает людей, окружающих мальчика. Он высмеивает эгоизм родителей Тедди, озлобленность сестры, которая «ненавидит всех в этом океане», весьма нетактичное стремление «заглянуть во внутренний мир мальчика» Никольсона. В образе же десятилетнего провидца писатель изобразил свой эталон поведения человека, который постиг высшую мудрость самосозерцания.

Согласно утверждению мальчика, в прошлом воплощении он был в Индии чуть ли не святым, но, встретив женщину и полюбив ее, перестал заниматься самоусовершенствованием. Это привело к тому, что он оказался обреченным еще на одно перевоплощение, поскольку не выполнил основного условия джайнского аскетизма — ухода от мирской жизни. В противном случае он смог бы уже «слиться» с божественной субстанцией. Наказание же Тедди усугубляется, по мысли писателя, тем, что в новом воплощении он оказался американским мальчиком, ибо в Америке, как Тедди говорит Никольсону, «очень трудно заниматься самосозерцанием и жить духовной жизнью».

То, что рассказ «Тедди» завершает книгу «Девять рассказов» — не случайно. Вместе с первым рассказом о «рыбке-бананке» он как бы обрамляет ее. Тедди и Симор для Сэлинджера — основные положительные герои, и они противопоставляются населяющим книгу отрицательным персонажам. Оба они не свободны от чувства одиночества, ибо «идеальный американец» рассказов Сэлинджера столь же одинок и беспомощен, каким он был в произведениях американских писателей в 20-е — 30-е годы. Но Сэлинджер усматривает спасение от одиночества в приобщении к сокровищнице знаний и духовным идеалам, созданным человечеством на протяжении веков. Тедди обладает главным, по мнению Сэлинджера, качеством, необходимым человеку: он стремится осмыслить все встречающиеся ему в жизни явления, в силу чего способен относиться ко всяческим проявлениям зла с мудрым равнодушием и стоическим спокойствием (чего явно не хватает Симору).

Находясь по своему миропониманию на грани идеализма и материализма, писатель предлагает в книге «Девять рассказов» выход, отнюдь не заключающийся в отречении от мирских забот. Он, по-видимому, все же не

зовет к переходу в некий, сулящий покой идеалистический мир духовного и телесного освобождения. Сэлинджер считает, что спасение человечества прежде всего состоит в стремлении к совершенству людской натуры и что такового можно достичь лишь путем постижения знаний, накопленных веками.

Разработке вопросов воспитания, накопления знаний, формирования личности посвящены Сэлинджером повести о Глассах, речь о которых в следующей главе.

### III

## *Некоторые особенности поэтики повестей о Глассах*

Вопрос о последовательности повестей и новелл цикла о Глассах, иногда именуемых критикой то сагой, то эпопеей (пока опубликовано пять повестей и три рассказа), до сих пор остается открытым. Принято считать, что начало серии — рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка», ибо это первый из компонентов цикла, увидевший свет в 1948 г. Последнее из опубликованных произведений о Глассах — повесть «Хэпворт 16, 1924» — появилось семнадцатью годами спустя, в 1965 г. Рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка», как мы уже знаем, заканчивается самоубийством Симора. В повести «Хэпворт 16, 1924» Симор еще ребенок. Однако мы начнем рассмотрение цикла о Глассах с повести «Хэпворт 16, 1924» не потому, что главному герою в ней всего семь лет. Дело и не в том, что повесть «Хэпворт 16, 1924» была написана, возможно, даже раньше, чем рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» (или по крайней мере почти одновременно с ним и впоследствии подверглась лишь некоторой переработке). Известно, что в 1947 или в 1948 г. журнал «Домашний компаньон женщины» приобрел у Сэлинджера повесть «Океан, полный бейсбольных мячей», но не напечатал ее, так как она не понравилась редактору. Затем, в 1950 или в 1951 г., повесть под этим же названием была отвергнута и журналом «Кольерс». По словам бывшего редактора отдела литературы «Кольерса» Нокса Берджера, в ней речь шла о Лесе и Бесси Глассах в молодости и о смерти одного из их детей. Это было длиннейшее послание мальчика домой из летнего детского лагеря, вспоминал в 1961 г.

Берджер в письме к библиографу Сэлинджера Дональду Фини. Последний убежден, что оба журнала — «Домашний компаньон женщины» и «Кольерс» — отвергли именно повесть «Хэпворт 16, 1924» в ее первоначальном варианте. Сообщение Берджера дает основание предположить, что план повестей о Глассах был концептуально и сюжетно разработан Сэлинджером уже в конце 40-х годов. Ведь повесть о раннем детстве Симора и рассказ о его самоубийстве создавались, как видим, в один и тот же период.

Важное место в повестях и новеллах о Глассах занимают проблемы этики, вопросы формирования человека, его воспитания, а «главное чувство» — дружба членов семьи, их родственная нежность друг к другу. (Это чувство, как мы уже говорили, соответствует в санскритской поэтике так называемой «десятой расе», которую древнеиндийские теоретики ввели в литературный обиход почти одновременно с «девятой расой», т. е. выражением спокойствия, отрешенности от мира, позже предшествующих восьми категорий.) Проблемы этики, воспитания, формирования человека поставлены, на наш взгляд, наиболее отчетливо в повести «Хэпворт 16, 1924». Не исключено даже, что, приступая в «Хэпворте 16, 1924» к повествованию о жизни семейства Глассов, Сэлинджер хотел создать некий антипод (в социальном аспекте) известному труду Р. Дагдейла «Исследование о семействе Джукс»<sup>1</sup>, в котором высказывается убеждение, что плохие социальные условия ведут к духовному обнищанию человека. В противовес персонажам, населяющим социологическое исследование Дагдейла, герои Сэлинджера не знают нужды. Правда, спосных материальных условий они добились тяжким трудом, причем работали не только Лес и Бесси, но и их дети. Ведь юные Симор и Бадди, Уолт и Уэйкер, Беатриса (Бу-бу), Зуи и Френни поочередно с малолетства зарабатывали деньги, выступая в популярной американской радиопрограмме «Эти умные дети». И если мы предположили, что писатель Сэлинджер ведет, возможно, скрытую полемику с социологом Дагдейлом, то имеем в виду прежде всего стремление писателя доказать (или, вернее, показать средствами художественной

---

<sup>1</sup> *Dugdale R. The Jukes, a Study in Crime, Pauperism, Disease and Heredity, 1875.*



литературы), что умственное превосходство и даровитость человека зависят якобы вовсе не от социальных условий, а от трудолюбия и некоего врожденного знания, передающегося из поколения в поколение.

И тут философской опорой Сэлинджеру в некоторой степени, видимо, служат буддийский постулат о перевоплощении и позитивистская теория о наследовании людьми черт характера даже самых отдаленных предков. Герой повести «Хэпворт 16, 1924» семилетний Симор Гласс «помнит» свою предыдущую жизнь и предсказывает, что умрет вскоре после достижения тридцатилетнего возраста. «Помня» о своем прошлом существовании, он просит мать прислать ему в летний лагерь периодические издания более чем столетней давности, ибо желает выяснить, что в них писали о его друге из той «предыдущей жизни» (с которым, правда, они были знакомы лишь по переписке). Этот «друг Симора» — английский математик, директор астрономической обсерватории Дублинского университета, президент Ирландской академии наук Вильям Роуэн Гамильтон (1805—1865).

Имя Гамильтона упоминается в повести всего один раз. Но поскольку этот эпизод играет в «Хэпворте 16, 1924» и во всем цикле о Глассах особую роль (так как воспитание и жизнь Гамильтона служат Сэлинджеру эталоном воспитания человека вообще), напомним вкратце биографию ученого, указав попутно, что и те три издания, которые семилетний Симор просит прислать ему в летний лагерь, существуют в действительности и фигурируют в списке литературы о Гамильтоне, помещенном в конце статьи о нем в английском «Словаре национальной биографии».

Вильям Роуэн Гамильтон родился в Дублине в шотландско-ирландской семье. В возрасте трех лет он был отдан отцом на воспитание дяде, приходскому священнику Джеймсу Гамильтону, чрезвычайно образованному человеку. Результаты воспитания не замедлили сказаться, ибо Джеймс был «идеологическим центром семьи Гамильтонов»<sup>2</sup>. Уже четырех лет от роду маленький Вильям свободно читал всю художественную литературу на английском языке, прекрасно знал тексты библии и

---

<sup>2</sup> Полак Л. С. В. Р. Гамильтон и принцип стационарного действия, серия II, вып. 8. М.—Л., 1936, с. 75.

великолепно усвоил географию. В пять лет он любил декламировать стихи Драйдена, Мильтона, Гомера, к семи годам изучил латынь, греческий и древнееврейский языки, причем знал латынь настолько хорошо, что мог выражать с ее помощью в импровизированных речах свои чувства и впечатления. В восемь лет Вильям Гамильтон уже знал четыре европейских языка, а в двенадцать был знаком с санскритом, хинди, сирийским, персидским, арабским и малайским языками. Выбор языков был вызван желанием отца Гамильтона видеть сына служащим Ост-Индской компании. Десятилетний Вильям состязался в счете с американским вундеркиндом Зерахом Колберном, которого называли «считающим мальчиком», и вышел из этой «дуэли» победителем. Незаурядный математический талант обнаружился у Гамильтона в двенадцать лет, когда, читая один из трудов Ньютона, он нашел в нем какую-то неточность. До конца жизни Гамильтон писал стихи, дружил и переписывался с Вордсвортом, Соути и Кольриджем. К 1835 г. отвратился его увлечение философией Беркли и Канта, в результате чего он стал рассматривать алгебру в кантианском духе. Вообще же он был консерватором и чрезвычайно религиозным человеком. Все биографы Гамильтона отмечают, что физически он развивался нормально, не оставался в стороне от спорта и различных физических упражнений.

Детство Гамильтона и спроецировано Сэлинджером в «Хэпворте 16, 1924» на образ маленького Симора Гласса. Не стоит удивляться поэтому, что список книг, которые семилетний мальчик просит мать взять в библиотеке и прислать ему в летний лагерь, содержит полное собрание сочинений Толстого, несколько религиозных трактатов и книг по истории, романы Диккенса, Теккерея, Остин, Беньяна, сестер Бронте, Гюго, Бальзака, Мопассана, Франса, Пруста, книги китайских философов, библию, труды Монтезя, медицинские справочники и т. д. и т. п. Так вымышленный герой повести (написанной методом «монтажа» и скомпонованной при помощи техники контрапункта) оказывается в тесной связи с реальным лицом, хотя к историческому жанру произведение не относится.

Повествование в «Хэпворте 16, 1924» открывается вступлением от «рассказчика» Бадди Гласса (младшего

брата Симора), который «ко времени «написания повести», т. е. в 1965 г., уже не преподает в колледже литературу, а стал писателем. Он-то и предлагает вниманию читателей письмо Симора сорокалетней давности, которое сам впервые прочел четыре часа назад (и которое составляет, собственно, повесть). Письмо было адресовано родителям, и семилетний мальчик не только заявляет в нем, что прекрасно помнит все обстоятельства и детали своего предыдущего существования, но и пишет, что «в настоящем воплощении» ему отпущен недолгий срок жизни, предсказывает свою смерть спустя двадцать четыре года. Он сообщает также, что Бадди станет писателем и напишет историю жизни семейства Глассов.

Итак, семилетний Симор «помнит» прошлое и «предвидит» будущее. Означает ли это, однако, что Сэлинджер выступает тут как правоверный индуист? Верит ли писатель в «вечное возвращение жизни» или принимает его лишь как некую данность, необходимую для создания практической теории воспитания, применимой в современных условиях? Кстати, индуизм вовсе не предполагает, что индивид, прошедший якобы через серию повторных рождений и смертей, помнит свои воплощения. Ганди, например, писал о доброте природы, которая состоит в том, что мы не помним о своих прежних существованиях, хотя и считал, что если смерть не становится препятствием к новому рождению, то жизнь человеческая — не более, чем жестокая насмешка. Поэтому рассуждения Симора о прошлых воплощениях вряд ли следует понимать буквально, т. е. как проповедь или популяризацию учения о «вечном возвращении жизни». Помещая героя на границу реального и ирреального, Сэлинджер пытается скорее всего и мистику поставить на службу реальности — трудная задача, тем более, что писатель стремится как можно четче сформулировать программу воспитания личности, воспитания человечности и доброты, показать кратчайший путь, ведущий в царство знания. А тут мистика — плохая подмога. Словом, построения индуизма, которые мы находим в «Хэпворте 16, 1924», призваны лишь показать, что в формировании личности участвует опыт предшествующих поколений и что сама эта личность становится звеном цепи, ведущей в будущее. Оттого-то и важно, как и благодаря чему формируется личность. Впрочем, «Хэпворт 16, 1924» — вовсе не

трактат о том, как следует воспитывать детей. Ведь теоретизирование на этот счет не мешает писателю попутно рисовать (подчас пером сатирика) колоритные фигуры вполне реалистического плана.

Что же касается моральных проблем и, в частности, вопросов воспитания, то тут Сэлинджер пытается возвести сложную нравственно-этическую конструкцию. Так, например, история семьи Глассов в целом — не только скрытая полемика со взглядами социолога Дагдейла, но и своеобразный ответ на суждение Джона Стюарта Милля, который писал в трактате «Подчинение женщин» о том, что «семья — это школа деспотизма, в которой открыто проявляются как положительные стороны деспотизма, так и его пороки»<sup>3</sup>. История семьи Глассов, в которой с первого дня все ее члены были равноправными и одинаково уважаемыми вне зависимости от возраста, и является ответом Миллю, взгляды которого на семью, очевидно, кажутся Сэлинджеру тем более несправедливыми, что сам Милль (как известно из его «Автобиографии») получил в детстве воспитание, сходное с воспитанием Гамильтона.

В повести «Выше стропила, плотники» писатель цитирует из Веданты: «Брачующиеся должны служить друг другу. Поднимать, поддерживать, учить, укреплять друг друга, но более всего служить друг другу. Воспитывать детей честно, любовно и бережно. Дети — гости в доме, его надо любить и уважать, но не властвовать над ним, ибо оно принадлежит богу». В этом духе — уважения и терпимости — и соблюдены советы, которые дает семилетний Симор родителям и младшим братьям и сестре в письме из летнего лагеря. Четырехлетней сестре Бу-бу он рекомендует не учить алфавит, а запоминать сразу целые слова, чтобы начать как можно скорее бегло читать и писать. Он просит мать позволить Бу-бу самой прочесть эти советы, замечая, что ему и находящемуся вместе с ним в лагере младшему брату Бадди было бы очень приятно получить от сестренки открытку, написанную собственноручно. Несколькими страницами ниже Симор предлагает Бу-бу изменить текст молитвы перед сном, которой та всякий раз старалась избежать, поскольку этот акт был опошлен ее подружками, постоян-

<sup>3</sup> *Mill J. S. The Subjection of Women. London, p. 81.*

но прикрывавшимися именем бога, когда они хотели солгать. Симор предлагает Бу-бу молиться некоему безымянному эталону совершенства, не имеющему ни формы, ни смешных атрибутов величия. Этот эталон совершенства, пишет он, всегда может наставить человека на путь истинный, если, оставшись наедине с собой, тот будет вести себя естественно, но так же, как если бы он был на людях. Этот «симоров» (или Сэлинджера?) безымянный эталон совершенства есть, вероятно, не что иное, как изложенные в доступной для детского ума форме идеи о боге и категорический императив Канта.

Трехлетним близнецам Уолту и Уэйкеру Симор советует не лениться, ссылаясь на жару, а регулярно тренироваться, совершенствуясь в избранной ими профессии (Уолт учится танцевать чечетку, а Уэйкер — жонглировать). Симор пишет, что ни он, ни Бадди (которому пять лет) не одобряют их намерений, но коль скоро мальчики пока каждый от своей мечты не отказались, не следует манкировать собственным свободным выбором и пренебрегать тренировками. Здесь уже налицо, вероятно, положения волюнтаризма, изложенные в опять-таки понятной для начинающего развиваться ума форме.

Однако в своих взглядах на воспитание Сэлинджер главным образом руководствуется этическим учением Г. Спенсера, считавшего, что «поведение должно способствовать сохранению личности, ее семьи и общества лишь в том случае, когда есть основание думать, что жизнь принесит более счастья, чем бедствий»<sup>4</sup>. И если в начале своего творческого пути Сэлинджер стоял на позициях экзистенциализма (что, как уже упоминалось, детально исследовал С. Финкелстайн), то в двух эпиграфах и вступлении к повести «Симор. Знакомство»<sup>5</sup> он устами Бадди говорит о поиске иных духовных ценностей. В известной мере отойдя от экзистенциализма, Сэлинджер начинает искать доказательства того, что в жизни «более счастья, чем бедствий».

Во взглядах на воспитание, содержащихся в повести «Хэпворт 16, 1924»<sup>6</sup>, наряду с рассуждениями о врожден-

<sup>4</sup> Спенсер Г. Соч., т. 5, ч. 1. СПб., 1899, с. 17.

<sup>5</sup> Salinger J. D. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour — An Introduction. N. Y., 1969.

<sup>6</sup> Salinger J. D. Harpworth 16, 1924.— «The New Yorker», 1965, июня 19.

ных идеях, которые заложены в человеке имманентно и которые в процессе жизни он должен полностью раскрыть, находим положение конфуцианства о том, что для познания нового необходимо изучить старое. И ту поистине энциклопедическую эрудицию, великолепное знание жизни, умение разбираться в людях, которые проявляет семилетний мальчик, писатель объясняет не только постулатом о врожденности знания, но и показом того, каков при надлежащем воспитании может быть объем познаний образованного человека <sup>7</sup>.

Как же встретила «Хэпворт 16, 1924» американская критика? Даже у столь склонного к мистике знатока творчества Сэлинджера, как Дж. Миллер-младший, повесть вызвала некоторое недоумение своей сложностью.

Если длительное молчание Сэлинджера (с 1959 г., когда была напечатана повесть «Симор. Знакомство», и до выхода «Хэпворта 16, 1924» в 1965 г.), по словам Дж. Миллера, критиков насторожило, то «Хэпворт 16, 1924» их просто разочаровал. Сам Дж. Миллер, правда, признает, что в повести пролит некоторый свет на загадочный образ Симора Гласса и внесена ясность в компоновку всего цикла. Пересказав вкратце содержание повести, Дж. Миллер спрашивает: «Не мистифицирует ли нас Сэлинджер? Неужели он рисует портрет провидца и молодого святого? Неужто он всерьез показывает свою подлинную веру в то, во что верит Симор?» <sup>8</sup>. Заметив, что книг, испрошенных у матери семилетним Симором, «не только за лето, а за всю жизнь не прочтешь», критик высказывается в том смысле, что в «Хэпворте 16, 1924»

---

<sup>7</sup> Сэлинджер убежден, что серьезная подготовка ребенка должна начинаться с пеленок. В повести «Выше стропила, плотники» семнадцатилетний уже Симор, чтобы успокоить плачущую десятимесячную сестренку Френни, читает ей свою любимую даосскую легенду. Бадди вспоминает об этом так:

«— Что ты там делаешь? — спросил я.

— Подумал, может почитать ей что-нибудь, — сказал Симор и снял с полки книгу.

— Слушай, балда, ей же всего десять месяцев! — сказал я.

— Знаю, — сказал Симор, — но уши-то у них есть. Они все слышат...

И до сих пор Френни клянется, будто помнит, как Симор ей читал». (Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы. М., 1965. с. 149).

<sup>8</sup> Miller J., Jr. J. D. Salinger. Minneapolis, 1965, p. 44.

талант Сэлинджера пошел на убыль (первые признаки чего обозначились уже, впрочем, по его убеждению, в «Симоре. Знакомство»).

Второй по внутренней хронологии семейства Глассов стоит повесть «Выше стропила, плотники» (1955 г.). Тут автор также широко пользуется приемами «монтажа» и техникой контрапункта. Повесть начинается с воспоминаний Бадди Гласса, далее следует даосская легенда о человеке, умевшем выбирать лошадей, затем Бадди перечисляет основные вехи истории семейства Глассов и приводит полностью письмо Бу-бу, в котором та сообщает ему о решении Симора жениться, а уж затем идет собственно повесть, временная структура которой состоит из трех пластов: 1) время, когда Бадди пишет эту повесть — 1955 г.; 2) май 1942 г. — женитьба Симора; 3) конец 1941 — начало 1942 г. (этим периодом датирован содержащийся в ней дневник Симора). Каков же скрытый смысл этой повести? Как справедливо заметила Р. Орлова, писатель показывает своего героя с двух точек зрения: таким, каким он предстает в восприятии «мещанского окружения своей невесты»<sup>9</sup>, и таким, каким его видят Бадди и Бу-бу. Для знакомых Мюриэль и ее родственников Симор Гласс — человек странный, неуравновешенный, психически неполноценный. Для Бадди и Бу-бу — он учитель-гуру, великий поэт и провидец, патриарх семьи, наставляющий своих родных на путь истинный (т. е. тот, кем его и рисует писатель). Композиционно повесть построена в виде непрекращающегося диалога между миром невесты и миром семьи и заканчивается моральной победой «лагеря» Глассов.

«Выше стропила, плотники», как и «Девять рассказов», оснащены целым рядом символов, бытующих в древнеиндийской религиозно-мифологической литературе. Например, метод женитьбы, избранный Симором и вызвавший столько кривотолков среди родни и друзей невесты, практиковался в древней Индии, которая знала несколько форм брака, причем все они считались вполне законными. Одной из таких форм был открытый увоз невесты, но такой брак («по обычаю ракшасов») допускал-

---

<sup>9</sup> Орлова Р. Рецензия на книгу Сэлинджера «Выше балки, строители и Сеймур: первое знакомство». Современная художественная литература за рубежом. М., 1963, № 12, с. 59—62.

ся только для членов воинской касты. В этом случае свадебные обряды и обычаи не соблюдались, жених просто увозил невесту на глазах у родственников. С таким браком и столкнулись, очевидно, в повести «Выше стропила, плотники», сами того не зная, родственники и друзья невесты. Поведение Симора показалось им нелепым и странным, когда он не явился на церемонию бракосочетания в церковь, а ожидал Мюриэль дома и тотчас увез ее путешествовать. Из дневника Симора, «найденного Бадди», мы узнаем, что его старший брат в это время как раз и служил в армии, т. е. принадлежал, так сказать, к касте воинов.

Название повести «Выше стропила, плотники» также имеет проявляемое значение в духе древнеиндийской символики. Бу-бу приветствует женитьбу брата строками из «Эпиталамы» Сапфо, которые пишет Симору обмылком на зеркале: «Выше стропила, плотники! Входит жених, подобный Арею, выше самых высоких мужей». Зеркало в древней Индии считалось основным атрибутом ведической церемонии брака. Это проявляемое значение подводит к более сложной ассоциации с метафорами древнеиндийского эпоса. По этой символике дом — тело, стропила — человеческие страсти, конек крыши — невежество, незнание. «Строитель дома» — метафора, означающее желание жить, т. е. жажду (танха), привязывающую человека к «колесу существования». Эту страсть древние тексты характеризовали как наиболее опасную, губительную, ибо она является причиной новых рождений, несущих новые страдания. Когда Будда достиг просветления, т. е. перешел в состояние нирваны, он якобы сказал о себе: «О строитель дома, ты видишь! Ты уже не построишь снова дома. Все твои стропила разрушены, конек на крыше уничтожен. Разум на пути к развеществлению достиг уничтожения желаний» (о том, что Симор Гласс достиг «уничтожения желаний» через шесть лет после женитьбы, мы знаем уже из рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка»).

С одной из своеобразных гиперболических санскритской поэтики перекликается и следующий упоминаемый Бадди в повести «Выше стропила, плотники» эпизод: «Рассказать вам, откуда у Шарлотты те девять швов ... Мы жили на озере. Симор написал Шарлотте, пригласил ее приехать к нам в гости, и, наконец, мать ее отпустила. И вот как-



то она села посреди дорожки — погладить котенка нашей Бу-бу, а Симор бросил в нее камнем. Ему было двенадцать лет. Вот и все. А бросил он в нее потому, что она с этим котенком на дорожке была чересчур хорошенькая».

Гипербола эта состоит в возможности сравнить описываемый предмет с ним же. Например: «Она подобна лишь себе по красоте». Хорошенькая девочка, присевшая рядом с котенком на дорожке, представляла для Симора картину столь неопишуемой красоты, какую ни с чем другим он сравнить не мог. Но почему же он захотел эту красоту разрушить? На этот вопрос можно, думается, ответить, вспомнив о случае «разрушения красоты», происшедшем в действительности. В 1950 г. в Японии (за несколько лет до опубликования Сэлинджером этой повести) молодой служитель буддийского храма в Киото сжег в приступе безумия национальную святыню Японии «Золотой Павильон» (который впоследствии был восстановлен). В категориях дзэн поступок этого человека объясняют, в частности, тем, что он не находил в себе сил далее любоваться ни с чем не сравнимой красотой, которая мучила его, мешая воспринимать все остальное. Эпизод с девочкой Шарлоттой в повести «Выше стропила, плотники» можно, впрочем, объяснить и в категориях «западного мышления», если, конечно, Сэлинджер придерживается теории о том, что для гениального человека (каким он рисует Симора Гласса) обязательны некоторые психические отклонения от нормы.

Загадкой для критиков служит пока и рассказ Бадди о том, как он откликнулся на предложение подруги невесты Симора (с которой он только что спорил о Симоре и которая вызывала в нем неистовое раздражение) выйти из машины во время затора и выпить где-нибудь содовой: «Мое непонятно быстрое согласие... был обыкновенный религиозный порыв. В некоторых буддийских монастырях секты дзэн есть нерушимое и, пожалуй, единственное непреложное правило поведения: если один монах крикнет другому: «Эй!», тот должен без размышлений отвечать: «Эй!».

Вообще восклицание «Эй!» (бхо!) у буддистов допустимо в миру лишь при обращении высшего к низшему (бога к человеку, члена высшей касты к члену низшей и т. д.). Однако в буддийских монастырях, где все счи-

таются равными и нет высших и низших в служении богу, выработано правило, описанное Бадди. Сэлинджер, по-видимому, хотел сказать этим эпизодом, что обе стороны, спорящие о Симоре, одинаково имеют право на свой взгляд и оба взгляда достойны уважения как разные точки зрения на один и тот же феномен.

И еще одно «темное место» в повести «Выше стропила, плотники» — последняя ее фраза: «Можно было бы еще приложить чистый листок бумаги вместо объяснения». Так заканчивает свой рассказ Бадди. Что же это означает? Загадка исчезает, если обратиться опять-таки к символике древнеиндийской философской литературы, ибо в ней «записать что-либо на чистой бумаге» равнозначно принесению клятвы верности. И если Сэлинджер действительно воспользовался этим символом, то Бадди, очевидно, дает клятву верности своему брату как учителю и наставнику.

Повести «Френни» и «Зуи» были напечатаны в журнале «Нью-Йоркер» в разное время: «Френни» — в 1955 г., Зуи — в 1957 г., но их неразрывная связь проявилась лишь в 1961 г., когда Сэлинджер объединил повести в книге «Френни и Зуи». Тогда-то и обнаружилось, что диалог Френсис Гласс и ее возлюбленного Лейна Кутелла, составляющий первую повесть, — лишь экспозиция книги, философски трактующей проблемы места художника в обществе и задач искусства.

В повести «Френни», прежде чем познакомиться с героиней, читатель узнает (из ее письма, которое Лейн Кутелл читает на вокзале в ожидании приезда Френни на уик-энд), что она в состоянии воспринимать сейчас только стихи Сапфо, а все другие поэты кажутся ей малозначительными. Так писатель в самом начале повести обозначает тему понимания поэзии. Не всякий, кто пишет стихи и даже удостоился включения их в антологии, считает Френни, является поэтом, ибо стихи истинного поэта дают человеку чувство счастья, ощущение чего-то прекрасного, даже если он уже перевернул страницу или читает нечто другое.

Лейну мешает дочитать письмо Френни его однокурсник, который интересуется мнением товарища о четвертой «Дуинской элегии» Э.-М. Рильке. Любители поэзии Рильке знают, что «Дуинские элегии» представляют собой художественное изложение сложнейших философско-

эстетических воззрений поэта и считаются чтением необычайно трудным. Комментаторы творчества Рильке рекомендуют обычно перед знакомством с «Дуинскими элегиями» прочитать письмо поэта к польскому переводчику этих стихов В. Гулевичу. В письме Рильке к Гулевичу содержатся некоторые указания на то, как следует трактовать элегии. Лейн Кутелл на вопрос товарища отвечает, ничтоже сумняшеся, что в четвертой «Дуинской элегии» он понял почти все. «Тебе повезло, ты счастливый человек», — иронически отзывается приятель.

Буржуазная литературная критика оценивает повесть «Френни» по-разному. Д. Гэллоуэй сравнивает болезнь Френни с болезнью Селии из «Коктейля» Элиота. Ничего, кроме религиозного экстаза, не видит в повести английский критик Б. Уэй. М. Грину она кажется слабой и неубедительной, причем это его мнение не претерпело изменений и после объединения «Френни» и «Зуи» в одну книгу. У. Френч полагает, что в «Френни» отсутствует подтекст, и квалифицирует повесть как самую уничтожающую сатиру на жизнь академических кругов университетской Америки. К. Александер называет книгу «Френни и Зуи» более значительной, чем «Ловец во ржи», усматривая в ней зрелую студенческую вариацию холденовского поиска правды. Отчуждение и ранимость — вот основная тема повести, пишет К. Александер, ведь Френни отчаянно ищет в окружающем ее мире моральный и эстетический идеал. К. Боуду повесть представляется подражанием средневековому трактату. Диалог Тела (Лейн) и Души (Френни), считает он, ведется в терминах, претерпевших со времен средневековья незначительные изменения (причем Сэлинджер тут якобы ненавидит Тело, а обожествляет Душу).

Диалог Френни и Лейна действительно строится на резких контрастах: она ищет непроторенных дорог в искусстве, он воспринимает жизнь искусства сугубо утилитарно. Наибольшего накала диалог достигает, когда Френни излагает содержание книги «Путь пилигрима», которую она беспрестанно перечитывает. Герой этой книги — безымянный русский странник. Он ищет истину в безостановочном движении куда-то, ищет ее и в беспрестанном шептании одной и той же молитвы. Что же это за книга «Путь пилигрима»? В статье, предваряющей советское издание «Ловца во ржи» на английском языке,

высказано предположение, будто книга «Путь пилигрима» есть не что иное, как «Очарованный странник» Лескова. Трудно сказать, на чем построена эта догадка. Может быть на том, что лесковский странник в молодости был «конэсером», т. е. «большим в лошадях знатоком». Ведь именно таким знатоком лошадей является и старик Цзю Фан-чао, один из персонажей даосской легенды, с которой начинается другая сэлинджеровская повесть — «Выше стропила, плотники». Но подобная контаминация представляется не слишком убедительной. К тому же у Сэлинджера пилигрим имени не имеет, а у Лескова имеет (Иван Северьянович Флягин), у Сэлинджера он держит путь неизвестно куда, а у Лескова — в Соловецкий монастырь, чтобы поклониться перед смертью Зосиму и Саватию. В журнале «Народы Азии и Африки» (1966, № 3) находим утверждение, что Френни читает религиозную книгу «Откровенные рассказы странника своему духовному отцу», но и это утверждение не доказано. Название книги, которую бесконечно перечитывает мятущаяся Френни, скорее всего свидетельствует о том, что Сэлинджер отождествляет ищущую душу пилигрима с душой поэта в поисках идеала. И имя Рильке, одно время искавшего идеал в «первозданной цельности, смирении и набожности» русского крестьянина, упоминается, видимо, Сэлинджером неспроста. Писатель несколько раз называет имя Рильке в цикле о Глассах. У Френни в диалоге с Лейном можно найти мысли, аналогичные тем мотивам, которые звучат у Рильке в «Книге о паломничестве» (вторая часть «Часослова»): «Порой встает сидящий за столом, / Уходит и идет, идет, идет — / Ведь на востоке где-то церковь ждет. / И дети, плача, молятся о нем». (перевод С. Петрова)<sup>10</sup>.

Рассказ Френни о содержании книги «Путь пилигрима» то и дело прерывается репликами Лейна (они обедают в ресторане) о качестве салата, лягушачьих ножках, запахе чеснока и т. д. Впрочем, это не мешает юноше слушать Френни: «Интересная книга. Ты будешь есть масло?.. Да ты и не дотронулась до сэндвича, ты что, не заметила его?».

---

<sup>10</sup> Цит. по: Рудницкий М. Русские мотивы в «Книге Часов» Рильке.— «Вопросы литературы», 1968, № 7, с. 146.

Талантливой актрисе Френни не приносит удовлетворения ее деятельность в университетском театре: она хочет понять, в чем смысл призвания художника, ради чего стоит жить и творить. Лейн также интересуется литературой и искусством (ведь он даже учится на литературном факультете), но лишь постольку, поскольку это может помочь ему успешно сдать экзамены, написать реферат о Флобере и т. д.

Френни надеется, что озарение, которое откроет ей истину, наступит в результате шептания молитвы. Ведь именно в произнесении «шепотной молитвы» состояло одно из требований педагогики ее старших братьев — умершего Симора и здравствующего Бадди. Шептание молитвы (джапа) считается в индийских религиозных канонах особым видом аскезы. В шепотном произнесении молитв постоянно упражнялись брамины, но в древней Индии велась по этому поводу бурная полемика. Сторонники санкхьи и йоги считали, что «шептунам» путь к истине просто недоступен. В 197-й главе книги «Основа освобождения» «Махабхараты» можно найти следующее утверждение: «...кто ради обладания божественным могуществом усердно шепчет молитву, тот уходит в крошечную бездну и оттуда не вернется... Шепчущий молитву, несовершенно-знающий глупец, идет к заблуждению, он уходит путем заблудших, а туда придя, сожалеет»<sup>11</sup>. Аналогичный спор содержится и в книге «Френни и Зуи». Захарий Гласс (Зуи) стремится разубедить сестру в том, что шептание молитвы поможет ей найти истину.

В древних индийских учениях существовало непреложное условие — необходимо было установить и полностью изложить точку зрения оппонента, затем полагалось ее опровергнуть и лишь после этого изложить собственные положения и доказать их истинность, благодаря чему, как считают индийские философы С. Чаттерджи и Д. Датта, «каждая философская система приняла обоснованный и заверченный вид»<sup>12</sup>. Вот и две повести Сэлинджера «Френни» и «Зуи» сливаются в одну книгу, образуют композиционно единое целое не только потому, что действие первой заканчивается в одну из суббот ноября

---

<sup>11</sup> Махабхарата, кн. V, ч. I, с. 102—103.

<sup>12</sup> Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия. М., 1954, с. 9—11.

1955 г., а действие второй начинается в следующий понедельник. Их неразрывная связь обусловлена прежде всего тем, что в «Френни» изложены все этические максимы, которые затем опровергаются в «Зуи», где появляется, кстати сказать, и новое этическое построение. Уже в самом начале второй повести, когда Зуи перечитывает письмо Бадди четырехлетней давности, читатель узнает, что тот подвергает сомнению правильность воспитания Зуи и Френни, которые родились, когда их братья-воспитатели (Симор и Бадди) были уже вполне взрослыми людьми. Письмо Бадди было написано в связи с требованием матери, чтобы Зуи (который решил стать актером) защитил прежде диссертацию, получил ученую степень, а уж потом строил жизнь по-своему. Бадди же, который после смерти Симора стал главным наставником в семье, считает, что человек обязан следовать своему призванию и должен, как бы ни относилось к этому общество, отдать избранному им самим предназначению все свои силы. Ничьи советы и мнения не должны увести человека с этого пути. Сэлинджер противопоставляет это утверждение Бадди мыслям Френни о судьбе художника в эгоистичном филистерском обществе, ее убеждению в том, что ради него художнику не стоит творить. Мысль же Бадди состоит в том, что подлинное творчество в любом обществе целесообразно: все дело в том, что оно должно быть направлено на улучшение жизни.

В этом письме Бадди цитирует последнее стихотворение Симора, написанное незадолго перед самоубийством: «Маленькая девочка в самолете, / Которая повернула головку куклы, / Чтобы та посмотрела на меня». С куклой, марионеткой, в древнеиндийской поэзии отождествлялись обычно вселенная, весь мир, все существа. Наряду с этим для нее характерна также общая тенденция рассматривать вселенную как арену (сцену) «для нравственных деяний, где все живые существа получают костюм и подходящую роль, которую, чтобы заслужить наилучшее будущее, им следует сыграть хорошо»<sup>13</sup>. Поэтому, очевидно, Бадди и пишет, обращаясь к Зуи: «Играй, Захарий Мартин Гласс, когда и где ты хочешь, поскольку ты чув-

---

<sup>13</sup> Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия, с. 22—23.

ствуешь к этому призванию, но отдай этому все свои силы» (подчеркнуто Сэлинджером).

Следующий эпизод повести — разговор Зуи с матерью, в котором они обсуждают состояние Френни, привезенной домой в глубоком душевном трансе после встречи с Лейном. Вывести Френни из этого состояния, по мысли Зуи, можно, доказав ей ложность того взгляда, который считает весь мир злом, но некоторым позволяет очиститься от скверны зла в результате усердной «шепотной молитвы». Излагая матери позицию Френни (основной аргумент которой: вместо денег, престижа или славы и всей прочей дребедени я хочу просветления или покоя), Зуи стремится, чтобы та поняла дочь. Он пересказывает матери содержание книги «Путь пилигрима» (и второй ее части «Пилигрим продолжает свой путь»), поясняя, что традиция шептания молитвы свойственна не только христианству, но и буддизму. Зуи с горечью признается, что сам не может приняться за еду, если мысленно не произнесет «Четыре великие клятвы» дзэн-буддиста, к чему с десятилетнего возраста приучали его старшие братья — Симор и Бадди. В дзэнских монастырях эти клятвы произносятся после каждой службы, и он приводит их дословно: «Каковы ни неисчислимы бытия, я клянусь спастись в них; каковы ни неистощимы страсти, я клянусь искоренять их; каковы ни неизмеримы дхармы<sup>14</sup>, я клянусь овладеть ими; какова ни несравненна истина Будды, я клянусь достичь ее»<sup>15</sup>. Но ныне этот обряд для Зуи — только привычка, духовного смысла для него в нем уже нет.

Как же доказывает Зуи сестре ложность пути, на котором она находится? Он звонит ей по телефону из комнаты Симора (где ничто не тронуто даже после его смерти), пытаясь имитировать голос Бадди. Френни вскоре разоблачает мистификацию, но разговор по телефону между братом и сестрой, хотя они и находятся в соседних комнатах, продолжается. Тут-то Зуи и выдвигает главный аргумент, который спасает Френни от душевного кризиса. Мы имеем в виду так называемый эпизод с Толс-

---

<sup>14</sup> Дхарма — истина, истинная мораль, истинная религия.

<sup>15</sup> *Suzuki D. T. Manual of Zen Buddhism. N. Y., 1960, p. 14; Salinger J. D. Franny and Zooey. Boston — Toronto, 1961, p. 104.*

тухой, многократно и разноречиво комментировавшийся критиками и литературоведами.

Зуи вначале объясняет сестре, что искомого ею просветления можно достичь и при помощи труда. Единственное религиозное деяние, говорит он, которое ты можешь совершить, — это вновь начать трудиться, играть на сцене. Здесь Зуи основывается и на положении дзэн о труде. «День без труда — день без еды», — говорили дзэнские проповедники, имея, в частности, в виду и то, что к человеку искусства покой и удовлетворение приходят лишь, когда он доводит свое дело до художественного совершенства. Далее Зуи рассказывает сестре, что в ту пору, когда пришел его черед выступать в радиопрограмме «Эти умные дети», Симор всякий раз заставлял его перед уходом в студию начищать ботинки до блеска. Вначале Зуи протестовал, говоря, что все равно радиослушатели его ботинок не увидят, а чистить их ради диктора или присутствующих в студии лиц он не желает. В конце концов Симор сказал, что ботинки следует чистить ради Толстухи (она представлялась Зуи толстой, неопрятной, смертельно больной старухой, которая в жаркий день сидит где-то у себя на крыльчке и, включив радио на полную мощность, слушает их передачу). И когда Френни вспоминает, что Симор и ей когда-то сказал те же слова, Зуи резюмирует, что эта старуха, какой бы она ни казалась отвратительной, и есть сам бог. Бог во всем, говорит он далее: жалкие людишки, филистеры, самые отвратительные эгоисты или отъявленные негодяи созданы богом, и, если ты любишь бога, ты должна возлюбить все его творения. Эта мысль приносит Френни облегчение, и, успокоившись, она засыпает.

А вот как комментируется этот эпизод в критической литературе о Сэлинджере. Дж. Анτικο не видит в словах Зуи ничего, кроме абсурда, но именно абсурдность рассуждений и приводит, по мнению критика, к облегчению страданий сестры. Л. Фидлер полагает, что эпизод с Толстухой есть странное стремление Сэлинджера привести повесть к мистическому компромиссу. К. Боуд оценивает его в том смысле, что от ненависти до любви — один шаг. М. Маккарти считает образ миссис Гласс домашней вариацией Толстухи. Д. Гэллоуэй видит в Толстухе символ всего самого вульгарного в мире (считая, что именно смерть Симора помогла Зуи понять это и



объяснить сестре). Мнение К. Александер представляется нам наиболее близким к пониманию замысла автора. Она пишет, что Сэлинджер пытается тут синтезировать религиозные догматы Востока и Запада с целью разработать еще один метод воспитания подрастающего поколения.

При всем том повести о Глассах не следует рассматривать как облаченные в наряд художественной прозы педагогические трактаты. Им свойственно и реалистическое изображение жизни. Сэлинджер в 1955—1957 гг. показал во «Френни» и в «Зуи», что прежнее традиционное понятие «американской мечты», согласно которому главной целью считалось обогащение, рассеивается, что молодежь США начинает поиски новых идеалов. Пусть герои «Френни» и «Зуи» приходят к богоискательству, важнее то, что презрение литературных героев к миру денег и вещей стало презрением к этим ценностям реальной молодежи. Господствующий в США культ доллара десятилетие за десятилетием липал молодых американцев подлинных идеалов, воспитывал поколения конформистов. Об этом писал Драйзер в «Американской трагедии». Процесс формирования молодого конформиста в 50-е годы Сэлинджер показал в образе Лейна Кутелла. Однако как чуткий художник он уловил при этом и весьма примечательное умонастроение американской молодежи, которое в то время, когда создавалась повесть «Френни», было еще подспудным, но в начале 60-х годов стало повсеместным. Мы имеем в виду молодых американцев, которые, несмотря на полицейские репрессии, боролись против войны в Юго-Восточной Азии, за гражданские права, за демократию. Нравственная проповедь книг «Френни и Зуи», «Выше стропила, плотники, и Симор. Знакомство», утверждающая, что «бог есть любовь» (принимая во внимание огромный успех и популярность творчества Сэлинджера в США, о чем свидетельствуют многочисленные переиздания его книг), несомненно, оказала влияние на мировоззрение американских молодых людей 60-х годов. Сэлинджер открывал молодежи глаза на то, какими духовными силами она располагает, чтобы противостоять бездуховной обыденщине и меркантилизму, унаследованным от отцов. Известно, что творчество таких негритянских писателей, как Дж. Болдуин и Р. Эллисон, в какой-то мере подготовило идейно активное движение негритянского народа в

борьбе за гражданские права. Так и идеи, заложенные в повестях о Глассах, оказали несомненное влияние на образ мыслей американской студенческой молодежи конца 50-х—60-х годов.

Американские критики находят в повестях о Глассах и множество автобиографических элементов. Например, портрет Френни, полагают некоторые из них, списан Сэлинджером с его жены Клер. В повести «Симор. Знакомство» содержится намек на то, что Бадди Гласс, ее повествователь,— это сам Сэлинджер, поскольку ссылки на написанные Бадди произведения слишком уж напоминают и «Ловца во ржи», и «Выше стропила, плотники», и «Хорошо ловится рыбка-бананка», а из рассказа «Тедди» приводится даже цитата.

Соображаясь с установлениями древнеиндийской поэтики, требовавшей, чтобы автор вначале вкратце изложил содержание того, о чем пойдет речь, а потом уже показывал мастерство в изображении деталей, Сэлинджер снабжает повесть «Зуи» сноской, в которой кратко излагает историю семьи Глассов. Что же касается показа мастерства в изображении деталей, то писатель демонстрирует это свое искусство с подлинным блеском, варьируя самые разнообразные приемы литературной техники. Повесть «Зуи» начинается вступлением ее «автора» Бадди Гласса, далее речь ведется уже от третьего лица, разговор Зуи с матерью построен как диалог в пьесе. Повесть насыщена цитатами: отрывок бездарного сценария (который предстоит выучить наизусть актеру телевидения Захарию Глассу); запись Симора, датированная 1938 г.; цитаты из произведений самых различных авторов — от философа Эпиктета до японского поэта Иссы, от Кафки до Льва Толстого, от «Бхагавадгиты» до Марка Аврелия. Наконец, центральное место отводится в повести письму Бадди, которое Зуи читает лежа в ванне.

В древнеиндийской поэтике существовало непреложное требование описания героя «от ногтей ног до головы». Этот прием также использован Сэлинджером, но уже в другой повести — «Симор. Знакомство». Она написана методом потока сознания Бадди, который и рисует детальный портрет Симора. Он подробно описывает черты лица брата, его фигуру, манеру ходить, разговаривать, смеяться. Несколько десятков страниц уделено в повести только внешности Симора. В отличие от младших Глас-

сов — Френни и Зуи, чья наружность может служить эталоном женской и мужской красоты, Симор некрасив. Но интеллект, богатая духовная жизнь делают его необычайно привлекательным.

В начале повести «Симор. Знакомство» Бадди Гласс предупреждает читателя, что далее ему встретятся «многочисленные, как весенние почки, скобки». И действительно, повесть состоит из бесчисленных отступлений, обращений к читателю, сносок, взятых в скобки рассуждений — о самом себе (т. е. о Бадди), о трудностях писательского ремесла и т. д. Сэлинджер мастерски воссоздает психическое состояние рассказчика, что дает основание некоторым критикам утверждать, будто главный герой повести «Симор. Знакомство» вовсе не Симор Гласс, а сам Бадди. Дж. Миллер-младший даже считает, что Бадди показан в момент, когда он переживает тяжелый психический кризис, и что выйти из этого состояния ему помогает именно работа над повестью. Но скорее всего героев просто два: неизвестный миру великий поэт и его брат, пишущий о нем.

Бадди с любовью исследует проблему духовных интересов Симора, пишет о Симоре-поэте и литературном критике. Как критик тот показан в качестве комментатора произведений самого Бадди. Говоря о Симоре-поэте, Бадди пересказывает содержание двух его стихотворений (с одним хайку, написанным Симором перед самоубийством, мы читателя уже познакомили) и уверяет, что он стоит в ряду трех или четырех виднейших американских поэтов. Правда, ни одного из оставшихся после смерти Симора ста восьмидесяти четырех стихотворений Бадди больше не цитирует, так как это ему строжайше запрещено вдовой поэта, обладающей правами на литературное наследие покойного. Но тут, думается, дает о себе знать некоторая поэтическая неуверенность самого Сэлинджера. Во всяком случае то, что Симор великий поэт, писателем пока еще не доказано, однако чертами мыслителя, синтезирующего философские постулаты, Симор, на наш взгляд, наделен.

Исходя из уже опубликованных Сэлинджером произведений о Глассах, можно утверждать, что этот цикл несколько напоминает «роман воспитания» (с той лишь разницей, что в нем описаны поистине безупречные, идеальные родственные отношения в семье, лишённые ка-

ких-бы то ни было серьезных конфликтов. Цикл о Глассах действительно можно назвать своеобразным романом. Но вряд ли правы те, кто уже называет его сагой или эпопеей, ибо жизнь семейства Глассов лишь в очень небольшой степени сопрягается с жизнью американского народа. В повестях почти не противопоставлены основные слои общества, а жизнь семьи, хотя и описывается как идеал родственных отношений, не приобретает все же социально-исторического значения. Говоря об этом, мы вовсе не оспариваем того факта, что идеальная семья Глассов показана в повестях на фоне современной действительности, и того, что порою даже воссозданный Сэлинджером мир настолько достоверен, что читателю кажется, будто он лично знаком с Глассами. Известен, например, курьезный случай, описанный английским критиком Д. Литчем. Как-то в Риме к нему позвонил знакомый американец и взволнованно сообщил, что минуту назад он встретился в баре с мужем сестры Симора. «Я несколько бы не удивился,— пишет критик,— если бы в баре появился и сам Холден Колфилд. В своей красной охотничьей шапке»<sup>16</sup>. После опубликования в «Нью-Йоркере» повести «Френни» многие читатели вообразили, что депрессия героини объясняется ее беременностью, и были весьма этим взволнованы. Это напоминает известный случай с романом Диккенса «Лавка древностей»: «Когда пароход, на борту которого плыл в Америку последний выпуск романа, пришел в Нью-Йорк, толпы народа встретили его на набережной дружным ревом: «Маленькая Нелл жива?»<sup>17</sup>.

Реализм повестей о Глассах, считает американский прогрессивный критик М. Гейсмар, сродни реализму Фолкнера, ибо семейство Глассов можно назвать, по его мнению, жителями своеобразного округа Йокнапатофа на Парк-авеню в Нью-Йорке. И действительно, в повестях о Глассах созданы, помимо фигур главных героев, реалистические образы матери Глассов Бесси, их отца Леса, приятелей Симора и Бадди в летнем лагере, друзей и родственников невесты Симора, работников нью-йоркской библиотеки, где Глассы пользуются абонементом, и т. д.

---

<sup>16</sup> *Grunwald H. A.* (ed.). Salinger. N. Y., 1963, p. 69.

<sup>17</sup> *Пирсон Х.* Диккенс. М., 1963, с. 123.

Творчество Сэлинджера возникло не на пустом месте. Если верить свидетельству его друга и редактора, сотрудника журнала «Нью-Йоркер» Уильяма Шона, которому посвящена книга «Френни и Зуи», Сэлинджер об этом сказал так: «Когда писателя просят рассказать о своей профессии, он должен подняться и громко прокричать имена авторов, которых он любит. Я люблю Кафку, Флобера, Толстого, Чехова, Достоевского, Пруста, О'Кейси, Рильке, Лорку, Китса, Рембо, Бернса, Э. Бронте, Джейн Остин, Генри Джеймса, Блейка, Кольриджа. Я не называю имен ныне живущих писателей, ибо считаю это неэтичным»<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> *Grunwald H. A. (ed.). Salinger, p. 21.*

## Заключение

Джером Дэвид Сэлинджер заявил о себе как писатель в годы, которые обычно квалифицируются литературной критикой США как «молчаливые», «робкие» (1945—1955). Имеется в виду засилье так называемой охранительной и конформистской литературы, хотя в это же время продолжали творить реалисты, заявившие о себе еще в двадцатые («кипучие») и тридцатые («гневные») годы, — С. Льюис, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, А. Мальц.

Это была пора, отмеченная началом «холодной войны» и разгулом маккартизма. Антикоммунистическая истерия, антисоветская пропаганда, соответствующая расстановка сил во внутренней и внешнеполитической жизни США обусловили вполне определенные тенденции развития американской охранительной литературы того периода. Ее отличали откровенный конформизм, неограниченный индивидуализм, намеренная слепота в социальном отношении, крайне узкие горизонты, боязнь показа окружающего мира. Однако диалектика американского литературного процесса той поры состояла в том, что именно в это время, в «робкое десятилетие», появились художники, которые дали толчок радикальным тенденциям первой половины 60-х годов. Дж. Джонс и Дж. Д. Сэлинджер, Дж. Болдуин и Б. Маламуд, С. Беллоу и Р. Эллисон, Н. Мейлер и Ф. О'Коннор, У. Стайрон и Т. Капотэ, Дж. Барт и Дж. Чивер в те мрачные годы подняли голос протеста против конформизма. Стремясь объяснить действительность и противостоять конформизму, они, однако, испытывали в этих поисках смысла и

причин происходящего несомненное влияние философии экзистенциализма.

Приверженцы этой философской системы появились в США еще в 20-е годы, когда У. Лоури начал переводить на английский язык собрание сочинений Кьеркегора. В 1928 г. в США переселился из Германии К. Рейнхардт, чьими усилиями было положено начало психоаналитическому направлению американского экзистенциализма. В 1933 г. сюда переехал (также из Германии) П. Тиллих, который позднее стал одним из ведущих теоретиков экзистенциалистской эстетики. Однако американским писателям культивировавшаяся в некоторых университетах Соединенных Штатов «философия существования» до поры до времени была незнакома и пришла к ним не отсюда, а из Европы, где экзистенциалистская концепция бытия получила в кругах западной интеллигенции широкое хождение благодаря произведениям Камю и Сартра.

Пришедших в американскую литературу после второй мировой войны разных по творческому диапазону, степени дарования и философскому круговору Сэлинджера, Мейлера, Болдуина, Стайрона и других писателей критического направления объединяло как художников обращение преимущественно к «роману нравов», к сфере личных переживаний героя. И экзистенциализм, трактующий трагедию одинокой личности перед лицом враждебного ей мира, как бы указывал писателям (которых ужасала деперсонализация индивида в американском обществе и волновала проблема его отчуждения) на возможность некоего спасения, противостояния удушливой атмосфере тех лет. Ведь проблема отчуждения личности понималась этими писателями (и понимается преимущественно по сей день), как главная и единственная неустроенность современной жизни. А борьба «без надежды на успех» представлялась (и зачастую представляется многим и теперь) единственным выходом для человека буржуазного общества.

Конечно, остро критикуя в пору «робкого десятилетия» различные стороны современной им американской действительности и противостоя тем самым охранительной литературе конформистов и «молчаливому большинству», перечисленные выше художники слова своими произведениями в какой-то степени подготовили анти-

конформистское движение американской молодежи 60-х годов.

Прокатившиеся в 1961 г. по южным штатам первые «марши свободы» ознаменовали начало «бунта молодежи», вывели молодых людей, в особенности студентов, из той спячки и апатии, в коей пребывала молодежь США до тех пор. Волнения в студенческих «кэмпусах», стремление молодых людей к осуществлению своего влияния на академическую политику университетов, колледжей было, несомненно, прогрессивным периодом в истории молодежных движений в США. Студенты бросали учебу, устраивали демонстрации против войны во Вьетнаме, не являлись на призывные участки, становились так называемыми людьми улицы, отказывались от ценностных идеалов своих отцов и дедов, смеялись над традиционным американским приматом «разумности и порядка».

Но при всем своем размахе и радикальности лозунгов, движение это не привело молодежь США к выходу из тупика индивидуализма, разобщенности и отчуждения. Проповедь борьбы «без надежды на успех» и анархические теории всеобщей «свободы любви» и самовыражения, которыми это движение питалось, не давали, не могли дать американской молодежи сколько-нибудь ясной программы действий.

Как чуткий художник Сэлинджер одним из первых, еще до «бунта молодежи», разочаровался в «панацее» экзистенциалистской концепции бытия, ощутил несостоятельность экзистенциалистской программы в ее применении к активным действиям по преобразованию мира в лучшую сторону. Словом, увлечение «философией существования» у Сэлинджера проходит довольно быстро, и он начинает поиски новых путей выхода из «тупика жизни», пытаясь при помощи синтеза различных школ идеализма и религиозных доктрин сконструировать некую обобщенно-гуманистическую концепцию, создать образ обобщенно-идеализированного героя — образца, к которому надо стремиться при воспитании подрастающих поколений.

Сложность философско-эстетической природы поэтики Сэлинджера определила и ту полемику о его творчестве, которую вели советские литературоведы, критики и писатели в 60-е годы. Его имя появляется в нашей литератур-



ной критике, как было сказано ранее, в 1960 г., когда в журнале «Иностранная литература» (№ 11) был опубликован роман «Ловец во ржи» (получивший в переводе название «Над пропастью во ржи»). Публикацию предваряла небольшая статья, которая рассказывала о новом для советского читателя американском литературном имени. Автор статьи писательница В. Панова подчеркивала критическую настроенность Сэлинджера по отношению к окружающей его действительности. Вскоре вышла и первая статья о романе — «Мальчишка бежит из Америки» Р. Орловой<sup>1</sup>, в которой указывалось на связь романа о злоключениях Холдена Колфилда с американской действительностью 50-х годов и на определенную ограниченность реализма Сэлинджера. О том что социальные горизонты писателя узки (но что он все же ощущает лицемерие и внутреннюю опустошенность американской буржуазии острее героя своего романа), писал в статье «Битник» и его герои» М. Мендельсон<sup>2</sup>, одним из первых усмотревший связь литературы битников с творчеством Сэлинджера.

Так началась дискуссия о природе творчества Сэлинджера, которая вначале велась исключительно на материале романа «Ловец во ржи». В нее постепенно включались А. Елистратова, Е. Книпович, В. Назаренко, Г. Владимов. Частичные итоги состоявшегося обмена мнениями подвел вскоре Р. Самарин в статье «Проблемы гуманизма в современной литературе капиталистических стран», помещенной в сборнике «Гуманизм и современная литература»<sup>3</sup> (сочтя наиболее глубокой оценкой, данную творчеству Сэлинджера А. Елистратовой, указавшей «на характерную односторонность изображения действительности» в романе). Д. Затонский в статье «Человек и мир в литературе современного Запада», помещенной в том же сборнике, заметил, что исследователям творчества Сэлинджера следует поставить в центр анализа романа «Ловец во ржи» мертвящую среду, в которой живет и

---

<sup>1</sup> Орлова Р. Мальчишка бежит из Америки.— «Литературная газета», 1960, 26 ноября.

<sup>2</sup> Мендельсон М. «Битник» и его герои.— «Литература и жизнь», 1960, 7 декабря.

<sup>3</sup> Самарин Р. М. Проблемы гуманизма в современной литературе капиталистических стран.— «Гуманизм и современная литература». М., 1963, с. 168—214.

действует герой, и предложил продолжить спор о характере гуманистического мировоззрения Сэлинджера<sup>4</sup>.

В 1964 г. Р. Орлова в своей книге «Потомки Гекльберри Финна»<sup>5</sup> возобновила полемику относительно природы творчества Сэлинджера. Солидаризуясь с мнением В. Пановой, Н. Галь, Г. Владимова, подчеркивавших критические мотивы «Ловца во ржи» и видевших в них основное значение романа, Р. Орлова не приемлет высказывания В. Назаренко, усмотревшего в творчестве Сэлинджера охранительные тенденции. Возражает она и против зачисления Сэлинджера критиком Е. Книпович в декаденты. Оспаривая выводы Е. Книпович о соотношении в творчестве Сэлинджера элементов модернизма и реализма, Р. Орлова сравнивает период написания им «Ловца во ржи» с тем периодом творчества Горького, когда был написан рассказ «Страсти-мордасти». Поздние же произведения Сэлинджера критик рассматривает в том же ключе, что и творчество Г. Бёлля и Г. Грина (религия «выявляет нравственные позиции писателя»).

В это же время публикуется исследование Л. С. Кустовой, посвященное лексическому анализу «Ловца во ржи» и оценке перевода романа на русский язык<sup>6</sup>. Автор возражает, в частности, против введения в русский текст произведения и в самое его название слова «пропасть», ибо, пишет она, когда Холден Колфилд рассказывал о своем желании спасти детишек от падения, он имел в виду не пропасть, а лишь «страшный овраг». Замена «оврага» «пропастью», считает Л. С. Кустова, придает роману резкое социальное звучание, к чему сам Сэлинджер не стремился. Ведь «пропасть» воспринимается как «символ современной Америки».

Большинство авторов, как видим, говорят о Сэлинджере в основном как о создателе романа «Ловец во ржи». Исключение составляет лишь Р. Орлова, в чьей книге («Потомки Гекльберри Финна») много внимания уделено рассмотрению сэлинджеровских рассказов и повестей

<sup>4</sup> *Затонский Д. В.* Человек и мир в литературе современного Запада. В кн. «Гуманизм и современная литература», с. 309.

<sup>5</sup> *Орлова Р.* Потомки Гекльберри Финна. Очерки современной американской литературы. М., 1964.

<sup>6</sup> *Кустова Л. С.* Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его перевод на русский язык. — «Вестн. МГУ». Филология, журналистика, 1964, № 1, с. 68—81.

о Глассах. Однако с середины 60-х годов произведения, написанные Сэлинджером после «Ловца во ржи», привлекают внимание советской литературной критики все больше и больше. Так, Н. Анастасьев в статье «Миры Джерома Сэлинджера»<sup>7</sup> видит писателя уже как бы в двойном свете: автор романа «Ловец во ржи» — представитель критического реализма, а создатель рассказа «Тедди» и повестей о Глассах — религиозный мистик, испытывающий сильное влечение к реализму. Наиболее отчетливо, по мнению Н. Анастасьева, противоречивость творчества Сэлинджера 1953—1959-х годов проступает в повести «Выше стропила, плотники», где действие «развивается на реальной почве, а характеры повествования — живые люди»<sup>8</sup>.

Соотношение элементов модернизма с традицией критического реализма и декадентские тенденции в творчестве Сэлинджера рассматриваются в работах В. А. Хомякова<sup>9</sup>. Вопросам связей творчества Сэлинджера с культурой Востока (и, в частности, влияния дзэнской эстетики на его новеллистику) посвящены не только отдельные исследования Е. В. Завадской, но и специальная глава в ее книге «Восток на Западе»<sup>10</sup>. Вопрос о влиянии на Сэлинджера традиций мировой литературы и, в частности, как утверждали некоторые критики, влияния Руссо, Достоевского, Толстого, Томаса Манна исследовал Ю. А. Петровский, который пришел к заключению, что правомерно в данном контексте называть только имя Достоевского. Воззрения Сэлинджера, полагает он, оказываются в своей основе, как и у Достоевского, гуманистическими, «а облекающие их религиозные одежды —

<sup>7</sup> Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера.— «Молодая гвардия», 1965, № 2, с. 292—302.

<sup>8</sup> Там же, с. 299.

<sup>9</sup> Хомяков В. А. Соотношение реализма и модернизма в новеллах Сэлинджера.— «Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах». Архангельск, 1965, с. 98—100; он же. Сэлинджер — новеллист.— «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института», 1966, т. 306, с. 240—250; он же. О декадентских тенденциях в творчестве Сэлинджера.— «Ученые записки Вологодского педагогического института», 1967, т. 33, вып. 1, с. 63—76.

<sup>10</sup> Завадская Е. В. Что Сэлинджер ищет в «дзэн»?— Историко-филологические исследования. Сборник статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада. М., 1967, с. 451—456; она же. Восток на Западе. М., 1970, с. 53—76.

не чем иным, как условно принятым традиционным способом выражения»<sup>11</sup>. С Достоевским, считает Ю. А. Петровский, роднит Сэлинджера также изображение трагической судьбы детей и подростков в буржуазном обществе. Впрочем, исследователь не отрицает возможности религиозной интерпретации творчества Сэлинджера, но, говоря о главном герое повестей о Глассах — Симоре, сравнивает значимость и звучание этого образа с социальным значением героев Джека Лондона.

Автор книги «Очерки об американских писателях XX века» Ю. Я. Лидский, подробно остановившись на романе «Ловец во ржи», не менее детально анализирует и новеллы Сэлинджера, и повести о Глассах, приходя к выводу о несомненности общественного и эстетического значения творчества писателя.

Наиболее серьезный концептуальный подход к творчеству Сэлинджера находим в работе Б. Сучкова, который ставит имя автора «Ловца во ржи» как писателя, испытавшего воздействие экзистенциализма, рядом с именами его учителей Сартра и Камю, а также Айрис Мэрдок и Симоны де Бовуар, считая, что, как и они, он затрагивает существенные вопросы общественно-политической жизни, но, что по своему методу его произведения также «нередко представляют собой отход от реалистического воспроизведения жизни»<sup>12</sup>.

Не уменьшается у советских исследователей интерес к творчеству Сэлинджера и в конце 60-х годов. В статье М. Тугушевой, предпосланной выпущенному издательством «Прогресс» роману «Ловец во ржи» на английском языке, высказывается суждение о месте Сэлинджера в американском литературном процессе. Писатель вместе с Дж. Апдайком, С. Беллоу и Б. Маламудом причисляется автором к плеяде представителей «американского критического реализма нового этапа»<sup>13</sup>.

Работа Т. Л. Морозовой «Образ молодого американца в литературе США», вышедшая в 1969 г., продолжает рассмотрение творчества Сэлинджера на фоне современ-

<sup>11</sup> Петровский Ю. А. Творчество Сэлинджера и традиции мировой литературы.— «Ученые записки Новгородского педагогического института», 1967, т. XX, с. 96—109.

<sup>12</sup> Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1967, с. 294.

<sup>13</sup> Тугушева М. Предисловие. В кн.: *Salinger J. D. The Catcher in the Rye*. М., 1968, с. 11.

ной американской литературной жизни, сравнивая его с Дж. Керуаком, Дж. Апдайком и С. Беллоу. И если в начале 60-х годов Сэлинджер справедливо был признан нашими литературоведами родоначальником движения битников, то в книге Т. Л. Морозовой находим уже не только указание на сходство Холдена Колфилда с героями написанных позднее произведений битников, но и замечания о существеннейшем различии между персонажами бит-литературы и героями повестей о Глассах, ряда рассказов Сэлинджера. Т. Л. Морозова отмечает и бросающуюся в глаза разницу между сумбурной прозой представителей «разбитого поколения» и четко сбалансированным стилем прозы Сэлинджера, приходя к выводу, что в творчестве писателя существуют две противоречивые тенденции — реалистическая и модернистско-мистическая, каждая из которых попеременно одерживает верх. Примером победы реалистической тенденции автор называет «Ловца во ржи», а примером победы модернистско-мистической тенденции — повесть «Зуи» и рассказ «Тедди»<sup>14</sup>.

Сделанный нами краткий обзор суждений о творчестве Сэлинджера и о его месте в современном американском и мировом литературном процессе, высказанных советскими литературоведами, критиками и писателями, показывает, что они содержат различный подход к оценке ряда сторон творчества писателя. Но в то же время всеми авторами<sup>15</sup> в той или иной мере признается стремление Сэлинджера к реалистическому отображению жизни, то усиливающееся в его творчестве, то ослабевающее. Сами же эти усиления и ослабления реалистических тенденций, тяга к модернизму и отход от него, подчас в рамках одного произведения, обусловлены — о чем мы говорили уже в нашей книге не раз — двойственной природой самого мировоззрения писателя, двойственной природой его восприятия мира.

«Спасение человека» Сэлинджер видит в урегулировании проблем духа, этики и морали — вне всякой связи с тем или иным социальным строем. Каковы же причины

---

<sup>14</sup> Морозова Т. Л. Образ молодого американца в литературе США. М., 1969, с. 57—69.

<sup>15</sup> К сожалению, из-за незнания грузинского языка нам не удалось ознакомиться с вышедшей в 1970 г. в Тбилиси монографией о Сэлинджере, которую написала литературовед Л. Хвитария.

длящегося вот уже десять лет полного литературного затворничества Сэлинджера? Ведь с 1965 г. он не опубликовал ни одной новой строки. Выходят лишь многочисленные переиздания его произведений. Даже падкая до сенсаций американская буржуазная пресса, пытавшаяся в течение нескольких лет раскрыть причины упорного молчания писателя, в конце концов отступила.

Не объясняется ли его молчание тем, что он ищет каких-то новых основ для дальнейшего творчества? Но в таком случае к каким философским берегам приведут (или уже привели) его новые искания? Трудно сказать. Но то, что дальнейшие поиски Сэлинджером должны вестись, для нас несомненно, и опорой для такой уверенности служит весь его обозримый творческий литературный путь.

Пожелаем же будущим книгам художника той же реалистической правды жизни, которой были отмечены лучшие страницы его творчества до сих пор.



## *Содержание*

Введение

3

I

Философско-эстетические основы книги

«Девять рассказов».

18

II

Суггестивные (скрытые) пласты

«Девяти рассказов»

33

III

Некоторые особенности поэтики

повестей о Глассах

78

Заключение

101



Ирина Львовна Галинская  
*Философские и эстетические основы  
поэтики Дж. Д. Сэлинджера*

*Утверждено к печати  
Институтом научной информации  
по общественным наукам  
и Институтом США*

Редактор издательства Г. М. Тимченко  
Художник В. В. Гарбузов  
Художественный редактор А. Н. Жданов  
Технический редактор В. И. Зудина  
Корректор Р. П. Шаблеева

Сдано в набор 9/XII 1974 г. Подпис. к печ. 7/У 1975 г.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага № 2.

Усл. печ. л. 5,88. Уч.-изд. л. 5,9. Тираж 14 000.  
Г-04293. Тип. зак. 1511.

*Цена 36 коп.*

Издательство «Наука»  
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

36 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»