

И. В. ЛЬВОВА

ДОСТОЕВСКИЙ И ДЖОН К. ХОЛМС

Диалог с Достоевским никогда не прекращался в американской литературе XX в., но были годы, когда интерес к писателю был необычайно велик. 1940—1950-е годы стали новым и важным этапом в осмыслении его творчества. Существенную роль в этом сыграли писатели нового послевоенного поколения, которые называли себя «поколением бит».¹ Воздействие творчества Достоевского было не просто огромным: он стал культовым писателем поколения. К сожалению, характер этого воздействия никогда не исследовался. Да и сама «литература бит» не была предметом специального изучения в отечественной американистике. Творчество же Джона К. Холмса (1926—1988) — писателя, создавшего первый «роман бит» (1952)² и выступившего с первым манифестом поколения (1952), практически неизвестно.

Как же было воспринято творчество Достоевского Джоном Холмсом, и как это восприятие нашло отражение в романе «Иди»? Произведение создавалось с 1949 по 1951 год и стало первым романом, оповестившим о приходе нового «поколения бит» на пять лет рань-

¹ Литература «поколения бит», возникшая в США в 1940-е годы, представлена именами писателей Дж. Керуака, Дж. Холмса, У. Берроуза и поэтов А. Гинзберга, К. Рексрота, Л. Ферлингетти, Г. Корсо. Она отразила бунт «поколения бит», который был анархическим по своей природе и явился реакцией на духовный кризис, переживаемый американским обществом в послевоенный период. Отрицая как общественные институты, так и традиционные формы искусства, писатели «поколения бит» искали способы непосредственного и спонтанного выражения тех интенсивных переживаний и того духовного опыта, который, как они считали, обретается с помощью внезапных мистических озарений. В своих произведениях они использовали обычную разговорную речь, ритмы джаза, разрабатывали «спонтанный метод» письма (Керуак), что должно было, по их мнению, способствовать уничтожению грани между жизнью и искусством, достижению максимальной психологической правдивости изображаемого. Среди работ, посвященных культуре и литературе «бит», наиболее близкое отношение к проблеме данной статьи имеют монографии: *Hassan I. Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton, 1961; *Sterritt D. Mad to be Saved: The Beats, the 50's and Film*, Carbondale; Edwardsville (Illinois): U. P., 1998.

² Холмс Джон Клеллон (1926—1988) — писатель, поэт, эссеист, близкий друг Дж. Керуака. Автор романов «Go» (1952), «The Horn» (1958), «Get Home Free» (1964), а также трех поэтических сборников и книг эссе, среди которых:

ше культового романа Дж. Керуака «На дороге». Одной из особенностей романа Холмса является его автобиографическая основа. Как пишет Холмс, роман во многом документален: «Книга — почти буквальная правда, иногда слишком буквальная, чтобы быть поэтически правдивой»,³ герои имеют узнаваемые прототипы: Дж. Керуак — Пастернак, А. Гинзберг — Стофски, Герберт Ханке — Анке, Нил Кассади — Гарт. Роман представляет собой повествование о том, как главный герой Гоббс и его жена Кэтрин, молодые люди послевоенного, или, иначе говоря, нового потерянного, поколения в поисках духовной опоры знакомятся с «битниками» и проходят опыт «битничества».

«Роман бит», к которому следует отнести «Иди», имеет ряд особенностей: это роман о «поколении бит», тема его — бунт, герои — молодые бунтари, ищущие смысл существования, путь героя изображается как путь познания, роман написан на биографической основе, главный герой, глазами которого мы видим большую часть событий, является alter ego автора. Все эти черты характерны и для романа Холмса.

Использование художественного опыта Достоевского в формировании «романа бит» было бы невозможно без диалога с ним. Холмс признается, что роман «Иди» создан под воздействием Достоевского: «Очевидно, книга написана под влиянием экзистенциалистской перспективы того времени, плюс страстное увлечение Достоевским, которое я разделял вместе с другими писателями-новичками» (Холмс, XVII).

Действительно, многие темы, мотивы, образы, проблемы в романе «Иди» связаны с Достоевским. Так, не только часто упоминаются герои романов Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот», но герои Холмса идентифицируют себя с ними. Холмс в данном случае отразил характерную для «битников» черту поведения, когда молодые люди пытались разрушить грань между жизнью и литературой, проживая жизнь как литературное произведение и делая жизнь из литературы. Когда один из героев романа Вергер называет Агатсона Николаем Ставрогиным, это кажется надуманным, если бы подобный эпизод не был описан в документальной книге американской писательницы Д. Джонсон, которая в 1950-е годы входила в группу молодых поэтов и писателей «поколения бит». Д. Джонсон вспоминает историю, когда Аллен Гинзберг встретил Карла Соломона в коридоре Нью-Йоркского государственного пси-

«Nothing more to declare» (1967), «Displaced Person: The Travel Essays» (1987), «Representative Man: The Biographical Essays» (1988), «Passionate Opinions: The Cultural Essays» (1980). Роман «Go» в отечественной критике упоминается под названиями «Марш», «Вперед», «Иди» и др. В данной статье используется «Иди» как наиболее распространенное.

³ Holmes J.C. Go. New York, 1980. P. XVII. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: Холмс, с указанием страниц. Здесь и далее переводы всех текстов мои. — *И. Л.*

хиатрического института (1950), где оба они были пациентами. «Кто ты?» — спросил Карл Соломон требовательно. «Я Мышкин», — ответил Аллен. Карл представился как Кириллов.⁴

Некоторые эпизоды в романе «Иди» повторяют подобные же у Достоевского. Об этом, в частности, писал сам Холмс в воспоминаниях.⁵ Например, разговор Уотерса и Стофски о времени напоминает разговор Ставрогина и Кириллова. Если Кириллов останавливает часы, то Уотерс разбивает их, объясняя свой поступок сходным образом: «Я разрушаю время. Разве ты не видишь, мы судим друг друга, ненавидим друг друга, страдаем... потому что смотрим на все с точки зрения времени, потому что боимся! Но с точки зрения Бога, с точки зрения вечности больше нет ненависти, „больше нет страданий! Это так просто”» (Холмс, 49). Размышления Гоббса о зараженности микробом антигуманизма могут быть соотнесены со сном Раскольникова о трихинах, и т. д.

Однако не только внешние параллели, сходства, переключки с Достоевским можно обнаружить в романе, сама идея его связана с Достоевским, и лучше всего об этом свидетельствуют эпиграфы к книге. Их три: из Ветхого Завета («Пришли дни посещения, пришли дни воздаяния; да узнает Израиль, что глуп прорицатель, безумен, выдающий себя за вдохновенного...» (Осия. 9: 7)); из Нового Завета («Но кому уподоблю род сей? Он подобен детям, что сидят на улице и, обращаясь к своим товарищам, говорят: мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали» (Мф. 11: 16, 17)); из «Братьев Карамазовых» («Отцы и учителя, мыслю: „Что есть ад?”». Рассуждаю так: „Страдание о том, что нельзя уже более любить”» (14, 292)).

Таким образом, Достоевский воспринимается Холмсом как некий духовный учитель, пророк новейшего времени. Трудно утверждать, разделял ли Холмс распространенное мнение философов Серебряного века о Достоевском как о пророке Третьего Завета. Главное, русский писатель помог Холмсу выразить прежде всего те духовные проблемы, которые стояли перед молодым поколением.

Центральные темы в романе Холмса — тема подполья, тема духовного воскресения человека и тема города — не могли появиться без учета опыта Достоевского.

Роман Холмса — это роман о подполье молодых людей, об испытании их подпольем. «Битники» впервые в американской культуре открыли его для себя, впервые дерзнули противопоставить этот способ существования традиционному обществу и потому переживали опыт молодых героев Достоевского как собственный.

⁴ *Johnson J.* *Minor Characters.* Boston, 1983. P. 75—76.

⁵ *Holmes J. C.* *The Great Remember* // *Kerouac J.* *On the Road.* New York, 1979. P. 582—583.

Основная тема подполья — тема разлада человека с миром. Достоевский писал, что «причина подполья — уничтожение веры в общие правила. Нет ничего святого» (16, 330). Такое понимание подполья нашло отражение и в романе Холмса.

Подполье — это спасение. Идея бегства

Ощущение тупика, конца цивилизации — типичная черта кризисного сознания людей нового времени. Одним из ответов на этот кризис всегда было бегство от цивилизации к природе, от рационального к иррациональному, от логического к абсурдному. «Битники» также отвечают на жестокость и абсурдность мира бегством от действительности, которая вызывает у них боль и протест: «Наши семьи разрушаются, наша любовь отвергнута, наши жены оставляют нас, наши мужья называют нас проститутками, наши матери плачут, глядя на нас, наши друзья сочувствуют нам в наших заблуждениях, и все кажется ужасным, потерянным безвозвратно, прелюдией к какой-то невообразимой катастрофе», — пишет своей подруге главный герой романа Гоббс (Холмс, 60).

Как и романтики, герои Холмса мечтают о простой, идиллической жизни вдали от цивилизации: «...жениться... Осесть, может быть, завести ферму, детей и все такое» (Холмс, 10). Прибежищем для «битников», их идеалом становится Мексика, как для некоторых героев Достоевского была Америка: «Когда Гоббс и Пастернак испытывали депрессию, то часто говорили о том, чтобы все бросить и убежать в Мексику. Она стала своего рода подготовленным местом для отступления, если бы дела пошли совсем плохо. Она стала убежищем, одна мысль о котором уменьшала боль безнадежности, создавшей его» (Холмс, 55). Этот идеал, как и романтизм, позже воспринимается ими как признак душевной незрелости.

В реальности они способны убежать только в подполье. Оно противопоставлено миру, в котором обречены жить все, миру конформизма, несправедливости, несвободы. Именно подполье становится спасением, здесь человек утверждает свою индивидуальность, обретает свободу, заявляет, «что он человек, а не штифтик!» (5, 117). Для героев романа Холмса, как и для «подпольного человека» Достоевского, подполье является единственным убежищем.

Подполье — это бунт

Если следовать за историей бунта, представленной А. Камю в эссе «Бунтующий человек», то именно с появлением героя, изображенного Достоевским, начинается история подлинного нигилизма, в

которой «битничество» представляет еще одно звено. Об этом заявил Холмс в своей знаменитой статье «Это поколение бит», где он впервые сравнил «поколение бит» с молодыми русскими, о которых писал Достоевский: «Достоевский в 1880-х годах писал, что в России сейчас не говорят ни о чем ином, как о вечных вопросах. С некоторой поправкой на время можно сказать, что нечто подобное происходит в Америке... Поколение бит увлечено отчаянными поисками веры... Через тридцать лет поколение, о котором писал Достоевский, стало на чердаках изготавливать бомбы. Нынешнее поколение, может, и не будет изготавливать бомбы, его, скорее всего, попросят сбросить их, однако этот факт надо всегда иметь в виду».⁶ Поскольку мир полон страдания, герои-бунтари Достоевского заявляют о своем праве на свободу. Быть в подполье — это как раз и не принимать Божьего мира, это значит жить в состоянии бунта. Именно так живут герои Холмса.

Как и «подпольный человек» Достоевского, многие герои подполья, изображенного Холмсом, бунтуют, хотят проявить своеволие. Именно своеволие спасает от «муравейника»: «Я ведь тут, собственно, не за страдание стою, да и не за благоденствие. Стою я ... за свой каприз и за то, чтобы он был мне гарантирован, если понадобится» (5, 119), рассуждает «подпольный герой» Достоевского. Подобную позицию занимает и «подпольный герой» Холмса Агатсон: «Все в нем заставляло даже нетрезвого наблюдателя быть настороже, словно тот понимал, что этот человек уважал только свои прихоти и способен был сделать все, что бы ни пришло ему в голову» (Холмс, 19).

В романе Холмса представлены два типа нигилистов, которые соотнесены автором с героями романа Достоевского «Бесы». Образ Агатсона несомненно родствен образам Ставрогина. На это указывают, в частности, слова одного из персонажей Холмса, Вергера, который, назвав Агатсона Николаем, повторяет обращение Шатова к Ставрогину: «Почему я осужден верить в вас во веки веков?» (Холмс, 198). Образ Агатсона несравненно мельче Ставрогина, но, создавая его, автор придал ему многие из черт последнего: Агатсона тоже окружает тайна, он внутренне опустошен, его случайная смерть напоминает самоубийство. Как и Ставрогин, охваченный «внезапным демоном иронии», Агатсон ведет «ироническую жизнь», которая для него не что иное, как шутка, насмешка: «Он был похож на человека, который осознает проклятость своего существования, видит его грубую насмешку и, более того, понимает, что вся жизнь — это чудовищная, жестокая шутка, которую играют с каждым, ужасная шутка, когда жизнь видится постыдной, нелепой, бессмысленной» (Холмс, 273). Агатсон одержим демоном равнодушия, неспособно-

⁶ *Holmes J. C. This is The Beat Generation // New York Times Magazine. 1952. 16 Nov.*

сти чувствовать. Как и Ставрогину, который привязывается и оскорбляет из удовольствия оскорбить, Агатсону нравится скандал. Выходки Агатсона сравнимы с такими же выходками Ставрогина, делавшего «дерзости разным лицам <...> совсем дрянные и мальчишеские» (10, 38). Агатсона влечет жизнь дна, как и Ставрогина, который в Петербурге живет «в какой-то странной компании, связался с каким-то отребьем петербургского населения, с какими-то беспаспортными чиновниками, отставными военными, благородно просящими милостыню, пьяницами, посещает их грязные семейства, дни и ночи проводит в темных трущобах и Бог знает в каких закоулках» (10, 36). Подобно Ставрогину Агатсон играет роковую роль в жизни влюбленных в него женщин, и, как говорит о нем один из героев, Кетчам, «главное занятие Билла — каждые несколько месяцев сломать судьбу хоть одной женщины, чтобы сохранить уважение к себе» (Холмс, 195). Бесчувственность Агатсона к влюбленным в него жертвам поистине демоническая.

Николай Ставрогин предстает как сверхчеловек, Агатсон в романе Холмса намного проще, «человечнее», хотя и ему поклоняются более слабые натуры. Вергер хочет видеть в нем нового пророка, боготворит его: «Нет, нет! Это окружающие придумали его, исказили его!.. Он показал, как можно жить, а они все свели к его чудачествам... В действительности ему бы вознестись в клубах дыма или уйти в рубище в сирийскую пустыню, исчезнуть, чтобы о нем никогда больше не слышали! Тогда он станет частью культуры, кем-то вроде черного пророка, а его комната — святыней...» (Холмс, 195).

Смысл сопоставления Ставрогина с Агатсоном, у которого был, по словам автора, реальный прототип — Билл Каннастра, очевиден. Холмс видел истоки болезни, охватившей молодых американцев в послевоенные годы, в утрате веры, связующей идеи, которая выразилась и в ощущении того, что новое поколение, «поколение бит», «унаследовало самый плохой из всех возможных миров... Это было первое поколение, для которого промывание мозгов, геноцид, кибернетика, исследования по мотивации поведения и, как результат, представление об ограниченности человеческой свободы воли были знакомы как собственные пять пальцев».⁷ Достоевский, в представлении Холмса, был писателем, исследовавшим эту болезнь, поэтому его художественный опыт Холмс всегда имел в виду, рассказывая о «битниках». Он чувствовал родство своих героев с героями романов Достоевского и в этом смысле, очевидно, ощущал себя в русле традиции русского писателя, что давало ему возможность художественного обобщения, превращения частной истории молодого человека в исследование современного нигилизма и героев современного подполья.

⁷ *Holmes J. C. The Philosophy of the Beat Generation (1958) // Kerouac J. On the Road. P. 370.*

Еще один значимый герой романа — Гарт (прототипом его стал знаменитый Нил Кассади, выведенный в романе Керуака под именем Дина Мориарти). Как и в случае с Агатсоном, Холмс прямо указывает в романе на сходство Гарта с Кирилловым. Подобно Кириллову, который полагал, что «человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому <...> Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо» (10, 188—189), Гарт «знает, что все прекрасно, поэтому все прекрасно» (Холмс, 122). Представление о его жизненном кредо лучше всего дает замечание А. Камю, сделанное им в «Эссе об абсурде», в главке, посвященной Кириллову: «Все хорошо, все дозволено, и нет ничего ненавидимого: таковы постулаты абсурда». ⁸ Гарт — абсурдный герой в том смысле, как понимали его экзистенциалисты. Для Холмса в сравнении Гарта с Кирилловым наиболее важно было передать способность Кириллова к интенсивности переживания, почти мистической, когда «вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой» (10, 450). К такой же интенсивности переживаний стремится Гарт, именно этим он привлекает других героев романа. В нем есть некоторые христоподобные черты, как и в Кириллове. Если Агатсон — черный пророк молодого поколения, то Гарт, очевидно, белый. Так, благодаря Достоевскому, Холмсу удалось представить в романе два типа нигилистов, которые, придерживаясь одного постулата «всё дозволено», отразили два его полюса.

Подполье связано со своеволием, с освобождением себя от моральных запретов, а следовательно, с преступлением. Тема преступления — важная у Достоевского. Главной она становится и в «литературе битников». Как отмечал американский критик Дж. Тайтл, «разрушение нормы выводило прямо к преступлению, движение „битников” было кристаллизацией всеобщего недовольства американскими добродетелями прогресса и власти. Они начали с исследования недр города — преступности, наркотиков, сумасшедших домов, потом это развилось в мистическую чувствительность». ⁹

«Битники» оправдывают преступления не только потому, что, бунтуя против морали, освобождают себя от лицемерия общественных установлений, но и потому, что полагают во всяком новом слове преступное начало, а в заурядном уголовнике видят некий прообраз новатора духа. Не случайно герои романа Холмса восхищаются ничемным воришкой по прозвищу Литл Рок лишь оттого, что он четыре раза сидел в тюрьме.

Испытание «идеи бит» становится одним из двигателей сюжета у Холмса, дает представление о характере исканий и ценностях «бит».

⁸ Камю А. Миф о Сизифе : Эссе об абсурде // Бунтующий человек. М., 1990. С. 84.

⁹ Tytell J. The Broken Circuit // Kerouac J. On the Road. P. 314.

В статье «Философия бит» Д. Холмс отмечал: «Кажется невероятным, что для того, чтобы понять кажущиеся немотивированными преступления молодых людей, нужно исходить из того, что это моральные преступления. Сообщалось, что подросток, который недавно заколол другого подростка, сказал своей жертве: „Я просто хотел узнать, что я почувствую“. Он не является ни безумным, ни сумасшедшим. Причина молодежной преступности не в плохом окружении, ибо это духовные преступления, и именно жажда обретения ценностей выражена в таких преступлениях».¹⁰

Первое преступление, которое изображается в романе, — это преступление нравственное, связанное с нарушением супружеской верности. По признанию Холмса, сюжет об измене жены Гоббса с его другом Пастернаком выдуман и, следовательно, потребовался автору как своего рода проверка правильности идеи о полной свободе от моральных запретов. И Пастернак, и Гоббс в этой ситуации ощущают ложность своих воззрений. Они разрушают не столько институт брака, сколько судьбы женщин и доверие друг к другу. «Мне вовсе не нравится вся эта болтовня о свободной любви, этот богемный либерализм между друзьями, — говорит Гоббсу Пастернак, который и проповедует полную свободу, — я думаю, что этого не должно быть между друзьями. Чувствуешь себя как преступник или что-то вроде того. Ты сейчас смотришь на меня, словно я настоящий грязный Иуда» (Холмс, 204).

Главным испытанием становится настоящее преступление, именно оно обнаруживает иллюзорность свободы, которую обрели герои. Воровство, в котором оказывается косвенно замешан Стофски, смерть Агатсона, похожая на самоубийство, потрясают подпольный мир, и главные герои покидают его. Смерть Агатсона знаменует для многих героев, в том числе и Вергера, «конец эры», иллюзорность «подпольной веры». Это неизбежное пробуждение героя к реальности Холмс подчеркивает, изображая духовный переворот, происходящий с Гоббсом. Смерть Агатсона заставила увидеть подпольный мир по-новому. Подобно Раскольникову, не сумевшему преодолеть собственную нравственную природу, Гоббс ощущает противоречие между природой человека и подпольной жизнью: «Что я здесь делаю? Что происходит? Почему все так? Гарт, Дина, Стофски, Кристина, Анке, мертвый Агатсон... все они, как дети ночи, все безумные, потерянные, без любви, без веры, без дома. У всех какой-то ужасный надлом — надлом, против которого восстает сама природа» (Холмс, 310). Подполье не может заменить героям, странствующим в поисках веры и смысла, истинного дома. В финале произведение подполье противопоставлено дому. «Где наш дом?» — спрашивает главный герой Гоббс. Мотив поисков дома, как и мотив

¹⁰ *Holmes J.C. The Philosophy of the Beat Generation. P. 370.*

поисков отца в романе Керуака «На дороге», весьма характерен для «романа бит». Подполье не было и не могло стать тем ответом, который искали «битники», бунтуя против своего удела, цивилизации, культуры, общества.

Подполье — это ад

Подполье Холмс называет адом и спускается туда вместе со своими героями. Комментируя замысел романа, писатель отмечает: «Когда я начал писать, то рассматривал роман как первый том трилогии, которая должна была иметь структуру „Божественной комедии“. „Иди“ должен был быть моим Адом, в котором описаны круги безверия, нисходящие от верхнего мира молодых городских профессионалов, через людей богемы, через людей бит, ниже, прямо в мир подпольной преступности» (Холмс, XXII). Подполье — это та граница, где начинается падение, это порог, за которым настоящая преисподняя. «Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (16, 329). Эта мысль, очевидно, была воспринята Холмсом, ибо подполье — первая ступень, ведущая в ад. Ад — это и есть «страдание о том, что нельзя уже более любить». Каждый из героев чувствует внутреннюю опустошенность. Подполье является метафорой одиночества, отчуждения человека. Как и герои Достоевского, герои Холмса ищут спасения в одиночестве и страдают от одиночества. Эту двойственность положения человека Холмс неоднократно подчеркивает в романе: «Гоббс посмотрел на остальных, на отрешенные лица сидящих в полукруге и будто бы увидел, как всякий раз одиночество охватывало их. Преувеличенный смех Тримбла был в действительности маской, холодное самообладание Кетчама неожиданно оказалось свидетельством его глубокого недоверия к откровенности, возможно, недовольства собой, Пастернак был печален и раздражен. Как невыносимы все они, подумал он. Они боятся эмоций, они думают о человеческих нуждах как о слабости и в одиночестве видят не проклятие или гибель, а защиту» (Холмс, 292).

Отчуждение, одиночество есть черта сознания современного человека, подполье становится уделом большинства, о чем и писал Достоевский: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости <...> Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что все таковы, а стало быть, не стоит исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого!» (16, 329).

«Человек из подполья», представленный Холмсом, несет черты такого сознания, и это указывает, что оно является типичным для молодых людей того времени.

Подполье — это игра

«Подпольный человек» Достоевского паясничает, играет, превращая трагедию в фарс. Герои Холмса, убегая в подполье, тоже ведут своего рода игру, причем игру, осознанную и по сути своей детскую.

В связи с этим нужно отметить такую черту «культуры бит», как инфантильность. Инфантильны и сами «битники», и герои их произведений. Исследователями отмечалась инфантильность героев романа Керуака «На дороге».¹¹ Инфантильность характерна и для героев романа «Иди».

В этой связи интересно отметить, что именно в 1940—1950-е годы в американской публицистике, критике о Достоевском довольно широко был распространен взгляд на героев Достоевского как на инфантильных героев. Писательница К. Маккаллерс, например, пишет об инфантильности как черте, роднящей героев русской литературы XIX в. и литературы американского Юга.¹² Незрелость героев Достоевского отмечает критик Р. Блэкмур в эссе о Достоевском: «При чтении книги Ивана у нас возникает странное чувство, что грех Ивана, или Смердякова, или других — это не грехи взрослых, а детские грехи. Подумайте о них и вспомните Лизу и ее прищемленный палец... Наверное, в природе греха быть ребячливым, вероятно, поэтому многие из нас не хотят взрослеть, мы цепляемся за грех, как за единственное, что принадлежит нам».¹³ Среди писателей мысль об инфантильности героев Достоевского откровеннее всего высказал поэт и переводчик К. Рексрот в статье «Достоевский: „Братья Карамазовы“»: «Потревоженные души романов Достоевского — это не взрослые люди. Они бесконечно рассуждают о том, о чем взрослые предпочитают не говорить. Достоевский — первый писатель, сделавший художественной добродетелью неисправимую незрелость своего народа».¹⁴

На инфантильность своих героев указывает и Холмс. Демонический Агатсон, оказывается, «всего лишь школьник, который так и не

¹¹ См., например: *Hunt T.* On the Road: An Adventurous American Education // *Kerouac J.* On the Road. P. 480; *Vopat C.* Jack Kerouac's in the Road: A Re-evaluation // *Kerouac J.* On the Road. P. 442—443.

¹² *McCullers C.* The Russian Realists and Southern Literature // *The Mortgaged Heard.* Boston, 1971. P. 252—258.

¹³ *Blackmur R.P.* Eleven Essays in the European Novel. New York, 1964. P. 232—233.

¹⁴ *Rexroth K.* Classics Revisited. New York, 1986. P. 184—185.

вырос», как характеризует его один из героев, Кетчам, а «его дикие выходки, безумные трюки, рассчитанные непристойности (потому как вы знаете, он их действительно просчитывает), — по словам другого героя, Стофски, — не трагические иллюстрации стремления к смерти или упадка западной цивилизации... но просто... мальчишество, старина!» (Холмс, 10). Гарт — мальчишка, не желающий взрослеть, и все они дети, сбежавшие от взрослых. Одним из итогов странствий по подпольному миру главного героя романа является понимание того, что подполье по природе своей инфантильно, выйти из подполья — значит повзрослеть. «Я был только ребенком, бездумным ребенком... Знаешь, что я имею в виду? Это было все только литературой, ребячеством» (Холмс, 227), — говорит своей жене Гоббс.

Сравнение героев романа с детьми является центральным в романе Холмса. Оно вынесено и в эпитафию. Под детскостью автор подразумевает инфантильность, незрелость, безответственность, оторванность от реальной жизни. Подобное понимание детскости можно обнаружить и в романе «Бесы». Кириллов признается, что «своевольничал с краю, как школьник» (10, 472). Шатов говорит о жене: «Ведь это как блаженные дети, всё у них собственные фантазии, ими же созданные; и сердится, бедная, зачем не похожа Россия на их иностранные мечтанья! О несчастные, о невинные!» (10, 440). Не случайна и такая деталь в романе: в момент убийства Шатова в руках Липутина оказывается детская свистулька.

«Подполье бит» — это мир детей без взрослых. Однако эта тема, как известно, волновала и Достоевского. В работе над «Подростком» он пишет о своем замысле: «Заговор детей составить свою *детскую империю*. Споры детей о республике и монархии. Дети заводят сношения с детьми-преступниками в тюремном замке. Дети-поджигатели и губители поездов. Дети обращают черта. Дети — развратники и атеисты. Ламберт. Andrieux. Дети — убийцы отца» (16, 6). Эта же тема станет одной из центральных в западной литературе 1940—1950-х годов, а притча У. Голдинга «Повелитель мух» (1954) — наиболее известной среди произведений на эту тему.

Детскость у Холмса означает не только инфантильность, но и свидетельствует о богооставленности человека, который с утратой веры утратил представление о целостности мира и своем месте в нем. Бог в романе Холмса идентифицируется с фигурой отца, взрослого, носителя власти. Весь культ демонизма, зла, «битничества» — лишь мальчишество, которое исчезает при появлении Бога, авторитета, смысла, и «чудовище с разочарованием обнаруживает, что оно всего лишь маленький сопливый мальчик!» (Холмс, 109).

Подполье — это противопоставление незрелого мира взрослому, свободному — несвободному, смехового — серьезному, в котором ценности традиционного общества пародируются и трагестируются. Карнавальная стихия, где верх и низ смешаны, низ воспевается

и сакраментализируется, весьма характерна для «культуры бит». Подполье есть изнаночный мир, его существование свидетельствует об абсурдности настоящего мира и трагедии человека в этом абсурдном мире.

Интересно, что традиция пародирования тем, мотивов, образов Достоевского, которая станет типичной для американской литературы второй половины XX в., очевидно, берет свое начало у «битников». В романе «Иди» появляются так называемые раскольники, которые напоминают шутов, осмеянию подвергается их бунтарство и угрюмость; один из героев, Пастернак, называет себя глупым Мышкиным и т. д. Подполье — это игра, до тех пор пока настоящая смерть не возвращает к реальности. Мотив иллюзорности игры является одним из важных в романе, ибо мир подполья, его спасительность призрачны, «это мир теней, ускользнувший из тисков времени, тогда как Гоббс не мог от него убежать, мир, в котором его ценности были помехой и его тревоги непонятными и оскорбительными» (Холмс, 262).

Таким образом, тема подполья входит как центральная тема в «роман бит» и становится знаковой для молодежной культуры. «Подполье бит» амбивалентно, поэтому и отношение героев романа к нему противоречиво, так же как неоднозначным оно представляется «подпольному герою» Достоевского, который прославляет подполье и прокликает его: «Итак, да здравствует подполье! Я хоть и сказал, что завидую нормальному человеку до последней желчи, но на таких условиях, в каких вижу его, не хочу им быть (...) Эх! да ведь я и тут вру! Вру, потому что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!» (5, 121). Нужно сказать, что вообще отношение к подполью и, следовательно, изображение его писателями «поколения бит» неоднозначно. Если Керуак романтизирует подполье, то Холмс показывает его трагизм и в этом отношении наиболее близок к Достоевскому.

«Культура бит» как результат подполья

Очевидно, можно говорить о возникновении новой «культуры бит» как культуры подполья. Это культура крайностей, ибо само поколение, создававшее ее, — поколение крайностей. Так назвал его Холмс, объяснив, что «тяготение к крайностям — единственный способ утверждения жизни, который они знают».¹⁵ Этот мир был реален и в то же время насквозь литературен, трагичен и несерьезен, исполнен бунтарства и не зрел, свободен и губителен. Его «широкость» была

¹⁵ *Holmes J.C. This is The Beat Generation.*

показана Достоевским, писателем, который открыл и описал этот подпольный мир. «Подпольные» XX в. узнавали в его произведениях себя и, создавая собственные романы, вольно и невольно следовали за ним.

Роль города

Город стал местом, где рождалась новая контркультура. Подполье не могло существовать вне современного мегаполиса, оно тесно связано с мифом о городе, созданным Достоевским. Американский исследователь Д. Фангер в работе «Достоевский и романтический реализм» показал, как возникал этот миф, подчеркнув величайшее его значение для литературы XX в.: «Теперь можно рассмотреть вопрос, почему миф о городе, созданный Достоевским, — третий великий миф девятнадцатого столетия о городе — столь современен в середине двадцатого века. Во-первых, не потому ли, что миф лишает город внешнего блеска, а романа счастливой концовки, когда герой добивается успеха, и наполняет его духом мучительных исканий. Впервые он представил жизнь города во всем ее убожестве — не просто для того, чтобы показать, как условия жизни воздействуют на человека, как бы сделали это натуралисты, но для того, чтобы поднять проблему, как в этих условиях чувствующий человек может бороться за собственное достоинство. Он поднял хаотичный город до символа хаотичного нравственного мира человека, так что противоречия второго находят свою копию, двойника в контрастах первого. Он показал, без всяких абстракций, человеческое сознание, борющееся в мире, где существует всего несколько представлений о нормальности, борющееся с ужасной невообразимой свободой, чтобы вновь найти условия для живой жизни. Борьба эта по своей природе интеллектуальна, соблазны являются идеологическими. В современном метрополисе можно обнаружить частично и миф Диккенса о городе, и миф Бальзака. Но наши личные и коллективные страхи и неуверенность, наша постоянная борьба с тем, что экзистенциалисты называют абсурдом, отражены только в мифе о самом отвлеченном и самом тоскливом городе мира, герои которого навсегда бесцельно и рассеянно бредут по его улицам».¹⁶

Д. Холмс широко использует это художественное открытие Достоевского. Его роман можно соотнести с самым петербургским произведением Достоевского, с «Преступлением и наказанием». Нью-Йорк в романе «Иди» — один из главных героев. Как и у Достоевского, город Холмса — это современный мегаполис. Он представлен в двух планах: реалистическом и символическом.

¹⁶ Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge (Mass.), 1965. P. 211.

Холмс показывает бедные районы Нью-Йорка, самые грязные углы, где обитают его герои и где происходит действие. Это замкнутый мир, своего рода микрокосм, весьма компактный, как компактен Петербург Достоевского. Главный герой Гоббс постепенно знакомится с ним. «Это был мир грязных черных лестниц, ведущих в „пады“, кафетериев на Таймс-Сквер, перекрестков, ночных странствий, встреч на углах, хитчхайкинга, бесчисленных „хип“-баров по всему городу и самих улиц. Он был населен людьми, сидевшими на наркотиках, ищущими новой степени безумия. Связанные невидимыми нитями, нуждой, давними мелкими преступлениями или странным признанием сродства, они все время находились в движении, живя ночами, торопливо передвигаясь по улицам, чтобы завязать знакомства, внезапно исчезали, попадая в тюрьмы или отправляясь в дорогу, чтобы появиться вновь и разыскать друг друга. Они смотрели на жизнь как на подпольную, таинственную и, кажется, не имели другого представления о внешней реальности, кроме той, что находилась в ближайшем их окружении (места, где они останавливались, слушали неистовый джаз), продолжая жить как прежде» (Холмс, 36).

Точность деталей в описании города, конкретность социальных характеристик — одна из особенностей изображения Петербурга Достоевским. Холмс также абсолютно точен и достоверен в описании мест, где обитают его герои. Бары, меблированные комнаты, Таймс-Сквер — секретный мир подполья, «сообщества потерянных и проклятых людей» (Холмс, 120). Этот мир противопоставлен городу среднего класса, богатому и деловому Нью-Йорку, так же как Достоевский противопоставляет величие украшенной бесчисленными памятниками столицы и ее нищету. Противопоставление, как и у Достоевского, дается в двух планах. В романе мало картин жизни природы, и сам город оказывается враждебен человеку. Он усиливает страдания, раздражает нервы, замыкает человека в одиночестве, когда тот чувствует себя «словно единственное живое существо в разоренном покинутом городе, осужденное быть наедине с бесконечностью пространства, с одиночеством небес» (Холмс, 90). Городские пейзажи, картины городской жизни, представленные в романе Холмса, свидетельствуют о том, что сам город является источником драмы для его героев. Причем некоторые из этих картин могут быть соотнесены с описаниями Петербурга в «Преступлении и наказании». Так, например, описание нью-йоркской жары («...на этой неделе установилась невыносимая жара, которая не исчезала даже ночью. Она захватила город в невидимую осаду и угнетала всех. Это был душный, невыносимый полдень, иногда случайный дождик прибывал уличную пыль» — Холмс, 181) перекликается с описанием Петербурга на первых страницах романа Достоевского, когда Раскольников выходит на улицу, где «стояла страшная жара, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та

особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу»; и далее: «Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшиея, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины» (6, 6). Все это раздражает и без того расстроенные нервы юноши.

Однако этот город влечет человека, как влечет он Раскольникова, который удивляется, «почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь и всякая гадость» (6, 60). Это болезненное влечение испытывают герои Холмса, странствуя по грязным улицам.

Описания жилищ, комнат героев — Стофски, Гоббса, Агатсона, Бианки, Уотерса, где происходят главные события, занимают существенное место в романе Холмса. Это всегда нищие углы: «Стофски жил на Йорк-Авеню и Семьдесят восьмой улице в унылом районе, где располагались лавки старьевщиков и пивные. Это было здание разрушающегося многоквартирного дома с лавкой часовщика внизу, в которой всю ночь горела синяя лампа. Его квартира была на четвертом этаже в самом конце, к ней вела закоптелая лестница, на которой постоянно пахло отбросами, она была пристанищем для тощих бродячих соседских кошек и случайных пьяниц, таких же несчастных, как они» (Холмс, 16). Реалистически воспроизведенные, эти углы символизируют также ступени ада, в который спускаются герои. Их обстановка и атмосфера отвечают внутреннему состоянию героев. Так, эмоциональная опустошенность Бианки подчеркнута пустотой ее комнаты, обстановка комнаты Уотерса свидетельствует о его душевном расстройстве, Агатсона — о самом дне отрицания и падения. Д. Фангер отмечал, что «реальный город, представленный в романе Достоевского с поражающей конкретностью, также является городом душевным, в том смысле, что его атмосфера отвечает душевному состоянию Раскольникова и символизирует его».¹⁷ Эту же особенность в изображении города можно отметить и в романе Холмса «Иди».

Как и в романе Достоевского, улицы — это единственное место, связывающее героев с жизнью, где они находят друг друга. Герои

¹⁷ Ibid. P. 194. Петербург Достоевского воспринимался Холмсом в 1940-е годы как «душевный», мистический город. В дневнике за 3 февраля 1949 года Холмс пишет: «Я тогда лишь узнаю свое место в этом Нью-Йорке Достоевского, когда погружусь в него полностью, целиком, окончательно, бесповоротно, когда совершу этот прыжок. Город может поглотить меня, я чувствую, что могу утонуть в нем... У меня было мрачное видение собственной жизни в непостижимом Петербурге моего воображения, где жили все, кого я когда-либо знал» (Clearing the Field // Passionate Opinions: The Cultural Essay. The University of Arkansas, 1988. P. 28).

выходят из своих лачуг, чтобы ощутить свою связь с миром, спастись от одиночества. Но эти переходы из углов на улицы — бег по кругу, и в этом смысле город представляет собой круги ада, которые проходят герои: «Каждый двигался безостановочно от улицы к улице, от притона к притону... Они шли и шли, то и дело останавливаясь, чтобы выпить пива, совершая то, что раньше называлось „гранд тур по Деревне“» (Холмс, 71).

Город — средоточие всех пороков, опасностей, подстерегающих современного человека: безработицы, бездомности, неукоренности, изоляции. В романе Холмса он предстает как знак апокалипсиса, катастрофы, близкого конца. «Это была реальность мрачного чердака, где обитают призраки; кругом люди, без дома, без корней; пустынная уродливая Ривер-Стрит, черная трясины Нью-Джерси, загадочная и запутанная, расстилалась неподалеку... Это была реальность, полная ужаса, без смысла, без конца. „Оставь надежду, всяк сюда входящий“, — подумал он... рядом находилось несколько пустых, разваливающихся зданий, в которых стояла тишина распада. С разбитыми окнами и входами без дверей, с разрушенными коридорами и лестницами, заваленными строительным мусором, эти здания казались одним из кошмаров опустошенной и покинутой Европы... Везде были груды мусора, которые появляются, когда здание брошено и начинает медленно умирать; и все декоративное, непостоянное исчезает. Сама улица, казалось, была на грани исчезновения» (Холмс, 307). «Невыразимое ощущение конца» заставляет Гоббса бежать из этих углов в поисках настоящего дома, искать то истинное, чего не дает подполье, ибо «вовсе не подполье лучше, — как говорит подпольный герой Достоевского, — а что-то другое, совсем, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду!» (5, 121).

Таким образом, Холмс продолжает традицию Достоевского в изображении города. Нью-Йорк в его романе становится символом ненормальности и неблагополучия жизни, современным адом, где человек вынужден вести борьбу за свое достоинство, свое истинное я, искать человеческое в нечеловеческих обстоятельствах.

«Бит» как революция духа

Если говорить о смысле бунта, предпринятого «поколением бит», то очевидна его противоречивость. Отрицание и протест не являются всеобъемлющими, бунт направлен на созидание, не случайно «философию бит» определяют как «позитивное отрицание». Как отмечал А. Камю, «бунт, ведущий к разрушению, алогичен. Будучи поборником единства человеческого удела, бунт является силой жизни, а не смерти. Его глубочайшая логика — логика не разрушения, а со-

зидания».¹⁸ Бунт, утверждает он, может быть источником новых духовных ценностей.

Вопрос о новых ценностях стал одним из главных для «поколения бит» и его культуры. Холмс так писал о характерных чертах «культуры бит»: «Вместо цинизма и апатии, которые сопровождают утрату идеалов и придают „потерянному поколению” своего рода поэтичность, осеннюю прелесть, поколение бит, оказавшись слишком решительным, энергичным, неутомимым, любопытным, чтобы устраивать старших, исповедало движение, деятельность. Кажется, ничто более не удовлетворяет его, чем крайности, которые если и включали преступное употребление наркотиков, то включали также и иноческую святость. Везде, казалось, поколение бит находилось в лихорадочном поиске ответов на единственный вопрос: как нужно жить?».¹⁹ «Поколение бит, — далее отмечал он, — в основном религиозное поколение. Даже наиболее грубые и нигилистически настроенные представители поколения бит... были исключительно озабочены вопросами веры, хотя, может быть, и неосознанно».²⁰

Происходящее с молодыми людьми «поколения бит» воспринималось ими как «своего рода революция души, которая происходит по всей стране, с каждым» (Холмс, 36). Она выдвинула на первый план духовные проблемы, и молодые люди вынуждены были отвечать на те же «последние вопросы», которые были поставлены и героями Достоевского.

Среди героев-искателей романа главным является Стофски. Это тоже «подпольный человек», своеобразный «мениппейный» мудрец, который один знает истину и над которым поэтому все остальные смеются как над сумасшедшим. Именно Стофски и Гоббс ведут между собой спор-диалог, проверяя и примеряя на себя бунт и подполье.

С образом Стофски в романе появляется проблема бытия Бога, отношения человека с Богом, центральная для Достоевского. Стофски, как и герой Достоевского, понимает, что вне Бога человеческая жизнь теряет смысл: «Если Бога нет, то кто я» (Холмс, 66). Он приходит к мысли, что раз просветительская вера в разум разрушена, то она должна быть заменена верой в Бога. Как и Кириллов, Стофски утверждает, что Бог необходим, а потому должен быть, но в то же время сознает, что его нет и не может быть.

Но как быть со второй частью: его нет и не может быть? Ответ на этот вопрос тесно связан с вопросом, который волновал многих героев Достоевского, — о теодицее. Об этом ведут разговор Стофски и Гоббс. Гоббса, подобно Ивану Карамазову, страдание возмущает

¹⁸ Камю А. Миф о Сизифе. С. 340.

¹⁹ Holmes J. C. The Philosophy of the Beat Generation. P. 371.

²⁰ Ibid. P. 374.

своей бессмысленностью: «Я не Бога не принимаю ⟨...⟩ я мира, им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (14, 214); эта же тема волнует Стофски: «Ты говоришь о Боге, и в то же время о любви и страдании. Какая тут связь? Если есть Бог, то почему нет любви? Почему есть страдание? Разве ты не видишь противоречия?» (Холмс, 68).

Стофски прозревает истину мистически, в этом смысле ему близок мистицизм Блейка, которого он часто цитирует. Первое видение Стофски о том, что Бог есть любовь. Другое откровение приходит во время сна, когда он видит Бога. Ему он переадресовывает вопрос Гоббса о человеческих страданиях: «Мир ужасен. Насилие, нищета, ненависть, войны и безнадежность. Почему Ты ничего не можешь изменить? Знаешь ли Ты, почему люди страдают? Можешь ли Ты помочь им, Господи?» (Холмс, 246). Так тема страдания входит в книгу. Эта одна из важных тем в творчестве Достоевского долго воспринималась западным, и в том числе американским, сознанием как экзотическая, связанная с восточным христианством и, следовательно, неприемлемая для западного человека. Как известно, Достоевский видел в страдании залог подлинности бытия, он не мог представить полноту счастья без страдания. «Без страдания и не поймешь счастья. Идеал через страдание проходит, как золото через огонь. Царство Небесное усилием достигается» (29₁, 137—138). Интересно, что идея страдания входит в сознание битников и обсуждается как возможный ответ на поставленные вопросы. Но нужно сказать, что для большинства героев Холмса мысль Достоевского о страдании остается чуждой.

Только Стофски воспринимает страдание как путь приближения к идеалу, преодоления эгоизма. Бог — это любовь, которая может быть обретена только через отказ от претензий собственного эго. Эта мысль близка к мысли Достоевского, который был убежден, что «высочайшее употребление, которое может человек сделать из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно ⟨...⟩ закон я сливается с законом гуманизма» (20, 172). Западное эгоцентрическое мышление, индивидуализм, перемещающий акцент с «мы» на «я», — все это, как известно, было глубоко чуждо Достоевскому.

В американской культуре складывалось иное отношение к индивидуализму. Тезис Эмерсона о доверии к себе, ответственности прежде всего перед собой освятил индивидуализм как начало положительное, способствующее свободному развитию человека. Этот основополагающий принцип американского общества, основание для самоощущения и самоидентификации целой нации, был подвергнут сомнению послевоенным поколением, которое называло себя «бит». В предисловии к книге Холмс пишет о том, что «эго... являет-

ся главным препятствием для того, чтобы войти в реальную жизнь» (Холмс, XXII).

Отказ от претензий своего эго как путь к духовному обновлению — такое понимание с трудом давалось «битникам» и наиболее восприимчивому герою Холмса — Стофски, так же как и исполнение заповеди любви, ибо «закон личности на земле связывает. Я препятствует» (20, 172). Но тем не менее ответ на вопрос, что делать человеку в мире, полном страданий, Стофски находит: «Иди и люби, не ищи ни у кого помощи» (Холмс, 246). В Евангелии от Иоанна Достоевский выделил в качестве основной мысли: «Заповедь новую даю вам: да любите друг друга. Как я возлюбил вас, так и вы любите друг друга» (13, 34).

Заповедь любви, выдвинутая в эпиграфе к роману Холмса, и служит основным духовным посылом, которым герои книги и сам автор обязаны Достоевскому.