

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Гадылшин Тимур Рифович

СВОЕОБРАЗИЕ НАТУРАЛИЗМА Ф. НОРРИСА

Специальность 5.9.2 – литературы народов мира

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени

кандидата филологических наук

Том I

Научный руководитель:

кандидат филологических наук

Зиновьева Александра Юрьевна

Москва – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Том I

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. Становление Норриса как писателя и его творческое окружение.....	36
§1. Норрис-художник: начало пути.....	38
§2. Поэма «Ивернелл» и первые публикации Норриса в периодических изданиях.....	63
§3. Наставники Норриса и журналистская деятельность писателя.....	73
Глава II. Герой-протагонист и мотив личного бунта в произведениях Норриса	101
§1. Тема инициации и образ романтического бунтаря в романах «Моран с “Леди Литти”, «Бликс» и «Мужняя жена».....	106

Том II

§2. Критика урбанистического общества и мотив болезни в романах «Мактиг» и «Вандовер и зверь».....	3
§3. Образ азартного капиталиста и «мечь» пшеницы в романах «Спрут» и «Омут».....	28
Глава III. Мужское и женское в творчестве Норриса.....	49
§1. Образ роковой женщины и мотив заражения мужчины.....	51
§2. Образ эмансипированной женщины, мотив исцеления мужчины и обличение мещанства.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	89
БИБЛИОГРАФИЯ.....	102

ВВЕДЕНИЕ

Творчество американского писателя Фрэнка Норриса (Norris, Frank, 1870–1902) на протяжении долгого времени приводило современников-читателей и критиков в замешательство. Его акцентирующие грубую сторону жизни произведения решительно выделялись на фоне так называемой «благопристойной традиции» (*genteel tradition*) американской литературы, к которой причисляют таких писателей, как Т.Б. Олдрич (1836–1907), У.Д. Хоуэллс (1837–1902), Г. Джеймс (1843–1916). Одним из первых в американской литературе Норрис обличал моральные устои пуританского общества и предсказывал скорую деградацию ценностей викторианской эпохи. По его мнению, великим становится только тот писатель, который способен отказаться от устаревших идеалов и взамен предложить новое, уникальное видение человека и общества, а появление на литературной сцене такого автора сродни незаконному вторжению в уютный мирок читателя. Как отмечает Норрис в эссе «Романисты будущего» (*The Novelists of the Future*, 1901), многие современные писатели делают литературу «предметом для избранных, доступным лишь аристократии и охраняют её от столкновения с грубой, заурядной повседневной действительностью»¹. По мнению автора, музой американской художественной литературы должна быть «не целомудренная, изнеженная, рафинированная мадемуазель, принимающая картинные позы, полная жеманства, а сильная, краснорукая женщина, получающая здоровое удовольствие от того, чтобы потолкаться в толпе»². Художник, который осмеливается нарушить общепринятые правила, непременно сталкивается с критикой. В XIX в. такой взгляд Норриса на изменение литературной ситуации подтверждают примеры конфликтов с публикой французских импрессионистов, Г. Флобера (1821–1880), Э. Золя (1840–1902), в XX в. – Р. Олдингтона (1892–1962), Дж. Джойса (1882–1941) и

¹ Norris F. *Novelists of the Future // Novels and Essays: Vandover and the Brute; McTeague; The Octopus; Essays* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Library of America, 1986. P. 1155.

² *Ibid.*

многих других. Не исключение в этом ряду и сам Норрис, чьи произведения при жизни встречали резкое неприятие соотечественников-современников. Роман «Мужняя жена» (*A Man's Woman*, 1900) называли «комнатой ужасов и хирургическим журналом»³, «Мактига» (*McTeague*, 1899) – «самой отталкивающей американской историей, на которую кто-либо мог осмелиться»⁴. Однако Норрис обрёл и поклонников – его талант по достоинству оценили многие коллеги-писатели, среди которых были У.Д. Хоуэллс и А. Конан Дойл (1859–1930), писавший в связи с «Мактигом»: «Вы обрели великого американского романиста, и я не уверен, что у вас также не появился великий американский роман»⁵.

Что в прозе американского писателя могло привлекать и параллельно с этим вызывать недоумение? Творчество Норриса очень эклектично: оно состоит из множества разнородных элементов, включая образы поэзии Гомера и Горация, старофранцузских эпических поэм, исландских саг, поэзии западноевропейских романтиков, романов О. де Бальзака (1799–1850) и Э. Золя, новелл Г. де Мопассана (1850–1893), философии американских трансценденталистов, следы увлечения приключенческой литературой (книгами Р.Л. Стивенсона (1850–1894) и А. Конан Дойла) и многое другое. Характерная черта Норриса выражается в том, что весь накопленный культурный багаж он стихийным образом адаптирует в своих книгах к собственным творческим задачам. От матери Норрис перенимает любовь к У. Скотту (1771–1832), А. Теннисону (1809–1892) и Ч. Диккенсу (1812–1870); оказавшись в Париже, погружается в «Хроники» Ж. Фруассара (*Chroniques de Jehan Froissart*, 1369) и усердно изучает академическую живопись; во время обучения в Беркли открывает для себя философию Дж. Леконта (1823–1901) и прозу Р. Киплинга (1865–1936) и Э. Золя; безмерно ценит произведения У.Д. Хоуэллса и Х. Гарленда (1860–1940). Творчество Норриса наполнено

³ Mr. Norris's Ultra Realism // *New York Times* (Saturday Review of Books and Art). 10 February 1900. P. 82.

⁴ A Rough Novel // *Boston Evening Transcript*. 22 March 1899. P. 10.

⁵ Norris F. *Collected Letters* / Ed. by J. Crisler. – N.Y.: The Book Club of California, 1986. P. 83.

аллюзиями на творчество любимых авторов, но при этом отличается разнообразием вполне оригинальных стилистических решений.

Также Норрис является писателем с обострённым восприятием комического, его персонажи нередко напоминают героев Диккенса. В студенческие годы (в Академии художеств Жюлиана в Париже и университете в Беркли) Норрис приобретает вкус к житейской и творческой буффонаде, его окружение способствует тому, чтобы его юмор стал колким и изощрённым. Проза писателя содержит пародийные элементы, карикатуры на коллег по писательскому цеху. В книге «Перевернутые рассказы» (*Perverted Tales*, 1897) Норрис имитирует стили шести современников – Р. Киплинга, С. Крейна (1871–1900), Б. Гарта (1836–1902), Р.Х. Дэвиса (1864–1916), Э. Бирса (1842–1913/4) и Э. Хоупа (1863–1933). В его книгах цитаты из У. Шекспира (1564–1616) или Ж. Расина (1639–1699) могут соседствовать с отсылками к забытой на сегодняшний день беллетристике – например, в «Омуте» есть следы прочтения романа «Мистер Поттер из Техаса» (*Mr. Potter of Texas*, 1888) А. Гантера (*Gunter, Archibald Clavering*, 1847–1907).

В наследие Норриса входят семь крупных произведений, среди которых два приключенческих романа – «Моран с “Леди Литти”» (*Moran of the “Lady Letty”*, 1898) и «Мужняя жена», две трагедии человеческого падения – романы «Мактиг» и «Вандовер и зверь» (*Vandover and the Brute*, 1914), ориентированный на традицию романа воспитания роман («Бликс», *Blix*, 1899) и две истории финансовой катастрофы – роман «Спрут» (*The Octopus: A Story of California*, 1901) и роман «Омут» (*The Pit: A Story of Chicago*, 1902). Писатель проводит своего рода творческий эксперимент: он соединяет художественные методы романтиков и тех, кого в США принято называть реалистами (М. Твен (1835–1910), Г. Джеймс, У.Д. Хоуэллс), и провозглашает возникновение в Северной Америке новой литературной школы – натурализма. Норрис неслучайно получает прозвище «американского Золя»: он называет себя его учеником (и подписывается псевдонимом «сын Золя» (*Boy Zola*)) и становится одним из ключевых теоретиков натурализма в США.

В эссе «Золя как романтический писатель» (*Zola as a Romantic Writer*, 1896) Норрис так формулирует своё творческое кредо: «С героями натуралистской повести должны происходить ужасные вещи. Они должны быть вырваны из тихого, небогатого событиями круга повседневной жизни и брошены в муки безбрежной, страшной драмы, состоящей из вырвавшихся страстей, крови и внезапной смерти»⁶. В своих произведениях Норрис рассуждает на не принятые в пуританском обществе темы – прежде всего, пишет о бытовом насилии и половом влечении. Писатель, болезненно переживший расставание родителей (развод Бенджамина и Гертруды Норрис в 1894 г.), ставит вопрос о самой возможности подлинного брака – в «Мактиге», «Мужней жене», «Спруте» и «Омуте».

Норрис становится одним из первых, кто открыто и смело исследует природу либидо: сцена соблазнения Мактигом Трины в стоматологическом кабинете чрезвычайно возмутила читателей, ориентированных на викторианские идеалы. Влюбленные пары в современной Норрису литературе изображены, по меткому выражению Дж. Крислера и Дж. Макэлрота, так, «словно они стерилизованы»⁷, – как, например, в «Возвышении Сайласа Лэфема» (*The Rise of Silas Lapham*, 1885) У.Д. Хоуэллса или «Доме за кедрами» (*The House Behind the Cedars*, 1900) Ч. Чесната (1858–1932). Другие писатели натуралистского толка, как С. Крейн или Т. Драйзер (1871–1945), не реализуют мотив искушения столь радикальным образом. Авторы «Мэгги: девушки с улиц» (*Maggie: A Girl of the Streets*, 1893) и «Сестры Керри» (*Sister Carrie*, 1900) не показывают, в отличие от Норриса, самое зарождение эротического импульса.

Параллельно с этим Норрис демонстрирует и умение работать в рамках традиции. Яркий тому пример – роман «Бликс», сюжет которого строится вокруг по-юношески наивной истории любви, способной угодить вкусу

⁶ Norris F. *Zola as a Romantic Writer // Novels and Essays*, p. 1107.

⁷ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. *Frank Norris: A Life*. – Urbana: University of Illinois Press, 2006. P. 5.

взыскательного критика. Уступка писателя мнению аудитории оказывается отчасти мнимой, когда при внимательном чтении можно заметить, что даже в столь «безобидном» произведении автор продолжает придерживаться намеченного натуралистского письма.

Переоценка Норрисом «традиции благопристойности» обретает и сатирическую направленность. В эссе «Золя как романтический писатель» Норрис ведёт полемику с У.Д. Хоуэллсом, отмечая его чрезмерное внимание к обыденному и критикуя за консерватизм, и призывает отказаться от «трагедий, высосанных из пальца»⁸ (*from teacup tragedies*) и вместо этого исследовать в человеке первобытное и иррациональное. В «Мактиге» Норрис подходит к описанию любовной линии Грэнниса и мисс Бейкер с иронией. На протяжении всего повествования персонажи, двое пожилых людей, живущих по соседству в общежитии и испытывающих друг к другу симпатию, не способны сделать первый шаг и познакомиться. На фоне ведущей (криминальной) сюжетной линии этот ход выглядит профанацией.

В писательском мышлении Норриса находит отражение ряд важных для рубежа XIX–XX вв. философских и научных концепций: эволюционная теория Ч. Дарвина (1809–1882), социология Г. Спенсера (1820–1903), позитивистские идеи О. Конта (1798–1857) и И. Тэна (1828–1893), криминологическая антропология Ч. Ломброзо (1835–1909), идея «вырождения» М. Нордау (1849–1903), представление О. Вейнингера (1880–1903) о «войне полов», а также то понимание бессознательного, которое впоследствии развивалось З. Фрейдом (1856–1939) и К.Г. Юнгом (1875–1961). Дарвинизм отстаивает идеи о том, что физические потребности человека так или иначе сильнее его разума; о том, что жизнь – это неопределённый и непредсказуемый процесс, отрицающий христианскую телеологию (персонажи натуралистов не стремятся к искуплению греха, но, скорее, принимают свою трагическую участь); разрабатывает концепцию

⁸ Norris F. Zola as a Romantic Writer // *Novels and Essays*, p. 1106.

естественного отбора, согласно которой становление организма происходит в специфически закрытой, конкурентной среде, в которой в борьбе за выживание необходимо приспосабливаться к окружающим обстоятельствам. Эти положения непосредственно воспринимают натуралисты, включая Ф. Норриса. Время и среда, формировавшие американского писателя, естественным образом ввели его в круг такого рода идей и их носителей – теория эволюции и дарвинизм в целом были крайне популярны в Калифорнии. Ключевую роль в развитии научного мышления Норриса сыграл курс лекций профессора Дж. Леконта, знакомившего студентов в Беркли с новейшими тенденциями науки.

В произведениях Норриса одной из ведущих становится тема деградации, непосредственно связанная с концепциями Дарвина и Леконта, а также размышлениями Нордау и Ломброзо о вырождении, дегенерации человеческого организма. Писатель подчёркивает в своих персонажах атавистическое начало – изображает возвращение человека к древним корням, к первобытному и варварскому. Не способный противостоять порокам и искушениям, унаследованным от предков, герой Норриса не эволюционирует, а как бы идёт назад и возвращается к своей звериной сущности. Животные действуют за счёт шестого чувства, с помощью которого они способны угадать ход предстоящих событий, и это становится отличительной чертой персонажей Норриса. Как показывает писатель, в ходе эволюции инстинкты не превращаются в рудимент, а по-прежнему живут в человеке.

Примитивное у Норриса, помимо атавизма и обращения к инстинктам, включает в себя тему пола, «войны» мужского и женского. Мужчины и в целом мужское честолюбие, которое изменяет мир, в произведениях писателя предстают как воплощение животного начала – в определениях персонажей мы непременно встретим такие характеристики, как «зверь» (beast), «животное» (brute) и т.п. Женщина при этом зачастую выступает как пассивное и покорное мужчине существо, которое позволяет всецело себя подчинить.

На основе подобных представлений формируются специфическое понимание Норрисом природы и цивилизации, идея об их противостоянии. В наступившем «дивном новом мире», с его «ускорением секуляризации, кризисом дворянско-имперской культуры, индустриализацией, урбанизмом, множеством естественно-научно и технических открытий, формированием системы “позитивных” буржуазных ценностей»⁹, человек чувствует себя крайне неуютно и испытывает тоску по прежней, патриархальной, жизни. Неоднократно в прозе Норриса можно встретить почти пасторальные образы, олицетворяющие «потерянный рай»: таковы описания долины Сан-Хоакин и Гвадалахары в «Спруте» (старик-мексиканец отзывается с восторгом о правлении Де Ла Куэсты в далёком прошлом) и городка шахтёров Айова-хилл в «Мактиге» (где по-прежнему живы воспоминания об эпохе золотой лихорадки). Невозможность вернуться в прежний идеальный мир, где нет обмана и предательства дельцов и корпораций, удручает персонажей Норриса. Для Мактига, Беннета («Мужняя жена»), Вандовера, Дайка и Энни Деррик (оба – «Спрут») новый порядок несёт лишь угрозу их жизни.

Изнанкой прогресса, показывает Норрис, становится общество потребления с зарождающейся сферой развлечений. На рубеже XIX–XX вв. американцы активно переселяются из сельской местности в город, туда, где открываются лучшие возможности. С ростом уровня жизни возникают новые формы массового досуга: пикники, посещение театральных представлений, иных больших общественных мероприятий, в особенности – зрелищных (на начальной стадии развития находится массовый и профессиональный спорт, в 1896 г. в Афинах проходят первые Олимпийские игры современности). Эти характерные признаки эпохи можно обнаружить в публицистике и романах Норриса.

В изображении человеческой трагедии – неизбежного результата прогресса – Норрис стремится быть объективным и передать её в подобающем

⁹ Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи. – Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. № 1. 2017. С. 93.

масштабе. В поле зрения писателя попадают простые рабочие, представители творческих профессий и финансовые дельцы. Таким образом, оказываются охвачены все социальные классы. Быть раздавленным цивилизацией, где господствуют монополии и хладнокровный предпринимательский расчёт, могут как фермеры, так и «сильные мира сего». Во вселенной Норриса состояние беспомощности испытывает едва ли не каждый персонаж – Вандовер и Мактиг, Магнус Деррик («Спрут») и Кёртис Джедвин («Омут»), миссис Хувен и Берман (оба – «Спрут»). Не последнюю роль в трагической судьбе героев играет случай. Подобно случайной мутации в звене животной цепочки, ставящей существование вида под угрозу, в произведении писателя-натуралиста одно-единственное обстоятельство способно предопределить негативный сценарий. Лотерейный билет, принесший Трине пять тысяч долларов в «Мактиге»; взятка Магнуса Деррика в «Спруте»; кредит на покупку хмеля, на который решается Дайк («Спрут»), – это те случайные происшествия, которые задают дальнейшую траекторию жизненного пути персонажей и при которых дороги назад не существует.

После публикации «Спрута» в 1901 г. журналист Джордж Сарджент (Sargent, George Henry, 1867–1931) спросил Норриса, каким он видит решение проблемы, описанной в романе. Писатель ответил, что он всего лишь романист и для устранения «существующего недовольства»¹⁰ нужно обращаться к политикам и экономистам. Автора «Спрута», как и его современников, занимал вопрос, как улучшить условия жизни в сложившемся социально-экономическом порядке. У Норриса не было единственно верного решения, при этом писатель не предстаёт в своих произведениях идеологом, сторонником только левых или только правых политических взглядов.

Степень научной разработанности проблемы. Натуралистская проза Норриса вбирает в себя черты множества художественных стилей: романтизма, который он связывает прежде всего с именем Э. Золя;

¹⁰ Norris F. Collected Letters, 1986, p. 157.

«реализма», в представлении писателя ассоциирующегося с произведениями У.Д. Хоуэллса; импрессионизма, о котором Норрис эпизодически полемизирует (в частности, за импрессионистичность стиля писатель высмеивает своего коллегу С. Крейна в рассказе «Зелёный камень беспокойства», *The Green Stone of Unrest*, 1897)¹¹; наконец, в своих романах автор в иронических целях использует сентиментальные элементы в духе прозы «благопристойной традиции». Эклектичность творческого метода Норриса, его работа на стыке различных жанров и форм дают весомое основание по-особому взглянуть на способы представления натурализма в американском и отечественном литературоведении и всерьёз поставить вопрос о своеобразии норрисовского натурализма. В.М. Толмачёв отмечает, что «романтизм, натурализм, символизм, основные варианты неклассической парадигмы творчества, не выводимы из самих себя, а предстают в рамках культуры нового типа системой взаимодействий, феноменами безграничными»¹². В каждом из выдающихся натуралистов, продолжает автор, «проявляет себя постромантик, импрессионист, “натуралист”, предсимволист, а иногда и своеобразный “классик”»¹³. Важно продемонстрировать, как та или иная парадигма творчества обнаруживает себя в писательской манере Ф. Норриса и каким образом сочетание различных художественных методов создаёт его неповторимую авторскую индивидуальность.

В.А. Миловидов справедливо подчёркивает затруднение, которое в литературоведении вызывает разговор о натурализме: «Ни один из терминов, относящихся к “макросистемам” литературного процесса, не обладает такой сложной и, мы бы сказали, уникальной судьбой, как “натурализм”»¹⁴. На

¹¹ Рассказ входит в книгу «Перевернутые сказки».

¹² Толмачёв В.М. Рубеж XIX–XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие // *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века* / Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Юрайт, 2013. С. 35.

¹³ Там же.

¹⁴ Миловидов В.А. Поэтика натурализма. – Тверь: ТГУ, 1996. С. 8.

протяжении XX в. вокруг понятия велись непрерывные споры, и на первых порах «натурализм» непременно противопоставляли «реализму». Смысловое наполнение этих двух терминов и характер их употребления с течением времени изменялись. Для части европейских критиков «натурализм» и «реализм» были и по-прежнему остаются синонимами: эти характеристики активно применялись к творчеству ряда ведущих авторов разных национальных традиций, таких как У.Д. Хоуэллс, Г. Джеймс, Э. Золя, О. де Бальзак, Г. Флобер, Л. Толстой (1828–1910)¹⁵. Сам Золя в разговорах о своём творчестве равным образом использовал слова «реализм», «натурализм», «импрессионизм» и «актуализм»¹⁶. В США концепции «реализма» и «натурализма», вначале сблизившись, затем резко обособливаются друг от друга. В 1880–1890-е гг. американские критики не видели отчётливого различия между определениями: натурализм считался более широким понятием, обозначавшим «общепринятую тенденцию правдиво отражать в искусстве элементы природы»¹⁷, тогда как реализм был «узкоспециализированным термином для современного романа нравов, в котором социальный пейзаж описан с детальной точностью»¹⁸. Часть критиков не соглашалась с этими дефинициями и осуждала натуралистов за акцент на биологической природе человека. Характерно выражение американского писателя Э. Солтуса (Saltus, Edgar, 1855–1921), сравнившего натурализм с «шёлковым чулком, наполненным грязью»¹⁹. Как эстетическое движение натурализм стал зачастую ассоциироваться прямо или косвенно с «безнравственностью, непристойностью, атеизмом, пессимизмом и философским материализмом»²⁰. В свою очередь, понятие «реального», как отмечает Д. Пайзер, имело позитивный оттенок, поскольку было связано с

¹⁵ The Oxford Handbook of American Literary Naturalism / Ed. by K. Newlin. – Oxford: Oxford UP, 2011. P. 80.

¹⁶ Миловидов В.А., с. 11.

¹⁷ The Oxford Handbook of American Literary Naturalism, p. 76.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Saltus E. The Future of Fiction // North American Review. № 149. November 1889. P. 584.

²⁰ The Oxford Handbook of American Literary Naturalism, p. 76.

утверждением демократических ценностей²¹. Напомним, что У.Д. Хоуэллс, которого нередко называют ведущим представителем американского реализма, соотносит идеалы демократии с правдивым описанием «прекрасного состояния нашего современного общества»²². Писатель заявляет, что Америку характеризуют «не трагедии, а преобладание здоровья, радости, успеха, счастливой жизни»²³. Занимательно высказывание неизвестного автора, в своей статье заявлявшего о Хоуэллсе как «о практике неприкрашенного натурализма здорового, разумного, благотворного рода»²⁴. Заслуживает внимания точка зрения М. Каули, считавшего Хоуэллса «настоящим предшественником и патроном натурализма»²⁵. Сами натуралисты, ставившие перед собой иные задачи, нежели Хоуэллс в своей публицистике, казались американцам, воспитанным на литературе «благопристойной традиции», бесконечно чуждыми. Одной из причин неприятия публикой этих писателей было и происхождение американского натурализма, берущего начало не в местной, а в европейской литературе, не обязательно программно натуралистской: Гарленд в большой степени вдохновлялся произведениями Х. Ибсена (1828–1906), Норрис – Золя, Крейн – Толстого, Драйзер – Бальзака. Как отмечает Р. Спиллер, вера в возможности натуралистического метода, «который Гарленд и Норрис проповедовали с убежденностью фанатиков, не нашла тогда поддержки»²⁶.

В начале XX в. на страницах американских периодических изданий ведутся активные дискуссии о европейском натурализме: к примеру, достойно упоминания эссе М. Щутце «Заслуги натурализма перед жизнью и

²¹ The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism / Ed. by D. Pizer. – Cambridge: Cambridge UP, 1995. P. 3.

²² Хоуэллс У.Д. Критика и проза // Писатели США о литературе. Сборник статей: пер. с англ. А. Зверева. – М.: Прогресс, 1974. С. 72.

²³ Там же. С. 73.

²⁴ Current Criticism // The Critic. 17 October 1885. P. 190.

²⁵ Каули М. Естественная история американского натурализма / Дом со многими окнами: пер. с англ. А. Мулярчика. – М.: Прогресс, 1973. С. 69.

²⁶ Литературная история Соединённых штатов Америки. Т. III / Под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т.Н. Джонсона, Г.С. Кэнби: пер. с англ. А. Николюкина. – М.: Прогресс, 1979. С. 126.

литературой» (1903)²⁷, где автор рассуждает о западных писателях. В частности, он разбирает произведения Золя, Ибсена, Толстого (составляющих, по мнению Щутце, «великую триаду натурализма»²⁸) и Г. Хауптмана (1862–1946). К 1920–1930-м гг. формируется устойчивая тенденция рассуждать о натурализме как о типе реализма с заведомо пессимистическим взглядом на мир, в основе которого лежит концепция философского детерминизма. Эта точка зрения закрепляется благодаря В.Л. Паррингтону, в третьем томе «Основных течений американской мысли» (опубликован посмертно в 1930 г.) характеризующему натурализм как «пессимистический, детерминистский реализм»²⁹. По мнению исследователя, натурализм исходит из двух базовых установок: «1) Жизнь – западня [Паррингтон заимствует определение у романа Золя – *прим. Т.Г.*] и 2) Жизнь отвратительна»³⁰. В мире натуралистов человек непременно предстаёт жертвой, «личностью, побеждённой окружающим миром, объектом язвительной насмешки»³¹. Трагизм описываемых в натуралистских произведениях событий обусловлен всемогуществом абстрактных, природных сил, которым индивид не в состоянии противостоять. Трактровка Паррингтона станет ориентиром на ближайшие два десятилетия: в схожем ключе о натурализме пишут О. Каргилл³², М. Каули³³, Р. Спиллер³⁴, Ф. Рав³⁵, Л. Онебринк³⁶, А. Кейзин³⁷.

²⁷ Schütze M. The Services of Naturalism to Life and Literature // The Sewanee Review. Vol. 11, № 4. 1 October 1903. P. 425–443.

²⁸ Ibid. P. 434.

²⁹ Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. Т. III: возникновение критического реализма в Америке (1860–1920): пер. с англ. В. Воронина, В. Тархова. – М.: ИНОГИЗ, 1963. С. 397.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Cargill O. Intellectual America: Ideas on the March. – N.Y.: Macmillan, 1941. 777 p.

³³ Cowley M. “Not Men”: A Natural History of American Naturalism // Kenyon Review. № 9. 1947. P. 414–435.

³⁴ Literary History of the United States. Vol. III / Ed. by R. Spiller, W. Thorp, T. Johnson, H. Canby. – N.Y.: Macmillan, 1948. 268 p.

³⁵ Rahv P. Image and Idea. – N.Y.: J. Laughlin, 1949. 164 p.

³⁶ Åhnebrink L. The Beginnings of Naturalism in American Fiction. – Harvard: Harvard UP, 1950. 505 p.

³⁷ Kazin A. American Naturalism: Reflection from Another Era // New Mexico Quarterly. Vol. 20, № 1. 1950. P. 50–60.

Как самостоятельное творческое явление натурализм в США осмысливается в 1950-е гг. В 1956 г. в свет выходит основополагающий труд Ч. Уолката «Американский литературный натурализм: разделённый поток»³⁸. Автор объявляет натуралистов наследниками трансценденталистов, в чьей философии, по мнению Уолката, соединяются два компонента – интуиция и наука, отражающие «философский идеализм и политическое движение»³⁹, с одной стороны, и «механистический детерминизм»⁴⁰, с другой. Соответственно, в представлении автора работы натурализм возникает на основе трансценденталистской мысли и представляет собой цельное философское мировоззрение, в то время как реализм видится стилем, набором литературных условностей. Уолкат обосновывает тезис об автономности натурализма: его необходимо изучать в отрыве от реализма, а идея рассматривать манеры писателей-современников в рамках вертикальной иерархии кажется автору пережитком полемических дискуссий XIX в.

Новый виток эволюции понимания натурализма в литературоведении США связан с именем Д. Пайзера⁴¹, чьи работы на долгие годы вперёд определяют главный вектор исследований в этой области. Пайзер признаёт достижения коллег, однако отмечает, что данные ими определения натурализма искажают суть термина и вредят его репутации – представление о натурализме как ущербном явлении нуждается в существенной переработке. Учёный изменяет содержание понятия, отталкиваясь от двух компонентов – предмета изображения и исследования в натуралистском романе и гуманистической ценности, которую последний в себе несёт. Художественная вселенная натуралиста населена представителями среднего или низшего

³⁸ Walcutt C.C. *American Literary Naturalism, A Divided Stream*. – Minneapolis: University of Minnesota press, 1956. 332 p.

³⁹ *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism*, p. 82.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Pizer D. *Late Nineteenth-Century American Naturalism* // *Bucknell Review*. December 1965. P. 1–18; Pizer D. *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*. – Carbondale: Southern Illinois UP, 1966. 248 p.

класса, его герои «бедны, необразованны и простодушны»⁴². Мрачное, неприглядное изображение жизни писатель компенсирует, по мнению Пайзера, «утверждением гуманистических ценностей»⁴³, стремясь, таким образом, обнаружить нечто подлинное, одухотворённое в пережитом персонажами опыте. Какой бы жалкой ни казалась жизнь фермера, дантиста или шахтёра, «они имеют право на сочувствие»⁴⁴. Натурализм и реализм имеют общее основание, признаёт Пайзер: и тот, и другой изображают повседневную действительность. Однако натурализм обнаруживает в своём материале «исключительное и чрезмерное»⁴⁵, что выражается в пристальном внимании к насилию и половому влечению. Характерным признаком натурализма становится совмещение контрастов – «обыденного и незаурядного, привычного и странного, простого и сложного»⁴⁶. Среди неотъемлемых элементов натурализма Пайзер также выделяет «мелодраматическую сенсационность и этическую “неразбериху”» [вероятно, Пайзер имеет в виду сложность выбора, перед которым оказывается герой натуралистского романа, последствия, которые влечёт принятое им решение, – *прим. Т.Г.*]⁴⁷, за которые натурализм особенно критиковали. При этом у каждого из писателей тот или иной компонент выражен неравномерно: если Норрис в изображении смерти непременно прибегает к драматическим приёмам, и соответствующие сцены были способны вызвать у викторианского читателя шок (многие критики вспоминали эпизод убийства Трины в «Мактиге»), то у Драйзера в «Сестре Керри», подчёркивает Пайзер, самоубийство Герствуда подано «бесстрастно, как нечто тривиальное»⁴⁸. Драйзер, в отличие от Норриса, демонстрирует всепроникающую природу незаурядного, его имплицитность нашему опыту.

⁴² Pizer D., 1966, p. 12.

⁴³ Ibid. P. 13.

⁴⁴ Ibid. P. 14.

⁴⁵ Ibid. P. 13.

⁴⁶ Ibid. P. 14.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid. P. 21.

Таким образом, своим современным содержанием понятие литературного натурализма в США обязано усилиям Д. Пайзера, развившего свои идеи во множестве последующих трудов. Исследователь наглядно продемонстрировал потенциал этого термина, и характерные натуралистские черты стали обнаруживать в произведениях авторов, работавших вслед за первым поколением американских натуралистов (у «разгребателей грязи», «потерянного поколения» и др.). Немаловажно, что принадлежность многих писателей США к натурализму, «мерцание» его отдельных признаков в их творчестве долгое время отрицались. Пайзер связывает это в том числе с левыми взглядами ряда литераторов, таких как Т. Драйзер, Дж. Стейнбек (1902–1968), Дж. Дос Пассос (1896–1970) и Дж.Т. Фаррелл (1904–1979)⁴⁹, – таким образом, они сами «мешали» разглядеть в них натуралистов. Следует отметить, что в США не существовало единой школы натурализма, но был ряд писателей, воспринявших его преимущества после знакомства с сочинениями Г. Флобера, братьев де Гонкур и Э. Золя и начавших адаптировать его на домашней почве независимо друг от друга. По мнению М. Каули, «единство школы или движения обеспечивалось искренним протестом, направленным против собственно американских условий»⁵⁰.

Как отмечает Э.К. Линк, среди идейных вдохновителей натурализма немаловажное место занимают ранние американские утопии: критик выделяет «Жизнь на литейных заводах» (*Life in the Iron-Mills*, 1861) Р.Х. Дэвис (1831–1910), «Элси Веннер» (*Elsie Wenner*, 1861) О.У. Холмса (1809–1894), «Через сто лет» (*Looking Backward*, 1888) Э. Беллами (1850–1898), «Гостя из Альтрурии» (*A Traveller from Altruria*, 1894) У.Д. Хоуэллса и «Её землю» (*Herland*, 1915) Ш. Гилман (1860–1935). Самым ранним образцом натурализма в литературе США А.М. Зверев называет сборник рассказов Х. Гарленда «Столбовые дороги» (*Main-Travelled Roads*, 1891)⁵¹. Как правило, к

⁴⁹ The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism, p. 12.

⁵⁰ Каули М., с. 59.

⁵¹ Проблемы становления американской литературы // Под ред. Я.Н. Засурского, М.М. Кореневой, А.П. Саруханян. – М.: Наука, 1981. С. 159.

натуралистам причисляют Гарленда (сформулировавшего концепции «веритизма» и «местного колорита» в книге «Крушение идиологов», *Crumbling Idols*, 1894), Ф. Норриса, С. Крейна, Т. Драйзера и Дж. Лондона (1876–1916). Нередко к ним также относят ныне полузабытых авторов – Хэролда Фредерика (1856–1898), автора «Осуждения Терона Уэра» (*The Damnation of Theron Ware*, 1896), Генри Блейка Фуллера (1857–1929) с романами «Обитатели скал» (*The Cliff-Dwellers*, 1893) и «За процессией» (*With the Procession*, 1895) и Роберта Херрика (1868–1938), написавшего «Евангелие свободы» (*The Gospel of Freedom*, 1898) и «Паутину жизни» (*The Web of Life*, 1900).

Термин «реализм» в американском литературоведении в настоящий момент не обладает прежней популярностью и идейной наполненностью: как правило, его механически применяют для того, чтобы отделить поколение американских писателей 1870–1880-х гг. от следующих за ними натуралистов, работавших в 1890–1900-е гг. «Реалистами» нередко называют трёх авторов – М. Твена, У.Д. Хоуэллса и Г. Джеймса. Х. Колб выделяет у каждого из них по одному из ключевых произведений, ярко демонстрирующих признаки «реализма» (следование устойчивым рациональным принципам изображения действительности, утверждение демократических ценностей, вера в здоровый прагматизм), – соответственно, это «Приключения Гекльберри Финна» (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884), «Возвышение Сайласа Лэфема» (1885) и «Бостонцы» (*The Bostonians*, 1886)⁵².

В отечественном литературоведении восприятие натурализма в течение долгого времени было заметно искажённым, и последствия такого подхода ощутимы до сих пор. Как отмечает В.М. Толмачёв, в России натурализм «недооценён, по инерции считается чем-то частным и даже художественно неполноценным»⁵³. По мнению В.А. Миловидова, «ни одна из “макросистем”

⁵² Kolb H.H. *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*. – Charlottesville: University Press of Virginia, 1969. 178 p.

⁵³ Толмачёв В.М. *Натурализм // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Под ред. В.М. Толмачёва*. – М.: Юрайт, 2013. С. 64.

литературного процесса не вызывает такого дружного неприятия со стороны наших отечественных литературоведов»⁵⁴. Подобное отношение к натурализму стало результатом многолетней дискредитации термина, сформировавшейся в советской литературоведческой практике в 1930-е гг. Одной из ключевых фигур, сформулировавших понимание натурализма в СССР на десятилетия вперёд, стал Д. Лукач (1885–1971), автор концепции «классического» реализма – предтечи социалистического реализма. Натурализм, по мнению венгерского критика и философа, является «вульгарно-социологической теорией»⁵⁵, которой свойственны «художественная и идейная узость»⁵⁶. Предметом исследования натуралистов, подчёркивает Лукач, является «банальная обыденщина», а его героями становятся «частные люди, тонущие в банальности и мелочности»⁵⁷ («банальность» – одна из наиболее частотных характеристик Лукача применительно к натурализму). Как справедливо замечает В.А. Миловидов, в произведениях натуралистов «“человек общественный” уступает место “человеку природному”»⁵⁸, социальные контуры общества при этом размываются, и вся суть человека редуцируется до биологической функции. В представлении Лукача подобное мировоззрение «всесторонне разрушает художественные основы высокого реализма»⁵⁹. Его «вырождению», по мнению критика, способствовали Флобер, Золя, поздние Мопассан и Толстой. В своих трудах Лукач прибегал к казуистике, «возводя канонических европейских писателей XIX века [среди них – И.В. Гёте, Ф. Гёльдерлин, Г. фон Клейст, Бальзак и др. – прим. Т.Г.] сомнительной классовой идентичности в ранг предтеч соцреализма»⁶⁰, и, таким образом, принял за абсолют формулу

⁵⁴ Миловидов В.А., с. 6.

⁵⁵ Лукач Д. К истории реализма: статьи 1934–1936 гг. – М.: ГИХЛ, 1939. С. 3.

⁵⁶ Там же. С. 255.

⁵⁷ Там же. С. 301.

⁵⁸ Миловидов В.А., с. 3.

⁵⁹ Лукач Д., с. 252.

⁶⁰ История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: НЛЮ, 2011. С. 290.

«натурализм – упадок реализма», которой затем будут вторить многие отечественные критики.

Авторы последующих исследований сохраняют заложенную Лукачем предвзятость в отзывах о натурализме. Суть этих рассуждений, носящих исключительно оценочный характер, сводится к утверждению идеологической несостоятельности натурализма, что иллюстрируется рядом весьма тенденциозно подобранных примеров; «упадочное» искусство натурализма противопоставляется искусству соцреализма; как данность постулируются «бескрылость», «приземлённость», «ползучий фактографизм» натурализма⁶¹. В советской критике 1950–1980-х гг. натурализм представлен как «начальный этап» эволюции к «реализму» или как «вырождение» реализма, согласно Лукачу; осуждаются работы западных коллег, которые якобы стремятся «похоронить американскую реалистическую прозу, [...] подорвать доверие к творчеству художников, воспринимающих критически буржуазную действительность США»⁶². Подобные тезисы отражены в работах Р.М. Самарина⁶³, Т.Н. Денисовой⁶⁴, Я.Н. Засурского⁶⁵, Н.И. Самохвалова⁶⁶,

⁶¹ Миловидов В.А., с. 11.

⁶² Мендельсон М.О. Роман США сегодня – на заре 80-х годов. – М.: Советский писатель, 1983. С. 32.

⁶³ Самарин Р.М. Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX–XX вв. // Проблемы истории литературы США / Под ред. А.А. Елистратова, А.Н. Николюкина, Р.М. Самарина. – М.: Наука, 1964. С. 287–346.

⁶⁴ Денисова Т.Н. Живая традиция. О трансформации романтизма в реалистическом и модернистском романе США // Борьба методов и направлений в литературах современного Запада / Под ред. Д.В. Затонского. – Киев: Наукова думка, 1986. С. 99–190.

⁶⁵ Засурский Я.Н. Американская литература XX века. – М.: МГУ, 1984. 504 с.

⁶⁶ Самохвалов Н.И. Американская литература XIX в. Очерк развития критического реализма. – М.: Высш. шк., 1964. 564 с.

А.А. Шароградской⁶⁷, отчасти – А.Н. Николюкина⁶⁸ и А.И. Старцева⁶⁹. Ситуацию в советском литературоведении данного периода исчерпывающе характеризует В.А. Миловидов: «Главной заслугой писателя, по тем или иным причинам попавшего в тенета натурализма, многие наши исследователи считали и считают подвиг преодоления натуралистических тенденций или по крайней мере борьбу с последними. Складывается впечатление, что данный писатель, исходя, как из некоей нормы, из эстетики реализма, сознательно “выдавливает” из себя натуралиста, чтобы только понравиться нашим литературоведам»⁷⁰.

Тем не менее, даже с учётом советской конъюнктуры, были авторы, стремившиеся передать историческое значение натурализма, суть его эстетики – настолько, насколько это представлялось возможным; В.А. Миловидов выделяет имена В.В. Ивашевой, Т.И. Сильман, М.В. Урнова и А.А. Фёдорова⁷¹. В дискуссиях об американском натурализме из общего ряда выбиваются две работы, в которых, на наш взгляд, осторожно выражаются взгляды, альтернативные общепринятым клише. Хотя А.И. Старцев и А.М. Зверев⁷² представляют натурализм как переходный этап на пути к «критическому реализму XX в.»⁷³, они рассуждают о нём без уничижительных характеристик, присущих ранее упомянутым исследованиям, и, кроме того,

⁶⁷ Шароградская А.А. Натурализм в романе США конца XIX – начала XX вв. в оценке прогрессивной американской критики // Проблемы зарубежной литературной критики. – Тюмень: ТюмГУ, 1981. С. 6–12; Шароградская А.А. Место натурализма в системе основных направлений американской литературы // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX вв. – Пермь: ПГУ, 1983. С. 105–113.

⁶⁸ Николюкин А.Н. Романтизм и реализм в современном литературоведении США // Зарубежное литературоведение 70-х годов. – М.: Наука, 1984. С. 311–346.

⁶⁹ Старцев А.И. Новелла в американской литературе XIX и XX вв. // Американская новелла XIX–XX вв. Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1958. С. 3–39; Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. – М.: Советский писатель, 1981. 375 с.

⁷⁰ Миловидов В.А., с. 11.

⁷¹ Ивашева В.В. У истоков английского натурализма // Английский реалистический роман в его современном звучании. – М.: Худож. лит., 1974. С. 358–456; Сильман Т.И. Герхарт Гауптман. – М.: Искусство, 1958. 122 с.; Урнов М.В. Томас Гарди. – М.: Худож. лит., 1969. 152 с.; Фёдоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. – М.: МГУ, 1981. 336 с.

⁷² Зверев А.М. Средний Запад // Проблемы становления американской литературы, 1981, с. 155–194.

⁷³ Там же. С. 162.

подчёркивают его своеобразие. По мнению А.И. Старцева, не следует абсолютизировать социальный протест американских натуралистов⁷⁴, хотя многими критиками было принято утверждать обратное⁷⁵. Более чем незаурядным представляется мнение А.М. Зверева о том, что натурализм необычайно обогатил литературу США⁷⁶. Из общей массы исследований статьи Старцева и Зверева также выделяет важная деталь: оба исследователя предлагают перечни писателей-«натуралистов» (не «критических реалистов»). К натуралистам А.И. Старцев относит Х. Гарленда, С. Крейна и Ф. Норриса, А.М. Зверев, помимо трёх упомянутых авторов, считает натуралистами также Т. Драйзера, Г.Б. Фуллера, Р. Херрика, Дж.Т. Фаррелла и отмечает роль натурализма для творчества Д.Г. Филлипса (1867–1911) и Э. Синклера (1878–1968).

Среди современных российских исследований, предлагающих свежий взгляд на натурализм, стоит выделить работы В.А. Миловидова и В.М. Толмачёва⁷⁷. В.А. Миловидов за основу своей работы берёт концепцию «внетекстовых структур» Ю.М. Лотмана и прослеживает их отношение к натурализму. В России, отмечает автор, они «навязывают натурализму ту сетку эстетических координат, которая хороша при интерпретации реалистического произведения»⁷⁸. В своём труде В.А. Миловидов последовательно разоблачает идеологические клише, препятствующие адекватному восприятию натурализма, а его поэтику раскрывает через категории романтической мистики, сенсационности и зооморфизма. Помимо «программной» европейской натуралистской прозы, исследователь

⁷⁴ Старцев А.И., От Уитмена до Хемингуэя, с. 167.

⁷⁵ См. Предисловие Н. Самохвалова // Рассказы американских писателей. – М.: ГИХЛ, 1954. С. 3–17; рассуждения Р.М. Самарина о том, что Норрис «был захвачен ходом классовой борьбы»: Самарин Р.М., с. 306.

⁷⁶ Зверев А.М., Средний Запад, с. 162.

⁷⁷ Толмачёв В.М. Натурализм и творчество Эмиля Золя // Золя Э. Творчество. Человек-зверь. Статьи: пер. с фр. – М.: АСТ, 2010. С. 5–26; Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи, 2017, с. 88–113; Толмачёв В.М. От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М.: Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 1997. 363 с.

⁷⁸ Миловидов В.А., с.16.

анализирует российскую литературу конца XX – начала XXI вв. (произведения Э. Лимонова, Ю. Мамлеева, Т. Толстой и др.). В.М. Толмачёв предлагает рассматривать феномен натурализма в контексте «несинхронного движения культуры»⁷⁹. Различные варианты парадигмы творчества на рубеже XIX–XX вв. ассимилируются, перетекают друг в друга – в связи с этим многие писатели затруднялись с самоидентификацией (синонимия «реализма» и «натурализма» в публицистике Золя и Драйзера). В.М. Толмачёв демонстрирует, как в творчестве писателей-натуралистов находят отклик позитивистские идеи, а также выявляет особенности национальных вариаций натурализма. По мнению исследователя, ждёт своего часа изучение русского натурализма, «намеченное Д. Мережковским и в 1920-е гг. продолженное В. Виноградовым»⁸⁰.

Заслуживают внимания труды Т.Л. Морозовой, А.Н. Николюкина и О.Ю. Анцыферовой⁸¹, в которых ёмко представлены отличительные свойства литературных теорий У.Д. Хоуэллса, Г. Джеймса, Х. Гарленда, Ф. Норриса и С. Крейна. Т.Л. Морозова даёт любопытную почву для размышлений, рассуждая о натуралистской теории наследственности: «То, что представлялось им “передовым”, оказалось спустя столетие устаревшим, а то, что они критиковали как “устаревшее” у своих предшественников (в первую очередь у романтиков), стало восприниматься со временем как нечто новое. [...] Натуралисты упустили из виду, что “последнее слово науки” никогда не бывает её действительно последним словом»⁸². Достоинством работы А.Н. Николюкина видится использование при анализе публицистики Норриса ранее не рассмотренных в критике эссе писателя («Художественная проза –

⁷⁹ Толмачёв В.М. Рубеж XIX–XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие, 2013, с. 39.

⁸⁰ Там же. С. 36.

⁸¹ Морозова Т.Л. Спор о человеке в американской литературе: История и современность. – М.: Наука, 1990. 334 с.; Николюкин А.Н. Американские писатели как критики. – М.: ИНИОН РАН, 2000. 292 с.; Анцыферова О.Ю. Русская литература и художественные искания американских писателей конца XIX века (Г. Джеймс, У.Д. Хоуэллс, С. Крейн). – М.-Берлин: Директ-медиа, 2015. 149 с.

⁸² Морозова Т.Л., с. 231.

это отбор», 1897; «Фронтир исчез», 1902), дающих полноценное представление о его натуралистской теории. О.Ю. Анцыферова отмечает, что в творчестве С. Крейна «преломляются различные эстетические тенденции»⁸³, включая эстетику натурализма.

Говоря об изучении **Ф. Норриса** в американском литературоведении, необходимо начать с того, что в течение тридцати лет после смерти Норриса в 1902 г. о нём писали крайне мало. Его преждевременный уход из жизни стал для многих современников столь шокирующим событием, что обсуждать творчество Норриса перестали, а вскоре его парадоксальным образом и вовсе забыли. Среди работ раннего периода следует отметить исследование творчества Норриса Ф.Т. Купером⁸⁴. Купер одним из первых полно описывает известные на тот момент произведения автора и определяет его как натуралиста: «Читая творения Норриса, невозможно избавиться от ощущения, что в нём есть инстинкт, воюющий с избранными реалистическими методами; также здесь присутствует непобедимая и усиливающаяся романтическая жила»⁸⁵. Однако на протяжении двух последующих десятилетий эти тезисы не получают развития в критике. До 1932 г. Норрису уделяли считанные страницы или даже параграфы в малом числе статей. Препятствием для исследований становилось и то, что многие материалы Норриса были разрознены и потому недоступны. Первое собрание сочинений автора⁸⁶, в которое вошли публикации в периодических изданиях (с предисловием Ч.К. Доби), было издано лишь в 1928 г.

В 1932 г. норрисоведение получает новый импульс благодаря биографии Ф. Уокера⁸⁷. Основываясь на воспоминаниях брата Норриса Чарльза (Norris, Charles Gilman, 1881–1945) и других собеседников, автор биографии

⁸³ Анцыферова О.Ю., с. 102.

⁸⁴ Cooper F.T. Some American Story Tellers. – N.Y.: Henry Colt, 1911. 388 p.

⁸⁵ Ibid. P. 52.

⁸⁶ The Argonaut Manuscript Limited Edition of Frank Norris's Works. 10 vols. – N.Y.: Doubleday, Doran, 1928; Dobie C.C. Frank Norris, or Up from Culture // The American Mercury. Vol. 13. 1928. P. 412–424.

⁸⁷ Walker F. Frank Norris: A Biography. – N.Y.: Doubleday, 1932. 317 p.

описывает ранние годы писателя и составляет хронологию его творчества. Несмотря на некоторые неточности и ошибки, труд Уокера на долгие годы станет основополагающим источником сведений о жизни Норриса. В 1932–1933 гг. выходят работы Д. Бича, В. Калвертона, Г. Хикса, Г. Найта и Л. Льюисона⁸⁸. В них впервые анализируются размышления Хоуэллса о продолжении традиции Золя в творчестве Норриса⁸⁹, а также рассматривается влияние автора «Мактига» и «Вандовера» на работы Т. Драйзера и Э. Уортон (1862–1937).

В 1940-е гг. изучением творчества Норриса занимаются О. Каргилл, А. Кейзин, У. Тейлор, Ч. Уолкат⁹⁰. В их трудах исследуется отношение писателя к важнейшим тенденциям американской общественной мысли. Каргилл выделяет «неконтролируемые силы» как одну из доминант в творческой философии Норриса; Кейзин выдвигает тезис о том, что у Норриса человек становится заложником собственных амбиций и капиталистической среды, и обнаруживает автобиографические черты в романе «Омут» (приводится сравнение Кёртиса Джедвина с отцом писателя, Бенджамином Норрисом); по мнению Тейлора, Норрис поднимает «романтику экономических конфликтов с долитературного на литературный уровень»⁹¹. Важным представляется труд Э. Марчанда⁹², который первым сопоставляет книги Норриса с произведениями Р. Киплинга, Р.Л. Стивенсона, Р.Х. Дэвиса и Дж. Лондона.

⁸⁸ Beach J.W. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. – N.Y.: Century, 1932. 575 p.; Calverton V.F. *The Liberation of American Literature*. – N.Y.: Scribner's, 1932. 500 p.; Hicks G. *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War*. – N.Y.: Macmillan, 1933. 341 p.; Knight G.C. *American Literature and Culture*. – N.Y.: R. Long & R.R. Smith, 1932. 523 p.; Lewisohn L. *Expression in America*. – N.Y.: Harper, 1932. 624 p.

⁸⁹ Howells W.D. Frank Norris // *North American Review*. № 175. 1902. P. 769–778.

⁹⁰ Cargill O., 1941; Kazin A. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. – N.Y.: Reynal & Hitchcock, 1942. 541 p.; Taylor W.F. *The Economic Novel in America*. – Chapel Hill: North Carolina UP, 1942. 390 p.; Walcutt C. Frank Norris on Realism and Naturalism // *American Literature*. Vol. 13, № 1. March 1941. P. 61–63.

⁹¹ Taylor W.F., p. 201.

⁹² Marchand E. *Frank Norris: A Study*. – Stanford: Stanford UP, 1942. 258 p.

В 1950 г. выходит монография Л. Онебринка⁹³, исследующая теорию и литературную технику натурализма в Европе и США и демонстрирующая формирование натуралистского стиля под влиянием Ж.-К. Гюисманса (1848–1907), Х. Ибсена и И. Тургенева (1818–1883). Онебринк подчёркивает роль Норриса в развитии школы в США, его статус экспериментатора и «пионера» американского натурализма. В.В. Брукс сопоставляет произведения Норриса и Дж. Лондона⁹⁴, Ф. Хоффман обнаруживает норрисовские архетипы в современной массовой литературе⁹⁵. В 1956 г. выходит собрание писем Норриса под редакцией Ф. Уокера⁹⁶ – яркое свидетельство о Норрисе-человеке, запечатлевшее особую энергичность и энтузиазм писателя в период наивысшей творческой активности. Интересна работа К. Линна⁹⁷, прослеживающего, как создаётся миф о финансовом успехе в современной американской прозе. В основе исследования Линна лежит анализ творчества пяти писателей – Ф. Норриса, Т. Драйзера, Дж. Лондона, Р. Херрика и Д.Г. Филлипса. Работа Линна сама по себе чрезвычайно увлекательна, однако допускает явные натяжки в трактовке сюжетов и понимании писательского лица Норриса: например, автор отождествляется с его героями – Пресли («Спрут») и Кортеллом («Омут»); по мнению К. Линна, причина, по которой Мактиг теряет дантистскую практику, – наказание за успех, а не предательство Маркуса Шулера и т.д. Р. Чейз⁹⁸ рассуждает об «аграрном мифе» Норриса, обращаясь к природным образам романов «Мактиг» и «Спрут».

Крайне плодотворным в истории норрисоведения оказывается период 1960-х гг., когда критики осознают, что «пора определить место Норриса в культурной традиции»⁹⁹. Среди работ этого десятилетия стоит выделить труды

⁹³ Åhnebrink L., 1950.

⁹⁴ Brooks V.W. *The Confident Years: 1885–1915*. – B.: Dutton, 1952. 374 p.

⁹⁵ Hoffman F. *The Modern Novel in America*. – Washington: Regnery, 1952. 275 p.

⁹⁶ Norris F. *Collected Letters* / Ed. by F. Walker. – San Francisco: The Book Club of California, 1956. 238 p.

⁹⁷ Lynn K.S. *The Dream of Success: A Study of the Modern American Imagination*. – B.: Little, Brown, 1955. 269 p.

⁹⁸ Chase R. *The American Novel and Its Tradition*. – N.Y.: Doubleday, 1957. 288 p.

⁹⁹ French W.G. *Frank Norris*. – N.Y.: Twayne, 1962. P. 134.

У. Диллингэма, Д. Пайзера и У. Френча¹⁰⁰, чьи идеи повлияют на исследования Норриса в будущем. У. Френч отмечает значимость юношеского периода в жизни Норриса. Д. Пайзер связывает творчество Норриса с «попыткой общества в конце XIX в. связать науку об эволюции с религиозной верой»¹⁰¹. У. Диллингэм прослеживает узы, связывающие Норриса с его социальной средой, и причины, заставившие писателя восстать против существующих общественных табу и ограничений.

Значительный вклад в понимание норрисовского писательского метода также внесли Б. Хочман¹⁰², исследовавшая психоаналитический подтекст в произведениях Норриса; а также Д. Грэм¹⁰³, собравший воедино устойчивые писательские символы и образы. Огромную работу в заполнении лакун изучения норрисовских творчества и биографии проделали Дж. Макэлрот и Дж. Крислер, авторы таких книг, как «Фрэнк Норрис: Справочное руководство» (Frank Norris: A Reference Guide, 1974) и «Фрэнк Норрис в воспоминаниях современников» (Frank Norris Remembered, 2013). Их монография «Фрэнк Норрис: Жизнеописание» (Frank Norris: A Life, 2006)¹⁰⁴ стала первой со времён Ф. Уокера биографией Норриса, в которой авторы устранили многие ошибки, касающиеся деталей частной жизни писателя, а также его мировоззрения. Важной для понимания эволюции натурализма в американской литературе XX в. представляется работа П. Сивелло¹⁰⁵.

Российское литературоведение освещало жизнь и творчество Фрэнка Норриса крайне скудно. Первые рецензии на его произведения появляются в

¹⁰⁰ Dillingham W.B. Frank Norris: Instinct and Art. – Lincoln: Nebraska UP, 1969. 179 p.; Pizer D. The Literary Criticism of Frank Norris. – Austin: Texas UP, 1964. 272 p.; French W.G., 1962.

¹⁰¹ Pizer D. The Concept of Nature in Frank Norris's «The Octopus» // American Quarterly. Vol. 14, № 1. 1962. P. 73.

¹⁰² Hochman B. The Art of Frank Norris, Storyteller. – Columbia: Missouri UP, 1988. 149 p.

¹⁰³ Graham D. The Fiction of Frank Norris: The Aesthetic Context. – Columbia: Missouri UP, 1978. 172 p.; Graham D. Critical Essays on Frank Norris. – B.: G. K. Hall, 1980. 231 p.

¹⁰⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. Frank Norris: A Reference Guide. – B.: G.K. Hall, 1974. 131 p.; McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. Frank Norris Remembered. – Alabama: Alabama Press, 2013. 282 p.; McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., Frank Norris: A Life. – Urbana: Illinois UP, 2006. 492 p.

¹⁰⁵ Civello P. American Literary Naturalism and Its Twentieth-Century Transformations: Frank Norris, Ernest Hemingway and Don DeLillo. – Athens: Georgia UP, 1994. 203 p.

советских газетах в 1920-е гг., спустя более чем двадцать лет после смерти автора. Характерен отзыв о романе «Омут» одного из критиков газеты «Известия»: «Норрис находит нужные краски и нужные слова. Его роман с замечательной отчётливостью вскрывает один из больших узлов капиталистического мира»¹⁰⁶. В послевоенные годы о Норрисе писали И.Е. Бабушкина, В.Н. Богословский, Н.П. Макарова, М.Л. Нольман, А.К. Савурёнок, А.С. Садагурский¹⁰⁷. Их работы объединяет одна особенность: авторы рассматривают творчество американского писателя в рамках марксистской парадигмы, теории борьбы классов, тогда как натуралистская составляющая произведений Норриса не учитывается. Эти труды можно счесть устаревшими в силу определяющей их методологию идеологической установки – видеть в Норрисе «критического реалиста», изображающего остроту классовой борьбы в американском обществе. Авторов упомянутых исследований по-настоящему интересует лишь одна книга Норриса – роман «Спрут», определяемый как «социальная эпопея». Другие романы, ряд эссе, рассказов и литературных рецензий либо остаются за кадром, либо получают самые поверхностные характеристики.

Одним из первых в российском литературоведении о Норрисе как натуралисте заговорил А.М. Зверев¹⁰⁸, отметивший значимость романтического наследия для эстетических взглядов писателя. Примечательна

¹⁰⁶ Известия ЦИК. 7 марта. 1926.

¹⁰⁷ Бабушкина И.Е. Критический реализм Фрэнка Норриса // Учен. зап. Моск. пед. ин-та иностр. яз. Т. 21. 1958. С. 134–166; Бабушкина И.Е. Творческий путь Фрэнка Норриса. Дисс. канд. филол. наук. Моск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потёмкина. М., 1959. 393 с.; Богословский В.Н. Литературные взгляды Норриса // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 26, вып. 1. 1953. С. 21–44; Богословский В.Н. Творчество Фр. Норриса // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 34, вып. 2. 1955. С. 67–116; Макарова Н.П. Роман Фрэнка Норриса «Спрут» (из истории американского социального романа) // Уч. зап. Кем. пед. ин-та. Вып. 1. 1956. С. 55–79; Нольман М.Л. Социальная эпопея Фрэнка Норриса // Норрис Ф. Спрут: калифорнийская повесть: пер. с англ. П. Охрименко. – М.: ГИХЛ, 1958. С. 427–437; Савурёнок А.К. «Эпос пшеницы» Фр. Норриса. – Учен. зап. ЛГУ. Сер. Филол. Наук. Вып. 28, № 212. 1956. С. 166–187; Садагурский А.С. Фрэнк Норрис и американский роман. – Кишинев: Карта молдавеняскэ, 1976. 167 с.

¹⁰⁸ Зверев А.М. Художники перехода // Крейн С. Алый знак доблести: пер. с англ. Э. Линецкой. Норрис Ф. Спрут: пер. с англ. В. Ефановой, М. Мироновой. – М.: Худож. лит., 1989. С. 3–27.

диссертация З.Р. Ханнановой¹⁰⁹, в которой автор ставит задачу систематизировать произведения Норриса, не затронутые должным образом советской критикой. Эту проблему З.Р. Ханнанова решает только частично: следуя традиции, она сосредоточивается на одном романе – «Спруте», к остальным же обращается вскользь. Анализируя творчество писателя, автор исследования пользуется в значительной степени устаревшими советскими схемами из книги Н.И. Самохвалова «Возникновение критического реализма в литературе США» (1961). Важным представляется наблюдение Е.А. Стеценко о том, что в мире американского писателя законы, создающие детерминированную линейность событий, «выступают как хаос бестиарности, не поддающийся укрощению морали»¹¹⁰. Исследованию влияния идей эволюционизма и дарвинизма на творчество Норриса посвящены статьи Н.Э. Кутеевой и Э.Ф. Осиповой¹¹¹. В работах Е.А. Гладких¹¹² рассматриваются образ Сан-Франциско в прозе писателя и социальная проблематика романа «Спрут».

Наиболее содержательными в современной российской научной литературе о Норрисе представляются труды К.А. Белова – «Фрэнк Норрис» (2003) и «Художественный мир Фрэнка Норриса» (2006)¹¹³. Исследуя роман

¹⁰⁹ Ханнанова З.Р. Фрэнк Норрис: проблема стиля и метода; к вопросу о развитии американского натурализма. Дисс. канд. филол. наук. КГУ. Казань, 2000. 199 с.

¹¹⁰ Стеценко Е.А. Концепты хаоса и порядка в литературе США. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 102.

¹¹¹ Кутеева Н.Э. Соотношение «биологического» и «культурного» в творчестве Фрэнка Норриса // Вестник МГПУ. № 3. 2015. С. 27–34; Кутеева Н.Э. «Человек-зверь» в творчестве Фрэнка Норриса // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения». Т. III. – М.: МГПУ, 2016. С. 133–141; Осипова Э.Ф. Идеи социального дарвинизма в творчестве Фрэнка Норриса // Американистика: актуальные подходы и современные исследования. – Курск: КГУ, 2014. С. 236–250.

¹¹² Гладких Е.А. Империалистические воззрения Фрэнка Норриса и их отражение в романе «Спрут» // Американистика на Дальнем Востоке. Вып. 3. 2017. С. 31–38; Гладких Е.А. Образ Сан-Франциско в ранних произведениях Фрэнка Норриса // Известия ВГПУ. № 10. 2010. С. 166–169.

¹¹³ Белов К.А. Фрэнк Норрис // История литературы США. Т. IV: Литература последней трети XIX в., 1865–1900 (становление реализма) / Под ред. П.В. Балдицына, М.М. Кореневой. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 670–708; Белов К.А. Художественный мир Фрэнка Норриса. – Дубна: Феникс+, 2006. 328 с.

«Спрут», автор использует элементы лингвистического анализа текста и акцентирует внимание на стилистических решениях писателя. Учёного занимает прежде всего эпическая и поэтическая стороны романа, а не социальная, как было всегда в критике советского периода. Кроме того, автор исследования рассматривает образы Норриса в контексте идей Р. Кипплинга, Л. Толстого и Ф. Ницше (1844–1900).

Таким образом, **предметом** исследования выступает своеобразие натурализма Ф. Норриса. **Объектом** исследования в работе становятся творчество Фрэнка Норриса и общие проблемы американского натурализма. **Материалом** исследования являются семь романов Норриса, ряд рассказов, эссе, газетных очерков и литературных рецензий писателя.

Цель исследования состоит в том, чтобы выявить своеобразие натурализма Ф. Норриса, связанное со специфическим пониманием темы отчуждённости, бунта; особой трактовкой мужского и женского начал, изображением «войны полов», новым, своеобразным видением женщины; элементами прикладного социального анализа, описанием происходящих на рубеже XIX–XX вв. в США перемен (проникновение в интеллектуальную жизнь страны идей Дарвина и позитивистов, прогрессирующий урбанизм, формирование общества потребления, сферы развлечений и т.д.).

Сформулированной цели отвечают следующие **задачи** исследования:

– проанализировать суждения Ф. Норриса о реализме, романтизме и натурализме, сопоставить теорию натурализма, представленную писателем в его публицистике, и её реализацию в собственно художественных произведениях;

– показать специфику американского натурализма применительно к творчеству Ф. Норриса и вписать последнее в широкий контекст западного натурализма;

– определить значение наследия романтизма для творчества Ф. Норриса, продемонстрировать тесную взаимосвязь романтических идей с

натурализмом, привлечь к анализу произведения Э. Золя, Р. Киплинга и ряда других писателей;

– проанализировать журнальную полемику Ф. Норриса с другими писателями (У.Д. Хоуэллс и др.), включая широкий пласт газетных рецензий и очерков в изданиях «Уэйв» (The Wave), «Сан-Франциско Кроникл» (San Francisco Chronicle) и др., описать отдельные особенности литературной жизни в США 1890–1900-х гг.

Теоретико-методологическая основа исследования. При работе над исследованием применялась совокупность различных методов: элементы биографического метода; историко-литературный подход (оценка теоретических воззрений Ф. Норриса, его увлечения идеями позитивистов, произведениями Э. Золя, Р. Киплинга, У.Д. Хоуэллса, Р.Х. Дэвиса и других писателей); метод герменевтической интерпретации (обращение к психоаналитической критике при анализе художественных произведений Норриса); принцип культурологического анализа литературных явлений (оценка роли философии и изящных искусств в становлении Норриса).

Научная новизна исследования. Данное исследование является первым в отечественном литературоведении опытом системного изучения натурализма Норриса. Новизна работы заключается в целостном анализе творчества Ф. Норриса, раскрытии поставленных проблем на основе репрезентативного корпуса его произведений, большинство из которых незнакомо российскому читателю, пересмотре устаревших советских концепций, связанных с пониманием Норриса как «критического реалиста». В исследовании будут рассмотрены такие книги Норриса, как «Ивернелл», «Моран с “Леди Литти”», «Мужняя жена», «Бликс», малая проза и эссеистика писателя, которые отечественное литературоведение обошло вниманием.

Актуальность диссертационного исследования связана с новым прочтением текстов Ф. Норриса, отказом от расхожих штампов, определяющих его литературную репутацию (в последние двадцать лет в российском литературоведении была лишь начата работа в этом направлении).

Исследование творчества Норриса, определение его места в истории американского и западного натурализма представляются важными в свете трансформации отечественной гуманитарной науки: отказавшись от оценочности и идеологической ангажированности советской литературной критики, российское литературоведение изменило исследовательский подход к своему предмету и выдвинуло на первое место критерий научной объективности. Результаты творческой деятельности Норриса пересмотрены в диссертации в соответствии с новейшими тенденциями литературно-критического процесса.

Положения, выносимые на защиту:

1. Герой-протагонист Ф. Норриса – это индивидуалист по своей природе, «отверженный», «посторонний», который удаляется от воспитавшей его социальной среды и становится проповедником бунта. Склонный к саморазрушению, страдающий от безволия и богооставленности, персонаж Норриса вступает в конфликт с чужеродной ему современной цивилизацией и позволяет взять верх ранее дремавшим в нём природным силам. Символическое выражение этого конфликта в прозе Норриса – изображение таких феноменов, как болезнь, вирус, патологическая чувствительность к раздражающим психику персонажа явлениям внешнего мира.
2. В центре внимания Ф. Норриса – писателя и исследователя – оказываются инстинкты человека (половой инстинкт, жажда насилия, рефлекс самосохранения), интуиция, «шестое чувство», – именно они определяют поведение персонажей норрисовской прозы.
3. Взаимодействие мужчины и женщины в произведениях Ф. Норриса выливается в открытую конфронтацию. Их отношения определяются эросом и насилием. Женщины у Норриса оказываются страстными, «нервическими» натурами; в прозе писателя преобладают два типа женских персонажей – роковые и эмансипированные женщины.
4. Степень благополучия любовных отношений в произведениях Ф. Норриса обусловлена прежде всего характеристиками женского персонажа

(физическое развитие, эмоциональная уравновешенность, волевые качества). Счастливой в произведениях Норриса становится только пара, стремящаяся существовать в согласии с миром природы.

5. В романе «Бликс» Ф. Норриса воплощена особая **концепция «оптимистического» натурализма**, показывающая, что литературный натурализм способен представлять оптимистические варианты человеческого существования, не отказываясь от акцента на его тёмных сторонах, – тех, что связаны с животным началом и социальными пороками. Персонажи указанного романа становятся двигателями повествования, готовыми перестроить свою жизнь и жизнь окружающих на новый лад, сделав её плодотворной, активной, динамичной – «романтической» в понимании Норриса.
6. Как писатель и мыслитель Ф. Норрис нередко обнаруживает неровность и непоследовательность, чем объясняются характерные особенности его прозы: противоречивость высказываний, склонность рассуждать в художественных произведениях об отвлечённых вопросах, стремление к романтизации образов, мелодраматизации повествования, сознательно культивируемая неприглаженность стиля, – всё это позволяет говорить как о своеобразности автора, так и о его непрекращавшемся поиске себя как писателя, нежелании накладывать на себя ограничения, попытках реализовать весь творческий потенциал.
7. В истории литературного натурализма США Ф. Норрис занимает особое место, поскольку, критикуя «благопристойную традицию» американской прозы, активно популяризирует и при этом своеобразно интерпретирует эстетические воззрения Э. Золя; одним из первых демонстрирует широкие возможности натуралистского письма применительно к американской литературе как на теоретическом, так и на практическом уровнях (в эссеистике и художественном творчестве); наконец, по достоинству оценивает таланты натуралистов-современников, таких как Х. Фредерик и, в особенности, Т. Драйзер.

Теоретическая значимость работы состоит в предложенной в диссертации целостной оценке эстетических взглядов Норриса. Такая оценка позволяет более полно, чем прежде, описать и осмыслить роль, которую Норрис сыграл в становлении литературного натурализма, – как теоретик натурализма и как его практик (в работе рассматривается влияние Норриса на последующее поколение американских натуралистов). Исследование вносит весомый вклад в разработку проблемы своеобразия национального (американского) варианта натурализма. Выводы данной работы могут быть использованы в научных исследованиях по истории и теории зарубежной литературы XIX–XX вв., прежде всего, литературы США.

Практическая значимость работы заключается в том, что её результаты могут быть применены при преподавании истории зарубежной (в частности, американской) литературы в высших учебных заведениях, при создании общих курсов по истории литературы, теории литературы, специальных курсов по истории литературы США рубежа XIX–XX вв.

Апробация результатов исследования. Результаты диссертационного исследования были представлены в докладах на ежегодных международных научных конференциях студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва): «Мотив эксперимента в романе Фрэнка Норриса “Бликс”» (2020); «Общество потребления и бытовой ритуал в романе Фрэнка Норриса “Мактиг”» (2021); «Полярная тема в романе Фрэнка Норриса “Мужняя жена”» (2022); тезисы выступлений опубликованы в материалах указанных конференций; доклад «Критика урбанистического общества в романе Фрэнка Норриса “Вандовер и зверь”» вошёл в программу конференции «Ломоносов – 2023», тезисы приняты к печати.

Основные положения исследования отражены в 4 научных публикациях в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России и специальным списком журналов МГУ имени М.В. Ломоносова.

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. *Гадылишин Т.Р.* Антитеза «романтическая» динамика – бытовая статика в натуралистской прозе Ф. Норриса (романы «Бликс» и «Мактиг») // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2021. Т. 25. № 3. С. 114–122. Импакт-фактор РИНЦ 2021: 0,235.
2. *Гадылишин Т.Р.* Жребий и рок в романе Ф. Норриса «Спрут» // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 5. С. 342–344. Импакт-фактор РИНЦ 2021: 0,470.
3. *Гадылишин Т.Р.* Черты творчества Р. Киплинга в натуралистской прозе Ф. Норриса // *Litera*. 2022. № 10. С. 95–105. Импакт-фактор РИНЦ 2021: 0,212.
4. *Гадылишин Т.Р.* «Война полов» в произведениях Ф. Норриса (романы «Моран с “Леди Литти”» и «Мужняя жена») // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 4. С. 421–427. Импакт-фактор РИНЦ 2021: 0,331.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключение и Библиографии. Каждая из глав начинается с теоретической преамбулы, далее описывается материал и обсуждается ход дальнейшего анализа текстов; первая глава посвящена становлению Ф. Норриса как писателя и его творческому окружению, вторая – герою-протагонисту в произведениях Ф. Норриса и теме личного бунта, третья – проблеме мужского и женского в творчестве Ф. Норриса. Библиография диссертации насчитывает 338 позиций. Общий объём диссертации – 252 страницы. Диссертация состоит из двух томов.

ГЛАВА I

Становление Ф. Норриса как писателя и его творческое окружение

Фрэнк Норрис, помимо богатого художественного наследия, оставил значительный след в памяти людей, которых встретил на своём жизненном пути. Круг знакомств и литературных связей Норриса был чрезвычайно широк: будучи общительным и энергичным человеком, писатель не стеснялся заводить новые знакомства. Артур Гудрич (Goodrich, Arthur, 1878–1941), автор комедийных пьес, в начале карьеры работавший в издательстве «Даблдэй и Макклюр» (Doubleday & McClure Company), где Норрис опубликовал все свои романы, вспоминает о нём как о приятнейшем собеседнике: «Когда Фрэнк останавливался у моего стола, чтобы поболтать, это всегда придавало мне заряд бодрости на весь день. В нём было нечто бодрящее, успокаивающее и простое»¹¹⁴.

Воспоминания о Норрисе собраны в книге мемуаров Ч. Уокера «Фрэнк Норрис: Биография». Уокер первым провёл беседы с людьми, лично знавшими Норриса, – среди них были редакторы газет и владельцы издательств, коллеги-журналисты и писатели, близкие и друзья. Значительный вклад в создание книги внесли младший брат Норриса Чарлз, рассказавший о детстве и юности Фрэнка, и супруга писателя Жанетт Блэк (Black, Jeannette Williamson, 1878–1952), с которой они были знакомы с осени 1896 г. Некоторые изложенные в мемуарах сведения, как выяснилось позже, оказались неточными или недостоверными – часть этих ошибок исправили Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, авторы новой биографии Норриса «Фрэнк Норрис: Жизнеописание». Многие ранее неизвестные факты из жизни Норриса впервые предстают в этом фундаментальном труде.

Задача первой главы исследования – попытаться воссоздать человеческий и писательский образ Норриса, учитывая разные стороны его творческого амплуа: представить Норриса не только как создателя

¹¹⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 394.

художественной прозы, но и как журналиста. Важно рассказать о музыкальных и художественных вкусах Норриса, сформировавших его мировоззрение, а также о литературных и журналистских связях, которые писатель приобретал по мере развития своей профессиональной карьеры. Примечательны и спортивные увлечения Норриса, любившего футбол и поло. Предполагается отобразить контекст эпохи, продемонстрировать влияние на творчество Норриса его современников – Э. Золя, Р. Киплинга, Р.Л. Стивенсона, Р.Х. Дэвиса, С. Крейна, У.Д. Хоуэллса, Дж. Лондона, Т. Драйзера и др.; указать на аллюзии в произведениях Норриса и перечисленных авторов. Публицистика и художественная проза американского писателя изобилуют оценками литературной работы коллег: критикой и несогласием, похвалами и восхищением, элементами пародии и даже издёвками. В настоящей главе ставится задача собрать имеющиеся данные воедино; показать, как жизненный опыт Норриса мог повлиять на его художественные произведения; проследить, как формировались эстетические взгляды писателя и какое воздействие они оказали на его собственную, авторскую теорию натурализма.

§1. Норрис-художник: начало пути

Фрэнк Норрис (полное имя – Бенджамин Франклин Норрис; Norris Jr., Benjamin Franklin) родился 5 марта 1870 г. в Чикаго в семье Бенджамина Норриса (Norris, Benjamin Franklin, 1836–1901; Крислер и Макэлрот указывают его имя кратко – Б.Ф.) и Гертруды Норрис (Norris (урожд. Dodgett), Gertrude Glorvina, 1844–1919). У Фрэнка были две сестры, Грэйс Колтон и Флоренс Колтон, и два брата, Альберт Лестер и Чарлз Гилман. Грэйс и Флоренс умерли в младенчестве (в 1869 и 1872 гг. от холеры и менингита, соответственно), Лестер – в 1887 г. от дифтерии, когда ему было десять. Лишь младший ребёнок, Чарлз, прожил долго – до шестидесяти четырёх лет.

Отец писателя Б. Норрис (1836–1901) родился в семье простых фермеров в штате Мичиган. Из-за врождённой травмы бедра мальчик был непригоден для сельского труда и не намеревался надолго оставаться в деревне. Подростком он бежит из школы-интерната города Сант-Рапидс и устраивается помощником в магазин часов и ювелирных украшений. Через несколько лет, по неточным данным – в 1853 г., молодой человек основывает собственное дело в городе Пеория (Иллинойс): «Как и в том, чьё имя он получил, в нём жил дух янки: Бенджамин прошёл стремительный путь от подмастерья до коммивояжёра и стал владельцем собственного ювелирного бизнеса»¹¹⁵. В 1857 г. Б. Норрис женится на уроженке Локпорта (Иллинойс) Руфь Росситер. В 1860-е гг. он переезжает в Чикаго, где открывает ещё один ювелирный магазин, а также начинает заниматься недвижимостью. В 1867 г. Бенджамин разводится с Р. Росситер и вступает во второй брак – с Гертрудой Доджетт. К 1870-м гг. у молодого предпринимателя появляется офис в Нью-Йорке. Норрис-старший стал олицетворением «феномена, характерного для США после Гражданской войны, – человека, который сделал себя сам»¹¹⁶.

Г. Доджетт происходила из более именитого, старинного рода, корнями уходящего в глубь XVII–XVIII вв.: её прапрадедами были первые английские

¹¹⁵ Dillingham W.B., p. 3.

¹¹⁶ French W.G., p. 21.

поселенцы – пассажир «Мэйфлауэр», дьякон, врач Плимутской колонии Самуэль Фуллер; приплывший в 1635 г. в Бостон на корабле «Джеймс» Натаниэль Уэллс; среди предков Гертруды также числятся правовед из Массачусетса Хамфри Атертон и богослов церкви Шотландии преподобный Джон Форбс.

До брака с Норрисом девушка учится актёрскому искусству, которое «в 1860-е гг. не считалось достойной для женщины профессией»¹¹⁷. Подобные предубеждения будут сохраняться в американском обществе долгое время – об этом, в частности, свидетельствует судьба романа «Сестра Керри»: в издательстве «Даблдэй» от Т. Драйзера требовали внести в произведение соответствующие правки¹¹⁸. В промежутке между 1862 и 1863 гг. Гертруда по приглашению брата Симеона прибывает в город Дабек (Айова) и устраивается на должность преподавателя школы Кинзи (Kinzie School). На попечении мисс Доджетт были приблизительно восемнадцать учеников девятого и десятого классов. Здесь она проработает четыре года и отлично себя зарекомендует: её зарплата неуклонно росла и к концу трудового стажа составила немалые по тем временам 625 долларов в год.

После увольнения из школы Г. Доджетт начинает играть на сцене, где её наставницей становится одна из ведущих актрис поколения А.К. Коуэлл (Cowell, Anna Cruise, 1824–1900). В послужном списке мисс Доджетт значатся роли Эльвиры по пьесе А. фон Коцебу (1761–1819) «Испанцы в Перу» (The Spaniards in Peru, or The Death of Rolla, 1799), герцогини де Торренуэва в комедии Дж. Планше (1796–1880) «Робость мешает успеху» (Faint Heart Never Won Fair Lady: A Comedy in One Act, 1845) и др. Как отмечает один из обозревателей чикагской газеты «Републикан» (The Republican), Гертруда была «молода, красива и грациозна в своих движениях»¹¹⁹, а её игра – способна «вселить самые благоприятные чувства в сердца людей»¹²⁰. В 1867 г. юную

¹¹⁷ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 36.

¹¹⁸ Ibid. P. 374.

¹¹⁹ Ibid. P. 43.

¹²⁰ Ibid. P. 42.

актрису замечает состоятельный Б. Норрис, который спустя короткое время делает ей предложение. Как отмечает У. Френч, мисс Доджетт «меняет преподавание в школе на театр, а сцену, в свою очередь, бросает ради того, чтобы стать знатной дамой, подобно Лоре Джедвин [героиня романа «Омут» – прим. Т.Г.]»¹²¹.

Воспитанием Ф. Норриса занимается преимущественно мать. Не удивительно, что именно от неё, талантливой артистической натуры, сын унаследовал любовь к литературе, театру и музыке. Как отмечает Ч. Норрис, для своих мальчиков мать регулярно устраивала «домашние чтения – романов, повестей, поэм и фрагментов из драм»¹²². Влияние миссис Норрис на детей было неоспоримым. Она прививает Фрэнку и Чарлзу любовь к произведениям А. Теннисона, У. Скотта, Ч. Диккенса, Э. Булвера-Литтона (1803–1873), и примечательно, что оба её сына впоследствии станут писателями. В Сан-Франциско она регулярно устраивает публичные чтения поэзии Р. Браунинга (1812–1889) и «играет заметную роль в культурной жизни города»¹²³. Отец же, занятый деловыми поездками, практически не принимает участия в обучении детей: «Эстетический опыт Б.Ф. был ограничен, и он совсем не знал, как установить связь с сыном, чьи интересы были для него столь далекими»¹²⁴. Хотя Бенджамину были чужды увлечения Фрэнка, он помог сыну получить достойное образование благодаря солидному финансовому положению.

Несмотря на то что родители, особенно Г. Норрис, считали себя верующими, представляется, что сам Норрис не был чрезмерно религиозен, хотя и демонстрирует в своих произведениях великолепное знание Библии. Фрэнка крестили в чикагской Епископальной церкви (где он также прошёл обряд конфирмации, став совершеннолетним), к которой всю жизнь принадлежала мать. Б. Норрис не имел твёрдых убеждений и успел побывать прихожанином пяти храмов, и в некоторых его отлучили: отец писателя

¹²¹ French W.G., p. 21.

¹²² McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 50.

¹²³ Ibid. P. 4.

¹²⁴ Ibid. P. 51.

сменил четыре церкви в Чикаго – Пресвитерианскую, Епископальную, Конгрегионалистскую и центральную; также он посещал Первую Пресвитерианскую церковь в Сан-Франциско. Наибольшее влияние на убеждения Норриса-старшего оказал христианский проповедник Дуайт Муди (Moody, Dwight Lyman, 1837–1899). «Горячее, но кратковременное»¹²⁵ решение отца служить Христу отразится в образе Кёртиса Джедвина в романе «Омут».

Первым учебным заведением маленького Фрэнка в 1876 г. стала престижная частная школа в Чикаго – Академия Аллена (Allen Academy). Здесь не было формального религиозного образования, которое полностью возлагалось на плечи родителей. В Академии преподавали латынь, греческий язык, алгебру, геометрию, естественные науки, письмо и ораторское искусство. В 1882 г. Фрэнк переходит в Гарвардскую школу для мальчиков (Harvard School for Boys), где новыми предметами стали французский язык и тригонометрия.

В 1883 г. Б. Норрис посещает Сан-Франциско, где его приятно удивляет климат – фактор, который с приближением старости обретает для отца семейства особое значение. Норрис-старший, которого всё больше беспокоит колена, вскоре принимает решение о переезде и покупает роскошный особняк за гигантскую для его окружения сумму – десять тысяч долларов. В 1885 г. семья окончательно покидает Чикаго и поселяется в доме на Сакраменто стрит – всего в двух кварталах от Полк стрит, одной из самых оживлённых улиц города. Здесь располагалось «множество магазинов, небольших заведений и стоматологических кабинетов»¹²⁶, и сюда Норрис помещает действие нескольких произведений, включая роман «Мактиг». Подобно отцу протагониста в романе «Вандовер и зверь», в Сан-Франциско Б. Норрис начинает строить дешёвые дома и сдавать их в аренду. Вскоре после переезда Фрэнк отправляется в округ Сан-Матео (Калифорния), где приступает к обучению в школе Белмонта (Belmont School). Во время игры в футбол

¹²⁵ Ibid. P. 55.

¹²⁶ Dillingham W.B., p. 5.

подросток ломает руку и из-за полученной травмы скоро покидает учебное заведение.

После отчисления сына из Белмонта Б. Норрис настаивает на том, чтобы мальчик готовился идти по стопам отца. Он направляет Фрэнка в подходящую для этой цели гимназию для мальчиков (Boys' High School), где юноше не нравится. Спустя несколько месяцев ему разрешают завершить обучение. В 1886 г. в жизни будущего писателя случается знаменательное событие: Норрис, мечтающий стать художником, поступает в Калифорнийскую школу дизайна (The California School of Design; сегодня заведение известно под названием Института искусств Сан-Франциско, San Francisco Art Institute). Наставником Фрэнка становится известный американский художник, мастер пейзажа Вирджил Уильямс (1830–1886). Огромное внимание в школе уделяли изучению античного искусства – этому способствовала большая коллекция гипсовых слепков, которые в 1873 г. в Сан-Франциско прислало правительство Франции. Из Лувра прибыли «скульптуры Аполлона Бельведерского, Германика, Венеры Милосской, «Дискобола», «Детей, дразнящих фавна», барельефы из фриза Парфенона, двадцать пять бюстов, тридцать шесть статуэток и двадцать четыре слепка с натуры»¹²⁷. Все они были в распоряжении студентов. Норрис жалуется, что их бесконечно заставляли «рисовать античные фигуры»¹²⁸. Начинающие художники учились передавать цветовую палитру, тень, структуру рисунка и трёхмерное пространство. Также они овладевали искусством натюрморта и изображали «тусклые медные горшки, наполовину наполненные стеклянные кубки и фрукты, блестящие от влаги»¹²⁹. Этим крайне утомительным занятиям, повторявшимся изо дня в день, Норрис посвятит сатирическую зарисовку «Студент-художник» (An Art Student, 1896), в которой тридцатилетний герой мечтает всю жизнь писать натюрморты.

¹²⁷ Ibid. P. 70.

¹²⁸ Norris F. The Hopkins Institute // The Wave. № 16. 25 September 1897. P. 10.

¹²⁹ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 70.

В ходе обучения Норрис частично находит своё призвание: лучше всего он справляется с рисунками зверей. Как отмечает его близкий друг, художник и иллюстратор Эрнест Пексотто (Peixotto, Ernest Clifford, 1869–1940), с которым они познакомились в школе дизайна в 1887 г., Фрэнк был в этом превосходителен: «Он хорошо освоил технику пера и туши и прекрасно знал животных. Мы часами сидели в конницах Пресидио [Presidio Reservation – парк в Сан-Франциско, располагавшийся на месте бывшей военной базы, – прим. Т.Г.], делали наброски голов, огузков и коленных суставов беспокойных лошадей»¹³⁰. Страсть Норриса к изображению коней затем обнаружит себя и в литературной плоскости. В романе «Мужняя жена» (A Man's Woman, в переводе Е.И. Фортунато – «Сильная духом») писатель тщательно описывает охваченного паникой жеребца: «Рокс взвился на дыбы, перепуганный наводящим на него ужас ремнём, и стал вертеть головой из стороны в сторону, стараясь закусить удила. Потом его нижняя челюсть опустилась на грудь, он закусил удила и сразу осознал, что теперь уже ни одни руки не смогут его удержать»¹³¹. Норрис демонстрирует витальную, «нервическую» силу, заключённую в животном. Стоит человеку потерять бдительность, она выходит из-под его контроля и становится смертельно опасной: если бы не Беннет, Ллойд бы погибла от удара копытом. Подобная неукротимость заложена и в природе собак, через многочисленные описания которых автор проводит параллель между звериной сущностью и человеческой натурой: так, в романе «Мактиг» вражда двух псов предвещает скорую смертельную схватку бывших друзей, Мактига и Маркуса Шулера.

В 1880-е гг. американские художники получают уникальную возможность учиться у даровитых европейских наставников. Калифорнийская школа дизайна тесно сотрудничала со знаменитой Академией художеств Жюлиана (Académie Julian) и отправляла в Париж своих учеников. В

¹³⁰ Peixotto E. Romanticist under the Skin // Saturday Review of Literature. № 9. 27 May 1933. P. 613.

¹³¹ Норрис Ф. Сильная духом: пер. с англ. Е. Фортунато. – Рига: Гудков, 1929. С. 89.

Академии преподавали именитые французские художники – Уильям-Адольф Бугро (1825–1905), Тони Робер-Флёри (1837–1911), Жюль Лефевр (1836–1911) и Гюстав Буланже (1824–1888). В 1887-м г. сюда приезжают на обучение Чарлз Ролло Питерс (1862–1928) и Артур Фрэнк Мэтьюз (1860–1945), впоследствии известные представители американского тонализма.

Между тем Норрис, страстно желавший попасть в Париж, в июне 1887 г. по настоянию отца вынужден вначале отправиться в Лондон, чтобы «погрузиться в культуру, которая взрастила великих английских портретистов, мастеров изображения животных, таких как Джордж Стаббс, Эдвин Ландсир, Томас Сидней Купер и Герберт Томас Дикси»¹³². Юноша должен был поступить в Королевский колледж искусств в Южном Кенсингтоне (The South Kensington School of Art and Design).

Однако планам отца не было суждено сбыться: в Чикаго их с Фрэнком застаёт весть о смерти среднего сына Лестера от дифтерии 18 июня. Сообщение от Г. Норрис пришло с четырёхдневным опозданием: мать, желавшая в одиночестве пережить утрату ребёнка, не спешила делиться новостью. В сущности, женщина отказала мужу и старшему сыну в праве на траур и велела им не возвращаться в Сан-Франциско на похороны Лестера. После погребения миссис Норрис присоединилась к семье в Чикаго. Они отправляются в Англию, где проведут лишь месяц, а в конце июля 1887 г. прибывают в Париж, где задерживаются на длительный срок. Г. Норрис пытается облегчить боль утраты, посещая парижские соборы и музеи. Б. Норрис, который терпеть не мог искусство, был вынужден повсюду следовать за супругой – воспоминание об этом путешествии вдохновит Норриса на соответствующую сцену в «Омуте», где Кёртис Джедвин в своей нелюбви к музеям уподобляется отцу писателя.

Юный Норрис, впервые оказавшись в Париже, мгновенно влюбляется в город. Его восхищают средневековые соборы, но главным образом опера. Как

¹³² McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 75.

отмечает Ч. Норрис, брат «был буквально помешан на ней»¹³³ и регулярно возвращался в Парижскую оперу, чтобы вновь услышать «Гугенотов» (*Les Huguenots*, 1836) и «Пророка» (*Le prophète*, 1849) Джакомо Мейербера (1791–1864). Но более всего молодой человек очарован «Фаустом» (*Faust*, 1859) Шарля Гуно (1818–1893). Любовь Норриса к музыке укрепляет и поездка с матерью в Италию, куда они отправились из Франции в начале 1888 г. Писатель посещает Милан, Турин, Флоренцию, Сиену, Перуджу, Рим и Неаполь. В столице Италии Норриса покоряют Сикстинская капелла и Собор Святого Петра и услышанный здесь мотет «*Miserere*»¹³⁴, в Тоскане – картины сбора винограда, в Неаполе – вулкан Везувий, а в Милане – балет в театре «Ла Скала». Страсть к инструментальной музыке писатель сохранил до конца жизни и обладал обширными познаниями в этой области. Своё увлечение Норрис переносит непосредственно в прозу: его любимая постановка, «Фауст», попадает на страницы романов «Вандовер и зверь» (в четырнадцатой главе) и «Омут» (в первой). В «Вандове» музыка оказывается единственным благим влиянием в жизни протагониста, именно она подавляет звериную сущность Вандовеера и вновь пробуждает в нём человеческие черты: «На мгновение он снова был маленьким ребёнком, не познавшим грех и не стыдящимся своей невинности. Всё то хорошее, что в нём уцелело, внезапно ожило и стало умолять, чтобы его признали. Никогда ещё столь энергично и настойчиво другая, лучшая, половина Вандовеера не боролась со зверем внутри него»¹³⁵. Испытанное переживание, хоть и на миг, очищает порочную натуру персонажа, возвращая ему детское мировосприятие.

Оперой поглощена и героиня «Омута» Лора Дирборн. Возможность посещать театр становится ключевым фактором для её эмоционального состояния: «С огромной жалостью она оглянулась на ограниченный мир родного городка, который она только что покинула навсегда, на его узкий

¹³³ Ibid. P. 81.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Norris F. *Vandover and the Brute // Novels and Essays*, p. 158.

кругозор, жалкий круговорот мелких обязанностей, на редкие и скудные удовольствия – библиотеку, празднества, немногочисленные концерты и пустячные спектакли. Как легко было почувствовать себя значительной и благородной, когда подобная музыка стала частью её жизни»¹³⁶ (*she looked back to narrow little life of her native town, the restricted horizon, the petty round of petty duties, the rare and barren pleasures – the library, the festival, the few concerts, the trivial plays. How easy it was to be good and noble when music as this had become a part of one's life*). В этом эпизоде Норрис подчёркивает значение романтического ореола, который опера обретает в глазах героини, его создают «возбуждение, мир ароматов, изысканных нарядов, красивых женщин, прекрасных и храбрых мужчин»¹³⁷. Светский лоск этого места питает тщеславие Лоры, позволяет ей ощутить себя причастной к казавшемуся далёким миру роскоши. Неудивительно, что после длительного и мучительного пребывания в среде благочестивых пуритан девушкой овладевают сладкие иллюзии о богатстве. Таким образом, в художественной вселенной Норриса музыка многообразно воздействует на сознание персонажей: если в Лоре она выявляет эгоистические стремления, то Вандовер переживает катарсис во время оперного представления.

Вероятно, Дж. Крислер и Дж. Макэлрот правы в своём утверждении о том, что ни один другой романист поколения, «включая Эдит Уортон, не испытал столь сильного влияния оперы на свой писательский стиль»¹³⁸. В «Омуте» Норрис сполна демонстрирует свои познания в оперном искусстве. Действие первой главы практически целиком разворачивается на подмостках чикагского театра. Писатель делает акцент на звуковых элементах постановки и подробно описывает состав оркестра, взаимодействия музыкантов и инструментов: «Усевшись перед пюпитрами, они поправили фалды пальто и стали перебирать ноты. Вскоре они приступили к настройке инструментов, и

¹³⁶ Norris F. *The Pit*. – N.Y.: Doubleday, 1903. P. 20.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 81.

образовался неуловимый бурдон из множества звуков – приглушённого рычания корнетов, монотонного бормотания виолончелей, плавного журчания флажолетов и деревянных духовых инструментов, время от времени пронзаемых резким щебетом и криками скрипок, все вместе они поднялись в воздухе и заглушили непрерывный шум от разговоров, доносившийся со всех концов театра»¹³⁹ (*They settled themselves in front of their racks, adjusting their coat-tails, fingering their sheet music. Soon they began to tune up, and a vague bourdon of many sounds — the subdued snarl of the cornets, the dull mutter of the bass viols, the liquid gurgling of the flageolets and wood-wind instruments, now and then pierced by the strident chirps and cries of the violins, rose into the air dominating the incessant clamour of conversation that came from all parts of the theatre*). Столь же детально Норрис анализирует вокальные данные солистов и их актёрское мастерство: «Слева от сопрано баритон напевал неразличимые, громкие фразы, ударяя себя в грудь и указывая шпагой на павшего тенора. В крайнем левом углу сцены была контральто, одетая в трико и плюшевый камзол, она повернулась к зрителям, протягивая к ним руки и откидывая их назад. Она поднимала брови с каждой высокой нотой и, когда голос понизился, опустила подбородок в воротник. На определённых интервалах её ноты сливались с нотами сопрано, в то время как она пела:

“Addio, felicità del ciel!”»¹⁴⁰

(*At the extreme left of the stage the contralto, in tights and plush doublet, turned to the audience, extending her hands, or flinging back her arms. She raised her eyebrows with each high note, and sunk her chin into her ruff when her voice descended. At certain intervals her notes blended with those of the soprano's while she sang: "Addio, felicità del ciel!"*).

Данному фрагменту «Омута» предшествует эпизод дуэли, во время которой Фауст убивает жаждущего отмщения Валентина. Нельзя не отметить вольность, с которой писатель распоряжается вокальными партиями, делая

¹³⁹ Norris F. *The Pit*, p. 27.

¹⁴⁰ *Ibid.* P. 31.

Фауста баритоном, а его противника – тенором, хотя в либретто Гуно их роли распределены иначе. Несмотря на такое несоответствие замыслу французского композитора, решение Норриса представляется уместным: для фигуры Фауста, немолодого учёного, раздираемого внутренними противоречиями и напрямую контактирующего со злом, амплуа баритона кажется более подходящим.

Для американского писателя, многократно видевшего постановку Гуно, не менее важны воплощённые в ней художественные образы, и он заимствует из «Фауста» часть сюжетных линий и лейтмотивов. Подобно герою И.В. Гёте (1749–1832), многие протагонисты Норриса пресыщаются своим бесцельным существованием и постепенно утрачивают вкус к жизни: Вандовер – вследствие избалованности и безделья, Магнус Деррик – из-за нереализованных политических амбиций, Уорд Беннет и Кёртис Джедвин – в силу нехватки азарта в повседневной жизни. В моменты кризиса в каждом из них пробуждается тёмная сторона личности, диктующая свои условия. Как правило, герой Норриса жаждет восстановить утраченный жизненный тонус и ради этой цели готов пойти на компромисс с совестью. В прозе Норриса встречается и истинное воплощение Мефистофеля – им становится железнодорожный маклер Берман из романа «Спрут», демонстрирующий невероятную изворотливость в борьбе с противниками.

Представляется, что Норрису близок и центральный женский образ драмы Гёте. Маргарита – добродетельная девушка, трудящаяся на благо семьи, истинное воплощение «простой души». Не уверенная в себе, она оказывается лёгкой добычей в руках Мефистофеля. Предпочитая ларец с драгоценностями цветам Зибеля, Маргарита обрекает себя на скорую гибель. Непрерывающаяся внутренняя борьба присуща и героиням Норриса: в ситуации выбора между праведностью и искушением, скромностью и расточительностью оказываются Трэвис Бэссемер («Бликс»), Трина Съепп («Мактиг»), Хилма Три, Минна Хувен (обе – «Спрут») и Лора Дирборн.

В июле 1887 г., после того как планы отца по переезду сына в Лондон изменились, Норрис становится студентом Академии Жюлиана. Учебное заведение возглавлял У.-А. Бугро, видный представитель салонного академизма и профессор именной Школы изящных искусств (École des Beaux-Arts). Работы Бугро отражают «ценности артистической элиты того времени»¹⁴¹. Полагая современность недостойной изображения, академическая живопись диктует эстетику «высокой» культуры и обращается к эпохе Античности. Объектами изучения должны быть исторические, мифологические и религиозные сюжеты и персонажи. Симметричные портреты Мадонны кисти Бугро воплощают тип живописи, «который отвергает Клод Моне, обратившийся к изображению водяных лилий, стогов сена и обычных человеческих фигур»¹⁴². Импрессионисты, противопоставившие себя салонной живописи, стремились освободить искусство от «тирании» Академической школы. Один из первых шагов на пути к этой цели сделал представитель романтического направления Э. Делакруа (1798–1863), вступивший в спор с одним из лидеров европейского академизма, Ж.О.Д. Энгром (1780–1867).

Среди отличительных черт академической живописи выделяют «фотографическую точность, дотошность рисунка, аккуратные мазки, верность натуральным цветам и соблюдение внешней структуры»¹⁴³. Э. Делакруа, чьи новаторские находки также найдут отражение в творчестве Норриса, заявлял: «Холодная точность не есть искусство. [...] Пресловутая сознательность у большинства художников есть не что иное, как усовершенствованное искусство наводить скуку»¹⁴⁴. Салонные живописцы не приветствовали любое отклонение от канонов, а работы импрессионистов язвительно называли незавершёнными, поскольку те «напоминали им

¹⁴¹ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 84.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid. P. 85.

¹⁴⁴ Делакруа Э. Дневник. Том I: пер. с фр. Т. Пахомовой. – М.: Академия художеств СССР, 1961. С. 262.

предварительные этюды, а не финальный продукт»¹⁴⁵. По этой причине многие картины, участвовавшие в конкурсе Парижского салона, не попадали на выставку. Мучения и безысходность, которые испытывает непризнанный гений, чьи работы бракуют поборники Академии изящных искусств, становятся центральной темой романа Э. Золя «Творчество» (*L'Œuvre*, 1886). После самоубийства отверженного салоном Клода Лантье его товарищ Бонгран восклицает: «Это конец века, эпоха разрушения, низвергнутых кумиров – всё отдаёт тленом! Нервы расшатаны, сказывается неврастения века, искусство приходит в упадок; кругом сутолока, анархия, личность затравлена, загнана в тупик»¹⁴⁶.

Норрис не был столь категоричен в своём подходе к традиционному искусству, как Золя. Американский писатель «признавал сильные и слабые стороны как академической живописи, так и импрессионизма»¹⁴⁷, полагая проявление лояльности или враждебности к тому или иному течению в искусстве неподобающим. Норрис старается придерживаться нейтралитета и в отношении литературных школ: и романтизм, и реализм, и натурализм, по его мнению, имеют как недостатки, так и преимущества. В одном из эссе писатель призывает читателей не вставать на чью-либо сторону: «Читайте с целью получить общее представление. Хорошая книга – это хорошая книга, будь это “Айвенго”, “Возвышение Сайласа Лэфема” или “Человек-зверь”»¹⁴⁸.

Склонность Норриса к объективной оценке произведений искусства прослеживается в его художественном творчестве. В «Омуте» Лора Дирборн и Шелдон Кортелл спорят о месте Бугро в истории живописи. Девушка восхищается его картиной, в то время как Шелдон предпочитает полотно, изображающее сумерки. Вероятно, здесь Норрис намекает на работавшего в импрессионистской манере Ч.Р. Питерса, мастера мрачных пейзажей.

¹⁴⁵ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 85.

¹⁴⁶ Золя Э. Творчество: пер. с фр. Е. Яхниной // Творчество. Человек-зверь. Статьи: пер. с фр. / Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: АСТ, 2010. С. 346.

¹⁴⁷ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 86.

¹⁴⁸ Norris F. Our Unpopular Novelists // *The Wave*. № 14. 31 August 1895. P. 7.

Описанное в «Омуте» импрессионистское произведение получает более высокую оценку, чем нимфы Бугро. Свою позицию Норрис вкладывает в уста Кортелла, утверждающего, что картину французского живописца можно понять без особых усилий, в то время как пейзаж Питерса является «нечто большим, чем деревья, пруд и закат»¹⁴⁹. По словам Кортелла, в тених ветвей художник отражает «частицу себя, подавленность и уныние, которые он испытывает в данный момент»¹⁵⁰. Таким образом, в романе представлен важнейший принцип школы импрессионизма: художник, чью работу обсуждают персонажи, воспроизводит на канвасе своё непосредственное переживание, передаёт ощущение мира в его изменчивости и подвижности. В восприятии автора пейзажа пруд выступает хранителем тёмных секретов, Кортелл комментирует это следующим образом: «Никто не знает, насколько он глубок, какие ужасы таятся на его дне, утонувшие надежды или амбиции»¹⁵¹. Таким образом, проявленный в данном фрагменте интерес Норриса к импрессионизму в лишний раз подчёркивает широту его взглядов и почтительное отношение к различным видам искусства.

Внимание американского писателя к работам Ч.Р. Питерса не в последнюю очередь было обусловлено их личным знакомством: они вместе обучались в Академии Жюлиана, и в 1897 г. писатель взял интервью у старого товарища¹⁵². Поразительно, сколь талантливых и разносторонних художников вместило в своих стенах это заведение. Одновременно с Норрисом здесь получали образование Пьер Боннар (1867–1947), Кер-Ксавье Руссель (1867–1944), Эдуар Вюйар (1868–1940) и Поль Рансон (1861–1909) – представители постимпрессионизма и символизма, основатели группы «Наби». Сокурсником Норриса был Альфонс Муха (1860–1939), один из известных представителей стиля ар-нуво.

¹⁴⁹ Norris F. The Pit, p. 248.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Norris F. A California Artist // The Wave. № 16. 6 February 1897.

Несмотря на то что новые, лишь возникающие стили живописи оставляют Норриса равнодушным, а порой и раздражают, он признаёт за ними право на успех и популярность. Друг писателя Э. Пексотто использовал в своих работах технику пуантилизма – стилистического направления в живописи неоимпрессионизма, возникшего в середине 1880-х гг. во Франции. Обращаясь к картине «Болото в Бретани» (*A Marshland in Brittany*, 1896) жены Пексотто Мэри (Peixotto (урожд. Hutchinson), *Mary Glascock*, 1869–1956), также работавшей в этом стиле, Норрис великодушно замечает: «Мне мало симпатичен этот метод, он слишком обдаёт обманом. Однако у него много сторонников, и произведение мисс Хатчинсон обещает завоевать успех»¹⁵³.

Влияние же Бугро ощущается и в других произведениях Норриса, помимо «Омута». Скорее романтик, Бугро избегает «грязи и зловония, которые встречаются в работах Курбе, Дега и Тулуза-Лотрека»¹⁵⁴. Излюбленными объектами живописи Бугро становятся «безупречно одетые пастушки, хорошо вымытые буржуазные девицы, мадонны и святые»¹⁵⁵. Создавая портрет Хилмы Три в «Спруте», Норрис держит в уме образы наставника. Героиня романа выступает идеалом женственности, воплощая в себе фигуру матери-земли и богиню плодородия Цереру.

Магистральным мотивом в живописи Бугро, интерес к которому прослеживается и в творчестве Норриса, становится мотив полового влечения. Французский живописец чрезвычайно смело для своего времени рисует обнажённое тело. Картина «Весна» (1886) изображает нагую девушку и склонившихся над ней купидонов. В 1891 г. на выставке в г. Омаха (Небраска) работа Бугро показалась столь откровенной и неуместной одному из зрителей, что тот запустил в неё стул. После инцидента холст отправили на реставрацию. Примечательным в контексте творчества Норриса видится и один из наиболее известных в США шедевров Бугро – «Нимфы и сатир» (1873). На этой картине

¹⁵³ Norris F. *The Sketch Club Exhibit // The Wave*. № 15. 28 November 1896. P. 9.

¹⁵⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 89.

¹⁵⁵ Ibid.

четыре обнажённые нимфы тянут в воду отчаянно сопротивляющегося фавна. Одна из основных черт сатира, согласно греческой мифологии, – похотливость. Бугро испытывает героя своего полотна и таким образом исследует природу полового влечения. Мотив искушения становится одним из ведущих в творчестве Норриса: его мужских персонажей в женщине притягивают «пышущие здоровьем разум и тело, бодрость и эмпатия»¹⁵⁶ – черты, столь характерные для живописи Бугро.

Норрис оказался не столь талантливый художником, как его товарищи, многие из которых вскоре обретут мировую славу. Среди успехов юноши на поприще живописи биографы отмечают изображение кошки, принадлежавшей матери. Эта картина стала одним из его основных достижений в качестве художника: «Он был в счастливой десятке тех, кого Бугро наградил правом сесть в первом ряду»¹⁵⁷. Студентам еженедельно давали задание сделать набросок натурщицы, и за место впереди, как можно ближе к одной из моделей, они устраивали настоящую битву: «Крушили стулья, ломали челюсти, прикусывали языки, и порой студия прекращала работу до тех пор, пока порядок не был восстановлен»¹⁵⁸. Стоит отметить дух свободы, царивший в заведении: здесь, в отличие от Школы изящных искусств, не было экзаменов, и поэтому ученики чувствовали себя более раскованно. Как отмечает критик журнала «Харперс» (Harper's Magazine) С. Бенджамин, студенты Академии Жюлиана сочетали в себе несовместимые, на первый взгляд, элементы: «С одной стороны, они были полны энтузиазма к искусству и имели прекрасные способности; с другой – их разговоры вовсе не носили интеллектуальный характер: они были до того отвратительны и похабны, что казалось, будто перед вами настоящие каторжане»¹⁵⁹. В Париже юный Норрис приобщается к богемной жизни, не чуждается грубоватых шуток, розыгрышей и даже драк со сверстниками, в нём появляется

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid. P. 94.

¹⁵⁸ Dillingham W.B., p. 10.

¹⁵⁹ Benjamin S.G.W. Contemporary Art in France // Harper's. LIV. March 1877. P. 486–487.

бесшабашность, которая станет неотъемлемой частью его личности: «Специфическим сочетанием утонченности и мальчишеских черт, столь поразившим товарищей в Беркли, Норрис был обязан Парижу»¹⁶⁰.

Несмотря на отсутствие значительных успехов, молодой человек был достаточно амбициозен. В 1888 г. он приступает к своему первому грандиозному проекту: Норрис хотел доказать, что способен создать произведение, достойное места на выставке Парижского салона. В живописи юношу больше всего вдохновлял батальный жанр, в особенности его восхищали сцены наполеоновских войн в исполнении Жана-Луи-Эрнеста Мейссонье (1815–1891), а также его ученика Эдуара Детайя (1848–1912). Однако, будучи в то же время страстно увлечённым Средними веками, Норрис обращается не к современным сражениям, а к сюжету из XIV в.: одной из любимых картин писателя был «Чёрный принц в Битве при Кресси» американского художника Джулиана Стори (1857–1919). Стори также прошёл обучение в Академии Жюлиана (в 1879–1882 гг.) и неоднократно завоёвывал престижные призы – медаль Парижского салона (в 1888 г.) и серебряную награду на Всемирных выставках в Париже (в 1889 и 1900 гг.). В своей работе художник трактует один из эпизодов «Хроник» Фруассара. На полотне Стори изображён Эдуард Вудсток, известный под прозвищем «Чёрный Принц», сын короля Англии Эдуарда III (1330–1376). Эдуард смотрит на врага, убитого им в битве при Кресси, – Иоганна Люксембургского, также известного как Иоанн Слепой, графа Люксембурга, короля Чехии и Польши (1296–1346).

Увидев «Чёрного принца», Норрис загорается идеей создать соответствующий оммаж. Как сообщает Э. Пексотто, в этот период его друг проявляет жгучий интерес к средневековому вооружению: «Мы изучали оружие и доспехи, поднимали рыцарские шлемы, чтобы определить их вес, делали наброски копий, щитов, лат и итальянских кольчуг, а также роскошных сбруй лошадей»¹⁶¹. По свидетельству товарища, они с Норрисом часто

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Peixotto E., p. 613.

посещали Музей артиллерии в парижском Доме инвалидов, а также музей Средневековья, расположенный в отеле Ключи. В свой дом на южном конце Рю де Лилль, поблизости от отеля Орсе (ныне музей Орсе), Норрис принёс огромный холст, на котором сделал несколько набросков будущей картины. Переоценив свои силы, он так и не претворяет проект в жизнь. Как отмечает У. Диллингэм, Норрис был «неопытен как художник, чьё видение оказалось гораздо шире его таланта»¹⁶². Осознав масштабность проекта, обескураженный юноша бросает работу над произведением и задумывается о возвращении на родину. По версии Э. Пексотто, эта неудача стала основанием покинуть Академию Жюлиана. Тем не менее интерес к военным сюжетам сохранится на всю жизнь: уже в зрелые годы писатель задумает трилогию о Гражданской войне в США. Характерна и зрелищная сцена перестрелки в романе «Спрут», в которой К. Стэмпон обнаруживает аллюзию на итоговое произведение артуровского цикла «Смерть Артура» (*Le Morte d'Arthur*, 1485) Т. Мэлори (ок. 1405–1471)¹⁶³.

Согласно другой версии, отъезд Норриса из Парижа был связан с волей отца. По всей видимости, Б. Норриса, прочившего сыну карьеру предпринимателя, утомил отчасти фривольный образ жизни, который тот вёл в Париже. Летом 1889 г. родитель приказывает сыну вернуться домой, и тот вынужден подчиниться. Этот эпизод, как и многие события, произошедшие во Франции, найдёт отражение в романе «Вандовер и зверь»: отец предлагает Вандоверу обучаться за рубежом, однако затем неожиданно изменяет решение и рушит мечту сына переехать в Париж и стать великим художником.

Несмотря на досрочный отъезд и невозможность закончить обучение, Норрис вынес весьма ценный опыт из своего двухлетнего пребывания во Франции. Академию Жюлиана часто критиковали за догматизм и отсталость учебной программы. Её обвиняли в том, что она выращивает лишь

¹⁶² Dillingham W.B., p. 16.

¹⁶³ Stampone C. «You can't buck against the railroad»: The Arthurian World of Frank Norris's «The Octopus» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 9, № 1. 2014. P. 26–51.

подражателей, имитаторов искусства, убивая в художнике индивидуальность. Эпигоны академической живописи требовали от своих учеников дисциплины и наказывали им строго следовать канону. Норрис, невзирая на свободолюбие, неукоснительно подчинялся системе и сумел адаптировать освоенные художественные методы в литературном творчестве. Салонные живописцы чрезвычайно ценили умение рассказать на полотне историю, передать её в тончайших деталях и ставили технический компонент выше эмоционального. Норрис заимствует у своих учителей тезис о первичности наблюдения и вторичности воображения, который станет одним из ключевых компонентов его теории натурализма. В эссе «Художественная литература – это отбор» (*Fiction is Selection*, 1897) он и вовсе напишет: «Воображения не существует. Это всего лишь наблюдение»¹⁶⁴. В академическом каноне искусство приравнивается к науке: философия французских художников опирается на мысль о том, что искусство – это дисциплина и «к нему следует подходить с тем же логическим складом ума»¹⁶⁵. Одним из тех, кто окажет огромное влияние на формирование подобного мировоззрения как среди художников академического толка, так и приверженцев натуралистского стиля в литературе, становится И. Тэн, преподававший эстетику в Школе изящных искусств с 1864 по 1884 г. Как отмечает У. Диллингэм, в период 1870–1880-х гг. в Париже не было «ни одной студии, в которой не упоминался бы Тэн»¹⁶⁶. Особой популярностью в этой среде пользовались его теория познания и разработанный им эмпирический метод: наблюдение, которое акцентируют парижские художники, обретает столь значимую роль благодаря французскому философу. Его позитивизм, включая придуманную им формулу «раса-среда-момент», описывающую важнейшие факторы, определяющие развитие социума, найдёт непосредственное отражение в творчестве Норриса. Походы писателя в парк Пресидио, где он изучал поведение лошадей, или

¹⁶⁴ Norris F. *Fiction is Selection // Novels and Essays*, p. 1117.

¹⁶⁵ Dillingham W.B., p. 19.

¹⁶⁶ *Ibid.* P. 20.

парижский Дворец инвалидов, где произошло знакомство со средневековым вооружением, свидетельствуют о скрупулёзности подхода, которую американский писатель перенял у Тэна и его учеников. Тщательность в проработке деталей, трудолюбие и самодисциплина станут характерными чертами Норриса-литератора – об этом говорит подавляющее большинство его художественных произведений.

То, как Норрис адаптирует приобретённые знания в собственной прозе, можно внимательно рассмотреть на примере романа «Мактиг». На протяжении первых шести глав автор знакомит читателя с художественной вселенной произведения и скрупулёзно исследует мир Полк стрит и расположенного на ней пансиона и его обитателей. Как отмечает В.В. Брукс, во время работы над книгой Норрис вдоль и поперёк исследовал Сан-Франциско – «от нижних доков до вершины Телеграфного холма»¹⁶⁷. В романе подробно изображены особенности местности и распорядка дня местных жителей, и читатель, таким образом, получает наглядное представление об условиях жизни американского рабочего класса на рубеже XIX–XX вв. В своих произведениях Норрис активно использует приёмы, озвученные им в публицистике. В эссе «Потребность в литературном сознании» (*The Need of a Literary Conscience*, 1901) писатель заявляет: «Выйдите на улицу, встаньте на перекрёстке, и вы услышите, как в бороздах сталкиваются механизмы жизни»¹⁶⁸. По его мнению, литератор должен исследовать явления, лежащие на поверхности, – для этого достаточно лишь открыть дверь и выйти наружу. В писательский объектив должна попасть «пригодная для повествования и ранее не исследованная тема»¹⁶⁹. В «Мактиге» объектом анализа Норрис избирает не обременённого интеллектом дантиста, чья жизнь ограничена лишь профессией и приятными привычками (сном, едой и лежанием на кушетке). Одно из любимых занятий Мактига – наблюдать за прохожими. Его глазами

¹⁶⁷ Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. Том II. Избранные статьи: пер. с англ. М. Зинде, А. Мулярчика, В. Харитонова. – М.: Прогресс, 1971. С. 70.

¹⁶⁸ Norris F. *The Need of a Literary Conscience* // *Novels and Essays*, p. 1159.

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 1158.

Норрис тщательно обзрывает окружающую действительность, и таким образом создаётся эффект присутствия: читатель получает уникальную возможность пройтись по улицам Сан-Франциско 1890-х гг., почуять воздух, которым дышит герой, и увидеть с близкого расстояния предметы его интерьера. Расположение заведений, передвижения и занятость людей, наполненность улиц в разные отрезки времени, введённые в обиход новейшие изобретения – от внимания Норриса не ускользает ни одна деталь городского пространства: «Улица никогда не переставала интересовать его. [...] В конце неё Мактиг мог видеть кабельную линию гигантской электростанции. Прямо напротив него был большой рынок; далее, за дымоходами находившихся здесь домов, подобно хрусталу в лучах полуденного солнца, сверкала стеклянная крыша громадной общественной бани. Внизу открыло двери почтовое отделение, как это обычно происходило между двумя и тремя часами в воскресенье. До Мактига дошёл едкий запах чернил. Изредка проезжал вагон фуникулёра: он катился тяжело, а его задвинутые стеклянные окна шумно дребезжали»¹⁷⁰ (*At one end of the street McTeague could see the huge power-house of the cable line. Immediately opposite him was a great market; while farther on, over the chimney stacks of the intervening houses, the glass roof of some huge public baths glittered like crystal in the afternoon sun. Underneath him the branch post-office was opening its doors, as was its custom between two and three o'clock on Sunday afternoons. An acrid odor of ink rose upward to him. Occasionally a cable car passed, trundling heavily, with a strident whirring of jostled glass windows*). Можно заметить, сколь часто Норрис прибегает к характеристикам запахов, вкусов и звуков при создании образов. Это позволяет сделать вывод о том, что воздействие на органы чувств является характерной чертой натуралистской поэтики писателя. У. Диллингэм подчёркивает, что в атмосфере «Мактига» нет «ничего неуловимого, утончённого; каждый звук, каждый аромат

¹⁷⁰ Norris F. *McTeague: A Story of San Francisco. Authoritative Text, Contexts, Criticism* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1996. P. 7.

подразумевает нечто примитивное, грубое или неочищенное»¹⁷¹. Повествование Норриса, в частности, наполнено описаниями пищи, и в этой связи заслуживают внимания сцены трапез в «Мактиге» и «Спруте». Изображая застолье на свадьбе Трины и Мактига в девятой главе романа, Норрис проводит для читателя настоящий гастрономический тур: «Здесь были устричный суп, морской окунь и барракуда; гигантский жареный гусь, фаршированный каштанами; баклажаны и сладкий картофель – мисс Бейкер называла их «ямс». Также были пропитанная маслом голова телёнка, от которой мистер Съепп пришёл в экстаз; салат с лобстером; рисовый пудинг и клубничное мороженое, винное желе и тушёный чернослив, кокосы и смесь орехов, изюм и фрукты, чай и кофе, минеральная вода и лимонады»¹⁷². Поведение персонажей «Спрута» свидетельствует об их «поклонении» культуре еды: во время празднества в амбаре Энникстера гости набрасываются на еду и «берут столы приступом»¹⁷³, а в другом эпизоде, показывающем окончание пахоты и следующий за ней обед, голодные фермеры «едят до отвала, едят ради того, чтобы поесть, с твёрдой решимостью всё подчистить, с гордостью показывая друг другу пустые тарелки»¹⁷⁴. Член союза фермеров Остерман гипнотизирует окружающих магией своего желудка: на их глазах он съедает больше сотни оливок, а затем делает сенсационное заявление о том, что однажды проглотил древесную лягушку, прожившую в его животе три недели.

Пристальный интерес автора к мотиву обжорства, использование гротеска, возникающий в соответствующих сценах комический эффект, несомненно, отсылают к поэтике Диккенса, Ф. Рабле (1494–1553), а также Золя, продемонстрировавшего в «Чреве Парижа» (*Le Ventre de Paris*, 1873) своей «сырной симфонией» потенциал художественных образов, апеллирующих к обонянию и вкусовым рецепторам. Описанные в «Мактиге»

¹⁷¹ Dillingham W.B., p. 132.

¹⁷² Norris F. McTeague, p. 97.

¹⁷³ Норрис Ф. Спрут: пер. с англ. В. Ефановой, М. Мироновой. – М.: Худож. лит., 1989. С. 358.

¹⁷⁴ Там же. С. 550.

и «Спруте» деликатесы воздействуют и на слуховое восприятие читателя: поедание яств непременно сопровождается скрежетом челюстей, урчанием животов, а также громким обсуждением вкусовых качеств продуктов. Норрис вслед за своим наставником сочиняет свою «симфонию» чревоугодия, тем самым обнажая в человеке биологическое начало. Запечатлённая в «Спруте» вакханалия завершается чемпионатом, на котором участники выявляют сильнейшего в толкании ядра, борьбе и прыжках в длину и высоту. Изображая примитивный по своей сущности кутёж, Норрис рассматривает его с неожиданного ракурса: «В этом поглощении огромных количеств мяса, хлеба и вина, за которым следовало испытание силы и ловкости, было что-то гомеровское»¹⁷⁵. С одной стороны, автор подчёркивает неотёсанность и необузданность фермеров, с другой – иронически сопоставляет их с героями «Илиады», так же бурно отмечавшими победы в битвах. В отличие от них, земледельцы Норриса веселятся перед ещё не начавшимся сражением против железной дороги и тем самым, возможно, заранее обрекают себя на поражение. Спортивный турнир вкупе с пиршеством образуют и один из ярчайших эпизодов «Мактига»: после пикника мужчины организуют борцовский турнир, и во время схватки с Маркусом Мактиг, в котором резко пробуждается сила Геракла, ломает злейшему противнику руку.

Длительная и подробная экспозиция, наподобие пролога в «Мактиге», состоящего из шести глав, служит стратегической установке, сформулированной Норрисом в эссе «Механика художественной литературы» (*The Mechanics of Fiction*, 1901). Писатель, отмечает он, подобен архитектору, которому для возведения здания необходимо укрепить один свод, осветить второй, а на карнизе разместить «фантастическое и дерзкое»¹⁷⁶. В романе подобными сводами выступают внешний фон и персонажи. Согласно Норрису, добросовестный литератор подробно прорисовывает их в начальных главах произведения. Повествование на этом этапе кажется замедленным, так

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Norris F. *The Mechanics of Fiction // Novels and Essays*, p. 1161.

как автор планомерно готовит почву для центрального компонента сюжета – так называемого «ключевого события» (pivotal event). Оно, в свою очередь, ускоряет темп романа и цепочкой последующих, приближающих развязку происшествий оставляет яркий след в памяти читателя. Как следует из рассуждений Норриса, примерно к трети-середине книги персонажи «становятся вашими близкими знакомыми»¹⁷⁷, и в результате читатель начинает сопереживать им. На этой фазе наступает «ключевое событие»: в «Мактиге» это выигранная Триной лотерея; в «Спруте» – объявление новых цен на фермерскую землю; в «Вандове» – смерть отца протагониста. Последовательной и тщательной проработкой деталей писатель подготавливает одну-единственную сцену, выступающую спусковым крючком для всех последующих эпизодов повествования: «Наконец “мотив”, который разрабатывался с первого абзаца начальной главы, неожиданно достигает решающей стадии развития, и в одно мгновение достигнутое осложнение сюжета разрешается взрывом, катастрофой, кульминацией, ключевое событие беспрестанно скачет по страницам со стремительной скоростью, ошеломляющей вас и делающей вас бездыханным»¹⁷⁸. Каждая глава при этом должна быть организована как самостоятельная творческая единица, оставляющая у читателя впечатление цельного, законченного произведения. Чтобы добиться такого уровня мастерства, отмечает Норрис, романисту необязательно быть гением, «ему нужны лишь великое терпение и готовность упорно работать»¹⁷⁹. Подобные творческие установки американский писатель, несомненно, перенимает как у своих наставников в Академии Жюлиана, так и у композиторов, чьи постановки он многократно посещал.

1 сентября 1889 г. Фрэнк Норрис приплывает из Парижа в Нью-Йорк. С собой он привозит рукопись, не дошедшую до наших дней, – «Робер Д'Артуа»

¹⁷⁷ Ibid. P. 1162.

¹⁷⁸ Ibid. P. 1163.

¹⁷⁹ Ibid. P. 1164.

(Robert D'Artois). По свидетельству Ч. Норриса, книга пересказывала события «Хроник» Фруассара, и «даже восьмилетний ребёнок мог судить о ней как о “негодном романе”»¹⁸⁰. Невзирая на это, материал содержал ценные сведения, проливающие свет на отношения Норриса с отцом. Одна из глав произведения была посвящена осмыслению парафраза слов Спасителя: «Какой из вас отец, когда сын попросит у него хлеба, подаст ему камень? или, когда попросит рыбы, подаст ему змею вместо рыбы? Или, если попросит яйца, подаст ему скорпиона?»¹⁸¹. Б. Норрис, который так и не смирился с мечтой сына стать художником, нанёс ему большую душевную травму, которую тот будет болезненно переживать в течение долгого времени, – об этом косвенно свидетельствует содержание романа «Вандовер и зверь». В жизни Ф. Норриса, который больше никогда не вернётся в столицу Франции, начинается новый этап.

¹⁸⁰ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 103.

¹⁸¹ Евангелие от Луки. 11:11.

§2. Поэма «Ивернелл» и первые публикации Норриса в периодических изданиях

На март 1889 г. приходится первый успех Ф. Норриса на литературном поприще: за четыре месяца до прибытия на родину в газете «Сан-Франциско Кроникл» печатается его первая статья – «Одежда из стали» (Clothes of Steel), в которой автор рассказывает о доспехах из Дворца инвалидов. В публикации материала была несомненная заслуга матери, обладавшей обширными связями в культурной элите Сан-Франциско: «Гертруда Норрис образовала собственную социальную сеть. [...] В ней были несколько сотрудников “Сан-Франциско Кроникл”»¹⁸².

По возвращении из Франции Норрис решает сменить направление деятельности: он желает стать писателем и получить соответствующее образование. В 1890 г. молодой человек поступает в Калифорнийский университет в Беркли: именно там он надеется получить навыки, необходимые для начинающего литератора. Вместе с тем Норрис не забрасывает занятия живописью и, подобно У.М. Теккерю (1811–1863), принимается за художественные иллюстрации к книгам. На протяжении нескольких лет юноша неустанно трудится как на писательском, так и на художественном поприще. Как вспоминает Л. Ричардсон (Richardson, Leon Josiah, 1868–1964), двоюродный брат и помощник преподавателя латыни в Беркли Дж. Ричардсона (Richardson, George Morey, 1859–1896), во время занятий щеголявший бакенбардами Норрис «исчерчивал издание Горация, иллюстрируя каждую оду и делая по три или четыре рисунка на каждой странице; наброски были хорошо проработаны и отлично иллюстрировали текст»¹⁸³. В Беркли проявляется бунтарская натура писателя: он не стремится соблюдать дисциплину и в ходе обучения преследует собственные цели. Его взгляды на образование, отмечают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, «были близки к методу Монтессори: Норрис рассматривал университет как локус для

¹⁸² McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 72.

¹⁸³ Ibid. P. 108.

открытий, своего рода шведский стол, где он отдавал предпочтение той пище, которая казалась ему наиболее подходящей»¹⁸⁴. В Беркли, где начинающий литератор рассчитывал постичь азы писательского ремесла, он вынужден сдавать ненавистные и бесполезные, на его взгляд, предметы – арифметику, алгебру и геометрию.

Не столь блестящим, как воображал Норрис, оказался и преподаваемый в Беркли литературный курс. Его обличительной речью против современного образования станет статья в журнале «Уэйв» «Курсы английского языка в Калифорнийском университете» (The «English Courses» of the University of California, 1896). В ней автор критикует методы преподавания в Беркли. Вместо того чтобы вдохновлять студентов на собственные сочинения, профессор заставляет их выписывать метафоры из произведений Т. Карлайла (1795–1881) и Т. де Квинси (1785–1859) и сравнивать их между собой: «Ученик теперь лишён энтузиазма, он стыдится собственных мыслей»¹⁸⁵. По мнению Норриса, подобный метод обучения поощряет лишь плагиат: молодые люди, которых изо дня в день принуждают классифицировать чужие афоризмы, становятся не способны формировать своё мнение.

Одним из немногих полезных для юноши предметов в Беркли стал курс по французской литературе (от Средневековья до 1890-х гг.) под руководством профессора французского и испанского языков Фелисьена Паже (Paget, Felicien Victor, 1833–1903). Примечательно, что в рамках этих занятий не проходили творчество Э. Золя, которого Норрис откроет самостоятельно. Молодой человек также знакомится с английской поэзией XIV–XV вв. и творчеством позднейших авторов, которым были посвящены отдельные курсы, – Дж. Милтона (1608–1674), В. Гюго (1802–1885) и А. де Ламартина (1790–1869).

Среди наставников Норриса были выдающиеся научные деятели: профессор, преподаватель древнегреческого и немецкого языков Йоахим

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Norris F. The «English Courses» of the University of California // *Novels and Essays*, p. 1110.

Зенгер (Senger, Joachim Henry, 1848–1926), известный как один из основателей природоохранной организации – клуба «Сьерра» (Sierra Club); учёный, преподаватель зоологии и геологии, пресвитерианский религиозный деятель, профессор Джозеф Леконт; преподаватель математики, адъюнкт-профессор астрономии, глава комитета Международного астрономического союза по кометам и малым планетам Армин Лейшнер (Leushchner, Armin Otto, 1868–1953). Ко всем трим Норрис будет особенно привязан. Зенгер по странному стечению обстоятельств вместо своих предметов преподавал Норрису математику. Писателю удалось сдать экзамен по тригонометрии лишь благодаря помощи товарищей, которые дали ему списать. Однокурсник Норриса Гарри Райт (Wright, Harry Manville, 1872–1947) выделяет своеволие товарища, неизменно проявлявшееся в ходе обучения: «Он хотел окончить университет, но никогда не заставлял себя делать то, что ему не нравится, особенно математику»¹⁸⁶. По этой причине Норрис не сдаст заключительный экзамен и покинет Беркли прямо перед вручением дипломов, 23 мая 1894 г.

В первый год обучения в Беркли писатель, как отмечают однокурсники и Ж. Норрис, чувствовал себя одиноко. Двадцатилетний Норрис, который был на два-три года старше других первокурсников, с землистым цветом лица и высыпаниями на коже, «франкофон, одетый в континентальном стиле»¹⁸⁷, олицетворение парижского фланёра, отталкивал большинство окружающих. Его положение аутсайдера особенно подчёркивала дружба с Э. Пексотто и его старшей сестрой, писательницей Джессикой Пексотто (Peixotto, Jessica Blanche, 1864–1941) а также с Майроном Вулфом (Wolf, Emanuel Myron, 1871–1918) и Морисом Сэмуэлсом (Samuels, Maurice Victor, 1873–1945), предками каждого из которых были евреи-сефарды. Колумнисты «Сан-Франциско Кроникл», «Сан-Франциско Экзаминер» (San Francisco Examiner) и «Уэйв» презрительно называли товарищей Норриса – «hebrews» («евреи», «иудеи»). Дружба писателя с Пексотто, Вулфом и Сэмуэлсом предстаёт в

¹⁸⁶ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 111.

¹⁸⁷ Ibid. P. 112.

примечательном свете, учитывая недоброжелательное отношение круга Норриса к евреям в тот период, а также последующие обвинения против самого литератора в антисемитизме. Как отмечают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, товарищи «окрестили себя тремя мушкетёрами и общались друг с другом на равных»¹⁸⁸. Подобная компания чуть не стала для Норриса препятствием на пути к членству в братстве «Фи Гамма Дельта» (Phi Gamma Delta [ФГД], также широко известно под названием Фиджи, Fijj, основано в 1848 г.), куда его всё же приняли.

Адаптация к новой среде стала для Норриса большой проблемой. Молодого человека волновал вопрос – как приобщиться к основной массе однокурсников и стать своим среди них? Покинув Академию Жюлиана, Норрис обнаруживает себя в среде, где «господствует мнение о том, что юноши его возраста должны готовить себя к “мужским” профессиям – бизнесу, медицине и праву»¹⁸⁹. Между тем сферу искусства здесь воспринимали не без презрения – как предназначенную не для мужчин, а для «неженок»¹⁹⁰. В этой недружелюбной среде героями становились мужественные, согласно распространённому в Беркли представлению, молодые люди – прежде всего спортсмены, а «не те, кто играл на мандолине»¹⁹¹ или на банджо, которое писателю подарила мать. В университете Норрис был шуплым юношей, не блиставшим в футболе, зато имевшим успех в «женственном фехтовании»¹⁹². Часть опыта из студенческих времён он передаст своим «изнеженным» персонажам, которых не отличают цепкость и пыл в борьбе за выживание: например, Вандовер играет на банджо, а Мактиг – на концертине; поэт Пресли из «Спрута» выделяется среди других мужских персонажей своей мягкостью. На интеграцию же самого писателя в студенческое братство потребовалось время.

¹⁸⁸ Ibid. P. 113.

¹⁸⁹ Ibid. P. 114.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

В Беркли тех, кто занимался немужским, по мнению студентов, делом, травили. Учившийся вместе с Норрисом Гарри Родс (Rhodes, Harry W., 1871–1940) вспоминает, что тот сильно переживал из-за того, что его творчество «становилось объектом насмешек»¹⁹³. Несмотря на постоянные издёвки, писатель продолжал тихо работать, не распространяясь о своих успехах. В период обучения в Беркли Норрис становится невероятно активным и плодовитым автором – он пишет и редактирует статьи для студенческих альманахов (среди них местные газеты «Берклиан» (Berkeleyan), «Оксидент» (Occident), «Смайлз» (Smiles), университетский ежегодник «Блу энд голд» (Blue and Gold)), а также делает к ним наброски-иллюстрации. Норрис публикуется в большом количестве изданий, включая крупные и престижные журналы, такие как «Уэйв» и «Аргонавт» (The Argonaut), где его рассказы печатают в сопровождении его собственных иллюстраций. От матери писателю передаётся и страсть к сцене. Он активно участвует в местном театральном движении: в 1892 г. основывает драматический кружок «Скалл энд Кис» (Skull and Keys), где ставит фарс под названием «Две пары» (Two Pair); в 1893 г. пишет стихи для комедии «Менестрели» (Minstrels), делает пародию на «Ромео и Джульетту»; в 1894 г. вместе с бывшим преподавателем Беркли, искусствоведом и поэтом Гелеттом Бёрджессом (Burgess, Gelett, 1866–1951), который станет его близким другом, Норрис ставит спектакль под названием «Фемгерихт» (Vehmegericht). Также в активе молодого драматурга числятся постановки «Дженкинсов» (The Jenkinses) Дж. Планше, «Наших мальчиков» (Our Boys) Генри Д. Байрона (1835–1884) и «Обручённых» (Engaged) У. Гилберта (1836–1911). Кроме того, Норрис планировал поставить «Царя Эдипа», но ограничился лишь её репетициями.

К ноябрю 1890 г. Норрис завершает первое крупное произведение – поэму «Ивернелл: легенда феодальной Франции» (Yvernelle: A Legend of Feudal France). В течение следующего года молодой автор ищет издателя.

¹⁹³ Ibid. P. 115.

Поэма также стала поводом для насмешек однокурсников. Произведение представляет собой длинную поэму, написанную восьмисложником, и по своему содержанию напоминает баллады У. Скотта и А. Теннисона. Книга повествует о любви девушки по имени Ивернелл к сэру Каверлею, попавшему в плен к злой и бездушной испанской королеве Гуальдраде. Гуальдрада страстно влюбляется в Каверлея и, соглашаясь отпустить его, проклинает ту женщину, которая следующей поцелует рыцаря. Каверлей с трудом сдерживает себя, чтобы не признаться в чувствах к Ивернелл, которая принимает хладнокровие мужчины за равнодушие. Уверенная в безответной любви, Ивернелл покидает владения Каверлея и направляется в монастырь, где собирается принять обет безбрачия. Рыцарь находит средство, спасающее ситуацию: герой целует Гуальдраду, на которую мгновенно обрушивается её собственное проклятие. Поэма имеет счастливый конец: Каверлей успевает прибыть в храм ровно к тому моменту, когда настает очередь Ивернелл стричься в монахини. Герой увозит возлюбленную, и они женятся.

В ноябре 1891 г., в преддверии рождественской ярмарки, «Ивернелл» выпускает известный издательский дом «Дж.Б. Липпинкот», после того как Г. Норрис «внесла аванс в размере четырѐхсот долларов»¹⁹⁴. Произведение имеет локальный успех в Сан-Франциско: опубликованы несколько положительных рецензий, мать организует для сына чтение поэмы, на которое пригласили специального оратора. Первый писательский успех Норриса принѐс особую радость Гертруде: сын сумел реализовать творческие амбиции её юности. К вящему удовольствию матери, он добился успеха в жанре, который «высоко ценили представители её поколения – поклонники “Мармиона” и “Песни последнего менестреля”»¹⁹⁵. Миссис Норрис становится литературным агентом писателя на начальном этапе его карьеры: в 1893 г., во время Всемирной выставки в Чикаго, она попадает в жюри комитета, присуждавшего награды в области литературы. Среди призѐров оказалась и «Ивернелл».

¹⁹⁴ French W.G., p. 24.

¹⁹⁵ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 117.

Не столь благодушно достижение сына воспринял его отец: по словам Ч. Норриса, мистер Норрис презрительно отозвался о поэме. Спустя время сам автор осознаёт несовершенство созданного и начинает воспринимать своё поэтическое творение как досадное недоразумение. Норрис пытается отыскать и сжечь как можно больше «томов в элегантном переплёте, сделанном из сафьяновой ткани, с золотым тиснением»¹⁹⁶. Писатель болезненно оценит «Ивернелл» как ошибку юности и в дальнейшем не будет упоминать книгу в беседах с интервьюерами и коллегами.

К концу 1890 г., за год до выхода поэмы в свет, Норрис, стремясь завоевать расположение товарищей, начинает позиционировать себя в университетской среде как «мужественный малый»¹⁹⁷. Весной, по завершении учебного года в Беркли, студенты, окончившие первый курс, организовывали занимательное зрелище, известное как «Сожжение Бурдона». Молодые люди устраивали своего рода аутодафе – ритуальное сожжение наиболее ненавистных учебных книг. Церемония стала для них своеобразным обрядом инициации. Событие, проходившее ежегодно, получило имя математика Луи Бурдона (1779–1854) и восходило к аналогичному мероприятию в Йельском университете, где подобным образом оскверняли «Начала» Евклида. На «погребальный костёр» попала и одна из нелюбимых книг Норриса – «Биографическое и критическое пособие по английской прозе» (*Manual of English Prose Literature, Biographical and Critical, Designed Mainly to Show Characteristics of Style*, 1872) У. Минто (Minto, William, 1845–1893). На литературном курсе в Беркли этот учебник использовал У. Армс (Armes, William Dallam, 1860–1918), предлагавший ученикам симитировать стиль того или иного писателя. Норрис, например, сделал пародии на Т. де Квинси, Т. Карлайла и Т. Маколея (1800–1859), придумав оригинальные псевдонимы для каждого, – Дик Уинси (Dick Winsey), Карл Айл (Karl Aisle) и Мик Олей (Mick Olay). Писатель отличался проделками на протяжении всего учебного года, и

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid. P. 118.

закрепившаяся за ним репутация балагура позволила ему стать видным участником «Сожжения Бурдона».

В ходе церемонии Норрис, одетый в костюм колдуна, должен был исполнить роль «Понтифика Максимуса»¹⁹⁸, в чьи задачи входило «вести процессию, открыть обряд сожжения и представить публике трёх ораторов, получивших титулы Заклинателя (Damnator), Проклинателя (Maledictor) и Хвалителя [Laudator – составителя памфлетов на студентов, любивших занятия по алгебре, прим. Т.Г.]»¹⁹⁹. Юноше не дали исполнить свои «священные» обязанности: за день до мероприятия его похитили второкурсники, норовившие испортить праздник младшим собратям. Норриса на целые сутки заперли в сарае в городе Окленд – об этом событии даже написали в «Сан-Франциско Кроникл», где вышла статья «Сожжённый Бурдон: первокурсники Беркли неистовствуют» (Bourdon Buried: Berkeley Freshmen on the Rampage, 1891). Среди прочих забав Норриса стоит выделить розыгрыш, который затем попадёт на страницы романа «Спрут»: в постель своего друга и соседа по комнате в кампусе Беркли на Дана стрит Сеймура Уотерхауса (Waterhouse, Seymour, 1871–1949), Норрис нальёт вязкую жидкость неизвестного происхождения. Столь же злобно подшутят над героем «Спрута» Энникстером – страсть к подобным выходкам сохранится у Норриса до конца жизни.

К концу первого курса Норрису удаётся избавиться от образа «неженки», за который его клеймили в Беркли: «Теперь он гораздо меньше походил на изгоя с внешностью иностранца, чья этническая принадлежность вызывала вопросы из-за дружбы с двумя однокурсниками-евреями; он больше не был ни изящным рифмоплётом, ни тщеславным эстетом, наподобие Шелдона Кортелла в “Омуте”»²⁰⁰. Его новой страстью стал футбол, который часто выявлял в писателе не лучшие качества. Он часто вёл себя

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid. P. 119.

неподобающим образом: на стадионе писатель ругался и кричал на игроков и тренеров (в своих спортивных колонках 1896 г. в журнале «Уэйв» он также переходит на личности). Как отмечает У. Френч, в «Фиджи» насаждали крайне вредное качество: «братство убеждало студентов в собственной правоте»²⁰¹. В этой среде популяризировали образ «славного малого»²⁰², который, как пишет сам Норрис, «должен шутить обо всём и о всех и при этом никогда не говорить о самом себе»²⁰³. Этот ложный постулат закреплялся в коллективном сознании молодых людей и искажал их восприятие. Внушённая товарищами по братству форма поведения обретала уродливые очертания: всячески поощрялось глумление над более слабыми, не способными постоять за себя первокурсниками, что Норрис вначале испытал на собственном примере. Став старше, он и сам был не прочь поиздеваться над новичками: писатель подсаживался к ним во время обеда и зло подшучивал.

Несмотря на бравладу и дерзкое поведение в Беркли, Норрис вместе с тем оставался скромным, воспитанным молодым человеком, который «не опустился до настоящей разнузданности»²⁰⁴. Он брал пример с матери и стремился к активному участию в социальной жизни общества: посещал светские мероприятия и танцевал на балах, подобно Россу Уилбуру из «Моран с “Леди Литти”». На публике писатель всегда старался демонстрировать манеры джентльмена и был крайне обходителен с девушками. Характерный случай вспоминает Дж. Пексотто: однажды, когда она столкнулась с Норрисом, курившим трубку, тот мгновенно спрятал её в карман. По словам Пексотто, её товарищ «любил независимых женщин и был в восторге, когда она выступила за то, чтобы укоротить юбки»²⁰⁵. Между тем о застенчивости и простодушии Норриса ходили легенды. Одна крайне забавная версия описывает историю его влюблённости: согласно ей, на первом курсе товарищи

²⁰¹ French W.G., p. 20.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Walker F., 1932, p. 60.

²⁰⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 120.

²⁰⁵ Ibid.

познакомили Норриса с проституткой, не предупредив его о роде её деятельности. Молодой человек влюбился в девушку и даже посвятил ей несколько стихов. Достоверность этой байки подвергают сомнению, но выдумки подобного рода «свидетельствуют о степени наивности Норриса, когда он был студентом»²⁰⁶.

В течение всей жизни Норрис будет искать баланс между двумя сторонами своей личности – «неженки», «маменькиного сынка», вынужденного скрывать от задиристых сокурсников свои стихи и рисунки, и «славного парня», доказывающего окружающим своё превосходство. Эта дихотомия со всей очевидностью проявится и в творчестве писателя: во многих его произведениях персонаж желает искоренить в себе неподобающие, в его представлении, женственные черты и взамен их обрести мужские. На рубеже XIX–XX вв., когда период покорения фронта остаётся позади и мужское господство постепенно ставится под сомнение, складывается уникальная для США тенденция: «Мужчина ощущает необходимость вновь заявить о своей маскулинности»²⁰⁷. Тяга к доминированию, которую в Норрисе закладывают его товарищи по «Фиджи», отразится на его этических взглядах: писателю не была чужда убеждённость в превосходстве белой расы, а именно англосаксов, над представителями остальных этносов. Его пренебрежительное отношение к людям еврейского и азиатского происхождения, их уничижительные образы в художественных произведениях, по всей видимости, получили определённую поддержку в университетской среде.

²⁰⁶ French W.G., p. 24.

²⁰⁷ Dillingham W.B., p. 85.

§3. Наставники Норриса и журналистская деятельность писателя

На втором курсе, в 1892 г., Ф. Норрис начинает посещать занятия одного из наиболее именитых преподавателей Беркли – профессора Дж. Леконта, мгновенно завоёвывающего симпатию молодого человека. Геология была тем редким предметом, который Норрис никогда не пропускал. Леконт был обаятельным лектором и умел приковывать внимание слушателей. Профессор обладал обширными познаниями в целом ряде дисциплин – геологии, ботанике, медицине, биологии и психологии. Леконт был чрезвычайно плодовитым автором: он опубликовал большое число научных и философских трактатов, среди которых внимание общественности привлекла «Эволюция: Её природа, признаки и отношение к религиозной мысли» (*Evolution: Its Nature, Its Evidences and Its Relation to Religious Thought*, 1888). Эта книга, в которой автор рассматривает дарвинизм в контексте христианства, вызвала в США оживлённую дискуссию. Профессора высоко ценили и за активную общественную позицию: он был горячим защитником природы и часто посещал американские заповедники.

Книга Ч. Дарвина «Происхождение видов путём естественного отбора» (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*), опубликованная в 1859 г., произвела раскол в общественном сознании. У огромной массы людей, не согласных с концепцией Дарвина, появился соответствующий запрос на восстановление пошатнувшегося миропорядка. Как отмечает П. Сивелло, набирает силу «импульс к обожествлению природы, воссоединению творца с его творением»²⁰⁸, и наметившийся кризис будет занимать умы философов вплоть до конца XIX в. В ряды тех, кто пытается разрешить разногласия между наукой и религией, входит и Дж. Леконт, который в своих работах стремится примирить теорию эволюции с христианской этикой. Учение Леконта окажет ощутимое воздействие на мировоззрение Норриса: писатель настойчиво будет

²⁰⁸ Civello P., p. 11.

воплощать и уточнять представления наставника в своих художественных произведениях.

Леконт интерпретирует идеи Дарвина специфическим образом. В отличие от британского учёного, который отверг телеологию и понятие божественного замысла, его американский коллега утверждает о пребывании Бога в природе, его имманентности: «Сущий в природе, он определяет всё происходящее, всякий феномен всегда и везде»²⁰⁹. Учение Леконта, в сущности, пантеистично: учёный приравнивает Всевышнего к природной силе. Он заявляет, что природные процессы являются лишь выражением Божественной воли. В понимании Леконта материальный мир не существует независимо от духовного. Как отмечает П. Сивелло, в леконтовской философии слышны отголоски трансцендентализма: наблюдая за природой, пишет Леконт, человек «вчитывается в разум Бога»²¹⁰. Попытку «вчитаться в разум Бога» предпринимают и многие герои Норриса – Уорд Беннет из «Мужней жены», Мактиг, но прежде всего персонажи «Спрута». Роман наполнен поэтическими природными образами, на что обращает внимание К.А. Белов, приводящий в своей монографии огромное количество примеров «природного вневременно-ценного»²¹¹ у Норриса. На протяжении всего действия произведения читатель наблюдает за тем, как произрастает и перевозится пшеница, и за жалкими попытками человека вмешаться в неостановимый стихийный процесс.

В сформулированную концепцию Леконт встраивает оригинальные дарвиновские понятия. По мнению философа, естественный отбор и выживание наиболее приспособленных – это непосредственные результаты природной (Божественной) воли. Зло как непреходящий атрибут естественного отбора имеет благотворный эффект: всё, что происходит в жизни человека, включая смерть и страдания, необходимо для блага человеческого вида. Таким

²⁰⁹ LeConte J. *Evolution: Its Nature, Its Evidences and Its Relation to Religious Thought*. – N.Y.: D. Appleton, 1891. P. 300.

²¹⁰ Civello P., p. 17.

²¹¹ Белов К.А., 2006, с. 145.

образом, учение Леконта обретает христианское начало: если в христианстве человек должен смириться с волей господней, то в эпоху дарвинизма он повинуется закону природы, где присутствие Всевышнего имманентно. Несмотря на ужасы, которые неизбежно влечёт за собой естественный отбор, природа и эволюция – моральные категории. Норрис, очевидно, не был согласен с этой стороной леконтовской доктрины: об этом можно судить по финалам его романов. Обнаружив уязвимое место в учении наставника, Норрис разоблачает «благотворный характер» зла в своих заключительных произведениях. В «Спруте» попытка Пресли утешить Хилму Три, у которой вслед за внезапной кончиной мужа случается выкидыш, выглядит нелепо: «Вы молоды, у вас вся жизнь впереди. Грусть не должна портить вам жизнь»²¹². Ироническим представляется и изображение Ванами, который спустя долгие годы траура по своей возлюбленной Анжеле заявляет: «Ни смерти, ни печали в природе нет. Это всего лишь отрицательные категории. Добро, Пресли, никогда не умирает»²¹³. Схожую позицию выражает героиня романа «Омут» Лора Джедвин: «Индивид – то есть я, Лора Джедвин – ничего не значит. Важность представляет лишь вид, к которому я принадлежу»²¹⁴. Думается, что таким образом автор подчёркивает незрелые натуры своих персонажей. Норрис акцентирует их беспомощность и страх перед лицом беспощадной природной стихии и подчёркивает непрочность человеческой психики. Особенно чувствительными к давлению жестокого мира, где необходимо бороться за выживание, оказываются творческие личности: Пресли – не реализовавший себя поэт, Лора – несостоявшаяся актриса.

В мировоззрении Норриса осязаем и такой элемент учения Леконта, как «рациональный фактор», – важнейший компонент в цепочке естественного отбора. В управлении человеческим поведением, отмечает Леконт, задействованы различные факторы: среди них автор перечисляет

²¹² Норрис Ф. Спрут, с. 651.

²¹³ Там же. С. 655.

²¹⁴ Norris F. The Pit, p. 246.

рациональный, моральный, духовный и животный. Рациональный компонент становится финальным продуктом эволюции, низшую ступень в иерархии организма занимает «внутренний зверь». Учёный подчёркивает, что новое звено после своего присоединения не уничтожает предыдущие. Они сосуществуют, но между ними возникает конкуренция: низменное стремится выйти из-под власти рационального. Данное положение лежит в основе леконтовской концепции дуализма: «Зло состоит в господстве низменного над высшим, добро – в разумном использовании низменного высшим»²¹⁵. Рациональный фактор олицетворяет свободу воли, способность человека к моральному выбору. В системе Леконта обязанность индивида заключается в том, чтобы «сотрудничать с волей Господа, приравнять свою волю к божественному природному закону»²¹⁶. Эти тезисы Норрис осмысляет на протяжении всего творчества, в особенности в ранних романах – «Мактиге» и «Вандовере и звере». Мактиг и Вандовер – наиболее слабовольные, подверженные искушению герои в художественном мире писателя. На примере их судеб Норрис показывает, что происходит с человеком, не способным обуздать своего «внутреннего зверя». Потому неслучайно в творчестве Норриса возникает тема ликантропии. В концовке романа «Вандовер и зверь» герой буквально превращается в волка, когда просит Гири дать ему денег: «Знаешь, я теперь по большей части волк, своего рода животное, зверь. [...] Дай мне доллар, и я буду лаять для тебя»²¹⁷. На мотив оборотничества Норриса вдохновит и коллега по писательскому цеху – Р.Л. Стивенсон, чьи образы доктора Джекила и мистера Хайда словно получают продолжение в «Мактиге» и «Вандовере и звере».

Дж. Леконт, как и другой философ позитивистского склада Г. Спенсер, способствовали развитию гуманитарной мысли США, и влияние обоих учёных-мыслителей прослеживается в творчестве американских писателей

²¹⁵ LeConte J., p. 374.

²¹⁶ Civello P., p. 18.

²¹⁷ Norris F. Vandover and the Brute // Novels and Essays, p. 245.

соответствующего периода. Дж. Лондон, который, как и Норрис, обучался в Беркли (в 1896–1897 гг.), тоже посещал лекции Леконта и впитал его идеи. В отличие от Норриса, который нигде не упоминает имя учёного, Лондон популяризирует в своём творчестве и Спенсера, и Леконта: их теории неоднократно фигурируют, например, на страницах романа «Мартин Иден» (*Martin Iden*, 1909). Пожалуй, близость эстетических взглядов Норриса и Лондона закономерна: их неоромантизм восходит к философии Леконта.

Новый этап художественной эволюции Норриса наступает вскоре после завершения работы над «Ивернелл» в ноябре-декабре 1890 г., когда молодой писатель начинает экспериментировать в «более демократическом и современном методе повествования, претендующем на массовую аудиторию»²¹⁸. Новая манера связана с именем Р. Киплинга – одного из самых успешных англоязычных авторов в период 1880–1890 гг., ставшего крайне популярным и у американских читателей. Проза Киплинга, безусловно, не имела ничего общего с вектором, заданным Норрисом в его сентиментальной поэме. В молодости Норрис обнаруживает страстную одержимость книгами британского писателя: его чрезвычайно захватывают полные брутальности, изображающие насилие, окрашенные восточным колоритом истории Киплинга, «откровенно, даже агрессивно маскулинные»²¹⁹. Он впервые отступает от стиля «изящного рифмоплёта» и публикует в газете «Оксидент» рассказы «Лотерея Коверфилда» (*The Coverfield Sweepstakes*, декабрь 1890 г.) и «Приговор лейтенанта Оутвейта» (*The Finding of Lieutenant Outhwaite*, март 1891 г.). В них молодой автор имитирует стиль Киплинга, насыщая речь персонажей характерным жаргоном. Норрис создаёт искусственный диалект – смесь американского аналога кокни и ирландского акцента, на котором говорят персонажи сборника рассказов «Три солдата» (*Soldiers Three*, 1888). Копируется и нарративный метод: в ранней экспериментальной прозе Норрис нередко передаёт нить повествования в руки ненадёжного рассказчика. Как

²¹⁸ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 137.

²¹⁹ Ibid. P. 138.

отмечают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, американский писатель адаптирует «выдержанный нарратив Киплинга, где ответственность за необычайную историю несёт не рассказчик-скептик, а человек, от которого он впервые его услышал»²²⁰. Норрис активно использует подобную форму изложения в ранних новеллах, также ею насыщен «Спрут» (художественным украшением романа станут мексиканские предания).

В «Приговоре лейтенанта Оутвейта» герой по имени Вандовер олицетворяет собой тип «многоречивого прядильщика, подробно распутывающего нить своей повести»²²¹, свойственной манере Киплинга. Отвечая на вопрос собеседника «Кто та полная женщина, что сидит на красном диване?», Вандовер излагает длинную историю лейтенанта Оутвейта. Офицер должен был жениться на девушке по имени Дениз Эннемонд, но в возрасте шестнадцати лет отправляется служить в Алжир и забывает о невесте, которую никогда не видел. Для пересказа Вандовера характерны избыточные детали, описывающие длительное пребывание Оутвейта за границей. Вернувшись на родину спустя десять лет, лейтенант случайно знакомится с Дениз. Молодые люди мгновенно влюбляются друг в друга, не догадываясь о связывающем их прошлом. Таким образом, вместо того чтобы произнести краткое «Это жена мистера Оутвейта» в ответ на вопрос «Кто та женщина?», Вандовер существенно растягивает рассказ. Несомненно, Норрис не столько льстит английскому писателю, сколько иронически воспроизводит особенности его письма.

В июне 1891 г. в «Аргонавте» выходит рассказ Норриса «Сын шейха» (The Son of the Sheik). Герой произведения – Баб Аззун, уроженец Алжира, представитель племени кабиллов – народа берберской группы, проживающего на севере страны. Отец и дед персонажа входили в число лучших полководцев племени, защищавших землю от чужаков. В десятилетнем возрасте Баб Аззун переезжает в Париж и удачно ассимилируется в новой среде. Он становится

²²⁰ Ibid. P. 140.

²²¹ Ibid. P. 139.

успешным политиком и дипломатом, публикует научные книги. Карьера персонажа оказывается под угрозой после проигрыша крупной денежной суммы на лошадиных скачках. Чтобы восполнить финансовые потери, Баб Аззун отправляется в составе французского военного подразделения на родину, в Алжир. В насильственной попытке покорить арабские племена французы уподобляются киплингеским англичанам, которые во имя прогресса умирят несговорчивое индийское население, а также подавляют восстание махдистов в Судане, описанное в романе «Свет погас» (*The Light That Failed*, 1891). Характеризуя кабийский народ, Норрис насыщает текст незнакомой читателю лексикой. Заменяя слово «кабилы», Норрис использует многочисленные синонимы – *«bournous»*, *«haiks»*, *«douars»* и *«yataghans»*. Подобные определения, заполняющие повествование, не поддаются дословному переводу. Эта черта стиля Киплинга станет визитной карточкой Норриса в его литературных оммажах.

Французские солдаты, изображённые в «Сыне шейха», выступают носителями имперского духа: они смотрят на алжирцев свысока и всячески унижают их. Слыша, как оскорбляют его народ, Баб Аззун несколько странным образом рассуждает о патриотизме: «Арабов недостаточно учат быть истинными патриотами»²²². На изысканного, пресытившегося жизнью в Париже героя, отмечает У. Диллингэм, «навевают скуку столь приземлённые понятия, как “патриотизм”»²²³. На лагерь французов неожиданно нападает кабийский отряд. В этом фрагменте Норрис подчёркивает элементы атавизма, впервые становящиеся очевидными герою: в нём пробуждается ранее дремавший животный инстинкт. В грозных криках воинов Баб Аззун слышит, если выразаться языком Дж. Лондона, «зов предков»: «Он больше не был парижанином, “продуктом цивилизации”». В одно мгновение все долгие годы образования и культуры оказались стёрты»²²⁴. Таким образом, «Сын шейха»

²²² Norris F. *The Son of the Sheik* // *Argonaut*. № 28. 1 June 1891. P. 6.

²²³ Dillingham W.B., p. 52.

²²⁴ Norris F. *The Son of the Sheik*, p. 6.

становится одним из первых рассказов, в основе которого лежат идеи Леконта и где фоном для развития сюжета выступает экзотическое пространство в духе Киплинга.

В дальнейшем интерес Норриса к Киплингу не ослабевает, что демонстрирует книга «Перевернутые рассказы» (1897), в которой автор имитирует стили коллег по писательскому цеху. Рассказ под названием «Случайно найденный рикша» (The 'Ricksha That Happened; к заголовкам произведений добавлены подписи «By R—D K—G», «By S—N CR—E» и т.д.) можно считать своеобразной вершиной американского писателя в искусстве стилизации. Как и в ранних оммажах, посвящённых Киплингу, во вступлении к рассказу герой Норриса предупреждает о возможной недостоверности повествования и передаёт нить последнего своему товарищу по имени Маллигатони, излагающего историю убийства рикши. Норрис не вникает в подробности происшествия и ограничивается описанием образа жизни подозреваемого в преступлении, которого зовут Стептерфетчет. Произведение является своего рода насмешкой над читателем, поскольку сюжетная составляющая в нём не играет существенной роли. Текст рассказа насыщен характерной для Киплинга лексикой и подчинён лишь одной цели: он призван подчеркнуть мастерство Норриса-стилиста. Многочисленные арготизмы и профессиональные термины, заимствованные автором из индийских языков (бенгальского и хинди), такие как «*doggo*» (готовый), «*ekka*» (одинокий), «*shikary*» (охотник) и др., ничуть не приближают читателя к разгадке тайны убийства рикши, и любая попытка проникнуть в замысел создателя произведения обречена на неудачу. Таким образом, Норрису удаётся добиться задуманного эффекта: смещая акцент с содержания на форму, он, таким образом, демонстрирует умение «препарировать» особенности письма знакомого ему автора.

Р. Киплинг стал одним из первых писателей, по-настоящему близко познакомивших европейского читателя с диковинной индийской культурой, её нравами и обычаями. В молодости Киплинг трудится репортёром в городе

Лахор, где обнаружил важные для литератора качества – «ненасытную жажду нового, непомерное любопытство, искреннюю, неподдельную симпатию к людям»²²⁵. Молодой журналист знакомился с представителями различных профессий и социальных классов Индии и писал на всевозможные темы – о нищете и богатстве, войнах и бунтах, эпидемиях холеры и криминальных происшествиях. Киплинг постепенно приобрёл известность как пристальный исследователь жизни низов: «Я бродил до рассвета по всевозможным случайным заведениям: рюмочным, игорным притонам и курильням опиума, которые совсем не таинственны, не загадочны; я наблюдал за уличными танцами и кукольными представлениями»²²⁶. Он без обиняков писал о насилии, обыденном явлении на улицах индийских городов и поселений. Норрис чрезвычайно ценил талант Киплинга-наблюдателя и его умение работать с первоисточниками. Американский писатель любил читать рассказы своего кумира вместе с супругой Жанетт, даже отразил это в романе «Бликс», где герои, Конди и Трэвис, делают чтение Киплинга почти что ритуальным. Среди любимых произведений пары Норрис упоминает «Необычайную прогулку Морроуби Джукса» (*The Strange Ride of Morrowbie Jukes*, 1885) и «Возвращение Имрея» (*The Return of Imray*, 1891)²²⁷. На закате викторианской эпохи эти рассказы поражали читателя своей бескомпромиссной жёсткостью, изображением варварских нравов обитателей восточного мира. В «Морроуби Джуксе» больных лихорадкой отправляют умирать в кратер посреди зыбучих песков, из которого невозможно выбраться. Лагерь «живых мертвецов», живое воплощение чумного барака, тщательно охраняется военными, которые расстреливают любого, кто пытается отсюда сбежать. Чтобы добыть пропитание, заражённые убивают ворон и образуют «республику диких

²²⁵ Гениева Е.В. Индия, моя Индия // Киплинг Р. Восток есть Восток: рассказы, путевые заметки, стихи: пер. с англ. – М.: Худож. лит., 1991. С. 13.

²²⁶ Kipling R. *Something of Myself for My Friends Known and Unknown*. – L.: Macmillan, 1937. P. 61.

²²⁷ Норрис Ф. Бликс: пер. с англ. Е. Фортунато. – Л.: Мысль, 1927. С. 62.

зверей, обречённых жрать, драться и спать у подножия ямы»²²⁸. Подобное пространство смертоносно для сахиба, «представителя господствующей нации»²²⁹, который, очутившись там, попадает в полную зависимость от туземцев. Морроуби Джуксу чудом удаётся вырваться на свободу, а его предшественника вероломно пристреливает бывший брахман Ганга Дас.

Рассказ «Возвращение Имрея» начинается со слов: «Имрей совершил проступок, не поддающийся пониманию. Совсем ещё юный, столь успешно начавший карьеру, он, не посвятив никого в свои намерения, необъяснимо исчез из этого мира – если быть точным, из маленького индийского городка, где располагался его гарнизон»²³⁰. Герой-рассказчик и англичанин Стрикленд, поселяются в доме Имрея и спустя четыре месяца обнаруживают его труп на чердаке, кишасщем змеями. Убийцей оказывается суеверный слуга по имени Бахадур, который винит Имрея в гибели сына: «Он сказал: “Какой хороший мальчик”, – и погладил его по голове; после этого мой сын умер»²³¹. Вина несчастного оказывается лишь в том, что он «не понимал психологию восточного человека и не соотносил поведение со вспышками осенних и весенних лихорадок»²³².

Исследовать поведение и предрассудки восточного человека – одна из основных целей Киплинга-писателя. Находясь в Индии, он долго и тщательно изучает местный быт и индуистские ритуалы. Помимо индийцев, в орбиту внимания писателя попадают многочисленные народы, проживающие на территории страны, – бенгальцы, маратхи, сикхи и др. Апофеозом этнографического исследования Киплинга становится роман «Ким» (Kim, 1901), в котором стремительно, словно в калейдоскопе, меняются место действия и окружение героя. Шаг за шагом читатель следует за повесой Кимом

²²⁸ Киплинг Р. Необычайная прогулка Морроуби Джукса: пер. с англ. А. Левинтона // Восток есть Восток, с. 165.

²²⁹ Там же. С. 159.

²³⁰ Киплинг Р. Возвращение Имрея: пер. с англ. Ю. Жуковой // Восток есть Восток, с. 365.

²³¹ Там же. С. 375.

²³² Там же. С. 377.

и путешествует с ним по всей Индии. В этом крайне опасном пространстве, где развёртывается «Большая игра», важнейшими оказываются умение отличить «своего» от чужака. Узнав правду об отце-ирландце, погибшем на войне, герой начинает сомневаться в своей культурной принадлежности. Весь роман Ким стремится установить свою идентичность и примеряет множество масок: уличного попрошайки, ученика ламы, воспитанника католической школы и в финале – британского разведчика. Дихотомия «свой-чужой» и проблема деления людей по тем или иным внешним признакам (этническому, культурному, социальному) имеют большое значение во вселенной Киплинга и обретут первостепенную значимость в творчестве его ученика, Норриса.

В восточном мире, изобилующем насилием и жестокостью, не находится места женщине. Пожалуй, неслучайно в рассказе «Белый котик» (*The White Seal*, 1893), входящем в цикл «Книга джунглей», Киплинг уподобляет общество фауне, где мужчины, словно морские котики, должны сражаться за место под солнцем: «Ох вы, мужчины, мужчины, – сказала Матка. – Почему вы не можете быть благоразумны и спокойно занимать места на лежбище?»²³³. Женщина у Киплинга, как правило, находится в стороне от мужских распрей, а её активное вмешательство делает мужчину слабым и уязвимым для врагов. В любовный конфликт, как правило, вовлечены мужчина-британец и женщина с Востока, и их связь априори обречена на неудачу. Новелла «За оградой» (*Beyond The Pale*, 1888) открывается характерной фразой: «Что бы ни случилось, человек должен держаться своей касты, расы, своего круга. Путь белых – к белым, чёрных – к чёрным»²³⁴. Персонажи Киплинга с завидным постоянством подтверждают резонность приведённого тезиса. Лиспет, героиня одноимённого рассказа, – представительница горного народа пахари, живущая в семье христианского пастора. В возрасте семнадцати лет Лиспет влюбляется в британского солдата

²³³ Киплинг Р. Белый котик // Ким. Книги джунглей. Рассказы. Стихотворения: пер. с англ. Е. Чистяковой-Вэр. – СПб.: Азбука, 2014. С. 444.

²³⁴ Киплинг Р. За оградой: пер. с англ. Е. Чистяковой-Вэр // Восток есть Восток, с. 173.

и строит мечты о скорой свадьбе. Мужчина же не настроен серьёзно и под влиянием священника обещает жениться, чтобы девушка не расстроилась, когда он её покинет. Англичанин принимает благоразумное решение, которое наверняка спасает ему жизнь: он отправляется в Англию, где его ждёт невеста. Лиспет покидает приёмных родителей из-за их обмана и возвращается к своему народу, «словно желая возместить с лихвой все те годы, что чуждалась его»²³⁵.

Как показывает пример Лиспет, женским персонажам Киплинга присущи наивность и слепая вера в слово мужчины. Рассказ «За оградой» изображает изуверства, на которые способны подчиняющиеся предрассудкам жители провинции. Между англичанином Триджего и индианкой Бишешой, в шестнадцать лет ставшей вдовой, завязывается тайный роман. Тщательно маскируясь, персонаж регулярно приходит к девушке на свидания под покровом ночи. Вскоре их связь оказывается раскрыта, и герои становятся жертвами местных варварских нравов: Бишеше отрубают кисти рук, а Триджего после избиения делается хромым. Во вселенной Киплинга женские чары губительны для мужского персонажа: обратившись в раба любовной страсти, он обрекает себя на немедленное наказание.

Такого рода созависимость мужчины и женщины становится предметом интереса и у Норриса. В новелле «Вслед за странными богами» (*After Strange Gods*, 1894, *Overland Monthly*), рассказчик повествует историю, услышанную от знакомого цирюльника, китайца по имени Кью Вен Лунг: «В цену бритья входит очистка зоны вокруг век щепкой из черепашьего панциря, которую Кью Вен цепко держит кончиками пальцев»²³⁶. В подобной экспозиции, несомненно, проявляется стремление автора эпатировать публику: изображённая в произведении перспектива лишиться глаза одновременно притягивает и отвращает неискушённого читателя. Пролог предваряет

²³⁵ Киплинг Р. Лиспет: пер. с англ. Г. Островской // Восток есть Восток, с. 48.

²³⁶ Norris F. Outward and Visible Signs: IV, *After Stranger Gods* // *Overland Monthly*. № 24. October 1894. P. 375.

трагическую историю любви мужчины-француза и девушки-китаянки, цветочницы Лало Да. Героиня заражается оспой. Боясь, что болезнь изуродует лицо и молодой человек её бросит, девушка принимает импульсивное решение – ослепить его. Цель оказывается достигнута: патологическая страсть Лало Да оставляет рядом с ней утратившего зрение любовника. Новелла завершается фразой: «Эту историю поведал мой друг, Кью Вен Лунг, the *gong-toi*. Лично я не очень в неё верю, но можете вы, если посчитаете её достойной этого»²³⁷.

Примечателен рассказ «Девушка Банди Галлагана» (*Bandy Gallagher's Girl*, 1896, *The Wave*), также шокировавший читателя натуралистическими деталями. В районе Чайнатаун (Сан-Франциско) у героя по имени Банди Галлаган крадут пять долларов, и он преследует китайца со следами проказы на лице. В ходе погони Банди попадает в странное место: «Всё заволочло едким дымом. На койках спали трое китайцев, четвертый свернулся на тюфяке – он лениво курил и был в полуобморочном состоянии. В самый разгар событий Банди очутился в опиумном притоне»²³⁸.

Отсюда герою удаётся вызволить из плена одурманенную девушку испанского происхождения. Он надеется помочь ей избавиться от порока и вскорости влюбляется в неё. Однако любовная история со столь оптимистичной завязкой завершается мрачно: героиня, сделавшаяся в притоне проституткой, не в силах одолеть опиумную зависимость и вскоре совершает самоубийство. Норрис подчёркивает болезненный эффект, который смерть любимой произвела на Банди: «Я много думал об этой девушке. Кажется, из-за неё я выставил себя ужасным дураком. Когда она умерла, было очень больно. Я полагал, что никогда не смогу преодолеть это»²³⁹.

Тема мужской слабости также становится центральной в рассказах «Топпан» (*Torpan*, 1893, также известен как «Неравное ярмо» – *Unequally Yoked*) и «Лев в клетке» (*A Caged Lion*, 1894), объединяемых двумя

²³⁷ Ibid. 379.

²³⁸ Norris F. *Bandy Gallagher's Girl* // Frank Norris of «The Wave»: Stories and Sketches from the San Francisco Weekly, 1893–1897. – San Francisco: Westgate, 1931. P. 19.

²³⁹ Ibid. P. 32.

персонажами. Автор демонстрирует, как прославленный на весь мир полярный исследователь по имени Топпан прекращает занятия наукой – такова цена за право находиться рядом с любимой женщиной, Викторией Бойден: «Мужчина, величественный лев, превращается в комнатную собачку героини»²⁴⁰. В этих двух рассказах можно увидеть прообраз будущего романа Норриса – «Мужней жены», где Беннет, возглавляющий экспедицию на Северный полюс, также в определённой степени оказывается «порабощён» любимой женщиной.

В ранее упомянутом рассказе Норриса «Случайно найденный рикша» повествователь сообщает, что у мужчины, прибывшего в Индию, есть три вероятных жизненных сценария: «Либо он быстро умирает, что плохо, либо быстро живёт, что хуже, либо женится – что является худшим вариантом»²⁴¹. Данную идею о браке автор, несомненно, заимствует у Киплинга, и эта цитата в лишний раз подчёркивает стремление обоих писателей объяснить любовь как своего рода патологию, некое заболевание, которое нуждается в клиническом исследовании. В своих произведениях Норрис неизменно заостряет внимание на поступках мужчины, на кодексе его поведения, герой его произведений – крайний индивидуалист, ценящий свободу, воплощение маскулинности и агрессии. Сблизившись с женщиной, он рискует поставить под угрозу своё существование. Мужчина у Норриса воплощает собой животное начало, а его честолюбие помогает ему динамически изменять, преобразовывать мир. В своём понимании маскулинности американский писатель, безусловно, вторит Киплингу, предложившему аудитории «непосредственную программу поведения, идеальную модель, на которую следовало ориентироваться в повседневной деятельности»²⁴².

В чём же состоит программа поведения, сформулированная в творчестве Киплинга? Как отмечает В.М. Толмачёв, смысл понятия «неоромантизм»

²⁴⁰ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 141.

²⁴¹ Norris F. The 'Ricksha That Happened' // Novels and Essays, p. 1120.

²⁴² Дьяконова Н.Я., Долинин А.А. О Редьярде Киплинге // Киплинг Р. Избранное: пер. с англ. – Л.: Худож. лит., 1980. С. 8.

указывает на «его полемику с различными версиями романтизма XIX в.»²⁴³. Писатели рубежа XIX–XX вв. осознают необходимость избавиться от присущего романтикам поэтического многословия и борются за «концентрацию, сжатость языка»²⁴⁴, и в этом им помогают «ценности, связанные с образом порядка, ритуала, образцовости»²⁴⁵. В случае Киплинга это образ имперской государственности. Британская империя, убеждён писатель, несёт подлинные ценности более слабым и отсталым государствам Азии и Африки: «В формулировке Киплинга “бремя белых” — это покорение низших рас ради их же собственного блага, не грабеж и расправа, а созидательный труд и чистота помыслов, не высокомерное самодовольство, а смирение и терпение»²⁴⁶. Соответственно, в своей прозе Киплинг как «бард империализма» прославляет героев нации, проливающих за неё кровь на просторах чужеземных территорий, и всех тех, кто призван способствовать ассимиляции местных жителей, – колониальных чиновников, строителей, врачей, офицеров. Небезынтересно, что взгляды Киплинга, поддерживавшего захватнические войны Британской империи в Судане (1881–1899 гг.) и ЮАР (1899–1902 гг.), некоторым образом перекликаются с позицией Норриса по межэтническому вопросу. Американский писатель, родившийся в уважаемой семье, был сторонником теории расового превосходства. Норрис клеймит чужаков и вместе с тем гордится своим англосаксонским происхождением. В публицистике писатель воспекает достижения американского военного дела: в частности, его восхищают корабли – броненосец «Орегон» (Oregon) и китобойное судно «Город Эверетт» (City of Everett). Норрис без колебаний отправляется в Йоханнесбург в 1895 г., чтобы поддержать англичан в их борьбе с бурами. Таким образом, с Киплингом

²⁴³ Толмачёв В.М. Неоромантизм и английская литература начала XX века // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Юрайт, 2013, с. 433.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Долинин А.А. Редъярд Киплинг, поэт и новеллист // Киплинг Р. Рассказы, стихотворения: пер. с англ. – Л.: Худож. лит., 1989. С. 15.

Норриса сближают не только художественные идеалы, но и политико-философские убеждения.

Позиции наставника и ученика соприкасаются в ещё одном не менее важном пункте – в понимании искусства и художественной правды. Герой романа Киплинга «Свет погас» Дик Хелдар произносит фразу, способную определить творческое кредо как самого автора, так и Норриса: «Стоит нам только помыслить об успехе, о том впечатлении, какое наша работа может произвести на публику, допустить хоть малейшую мысль о дешёвой популярности – и сразу же мы теряем свою творческую силу, свежесть манеры и всё прочее»²⁴⁷. На примере Дика, художника и военного корреспондента, променявшего свой талант на признание публики, английский писатель демонстрирует, к чему может привести погоня за наживой. Внезапная слепота персонажа может быть сочтена одной из центральных метафор творчества Киплинга, не понаслышке знакомого с физической стороной такого рода болезни: в детстве маленький Редъярд временно утратил зрение после тяжёлого нервного срыва. Писатель находит достойный исход для своего персонажа: Дик Хелдар возвращается к источнику своего вдохновения, на Восток, где сразу же отправляется в бой, чтобы погибнуть и «доказать себе право сильной личности диктовать судьбе свои правила не только в любви, но и в ратном деле»²⁴⁸. Страх лишиться таланта всюду присутствует и в творческом сознании Норриса, окончившего Академию Жюлиана и прекрасно знавшего цену истинному художественному дарованию. Чувством тревоги за своё литературное будущее пронизано всё творчество писателя, в особенности романы «Вандовер и зверь» и «Спрут». В этих произведениях представлены вариации трагедии современного художника: если обучающийся живописи Вандовер, вместо того чтобы развивать свой талант, растрачивает себя на вечеринки с обилием алкоголя и женщин, то причина неудач поэта Пресли

²⁴⁷ Киплинг Р. Свет погас: пер. с англ. В. Хинкиса // Избранное. – Л.: Худож. лит., 1980. С. 104.

²⁴⁸ Толмачёв В.М. Неоромантизм и английская литература начала XX века, 2013, с. 437.

кроется в его творческом и умственном бесплодии. Персонаж «Спрута» не пытается по-настоящему помочь фермерам долины Сан-Хоакин, которым посвятил свою поэму «Труженики», принесшую ему популярность. На примерах своих героев Киплинг и Норрис доказывают свою приверженность искусству, чья главная ценность может быть обозначена следующим образом: «Художник не имеет права льстить, приукрашивать, заискивать; он в долгу не перед толпой, враждебной гению, а перед своим талантом, ниспосланным ему свыше»²⁴⁹.

Итак, не будет преувеличением предположить, что Р. Киплинг на долгие годы вперёд наметил вектор творческого развития Ф. Норриса. Он стал одним из тех, кто невольно вынудил юного писателя отвергнуть сентиментальную поэзию, стилизующую эпоху Средневековья, и обратил его внимание на неоромантическую новеллу и отражённые в ней «пустоту мира и “ужас заброшенности” в него человека»²⁵⁰. В эпоху, когда викторианское сознание постепенно стало давать трещину, Киплингу, отмечают Н.Я. Дьяконова и А.А. Долинин, удалось «разглядеть обширную лакуну, разгадать потребность в современном романтическом герое, в новом моральном кодексе, в новом мифе, который был бы созвучен дарвиновской теории эволюции: “Выживает сильнейший”»²⁵¹. Норрису, одним из первых в американской литературе заострившему внимание на понятиях естественного отбора и атавизма, несомненно, удалось стать достойным продолжателем этой традиции. Вполне естественно, что, помимо «американского Золя», Норрис получил прозвище «американского Киплинга».

Между тем попытки стилизации Киплинга Норрис совмещает с занятиями литературой на курсе У. Армса в Беркли, которые, по всей видимости, не прошли для него даром. Напомним, американский писатель яростно критиковал университетские методы преподавания литературы, в

²⁴⁹ Дьяконова Н.Я., Долинин А.А., с. 14.

²⁵⁰ Толмачёв В.М. Неоромантизм и английская литература начала XX века, 2013, с. 437.

²⁵¹ Дьяконова Н.Я., Долинин А.А., с. 7.

частности практиковавшуюся здесь классификацию метафор и сравнений. Тем не менее Норрис обращает умение работать по шаблону в свою пользу. Склонность автора к имитации демонстрируют ранее упомянутые «Перевернутые рассказы».

В сентябре 1894 г., спустя четыре месяца после отчисления из Беркли, Ф. Норрис, желая продолжить литературное образование, подаёт документы в Гарвард на факультет искусств и наук. Девятого октября писатель официально становится «студентом на особом положении» и пройдёт здесь годичный курс обучения. Основная цель Норриса, не стремящегося получить степень, – «основательно подготовить себя к литературной профессии»²⁵². Он поступает на английское отделение и осваивает следующие дисциплины: французский язык и литературу; курс по творчеству Шекспира под руководством известного шекспироведа Джорджа Киттреджа (Kittredge, George Lyman, 1860–1941); а также писательское мастерство, где преподавал Льюис Эдвард Гейтс (Gates, Lewis Edward, 1860–1924). Гейтс окажет безоговорочное влияние на эстетические взгляды ученика – именно ему Норрис посвящает роман «Мактиг», признав заслугу наставника в собственном успехе.

В противовес Беркли, писатель хвалит гарвардское образование в упомянутом ранее эссе «Курсы английского языка в Калифорнийском университете»: «Студента прогоняют из лекционной аудитории и велят ему понаблюдать вокруг и немного подумать. Каждый день он пишет сочинение – это может быть страница текста или всего лишь строчка, состоящая из дюжины понравившихся слов. Студент может выбрать любой сюжет – от каламбура до философского размышления, лишь бы это было его собственное наблюдение»²⁵³. Лучшие работы зачитывали вслух и сопровождали критическими замечаниями – подобным образом поощряли учеников Академии Жюлиана, и потому Норрис вновь чувствует себя в родной стихии.

²⁵² McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 131.

²⁵³ Norris F. The «English Courses» of the University of California // Novels and Essays, p. 1111.

Его 34-летний наставник Л. Гейтс не был практикующим писателем, но в этот период проявляет себя как литературный критик и эстетик импрессионизма.

В работах «Три стадии литературы» (*Three Studies in Literature*, 1899) и «Исследования и оценки» (*Studies and Appreciations*, 1900) Гейтс выступает теоретиком и защитником романтизма. Он превозносит «Лирические баллады» (*Lyrical Ballades*, 1798) У. Вордсворта (1770–1850) и считает поэта главным пророком романтической эры. По мнению Гейтса, романтизм «в своих чистейших проявлениях сумел достичь восприятия повседневной реальности»²⁵⁴, которой до 1798 г. пренебрегали художники слова. Большую часть литературы XVIII в. автор книги определяет словосочетанием «ограниченность ума»²⁵⁵. Гейтс с сожалением констатирует деградацию романтизма, говоря, что тот стал эмоционально и образно несдержанным. В качестве примера автора, чья поэзия перегружена «тягой к самовлюблённости»²⁵⁶ и вследствие этого словесной «мишурой», автор исследования приводит Байрона. Однако американский критик всё же питает надежду на продолжение пути, который проложили романтики, приводя в качестве оптимистичных примеров имена Э.Б. Браунинг (1806–1861), автора романа «Аврора Ли» (*Aurora Leigh*, 1856), и Ш. Бронте (1816–1855). Обе писательницы, по мнению Гейтса, оказались способны обнаружить высокий гуманистический смысл «даже в самых грубых сторонах жизни, среди убогих характеров, событий и условий, в которых иные художники усматривают лишь унылую действительность»²⁵⁷.

Позиция Гейтса была близка У.Д. Хоуэллсу – одному из самых успешных американских писателей рубежа XIX–XX вв., важнейшему автору норрисовского канона. Норрис неоднократно встречался со старшим коллегой и непременно признавал его авторитет, называя Хоуэллса своим учителем. Несмотря на несогласие молодого писателя с некоторыми художественными

²⁵⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 158.

²⁵⁵ Gates L.E. *Studies and Appreciations*. – N.Y.: Macmillan, 1900. P. 5.

²⁵⁶ *Ibid.* P. 75.

²⁵⁷ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 159.

принципами своего кумира, он чрезвычайно ценил его советы и поддержку. В эссе «Критика и проза» (*Criticism and Fiction*, 1891) Хоуэллс, как и Гейтс, признаёт падение романтической культуры: «Раньше романтизм стремился расширить границы сострадания, нивелировать любое препятствие эстетической свободе, вырваться из паралича традиции»²⁵⁸. Задачи, которые ставили перед собой романтики, утверждает Хоуэллс, теперь легли на плечи писателей-реалистов, и сходится в этом отношении с позицией Гейтса. Несмотря на огромную симпатию к романтизму, Гейтс признаёт за реалистами способность «вернуться к области Актуального»²⁵⁹, обратить взор литературы на «рутину повседневной жизни»²⁶⁰. Автор «Исследований и оценок» надеется на то, что две школы совместными усилиями поставят искусство на рельсы, возвратив ему «верность природе и, таким образом, правде»²⁶¹.

Гейтс, сумевший оценить достижения реалистов, а также Хоуэллс наводят Норриса на ключевую в контексте его творчества идею: «Романтизм может быть оживлён и верно переориентирован, если влить в него реализм»²⁶². Ещё во время обучения в Академии Жюлиана писатель усвоил, что любая художественная традиция имеет как преимущества, так и недостатки; задача прозаика – суметь обратить их в свою пользу. Этой же мудрости Норриса учат и в Гарварде, где он прислушивается к мнениям профессора Гейтса. Литератор должен уметь принимать различные точки зрения, впускать их в своё сознание, и, когда он делает это, противоположные, на первый взгляд, позиции при столкновении не отторгаются, а сливаются. Эта особенность мировоззрения Норриса, несомненно, свидетельствует о широте его кругозора. Стоит отметить, что до 1896 г. Норрис ни разу не называет себя «натуралистом» и использует такие характеристики, как «романтический

²⁵⁸ Howells W.D. *Criticism and Fiction // Criticism and Fiction and Other Essays*. – N.Y.: NYU Press, 1959. P. 15.

²⁵⁹ Gates L.E., p. 59.

²⁶⁰ Ibid. P. 75.

²⁶¹ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 158.

²⁶² Ibid. P. 159.

реалист» (romantic realist) и «реалистический романтик» (realist romantic). Термин «натурализм» впервые звучит из его уст в эссе «Золя как романтический писатель» (1896).

Когда именно Норрис знакомится с творчеством Золя, неизвестно. По оценке Дж. Крислера и Дж. Макэлрота, самое позднее – в 1894 г. Полноценно же Норрис осваивает Золя, вероятно, во время обучения в Гарварде. Спустя год после окончания курса писательского мастерства он демонстрирует знание французского автора читателям «Уэйв». В эссе «Золя как романтический писатель» упомянуты два романа, вошедших в цикл «Три города» (*Les Trois Villes*), «Лурд» (*Lourdes*, 1894) и «Рим» (*Rome*, 1896), а также шесть романов из цикла «Ругон-Маккары»: «Нана» (*Nana*, 1880), «Жерминаль» (*Germinal*, 1885), «Творчество» (*L'Œuvre*, 1886), «Мечта» (*Le Rêve*, 1888), «Человек-зверь» (*La Bête humaine*, 1890) и «Разгром» (*La Débâcle*, 1892)²⁶³. Читал ли Норрис теоретические работы Золя, в частности статью «Экспериментальный роман» (*Le Roman Expérimental*, 1879), документально не подтверждено.

Криминальная антропология, расцвет которой на рубеже XIX–XX вв. связан с именем Ч. Ломброзо, постепенно реализует себя и в художественной плоскости – прежде всего в творчестве Золя. Французский писатель, в свою очередь, передаёт жажду к исследованию девиантного поведения другим авторам. Норрис, по мнению Дж. Крислера и Дж. Макэлрота, первым «открыл в США дискуссию о насилии в отношении женщин, которое не было предметом разговора в викторианскую эпоху»²⁶⁴. Патология, созависимость, садистические наклонности любовников, ведущие мотивы «Терезы Ракен» и последующих произведений французского писателя, получают продолжение в романах «американского Золя», прежде всего в «Мактиге» и «Вандовере и звере». Оба автора шаг за шагом изучают процессы дегенерации: в их героях

²⁶³ Norris F. Zola as a Romantic Writer // *Novels and Essays*, p. 1107.

²⁶⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 164.

звериная сущность берёт верх над рациональным «я», особенно когда к низменным инстинктам присоединяются «алкоголь и распутство»²⁶⁵.

От Золя Норрис наследует и интерес к новейшим достижениям научно-технического прогресса. Обоих писателей привлекают железная дорога, сельскохозяйственная техника, шахты и разнообразные изобретения. В их восприятии машины окутаны некоей мистической завесой и обладают витальной силой. И Золя, и Норрис оживляют созданные рукой человека механизмы, которые благодаря своим масштабам и колоссальной силе обретают в их прозе монструозные черты. В связи с этим вспоминаются образы поезда в «Человеке-звере», самогонного аппарата в «Западне» или шахты Воре в «Жерминаль», у Норриса – изображения железнодорожного вагона в «Спруте» и биржи в «Омуте». На рубеже XIX–XX вв., в эпоху стремительного развития промышленности, новую интерпретацию получает и раблезианский мотив обжорства: в романе «Жерминаль» шахта, в которой трудятся и погибают люди, предстаёт «гнусным бором, чудовищем, пожирающим человеческое мясо»²⁶⁶; в «Спруте» железнодорожный вагон, сметающий стадо овец, показан как «чудовище из чугуна и пара, левиафан со стальными щупальцами, вцепившийся в землю»²⁶⁷. Большинство образов ненасытных монстров-машин появляются в поздней прозе Норриса (в «Спруте» и «Омуте»), хотя преследовали его воображение с начала карьеры.

В 1895 г. в «Уэйв» опубликована статья Норриса «Сбор винограда в Калифорнии: виноделие с помощью машинного оборудования на ранчо в долине Санта-Клара» (A California Vintage: Wine-Making by Machinery on a Santa Clara Valley Ranch). Это один из первых публицистических материалов, в котором автор демонстрирует живой интерес к современным изобретениям. Центральными образами публикации являются «чудовищные машины, горы винограда, моря вина»²⁶⁸. Обращают на себя внимание длинные

²⁶⁵ The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism, p. 62.

²⁶⁶ Золя Э. Жерминаль: пер. с фр. Н. Немчиновой. – М.: Худож. лит., 1975. С. 419.

²⁶⁷ Норрис Ф. Спрут, с. 191.

²⁶⁸ Norris F. A California Vintage // The Wave. № 14. 12 October 1895. P. 7.

синонимические ряды, характеризующие процесс сбора урожая: «Огромная, липкая, дымящаяся масса; чуть позже она начинает кипеть, пузыриться, издавая гнетущий, ворчащий звук; жирная розовая пена, подобная пене взмыленной лошади, медленно взбивается по центру и капает прямо в губы цистерны. Это было похоже на Везувий в миниатюре»²⁶⁹ (*an immense, sticky, smoking mass; a little later it is boiling, bubbling, with a sullen, muttering sound, a thick, pink froth, like the spume of a hard-bitted horse, creaming up slowly from the center, dripping over the lip of the tank. It is like a miniature Vesuvius*). Дробилка, в которую попадают ягоды, изображена как «гигантское чудовище, ненасытный монстр, перемалывающий виноград железными челюстями, изрыгающий его и затем превращающий в густые, клейкие потоки виноградного сусла»²⁷⁰ (*the crusher seems to be some kind of gigantic beast, some insatiable monster, gnashing the grapes to pulp with its iron jaws, vomiting them out again in thick and sticky streams of must*). Нагромождение прилагательных, сравнений и причастных оборотов, длинные синонимические ряды, с одной стороны, осложняют восприятие читателя, с другой – крайне эффектны и хорошо запоминаются. В этом отношении Норрис также похож на Золя, для которого характерны продолжительные цепочки определений, которые он даёт своим «чудовищам». Как отмечает У. Диллингэм, для американского писателя была важна «не идеальная проза, а пронзительные и яркие образы, которые остаются в уме читателя столь надолго, что он даже забывает о некрасивости такого стиля»²⁷¹. Подобно Дж. Конраду (1857–1924), продолжает Диллингэм, Норрис был уверен в том, что «искусство в первую очередь взывает не к разуму, а чувствам»²⁷².

Пожалуй, главным, в чём Норрис брал пример со своих учителей, Р. Киплинга и Э. Золя, было отношение к работе и собственному таланту. Американский писатель демонстрировал феноменальные показатели

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Dillingham W.B., p. 107.

²⁷² Ibid.

трудоспособности. В период с 1896 по 1898 гг., когда Норрис был помощником редактора в «Уэйв», он писал в среднем по тридцать тысяч слов в неделю, не считая «более ста пятидесяти материалов, вышедших в журнале под псевдонимами»²⁷³. В 1896 г. главному редактору «Уэйв» Джону Косгрейву (Cosgrave, John O’Hara, 1866–1947) необычайно повезло: он заполучил в свои ряды превосходного сотрудника. Норрис не обнаруживает «недостатков Теодора Драйзера и Томаса Вулфа»²⁷⁴ – он знает, как сделать книгу коммерчески успешной. Писателя ни разу не заставили сокращать или исправлять собственный текст. Норрис, однако, всё же имел слабости: его рукописи и письма говорят о том, что он, подобно Ш. Бронте и У.М. Теккерю, не владел правилами пунктуации²⁷⁵. Подобно Ф.С. Фитцджералду (1896–1940), Норрис располагал великолепным словарным запасом, но имел проблемы с орфографией²⁷⁶. Косгрейву нередко приходилось устранять ошибки своего подчинённого.

В «Уэйв» Норрису позволяли писать обо всём, что он хотел. Он создаёт короткие пьесы, рассказы, рецензии, эссе и обзорекает художественные выставки; берёт интервью у актёров, драматургов, художника Ч.Р. Питерса, журналистов, офицеров полиции, пожарных, заключённых и охранников тюрьмы в Сан-Квентине, дрессировщика цирковых животных и др; пишет о футбольных и теннисных играх и матчах по поло, производстве устриц и виноделии, работе медсестёр и погружении в шахту, бронзовых скульптурах и венецианском карнавале, оружии и военных кораблях. Важно отметить, что Норрис никогда не расходует зря доставшийся ему материал, он всегда обрабатывает его и использует в более крупных произведениях. В Калифорнийской школе дизайна и Академии Жюлиана его научили тому, что «хорошая работа не должна быть истрачена впустую, ведь однажды она может

²⁷³ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 203.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid.

принести пользу»²⁷⁷. У писателя был блокнот, в который он записывал «новые слова, которые хотел использовать, фигуры речи, идеи для рассказов и пикантные имена для персонажей»²⁷⁸. Неудивительно, что фигуры или имена персонажей кочуют из одного произведения в другое: характерные примеры – Вандовер в «Приговоре лейтенанта Оутвейта» (1891) и «Вандове́ре и звере», (писался примерно в 1894–1895 гг.); Топпан («Топпан», 1893) и Беннет («Мужняя жена», 1900). Множество скетчей, или, говоря языком живописи, эскизов, которые Норрис скрупулёзно собирает, непременно становятся основой для масштабного полотна. Создавая крупное произведение, писатель задействует предыдущие наработки: «Мактиг» и «Вандовер и зверь» вырастают из множества набросков, которые Норрис преобразует в течение нескольких лет, пока учится в Беркли и Гарварде; «Топпан» и «Лев в клетке» получают продолжение в «Мужней жене»; создание «Моран с “Леди Литти”», «Бликс» и «Мужней жены» стало возможно благодаря рассказам моряка, близкого друга Норриса Джозефа Ходжсона (Hodgson, Joseph Ray, 1829–1908), которые он тщательно записывал; материал, добытый на шахте Большой Медведицы (Big Dipper Mine), вначале выходит в виде журнальной статьи, а затем используется в «Мактиге». Норриса отличает чрезвычайно кропотливый подход в работе над произведениями: приступая к созданию «Спрута» в июне 1899 г., он отправляется на ранчо Санта Анита (округ Сан-Бенито, Калифорния) к своему товарищу по Беркли Гастону Эшу (Ashe, Gaston Mears, 1864–1932) и на протяжении нескольких месяцев день ото дня наблюдает здесь за всходящей пшеницей. Во время работы над «Мактигом» писатель проштудировал «Руководство по оперативной стоматологии» (A Text-Book of Operative Dentistry, 1889) Томаса Филлебрауна (Fillebrown, Thomas, 1836–1908, глава Американской стоматологической ассоциации в 1897–1898 гг.), а при создании «Омута» потратил около двух месяцев на изучение биржевых спекуляций. Норрис был настолько влюблён в свою профессию, что всегда

²⁷⁷ Ibid. P. 162.

²⁷⁸ Ibid.

был готов пойти на риск ради первоклассного материала. В октябре 1895 г. в качестве корреспондента «Сан-Франциско Кроникл» он едет в Йоханнесбург, эпицентр англо-бурского конфликта и становится участником рейда Джеймисона. В апреле 1898 г. Норрис отправляется на остров Ки-Уэст, чтобы сделать серию репортажей об Испано-американской войне. В мае вместе со Стивеном Крейном, работавшим на британский журнал «Блэквуд» (Blackwood's Magazine), и корреспондентом «Нью-Йорк Уорлд» (New York World) Сильвестром Сковелом (Scovel, Sylvester Henry, 1869–1905) на корабле под названием «Три друга» (Three Friends) Норрис направляется в центр боевых действий – Кубу. В Гаване писатель чуть не погибает от малярии.

Итак, мировоззрение Норриса вбирает в себя целый ряд художественных традиций и философских представлений, с которыми писатель начинает профессиональный путь в литературе. В его творчестве преломляется традиция академической живописи, признающая особо важными точность и аккуратность рисунка, умение работать с тенью и структурой. Огромную ценность в понимании наставников Академии Жюлиана представляют упорство и дотошность, благодаря которым художник способен добиться эффекта правдоподобия в своих произведениях. Эти идеи непосредственно отразятся на норрисовской теории натурализма (представление писателя о первичности наблюдения и вторичности воображения). Париж подарил Норрису и его второе страстное увлечение – оперной музыкой, которая повлияла на его писательский стиль. Произведения Норриса наполнены звуковыми метафорами, подчёркивающими его невероятную музыкальную чуткость.

От Р. Киплинга с его неоромантическими ориентирами Норрис наследует интерес к темам колонизации и иммиграции. Писатель демонстрирует, как разнородные культуры и этнические суеверия соединяются в американском «плавильном котле». В этой враждебной и полной предубеждений среде с неизбежностью возникают разногласия, зачастую приводящие к насилию. Обязанность писателя-натуралиста –

досконально исследовать причины возникающих в обществе конфликтов и говорить о криминальных происшествиях со всей откровенностью, невзирая на социальные табу.

Тягу к изучению корней девиантного поведения человека Норрис наследует и от Э. Золя. В творчестве обоих авторов возникает представление о природе преступлений, во многом следующее за идеями Ч. Ломброзо: по мнению как Золя, так и Норриса, за злодеянием зачастую стоит тяга человека к саморазрушению, которая обусловлена биологическими и социальными причинами. В романах «Человек-зверь» и «Вандовер и зверь», центральным образом становится «внутренний зверь» человека, пробуждающийся по мере вовлечения последнего в социальное взаимодействие. Писатели-натуралисты демонстрируют, как плоды научного прогресса (промышленная революция, засилье монополий, урбанизация, выселение фермеров и др.) пробуждают в человеке атавистические инстинкты и порождают кризис цивилизации.

Ключевую роль в антропологическом исследовании Норриса, помимо Золя, сыграл Дж. Леконт, выдвинувший тезис об имманентной природе Бога. В учении Леконта переплетаются теория Дарвина и христианская этика, и представление философа о природной (Божественной) воле будет волновать Норриса на протяжении всего творчества. Леконттовская концепция дуализма (борьба рационального и низменного в человеке) также органично встраивается в художественную систему американского писателя.

В фигуре Норриса, безусловно, обнаруживается проницательный мыслитель – с чрезвычайно пытливым умом, жадно впитывающий идеи наставников и чутко реагирующий на новейшие научные тенденции. Перечисленные качества своеобразно уживаются с его неординарной авторской индивидуальностью. Недополучивший внимание отца и воспитанный преимущественно матерью, Норрис подвержен перепадам настроения и эмоциональным вспышкам, и большинство его романов отмечены стремлением доказать себе и окружающим свою литературную состоятельность. Ввиду присущей писателю неуравновешенности страдает

качество произведений – не всегда ровных и оригинальных по мастерству исполнения. Впечатлительная натура Норриса обуславливает и его непомерную экспрессивность, порой откровенную несдержанность стиля, которым он пренебрегает в угоду шокирующему содержанию. Вместе с тем писатель обладает несомненным достоинством, перевешивающим некоторые творческие изъяны, – способностью чувствовать «нерв» эпохи и угадывать настроение умов. Проницательность Норриса проявляется как в выборе тем, отражающих специфику американского «рубежа веков», так и в разработке неподдельно живых художественных образов.

ГЛАВА II

Герой-протагонист в произведениях Ф. Норриса и тема личного бунта

Несмотря на непродолжительную жизнь, Ф. Норрис оставил яркий след в истории американской литературы. За короткий, но чрезвычайно насыщенный творческий путь (1870–1902) писатель создал поэму, десятки рассказов и семь романов, опубликовал множество литературно-критических статей в таких изданиях, как «Уэйв», «Сан-Франциско Кроникл», «Аргонавт», «Оверленд Мансли» (Overland Monthly) и др. В его творчестве прослеживается устойчивый набор натуралистских тем и образов. Среди значимых особенностей натурализма Д. Пайзер выделяет «способность адаптироваться к свежим потокам идей и выразительности каждого нового поколения»²⁷⁹. Таким образом, важнейшим свойством этого литературного стиля является умение непрестанно шагать в ногу со временем, поспевать за стремительно изменяющимися тенденциями эпохи индустриализации и научной революции. Натурализм подмечает как быстро сменяющие друг друга научные теории (Дарвина, Спенсера, Конта, Нордау, Ломброзо, К. Бернара (1813–1878) и др.), так и социально-экономические преобразования, затрагивающие жизнь каждого индивида, – резкое увеличение числа фабрик и заводов на рубеже XIX–XX вв., переселение людей из сельской местности в городскую, иммиграцию, рост населения, изобретение парового двигателя, строительство железных дорог, монополизацию производства. Натуралистов интересует судьба простого человека, на своём опыте познающего, как стремительно обновляется мир. Их персонажами, как правило, становятся крестьяне, фермеры, рабочие, проститутки, преступники, – люди, неспособные покинуть свою социальную среду. Писатели-натуралисты демонстрируют, как индивид, будучи «продуктом среды», пассивно принимает свою участь. Судьба подобных персонажей должна наиболее достоверно передать трагизм

²⁷⁹ The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism, p. 12.

происходящих в обществе перемен, и американский писатель отражает их непосредственно в своей прозе.

В течение своей литературной карьеры Норрис создал галерею запоминающихся художественных образов. Практически любой его герой, независимо от социального положения и типа характера, будь это журналист-неудачник Конди Риверс («Бликс»), простодушный дантист Мактиг из одноимённого романа, полярный исследователь-стоик Уорд Беннет («Мужняя жена»), поэт-романтик Пресли («Спрут») или погружённый в своё дело капиталист Кёртис Джедвин («Омут»), обречён на нестабильную, отягощённую противоречиями жизнь. В каждой книге писатель поднимает вопрос выживания человека в мире, постепенно поглощаемом хаосом. Персонажи Норриса в силу различных факторов буквально теряют почву под ногами и изо всех сил пытаются сохранить равновесие. Перед ними регулярно встаёт дилемма: остаться на плаву или пойти ко дну. Эта дилемма находит физическое воплощение в произведениях – Норрис создаёт образ течения, через которое в постоянно обновляющийся, реконструируемый мир вливаются новые идеи. Так, изображением водоворота часто обуреваемы Магнус Деррик («Спрут»), Пресли и Джедвин. В зависимости от способности персонажа «выплывать», адаптироваться в этом нескончаемом, постоянно изменяющемся, неоднородном, состоящем из множества русел потоке определяется дальнейшая судьба персонажа. Восприимчивый к новшествам и переменам герой, показывает Норрис, имеет шанс на обретение счастья и продолжение пути – это демонстрируется через образы Риверса, Беннета, Энникстера («Спрут»). Тех же, кто их игнорирует или сопротивляется им, ожидает печальный конец – это доказывают примеры Магтига, Вандовера, Магнуса, Джедвина. Определяющую роль также играет способность персонажа ориентироваться в трансформирующемся обществе – в зависимости от того, способен ли он контролировать собственную жизнь и держать руку на пульсе или же позволяет Хаосу проникнуть в его сокровенный мир.

В основе творчества Норриса, отмечает В.В. Брукс, лежит «конфликт животного естества человека и внешнего налёта цивилизации»²⁸⁰. Ведущими темами его произведений становятся власть врождённых инстинктов, борьба индивида с общественными стереотипами и обретение им независимого мышления. Позиция Норриса, представленная в романах, порою бывает едва различима. В связи с этим важно попытаться соотнести фигуры автора, повествователя и протагониста, указать на степень их соответствия или различия. Настоящая глава ставит задачу показать, какие, по мнению американского прозаика, вызовы бросает индивиду зарождающееся индустриальное общество; проследить, как, с точки зрения писателя, должен действовать мужчина перед лицом назревших социальных перемен и влекомых ими опасностей; наконец, представить степень сочувствия автора к обречённым на неудачи персонажам, что кажется значимым ввиду часто звучащего из уст натуралистов, в том числе Норриса, призыва к «объективности», научной отстранённости литературного исследования.

Настоящая глава диссертации включает в себя три параграфа, где рассматриваются семь романов Норриса. Исследуемые произведения разбиты по группам в зависимости от перекликающихся тем, лейтмотивов и жанровых особенностей, характерных для того или иного этапа художественной эволюции писателя. Так, «Моран с “Леди Литти”», «Бликс» и «Мужняя жена» в разных пропорциях совмещают элементы как приключенческой литературы, так и романа воспитания. Действие трёх произведений построено вокруг непосредственного взаимодействия персонажей с природой, также их объединяет мотив инициации: Росс Уилбур, Конди Риверс и Уорд Беннет лишь на пороге тридцатилетия обретают зрелость благодаря благотворному женскому влиянию. Характерно, что возраст протагонистов и самого Норриса, которому в период создания романов (1898–1900 гг.) было двадцать восемь–тридцать лет, в целом совпадает. Герои перечисленных романов протестуют

²⁸⁰ Брукс В.В., с. 69.

против социальных предрассудков: светскому обществу Уилбур, Риверс и Беннет предпочитают добровольное изгнание и единение с природой.

В романах «Мактиг» и «Вандовер и зверь», двух подчёркнуто гротескных историях человеческой деградации, жанрово близких к криминальной хронике, Норрис акцентирует проблему отчуждения индивида в урбанистическом мире: в борьбе за выживание в агрессивной среде Сан-Франциско терпят неудачу как представитель мелкой буржуазии Мактиг, так и сын состоятельного предпринимателя Вандовер. Не последнюю роль в падении персонажей писатель отводит наследственности: присущая с детских лет неспособность Мактига и Вандовера противостоять искушениям и лени доводится автором до уровня карикатуры.

В двух заключительных романах, «Спруте» и «Омуте», Норрис совершенствует мастерство и открывает новые грани своей творческой природы. Накал страстей в противостоянии индивида и цивилизации здесь достигает апогея: конфликты между фермерами и железнодорожной компанией («Спрут») и так называемыми «медведями» и «быками» на чикагской бирже («Омут») затрагивают не просто малые группы людей, как в более ранних произведениях, а многотысячные сообщества – американских земледельцев и европейских крестьян. Писатель обновляет литературный материал, привлекая к повествованию, во-первых, персонажей-созидателей, поэта Пресли и витражиста Кортелла; во-вторых, персонажей-«титанов», интеллектом ничуть не уступающих деятелям искусства, а в чём-то, по мнению автора, и превосходящих их, – предпринимателей Магнуса Деррика, Шелгрима и Кёртиса Джедвина. Такой выбор персонажей обусловлен стремлением Норриса создать пока не сотворённый, по его мнению, американский национальный эпос, о котором он подробно рассуждает в эссе «Литература запада» (*The Literature of the West*, 1902) и «Заброшенный эпос» (*A Neglected Epic*, 1902). По мнению автора, ареной современных сражений между ведущими державами стала торговля и теперь литературе США как никогда необходим новый герой, который закрепится в памяти и сознании

людей, подобно Ахиллесу, Роланду, Зигфриду и Робин Гуду²⁸¹. В своём конечном прогнозе Норрис пессимистичен: американский эпос должен встать на одну полку с «“Кругом земным”, “Песнью о Нибелунгах” и “Песнью о Роланде”, но никогда не будет написан»²⁸². Однако своим творчеством писатель доказывает обратное: по меньшей мере, «Мактиг» и «Спрут» стали выдающимися образцами американской эпической прозы, а многие созданные Норрисом характеры стали восприниматься в США как эталонные.

²⁸¹ Norris F. «The Literature of the West» // *Novels and Essays*, p. 1178.

²⁸² Norris F. *A Neglected Epic* // *Novels and Essays*, p. 1205.

§1. Тема инициации и образ романтического бунтаря в романах «Моран с “Леди Литти”», «Бликс» и «Мужняя жена»

Роман «Моран с “Леди Литти”» (Moran of the «Lady Letty»: A Story of Adventure off the California Coast) – первое крупное произведение Норриса, проба пера, с которой начинается его творческий путь. Роман выходил в журнале «Уэйв» с января по апрель 1898 г., в виде книги опубликован в издательстве «Даблдэй и Макклюр» в сентябре того же года. Произведение благосклонно приняли те, чьё мнение Норрис высоко ценил, – редактор «Луисвилл Таймс» (The Louisville Times) Айзек Маркоссон (Marcosson, Isaac Frederick, 1876–1961) и У.Д. Хоуэллс. Большинство современных критиков считают роман неудачным – с плохо выстроенным сюжетом, нелогичными действиями персонажей, схематичными, порой карикатурными образами и др. По мнению Дж. Макэлрота, Норрис был способен на большее и при создании книги руководствовался исключительно коммерческой целью: «Он написал никчёмное произведение, согласно вкусам своего времени, адаптировав его под коммерческие цели»²⁸³. В связи с этим литературоведы зачастую обходят произведение стороной, не анализируется сколько-нибудь подробно этот роман и в русскоязычном литературоведении. Книга Норриса достойна пристального рассмотрения, поскольку в ней отражены новаторские для своего времени идеи и поскольку с неё начинается литературная история одного из ключевых писателей-натуралистов США.

Роман повествует о Россе Уилбуре – представителе высшего общества Сан-Франциско, которого неожиданно похищают во время светского мероприятия. Стоит отметить, что вероятность подобного инцидента не является плодом авторской фантазии: как отмечают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, в 1890-е гг. на побережье Сан-Франциско бандиты нередко похищали людей²⁸⁴. Придя в чувство, Росс обнаруживает себя на борту

²⁸³ McElrath Jr. J.R. The Erratic Design of Frank Norris's «Moran of the Lady Letty» // American Literary Realism, 1870–1910. Vol. 10, № 2. 1977. P. 114.

²⁸⁴ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 249.

пиратской шхуны «Берта Милнер» под управлением жестокого капитана Китчела. Со временем он становится полноправным членом экипажа и свыкается с необычной обстановкой. По мере развития сюжета Уилбур получает багаж новых знаний и обретает навыки матроса. Происходящее он воспринимает как увлекательное приключение, которое позволяет отдалиться от опостылевшего ему светского образа жизни. Во время работы над романом Норрис прибегает к консультации капитана Дж. Ходжсона, отважного мореплавателя, героя, спасшего десятки жизней. Он стал автором одной из первых в США брошюр по спасению людей «Служба спасения Соединённых штатов» (*The Life-Saving Service of the United States*, 1858)²⁸⁵, а его подвиги увековечены в книге «Повседневные герои» (*Everyday Heroes*, 1889), выпущенной Обществом по распространению христианских знаний. Знаток мореплавания, Ходжсон помогает молодому писателю освоить морскую терминологию и техническое устройство кораблей. Норрис сумел подружиться с храбрым моряком, и в дальнейшем Ходжсон не раз поделится с писателем ценными сведениями – в частности, в ходе работы Норриса над романами «Бликс» и «Мужняя жена».

Дж. Макэлрот отмечает схожесть Росса с персонажами-джентльменами популярного на тот момент американского писателя Ричарда Хардинга Дэвиса, чьи рассказы любил пародировать Норрис. Так, герой по имени Ван Биббер из одноимённого сборника Дэвиса в карикатуре Норриса превращается в Ван Бабблса (в рассказе под названием «История Ван Баббла», *Van Bubbles' Story*, вошедшем в книгу «Перевернутые рассказы»). Чертами Ван Биббера оказывается наделён и Уилбур – в частности, его «утончённостью и женственностью, доведенными до гротеска»²⁸⁶. В начале романа Норрис отмечает робость, зажатость Росса на званом вечере: «Он переставлял ноги,

²⁸⁵ *The Life-Saving Service* // [hnsa.org](https://www.hnsa.org/manuals-documents/age-of-sail/textbook-of-seamanship/the-life-saving-service/) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hnsa.org/manuals-documents/age-of-sail/textbook-of-seamanship/the-life-saving-service/>

²⁸⁶ McElrath Jr. J.R., 1977, p. 115.

словно образуя круг для своей тарелки»²⁸⁷. Возлюбленная Уилбура, Джози Херрик, обращается с ним как с ребёнком: «Пойдём, я дам тебе немного шоколада, и, если будешь вести себя хорошо, фаршированную маслину»²⁸⁸. На публике молодой человек испытывает крайний дискомфорт – гостиняя описывается Норрисом как «неестественная для мужчины обстановка»²⁸⁹. Окружающие пользуются слабостью героя, позволяя себе опекать его. Росс вынужден подчиняться законам светского общества – следовать правилам этикета, участвовать в танцах, ухаживать за возлюбленной и в результате подавлять своё «я». Для Уилбура эти действия сродни повинности, поэтому со временем он воспринимает своё похищение как спасение. Красноречиво признание героя в боязни женщин, когда мисс Херрик оставляет его одного: «Девушка в таком обществе, – он указал в сторону переполненного салона, – лишает меня мужественности»²⁹⁰.

В образе Росса Уилбура возможно обнаружить фигуру самого автора, так же презиравшего требования светского общества. Однако нельзя не отметить, что Норрис, в отличие от своего персонажа, отчасти и восхищался им. Писатель не мог не быть под сильным влиянием этой среды, поскольку входил в ряды интеллектуальной элиты Калифорнии и был очень дружен с «*les jeunes*», объединением из пяти молодых людей – Г. Бёрджесса, Брюса Портера (Porter, Bruce, 1865–1953), Портера Гарнетта (Garnett, Porter, 1871–1951), Уиллиса Полка (Polk, Willis Jefferson, 1867–1924) и Э. Пексотто. Это были те, кого принято называть интеллектуальной элитой: Бёрджесс – поэт, художник, искусствовед, Портер – скульптор, ландшафтный дизайнер, Гарнетт – драматург, литературный критик, Полк – известный в Сан-Франциско архитектор, Пексотто – писатель и иллюстратор. Их размышления и беседы о литературе, архитектуре и искусстве, а также о том, кого можно называть

²⁸⁷ Norris F. Moran of the «Lady Letty». – N.Y.: Doubleday, 1898. P. 138.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Duneer A. The Steamboat and the Petticoat: Revisions of the Maritime Romantic Ideal in America. Ph.D. diss., University of Connecticut, 2007. P. 137.

²⁹⁰ Norris F. Moran of the «Lady Letty», p. 138.

аристократом, нашли отражение в публицистике Норриса. В серии очерков «Взгляды Линдера» (*The Opinions of Leander*, 1898, *The Wave*) персонаж по имени Линдер не без удовольствия рассуждает о приличиях, принятых в светском обществе Сан-Франциско: «Мой мальчик, ты прибыл из места рядом с Бруклином, его имя – Нью-Йорк. Там каждый должен следовать принятым в обществе шаблонам: носить определённую одежду, выражать конкретные идеи. Мы же находимся на свободном Западе, тут всё изменилось. Здесь мужчины не обязаны появляться в вечернем платье после шести вечера и носить цилиндр воскресным днём»²⁹¹. Линдер и второй персонаж этих скетчей, Джастин Стёрджис, воспитанные в атмосфере светских раутов, рассуждают о правилах, которые должны соблюдать в общении между собой мужчины и женщины: «Никогда не следует обсуждать хорошую девушку; не говори о ней ничего – ни приятное, ни плохое, ни беспристрастное. Публичное обсуждение девушки в мужской компании обесценивает её»²⁹². Подобные умозаключения можно обнаружить и в последующих произведениях Норриса, главным образом в романах «Бликс» и «Вандовер и зверь».

В «Моран с “Леди Литти”» мы сталкиваемся с героем, полностью противоположным персонажам скетчей из «Уэйв». Уилбур иначе представляет себе элиту Сан-Франциско, с которой он тесно соприкасается в начале романа. Как отмечает А. Данир, Росс произвольно отвергает этих людей, полных фальши: «Несмотря на привычку к правилам этикета, он явно пребывает вне “естественной” для себя стихии»²⁹³. Характеризуя окружение Уилбура, уместно вспомнить аналогию Эмерсона, уподобившего общество акционерной компании, чьи держатели акций «согласились пожертвовать свободой и культурой»²⁹⁴ ради выгоды. Для желающего стать человеком, подчёркивает американский философ, важно «обладать самостоятельностью

²⁹¹ Norris F. *The Opinions of Leander* // Frank Norris of “The Wave”, 1931, p. 222.

²⁹² *Ibid.* P. 250.

²⁹³ Duneer A., p. 137.

²⁹⁴ Эмерсон Р. Доверие к себе: пер. с англ. А. Зверева // Эмерсон Р. Эссе. Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу: пер. с англ. – М.: Худож. лит., 1986. С. 135.

духа»²⁹⁵. К счастью для героя, обретению этой столь необходимой независимости способствует случай. В одном из прибрежных заведений героя подпаивают, похищают и привозят на корабль под управлением капитана Китчела, чтобы использовать там как члена экипажа. В ходе плавания Уилбур становится свидетелем пожара на норвежском судне под названием «Леди Литти», на котором моряки обнаруживают единственную выжившую – девушку по имени Моран Стернерсен. Моран воплощает в романе природную стихию, становится олицетворением, как отмечает А. Данир, *femme fatale*, «проецирующей пугающую комбинацию эротической красоты и опасности, экзотические корни героини отделяют её от мира обычных женщин»²⁹⁶. Норрис описывает девушку, подчёркивая в ней мужское начало: «Несомненно, она была грубовата, как умственно, так и физически»²⁹⁷. Родители Моран привили дочери свободный образ жизни, потому она способна самостоятельно управлять кораблём и подчинить себе экипаж, целиком состоящий из мужчин. Норрис подчёркивает в героине атавистическое начало, первобытный инстинкт: «В сердце каждого англосаксонца лежит инстинкт хищника, унаследованный от предков-викингов, – инстинкт, который тысяча лет светских приличий и налогообложения так и не смогла устранить»²⁹⁸. Девушка материализует дух викингов – жестоких и кровожадных разбойников, не чуравшихся насилия и пыток над своими жертвами. Экипаж Моран захватывает в плен китайских пиратов, укравших у них добычу, – амбру, ценное вещество, содержащееся в китах. Чтобы выяснить, где бандиты его спрятали, героиня устраивает пытку, поочерёдно вырывая у каждого из них зубы, и унижает подобным обращением главаря банды Хоанга. Моран напрасно решает пощадить его: в конце романа предводитель пиратов, желая отомстить за пережитый позор, пронзает девушку кинжалом.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Duneer A., p. 166.

²⁹⁷ Norris F. Moran of the «Lady Letty», p. 164.

²⁹⁸ Ibid. P. 165.

Англосаксонское происхождение героини, неоднократно акцентируемое писателем, а также уничижительное изображение в романе китайцев невозможно обойти стороной. Норрис, родившийся в респектабельной семье, был сторонником теории расового превосходства и в своих книгах нередко выставляет персонажей азиатского, латинского и еврейского происхождения в неприглядном свете: в романе «Мактиг» Зерков проявляет ненасытную жадность, поскольку он еврей; Трина – потомок швейцарских эмигрантов, значит, для неё должна быть характерна феноменальная скупость; Мария Макапа – из Южной Америки, а потому отличается «латинской» болтливостью и неумением хранить тайны. Творчество писателя наполнено подобными расовыми предрассудками, и они прослеживаются с его ранних произведений. В ранее упомянутом рассказе «Девушка Банди Галлагана» китайцы содержат притон и делают невинную девушку проституткой, а в «Моран» они показаны безжалостными и вероломными злодеями. Предубеждения писателя проистекают как из веры семьи Норрисов в собственное чистокровие, так и из круга идей, оформившихся в США на рубеже XIX–XX вв. Убеждённые в так называемой «жёлтой опасности», американские законодатели в 1882 г. принимают Акт об исключении китайцев (*Chinese Exclusion Act*), отменённый лишь в 1943 г. 1885 г. отмечен бойней в Рок-Спрингсе (*Rock Springs massacre*), в ходе которой белые рабочие-иммигранты, недовольные политикой местной угольной компании, убили двадцать восемь китайских шахтёров. Популярностью пользовалась концепция «большого марша» (*long march*) Т. Рузвельта (1858–1919), выступавшего за «непрестанное движение англосаксонской расы на запад и посадку семени, из которого вырастет американское демократическое общество»²⁹⁹. Концепция Рузвельта была крайне популярна в Калифорнии в 1890-е гг., где идею активно пропагандировали два ведущих местных издания – «Аргонавт» и «Оверленд Мансли». Расовые предрассудки имели большой

²⁹⁹ Pizer D. Frank Norris and American Naturalism. – L.: Anthem, 2018. P. 23.

авторитет и в научной среде: в этот период в свет выходят такие работы, как «Сравнительная политика» (Comparative Politics, 1874) Э. Фримена (Freeman, Edward Augustus, 1823–1892), «Арийская раса» (The Aryan Race, 1888) Ч. Морриса (Morris, Charles, 1833–1922), «Краткая история англо-саксонской свободы: государственное устройство англоязычной расы» (A Short History of Anglo-Saxon Freedom: The Polity of the English-speaking Race, 1890) Дж. Хосмера (Hosmer, James Kendall, 1834–1927). О роли англосаксонцев в европейской культуре пишет М. Нордау, подчёркивая их творческие задатки: «Англосаксонцы по природе – племя крепкое и здоровое в физическом и умственном отношении. Поэтому в них сказывается сильная жажда знания, свойственная всякому нормальному человеку»³⁰⁰.

С озвученной в перечисленных трудах концепцией «чистой крови» Норрис, несомненно, был знаком. Крайне восприимчивый к научным идеям, циркулировавшим в обществе, он не мог не вдохновляться ими. В исследованиях современных антропологов Норрис обнаруживает огромный потенциал для создания художественных образов. Как отмечает У. Диллингэм, они открыли писателю «необработанный, ценный материал, который, попав в правильные руки, мог вывести современную литературу на уровень эпоса»³⁰¹. Популяризированный учёными тезис о присущем англосаксонцам инстинкте завоевателя позволял вспомнить скандинавские саги, и на это обращает внимание Норрис, чрезвычайно ценивший «Песнь о нибелунгах», «Песнь о Роланде» и исландские саги.

Потому неслучайно героиней первого романа Норриса становится норвежка. Именно у Моран, в чьих жилах течёт кровь викингов, Уилбур учится искусству боя и выживания, а в одной из схваток он и вовсе умудряется убить соперника. Таким образом, происходит обряд инициации героя, и из мягкотелого и податливого юноши он превращается в мужчину, способного защитить свою жизнь. В своём первом крупном произведении Норрис ставит

³⁰⁰ Нордау М. Вырождение: пер. с нем. Р. Сементковского. – М.: Республика, 1995. С. 67.

³⁰¹ Dillingham W.B., p. 57.

под сомнение привычные гендерные установки, меняя роли мужчины и женщины местами: после еды Моран «пила виски, а когда злилась, что бывало часто, ругалась как пират»³⁰². По мнению У. Диллингэма, таким образом Норрис реагирует «на социальный климат, в котором мужчины больше не выступают покорителями фронта»³⁰³. Несмотря на все грубые манеры Моран и отсутствие в ней женственности, Уилбур идеализирует свою возлюбленную, отмечает её экзотичность: это девственное, не запятнанное цивилизацией создание, ещё не познавшее любви и происходящее из первобытного, «более простого и невинного времени»³⁰⁴. Моран далека от бытового мира современной женщины и необходимости выполнять предписанные обществом домашние обязанности и потому возвышается над Джози, типичной представительницей светского общества и объектом внимания Уилбура в начале романа. Жизнь героини сосредоточена вокруг моря – природной стихии, предполагающей абсолютную свободу и отказ от ценностей, насаждаемых цивилизацией. Уилбур, в свою очередь, стремится обнаружить, оживить в себе недостающие, по его мнению, качества, которые столь отчётливо раскрываются в Моран, – силу, отвагу, жёсткость. В то же время герой хочет ощущать своё превосходство над девушкой и доказывает его. Возлюбленные устраивают драку, в которой борются на равных, но победу всё же одерживает мужчина: «Теперь ситуацией владел именно Уилбур, он воплощал агрессию. Он знал, каково это – убить. Больше он ничего не боялся и стал непоколебим. Внезапно он почувствовал четырёхкратный прилив сил, и моральных, и физических»³⁰⁵. Таким образом, ему удаётся обрести, выражаясь словами Р. Эмерсона, «доверие к себе».

В конце романа, после завершения основных событий, буквально ставший дикарём Уилбур – с заросшими волосами, бородой и в разодранной одежде – возвращается домой. На причале его встречают овациями, считая

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid. P. 79.

³⁰⁴ Duneer A., p. 126.

³⁰⁵ Norris F. Moran of the «Lady Letty», p. 201.

героем, о котором тут же начинают слагать легенды. Друзья Росса воспринимают его возвращение исключительно в радужных красках, на что тот отвечает гневной тирадой, отрекшись от прежнего, светского, образа жизни: «Вы считаете, это какая-то забава для меня? Я сражался, доставал нож, и после этого вы говорите мне о танцах, светских приёмах и любезностях! Та, другая, жизнь, сбивает с вас спесь»³⁰⁶. Норрис, таким образом, актуализирует конфликт между природой и цивилизацией, и в акценте на этой проблеме ощутимо влияние трансценденталистской философии. Росс, сумевший «прислушаться» к себе, обретает величие, поскольку, в соответствии с постулатом Эмерсона, «в окружении толпы сохраняет в полной неприкосновенности закалённую одиночеством независимость»³⁰⁷. Начищенной до блеска яхте, на которой отдыхают его старые друзья, Уилбур предпочитает грязную шхуну, где его ждёт возлюбленная-дикарка, – такой нетривиальный для «благопристойной традиции» выбор герой совершает в концовке романа.

«Бликс» (Vlix), третий роман Норриса, была напечатана в ежемесячном женском журнале «Пуританин» (Puritan) весной-летом 1899 г., книжная версия опубликована в сентябре того же года в издательстве «Даблдэй и Макклор». В отличие от «Мактига», изданного шестью месяцами ранее и пользовавшегося у публики скандальной популярностью, о «Бликс» забыли вскоре после её выхода в свет и писали редко. В отечественном литературоведении роман практически не изучен, в связи с чем исследование «Бликс» представляется насущным. На примере книги возможно проследить важное в контексте художественной эволюции Норриса стремление к экспериментированию и поиску новых языковых и художественных методов. В этом романе представлен протагонист, более остальных соответствующий фигуре самого автора: Конди Риверс выступает в романе как максимально приближенное к Норрису альтер-эго. Среди всех книг американского писателя

³⁰⁶ Ibid. P. 238.

³⁰⁷ Эмерсон Р., с. 138.

«Бликс» выделяется своим почти юношеским оптимизмом и определённой писательской наивностью, прямолинейностью, что позволяет подробно рассмотреть характер литературного ученичества Норриса. Парадоксальным образом «Бликс» с её романтическим энтузиазмом сумела вписаться в творческий путь Норриса, полный прежде всего мрачных, трагически окрашенных историй.

«Бликс» – это рефлексия Норриса о раннем этапе литературной карьеры и самом светлом событии юности, первой любви. Здесь нет жестокости и насилия, характерных для «Мактига» и «Вандовера и зверя», суровых схваток между дельцами-капиталистами, как в «Спруте» и «Омуте». Роман повествует о Трэвис Бессемер по прозвищу Бликс – девушке девятнадцати лет, привлекательной, независимой и берущей на себя заботу о своей семье, без «причуд и капризов»³⁰⁸, и Конди Риверсе – двадцативосьмилетнем журналисте, работающем в газете в Сан-Франциско. По мере развития сюжета они попадают в нетривиальные ситуации, ненароком изменяя жизни окружающих и заодно постепенно сближаясь друг с другом. Это книга о реализации юношеских амбиций, оправдании надежд и формировании взрослых отношений между мужчиной и женщиной.

Роман глубоко автобиографичен, и в нём Норрис, в сущности, описывает историю отношений с Ж. Блэк, ставшей его женой в 1900 г. Знакомство будущих супругов состоялось осенью 1896 г. в Сан-Франциско, в тот период, когда девушка активно выходила в свет. Как сообщают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, Жанетт часто посещала местные вечера танцев, организованные сообществом «Сатадэй Фотнайтли» (The Saturday Fortnightly)³⁰⁹, и регулярно попадала в колонки светской хроники. Её бурная деятельность отмечена в передовицах журнала «Уэйв», где работал Норрис: имя мисс Блэк появляется в тринадцати выпусках издания с февраля 1896 г. по май 1897 г. Неожиданно девушка перестаёт принимать приглашения на вечера, и поступок

³⁰⁸ Норрис Ф. Бликс, с. 12.

³⁰⁹ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 321.

возлюбленной Норриса в романе повторяет Трэвис Бэссемер, разочарованная лицемерием калифорнийской элиты. Подобно своим прототипам, Конди и Трэвис перестают считаться с нормами морали, принятыми в обществе, и становятся независимой парой.

Большинство произведений Норриса посвящены процессу дегенерации и изображают постепенный распад личности на фоне стремительно трансформирующегося мира. Вопреки тезису М. Каули, согласно которому «для натуралистов почти вовсе не существовало эволюции от низшего качества к высшему»³¹⁰, в «Бликс» мы наблюдаем не нравственное падение героя, а напротив, его возвышение. Этот роман – «скорее о регенерации, чем дегенерации»³¹¹. Конди Риверс имеет ряд недостатков, типичных для протагонистов Норриса и передающих внутреннюю тревогу писателя. Неприкаянный, неудовлетворённый своим местом в жизни, Конди грезит о том, чтобы переехать в Нью-Йорк и стать известным журналистом, однако не предпринимает для этого никаких усилий. Разительное отличие Риверса от Норриса кроется в том, что он подвержен крайне пагубному пристрастию, азартным играм, и регулярно проигрывает деньги в карты. Этот порок мешает его работе, не позволяет самореализоваться в творчестве. От полного падения Конди спасает Бликс, более зрелая личность, несмотря на свой юный возраст. Трэвис становится катализатором перемен, происходящих в молодом человеке, и в ней он обретает опору. Герой перестает играть и направляет свою энергию в русло сочинительства. В «Бликс» Норрис воплощает один из важнейших мотивов своего творчества – мотив женской силы, под неустанным влиянием которой находящийся рядом мужчина с каждым днём становится лучше, постепенно очищаясь от пороков. Как отмечает Д. Манн, слабовольный юноша «одерживает победу над низменными элементами своей личности благодаря спасительной силе девушки, которая желает видеть

³¹⁰ Каули М., с. 78.

³¹¹ Munn D.D. Frank Norris' «Blix»: A Study. – Ph.D. diss., Florida State University, 1982. P. 19.

вещими такими, какие они есть, и бороться с ними»³¹². Положительная трансформация мужчины под женским воздействием показана практически во всех крупных произведениях автора, что буквально отражено в названии романа «Мужняя жена» (A Man's Woman).

Перемены в привычках и темпераменте Конди обусловлены образом жизни, который ему прививает возлюбленная. Вместе они отказываются быть причастными к светскому обществу и решают посвятить всё своё время друг другу. Автор ставит над Конди и Бликс эксперимент с целью выяснить: что произойдёт с их сознанием в случае отказа от общественного контроля? Согласно Э. Золя, бесспорному авторитету для Норриса, романист создает в произведении эксперимент «для наглядности», чтобы показать, что «последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений»³¹³. Герои становятся более открытыми, позволяя проникнуть в их жизнь новым местам и событиям, будь то поход в китайский квартал, поездка на рыбалку или разного рода авантюры. К примеру, увидев в газете объявления для знакомств, Бликс и Конди подстраивают встречу моряка капитана Джека и домохозяйки К.Д.Б в мексиканском ресторане, которая в конечном счёте приводит случайных встречных к женитьбе. Молодые люди не сидят дома и находятся в непрерывном движении, избегая всего косного: каждую встречу они проводят в разных местах, городские и природные локации как место действия регулярно чередуются. В отличие от подавляющего числа персонажей Норриса, Бликс и Конди сполна отдаются свободе, которую обретают после отказа от условностей, навязываемых социальной средой. В этом отношении их возможно уподобить Г.Д. Торо, ставшему отшельником. Стоит отметить, что предпринятая обоими авторами программа по добровольному изгнанию в конечном счёте оказывается утопичной: спустя два года жизни в лесу Торо возвращается в город, а полные

³¹² Ibid. P. 45.

³¹³ Золя Э. Экспериментальный роман: пер. с фр. Н. Немчиновой // Золя Э. Творчество. Человек-зверь. Статьи: пер. с фр. / Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: АСТ, 2010. С. 720.

амбиций Конди и Бликс в концовке романа также вынуждены пойти на контакт с отринутым урбанистическим миром.

Союз Бликс и Конди в результате оказывается плодотворным для творчества молодого человека. Благодаря настойчивости и участию девушки Конди находит новые сюжеты для рассказов. Оказавшись в каюте боцмана, о котором Риверс должен написать статью, Бликс обращает внимание на фотографию красивой девушки, после чего боцман рассказывает историю, которая ляжет в основу первого рассказа Конди. Девушка оказалась пропавшей без вести пассажиркой затонувшего корабля. Оставаясь под водой, утопленница сохраняла свою прелесть и выглядела как живая. Боцман, работавший водолазом и обнаруживший погибшую, решил не поднимать труп, чтобы «не дать закопать ее в землю на съедение червям»³¹⁴. Позже настоящим открытием для Конди становится капитан Джек, с которым случайно знакомятся персонажи: герой использует его воспоминания для написания еще одного рассказа, который он отправляет в нью-йоркское издательство. Прототипами двух персонажей-моряков стал упомянутый капитан Дж. Ходжсон, который в действительности поведал Норрису описываемую в романе историю утопленницы.

В контексте обсуждения происходящего с норрисовскими персонажами важно остановиться на понятии «романтического» (*romance, romanticism*), носящего у Норриса специфический смысл. К примеру, в эссе «Золя как романтический писатель» он сближает «романтическое» с «натуралистским»: «Натурализм, понимаемый Золя, всего лишь форма романтизма»³¹⁵, поясняя, что с героями натуралистской повести должны происходить пугающие обывателя вещи. В другой работе, «Призыв создавать романтические книги» (*A Plea for Romantic Fiction, 1901*), Норрис отделяет «романтическое» от «сентиментального» (*sentiment, sentimentalism*), а также «реалистического» (*realism*), и говорит о том, что «романтическое принадлежит к широкому

³¹⁴ Норрис Ф. Бликс, с. 39.

³¹⁵ Norris F. Zola as a Romantic Writer // *Novels and Essays*, p. 1106.

диапазону вселенной: и к неизмеримым глубинам человеческого сердца, и к тайне пола, и к проблемам жизни, и к неисследованному святилищу человеческой души»³¹⁶. М. Райдер справедливо отмечает, что за романтическое у Норриса часто ошибочно принимают «сентиментальность безрассудного приключения»³¹⁷. На деле же романтическому началу у Норриса противостоит стремление к «реализму», жизнеподобию, связанному в его глазах с повседневной рутинной. Одним из её проявлений становятся бытовые предметы, на которых человек заостряет своё внимание: «Позвольте реализму развлекать вас дотошным показом чайных чашек, тряпичных ковриков, обоев на стену, не проникая в иные глубины, остановив свой выбор на заурядном, безмятежном и банальном»³¹⁸. Объектом критики Норриса становится повседневное, всё застоявшееся и бессмысленно воспроизводящееся – сюда относятся раз навсегда заведённый распорядок дня, житейские привычки и ритуалы. К атрибутам подобного рутинного уклада писатель причисляет «сломанную чашку, прогулки по кварталу, предвкушение послеобеденного звонка, приглашение на ужин»³¹⁹, которыми кишат, по мнению автора, произведения У.Д. Хоуэллса. В своих художественных текстах обыденному, повседневному Норрис зачастую противопоставляет «романтическое». В понимании писателя оно синонимично непредвиденному, неожиданному и воплощается через неординарные, незапрограммированные в жизни персонажей ситуации. Вместе с тем Норрис зачастую создаёт «романтическое из банальных эпизодов»³²⁰, для писателя это сродни жизненной философии, требующей от человека подвижности и открытости, готовности идти навстречу неизведанному. Это позволит ему чувствовать себя более раскованно и таким

³¹⁶ Norris F. A Plea for Romantic Fiction // *Novels and Essays*, p. 1169.

³¹⁷ Ryder M. «All Wheat and No Chaff»: Frank Norris' «Blix» and Willa Cather's Literary Vision. – *American Literary Realism*. Vol. 22, № 1. 1989. P. 20.

³¹⁸ Norris F. A Plea for Romantic Fiction, p. 1168.

³¹⁹ Ibid. P. 1166.

³²⁰ Munn D.D., p. 46.

образом реализовать потайные интенции, которые в условиях стремительно меняющейся среды и постоянной конкуренции крайне сложно разглядеть и распознать. Размышления о реалистическом и романтическом находят место и в «Бликс», где происходящие с Конди и Трэвис авантюры дают им направить энергию в положительное русло (в самопознание и литературное творчество), не позволяя им увязнуть в домашнем «болоте».

Итак, привитый Трэвис образ жизни помогает Конди преодолеть тягу к азартным играм, и благодаря постоянному присутствию девушки и её эффективной борьбе с его пороком поведение молодого человека коренным образом изменяется: ему удаётся изгнать своих внутренних демонов и обратить опасную энергию на творчество. В характеристиках героя, несомненно, узнаваем автор произведения, также грезивший в юности о карьере профессионального литератора и имевший счастье встретиться с Ж. Блэк. Важно подчеркнуть, что, в отличие от своего протагониста, Норрис к двадцати восьми годам был вполне состоявшимся человеком: он стал востребованным журналистом, всюду печатался в «Уэйв» и других изданиях и имел на руках черновики нескольких романов. «Бликс» – это художественная автобиография писателя, исповедь, приоткрывающая потаённые страхи автора, его впечатлительную натуру. Книга основана на значительном числе фактов из жизни Норриса, сдобренных некоей долей литературного вымысла. Представляется, что созданные писательским воображением приключения героев ориентированы прежде всего на женскую аудиторию – уместно вспомнить, что роман печатался в журнале «Пуританин». Концовка произведения кажется несколько театральной: Трэвис намерена уехать в Нью-Йорк, чтобы пройти курс медсестёр, и возлюбленные собираются прощаться. В последний момент Конди получает ответ из нью-йоркского издательства, в которое ранее отправил свой рассказ: его одобрили к публикации, и героя приглашают в Нью-Йорк на должность редактора газеты. Финалом этой трогательной и светлой истории Норрис подчёркивает: литературный натурализм способен претворить в жизнь оптимистическую

версию индивидуального бытия. Персонажи здесь самостоятельно развивают действие произведения, выступают «соавторами драмы повседневности»³²¹, готовыми отвлечься от ежедневной рутины и преображать действительность.

«Мужняя жена» (*A Man's Woman*, 1900) – четвёртый роман Норриса, вышедший в газете «Сан-Франциско Кроникл» с июля по сентябрь 1899 г., книжная версия опубликована в феврале 1900 г. в издательстве «Даблдэй и Макклюр». Произведение затрагивает набор тем, во многом схожий с «Моран» и «Бликс»: выживание во враждебной среде, описание экзотической реальности, проблему романтического индивидуализма и возможность побега от цивилизации. Разговор о выживании человека в экстремальных условиях и покорении неизведанных уголков Земли к началу XX в. выглядит столь же актуальным, как и в предшествующие эпохи. Как отмечает Ф. Оэльшлагер, хотя «Мужняя жена» была одним из наименее успешных произведений Норриса, критики «часто хвалили подлинность эпизодов в Арктике»³²². В книге присутствуют «размах, драма, сенсационность золаистского романа»³²³.

Книга повествует об Уорде Беннете – исследователе, организующем экспедицию на Северный полюс. Прототипами его образа стали двое великих учёных-мореплавателей – американец Дж.В. Делонг (1844–1881) и норвежец Ф. Нансен (1861–1930), а в ходе работы над романом Норрис обращается к услугам старого знакомого, капитана Дж. Ходжсона. Уорд Беннет естественным образом наследует черты, присущие суровым исследователям льдов, – целеустремлённость, непоколебимость, жёсткость. Норрис подчёркивает физическую мощь и звериные черты своего персонажа: Беннет постоянно сравнивается с великаном, а его лицо по-звериному безобразно. В отличие от Росса Уилбура и Конди Риверса, Уорд – самодостаточная, зрелая личность, настоящий титан, обладающий ярко выраженными качествами

³²¹ Munn D.D., p. 63.

³²² Oehlschlaeger F. An Additional Source for Frank Norris's *A Man's Woman* // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 13, № 1. 1980. P. 93.

³²³ Dover L. Frank Norris' «*A Man's Woman: A Critical and Textual Study*». Ph.D. diss., The Florida State University, 1981. P. 29.

лидера: он командует экспедицией из дюжины человек и на всём её протяжении поддерживает боевой дух команды.

К проблеме взросления мужчины, которую американский писатель поднимает в своих ранних произведениях, в «Мужней жене» добавляется новая тема – «выживание в кажущемся враждебным мире, которым правят законы природы»³²⁴. Беннет – один из первых персонажей Норриса, имеющий определённую жизненную цель, – покорить Северный полюс. Во второй половине романа автор показывает, как те навыки и компетенции, которые герой успешно использует в борьбе со стихией, оказываются не столь жизнеспособны в противостоянии с, пожалуй, более сложным противником – женщиной.

В титанической фигуре Беннета, покорителя неизведанных земель, узнаваемы черты ницшеанского сверхчеловека: он обладает «волей к власти» и в ходе экспедиции руководствуется в первую очередь древними инстинктами. Крайний эгоцентрист и воплощение витальности, Беннет становится для коллектива подлинным богом: «Ни один из двенадцати людей, состоящих под его командой, не избежал состояния гипноза при виде его изумительной энергии»³²⁵. В это мгновение члены отряда оказываются под воздействием, выражаясь словами Ф. Ницше, «стадного инстинкта повиновения»³²⁶. Согласно немецкому мыслителю, инстинкт является первоосновой человеческой жизни: «Большую часть сознательного мышления философа тайно руководят его инстинкты, направляющие это мышление определёнными путями»³²⁷. Присущий Ницше антиинтеллектуализм, вера в преобладание чувственного познания мира над рациональным характерны и для Норриса, а инстинкт становится одной из центральных категорий в художественном мире американского писателя. В

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Норрис Ф. Сильная духом, с. 16.

³²⁶ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего: пер. с нем. Н. Полилова // Сочинения в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1996. С. 317.

³²⁷ Там же. С. 242.

эссе «Рассказчики против романистов» (*Story-Tellers vs. Novelists*, 1902) автор заявляет, что писатели делятся на две категории: тех, кто одарён «чувством вымысла» (*sense of fiction*), т.е. восприимчивостью к создаваемому нарративу, способностью ярко рассказывать истории (рассказчики), и тех, кто данным навыком не владеет (романисты). В своих рассуждениях Норрис оперирует антитезами: голова против сердца, знание против чувства. Рассказчик – это тот, в ком по-прежнему жив ребёнок. Благодаря развитому детскому воображению он, отмечает автор, способен оживлять игрушечных солдатиков: «Его работа бессистемна. Беззаботный, небрежный, мелодраматичный, неотвратимо убедительный, он использует своё сердце, чувства, эмоции, каждую способность, за исключением интеллекта. Он не знает, он чувствует»³²⁸. В противоположность им, романисты – мастера композиции, но не рассказа, к ним автор относит Дж. Элиот (1819–1880): «Её романы – это исследования характеров, портреты, описания эмоций, изображения определённых времени и событий и всё, что пожелаете, но никак не истории»³²⁹. К этой же категории писатель причисляет Л. Толстого, не отрицая при этом его «неоспоримого величия и не вызывающую сомнений силу»³³⁰. Элиот и Толстому Норрис предпочитает А. Дюма («Три мушкетёра») и А. Конан Дойла («Приключения Шерлока Холмса») как авторов с более ему близким творческим подходом.

Сверхразвитыми инстинктами оказываются наделены и норрисовские персонажи. В описаниях их действий неоднократно встречается определение «шестого чувства» (*sixth sense*), главного союзника человека в деле выживания. Безотчётным повелениям инстинкта повинуются и Беннет, который в момент опасности способен принять быстрое и грамотное решение. После того как собачьи упряжки вместе с ценным грузом падают в воду, Беннет, «не вдаваясь в рассуждения, тотчас же стал искать выход из этого

³²⁸ Norris F. *Story-Tellers vs. Novelists // Novels and Essays*, p. 1193.

³²⁹ *Ibid.* P. 1194.

³³⁰ *Ibid.*

положения»³³¹, а когда жизни его любимой, Ллойд, угрожает закусивший удила конь Рокс – мгновенно убивает животное ударом киркой.

В «Мужней жене» арктические льды показаны как место, в котором человеческий разум отключается и ведущую роль играет рефлекс самосохранения: «Умственная работа заглохла, мыслей не было. Оставались только примитивные инстинкты, первобытные импульсы зверя, они заменили работу мозга. Поесть, поспать, согреться – вот всё, чего они желали»³³². Этот первобытный импульс, однажды пробуждённый в организме, уже не заглушить: Камиска, одна из немногих выживших в экспедиции ездовых собак, во время похода питается мясом погибших сородичей, а по возвращении в цивилизацию загрызает городского пса. Таким образом, безликий городской мир, представленный в «Мужней жене», оживляют существа и события из дикого пространства. Для собаки, выросшей под присмотром человека и оказавшейся на длительное время в диких условиях, каннибализм становится обычным явлением. В организме животного пробуждаются инстинкты, заложенные природой.

Подобно рассмотренным ранее персонажам Норриса, Беннет – герой-индивидуалист, который стремится вырваться из тесного мещанского мира и найти покой вдали от общества среди бескрайних просторов Арктики. Её бесконечные ледяные пустыни становятся для Уорда родной гаванью, только там он обретает своё место. Лишь в природной стихии, в борьбе с её несокрушимой силой он способен реализовать себя: «Впереди была цель, к которой он должен был вести их, а внизу его сторожил враг. Лицом к лицу сошлась с ним эта первобытная титаническая сила хаотического мира, изумительная и беспощадная сила природы; она ждала безмолвно, чтобы накрыть его и раздавить»³³³. При этом безмолвный враг обретает физическое воплощение – персонаж говорит со льдом, вызывает его на дуэль: «Я одолею

³³¹ Норрис Ф. Сильная духом, с. 19.

³³² Там же. С. 25.

³³³ Там же. С. 9.

тебя, клянусь Богом! Я одолею тебя»³³⁴. Оказавшись в этом безлюдном, мрачном пространстве, Беннет достигает внутренней гармонии. Как отмечает Л. Довер, герой «разделяет с пейзажем великую, первобытную силу и не выглядит карликом на фоне гигантских ледяных глыб»³³⁵.

В противостоянии с природой Беннет подвергает смертельной опасности свою жизнь, а также жизни своих товарищей. Ради достижения благородной цели он обрекает себя и членов экспедиции на физические страдания и голодную смерть. На первый взгляд, подобное отношение Беннета к товарищам кажется жестоким и бесчеловечным, но он всё же не лишён милосердия: к примеру, герой делится последними остатками табака с помощником Феррисом. Многочисленные описания мук персонажей и их изуродованных тел шокировали критиков, которые, напомним, сравнивали роман с хирургическим дневником. Так, Норрис изображает ампутацию руки одного из участников экспедиции, Макферсона. Примечательна сцена, в которой изголодавшиеся собаки поедают труп околевшего сородича: «Люди силились их отогнать, били и руками, и ногами, но всё было тщетно. Собаки рычали, свирепо огрызаясь на них»³³⁶. Из восемнадцати собак к концу экспедиции выживают шесть, а Беннет и его товарищи проходят через суровые испытания дикого мира: «Лица их были абсолютно чёрными от грязи, а их тела чудовищно деформировались и растолстели, – то была одутловатая толстота, они не растолстели, но распухли»³³⁷.

Изображая тяжкие лишения персонажей, Норрис делает акцент на законах выживания в дикой арктической местности, процессе естественного отбора. Таким образом, автор «Мужней жены» соединяет в романе стремление показать экзотическую реальность и ищущего себя в ней человека (характерное для романтизма и неоромантизма) с характерными элементами стиля и мышления писателя-натуралиста. Для Беннета экспедиции в Арктику

³³⁴ Там же. С. 10.

³³⁵ Dover L., p. 42.

³³⁶ Норрис Ф. Сильная духом, с. 31.

³³⁷ Там же. С. 39.

становятся актом добровольного изгнания, лишь среди природы он чувствует себя как дома, в то время как городское пространство для него слишком мелко и ограничено. Помимо прочего, в «Мужней жене» отражено стремление писателя выделить насущный на рубеже XIX–XX вв. вопрос географических открытий и освоения новых земель. Данная тема живо интересовала Норриса, и он многократно затрагивает её в своей публицистике. Например, в эссе «Фронтир исчез» (*The Frontier Gone At Last*, 1902) писатель подчёркивает: «В нас всегда жило необычное чувство, будто мы ещё не достигли Запада окончательно, будто впереди ещё был фронтир. Это странное *шестое чувство* всегда обращало наши взоры в сторону зари»³³⁸. Автор констатирует, что время ковбоев и вооружённых револьверами бандитов осталось позади: известные персоналии американского фольклора, Апач Кид (*Apache Kid*, 1860–ок. 1894, индеец, дезертировавший из армии США) и Дэдвуд Дик (*Deadwood Dick*, персонаж бульварных романов Э. Уилера, Wheeler, Edward Lytton, (1854/5–1885)) «присоединились к Хенгисту и Хорсе»³³⁹ (легендарным героям англосаксонских хроник), а конец фронта писатель называет «декадансом, закатом эпохи»³⁴⁰. Однако, вспоминая успехи фризов и короля Ричарда I Львиное Сердце, сравнивая Петра Амьенского и Эндрю Карнеги (по мнению автора, Карнеги лучше бы подготовил воинов к крестовому походу, родись он в то время), в свойственной противоречивой манере Норрис выражает надежду на то, что период фронта ещё не иссяк: «Мы по-прежнему должны идти вперёд и завоёвывать. [...] Мы та же раса, с теми же импульсами и инстинктами, в нас течёт кровь древних фризов, вышедших с болот»³⁴¹. Писатель полагает, что важнейшей сферой конкуренции между странами стала торговля, в которой Соединённые штаты должны быть неоспоримым лидером. Каким образом добиться господства? Для этого, отвечает Норрис, необходимо стать единой, сплочённой нацией, воспитывать

³³⁸ Norris F. *The Frontier Gone At Last* // *Novels and Essays*, p. 1184.

³³⁹ *Ibid.* P. 1185.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

дух патриотизма, чей смысл, подчёркивает автор, останется «тайной для грядущих веков»³⁴². Автор оставляет вопрос о патриотизме открытым, однако позволительно предположить, что ответ на него Норрис уже дал в романе «Мужняя жена». В концовке произведения Уорд Беннет застревает в арктических льдах и готовится встретить смерть, но вместо неё приходит спасательное судно. По возвращении на родину героя окружают представители географических обществ, американский военный министр и король Бельгии и отмечают его триумф. Беннет оказывается героем нации, заслужившим почестей. В его личных качествах сполна воплощён тот патриотический дух, содержание которого для Норриса-публициста якобы неизвестно. В заключении «Мужней жены» женатый Беннет, заручившись поддержкой супруги, вновь отправляется на Северный полюс, чтобы завершить неоконченную миссию – сделать новый шаг в освоении неизведанных земель, приблизив наступление будущего для американской нации.

³⁴² Ibid. P. 1188.

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Гадылшин Тимур Рифович

СВОЕОБРАЗИЕ НАТУРАЛИЗМА Ф. НОРРИСА

Специальность 5.9.2 – литературы народов мира

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени

кандидата филологических наук

Том II

Научный руководитель:

кандидат филологических наук

Зиновьева Александра Юрьевна

Москва – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Том II

§2. Критика урбанистического общества и мотив болезни в романах «Мактиг» и «Вандовер и зверь».....	3
§3. Образ азартного капиталиста и «мечь» пшеницы в романах «Спрут» и «Омут».....	28
Глава III. Мужское и женское в творчестве Норриса.....	49
§1. Образ роковой женщины и мотив заражения мужчины.....	51
§2. Образ эмансипированной женщины, мотив исцеления мужчины и обличение мещанства.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	89
БИБЛИОГРАФИЯ.....	102

§2. *Критика урбанистического общества и мотив болезни в романах «Мактиг» и «Вандовер и зверь»*

«Мактиг» (McTeague) и «Вандовер и зверь» (Vandover and the Brute) – два ученических романа Ф. Норриса, задуманных задолго до публикации первых крупных произведений. По сведениям Ф. Уокера, Норрис начинает писать «Мактига» ещё на втором году обучения в Беркли, в 1891–1892 гг.¹. Согласно Уокеру, молодой писатель откладывает труд и возвращается к нему в 1894 г. после поступления в Гарвард. Период 1894–1895 гг. становится для Норриса особенно интенсивным: он ведёт работу сразу над двумя романами – «Мактигом» и «Вандовером». Наброски к ним писатель показывал наставнику, Л. Гейтсу, дававшему неопытному автору ценные указания. По сведениям Д. Пайзера, к концу года Норрис завершил бóльшую часть «Вандовера»². Роман так и не был опубликован прижизненно, и критики находят тому две причины. По мнению У. Диллингэма, книга носила слишком личный характер и вопрос её публикации не стоял для Норриса на первом месте. Работа над произведением была сродни психоаналитической терапии: таким образом писатель хотел проработать собственные травмы и решил не печатать роман, когда осознал, «что не является Вандовером»³. Д. Пайзер объясняет невыход книги в свет отказом редакции «Даблдэй и Макклюр» публиковать книгу из-за непристойного содержания⁴. Утверждается, что Норрис отдал туда рукопись романа в 1899 г. Во всяком случае, в дальнейшем писатель не возвращается к попыткам найти для «Вандовера» издателя.

Работу над «Мактигом» Норрис растягивает почти на пять лет. В 1898 г. писатель показывает черновик романа У.Д. Хоуэллсу, и тот с восторгом принимает прочитанный материал. Молодой автор воодушевлён похвалой мэтра и отдаёт рукопись в «Даблдэй и Макклюр». «Мактиг», опубликованный

¹ Walker F., 1932, p. 53.

² Chronology // Norris F. Novels and Essays: Vandover and the Brute; McTeague; The Octopus; Essays / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Library of America, 1986. P. 1213.

³ Dillingham W.B., p. 74.

⁴ Chronology, p. 1214.

в марте 1899 г., приносит Норрису скандальную известность. Сюжет будущего романа подсказывает жизнь: в октябре 1893 г. Норрис читает в сан-францисской газете заметку об убийстве уборщицы детского сада Сары Коллинс пьяным мужем⁵. В статье утверждалось, что причиной гибели женщины стал отказ дать супругу деньги. Криминальное происшествие убеждает Норриса создать роман, в котором были бы развиты темы и образы, попавшие в поле его зрения ещё со студенческой скамьи. Увлечение Норриса философией Леконта и духовные поиски, которые приведут его к созданию «Мактига» и «Вандовера», отражены в ранее упомянутом рассказе «Баб Азун» (1891), а также в напечатанном в «Оверленд Мансли» фантастическом «Лауте» (Lauth, 1893). Действие произведения происходит в средневековом Париже. Во время гражданского восстания герой по имени Лаут получает ранение и вскоре умирает, а его друг Шаванн, прототип учёного-дарвиниста, пытается воскресить товарища. В этом ученическом произведении Норрис смело поднимает немало волновавшую его наставников (Леконта, Торо и Эмерсона) проблему души и тела. Существует ли душа и что с ней происходит после смерти? Переливая в организм Лаута овечью кровь, Шаванн пытается найти ответы на эти вопросы. Лаут оживает, однако его душа уже успела покинуть тело: вскоре после воскрешения Шаванн обнаруживает своего друга раздетым, ползающим на коленях и рычащим, подобно собаке. Лабораторный опыт, таким образом, оказывается провальным. На заключительной стадии эксперимента тело Лаута начинает буквально распадаться на молекулы: «Необъяснимым образом его конечности, руки и черты лица стали разлагаться. Пол покрыла ужасающая, бесформенная масса. Она была живой, но походила не на животное или дерево, а на простейшее, на медузу, на те странные формы жизни, в которых невозможно провести черту между растением и животным»⁶. Таким образом, Норрис в присущей провокативной манере заостряет вопрос о взаимодействии души и тела, низвергая последнее

⁵ Twenty Nine Fatal Wounds // San Fransisco Examiner. 10 October 1893. P. 12.

⁶ Norris F. Lauth // Overland Monthly. № 21. March 1893. P. 260.

до уровня бактерий. Готические элементы рассказа, лейтмотивы эксперимента и превращения, образ расщеплённого тела, по-видимому, навеяны новеллами Э.А. По (1809–1849) и Н. Готорна (1804–1864), также исследовавших аномалии человеческой психики. Ощутимо здесь и влияние Р.Л. Стивенсона, автора «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). Мрачные лабораторные опыты над человеческими душами, подобные поставленному в «Лауте», Норрис продолжает в «Мактиге» и «Вандове».

«Мактиг», опубликованный в 1899 г., вызвал бурные споры, поразив воспитанного на «благопристойной традиции» читателя неприкрытой жестокостью и эротическими сценами. Яростным критикам Норриса достойно ответил У.Д. Хоуэллс: «Должны ли мы придерживаться провинциальных представлений и не выходить из сложившихся границ или же распахнуть врата нашей литературы навстречу тому неуспокоенному, brutальному миру, который со всех сторон охватывает то, что мы привычно именуем цивилизацией?»⁷. Норрис избирает второй вариант, предпочтя выйти за рамки дозволенного, и создаёт трагическую историю о докторе Мактиге, дантисте из Сан-Франциско, чья мирная жизнь даёт трещину спустя три года в браке с Триной Съепп. Практичный подход девушки в ведении хозяйства, её стремление сэкономить каждый цент неумолимо прогрессируют в маниакальное скопидомство, и совместный быт становится невыносимым для Мактига, в итоге убивающего жену. Норрис особенно возмутил критиков тем, что осмелился изобразить персонажа, «поправшего американскую мечту о человеке, “прокладывающем себе путь”»⁸. По мнению У. Френча, тем самым автор «Мактига» «возразил не только строителю воздушных замков Хорейшо Эджеру, но и стражам “благопристойной традиции” – У.Д. Хоуэллсу и Г.

⁷ Каули М., с. 71.

⁸ French W.G., p. 64.

Джеймсу, которые в “Превратностях погони за новым богатством” и “Бостонцах” воздали должное предприимчивым переселенцам»⁹.

Вслед за С. Крейном, в 1893 г. опубликовавшим «Мэгги: девушку с улиц» (*Maggie: A Girl of the Streets*), Норрис обращает взор на обитателей городских трущоб. Некоторые критики, например, М. Каули и В.В. Брукс, обращают внимание на пренебрежительное отношение писателя к беднякам в начале творческого пути: «Молодой Норрис нередко отпускал словечки наподобие “чернь” и “каналы”»¹⁰. Со временем к присущему Норрису презрению примешивается научная заинтересованность, в нём пробуждается ненасытный исследователь. Прежде чем стать автором «Мактига» и многочисленных рассказов о китайском гетто в Сан-Франциско, писатель проводит целые дни на улицах города, изучая манеру поведения местных жителей: «Он разговаривал с пьяницами и проститутками в салунах и борделях на Барбери-коуст, заглядывал в дешёвые меблированные комнаты и на представления бурлеска и вскоре хорошо узнал жизнь в бедных кварталах города, населённых мелкими ремесленниками и продавщицами, бакалейщиками и водопроводчиками, аптекарскими подмастерьями и прорицателями. У него был поистине золаистский нюх на запах неубранных, смятых постелей, перебиваемый ещё более удушливой вонью креозота и эфира, исходившей из “зубоврачебной гостиной” на Полк-стрит»¹¹. Работу в «полевых» условиях Норрис чередует с чтением книг на злободневную проблематику. Ключевыми темами и «Мактига», и «Вандовера», как следует из ранних набросков, показанных Л. Гейтсу, должны были стать темы нищеты и алкоголизма. Желая собрать как можно больше сведений для будущего материала, Норрис обращается к ряду художественных и научных произведений: в 1895 г. писатель берёт в гарвардской библиотеке романы «Джек» (*Jack*, 1876) А. Доде (1840–1897), «Жермини Ласерте» (*Germinie*

⁹ Ibid.

¹⁰ Каули М., с. 90.

¹¹ Брукс В.В., с. 71.

Lacerteux, 1865) братьев де Гонкур (Гонкур, Э. де, 1820–1896, Гонкур, Ж. де, 1830–1870) и сборник рассказов «Новые сказки Нинон» (Nouveaux Contes à Ninon, 1874) Э. Золя, а также исследования Г. Томанна (Thomann, Gallus, 1845–1927) «Реальные и мнимые последствия невоздержанности» (Real and Imaginary Effects of Intemperance, 1884) и Э. Уилсона (Wilson, Erasmus, 1809–1884) «Система человеческой анатомии» (A System of Human Anatomy, 1851)¹². По мнению У. Френча, «Мактиг» является очередной художественной проповедью на тему алкоголизма и в её освещении Норрис не стал новатором – среди американских писателей ранее в этом деле преуспел Т.Ш. Артур (Arthur, Timothy Shay, 1809–1885), автор популярного романа-трактата о воздержании «Десять ночей в баре и что я там видел» (Ten Nights in a Bar-Room and What I Saw There, 1854).

Возражая У. Френчу, стоит отметить, что содержание ранних произведений Норриса не исчерпывается лишь алкогольной тематикой. Подобно многим современным учёным (Б. Морелю (1809–1873), О. Вейнингеру, Ч. Ломброзо, М. Нордау), в «Мактиге» и «Вандове́ре и звере» Норрис обращает внимание на проблему расстройства личности, обретающую особый статус на рубеже XIX–XX вв. Как показывает писатель, на поведение современного горожанина влияет целый ряд факторов – наследственность и бессознательное, окружающая среда и человеческая коммуникация, привычки и случайности. Персонажи Норриса зачастую предпочитают подчиниться инстинкту, а не голосу разума, и в «Мактиге» и «Вандове́ре» эта характерная черта темперамента доводится писателем до гротеска: герои двух романов одержимы навязчивыми мыслями, некими бытовыми ритуалами, позволяющими до поры до времени стабилизировать выходящую из-под контроля ситуацию. Таким образом, они оказываются во власти отвлечённых образов, и Норрис демонстрирует, как неспособность вырваться из бытового

¹² Martin W.E. Frank Norris's Reading at Harvard College // American Literature. Vol. 7, № 2. 1935. P. 204.

плена ведёт к регрессу личности. На определённой стадии в жизни героев Норриса происходит надлом: внезапная трагедия способна настолько подкосить здоровье и психику человека, что тот утрачивает разум, память и в конечном счёте доходит до безумия.

В «Мактиге» все без исключения персонажи духовно ущербны, идут на поводу животных инстинктов и социальных конвенций и подчинены повседневности. Главными удовольствиями тридцатилетнего Мактига становятся «еда, курение, сон и игра на концертине»¹³, а основной характеристикой героя является недалёкость, граничащая со слабоумием. Норрис неоднократно подчёркивает примитивный ум персонажа, используя в его отношении такие определения, как «вялый» (*sluggish*), «медлительный мозг» (*sluggishness of his brain*), «упрямый» (*obstinate*), «тугодум» (*slow-witted*), «покорный» (*docile, obedient*). По мнению У. Диллингэма, Мактиг словно «сошёл со страниц записей Ломброзо о криминальных типах»¹⁴. Под стать герою его возлюбленная, Трина, в которой автор выделяет прежде всего «инстинкт закалённой бедной горной расы [Трина – потомок швейцарско-немецких иммигрантов – прим. Т.Г.] – инстинкт накопительства без всякой мысли, без разбора»¹⁵. Девушка регулярно покупает безделушки, увиденные в витринах магазинов. Как отмечает Д. Грэм, героиня «одержима простыми вещами, которые выражают материальный статус»¹⁶. Во время аукциона, на котором супруги вынуждены распродать всю домашнюю утварь после потери Мактигом работы, Трина с трудом переживает утрату дорогой для неё посуды: «Каждый горшок, каждый сотейник, нож и вилка были для неё старыми друзьями. Как усердно она работала ради них!»¹⁷.

Видится, что в «Мактиге» Норрис предпринимает своеобразную попытку интерпретировать процессы, описанные Т.Р. Мальтусом (1766–1834)

¹³ Norris F. McTeague, p. 5.

¹⁴ Dillingham W.B., p. 74.

¹⁵ Norris F. McTeague, p. 79.

¹⁶ Gragam D. Art and Humanity in McTeague // Norris F. McTeague, p. 318.

¹⁷ Norris F. McTeague, p. 153.

в теории роста народонаселения, такие как неконтролируемый демографический рост, снижение благосостояния граждан и избыток рабочей силы. Также автор романа изображает общество потребления на стадии зарождения, писателя интересуют изменения, которые оно производит в укладе городского населения. Как отмечает П. Коллинс, книги Норриса, а также Т. Драйзера «изображают хаотичное и деструктивное воздействие рыночных ценностей на индивидуальном уровне»¹⁸. Вещи позволяют персонажам заполнить внутреннюю пустоту, создать ощущение стабильности и комфорта. Домработница Мария Макапа каждое утро выносит мусорные корзины у обитателей пансиона и выискивает в них примечательные, обладающие для неё ценностью предметы; старьёвщик Зерков одержим идеей раздобыть золотую чашу; Трина стремится создать домашний комфорт с помощью приятных глазу безделушек. Аналогичные характеристики выделяет Драйзер в образах Керри Мибер («Сестра Керри») и Клайда Гриффитса («Американская трагедия», *An American Tragedy*, 1925), обожающих пополнять свой гардероб.

Одним из сквозных образов «Мактига» становится мусор: он наводняет и жилое пространство (пансион; квартира Трины и Мактига после переезда), и рабочее (лавка Зеркова), и природное. Примечательно изображение парка после пикника: «Корзины для еды, пустые бутылки из-под пива, разбитая яичная скорлупа, банки сардин были разбросаны повсюду»¹⁹. По мнению М. Дювал, на рубеже XIX–XX вв. набирает силу «внутренняя логика потребления, согласно которой возможность однократного использования вещи выше её полезности, а дом, традиционный локус потребления, становится ещё и локусом бессмысленного уничтожения предметов быта»²⁰, желания же потребителя сосредоточиваются вокруг «воспроизводимых актов

¹⁸ Collins P.E. Nature, the Individual, and the Market in Norris and Dreiser // *Twentieth Century Literature*. Vol. 58, № 4. 2012. P. 558.

¹⁹ Norris F. *McTeague*, p. 134.

²⁰ Duvall M.J. One Man's Junk: Material and Social Waste in Frank Norris' «McTeague» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 4, № 2. 2009. P. 133.

приобретения»²¹, что ярко раскрывается и в романе. Показательна сцена прогулки Трины и Мактига по вечернему Сан-Франциско – на витринах ювелирного магазина на Маркет стрит и Кирни стрит они разглядывают сверкающие украшения и мечтают вслух о том, «что купили бы то и это, будь они богаты»²². В этом пассаже Норрис подчёркивает не столько потребительскую этику, сколько происхождение персонажей: обречённые опасаться возвращения на социальное дно в течение всей своей жизни, они попадают в тиски узкого мещанского мира и не способны обнаруживать прекрасное в чём-либо, выходящем за его рамки. Потому неудивительно, что вещи, однажды принёсшие героям радость, постепенно становятся «бесполезны, лишаются всякой привлекательности, не подчёркивают достоинства владельца, но воплощают беспорядок в его жизни»²³.

Вещи также отражают изменения в отношениях пары, становятся лакмусовой бумагой, определяющей степень благополучия возлюбленных. Как отмечает Д. Грэм, Трина «одержима простыми вещами, которые выражают материальный статус»²⁴. Пока отношения супругов безоблачны, Трина дарит мужу скульптуру золотого зуба – символ, который украсит его стоматологический кабинет и тем самым ознаменует его социальный успех. Д. Грэм называет роман «путеводителем плебейского вкуса, учебником по искусству китча»²⁵. Пространство, где существуют персонажи, наполнено бесполезными предметами, упомянутый зуб лишь самый броский из них. Норрис систематически воспроизводит образы вещей, имеющие власть над персонажами. Для Мактига это концертина, бронзовая фигурка мопса и клетка с канарейкой. Их потенциальную утрату персонаж воспринимает крайне болезненно: когда в финале дантист спасается от преследования полиции в

²¹ Ibid. P. 135.

²² Norris F. McTeague, p. 111.

²³ Duvall M.J., p. 137.

²⁴ Gragam D. Critical Essays on Frank Norris. – В.: G.K. Hall, 1980. P. 185.

²⁵ Ibid. P. 181.

Долине смерти в невыносимую жару, он не в силах бросить любимую птицу и берёт её с собой, вопреки здравому смыслу.

Перекликаются с китчевыми предметами бессмысленные, рутинные занятия персонажей. Последние существуют по однажды заведённому распорядку: в будни Мактиг в перерывах между приёмами посетителей дремлет, наслаждается едой и играет на концертине повторяющиеся шесть нот; Трина пересчитывает монеты в своём сундуке; по вечерам и в выходные дни супруги посещают пикники, низкопробные водевили и цирковые представления; домработница Мария Макапа пересказывает каждому встречному повесть об унаследованном ею от южноамериканских предков золотом обеденном сервизе; еврей Зерков, в свою очередь, из раза в раз выслушивает историю Марии, и постепенно им овладевает жажда овладеть мифическим предметом; старик Грэннис скрепляет книги. Периодически этот размеренный уклад нарушают условно неординарные события, выдающие скрытые эмоции персонажей, – к примеру, Мактиг целует Трину, находящуюся под наркозом. Таким образом натурализм «осмысляет этическую концепцию жизни, утверждая её ценность, наделяя самый низкий образ эмоциями и моральной двойственностью, каким бы духовно бедным или неблагородным он ни казался»²⁶.

Рутинная, полная ежедневных привычек, отмечает Б. Хочман, «становится бастионом и изо всех сил старается отразить опасность»²⁷. В связи с этим вспоминается песенка «Некого любить, некого ласкать, оставшийся в полном одиночестве посреди дикости этого мира» (*No one to love, none to caress, left all alone in this world's wilderness*)²⁸, которую напевает Мактиг. Она появляется в неуместных для этого ситуациях – например, перед свадьбой. Торжество становится для героя волнующим, переломным в жизни моментом, и память Мактига обращается к этому музыкальному мотиву, чьё содержание

²⁶ Pizer D. Late Nineteenth-Century American Literary Naturalism: A Re-Introduction // American Literary Realism. Vol. 38, № 3. 2006. P. 193.

²⁷ Hochman B., p. 63.

²⁸ Norris F. McTeague, p. 92.

прямо отвечает наполнившим сознание страхам, прежде всего боязни остаться в одиночестве. Опасения персонажа, преследующие его на протяжении всего романа, обретают реальные черты в финале, когда он остаётся один посреди бескрайней пустыни в Долине смерти. Невнятный страх потери, отмечает Б. Хочман, одновременно произносится и с помощью напева «эффективно нейтрализуется, выраженный в ограниченной и правильно повторяемой форме»²⁹. Особенно ужасающей Мактигу видится перспектива стать алкоголиком: в первой половине романа он не раз напоминает себе о запрете пить крепкое спиртное. Согласно детским воспоминаниям персонажа, его отец-шахтёр, подобно Этьену Лантье из романа Э. Золя «Жерминаль», во время запоев превращался в осатаневшего зверя, и Мактиг бессознательно страшится стать копией отца. До поры до времени герою удаётся перебарывать искушение, однако ситуацию портит брак с Триной. По мере ухудшения отношений с супругой Мактиг переходит с пива на виски, и этот шаг знаменует его последующую деградацию, – в очередной раз Норрис подчёркивает роль наследственности в вопросе человеческого выживания.

Итак, привычка становится защитным механизмом, который позволяет человеку избежать столкновения с чем-то неприятным. Любой же выход за её рамки, нарушение в распорядке дня вносят сумятицу в сознание персонажа. К примеру, Мактиг не способен делать несколько дел одновременно – работать и разговаривать. Огромным для него затруднением становится покупка билетов в театр: он не может выбрать нужный ряд, параллельно беседуя с кассиром. Заплатив за плохие места, Мактиг ощущает себя раздавленным и обманутым. Вернувшись к кассе, он вымещает свою злобу. Для человека, столь зависимого от рутины, «любая перемена на его пути может произвести хаос»³⁰. Таким образом в романе Норриса воплощается важное свойство натурализма – «вовлечь нас в переживание жизни,

²⁹ Hochman B., p. 63.

³⁰ Ibid. P. 71.

одновременно привычное и экстраординарное, знакомое и чужое, простое и сложное»³¹.

После убийства Трины Мактиг скрывается от полиции в городке Айова-хилл (округ Пласер, Калифорния), месте, где он вырос, и вновь устраивается работать на шахту Большой Медведицы, с которой начинался его трудовой путь. Перед тем как дописать заключительные фрагменты романа, Норрис лично провёл на шахте несколько месяцев в конце 1897 г. К удаче писателя, здесь работал его товарищ по Беркли, С. Уотерхаус, который помог Норрису познакомиться с местностью. Мактигу спустя неделю пребывания в Айова-хилл «стало казаться, будто он никогда и не уезжал»³². В этом забытом Богом городке, носящем на себе отпечаток прошлого, как периода Золотой лихорадки, так и гораздо более древней поры, «дикой и мрачной эпохи Плиоцена»³³, герою мерещится, что течение времени остановилось и враг не способен проникнуть на столь удалённый от цивилизации клочок земли. Как и прежде, действия Мактига носят характер повтора и заикленности: окружающее его пространство должно быть предельно замкнутым, и подобный образ мышления позволяет персонажу «обеспечить ощущение контроля и стабильности»³⁴. В действительности же шахта не способна укрыть Мактига, о чём он вскоре наконец догадывается. Скрываясь от погони полиции и Маркуса Шулера, персонаж чувствует пробуждение шестого чувства – универсального средства спасения норрисовских протагонистов: «Никогда этот мистический инстинкт не был столь настойчивым, как сейчас, никогда импульс к поспешному бегству не был сильнее»³⁵.

Перечисленные мотивы (стремление обладать материальными ценностями, погружённость в повседневную рутину, установление бытовых

³¹ Pizer D. The Biological Determinism of McTeague in Our Time // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 29, № 2. Winter 1997. P. 16.

³² Norris F. McTeague, p. 354.

³³ Ibid. P. 209.

³⁴ Hochman B., p. 74.

³⁵ Norris F. McTeague, p. 232.

ритуалов) позволяют Норрису сделать акцент на социальном аспекте описываемой в романе драмы. В эссе «Теория и реальность» (Theory and Reality, 1896) писатель утверждает, что человек – «на три четверти животное, которое тратит половину своего дня на физиологические потребности»³⁶; этот тезис отчётливо раскрывается в «Мактиге», где животное начало в человеке и требования социума вступают в острый конфликт.

В начале романа Мактиг мечтает о счастливом браке с Триной и живёт в ожидании открывающихся перед ним перспектив: покупки большого дома, появления детей, роста клиентуры. Рожденный в семье шахтёра, умершего от алкоголизма, персонаж романа с юных лет был вынужден трудиться на золотых приисках и сумел избежать участи отца лишь благодаря матери, настоявшей на обучении сына врачебному делу у странствующего дантиста. Со временем Мактиг осваивает ремесло и обзаводится стоматологическим кабинетом в Сан-Франциско, несмотря на отсутствие подтверждённой квалификации. Как отмечает В.М. Толмачёв, в мире писателей-натуралистов общество не предоставляет человеку «социальных шансов стать лучше, реализовать заложенное в нём природой, морочит этого нового Адама религией, лицемерными социальными конвенциями, а также квазирелигиями (денег, обогащения, собственности и т.п.)»³⁷. Норрис изображает жестокий мир, в котором алчность и умение извлечь выгоду становятся теми качествами, за счёт которых можно достичь социального успеха. Мактига лишают права заниматься дантистской практикой из-за кляузы Маркуса Шулера – соперника героя за сердце Трины (последний стал профсоюзным деятелем и отомстил бывшему другу за былые обиды, использовав своё укрепившееся положение). После этого жизнь дантиста рушится: он теряет возможность заниматься освоенной профессией, любовь и уважение жены, и постепенно скатывается в ту пропасть, из которой когда-то столь тяжело выбирался.

³⁶ Norris F. Theory and Reality // Novels and Essays, p. 1104.

³⁷ Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи, 2017, с. 105.

Итак, персонажи «Мактига» пассивны, плывут по течению и никоим образом не стремятся изменить ход событий, всецело им подчиняясь, привержены «статике» рутинного существования. Говоря о мотивах, побудивших американского писателя обратиться к изучению обитателей трущоб, уместно вспомнить цитату М. Каули применительно к Норрису: «Сознание этих существ, рассуждал он, устроено проще, чем у людей моего круга; в сущности, перед ним были животные, “порождение среды, игрушки могучих сил”, а потому и являющие собой идеальные образцы для круга действующих лиц натуралистического романа»³⁸. Образы Мактига и Трины воплощают мещанскую глупость и наивность, которых доискивался Норрис. На первый взгляд, вина за совершённые ошибки лежит исключительно на персонажах: когда Мактига лишают права заниматься стоматологией, супруги даже не допускают мысли обратиться в суд. Однако в то же время Норрис позволяет усомниться в наличии у героев свободной воли, их ответственности за собственные судьбы, подчёркивая роль факторов извне, и в романе есть два ярких тому подтверждения. Живущие по соседству и тайно влюблённые друг в друга мисс Бейкер и мистер Грэннис долгое время не могут признаться во взаимном чувстве. В этом им мешает не только застенчивость, но и разделяющая их комнаты перегородка – как оказывается, соседние номера пансиона ранее были единым помещением. Незначительная, на первый взгляд, деталь способна заставить разувериться в прогрессивном характере цивилизации: как отмечает У. Френч, с помощью сентиментальной истории любви двух стариков Норрис наглядно демонстрирует «искусственность, разлагающую город, она сводит тех, кто уничтожает друг друга, и разделяет тех, кто друг другу подходит»³⁹. Ещё один образ, способный передать ощущение наступившего декаданса, возникает в конце романа. Во время побега Мактиг встречает на железнодорожной платформе индейца, просящего милостыню: «Огромный индеец был покрыт одеялом, опускавшимся до земли.

³⁸ Каули М., с. 91.

³⁹ French W.G., p. 66.

Он подошёл к Мактигу и, не говоря ни слова, протянул грязное, скомканное письмо, сообщавшее, что Большой Джим хороший индеец и заслуживает милостыни. Дантист просмотрел его, вернул индейцу и возвратился на поезд, как только тот тронулся. Оба молчали; индеец не двигался с места, и спустя пять минут, когда медленно двигавшийся товарный поезд был уже далеко, дантист обернулся и увидел, что индеец по-прежнему стоит неподвижно между рельсами – то была несчастная, одинокая красная точка, затерянная в необъятных белых пятнах пустыни»⁴⁰. Фигура индейца, таким образом, выступает мрачным символом архаического природного мира. Естественный, первобытный дикарь уподоблен Мактигу, «наделённому силой и психологическим складом зверя, однако безвредному и почти прекрасному в своем младенческом восприятии жизни»⁴¹. Ни в ком ином, как в индейце, герой-изгнанник способен обнаружить духовное родство. Существом с незапятнанной, непорочной душой, демонстрирует автор, нет места в жестокой урбанистической цивилизации.

«Вандовер и зверь» был опубликован спустя двенадцать лет после смерти Норриса, в 1914 г. Роман повествует о художнике по имени Вандовер, переживающем ряд несчастий, в результате которых персонаж оказывается на самом дне общества. Как отмечает К. Фуско, к началу XX в. жизнь американского социума перестраивалась в соответствии с идущей ускоренными темпами урбанизацией: «На рубеже веков появляются развлечения, позволявшие людям пережить новый опыт; это произошло в мире, набравшем небывалую скорость движения»⁴². В «Вандове́ре и звере» отражены вызванные ею перемены: особое внимание в произведении уделяется возникновению промышленных технологий и массовых развлечений, эмансипации и карьерному «хищничеству». Как и в романе о дантисте, в «Вандове́ре» Норрис демонстрирует губительное воздействие

⁴⁰ Norris F. McTeague, p. 216.

⁴¹ Литературная история Соединённых штатов Америки. Т. III, с. 116.

⁴² Fusco C. Brute Time: Anti-Modernism in «Vandover and the Brute» // Studies in American Naturalism. Vol. 4, No. 1. 2009. P. 23.

формирующегося общества потребления, и на сей раз он делает это с другого ракурса: личность Вандовера, начинающего художника, предельно приближена к фигуре самого автора.

Двадцатидвухлетний Вандовер – студент Гарварда, талантливый художник. Как и в случае Норриса, образование оказывается доступным для Вандовера благодаря отцу – состоятельному предпринимателю, получающему доход от недвижимости в Сан-Франциско. Тот скупает участки земли, строит жилые дома и затем сдаёт в аренду дешёвые квартиры. Как отмечает автор, по американским меркам он не был богатым человеком, но «зарабатывал достаточно, чтобы позволить себе путешествия, недорогой отдых, развивать вкус к искусству, литературе, драматургии, баловать себя любой безобидной прихотью, например, коллекционированием гравюр, фарфора или антиквариата, или даже позволить такую роскошь, как разведение лошадей»⁴³. Вандовер – единственный и поздний ребенок в семье. В восьмилетнем возрасте он лишается матери, и единственное, что герой о ней помнит, – сцена её смерти: «Она глубоко вздохнула, и на её лице отразились признаки слабоумия и оцепенения, глаза и рот были полуоткрыты. Она наклонила голову вперёд, словно кивая ею сквозь сон, а с нижней губы стекала слюна»⁴⁴. Со столь юного возраста Вандовер оказывается предоставлен сам себе: отец, поглощённый делами, не уделяет сыну достаточного внимания и перекладывает обязанности по его воспитанию на экономку, чьё влияние на мальчика было «исключительно негативным, она всё ему запрещала, и двое постоянно находились в состоянии войны»⁴⁵. На первых страницах романа Норрис акцентирует фигуру матери, чьё отсутствие неблагоприятно отразится на дальнейшей судьбе Вандовера.

В образе отца, которого Вандовер называет «старым джентльменом» (*old gentleman*) и «губернатором» (*governor*), воплощено старшее поколение

⁴³ Norris F. *Vandover and the Brute* // *Novels and Essays*, p. 5.

⁴⁴ *Ibid.* P. 4.

⁴⁵ *Ibid.* P. 6.

американцев, с их верой в христианские ценности и духом авантюризма. Персонаж олицетворяет качества, которые превозносит протестантская трудовая этика, – благочестие, трудолюбие, расчёт, бережливость. Подобно Б. Норрису, отцу писателя, «старый джентльмен» благодаря предприимчивости прокладывает путь к финансовому успеху и обеспечивает безбедное существование для своего отпрыска. Как отмечает П. Сивелло, среди всех действующих лиц романа в фигуре отца «наиболее полно отражён принцип порядка»⁴⁶, а Вандовер ассоциирует его с «благодетельным христианским Богом»⁴⁷ – на то, в частности, намекают оба прозвища, данных отцу сыном. Вандовер, как свойственно представителям молодого поколения, бессознательно стремится вырваться из-под опеки «губернатора». Если в детстве персонаж слишком застенчив, робеет перед девушками и мечтает о том, чтобы когда-нибудь встретить в раю мать, то в период отрочества в нем оживает «слепой, безотчётный инстинкт, низкая животная интуиция»⁴⁸, а место молитвы занимают разговоры ровесников о любовных похождениях. Среди отличительных черт Вандовера Норрис многократно выделяет потакание своим желаниям, неспособность отвечать за свои поступки и тяготение к пороку. Подобно Мактигу, персонаж «обожает вкусно поесть, побыть в тепле и сладко поспать»⁴⁹. Благоговение Вандовера перед женским полом уступает место пробудившемуся либидо, а религиозный взгляд на мир сменяется научным. Примечателен эпизод, в котором пятнадцатилетний Вандовер, перебирая книги в отцовской библиотеке, наталкивается на статью об акушерстве и прочитывает её «от корки до корки»⁵⁰. Как отмечает Норрис, с этого момента Вандовер больше никогда не был прежним: сделанные анатомические открытия настолько ошеломляют подростка, что женщины,

⁴⁶ Civello P., p. 32.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Norris F. *Vandover and the Brute* // *Novels and Essays*, p. 8.

⁴⁹ Ibid. P. 24.

⁵⁰ Ibid. P. 8.

«включая мать, которую он уподоблял ангелу»⁵¹, мгновенно падают в его глазах, а в нём самом «зашевелился врождённый порок и дал знать о себе зверь»⁵².

По мере созревания скованный юноша с нездоровым, прыщеватым лицом становится привлекательным, крепким, высоким мужчиной, «подобно женщинам, дотошным к своему гардеробу и с очень изысканными манерами»⁵³. Преображение Вандоваера позволяет ему снискать первый успех у сверстниц. Первоначальное отвращение неопытного юноши к вульгарным девушкам оборачивается сближением с развратной Флосси: «Это была долгожданная возможность, и он мгновенно ею воспользовался. В этот раз не было ни стыда, ни угрызений совести. Он даже почувствовал себя лучше, обрёл самоуважение, приходящее с новым опытом. [...] Так, Вандоваер постепенно влился в определённый класс молодых людей этого города»⁵⁴. В герое укореняется распутство, неуклонно набирают силу безотчётные животные инстинкты, и таким образом автор обнажает «иррациональность дарвиновской вселенной, которую не может познать рациональное “я”»⁵⁵.

Редким благим начинанием в жизни Вандоваера является искусство. С детства в персонаже обнаруживается недюжинный артистический талант: занятия живописью он совмещает с уроками на пианино, игрой на сцене, гончарным ремеслом и сочинением рассказов. Шесть часов в день молодой человек посвящает работе за мольбертом и потому неслучайно оказывается самым многообещающим учеником класса. Характерно, что Вандоваер лучше остальных справляется с изображением обнажённых женщин – в этом, помимо прочего, способствует имеющаяся в библиотеке отца «Домашняя книга искусства» (*A Home Book of Art*): «Это было английское издание, рассчитанное на массовую аудиторию. Книгу наполняли множество рисунков

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid. P. 19.

⁵⁴ Ibid. P. 22.

⁵⁵ Civello P., p. 37.

уединённых женщин, они были подписаны как “Грёзы” или “Идиллии”, портреты цыганок, кокеток, маленьких девочек, увенчанных вишнями, под названиями “Весна”, “Молодость”, “Невинность”»⁵⁶. Очевидно, Норрис передаёт персонажу умение работать в этом жанре от своего учителя, У. Бугро, мастера изображений нимф. На этом поприще добивается успеха и Вандовер: он создаёт портрет богини Флоры, окаймлённой ветвями жимолости. Произведение юного художника – «подлинный шедевр»⁵⁷, приводящий в неподдельный восторг его отца, и тот награждает сына пятидолларовой монетой. Богиня плодородия привлекает внимание Вандовера неспроста: картины Тициана (1488/1490–1576) и Рембрандта (1606–1669) позволяют судить о том, что в её образе великолепно отражается дуализм плоти и духа. Как отмечает П. Сивелло, портрет Флоры, появляющийся в начале романа, служит «антитезой портрета Вандовера в финале»⁵⁸, когда опустившийся, попавший в кабалу к Гири герой окончательно утрачивает былую привлекательность.

По мере развития сюжета Вандовер всё больше становится рабом животных инстинктов. Свой дар персонаж разменивает на всевозможные удовольствия – проводит время в барах за коктейлями, играет в карты и заводит сомнительные знакомства. Как подчёркивает У. Френч, роман Норриса является «атакой на урбанистическую цивилизацию»⁵⁹. Автор демонстрирует тлетворное воздействие городского пространства на молодое поколение: Вандовер не способен противостоять искушениям, которые предлагает общество потребления. Сан-Франциско у Норриса уподобляется Вавилону: в современном мегаполисе также царит грех, процветает жестокость и отвергается добродетель. Наглядна сцена посещения Вандовером церкви. Не успев протрезветь и как следует выспаться после очередной попойки, молодой человек отправляется на утреннюю мессу, куда

⁵⁶ Norris F. *Vandover and the Brute* // *Novels and Essays*, p. 10.

⁵⁷ *Ibid.* P. 11.

⁵⁸ Civello P., p. 35.

⁵⁹ French W.G., p. 60.

его сопровождает Тёрнер Рэвис, порядочная девушка, с которой он обручён. Эпизод поддаётся аллегорическому толкованию: в то время как священник призывает прихожан раскаяться в грехах, изнеможённый и еле сдерживающий тошноту Вандовер хватается за спинку скамьи, чтобы удержать равновесие. Оскверняя Божий храм, персонаж символически порывает не только с Господом, но и со светлой, набожной Тёрнер, единственной, кто «хорошо влияла на него, выявляя лишь тонкое, чистое, лучшее»⁶⁰. В дальнейшем непристойное поведение Вандовера не изменяется: до конца обучения в университете персонаж продолжает пьянствовать и едва справляется с учебной программой Гарварда, где домашние задания за него выполняет приятель Гири. «Вандовер», таким образом, становится своеобразной интерпретацией притчи о блудном сыне.

В отличие от библейского прототипа, Вандовер не стремится искупить совершённые грехи. Соблазняя Иду Уэйд, персонаж проходит точку невозврата. Не в силах пережить позор, девушка совершает самоубийство, а в жизни её обольстителя наступает череда несчастий: терпит крушение корабль «Мацатлан», на котором после смерти Иды Вандовер возвращается в Сан-Франциско; по прибытии в город он узнаёт, что от сердечного приступа умер отец (незадолго до этого сын открыл ему правду о своём поступке) и что от дружбы с ним поочерёдно отказались все приятели и знакомые его круга; Хирам Уэйд, винящий Вандовера в смерти своей дочери, подаёт против него судебный иск; наконец, наследство молодого человека путём хитроумных манипуляций присваивает Гири. Преисполненная удовольствий жизнь персонажа постепенно даёт трещину, и драматические коллизии приводят Вандовера к нервному расстройству. Норрис избирает для персонажа необычную форму заболевания – ликантропию. Согласно мифологии, это недуг, обращающий больного в оборотня. Существует и клиническая ликантропия – крайне редкое психическое расстройство, при котором пациент,

⁶⁰ Norris F. Vandover and the Brute // *Novels and Essays*, p. 39.

впадая в состояние бреда, идентифицирует себя с волком. Представляется, что творческое решение автора не в последнюю очередь продиктовано литературными пристрастиями: будучи страстным поклонником творчества Р.Л. Стивенсона, Норрис создаёт собственную версию Джекила-Хайда – в теле Вандовера также уживаются две личности. По мнению Ч. Уолката, «Вандовер и зверь» претендует на то, чтобы «быть “клиническим” исследованием болезни»⁶¹. Подобно Э. Золя, Норрис стремится «показать в деталях, как могут быть диагностированы и системно представлены психоневротические проявления болезни»⁶². Изображение мутации Вандовера насыщено физиологическими подробностями и содержит узнаваемые норрисовские метафоры: «Он позволил зверю внутри буйно разрастись; гнусный голод могла утолить лишь чистая, лучшая сторона Вандовера; раздувшаяся звериная масса питалась продуктами разложения возвышенной части натуры; день ото дня зверь увеличивался, зловонный, опухший, это был гадкий исполинский упырь, жадно поглощавший частицы его души»⁶³ (*He had allowed the brute to thrive and to grow, its abominable famine gorged from the store of that in him which he felt to be the purest, the cleanest, and the best, its bulk fattened upon the rot and the decay of all that was good, growing larger day by day, noisome, swollen, poddy, a filthy inordinate ghoul, gorged and bloated by feeding on the good things that were dead*). Персонаж обретает собачьи повадки: рычит, обнюхивает стены, ползает и лает на потеху собутыльникам.

Диагноз «ликантропия» озвучен в романе лишь раз – в беседе Банкрофта Эллиса и Долли Хейта, в шестнадцатой главе наблюдающих жуткое превращение бывшего приятеля в животное. По мнению Д. Пайзера, персонаж заболевает парезом⁶⁴ – неврологическим синдромом, вызывающим повреждение нервной системы. В XIX в. основными причинами недуга

⁶¹ Walcutt C.C., p. 117.

⁶² Ibid.

⁶³ Norris F. *Vandover and the Brute* // *Novels and Essays*, p. 159.

⁶⁴ Pizer D. *The Novels of Frank Norris*. – N.Y.: Haskell House, 1973. P. 36.

считали «сексуальную невоздержанность и пристрастие к алкоголю»⁶⁵, а ликантропия рассматривалась как один из его возможных симптомов. Фабула романа позволяет предположить, что от сладострастной Флосси Вандовер заражается венерическим заболеванием, приводящим, в свою очередь, к прогрессирующему параличу (автор явно на это не указывает, речь заходит лишь о сифилисе Долли Хейта).

Неспособность обуздать животное начало истощает организм Вандовера. Норрис в красках описывает его боль и страдания, используя такие определения, как «беспричинный ужас» (*unreasoning terror*), «истерия» (*hysteria*), «нервное заболевание» (*nervous disease*), «умопомешательство» (*insanity*), «нервный спазм» (*spasm of nerves*), «измученные нервы» (*jaded nerves*), «внутренняя опустошённость» (*ennui*), «искажённый ум» (*distorted wits*). Встречаются в повествовании и образы, характерные больше для волшебной сказки или готической новеллы, чем для натуралистского романа: существо, вселившееся в Вандовера, сравнивается с «злой ведьмой, похитившей детище его разума и поместившей на его место уродливых гномов, собственное ужасное отродье»⁶⁶ (*the brute in him, like some malicious witch, had stolen away the true offspring of his mind, putting in their place these deformed dwarfs, its own hideous spawn*).

Как отмечает У. Диллингэм, поэтапное изображение прогрессирующего заболевания Вандовера «свидетельствует о тщательном изучении Норрисом современных медицины и психиатрии, так же как и “Мактиг” отражает его начитанность в области стоматологии, алкоголизма и криминологии»⁶⁷. В образе Вандовера воплощён тип дегенеративности, широко обсуждавшийся в конце XIX в., с присущими ему безволием, ленью и безответственностью. Считалось, что, в отличие от слабоумных и душевнобольных, такие люди обладают развитым интеллектом⁶⁸. Случаи заболевания парезом подробно

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Norris F. Vandover and the Brute // Novels and Essays, p. 170.

⁶⁷ Dillingham W.B., p. 74.

⁶⁸ Ibid. P. 71.

освещали американские издания, к примеру, «Американский журнал [посвящённый феномену] сумасшествия» (*American Journal of Insanity*)⁶⁹. К сожалению, неизвестно, какими именно медицинскими источниками пользовался Норрис во время работы над «Вандовером». Не подлежит сомнению, что американский писатель опосредованно или напрямую был знаком с трудами М. Нордау и Ч. Ломброзо – акцент обоих учёных на теме наследственности чувствуется во многих произведениях Норриса. В «Вандове́ре и звере» он выделяет генетический фактор не столь явно, как делает это в «Мактиге», однако обращает на себя внимание такая деталь, как возраст родителей персонажа: в начале романа отцу маленького Вандове́ра уже за шестьдесят лет, а его недееспособная мать, по-видимому, также немолодая, умирает от неизвестного заболевания. В науке пользуется популярностью мнение, согласно которому чем старше родители, тем выше риск генетических отклонений у ребёнка. В 1890-е гг. эту проблему, в частности, освещает Ломброзо в работе «Преступление: его причины и средства лечения» (*Crime: Its Causes and Remedies*, 1899)⁷⁰.

Недуг Вандове́ра негативно отражается на его когнитивных навыках, в частности, он утрачивает способность концентрации. Полезным занятиям персонаж предпочитает сиюминутные удовольствия, а в принятии решений импульсивность превалирует над рассудком. Подобно персонажам «Мактига», Вандове́р безудержный гедонист. Он обожает пить пиво и есть валлийского кролика; заводит домашнее животное – морскую свинку; подыскивая жильё для занятий живописью, персонаж отказывается от маленькой, дешёвой студии со старомодным мраморным камином, но с подходящим для работы освещением, «мечты художника»⁷¹, в пользу

⁶⁹ См. статьи: Hurd H.M. The Relation of General Paresis and Syphilitic Insanity // *American Journal of Insanity*. XLIII. July 1886. P. 1–18; Neff I.H. Some Cases Showing Possible Physical Signs of Degeneration // *American Journal of Insanity*. LII. April 1896. P. 545–550.

⁷⁰ См. §76 «Age of Parents» в главе XII «Heredity»: Lombroso C. *Crime: Its Causes and Remedies*. – В.: Little, Brown, 1911. P. 170–172.

⁷¹ Norris F. *Vandover and the Brute* // *Novels and Essays*, p. 128.

просторной квартиры с красивой гостиной, ассирийскими барельефами и фотогравюрами Веласкеса на стенах, а также современным дубовым камином с подставкой для курительной трубки; новое жильё Вандовер обставлено излюбленным декором, среди его вещей перечислены «слепки животных работы Фремье и Бари и прелестной неизвестной женщины Донателло, пивные кружки, маленькие бронзовые часы, календарь и жёлтая атласная туфелька Флосси, в которой Вандовер хранил турецкие сигареты»⁷². Любимые занятия Вандовера – чтение массовой литературы (в частности, он читает роман Л. Уоллеса (1827–1905) «Бен-Гур», 1880) и рисование «гибсоновских девушек». Как отмечает П. Смит в статье 1907 г., посвященной дегенерации, «читать легче, чем думать; в сущности, чтение можно считать проявлением лени»⁷³. Примечательна сцена в ванной: Вандовер нежится в горячей воде, почитывая книгу и поедая коробку конфет. Когда к нему врывается Гири с вестью о смерти Иды, «его удовольствие от жизни оказывается испорчено»⁷⁴. К финалу романа персонаж разучивается читать – стремительная урбанизация, как показывает Норрис, разрушает в человеке способность восприятия.

Как результат, Вандовер лишается возможности заниматься живописью. Вскоре после переезда в новую квартиру молодой человек неожиданно обнаруживает, что руки перестали его слушаться, а линии на холсте «будто выводил ребёнок, лишь учившийся рисовать»⁷⁵. Причины творческого кризиса Вандовера кроются не только в болезни, но и в полученном образовании. По-видимому, в «Вандовере» Норрис вновь даёт знать о своём антиинтеллектуализме. В эпизодах, посвящённых обучению героя, различима критика писателем современных школ и университетов. К примеру, автор определённо не одобряет программу обучения, которую использует преподаватель Вандовера по живописи. Его метод сводится к копированию картин: «Эта система была его собственным изобретением. Поверх

⁷² Ibid. P. 131.

⁷³ Smith P.C. Degeneracy // *Edinburgh Medical Journal*. XXI. 1907. P. 124.

⁷⁴ Norris F. Vandover and the Brute // *Novels and Essays*, p. 89.

⁷⁵ Ibid. P. 166.

изображения, которое нужно было воспроизвести, он наклеивал большой лист бумаги с промежутком примерно в квадратный дюйм. Он вырезал один из квадратов, а Вандовер повторял полученную часть изображения. Скопировав таким образом всю картину, учитель просматривал её, кое-где ретушируя, стараясь устранить эффект шахматной доски, непременно возникавший в процессе»⁷⁶. Норрис последовательно выступает против такого явления, как плагиат, и позиция писателя наглядно представлена в эссе «Художественная литература – это отбор» (1897). По мнению автора, в основе сюжета произведения не должно лежать реальное происшествие во всех его подробностях: «Художественная литература – это то, что кажется реальным, а не то, что им является»⁷⁷. Произведение искусства Норрис уподобляет мозаике: перед художником лежат разноцветные кубики, из которых он должен собрать некую, ранее никем не опробованную комбинацию. Чтобы не оказаться вторичным, ему необходимо провести наблюдение, исследовать уже существующие сочетания цветов. Поэтому, согласно теории Норриса, воображения не существует: «Воображение – не более чем сочетание предметов, которые ранее никто не пробовал соединить. [...] В конце концов, воображение – всего лишь наблюдение»⁷⁸. В мире, полном фальшивых представлений об искусстве, человек не способен совладать с интеллектуальной задачей, описанной в эссе Норриса. На протяжении всего романа Вандовер, вместо того чтобы сотворить оригинальное произведение, пытается создать оммаж на одну из картин Ж.-Л. Жерома (1824–1904). По замыслу художника, на холсте должны быть изображены раненый кавалерист и его лошадь. Пока они умирают в суданской пустыне, к ним крадётся лев; название предполагаемой картины – «Последний враг» (The Last Enemy). Если с этюдами герой ещё справляется, то на стадии эскиза, требующего композиционного видения картины, он терпит поражение. Вандоверу,

⁷⁶ Ibid. P. 10.

⁷⁷ Norris F. Fiction is Selection // Novels and Essays, p. 1115.

⁷⁸ Ibid. P. 1117.

способному лишь на механическую репродукцию, и в голову не приходит мысль обратиться к пленэру, чем и объясняется его крах на художественном поприще.

Среди действующих лиц романа важно отметить двух персонажей, своеобразных двойников протагониста, – это приятели Вандовера по Гарварду, Долли Хейт и Чарли Гири. Молодые люди составляют яркий контраст: Вандовер олицетворяет лень и распутство, Хейт – благочестие и наивность, Гири – цинизм и корыстный расчёт. Как демонстрирует Норрис, из этих трёх крайностей наиболее жизнеспособна последняя: пока Вандовер опускается на дно общества, а Долли умирает от сифилиса, ловкий Чарли идёт по головам, не испытывая при этом угрызений совести. Их судьбы говорят сами за себя: в уродливом урбанистическом обществе выживает наиболее наглый и беспринципный, тот, кто способен проявить грубую силу.

В заключительной сцене романа Вандовер, прислуживающий уборщиком в гостинице Гири, смотрит в лицо жующему бутерброд мальчику. Норрис сталкивает падшего, сломленного жизнью алкоголика и невинное дитя, которому предстоит вступить в этот отвратительный, негостеприимный мир, опустошённый человеком. Цивилизация в романе «Вандовер и зверь» предстаёт как вскрывающее звериную сущность человека, засасывающее его злое пространство. Хотя созданный Норрисом персонаж во многом автобиографичен, полностью отождествлять автора и героя неверно. Автор «Вандовера» осмысляет свои сокровенные страхи: протагонист наделён чертами, которые писатель боялся обнаружить в себе самом. Роман, таким образом, стал своего рода предупреждением о возможном саморазрушении человека в новом урбанистическом мире, очень личным посланием, предвосхищающим книги Т. Драйзера, Дж. Лондона, С. Льюиса (1885–1951).

§3. Образ азартного капиталиста и «месть» пшеницы в романах «Спрут» и «Омут»

Романы «Спрут» (*The Octopus: A Story of California*, 1901) и «Омут» (*The Pit: A Story of Chicago*, 1902) – два последних романа Ф. Норриса, по мнению ряда специалистов, его наиболее зрелые произведения. Они знаменуют новый этап в творческой эволюции писателя. Как отмечает У. Диллингэм, в них отчётливо заметен его художественный прогресс: после неудачной «Мужней жены» и неприметной «Бликс» автор «вновь обретает способность понимать созданных им персонажей и сострадать им»⁷⁹. «Спрут», «Омут», а также не написанный роман «Волк» (*The Wolf: A Story of Europe*), должны были составить, по замыслу Норриса, трилогию под условным названием «Эпос пшеницы» (*The Epic of the Wheat*).

«Спрут» – общепризнанная вершина творчества Норриса, его *magnit opus*. Роман стал самым большим прижизненным успехом писателя: в 1901–1902 гг. были проданы примерно тридцать три тысячи копии книги⁸⁰. Желая познакомиться поближе со сферой сельского хозяйства, летом 1899 г. писатель отправляется на ранчо Санта Анита (Калифорния), где тщательно изучает процесс сбора урожая. В работе над «Спрутом» Норрис вдохновлялся стихотворением американского поэта Эдвина Маркхэма (1852–1940) «Человек с мотыгой» (*The Man with the Hoe*, 1898), навеянным, в свою очередь, одноимённой картиной Ж.-Ф. Милле (1814–1875). Грандиозность творческого замысла Норриса отмечает коллега по писательскому цеху Дж. Лондон: «И теперь Фрэнк Норрис сделал это; в век машин он добился того, что было особой привилегией человека, жившего в героический век; словом, он спел “Эпос пшеницы”»⁸¹. Книга о конфликте фермеров и железнодорожной компании (Тихоокеанской и Юго-Западной железной дороги) поднимает множество насущных и актуальных для рубежа XIX–XX вв. вопросов.

⁷⁹ Dillingham W.B., p. 114.

⁸⁰ Chronology, p. 1215.

⁸¹ Isani M.A. Jack London on Norris' «The Octopus» // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 6, № 1. 1973. P. 67.

Ведущей становится центральная для натурализма тема противостояния природы и цивилизации: Норрис показывает, насколько возросло давление на старый, аграрный, уклад жизни со стороны корпораций. На первый план в романе выходят мотивы индустриализации, жадности, азарта, жестокости и беспомощности человека перед лицом обстоятельств. Персонажи «Спрута», внезапно осознав эфемерность бытия, пытаются адаптироваться к стремительным переменам в мире наступившего капитализма и преодолеть травмы прошлого. Норрис демонстрирует неспособность человека принять объективную реальность, поскольку природа событий зачастую носит для него неуловимый характер.

Как суметь сохранить человеческое достоинство в тягостную минуту? С такой проблемой регулярно сталкиваются герои «Спрута». В ходе развития сюжета они стремятся избавиться от перманентного состояния внутренней тревоги и преодолеть внезапное душевное опустошение. К.А. Белов отмечает, что чем «решительнее человек идёт по пути технологического прогресса, тем больше ему приходится платить за свои завоевания»⁸². Так, хозяин ранчо Лос-Муэртос Магнус Деррик, возжелавший «завалить» своей пшеницей весь мир, к концу романа превращается в полоумного, раздавленного жизнью старика; маклер железной дороги Берман, безразличный к человеческому горю и выжимающий из обездоленных фермеров последние центы, погибает в жерле элеватора под нескончаемым потоком зерна; амбициозные Хэррен и Энникстер, упорно пытавшиеся сопротивляться более могущественному сопернику, умирают в результате перестрелки. Судьбы других действующих лиц «Спрута» не менее печальны: Хилма Три, став вдовой, пребывает в безутешном горе; машиниста Дайка, взбунтовавшегося против железной дороги, сажают в тюрьму; беззащитную Минну Хувен, оказавшуюся в городе без средств к существованию, совращают и делают проституткой. Норрис поднимает закономерные для писателя-натуралиста вопросы: насколько герои

⁸² Белов К.А., 2003, с. 689.

романа виновны в постигшем их несчастье, иными словами, самостоятельно ли они избирают себе жребий? Могли ли герои предотвратить столь печальный исход? Закономерны ли итоги романа, с точки зрения автора?

«Спрут», опубликованный в апреле 1901 г. издательством «Даблдэй», основан на реальных событиях: в мае 1880 г. в долине Сан-Хоакин (Калифорния) случилась трагедия под названием Массел Слоу (The Mussel Slough Tragedy, Массел Слоу – название провинции), в результате которой погибли семь человек. Местные земледельцы устроили перестрелку с комиссарами Тихоокеанской железнодорожной компании, прибывшими конфисковать их земельные участки. Восемью годами ранее, в 1872 г., по завершении строительства участка железной дороги правление фирмы предложило будущим арендаторам, которые заселят близлежащие площади, крайне низкие цены за их последующую покупку – от 2,5 до 10 долларов за акр. Однако корпорация, как и в романе Норриса, не сдержала обещание и повысила расценки до 20–30 долларов за акр – это решение в конечном итоге привело к кровопролитию.

Норрис был не первым, кто обратился к памяtnому событию – до него это сделал Уильям Морроу (Morrow, William Chambers, 1854–1923) в романе «Кровавые деньги» (Blood Money, 1882), который прошёл незамеченным в литературном сообществе. В отличие от Морроу, романтизовавшего фермерство, Норрис отказывается от «агиографического изображения владельцев ранчо»⁸³ и указывает на обострившуюся в обществе проблему – столкновения мелких собственников и корпорации. По мнению Б. Хочман, уникальным качеством Норриса-писателя, позволяющим обнаружить образное и тематическое единство его произведений, становится его «тонкая интуиция в отношении динамических процессов, вследствие которых индивидуальное “я” стремится примириться с нестабильными внешними условиями существования, с одной стороны, и с неразрешимым “я”,

⁸³ Orsi R.J. *Sunset Limited: The Southern Pacific and the Development of the American West, 1850–1930.* – Berkeley: UC Press, 2005. P. 92.

неразрешимой “мистерией” человеческого сердца, с другой стороны»⁸⁴. Изображая конфликт корпорации и «маленького человека», Норрис исследует страхи и переживания жителя американской глубинки, демонстрирует, как внутренние и внешние факторы зарождают в нём смятение и встревоженность.

В своём творчестве Норрис методично стремится «разгадать» человека, описать модель его поведения. В то же время он не гонится за тем, чтобы исчерпывающе объяснить мотивы человеческих поступков и дать однозначные ответы на все вопросы. Как отмечает К.А. Белов, «пристально вглядываясь в “правду” Дороги и “правду” фермеров, Норрис не становится безоговорочно ни на чью сторону»⁸⁵. Постичь тайну человеческой души невозможно ни с помощью философских истин, ни с помощью научного знания – об этом свидетельствует содержание романа. Поэтому, замечает Б. Хочман, читателям Норриса «было неприятно осознавать, что его произведения не освещают природу сил, которые действуют в представленном им мире»⁸⁶. Однако автор «Спрута» совершает важное открытие, которое не могло пройти незамеченным: он фиксирует изменения, знаменующие новую стадию в развитии страны, – переход США от натурального хозяйства к товарному производству; отмечает сдвиги, к которым приводит эта трансформация. Взаимодействие крупных собственников, капитала и мелких фермеров, служащих, работников теперь обретает иной, более формальный, уставной характер – именно так можно описать отношения между банком и заёмщиком, землевладельцем и арендатором, изображённые в романе. Автор демонстрирует, как среда становится более опасной для её обитателей. Неслучайно в предчувствии угрозы фермеры консолидируют силы, образуя союз, – Норрис отражает атмосферу недоверия и недовольства, воцарившуюся в долине Сан-Хоакин.

⁸⁴ Hochman В., р. 8.

⁸⁵ Белов К.А., 2003, с. 691.

⁸⁶ Hochman В., р. 10.

Значительную роль в «Спруте» играют полудокументальные материалы разнообразных жанров – памфлеты, рекламные брошюры, тарифы и контракты грузоперевозок. Эти бумаги определяют действия персонажей и вершат их судьбы. На протяжении большей части романа земледельцев терзает один-единственный вопрос – когда представители железной дороги пришлют уведомление с новыми расценками земли? Норрис указывает на пробелы правоприменительной практики: ещё не оформленное должным образом законодательство не вселяет в жителей доверие к власти, и при ведении дел они вынуждены полагаться лишь на чужие слова и обещания. Как тонко отмечает Б. Хочман, в произведениях Норриса главным врагом человека выступает «неизвестность»⁸⁷ – в «Спруте» железнодорожная компания терроризирует ею местных жителей, годами скрывая от них будущие тарифы на грузоперевозки и стоимость участков. Нарушив обещание предоставить фермерам земельные площади за первоначальные цены, корпорация подрывает их веру в государство как институт, искажает их понятие о справедливости и доверии.

К. Стэмпон остроумно сравнивает фермеров Сан-Хоакина с рыцарями Круглого стола – с «их индивидуальными романтическими поисками и традиционным пониманием договорённостей»⁸⁸. До вторжения железной дороги в их мирную жизнь они пребывают словно в сказочном королевстве, в некоем подобии Аркадии, где нет места распрям и вражде. Между владениями Деррика, Энникстера, Бродерсона и Остермана нет заборов и перегородок, и соседи могут беспрепятственно навещать друг друга. Их отношения построены на принципах взаимного доверия и добропорядочности. Аграрный уклад жизни непосредственно отражается на их мировоззрении: земледельцы наивны и верят в нерушимость слова, устного обещания. В начале романа Норрис подчёркивает их склонность поддаваться иллюзиям на примере

⁸⁷ Ibid. P. 18.

⁸⁸ Stampone C., p. 28.

Хэррена, одного из наиболее образованных людей в Сан-Хоакине. Даже он слепо верит рекламным проспектам, разосланным железной дорогой:

«По два пятьдесят! – воскликнул Дженслингер. – Неужели вы думаете, что железная дорога отдаст вам свою землю по такой цене? Откуда вы это взяли?»

– Из брошюр и проспектов, – ответил Хэррен. – У нас с дорогой была определённая договорённость, и таких обязательств, пожалуй, даже ТиЮЗжд [Тихоокеанская и Юго-западная железная дорога – прим. Т.Г.] нарушить не рискнёт»⁸⁹. Поэтому действия фермеров в конфликте с корпорацией с самого начала обречены на провал – железная дорога не будет соблюдать «рыцарский» кодекс, который в условиях погони за прибылью окончательно утратил актуальность.

Ключевую позицию в фермерской общине занимает Магнус Деррик по прозвищу «губернатор» (*governor*), политик старой закалки и воплощение честности, чьё слово в округе имеет столь же сакральное значение, сколь для рыцарей Артура представляла клятва. Авторитет и добропорядочность героя не вызывают у жителей никаких сомнений, и именно на него возлагают ответственность за принятие политических решений. Не раз подчёркивается и другая, тёмная, сторона его личности: «Он всегда был готов пойти на риск, всё поставить на карту в надежде сорвать банк»⁹⁰. Азарт в произведениях Норриса – неременный атрибут успешного мужчины, намекающий на его потенциал к саморазрушению. Не исключение и пример мистера Деррика, за которым числится репутация лучшего игрока в покер в округе. Мечта Магнуса – открыть новые рынки сбыта для пшеницы и пустить по миру всех, кто встанет на его пути. Столь агрессивные намерения не соотносятся с принципами, которые персонаж публично исповедует, с понятиями чести и достоинства. Самообман и нерешительность приводят мистера Деррика к череде фатальных ошибок – он возглавляет союз фермеров, а затем, подстрекаемый

⁸⁹ Норрис Ф. Спрут, с. 226.

⁹⁰ Там же. С. 201.

сторонниками, соглашается дать взятку делегатам комитета при железной дороге.

Члены союза также оказываются не столь добропорядочны, как кажется в начале романа. Обращает на себя внимание характеристика их отношения к собственной земле: «В Магнусе, несмотря ни на что, крепко сидел золотоискатель. [...] Равным образом относились к земле многие фермеры его склада. Они её не любили. Не были привязаны к ней. [...] Взять от земли всё, выжать из неё все соки, истощить её – вот была их система»⁹¹. Красноречивым примером лицемерной натуры фермеров становится их поступок по отношению к своему вожаку: как только редактор местной газеты Дженслингер публикует статью о взятке Магнуса, большинство сторонников предательски отрекаются от него, не желая разделить ответственность за случившееся. Эта ситуация показывает наиболее уязвимое место жителей долины: они не готовы доказать жизнеспособность принципа «один за всех и все за одного» и нарушают данное при вступлении в союз обещание поддерживать своего лидера. Многие из них – рабы стяжательского инстинкта, преследующие лишь личную выгоду, и в этом заключается главный просчёт мистера Деррика, ввязавшегося в описываемую авантюру. В отличие от президента треста Шелгрима, способного переложить вину на своих подчинённых, хозяин Лос-Муэртос не может позволить себе «скрыться под маской корпорации»⁹².

В конечном итоге железная дорога разрушает иллюзии Магнуса о жизнеспособности традиционных моральных категорий – их отбрасывают, «как только к ним прикасаются щупальца спрута»⁹³. В отличие от незадачливых фермеров, корпорация действует крайне расчётливо и рационально: она расставляет ловушки, в которые с лёгкостью попадают её жертвы. Наиболее вероломно железная дорога поступает в момент

⁹¹ Там же. С. 383.

⁹² Stampone C., p. 43.

⁹³ Eby C.V. «The Octopus»: Big Business as Art // American Literary Realism, 1870–1910. Vol. 26, № 3. 1994. P. 43.

празднества в амбаре Энникстера: в самый разгар веселья из треста приходит письмо с расценками на земельные участки. Удар оказывается столь чувствительным, что обескураженные земледельцы мгновенно теряют самообладание: «Это ревело затравленное животное, защищающее своё логово, свою самку с детёнышами, готовое рвать врага когтями, загрызть в сумбуре ярости и крови»⁹⁴. Бурный гнев жителей вызывает Берман, дьявольски неуловимый, сознающий свою безнаказанность агент дороги, на которого при всём старании никто не может найти управу. Маклеру многократно удаётся чудом избежать смерти, несмотря на отчаянные попытки его убить. Берман особенно ненавистен тем, что держит планы корпорации в тайне от земледельцев, умело манипулируя их безграмотностью и невежеством и таким образом нагнетая обстановку. Как отмечает Дж. Дорсон, если дорога и Шелгрим «выражают природную силу, то Берман – это её извращение, искажение»⁹⁵. Тяжким для фермеров ударом становится предательство Лаймена Деррика, старшего сына Магнуса, оказывающегося тайным агентом треста в рядах общины. С его помощью железная дорога втягивает противника в свою игру, вынуждая союз обратиться к столь неприемлемому средству, как взятка. Недальновидные, не понимающие требований судопроизводства фермеры не прилагают особых усилий для защиты своих интересов и оказываются беспомощны перед бюрократической машиной: им не удаётся выяснить, рассмотрена ли их апелляционная жалоба в Верховном суде.

Важным действующим лицом «Спрута», проводником в мир романа, чьими глазами читатель воспринимает события, становится Пресли. В молодом, неуверенном в себе поэте отгадывается фигура автора – Ф. Норриса, также мечтавшего прославиться. Пресли крайне впечатлителен, а его мировоззрение – нестабильно. На протяжении всего действия романа герой

⁹⁴ Норрис Ф. Спрут, с. 364.

⁹⁵ Dorson J. Rates, Romance and Regulated Monopoly in Frank Norris's «The Octopus» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 12, № 1. 2017. P. 56.

пытается постичь миропорядок и причины социальной несправедливости. Как отмечает К. Эби, он не способен «совладать с историческими изменениями ни в области бизнеса, ни в области литературы, это художник, который находится в плену своих анахронических и упрощённых стереотипов»⁹⁶. Трагедия поэта, болезненно переживающего упадок культуры на рубеже XIX–XX вв. и не способного сориентироваться в условиях грядущей трансформации мира, становится одной из центральных тем «Спрута».

Пресли предосудительно настроен к корпорации: в начале романа его потрясает чудовищная сцена гибели овец, которых сметает с лица земли поезд. После инцидента в его воображении возникает неизменная ассоциация: железная дорога – это «символ неодолимой силы, огромной, страшной [...]»; неодушевлённая Сила – Исполин с железным сердцем, Колосс, Спрут»⁹⁷. Герой чувствует в себе благородное, на первый взгляд, стремление – спасти фермеров, став их защитником. Средством к достижению этой цели он считает сочинённую им поэму «Труженики», которая, по мнению её автора, способна изменить расклад сил. Рассказ Дайка, машиниста, взявшего в банке кредит на покупку хмеля и в результате загнавшего себя в кабалу, распаляет воображение Пресли: он должен поведать историю Дайка в своей поэме, честно изложив все факты. Но столь возвышенный порыв не уживается с нередким для писателя пороком – тщеславием: «В нём проснулся художник, и забота о форме оттеснила на второй план интерес к содержанию. [...] На время он забыл о народе, о только что испытанном негодовании и помнил об одном – он написал замечательное произведение»⁹⁸. Поэма имеет грандиозный успех в высшем обществе, а одна из её фраз становится рекламным лозунгом кампании по продвижению на рынок овсяной крупы и питательных смесей. Но популярность Пресли не приносит пользы тем, ради кого поэма создавалась. Норрис показывает, насколько сильно фантазия поэта может

⁹⁶ Eby C.V., p. 34.

⁹⁷ Норрис Ф. Спрут, с. 191.

⁹⁸ Там же. С. 443.

расходиться с действительностью: ощущающий себя «защитником Народа в его борьбе с трестами, апостолом, пророком, мучеником во имя свободы»⁹⁹ Пресли после публикации книги не предпринимает видимых усилий для защиты «тружеников» от посягательства корпорации. Характерно для поэта абсолютное равнодушие к вопросу ценообразования, занимающему умы жителей Сан-Хоакина. Эта тема вызывает в герое лишь разочарование, поскольку «там, где он ожидает обнаружить романтическое, его непременно встречают числа»¹⁰⁰. Герой понимает, что ему не удалось добиться столь желанной симпатии народа, по реакции на его пламенную речь на собрании союза: «Его слушатели не могли слиться с ним в едином порыве. Они смутно понимали, что в его речи присутствовало нечто такое, что другие, более образованные люди, назвали бы витийством. Ему аплодировали шумно, но равнодушно, лишь бы сделать вид, что им всё ясно»¹⁰¹. В этот момент иллюзия Пресли о своей близости к простым людям окончательно рушится: он осознаёт свою инаковость. Неспособность поэта сродниться с фермерами и их мировосприятием подчёркнута в концовке романа: пока Пресли ужинает на званом вечере в роскошном особняке финансового магната Джерарда, миссис Хувен умирает голодной смертью на одной из холодных улиц Сан-Франциско, а её маленькая дочь Хильда становится сиротой.

Решающий переворот в мировоззрении героя происходит после знакомства с президентом железнодорожного треста Шелгримом, чьей воле «повиновались обширные пространства страны, простирающиеся от океана до океана»¹⁰². Прототипом персонажа послужил глава Тихоокеанской железнодорожной компании К. Хантингтон (Huntington, Collis Porter, 1821–1900), с которым Норрис поддерживал дружеское общение. Как отмечает К. Эби, к судьбоносной встрече Пресли подходит в ранге «признанного борца за

⁹⁹ Там же. С. 461.

¹⁰⁰ Dorson J., p. 51.

¹⁰¹ Норрис Ф. Спрут, с. 588.

¹⁰² Там же. С. 231.

права рабочих и социалиста, чье призвание – бороться с капитализмом»¹⁰³. Воображение Пресли рисует Шелгрима «каннибалом», «тигром-людоедом»¹⁰⁴, поэт воспринимает его как врага, которому необходимо дать решительный отпор. Но стоит герою оказаться с главой корпорации один на один, как его картина мира мгновенно рушится. В кабинете Шелгриму докладывают об очередном запое бухгалтера и необходимости его уволить. Но вместо этого президент принимает неожиданное решение – вдвое повысить зарплату сотруднику, имеющему жену и трёх детей. Диалог с Шелгримом становится для Пресли ещё одним откровением: перед ним предстаёт умный, образованный человек, «чуткий к чужим несчастьям и хорошо разбирающийся в искусстве»¹⁰⁵. В масштабе его личности, широте и разносторонности его взглядов ощущалось «нечто уитменовское»¹⁰⁶. Шелгрим внушает Пресли ранее не посещавшую его мысль: столь крупная компания не подчиняется власти одного человека, её управление происходит автономно. С помощью фигуры магната Норрис транслирует магистральную в натурализме концепцию детерминизма. Образ корпорации как абсолютного зла в представлении Пресли меркнет перед постулатом Г. Спенсера, который устами Шелгрима озвучивает Норрис. Миром, согласно английскому философу, движут не люди, а стихийные, природные силы – в романе это пшеница и железная дорога. Вместе они образуют цепочку поставок: фермеры выращивают зерно, корпорация распределяет его и доводит до потребителя. Обе стороны заинтересованы в получении выгоды: земледельцы стремятся как можно дороже продать бушель зерна, а трест устанавливает предельные цены за его транспортировку. Условия в мире капитализма диктует закон спроса и предложения, поясняет Шелгрим, наглядно демонстрируя Пресли его бесплодность как мыслителя. Усилия поэта найти аргументы в этой беседе оказываются тщетными. Он обнаруживает своё бессилие, не сумев парировать

¹⁰³ Eby C.V., p. 37.

¹⁰⁴ Норрис Ф. Спрут, с. 603.

¹⁰⁵ Там же. С. 606.

¹⁰⁶ Eby C.V., p. 40.

ни один довод собеседника, задать в ответ хоть один резонный вопрос, – разве неодушевленные стихийные силы и экономические законы устраняют свободу воли, освобождают человека от ответственности?

Творческая и умственная немощь Пресли, как видится, позволяет Норрису акцентировать внимание читателя на эпической стороне романа. В понимании автора «Спрута» первостепенная задача эпоса – «выразить определённый исторический момент и представить систему (не социальную, а технологическую) большей, чем индивид»¹⁰⁷. Писатель неоднократно подчёркивает жизненную важность железных дорог, сравнивая их с кровеносной системой: вагоны с зерном – это артерии в организме государства, позволяющие ему функционировать. В связи с этим открытая враждебность к бизнесмену представляется опасной для художника. Подобно Драйзеру в «Трилогии желаний» («Финансист», *The Financier*, 1912; «Титан», *The Titan*, 1914; «Стоик», *The Stoic*, 1947), Норрис показывает, что настало время, когда невозможно не считаться с корпорациями и финансовыми магнатами.

В «Спруте» Норрис демонстрирует амбивалентность сил, противостоящих друг другу в социуме. С одной стороны, монополия треста неизбежна, так как она – результат обезличенной, беспристрастной природной стихии. С другой – компания угнетает население, своей ненасытной алчностью «подрывает конкуренцию и дестабилизирует рынок»¹⁰⁸. Норрис, несомненно, открыто сочувствует тем, кого погубили щупальца «спрута», – в сценах гибели Хэррена, Энникстера, миссис Хувен, преследования полицией Дайка, стремительного угасания Магнуса явственно чувствуются трагические ноты. В то же время автор демонстрирует, что в произведении нет безупречных персонажей. Катастрофа настигает фермеров по причине того, что они так и не сумели постичь важную истину: каждая сторона, в том числе железная дорога, преследует корыстные интересы. Роман наглядно

¹⁰⁷ Ibid. P. 41.

¹⁰⁸ Dorson J., p. 57.

показывает, как работает закон естественного отбора в современных реалиях: в поединке социальных групп побеждает та, у которой больше власти и средств. В наступивших реалиях капитализма аграрный уклад жизни обречён на гибель. Прибегнув к бесчестным методам борьбы, Магнус и его соратники лишь уподобляются «бермановским клеветам»¹⁰⁹ и не оставляют себе морального права на честный исход.

В феврале 1901 г., спустя два месяца после завершения «Спрута», Норрис вместе с женой прибывает в Чикаго. В течение весны писатель собирает материал для «Омута», второй части трилогии «Эпоса пшеницы», в которой автор намеревался затронуть вопрос переправки зерна до Европы. Писатель заканчивает роман в июне 1902 г. и отдаёт его на публикацию в «Сатадэй Ивнинг Пост» (Saturday Evening Post). Издание начинает печатать произведение в сентябре, книжная версия выходит уже в 1903 г., после смерти автора. «Омут» вошёл в список бестселлеров года, достигнув небывалой для Норриса отметки в сто тысяч проданных экземпляров. Коммерческий успех книги не в последнюю очередь был обусловлен интересом читателей к фигуре автора, скоропостижно скончавшегося в октябре 1902 г.

Вслед за Г.Б. Фуллером, автором романов «Обитатели скал» (1893) и «За процессией» (1895), и Т. Драйзером, создателем «Сестры Керри» (1900), Норрис обращает взор на Чикаго. К 1901 г. это один из ведущих торгово-промышленных центров США на рубеже XIX–XX вв., выражаясь словами К. Сэндберга, «хлебный ссыпщик, биржевой воротила, хозяин всех перевозок»¹¹⁰. Удобное географическое расположение позволило городу стать одним из важнейших транспортных узлов страны – именно здесь концентрировались потоки пшеницы, перед тем как отправиться на другие континенты. В «Омуте» Норрис изображает одну из ключевых тенденций, наметившихся в мировой экономике начала XX в., – соединение множества

¹⁰⁹ Зверев А.М. Художники перехода, 1989, с. 23.

¹¹⁰ Сэндберг К. Чикаго: пер. с англ. И. Кашкина // Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. – М.: Радуга, 1983. С. 207.

разрозненных локальных рынков в единую международную систему. В неё интегрируется и американское хозяйство. Сбывается то, о чём в «Спруте» мечтал Магнус Деррик: открываются новые рынки сбыта, куда можно направить огромные потоки американского зерна. Вместе с тем значительно повышаются риски местных фермеров, затраченные на производство усилия теперь могут не оправдать себя: «Небывалый урожай в Аргентине или России способен понизить стоимость пшеницы и, как результат, заставить человека заложить имущество и эмигрировать из фермы в город»¹¹¹.

Прибывшего в Чикаго Норриса прежде всего интересует местная торговая палата, чьё первое здание возвели в 1885 г. Один из отделов Чикагской биржи, по-английски именуемый «*the pit*», место, где происходят торги и определяют котировки американского зерна, – и дал название роману. Это слово позволило Норрису наделить название книги рядом символических смыслов: во-первых, «*pit*» – это арена для петушинных боёв, во-вторых, – преисподняя, в-третьих, – яма, а также омут. Внутри здания торговой палаты можно стать зрителем захватывающего зрелища: в «Омуте» биржа становится ареной схватки двух заклятых противников, спекулирующих пшеницей, – «медведей», играющих на понижение стоимости бушеля зерна, и «быков», искусственно тянущих цены вверх.

Полководцем «быков», «Наполеоном Ласаль стрит»¹¹² (центральной чикагской улицы, где расположено здание торговой палаты) становится Кёртис Джедвин – финансовый магнат, разбогатевший на перепродаже земельных участков. У героя «Омута» был реальный прототип – Дж. Ляйтер (Leiter, Joseph, 1868–1932), наследник мануфактурной империи американского предпринимателя Л. Ляйтнера (Leiter, Levi Ziegler, 1834–1904). В 1897–1898 гг. Ляйтер-младший взвинчивал цены на зерно, пытаясь монополизировать рынок пшеницы, и долгое время у него это успешно получалось: «Ляйтер пожинал плоды Испано-американской войны и получал огромную прибыль,

¹¹¹ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 10.

¹¹² Norris F. The Pit, p. 262.

удовлетворяя иностранный спрос на зерно по цене от 1,6 до 1,85 доллара за бушель»¹¹³. До 1898 г. этот параметр варьировался в диапазоне 65–70 центов за бушель. Однако вскоре Ляйтер поплатился за свой ненасытный аппетит: из-за небывалого урожая в США и согласованных действий его конкурентов предприниматель потерпел серьёзные убытки и потерял около десяти миллионов долларов. В «Омуте» Норрис показывает, насколько пагубно сосредоточение власти в руках одного человека: в результате махинаций монополиста американские фермеры стремительно нищают. В ходе работы над романом автор руководствовался многочисленными материалами чикагских газет, которые составили летопись событий тех лет. Известно, что Норрис при этом испытывал немалые трудности. Чтобы разобраться в нюансах игры на бирже, писатель обратился за помощью к товарищу по Беркли Дж. Гиббсу (Gibbs, George, 1871–?), редактору нью-йоркской газеты «Сан» (The Sun) Дж. Моулсону (Moulson, George DeWitt, 1872–1968) и журналисту, автору «Историй Уолл-стрит» (Wall Street Stories, 1901) Э. Лэфевру (Lefèvre, Edwin, 1871–1943). В задачу консультантов входило разъяснить Норрису «сложные для понимания детали рыночных спекуляций»¹¹⁴. Благодаря специалистам писатель обрёл понимание терминологии и тонкостей поведения игроков на бирже.

В «Омуте» Норрис излагает историю человеческой одержимости, её трансформации в болезнь. В начале романа Кёртис Джедвин представлен как холостой мужчина тридцати пяти лет, физически развитый, широкоплечий, подобно большинству норрисовских протагонистов. В изображении происхождения героя Норрис следует за У.Д. Хоуэллсом, в «Возвышении Сайласа Лэфема» (1885) продемонстрировавшим способность человека из глубинки выбиться в люди «благодаря своей смекалке, трудолюбию и порядочности»¹¹⁵. Подобно Сайласу Лэфему, Джедвин родился в семье

¹¹³ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 390.

¹¹⁴ Ibid. P. 390.

¹¹⁵ Злобин Г.П. Учитель Словесности // Хоуэллс У.Д. Возвышение Сайласа Лэфема. Гость из Альтрурии. Эссе: пер. с англ. – М.: Худож. лит., 1990. С. 13.

бедных фермеров и не получил даже среднего образования. Начав с покупки конюшни, герой планомерно выбивается в люди и становится владельцем бизнеса в сфере недвижимости. Вместе с тем Кёртис погружается в спекуляции зерном, и рынок ценных бумаг вскоре заполняет его сознание: «Там, внутри, бурлил и грохотал огромный водоворот, омут кипучих вод, высасывая из города жизненные силы; он затягивал их в уста громадной клоаки, в пасть водосточной трубы, извергал их назад, чтобы затем поймать их в новом прибое и снова засосать их»¹¹⁶. Биржа в «Омуте» сопоставима с локомотивом и пшеницей, изображёнными в «Спруте», она становится знаком никому не подвластной природной, монструозной силы. Примечательно сравнение здания палаты со сфинксом, чей угрожающий силуэт предвещает будущую гибель героя.

Женитьба на Лоре Дирборн поначалу изменяет привычный уклад Джедвина: супруге, для которой слово «игра» является синонимом распущенности, он обещает воздерживаться от спекуляций. Не имеющий других увлечений Кёртис оказывается лицом к лицу с гнетущей рутинной. Лора тщетно пытается привить супругу любовь к литературе. Подобно Норрису и его жене Жанетт, а также героям романа «Бликс» Конди Риверсу и Трэвис Бэссемер, пара проводит вечера за устным чтением. Лора знакомит мужа с произведениями Дж. Мередита (1828–1909) и различных писателей, но единственным автором, находящим в Джедвине отклик, становится У.Д. Хоуэллс. Джедвин видит своё отражение в романах «Возвышение Сайласа Лэфема» и «Современный случай» (*A Modern Instance*, 1881; история разрушенного брака, представленная в книге, созвучна любовной линии в «Омуте»): «Он так и не смог избавиться от тайного восхищения Бартли Хаббардом. Он тоже был “умным” и “живым”. Джедвин говорил, что знает пятьдесят таких же парней на Ласаль стрит. Лэфема же он любил как брата»¹¹⁷. Однако умозрительные предметы не способны надолго задержать внимание

¹¹⁶ Norris F. *The Pit*, p. 79.

¹¹⁷ *Ibid.* P. 216.

персонажа. Новая попытка Лоры оживить супруга с помощью путешествия в Англию не имеет успеха: его не интересуют ни музеи, ни соборы. Норрис изображает азартное, поистине наркотическое воздействие на Кёртиса его увлечения биржевыми спекуляциями. Как отмечает Б. Хочман, мужчина не в силах устоять перед ним: «Без сильного оппонента, за счёт которого можно самоутвердиться, Джедвин подавлен чувством пустоты, которое отправляет его назад в омут»¹¹⁸. Персонаж, ощущающий непрестанную потребность действовать, возвращается на биржу, чтобы бросить на чашу весов благополучие своей семьи.

Норрис создаёт очередной образ романтического индивидуалиста, убеждённого в том, что ему подвластна целая стихия. Решив захватить рынок зерна, Джедвин тем самым бросает вызов силам природы. Ч. Уолкат подчёркивает, что его схватка с пшеницей становится «героическим столкновением между сверхчеловеком и сверхсилой»¹¹⁹. Оба романа трилогии «Эпоса пшеницы» изображают губительную тягу к наживе: вслед за Магнусом и Берманом рабом стяжательского инстинкта становится Джедвин. При этом он не единственный, кто терпит крах на биржевом поприще. В ходе повествования автор контрапунктом выделяет финансовые неудачи предшественников Кёртиса – крах постигает Харгуса, Хелмика и Чарлза Креслера. Их истории словно бы должны служить герою наглядным примером, напоминанием об опасности, исходящей от бесконтрольной игры на бирже. На примерах персонажей «Спрута» и «Омута» Норрис показывает, как индивид, который осмеливается оспорить верховенство природы, несёт за это заслуженное наказание, а фортуна изображена автором как непосильный для человека соперник.

Показательна трагедия Харгуса, экс-миллионера, пострадавшего из-за недобросовестности своего компаньона. Думается, что в его образе Норрис совмещает черты двух персонажей из предыдущего романа, «Спрута». Первая

¹¹⁸ Hochman B., p.107.

¹¹⁹ Walcutt C.C., p. 153.

ассоциация связана с Магнусом Дерриком – Харгуса так же надламывает произошедшая финансовая трагедия: у героя происходит помутнение сознания, его тело атрофируется, и ещё в расцвете сил он превращается в беспомощного старика. Вторым, кого напоминает Харгус, является машинист Дайк, чья неудача с покупкой хмеля становится притчей во языцех в долине Сан-Хоакин. Несчастный Харгус, в чьей памяти по-прежнему живёт воспоминание о случившейся катастрофе, уподобляется Дайку в бессмысленном повторении фраз и бесконечном пересказе своей истории: «О, это было давно, в семьдесят восьмом. [...] Что? Это было в семьдесят восьмом. Секретарь биржи объявил прекращение платежей в восемь часов утра»¹²⁰. Несмотря на то что Дждвин вынуждает обидчика Харгуса, мошенника Скеннела, выплатить компенсацию своей жертве, старик так и не оправляется от потрясения двадцатилетней давности. Б. Хочман в связи с этим справедливо замечает, что «прошлое невозможно переписать или пересмотреть»¹²¹ и даже внезапное денежное вознаграждение в размере пятисот тысяч долларов не в состоянии помочь персонажу обрести утраченное душевное равновесие.

На примерах Харгуса, Креслера, Хелмика Норрис демонстрирует отравляющее воздействие новой, процветающей на рубеже XIX–XX вв. зависимости – лудомании. Финальным аккордом в масштабной картине человеческой гибели становится судьба Дждвина. Героя не пугает горькая участь предшественников – возможное самоубийство или помутнение рассудка. Дждвин слепо доверяет «шестому чувству»: «В течение его карьеры по временам к нему являлась интуиция, чутьё, неясное предчувствие, что он должен ухватиться за случай, иначе счастье изменит ему»¹²². Как и его реального прототипа, Дж. Лайтера, Дждвина действительно не подводит удача, но Норрис показывает, что везение всё же не может длиться вечно. Кроме того, даёт о себе знать неизбежное физическое истощение. Незаметно

¹²⁰ Norris F. The Pit, p. 338.

¹²¹ Hochman B., p. 120.

¹²² Norris F. The Pit, p. 87.

для себя Кёртис приобретает одну из форм неврастения. Его организм начинает давать сбой, и о необходимости взять передышку сигнализируют мышечные спазмы: «Казалось, медленно и напряжённо хрустел каждый мельчайший нерв. Это начиналось в лодыжках и коленях, а затем распространялось по всем частям тела от поясницы до плеча, и это была настоящая пытка. Сухое, покалывающее дуновение, словно от миллиардов крошечных электрических ударов, ползло вверх по его телу»¹²³. Место полноценного сна занимает летаргия, а собственное тело Джедвин воспринимает как нечто чуждое. Персонаж часто утрачивает ясность мысли, и единственным, за счёт чего организм продолжает функционировать, остаётся безрассудный инстинкт: «Важные решения приходилось принимать немедленно ни секунды. Под ним открывались пропасти, и он умудрялся перепрыгнуть их и приземляться на ноги. Его громоздкий мотор, несмотря на расшатанные шарниры, по-прежнему позволял ему удерживаться на трассе»¹²⁴.

Идя на финальный штурм рынка пшеницы, Джедвин закладывает всё имущество. Падение героя подтверждает правдивость формулы Шелгрима в «Спруте», согласно которой мир движим не людьми, а некими природными силами, и осмелившийся вмешаться в их течение обрекает себя на гибель: «Богохульник, нагло поправший законы, разбудил Титана. Земля, Богиня-Мать, ощутив прикосновение паутины, которую соткало человеческое насекомое, наконец пробудилась ото сна и направила своё всемогущество во все выемки мира, чтобы найти и раздавить возмутителя порядка»¹²⁵. Джедвин разоряется и теряет рассудок – даёт о себе знать нервное расстройство, и на его глаза опускается пелена. По мнению Дж. Крислера и Дж. Макэлрота, «Омут» – ещё один роман Норриса (после «Мужней жены» и «Спрута»), в котором наглядно показаны «вредные последствия деградировавшей романтической культуры, поощряющей эгоцентризм»¹²⁶. Американский

¹²³ Ibid. P. 349.

¹²⁴ Ibid. P. 350.

¹²⁵ Ibid. P. 374.

¹²⁶ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 160.

писатель вновь подчёркивает актуальность темы утраты себя. Оценивая «Омут», тяжело не согласиться с Р. Спиллером, отмечающим, что «в последнем романе Норрису удалось свести воедино то, что он называл натуралистической прозой, с романтикой современной жизни»¹²⁷.

Подводя итоги главы, стоит составить портрет протагонистов Норриса, подчеркнуть их характерные черты. Практически каждого из упомянутых персонажей Норриса, независимо от личных качеств и социального статуса, отличает неизменная особенность: они больны, страдают от некоего недуга, разрушающего психику. В критический момент протагонист, своеобразный новый Фауст, внезапно осознаёт, что мир перестал быть теоцентричным и место Бога занял дарвинизм. Прогрессирующая урбанизация и упадок культуры лишь усугубляют течение душевного расстройства, и вынесенные Норрисом диагнозы крайне неутешительны: его персонажей поражает слабоумие (Мактиг), апатия (Конди Риверс), ликантропия (Вандовер), депрессия (борясь с ней, персонаж «Спрута» Ванамы с головой уходит в мистицизм), нервозность (Энникстер), летаргия (Кёртис Джедвин), деменция (Магнус Деррик, Харгус). Итак, болезнь, вирус, идиосинкразия, вызванная разного рода раздражителями, становятся центральными символами в творчестве Норриса, что естественным образом отвечает настроениям эпохи. Как отмечает В.М. Толмачёв, к 1900-м гг. стержнем символистской культуры стала «рефлексия о глубинном неблагополучии европейской цивилизации»¹²⁸, а ведущими мотивами в литературе «рубежа веков» сделались «“гибель богов”, “кризис индивидуализма”, “конец века” (“декаданс”), “переоценка ценностей”, “переходность”, “начало века”»¹²⁹. Эти формулы уходящей эпохи чрезвычайно осязаемы и в творчестве американского писателя. Склонные к саморазрушению, покинутые Богом, его персонажи вступают в конфликт с чужеродной им современной цивилизацией, позволяют ранее дремавшим

¹²⁷ Литературная история Соединённых штатов Америки. Т. III, с. 120.

¹²⁸ Толмачёв В.М. Типология символизма // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Юрайт, 2013. С. 172.

¹²⁹ Там же.

природным инстинктам вырваться наружу. Жажда доказать окружающим своё могущество, повелевать природной стихией – характерный признак норрисовских протагонистов (Росс Уилбур, Беннет, Магнус, Джедвин). Утратив рассудок, они не способны совладать с безотчётными внутренними импульсами. Результаты, как правило, оказываются плачевными: в произведениях американского писателя мужчиной овладевают жажда насилия, алкогольная зависимость, лудомания (Мактиг, Вандовер, Конди, Магнус, Джедвин). Корни описываемых Норрисом ужасающих явлений, несомненно, кроются и в собственных страхах и травмах писателя: на писателе сказался уход из семьи отца, повлёкший за собой боязнь непризнанности (уместно вспомнить реакцию Б. Норриса на поэму «Ивернелл») и творческого бесплодия («больные», бесплодные художники показаны в «Бликс», «Вандовере», «Спруте»). Представляется, что в своём творчестве американский писатель сумел предвосхитить сформулированную З. Фрейдом в одноимённом трактате идею «недовольства культурой» (*Das Unbehagen in Der Kultur*, 1930), согласно которой присущий человеку инстинкт к саморазрушению (Танатос) вступает в непримиримый конфликт с либидо (Эросом) и во многом лживой цивилизацией. В произведениях Норриса персонажи обречены вечно искать ответ на вопрос о том, как разрешить этот конфликт.

ГЛАВА III

Мужское и женское в творчестве Ф. Норриса

В жизни Фрэнка Норриса женщины всегда занимали особое положение. Писатель, которого мать щедро одаривала любовью, в студенческую пору стремится завоевать популярность как среди товарищей, так и у противоположного пола. В двадцать четыре года начинающий литератор переживает развод родителей, уход из семьи Б. Норриса болезненно сказывается на его психологическом и материальном состоянии. Воспитанный на средневековой литературе и идеале куртуазной любви, Норрис сталкивается с суровой действительностью: пример отца, ушедшего к другой женщине, показал, что культ Прекрасной Дамы, воспетый в поэзии трубадуров и самим Норрисом в поэме «Ивернелл», не жизнеспособен в современных реалиях. Превратности супружеской жизни родителей оставляют глубокий след на творчестве писателя: темы брака и семейного разлада, мотивы эгоизма и жертвенности становятся неотъемлемыми особенностями его произведений. Норрис с маниакальной настойчивостью пытается определить критерии успешного союза мужчины и женщины.

Эссе «Почему женщины должны писать лучшие романы – и почему они не делают это» (*Why Women Should Write the Best Novels – and Why They Don't*, 1901, *Boston Evening Transcript*) позволяет обнаружить равнодушие Норриса к положению женщин в современном обществе. Среди факторов, препятствующих их успеху в литературе, автор акцентирует изоляцию, в которой они вынуждены находиться: «Даже делая поправку на эмансипацию Новой Женщины, большинство женщин, в сравнении с мужчинами, ведут уединённую жизнь. [...] Восприимчивой женщине невероятно тяжело погрузиться в лихорадочную, страшную мужскую действительность – в то, что мы зовём жизнью. Даже если она отваживается это сделать, ей не хватает

знания»¹³⁰. Как отмечают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, обратиться к этой теме Норриса побудил роман Эллен Глазгоу (1873–1945) «Голос народа» (*The Voice of the People*, 1900), вызвавший его восхищение¹³¹. Именно таких женщин, не боящихся проникнуть в мир, полный опасностей, Норрис тщательно исследует в своих произведениях.

Взаимодействие полов писатель изображает под определённым, практически неизменным ракурсом: по мнению Норриса, в отношениях возлюбленных нет места идиллии. Поскольку мужчина и женщина обладают разными темпераментами и мотивами, их конфликт представляется автору неизбежным. Гармония достижима лишь при непреложном условии: один из партнёров должен измениться в лучшую сторону, а второй – всячески в этом содействовать. Более слабым звеном в произведениях Норриса, как правило, является молодой человек, желающий доказать свою мужественность. Благородное, на первый взгляд, стремление женщины преобразить мужчину, не всегда сулит паре успех: в дело непременно вмешиваются господствующие в мире писателя-натуралиста силы, наследственность и среда. Избирая для персонажа те или иные черты характера, предрасположенности и внешние раздражители (воспитание и окружение), писатель выводит несколько типов женских образов. Задача настоящей главы диссертации – представить созданные Норрисом женские портреты и модели взаимодействия полов, с учётом общественных стереотипов эпохи и расовых предрассудков автора.

¹³⁰ Norris F. *Why Women Should Write the Best Novels – and Why They Don't* // Norris F. *The Responsibilities of the Novelist*. – N.Y.: Doubleday, 1903. P. 236–237.

¹³¹ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 407.

§1. *Образ роковой женщины и мотив заражения мужчины*

Интерес Норриса к проблематике взаимодействия полов прослеживается с раннего этапа его творчества. Первые произведения писателя отличает характерная особенность: в ученических рассказах Норрис буквально одержим образом роковой женщины – властной, таинственной обольстительницы, ведущей мужчину к неминуемой гибели. Уместно вновь вспомнить женские образы, созданные Норрисом в начале литературной карьеры. Таких персонажей, как испанская королева Гуальдрада из поэмы «Ивернелл» (1891), цветочница-китаянка Лало Да из рассказа «Вслед за странными богами» (1894) или возлюбленная полярного исследователя Виктория Бойден из «Льва в клетке» (1894), объединяет непреодолимое желание поработить мужчину. В случае неудачи женщина нередко впадает в исступление, и в подобном состоянии она обнаруживает садистские наклонности: Гуальдрада накладывает проклятие на следующий поцелуй сэра Каверлея, Лало Да выкалывает любовнику глаза. Как отмечает У. Диллингэм, повторяющийся у Норриса «образ женщины-разрушительницы позволяет судить о его недоверии к женскому полу»¹³².

Коллекцию воинственных «амазонок» Норриса пополняет Крещенсия Хромада, героиня рассказа «Случай для Ломброзо» (*A Case for Lombroso*, 1897, *The Wave*). Название произведения, очевидно, намекает на тесное знакомство Норриса с идеями Ч. Ломброзо. Как и итальянский криминолог, писатель исследует влияние наследственности на человеческую судьбу. Автор повторяет знакомый сюжет: герой встречает необыкновенную женщину, и знакомство с ней становится роковым. Внимание Стейна, успешного выпускника Гарварда, заядлого сердцеда, привлекает девушка по имени Крещенсия. Характерно указание на гены обоих персонажей: и Стейн, и Крещенсия названы «чистокровными». Происхождение молодого человека не уточняется, а в жилах девушки течёт «горячая, вырожденческая испанская

¹³² Dillingham W.B., p. 90.

кровь»¹³³. Желая потешить самолюбие, Стейн решает пофлиртовать с Крещенсией, а добившись цели, забывает о ней. Влюбившаяся без памяти героиня, с её «истерической чувствительностью, болезненной и неестественной»¹³⁴, не готова отпустить мужчину с миром. Прежде горделивая, кичившаяся «собственным именем, семьёй, красотой (она была истинным чудом), исключительностью»¹³⁵, Крещенсия готова унижаться перед Стейном, лишь бы удержать его рядом. В сущности, Норрис уподобляет персонажей животным, ставит над ними своеобразный лабораторный эксперимент. Автор выясняет, что попытка самки подчинить самца противоестественна и неминуемо ведёт к катастрофе. Характеризуя положение, в котором волею случая оказались партнёры, писатель резюмирует: «Если бы они никогда не встретились, мисс Хромада и юный Стейн были бы всё теми же прекрасными образцами женственности и мужественности, о которых можно было лишь мечтать»¹³⁶. Рассказ позволяет сделать вывод о том, что «чистая», не разбавленная иными расами испанская кровь Крещенсии словно «застаивается», вследствие чего вызывает в её роду наследственную патологию. Согласно логике Норриса, избежать дегенерации помогает лишь смешанный брак. Писатель придерживается подобных взглядов на протяжении всей литературной карьеры, к примеру, аналогично в «Спруте» описаны латиноамериканцы: «В загоне продолжалась кровавая расправа [над зайцами, на которых охотятся земледельцы – прим. Т.Г.]. [...] Англосаксы с отвращением отворачивались от этого зрелища, но горячая подпорченная кровь португальцев, мексиканцев и [испанцев-]метисов вскипала при виде побоища»¹³⁷. Хотя подобным высказываниям Норриса, убеждённого сторонника теории расового превосходства, тяжело найти

¹³³ Norris F. A Case for Lombroso // The Argonaut Manuscript Limited Edition of Frank Norris's Works. Vol. X, p. 37.

¹³⁴ Ibid. P. 36.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid. P. 39

¹³⁷ Норрис Ф. Спрут, с. 548.

оправдание, важно отметить специфичность писательского мировоззрения, отделить его взгляды от националистических идеологий, возникающих в XX в. Как справедливо отмечает У. Френч, мышление Норриса не имеет ничего общего «ни с непримиримыми взглядами сторонников южноафриканского апартеида, ни с позицией адептов Ку-клукс-клана, отстаивавших необходимость сохранения расовой чистоты»¹³⁸. Несмотря на то что точка зрения Норриса предвзята и, по всей вероятности, антинаучна, его произведения полны альтруистического чувства: писатель искренне верит в возможность «улучшить» человечество с помощью смешанных браков. Чтобы удостовериться в этом, уместно вновь обратиться к эссе «Фронтир исчез» (1902), в котором Норрис объясняет, как достичь всемирного благополучия: «Соперничая с Западом, наша семья сражается за достоинство страны; в борьбе с Востоком, охваченная патриотическим подъёмом, она сливается с другими нациями; конкуренция перестаёт быть жёсткой и сводится к мирным методам; сделки между народами можно рассматривать как дружественную *quid pro quo*, они договариваются о взаимных уступках, руководствуясь взаимной щедростью. Каждое столетие границы расширяются, патриотизм усиливается, а ряды наших соотечественников пополняют новые расы, даже новые нации»¹³⁹. Приведённая цитата наглядно демонстрирует, сколь далеки идеи Норриса от концепции расовой сегрегации, набирающей новый виток популярности к середине XX в.

Разработку образа роковой женщины писатель продолжает в «Мактиге». Характеры Мактига и Трины Съепп, а также Марии Макапы и Зеркова отличаются особой изобретательностью и демонстрируют прогресс Норриса в сравнении с ранними публикациями. В отличие от ученических рассказов, роман дотошно воспроизводит детали биографии и родословные героев, разъясняет их психологические мотивировки и вместе с тем вбирает в себя предыдущие наработки писателя. Первая же совместная сцена Мактига и

¹³⁸ French W.G., p. 40.

¹³⁹ Norris F. *The Frontier Gone At Last // Novels and Essays*, p. 1189.

Трины (появление героини в кабинете дантиста) позволяет предугадать дальнейший ход событий в романе: не устоявшему перед чарами прелестной незнакомки герою не выбраться из беды. Примечательна сцена поцелуя, особенно возмущившая викторианского читателя. Мисс Съепп засыпает после наркоза, и Мактиг, проводящий стоматологическую процедуру, не в силах воспротивиться искушению поцеловать её, в нём «неожиданно пробудился зверь, всплыли наружу дурные инстинкты»¹⁴⁰. Посмеиваясь прикоснуться к невинной девушке, к тому же в бессознательном состоянии, персонаж переступает черту, а неосторожный поцелуй, как покажут дальнейшие события романа, становится для Мактига фатальным.

В описаниях пары Норрис многократно акцентирует половой диморфизм. Мактиг – могучий исполин, обладающий невероятной силой, Трина – покорное, хрупкое создание, испытывающее «страх самки перед самцом»¹⁴¹. В глазах неопытного дантиста Трина воплощает «весь женский пол»¹⁴², и особенно его привлекает аромат её волос. В произведениях Норриса запах является непременным атрибутом женского персонажа, универсальной характеристикой, олицетворяющей власть женщины над мужчиной. Акцент Норриса на обонятельных образах демонстрирует писательскую смелость: в эпоху «благопристойной традиции» пойти на столь дерзкий шаг (обращение к эротической образности) могли лишь немногие. Ухаживание Мактига за Триной автор словно уподобляет брачным играм зверей: как известно, феромоны, которые выделяют животные-самки, также являются эффективным средством привлечь внимание особи противоположного пола. Как отмечает Д. Пайзер, возлюбленных в романе Норриса сводят вместе «атавистические животные силы»¹⁴³.

Совместная семейная жизнь начинается с попытки героини преобразить мужа, сделать из неотёсанного, грубоватого дантиста джентльмена. Спустя

¹⁴⁰ Norris F. McTeague, p. 21.

¹⁴¹ Ibid. P. 102.

¹⁴² Ibid. P. 19.

¹⁴³ Pizer D., 1966, p. 19.

три недели после свадьбы миссис Мактиг приходит в ужас от осознания того, с кем ей предстоит провести остаток жизни: «Это будет стойкое, непреодолимое отвращение, либо, хуже того, она смирится с этим, станет похожей на него, опустится до уровня парового пива и дешёвого табака»¹⁴⁴. Трина энергично берётся за дело: Мактиг перестаёт пить грошовое пиво, обучается этикету, усваивает привычку снимать перед дамой шляпу. Супруга ставит перед ним, как ей кажется, амбициозную цель – купить «маленький домик для них двоих, с шестью комнатами и ванной, травяной лужайкой и цветками лилий калла»¹⁴⁵. Снедаемая мелочным честолюбием, Трина не готова принять мужа в его истинном обличье, и в сущности, чинит над ним насилие.

Среди факторов, определяющих поступки героини, автор выделяет провинциальное происхождение: в венах Трины течёт «неразбавленная крестьянская кровь»¹⁴⁶. Обращает на себя внимание характерное для Норриса прилагательное «неразбавленная» (*undiluted*) – в «Мактиге», таким образом, вновь звучит идея о смешении кровей. Счастливое супружество Мактигов длится три года, до тех пор, пока не даёт о себе знать неумолимо прогрессирующая мания Трины. Её скупость, как отмечает У. Кейн, обладает явными признаками фетишизма¹⁴⁷. Согласно З. Фрейду, фетиш – это «заместитель сексуального объекта, которым становится неодушевлённый объект, имеющий вполне определённое отношение к сексуальному лицу»¹⁴⁸. Трина променивает мужа на золото, её одержимость Норрис описывает словами «страсть» (*passion*), «мания» (*mania*), «психическое расстройство» (*mental disease*). Ежедневно перекладывая золотые монеты, героиня совершает своего рода священный ритуал и уподобляется древней жрице.

¹⁴⁴ Norris F. McTeague, p. 106.

¹⁴⁵ Ibid. P. 109.

¹⁴⁶ Ibid. P. 78.

¹⁴⁷ Cain E.W. Presence and Power in McTeague // Norris F. McTeague, p. 340.

¹⁴⁸ Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – М.: Эксмо, 2018. С. 15.

Крохоборство жены в конце концов выводит Мактига из себя, и таким образом в романе возникает тема домашнего насилия. Издевательства дантиста, получающего удовольствие от избиения жены, со временем становятся всё более изощрёнными: Мактиг перегрызает Трине несколько пальцев, что в результате приводит к их ампутации. Героиня, в свою очередь, страдает от унижений и вместе с тем наслаждается причиняемой болью.

Описаниями насилия и жестокости наполнены и эпизоды с участием Зеркова и Марии Макапы. Союз старьёвщика-еврея, вожделеющего золото, и уборщицы-испанки, страдающей от деменции¹⁴⁹ и уверовавшей в свои фантазмы, Норрис изображает как противоестественный. История Марии о золотом фамильном сервизе мучительно терзает Зеркова. Персонаж описан как скрюченный шестидесятилетний старик с пронзительным ястребиным взглядом и когтеобразными пальцами. Столь неприятная наружность, как неизбежно бывает у Норриса, обусловлена этнической принадлежностью: как отмечает У. Диллингэм, «расистов того времени особенно пугали польские евреи»¹⁵⁰. Пытаясь выведать у новоиспечённой жены местонахождение сервиза, Зерков избивает её, и, как ни странно, именно на почве насилия завязывается дружба Марии и Трины: женщины ожесточённо спорят о том, чьи пытки изощрённее – Мактига или Зеркова, и миссис Мактиг, доказывая превосходство своего мужа, испытывает «странного рода гордость»¹⁵¹. Вопреки идее Норриса о пользе смешанных браков, союз польского еврея и латиноамериканки рушится: плодом «вырожденческих», в понимании автора, рас может стать лишь не способное прожить и недели «крошечное, странное безымянное существо, гибрид в хилом тельце, в чьих жилах текла еврейская, польская и испанская кровь»¹⁵². Не сумев узнать местонахождение сервиза, Зерков окончательно сходит с ума и жестоко убивает супругу.

¹⁴⁹ Norris F. McTeague, p. 135.

¹⁵⁰ Dillingham W.B., p. 77.

¹⁵¹ Norris F. McTeague, p. 172.

¹⁵² Ibid. P. 135.

Как отмечает Б. Бендер, ввиду того, что к началу XX в. американские читатели стали придавать эволюционной теории меньше значения, они были «склонны рассматривать золаистские портреты Вандовера и Мактига как самоочевидные исследования полового поведения животных»¹⁵³. Однако Норрис акцентирует половой инстинкт персонажей, их девиантное поведение и садомазохистские наклонности вовсе неслучайно: внимание писателя к этим темам говорит о характерной тенденции, складывающейся на рубеже XIX–XX вв. В этот период наблюдается всплеск общественного интереса к исследованиям в области сексологии и психопатологии: в свет выходят такие работы, как «Генезис пола» (The Genesis of Sex, 1879) Дж. Леконта, «Половая психопатия» (Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie, 1886) Р. фон Крафт-Эбинга (1840–1902), «Исследования истерии» (Studien über Hysterie, 1895) З. Фрейда и Й. Брейера (1842–1925), «Мужчина и женщина» (Man and Woman, 1894), «Сексуальная инверсия» (Sexual Inversion, 1895) и «Половой отбор у человека» (Sexual Selection in Man, 1905) Х. Эллиса (1859–1939). Влияние этих трудов, несомненно, ощутимо в произведениях Норриса, также подробно рассматривающего процесс дегенерации, нервные расстройства и сексуальные перверсии. Изучением взаимодействия мужчины и женщины, лежащих в его основе половых импульсов наряду с Норрисом увлечены другие американские писатели: среди них У.Д. Хоуэллс («Предрешённый случай», A Foregone Conclusion, 1874), Х. Фредерик («Осуждение Терона Уэра», 1896), К. Шопен (1850–1904) («Пробуждение», The Awakening, 1899), Дж. Лондон («Дочь снегов», A Daughter of the Snows, 1902), Э. Уортон («Происхождение человека и другие рассказы», The Descent of Man and Other Stories, 1904).

Радикальными, смелыми образами роковой женщины насыщен и роман Норриса «Вандовер и зверь». Кризис цивилизации, как показывает автор, существенно изменяет характер взаимоотношений полов. В одном из

¹⁵³ Bender B. Frank Norris on the Evolution and Repression of the Sexual Instinct // Nineteenth-Century Literature. Vol. 54, № 1. 1999. P. 76.

разговоров Вандовер и его товарищи, Гири, Эллис и Хейт, рассуждают о различных сценариях знакомства с женщиной и способах ухаживания. По мнению Долли, девушек, подобных Иде Уэйд или Бесси Лагуне, не стоит рассматривать всерьёз, достаточно «весёлого флирта на час-два»¹⁵⁴. Чарли в присущей циничной манере заявляет, что во время свидания ни в коем случае нельзя сообщать своё настоящее имя и домашний адрес. Современные женщины, отмечает Норрис устами персонажа, «не чистые и не невинные девушки, жившие полвека назад»¹⁵⁵, они гораздо более расчётливы и меркантильны, и молодым людям стоит всячески остерегаться их.

Пожалуй, не удивительно, что наибольших карьерных и финансовых успехов добивается именно Гири, воплощение современного имморалиста и дарвиниста. Предпочитая не заводить сомнительные знакомства, он единственный из четвёрки приятелей ухитряется уберечь себя от больших неприятностей, согласно логике автора, именно благодаря сверхъестественной способности игнорировать противоположный пол. Куда более незавидными оказываются судьбы незадачливых Вандовера, Эллиса и Хейта: первых двух губит алкоголь, третьего – венерическое заболевание.

На пути Вандовера и Долли встаёт Флосси, «крупная девушка, ростом почти в шесть футов, хорошо сложенная»¹⁵⁶. Вопреки фирменному стилю, Норрис не заостряет внимание на дурной наследственности. Флосси, напротив, излучает здоровье, у неё были «ясные глаза, крепкие нервы и твёрдая плоть»¹⁵⁷. На её лице, однако, можно было разглядеть «следы оскорблённой добродетели, потерянной невинности»¹⁵⁸. Очевидно, девушку портит городская среда. Подобно окружающим её молодым людям, она ведёт разгульный образ жизни: в Сан-Франциско Флосси посещает питейные заведения, участвует в вечеринках и имеет много поклонников. Норрис

¹⁵⁴ Norris F. Vandover and the Brute // Novels and Essays, p. 36.

¹⁵⁵ Ibid. P. 74.

¹⁵⁶ Ibid. P. 37.

¹⁵⁷ Ibid. P. 38.

¹⁵⁸ Ibid.

наделяет героиню существенным для женщины недостатком, вызывающим отторжение у Вандовера: «Флосси предала себя, как только заговорила, эффект от её появления был испорчен. Она имела хриплый, гортанный голос, полный грубых, вульгарных модуляций»¹⁵⁹. Голос, как и запах, становится у Норриса универсальной характеристикой, позволяющей исчерпывающе обрисовать женского персонажа. Голос Флосси, подчёркивает автор, стал сиплым и обрёл пресловутые вульгарные модуляции в результате неумеренного курения.

Несмотря на первое неприятное впечатление от образа Флосси, Вандовер входит в круг её общения. Характер их взаимосвязи способно описать изречение Платона: «Подобное стремится к подобному»¹⁶⁰. Сладострастный мужчина, показывает Норрис, естественным образом тянется к блуднице. Как справедливо отмечает П. Сивелло, такие девушки, как Флосси и Ида Уэйд, «способны взывать лишь к плотским страстям Вандовера, зверю внутри него»¹⁶¹, в отличие от Тёрнер Рэвис, пробуждающей его лучшую половину. Согласно Норрису, единственный побудительный стимул женщины, подобной Флосси, – сеять хаос в жизни мужчины.

Потому встреча с подобной девушкой неизбежно становится для мужчины роковой. В творчестве писателя возникает очередной образ смертельного поцелуя: Флосси насильно целует сопротивляющегося Долли, по удивительному совпадению, незадолго перед тем поранившего губы осколком бокала. Таким образом, в организм злосчастного Хейта просачивается смертельная болезнь. Лелея мечту жениться на Тёрнер (Долли конкурент Вандовера в борьбе за её сердце), после заражения сифилисом Хейт окончательно лишается надежд на светлое будущее. Долли – олицетворение джентльмена, своего рода благородного рыцаря, верящего в священность женского начала. Простодушный юноша предстаёт двойником другого

¹⁵⁹ Ibid. P. 39.

¹⁶⁰ Платон. Пир: пер. с древнегреч. С. Апта // Диалоги. – М.: Эксмо, 2015. С. 456.

¹⁶¹ Civello P., p. 35.

действующего лица, отца Вандовера, так же разделяющего принципы «рыцарского» кодекса. Как подчёркивает П. Сивелло, в жестокой урбанистической среде джентльмена способна постичь единственная участь: «Долли, как поборник старой морали, не может выжить в этом новом мире»¹⁶².

Хотя Флосси сыграла не последнюю роль и в нравственном падении Вандовера, судьбоносным для него оказывается знакомство с другой девушкой, Идой Уэйд, – именно она послужит катализатором страшных потрясений в жизни молодого человека. Видится, что в образе героини Норрис нарочно объединяет черты двух других женских персонажей, Флосси и Тёрнер, она словно становится средним звеном между ними: «Она была, как её прозвали между собой мужчины, “весёлой” девушкой, хотя это было худшим, что можно было сказать о ней. Она была добродетельна, но уже сама необходимость заговаривать об этом ставила под сомнение достоверность этого утверждения. [...] Она любила “весело” проводить время: пить шампанское, курить сигареты, зажигать свечи в канделябрах. Она по-прежнему была добродетельной и собиралась продолжать ею быть»¹⁶³. Внутренние метания Иды подчёркивают двойственность её натуры, и тем притягательнее девушка становится для Вандовера: она целомудренна, но в то же время ей присуще тяготение к пороку. Подобно многим персонажам романа, Ида оказывается уязвима перед «дуновением зла большого города»¹⁶⁴. Хотя Вандовер не допускает и мысли о том, чтобы появляться на публике с девушкой, «не способной раскрыть рот без того, чтобы привлечь к себе внимание, [...] носящей шляпу таким образом и не надевающей перчатки»¹⁶⁵, он не может устоять против искушения пригласить её в роскошный бар «Империал», чтобы затем соблазнить её. Любовное приключение оборачивается трагедией: не в силах справиться с чувством стыда, Ида совершает самоубийство. Иронически изображён отец героини, затевающий

¹⁶² Ibid. P. 36.

¹⁶³ Norris F. Vandover and the Brute // Novels and Essays, p. 50.

¹⁶⁴ Ibid. P. 57.

¹⁶⁵ Ibid. P. 55.

судебный процесс против Вандовера исключительно ради выгоды: на выигранные в суде пять тысяч долларов Хирам Уэйд (характерная ремарка – отец Иды еврей) планирует открыть мастерскую по чистке ковров. Этой сценой Норрис вновь свидетельствует о наступившем в США кризисе мировоззрения: в новом капиталистическом мире корыстные мотивы способны заглушить траур по умершему близкому.

Схожая с Идой участь постигает героиню «Спрута», Минну Хувен. Как показывает концовка романа, опасения Пресли относительно её будущего были не напрасны: «Она была очень красива; мужчины нередко совершали из-за неё глупости. Пресли боялся, как бы дело не кончилось тем, что глупостей наделает она»¹⁶⁶. Лишившись земельного участка в Сан-Хоакине и отца семейства, миссис Хувен с двумя дочерьми переезжают в Сан-Франциско. Попадая в трущобы Китайского квартала, старшая дочь Минна быстро становится жертвой мошенницы, обманом заманивающей её в дом терпимости. Создавая образы женщин, попавших в беду, Норрис следует за С. Крейном, одним из первых в американской литературе обративших внимание на проблему проституции. По-младенчески наивные Ида Уэйд и Минна Хувен имеют разительное сходство с Мэгги Джонсон, в чьей судьбе важнейшую роль также играет среда. Крейн демонстрирует, как грязный, неудобный Бауэри и его убогие обитатели, проповедники ханжеской морали, жадно поглощают Мэгги, в сущности, невинное создание. В изображении Норриса и Крейна современная цивилизация предстаёт средоточием подлости и порока. Пребывающий здесь новый Адам, такой как Пит, рисующийся в воображении Мэгги истинным «рыцарем»¹⁶⁷, или Вандовер, действует в соответствии с внутренними инстинктами, а женщина, как подневольное существо, обречена быть его жертвой.

¹⁶⁶ Норрис Ф. Спрут, с. 444.

¹⁶⁷ Crane S. Maggie: A Girl of the Streets. – L.: Casell, 1966. P. 24.

§2. Образ эмансипированной женщины, мотив исцеления мужчины и обличение мещанства

Начиная с романа «Моран с “Леди Литти”» (1898), восприятие Норрисом женщины несколько изменяется. В его прозе появляются новые женские образы, имеющие мало общего с характерами из более ранних произведений. Вероятно, на писателя значительно повлияли отношения с Ж. Блэк, длившиеся к тому моменту около двух лет. В таких книгах, как «Моран с “Леди Литти”», «Мужняя жена» и «Бликс», Норрис поднимает острые для культуры рубежа XIX–XX вв. вопросы пола и самоопределения человека, показывая, что место, которое индивиду отвело общество, не столь очевидно. В творчестве американского писателя начинает преобладать образ женщины нового столетия – сильной, волевой, способной самостоятельно принимать решения. Колоссальную роль в становлении Росса Уилбура, Уорда Беннета и Конди Риверса играют их возлюбленные, Моран Стернерсен, Ллойд Сирайт и Трэвис Бэссемер.

Как пишет О. Вейнингер, чья работа «Пол и характер» (*Geschlecht und Charakter*, 1902) определила представление о противостоянии мужского и женского в философии и литературе начала XX в., у всякого, «хотя бы и однополого индивидуума – растительного, животного или человеческого – всегда остаются, никогда совершенно не исчезают признаки другого пола»¹⁶⁸. Похожая мысль звучит в статье К.Г. Юнга: «Каждому полу внутренне присущи определённые черты противоположного пола»¹⁶⁹. Этот тезис находит отражение и в художественных произведениях Норриса, чьи персонажи зачастую отличаются андрогинностью: женский персонаж у него непременно наделён чертами маскулинности и демонстрирует смелость, решительность, в то время как мужской может быть инфантильным, изнеженным и проявлять слабость. Как показывает писатель, стремление построить отношения в паре

¹⁶⁸ Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование: пер. с нем. В. Лихтенштадта. – М.: Академ. проект, 2012. С. 19.

¹⁶⁹ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного: пер. с нем. А. Руткевича // Архетип и символ. – М.: Канон+, 2015. С. 128.

неизменно сопровождается конфронтацией, «войной полов», по определению Вейнингера. Взаимодействие мужского и женского персонажей у Норриса зачастую приводит к конфликтным ситуациям. Говоря о романе «Моран с “Леди Литти”», А. Данир отмечает, что Норрис «выдвигает на первый план вопросы расизма и гендерного неравенства эпохи рубежа веков, не предлагая сколько-нибудь жизнеспособного решения этих проблем»¹⁷⁰.

На рубеже XIX–XX вв. американское общество переживает кризис идеалов и мировоззрения. Ценности и устои викторианской эпохи постепенно устаревают и уходят в прошлое, а США к этому времени становятся, по выражению Дж. Сантаяны (1863–1952), «страной двух менталитетов», один из которых воплощает веру и нормы отцов, а второй выражает инстинкты и стремления молодого поколения¹⁷¹. Те, кто появился на свет в период 1870–1890-х гг., желают выйти из-под родительского контроля и жить по собственным законам. Разительным отличием молодых людей от старшего поколения становится «нежелание возвращаться к спокойной, стабильной, дисциплинированной жизни прошлого»¹⁷². Эти умонастроения в своём творчестве отразят такие писатели, как С. Льюис, Т. Драйзер, Г.Л. Менкен (1880–1956), Ш. Андерсон (1876–1941), Ф.С. Фитцджералд и др., они отвергли «миф об Эдеме и определили последние пятьдесят лет как время гонений и благопристойного лицемерия, самодовольного и подагрического провинциализма, интеллектуального и эстетического застоя и похороненных, потраченных впустую, безрадостных жизней»¹⁷³. Кроме того, в американском образе мыслей материальное начинает незаметно брать верх над духовным: достижения технического прогресса и появление новых видов развлечений и форм досуга позволяют молодёжи сполна погрузиться в мир удовольствий.

¹⁷⁰ Duneer A., p. 142.

¹⁷¹ Santayana G. *The Genteel Tradition in American Philosophy* // *The Genteel Tradition: Nine Essays* / Ed. by D. Wilson. – Cambridge: Harvard UP, 1967. P. 39.

¹⁷² *The American Genteel Tradition in the Early Twentieth Century* // *American Studies*. Vol. 25, № 1. 1984. P. 55.

¹⁷³ *Ibid.*

На исходе XIX в. находится место дискуссии о месте женщины в обществе, её самоопределении. Как отмечает Д. Пайзер, в период между 1865-м г. и Первой мировой войной женщины «начинают присоединяться к организациям, агитировавшим за их юридические и политические права»¹⁷⁴. Самые смелые при этом заявляли о том, что их изображение «традицией благопристойности», чья позиция в литературе была по-прежнему прочной, недостоверно. Чтобы пользоваться успехом у читателей и критики, писатели должны были придерживаться целого ряда правил, среди них Э. Марчанд называет следующие: иметь дело лишь с «приятными» темами; действующими лицами должны быть достойные и уважаемые семейные люди; герои могут быть бедными, лишь если они трудолюбивы и посещают церковь; в повествовании нет места «плохим» и «вульгарным» персонажам; автор должен вызывать у читателя сочувствие к своим героям, а также избегать несчастливых концовок¹⁷⁵. Натурализм, который тонко улавливает социально-экономические веяния и фиксирует стремительное обновление мира, сознательно отвергает эти изжившие себя установки. Одним из первых в американской литературе критиковать «традицию благопристойности» стал Ф. Норрис. По мнению писателя, в натуралистской повести нет места «заурядным, буржуазным характерам»¹⁷⁶, которыми наполнены произведения его современников, к примеру, У.Д. Хоуэллса. В рамках этих идей Норрис переосмысливает взаимодействие полов и связанные с ним предрассудки.

В романе «Моран с “Леди Литти”» Моран Стернерсен, которая с детских лет бороздит морские просторы, оказывается способной взять под управление экипаж корабля, целиком состоящий из мужчин. При этом она становится примером для своего возлюбленного, Росса Уилбура, изнеженного юноши в начале романа. Воспитанный в аристократической среде, Росс ощущает в себе недостаток мужских качеств и неожиданно обнаруживает их в Моран. Ллойд

¹⁷⁴ The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism, p. 35.

¹⁷⁵ Marchand E. 1899 Reviews of McTeague // Norris F. McTeague, p. 302.

¹⁷⁶ Norris F. Zola as a Romantic Writer // Novels and Essays, p. 1106.

Сирайт из романа «Мужняя жена» как бы воскрешает угасающую волю своего мужа, Уорда Беннета – полярного исследователя, деморализованного неудачей в последней экспедиции на Северный полюс. Ради исцеления супруга Ллойд, работающая в больнице сестрой милосердия, бросает своё дело. Героиня романа «Бликс» Трэвис Бэссемер решительно настроена получить профессию медсестры и благотворно влияет на своего возлюбленного – Конди Риверса, спускающего заработанные журналистикой деньги в карточной игре. Трэвис – «динамичная», витальная натура, способная направить деструктивную энергию Конди в позитивное русло. Писатель поднимает вопрос о критериях современного брака и демонстрирует устарелость связанных с полом предрассудков в стремительно изменяющейся Америке 1890–1900 гг., а также предлагает оригинальную трактовку понятий маскулинности и андрогинности.

Знакомство с Моран становится судьбоносным для Росса Уилбура. Героиню существенно выделяет, особенно на фоне щуплых китайских пиратов, её физический облик: «У неё были красные и тяжёлые руки, и под рукавами пальто из грубой шерсти можно было различить большие и сильные бицепсы»¹⁷⁷. Норрис создаёт образ современной Брюнхильды, «дикой, полуприрученной валькирии»¹⁷⁸, отражая в описании её внешности характерный для натуралистов интерес к «атавистическому» началу: «Её грубость была скорее примитивного, нежели дегенеративного характера»¹⁷⁹. Особый колорит Моран придаёт её происхождение – она потомок воинственных викингов: «Она возвращалась в восьмое столетие – к викингам, морским волкам, берсеркам»¹⁸⁰. Норрис делает акцент на девственной природе, непорочности героини – её не успели затронуть блага цивилизации. У. Диллингэм отмечает сходство Моран с Уранией¹⁸¹, персонажем поэмы Г.

¹⁷⁷ Norris F. Moran of the «Lady Letty», p. 164.

¹⁷⁸ Ibid. P. 276.

¹⁷⁹ Ibid. P. 164.

¹⁸⁰ Ibid. P. 214.

¹⁸¹ Dillingham W.B. p. 167.

Мелвилла (1819–1891) «После праздника наслаждения: предупреждение Амура» (*After the Pleasure Party: Lines Traced Under an Image of Amor Threatening*, вошла в сборник «Тимолеон», *Timoleon*, 1891). Деревенская крестьянка, дитя природы, Урания, так же, как и Моран, гибнет вскоре после первого контакта с мужчиной.

Крепкое телосложение, чистый разум вкупе с навыками мореплавания, полученными от отца, позволяют Моран занять место погибшего капитана Китчела на борту «Берты Милнер» и умело управлять экипажем – нечто немислимое для женского персонажа в американской литературе того периода. Она позволяет себе недопустимые для романтической героини вещи: к примеру, Моран ложится спать вместе с Уилбуром и невольно искушает его. В описании этой сцены автор использует излюбленный приём: девушка источает приятный аромат, безотказно действующий на молодого человека.

Столь причудливое существо покоряет воображение Уилбура, которого в девушке особенно восхищают тяжёлые пряди волос, её контральто, неукротимость, храбрость и эрудированность в вопросах мореплавания. Эти черты выгодно отличают Моран от Джози Херрик, представительницы высшего общества Сан-Франциско, рядом с которой Росс был вынужден соблюдать светские приличия. Как утверждает О. Вейнингер, в каждом человеке «происходит колебание, некоторое постоянное мерцание мужских и женских элементов»¹⁸². В Моран мужская составляющая очевидным образом перевешивает женскую, что, в свою очередь, притягивает Уилбура. Сблизившись с девушкой, он пытается нащупать в себе скрытые мужские качества: Росс стремится стать похожим на неё, перенять её черты, но в то же время желает ощутить своё превосходство.

Исход борьбы полов определяется в сцене схватки Росса с Моран: слабак в начале романа, Росс закаляется во время битвы с китайцами и теперь способен одолеть саму Моран, на первый взгляд непобедимую Брюнхильду.

¹⁸² Вейнингер О., с. 19.

По мере общения с девушкой Уилбур постепенно обретает мужской стержень и обращает взор в сторону природы, отдаляясь от цивилизации, – теперь он рассматривает круговорот событий в первую очередь как борьбу за выживание.

Если Уилбур в своём желании откеститься от светского общества, возможно, выглядит недостаточно правдоподобно, то Моран вполне искренна в своих стремлениях, и всё лучшее, что автор смог показать в её образе, связано с «витальным, которое было утрачено в период усовершенствования современного общества»¹⁸³. Норрису, по всей видимости, не удалось воплотить в Моран образ женщины «нового» столетия – в первую очередь потому, что девушка ему неподвластна, она – дикарка, живущая вне общества и не способная к интеграции. Потому смерть героини видится Норрису единственным логичным исходом. Как отмечает У. Френч, Моран олицетворяет валькирию, «не способную опуститься до уровня заурядной, “нормальной жизни”»¹⁸⁴. Подобно героиням опер Р. Вагнера (1813–1883), она не достигает очищения и умиротворения. Несмотря на некоторую схематичность в изображении Моран, автору удалось создать яркий, фактурный характер, воплотивший неукротимую романтическую стихию.

Тема конфронтации полов также становится одной из центральных в романе «Мужняя жена». Беннет влюблён в свою подругу – Ллойд Сирайт, работающую сестрой милосердия в больнице в Сан-Франциско. Уже в самом её имени (Ллойд – мужское имя валлийского происхождения) Норрис подчёркивает маскулинность образа, которая закрепляется и внешне: она крепкого телосложения и выше других женщин. Подобно Моран, героиня решительна и неуступчива. Ллойд посвящает свою жизнь исполнению долга – уходу за больными. Как и Беннет, она наделена невероятной силой воли, «целеустремлённа и не способна на компромисс»¹⁸⁵. Норрис строит

¹⁸³ Duneer A., p. 127.

¹⁸⁴ French W.G., p. 78.

¹⁸⁵ Dover L., p. 44.

уникальный женский образ: как отмечает Л. Довер, Ллойд является «созданием эпохи, наследующей Эмерсону, уверена в себе, привыкла управлять своей судьбой»¹⁸⁶. Если в «традиции благопристойности» женщин изображали преимущественно смиренными и покорными, то у Норриса героини обретают бунтарский дух, позволяющий им ставить себя наравне с мужчинами.

Норрис показательно избирает для героини профессию медсестры, требующую непрерывного труда и полной самоотдачи, порой самопожертвования, и Ллойд неустанно борется за жизни пациентов. Девушка становится сиделкой, несмотря на солидное наследство, позволяющее ей не думать о заработке. Более того, она вкладывает часть средств в строительство больницы и скрывает это от коллег, желая быть наравне со всеми. В то же время героиня обладает чувством собственного достоинства: она осознаёт, что является наиболее подготовленной медсестрой в госпитале, лучшей в своём деле. Ллойд выделяется способностью к невероятной концентрации, когда встаёт вопрос о жизни пациента: так, она выхаживает девочку по имени Хэтти несколько дней кряду, не позволяя себе отлучиться даже на сон. Статус девушки подчёркивает и медицинский ранец, предмет её гордости, который она сшила сама и украсила серебряной застёжкой с инициалами. Таким образом, Норрис формулирует новую тенденцию, складывающуюся на рубеже XIX–XX вв., – возможность женщины избрать профессиональную карьеру и распоряжаться деньгами.

Но даже столь независимая, как Ллойд, женщина нуждается в любви и заботе. Она преданно ждёт возвращения Беннета, который в период их разлуки стал ей особенно дорог. Ллойд – женщина, «чьи эмоциональные потребности способствуют романтическому взгляду на жизнь»¹⁸⁷, и логика в её действиях зачастую уступает страсти. По мнению Л. Довер, главный вопрос, который поднимает роман, звучит так: «Что произойдёт, когда две столь сильные

¹⁸⁶ Ibid. P. 45.

¹⁸⁷ Ibid. P. 51.

индивидуальности влюбятся друг в друга?»¹⁸⁸. Норрис показывает, что читателя ожидает столкновение двух незаурядных личностей. Одна из причин, по которой Ллойд пошла на столь непростую работу, – её стремление стать равной Уорду: «Своё дело она избрала лишь потому, что он показал ей пример. Все её надежды и желания сводились к тому, чтобы стать достойной его, чтобы он смог найти в ней друга и товарища»¹⁸⁹. Писатель изображает одну из важных тенденций, складывающихся в американском обществе на «рубеже веков», – стремление женщины выйти из подчинённого положения. Теперь она имеет право «завидовать мужчине и имитировать его, конкурировать с ним и получать от этого удовольствие»¹⁹⁰. Подстёгиваемая этими импульсами, Ллойд стремится завоевать законное место рядом со своим возлюбленным.

Взаимоотношения пары усугубляют необдуманные действия Беннета, чьё нелепое объяснение в любви и попытка выбить из девушки взаимное признание ставит их общение на паузу: «Я не мастер на уловки и игру словами. Я говорю вам, что люблю вас от всего сердца. Я хочу, чтобы вы были моей женой, и знаю, что вы меня любите»¹⁹¹. Подобная грубоватая прямолинейность оскорбляет Ллойд: она не даёт ответа и начинает отстраняться от того, кто ей дорог.

Сцена, в которой герой отказывается впускать Ллойд в палату к умирающему от тифа Феррису, акцентирует близорукость Беннета, его неспособность к коммуникации с женским полом. Несмотря на все попытки вырваться из объятий Беннета, своенравная Ллойд оказывается бессильна перед его физической мощью. Из её уст звучат слова, способные передать пафос творчества Норриса: «Вековая уступчивость и податливость её пола стала ей понятной. Неужели женщина не может быть также сильна? И неужели сила Ллойд зависела от такой врождённой слабости, не её личной, а всего её

¹⁸⁸ Ibid. P. 50.

¹⁸⁹ Норрис Ф. Сильная духом, с. 156.

¹⁹⁰ The American Genteel Tradition in the Early Twentieth Century, p. 56.

¹⁹¹ Норрис Ф. Сильная духом, с. 95.

пола, естественной слабости всех женщин?»¹⁹². Ллойд до последнего пытается отстоять свою свободу и исполнить долг по отношению к больному. Смерть Ферриса становится для неё настоящей трагедией, ведь Беннет посягнул на святое – её принципы, казавшиеся ей незыблемыми.

После происшествия Беннет испытывает угрызения совести за допущенные ошибки. Всегда уверенный в собственной непогрешимости, герой внезапно начинает сомневаться в себе, впервые в жизни его поглощает чувство вины. Уорд погружается в скорбь по умершему товарищу, а затем, как и Феррис, заболевает тифом. Ллойд, прибывшая к Беннету по зову долга, застаёт его в бреду. Болезнь позволяет Уорду очистить совесть и тем самым начать исцеление своего «я». В итоге герой выздоравливает, не в последнюю очередь благодаря Ллойд, простившей любимого и в этот раз не уступившей ему. Мужчина смиряется с тем, что она будет ухаживать за ним: «Как странно повернулось колесо судьбы! Теперь она была сильной, а он – слабым»¹⁹³.

Беннет выздоравливает и женится на Ллойд. Обзаведясь семьёй, он отказывается от мыслей о новой экспедиции. Разочарованный в себе, герой не намерен повторять свой подвиг. Болезнь и женитьба ведут к душевному кризису, который становится катализатором изменений в его личности: «Раскаяние придавило его надменность; великодушие и готовность расплатиться за всё появились вместо прежнего эгоизма; доброта вытеснила природную грубость»¹⁹⁴. Отчаявшегося Уорда спасает Ллойд, которая воодушевляет его на новую попытку покорить Северный полюс. Беннет становится «новым человеком, восприимчивым к факту, что Ллойд страдала так же, как и он»¹⁹⁵. В таком исходе романа Норрис находит компромисс: с одной стороны, перед нами предстаёт женщина с яркой индивидуальностью, готовая до конца отстаивать свои принципы; с другой, именно благодаря убеждениям Ллойд становится возможным её семейный союз с Беннетом.

¹⁹² Там же. С. 126.

¹⁹³ Там же. С. 207.

¹⁹⁴ Там же. С. 224.

¹⁹⁵ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 332.

Таким образом, во взаимной, порой непримиримой вражде персонажи Норриса начинают перенимать друг у друга те или иные черты характера, несвойственные их полу, что даёт возможность воспринимать эти образы в качестве андрогинных. При этом автор «Моран с “Леди Литти”» и «Мужней жены» смещает фокус внимания с мужских персонажей на женских – это подчёркивают даже названия произведений: в заголовок первого вынесено имя героини, второго – слово «жена» («женщина»). Кроме того, в двух романах Норрис показывает несостоятельность половых предрассудков и подмечает кризис «традиции благопристойности». Ранее женщины воспринимались исключительно в роли матерей и жён, как «духовная, моральная и культурная поддержка нации»¹⁹⁶, их учили пренебрегать собой – и это составляло основу американской системы ценностей. Теперь же место у семейного очага перестаёт быть центральной категорией женского мышления – девушка обретает право на свободу выбора. Норрис предоставляет своим героиням возможность пережить опыт, недоступный для рядовой читательницы его романов, – например, поучаствовать в морском сражении с пиратами или спасти жизнь пациента.

Исследование взаимодействия полов Норрис предпринимает и в «Бликс». Конди Риверс и Трэвис Бэссемер, в начале романа представленные как друзья, регулярно проводят время вместе и строят отношения на основе, как замечает автор, «принятых» в обществе правил. Они не скрывают в рамках приличий интереса друг к другу: регулярно посещают театр, танцы и светские вечера. Вместе с тем оба персонажа ощущают натянутость и фальшь своих отношений: «В сущности, они никогда не были близки по-настоящему. Остались такими же чужими, какими были при первой встрече»¹⁹⁷. Как только персонажи остаются наедине, им становится неловко, словно вследствие навязываемой им извне модели поведения они не способны быть откровенными: «Их разговор [всё угасал и угасал – *пер. Т.Г.*], паузы

¹⁹⁶ The American Genteel Tradition in the Early Twentieth Century, p. 56.

¹⁹⁷ Норрис Ф. Бликс, с. 24.

становились длиннее и чаще»¹⁹⁸. Американский писатель наделяет обоих героев важной чертой: они способны к рефлексии и осознанию происходящего и потому считают возможным отказаться от поверхностного флирта, демонстрации влюбленности и совместных увеселений.

Женские персонажи у Норриса обладают невероятной волей и способностью преобразовывать мир. Мужчины, напротив, зачастую имеют слабости и не способны противостоять обстоятельствам. Так, Конди в «Бликс» – “нервическая” натура: «Он то вставал, то садился, клал ногу на ногу, вытягивал их или поджимал»¹⁹⁹. Это проявляется в характере деятельности и образе жизни персонажа: он не может вовремя сдать статью и сосредоточиться на написании рассказа, предпочитая играть в карты в компании друзей. Азарт игры выбивает Риверса из колеи: «Все было позабыто, захвачено неукротимой злобной страстью, которая овладевает человеком помимо его воли и играет им»²⁰⁰. Трэвис же, напротив, очень сдержанна, контролирует себя и остается чистой и неиспорченной, даже несмотря на увлечение светской жизнью. Вместе персонажи как бы отдаляются от цивилизации, ведут себя более естественно, что положительно отражается на их отношениях. Большую часть времени Конди и Бликс (так героиню нарекает ее возлюбленный, это слово, придуманное самим Норрисом, означает «что-то искрометное, смелое, энергичное, жизненное»²⁰¹) проводят на природе. Они отправляются на рыбалку, незнакомое обоим занятие. На озере персонажи обретают гармонию с окружающим миром: «Небо было бледно-голубое. Пахло коровами, и они дважды слышали пение жаворонка. [...] Упоительно было жить в такое благоуханное тихое утро. Молодая кровь быстрее бежала в венах»²⁰². В одной из сцен приятели Конди потрясены внешним видом пары: в старой одежде, в

¹⁹⁸ Там же. С. 23.

¹⁹⁹ Там же. С. 20.

²⁰⁰ Там же. С. 59.

²⁰¹ Там же. С. 54.

²⁰² Там же. С. 86.

пыли и грязи, Трэвис и Конди абсолютно счастливы после прогулки по холмам.

В описании экстатического состояния героев, созерцающих природу, Норрис, по мнению У. Диллингэма²⁰³, предвосхищает идею К.Г. Юнга об архетипах: «Весь мир казался им очень далёким, здесь, на берегу Тихого океана, в этот первый полдень нового года. [...] Ничего, кроме необъятного пространства океана внизу, ненарушимой синевы неба наверху да голой зелёной покатости земли, – три громады, три первобытных гиганта. В таком месте не могли приходить мещанские, тривиальные мысли. Душа невольно обращалась к простым чувствам, к фундаментальным расовым инстинктам. Громадное пространство земли, воздуха и воды родило в них чувство доброй, могучей силы – стихийной силы, естественной, а не выработанной, новой и молодой»²⁰⁴. Конди и Бликс, таким образом, временно отказываются от рационального познания и живут лишь ощущениями. Нахлынувшие на персонажей эмоции, чувство единения с природой действительно имеют содержательное сходство с понятием архетипа, в частности, с представлением об аниме. Согласно Юнгу, анима – это природный архетип, сводящий воедино «все проявления бессознательного, примитивных духов, историю языка и религии. [...] Это “фактор” в подлинном смысле этого слова. С нею ничего нельзя поделаться; она всегда есть *a priori* настроений, реакций, импульсов, всего того, что психически спонтанно. Она живёт из самой себя и делает нас живущими»²⁰⁵. В ходе развития сюжета Конди и Бликс экспериментируют со своим сознанием, перераспределяют его функции: героям удаётся заглушить голос разума, в терминологии З. Фрейда, «Я», и поднять с глубины бессознательное, «Оно». Развивая этот полезный, практический навык, персонажи не боятся идти на риск, меняют обстоятельства своего существования и успешно создают новую реальность. Как замечает У. Френч,

²⁰³ Dillingham W.B., p. 59.

²⁰⁴ Норрис Ф. Бликс, с. 190.

²⁰⁵ Юнг К.Г., с. 128.

«Бликс» может быть прочитана как «духовная автобиография Норриса, в которой он описывает не прожитую жизнь, но жизнь, которую следовало бы прожить»²⁰⁶.

Приключения Конди и Бликс завершаются благополучно: исполняется их мечта о совместном переезде в Нью-Йорк. По мнению Д. Манн, Конди Риверс имеет сходство с героями Норриса, которых постигла плачевная участь: «Такие персонажи, как Мактиг, Вандовер и Конди Риверс, сознательно обращаются в сторону зла, поскольку оно удовлетворяет их низкие животные природы, позволяет обуздать внутреннего зверя»²⁰⁷. Их объединяют пороки, такие как азартная зависимость и склонность к алкоголизму и насилию, а также неспособность их одолеть. Главное, что различает персонажей и, соответственно, финалы их историй, – окружение. Не будь рядом Трэвис, Конди мог бы уподобиться Мактигу или Вандоверу. В этих трёх романах Норрис выводит несколько кардинально отличающихся типов женщины. В «Мактиге» это Трина, не способная проникнуться эмпатией к мужу, вопреки его воле пытающаяся изменить его; Вандовера окружают порочные женщины, к которым он устремляется, отвернувшись от всегда к нему доброй Тёрнер Рэвис; наконец, в «Бликс» автор показывает, какой именно должна быть женщина «нового» столетия. Трэвис Бэссемер – это «прототип практичной и здравомыслящей женщины, которая будет скорее компаньоном мужчины, нежели объектом его защиты»²⁰⁸. Благодаря её постоянному присутствию Конди удаётся изгнать внутренних демонов и обратить свою опасную энергию на творчество, в то время как Мактиг и Вандовер, не получив достойной поддержки со стороны женщин, оказываются неспособными перестроить свою жизнь.

Тема мужского и женского обретает новое звучание в «Спруте». В произведении, насыщенном любовными конфликтами, представлены

²⁰⁶ French W.G., p. 80.

²⁰⁷ Munn D.D., p. 7.

²⁰⁸ Ryder M., p. 24.

несколько пар возлюбленных. В центре внимания автора оказывается взаимодействие Энникстера, хозяина ранчо Кьен-Сабе, и Хилмы Три, девятнадцатилетней молочницы. Писатель создаёт запоминающийся портрет эксцентричного землевладельца: в свободное от работы время Энникстер неустанно жуёт чернослив, читает «Дэвида Копперфилда» (David Copperfield, 1850) и «Тартарена из Тараскона» (Tartarin de Tarascon, 1872). Молодой человек образован (имеет сразу два диплома – инженера-строителя и адвоката), но при этом не доверяет современной медицине. Тяжело захворав, Энникстер отказывается от помощи врачей и едва не умирает (вероятно, Норрис наделяет героя личным предубеждением; именно из-за несвоевременного обращения за медицинской помощью у писателя развился перитонит, приведший к его преждевременной смерти в 1902 г.). Хотя персонаж является полновластным хозяином ранчо, он трудится наравне с остальными и представлен «простолюдином, грубым, прямым до дерзости, не терпящим возражений, полагающимся только на себя»²⁰⁹. За незаурядный ум и смекалку местные жители прозывают Энникстера «башковитым парнем, истинным янки, настоящим англосаксом»²¹⁰.

Примечательна мизогиния Энникстера: убеждённый, что жизненной целью каждой женщины является брак (это ловушка, в которую нельзя попадать мужчине), владелец Кьен-Сабе сторонится противоположного пола. Персонажи с подобными нелепыми предрассудками не редкость в прозе Норриса: таков, к примеру, Дойчер из рассказа «Его единственное счастье» (His Single Blessedness, 1897, *The Wave*), внушающий себе ненависть к детям. Несмотря на мнимую мизогинию, Энникстер испытывает симпатию к работнице своей фермы, очаровательной Хилме Три. Будучи очень высокого роста, она напоминает Цереру, «богиню плодородия, богиню молока и материнства»²¹¹. Подобно Беннету в «Мужней жене», Энникстер крайне

²⁰⁹ Норрис Ф. Спрут, с. 170.

²¹⁰ Там же. С. 169.

²¹¹ Civello P., p. 58.

неловок в общении с женщинами. Пытаясь поцеловать Хилму, мужчина отталкивает её своей грубоватой прямолинейностью: «Когда Хилма повернулась с ломтиком готового сыра, предлагая ему отведать, он вдруг шагнул к ней, обнял за плечи и потянулся поцеловать. В последний момент он, однако, замешкался и испортил всё дело. Хилма гибким движением отшатнулась от него. Энникстер грубо схватил её за руку, одновременно тяжело наступив на узенькую ступню, ему удалось лишь коснуться щекой мочки её уха, а губами блузки где-то около шеи. Потерпев неудачу, он одновременно понял, что Хилма вовсе не мечтала о его поцелуе»²¹². Как и в случаях со многими мужскими персонажами Норриса, Энникстером движет половой инстинкт: желая лишь пофлиртовать с Хилмой, он заявляет, что не намерен жениться на ней. Оскорблённая таким признанием, героиня покидает ферму.

В эпизодах, описывающих внутреннюю трансформацию героя, отчётливо чувствуется влияние на творчество Норриса Л. Толстого. Лишившись Хилмы, Энникстер осознаёт, насколько она ему дорога. Подобно Константину Левину из «Анны Карениной» (1878), лишь рядом с женщиной персонаж обретает душевное равновесие, и достичь его помогает природная стихия. В момент его просветления колосья пшеницы наливаются золотом: «Это была пшеница! Пшеница! Маленькое зёрнышко, давно упрятанное в глубокую тёмную борозду, набухло, собралось с силами и дало росток, который однажды ночью приблизился к свету. Пшеница взошла. [...] Снова возродилась мощь вселенной. Снова кроткий, милосердный Титан шевельнулся, потянулся и пробудился к жизни, и утро, засияв во всей своей красе, озарило человека, чьё переполненное любовью к женщине сердце радостно колотилось, в то время как ликующая земля светилась дивным светом в счастливом сознании выполненного долга»²¹³. Таким образом, внутренний инстинкт, повелевающий Энникстеру открыть Хилме своё сердце,

²¹² Норрис Ф. Спрут, с. 282.

²¹³ Там же. С. 440.

побеждает разум, вынуждавший его притворяться жёноненавистником. Подобно тому, как для Бликс и Конди символом очищения становится вода, Энникстер обнаруживает таковой в пшеничных колосьях.

Инстинкты и пшеница играют значительную роль и в духовных поисках Ванам. Спустя шестнадцать лет после смерти возлюбленной, Анжелы Вэрьян, тридцатипятилетний пастух по-прежнему продолжает оплакивать её и больше всего мечтает об её воскрешении. В портрете Анжелы, шестнадцатилетней девушки, до своей смерти работавшей в цветочном хозяйстве, Норрис воплощает образ богини Флоры: в описании героини П. Сивелло обнаруживает, в частности, аллюзию на картину С. Боттичелли (ок. 1445–1510) «Весна» (1482)²¹⁴. Пытаясь пережить неизбежное горе, почти два десятка лет Ванам скитается по близлежащим пустыням и уподобляется «ветхозаветным пастухам, первым пророкам Израилевым»²¹⁵. Персонаж впадает в мистицизм и обретает способность погружаться в состояние транса: «Постоянно пребывая в ожидании чуда или хотя бы знамения, он дал своему болезненному воображению полную волю, неизбежным следствием чего явились галлюцинации»²¹⁶. Как отмечает У. Диллингэм, его мироощущение «ошибочно основано на мысли, а не на чувстве»²¹⁷. Полагаясь, скорее, на рациональное познание (отнюдь не свойственное мистикам), Ванам пытается вызвать дух любимой – по мнению Р. Спиллера, в этом фрагменте произведения содержится аллюзия на роман Дж. Дюморье (1834–1896) «Трильби» (Trilby, 1894), который «Норрис презирал»²¹⁸. Вероятно, автор «Спрута» иронически оценивает образ Свенгали, музыканта, фокусника и колдуна, овладевающего певицей-красавицей Трильби с помощью гипноза. В отличие от магических трюков Свенгали, спиритический сеанс Ванам оказывается неудачным.

²¹⁴ Civello P., p. 55.

²¹⁵ Норрис Ф. Спрут, с. 176.

²¹⁶ Там же. С. 265.

²¹⁷ Dillingham W.B., p. 63.

²¹⁸ Литературная история Соединённых штатов Америки. Т. III, с. 119.

В эпизодах, посвящённых страданиям Ванамы, Норрис заостряет внимание на теме веры. Персонаж отвергает лживую проповедь отца Саррии, который велит ему дожидаться встречи с умершей в раю. Ванамы желает видеть возлюбленную здесь и сейчас, на земле, а не на небе через неизвестный срок. Показывая бессилие священнослужителя, автор свидетельствует об упадке католической церкви. Примечательно в этой связи описание монастыря: «Иоанн Креститель, святой покровитель храма, подняв два пальца для благословения, бесстрастно уставился в полумрак над потолком, не замечая человеческой скорби, попусту бившейся о перила, ограждающие алтарь; и Анжела оставалась, как и раньше, лишь воспоминанием, далёкой, бестелесной, на веки утраченной»²¹⁹. Под стать разрушенной церкви с рассыпавшейся штукатуркой её коррумпированный настоятель, отец Саррия, зарабатывающий на петушиных боях. По мнению С. Бёрнса, именно священник является неизвестным насильником, погубившим многострадальную Анжелу²²⁰.

В конце концов Ванамы воздаётся за пережитые страдания. Пшеница в «Спруте» вновь оказывается всемогущей, благодатной силой, способной утешить человека. Встречая дочь Анжелы, полную копию своей матери (в сущности, её реинкарнацию), Ванамы видит, как в саду распускаются бутоны мириады цветов, а мгновение спустя – как всходит пшеница: «Внизу, в долине, миллионы роз, лилий, гиацинтов, гвоздик, фиалок переливались чудесными красками в золотистом свете восходящей луны. [...] Пшеница! Она была повсюду, сколько хватал глаз. Земля, долгое время оголённая, ожила, зазеленев»²²¹. Подобно своему наставнику Дж. Леконту, Норрис «возвращает христианство к его языческим истокам»²²²: Ванамы становится свидетелем воскрешения не только Анжелы, но и бога зерна. Как подчёркивает П.

²¹⁹ Норрис Ф. Спрут, с. 269.

²²⁰ Burns S.L. «The Rapist in Frank Norris's The Octopus» // American Literature. Vol. 42, № 4. 1971. P. 567–569.

²²¹ Норрис Ф. Спрут, с. 456–459.

²²² Civello P., p. 53.

Сивелло, ранее на сходство между Христом и языческим богом зерна²²³ указывал Дж. Фрэнгер (1854–1941) в «Золотой ветви» (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1890). Характерно, что после неудачной попытки вызвать дух любимой Ванамы начинает доверяться исключительно «шестому чувству», знакомому, подчёркивает автор, «людям, долго живущим в одиночестве, близко к природе»²²⁴. Став невольным свидетелем первобытного языческого ритуала, одновременно возрождающего пшеницу и Анжелу, Ванамы наконец обретает внутреннюю гармонию.

Энникстеру и Ванамы, на которых снисходит мистическое озарение, противопоставлены персонажи, которым пережить подобный опыт не дано. Среди них – супруга Магнуса Энни Деррик, бывшая преподавательница чистописания. Женщина презирает жизнь на ранчо и мечтает о поездке в Италию. В её образе, несомненно, можно разглядеть черты матери Норриса, Г. Норрис, также в юности работавшей в школе. Единственную родную душу среди жителей Сан-Хоакина миссис Деррик находит в поэте Пресли, который, впрочем, разочаровывает её своей любовью к Гомеру, «воспевавшему сражения и горы трупов, варварские пиры и буйные страсти, она находила его неистовым и грубым»²²⁵. Занятно противопоставление Норрисом любимых авторов персонажей: помимо Гомера, Ванамы превозносит «Беовульфу» и «Песнь о нибелунгах», а среди настольных книг миссис Деррик перечислены «Марий-эпикурец» (*Marius the Epicurean*, 1885) У. Пейтера (1839–1894), «Очерки Элии» (*Essays of Elia*, 1823) Ч. Лэма (1775–1834), «Сезам и лилии» (*Sesame and Lilies*, 1865) и «Камни Венеции» (1851–1853) Дж. Раскина (1819–1900), а также «маленькие, будто игрушечные, журналы, заполненные пустыми, банальными стишками второстепенных поэтов»²²⁶. Как отмечает Д. Пайзер, творчество Норриса следует понимать через противопоставление «жизни» и «литературы» (*«life» and «literature»*): «Согласно Норрису, “жизнь”

²²³ Ibid.

²²⁴ Норрис Ф. Спрут, с. 319.

²²⁵ Там же. С. 198.

²²⁶ Там же.

включает в себя эмоции и инстинкты, “литература” – мышление, культуру, высшее образование, изысканность, избыточную одухотворённость. В “жизни” властвуют категории маскулинности, естественности и силы, в “литературе” – понятия изнеженности, искусственности и слабости»²²⁷. Именно к классу «литературы» Норрис причисляет Лэма, Пейтера, Раскина, а также М. Арнолда (1822–1888) (последних трёх он критикует и в одной из газетных публикаций)²²⁸. По мнению Норриса, это имитаторы, притворщики, чья псевдоэлитарная культура проникнута напускным высокомерием. Нападая на эстетизм и соотносящихся с ним авторов, американский писатель, несомненно, следует примеру наставника, Р. Киплинга, который вёл ожесточённую полемику с О. Уайлдом (1854–1900) и рупором эстетизма, художником-иллюстратором О. Бёрдсли (1872–1898). В «Спруте» такой же высоколобой интеллектуалкой, оторванной от действительности, мнит себя Энни Деррик. Потому неслучайно героине, избегающей любой потенциальной жизненной угрозы, пшеница представляется смертельной опасностью, в ней ей чудится «что-то непотребное, отталкивающее»²²⁹. Тем изумительней кажется поступок героини в концовке романа: в момент беды миссис Деррик не бросает Магнуса и вновь устраивается работать в школу. Подводя итог случившемуся, миссис Деррик резюмирует: «Начнём всё сначала. Только уже без надежды на будущее. Магнус очень постарел, и заботу о нём я должна взять на себя»²³⁰.

Гораздо большего осуждения удостоиваются художник Хартрат и миссис Сидерквист, светская дама, занимающаяся благотворительностью. Сцена художественной выставки, организованной с целью собрать средства для голодающих жителей Индии, пронизана едкой авторской иронией: «Это был настоящий парад мошенников, жуликов, неистребимых и вездесущих, особое племя людей с хорошо подвешанными языками, шустрых и

²²⁷ Pizer D., 1966, p. 100.

²²⁸ Frank Norris' Weekly Letter (August 24, 1901) // *Novels and Essays*, p. 1145.

²²⁹ Норрис Ф. Спрут, с. 197.

²³⁰ Там же. С. 643.

изворотливых, вереница шарлатанов»²³¹. В атмосфере, царящей в этом кругу «прохиндеев»²³², отчётливо распознаются нотки фальши: пока американские фермеры, такие как Дайк, становятся жертвами социальной несправедливости, миссис Сидерквист направляет собранные на выставке средства в зарубежные страны. Под стать ей её муж, мистер Сидерквист, который осуждает действия железной дороги и вместе с тем «не видит основания для ссоры с Шелгримом и продолжает обедать у него дома»²³³. Хартрат, в свою очередь, воплощает вышеупомянутый тип художника-«имитатора»: зрители выставки гадают, чью работу он столь старательно копирует, – Ж.-Ф. Милле или К. Каро (1796–1875). Таким образом, в «Спруте» возникает новый образ, ранее, пожалуй, не встречавшийся в прозе американского писателя, – образ эмансипированной женщины, светской дамы, избалованной роскошью и мнящей себя покровительницей искусств. Идеалы миссис Сидерквист ложны: её стремление поддерживать статус благородной филантропки является, по мнению автора, не чем иным, как неприкрытым ханжеством.

Попытку проследить, как именно формируется подобный тип респектабельной и вместе с тем развращаемой богатством дамы, Норрис предпринимает в своём последнем романе, «Омуте». В центре внимания автора оказывается Лора Дирборн, супруга финансового магната Кёртиса Джедвина. Жизнь героини отягощена противоречиями: она перманентно оказывается перед сложным выбором – между семьёй и карьерой, амбициями и домашним уютом, мужем и любовником, долгом и сиюминутным удовольствием. Примечательна ремарка на первой же странице с описанием Лоры: «Её жизнь была обречена на тёмные кризисы»²³⁴. В начале произведения героиня попадает в Чикаго – город, полный соблазнов, перед которыми особенно сложно устоять женщине с опытом длительного пребывания в провинции. В этом отношении девушка напоминает

²³¹ Там же. С. 396.

²³² Там же. С. 397.

²³³ Там же. С. 398.

²³⁴ Norris F. The Pit, p. 4.

бальзаковских персонажей, в частности, Эжена де Растиньяка. Лора – уроженка городка Грейт-Баррингтон (Массачусетс), и автор избирает эту локацию в качестве места действия неспроста. Подобно Н. Готорну, описывающему в «Алой букве» (*The Scarlet Letter*, 1850) нравы жителей Сейлема, Норрис обличает местных пуритан: жизнь здесь невероятно скучна, отмечает автор «Омута», «“дух Новой Англии” торжествовал здесь во всей своей суровости»²³⁵. Мисс Дирборн ежедневно ловит на себе подозрительные взгляды соседей, порицающих её образ жизни. Лора в одиночку отправляется в Бостон ради представлений «Марии Стюарт» и «Макбета» с Хеленой Моджеевской (популярная польская актриса (1840–1909), снискавшая успех на американской театральной сцене) в главной роли, и по возвращении в Баррингтон девушку встречает «группа дьякониц под предводительством пресвитерианского священника, их целью было провести разъяснительную беседу»²³⁶. Южный темперамент Лоры, доставшийся от матери (уроженки Северной Каролины), не позволяет ей более переносить подобную бесцеремонность, и она отбывает в Чикаго.

В сцене в чикагской опере, которой открывается роман, Норрис описывает впечатление Лоры от постановки «Фауста» (1859) Ш. Гуно и акцентирует её поистине детский, наивный оптимизм: «Мир был прекрасен, а люди вокруг – добрыми, великодушными и искренними»²³⁷. В этой черте героини, несомненно, содержится аллюзия на героиню Г. Флобера, Эмму Бовари: возвышенный образ мыслей Лоры, рано лишившейся родителей, также оказывается сформирован различными книгами и культурными стереотипами. Характерен список её любимых авторов: на её книжных полках соседствуют У. Скотт («Айвенго», *Ivanhoe*, 1819), Ч. Диккенс, А. Теннисон («Королевские идиллии», *Idylls of the King*, 1859–1885), У. Теккерея («Ньюкомы», *The Newcomes: Memoirs of a Most Respectable Family*, 1855), О.У.

²³⁵ Ibid. P. 44.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid. P. 25.

Холмс, Ш. Бронте («Джейн Эйр», Jane Eyre, 1847), из живущих писателей – лишь У.Д. Хоуэллс. В беседе с Лендри Кортом Лора ставит сентиментальную «Ванду» (Wanda, 1893) Уиды (1839–1908) гораздо выше «Потерпевших кораблекрушение» (The Wrecker, 1892) Р.Л. Стивенсона и Л. Осборна (1868–1947), одного из любимых романов Норриса (на него писатель ориентировался, работая над эпизодом кораблекрушения в «Вандове и звере»). Свой выбор мисс Дирборн поясняет тем, что «Ванда» заставила её плакать как ни одна другая книга, по её мнению, «это красивая история любви, повествующая о благородных и бескорыстных людях»²³⁸. Норрис таким образом демонстрирует две стороны медали: кругозор Лоры ограничен, и она не желает выходить за его рамки; вместе с тем девушка мечтает о «другой Лоре, гораздо лучшей, более благородной, более красивой Лоре, нежно любимой всеми»²³⁹. В ходе развития сюжета обозначенный в начале повествования мотив двойничества становится ведущим в изображении героини.

В первой половине романа Лора принимает ухаживания сразу трёх мужчин – Кёртиса Джедвина, художника Шелдона Кортелла и помощника Джедвина, Лендри Корта. Девушка продолжительное время не может определить избранника (успев отказать каждому) и наконец останавливается на Джедвине – по собственному признанию мисс Дирборн, из-за его богатства. Но финансист влечёт её ещё и по другой, вероятно, более весомой причине: «Фигурой, завладевшей её воображением, был не сладкоречивый художник-белоручка, исполненный грации, а боец, недоступный пониманию женщины, жёсткий, суровый, облачённый в воинские доспехи, яростно сражавшийся в битве»²⁴⁰. Лора выбирает мужественного, пробивающего себе путь Джедвина, на фоне которого образы утончённого и образованного Кортелла, а также подобострастного Корта заметно меркнут.

²³⁸ Ibid. P. 56.

²³⁹ Ibid. P. 21.

²⁴⁰ Ibid. P. 65.

Выходя замуж за Джедвина, героиня ставит крест на театральной карьере, подобно Г. Норрис, также сделавшей выбор в пользу богатства и домашнего уюта. Согласно возвышенному образу мыслей, сформированному популярной литературой, Лора ожидает слишком много от предстоящего брака: любовь видится ей «чем-то воодушевляющим, великолепным, она должна быть подобна любви Джульетты или Маргариты»²⁴¹. Она с энтузиазмом берётся за обустройство семейного гнезда, и соответствующие эпизоды полны авторской иронии: к примеру, Лора выискивает эффектное название для яхты, купленной Кёртисом, в книге о мифах «Век сказаний» (The Age of Fable, 1855) Т. Булфинча (1796–1867), в ином фрагменте – увешивает стены дома картинами Бутро. Вероятно, таким образом в «Омуте» произвольно иллюстрируется идея демонстративного потребления, сформулированная Т. Вебленом (1857–1929) в «Теории праздного класса» (The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions, 1899): изначально скромная, неизбалованная девушка, став женой обеспеченного и щедрого мужчины, стремится произвести яркое впечатление и потому окружает себя показной роскошью.

По мере ухудшения отношений с Джедвином Лора осознаёт, что её надежды на счастливую жизнь мало-помалу улечиваются: Кёртис, одержимый «демоном пшеницы», неуклонно отдаляется от неё, а мечты о карьере актрисы остались позади. Между тем сама героиня не предпринимает попыток заинтересоваться делами мужа, сферой его деятельности и, подобно Энни Деррик, сознательно избегает любых разговоров о пшенице – предмете, недоступном её пониманию. Женщина всё чаще оказывается подвержена перепадам настроения и пароксизму, и, описывая её состояние, автор использует определения «невралгии» (*neuralgia*) и «истерии» (*hysteria*) – подобные признаки явно указывают на наличие невротического расстройства. Как отмечает У. Френч, болезнь героини демонстрирует, сколь «отчаянно она

²⁴¹ Ibid. P. 161.

борется за обретение индивидуальности, ей невероятно сложно найти удовлетворительную для себя роль в обществе»²⁴². Стремясь вновь завладеть вниманием супруга, напомнить ему о своей красоте, Лора прибегает к актёрским уловкам: она предстаёт перед ним в образах героинь Шекспира и Расина – леди Макбет, Порции, Джульетты и Гофолии (в присутствии Кортелла девушка принимает облик Федры), облачается в одежду Федоры, героини одноимённой пьесы (1898, эта роль стала визитной карточкой кумира Лоры, актрисы Сары Бернар (1844–1923)) В. Сарду (1831–1908), а также исполняет партию Кармен из одноимённой оперы (Carmen, 1875) Ж. Бизе (1838–1875). Приближая развязку, Норрис всё нагляднее акцентирует раздвоение личности героини: «Одна из двух Лор Джедвин, возникавших попеременно и называвших себя “я”, знала, какой эффект произведут её поза и слова на любящего, сочувствующего человека. Но другая Лора Джедвин возмутилась бы столь гнусной инсинуацией, подобной неискренностью»²⁴³.

Как и следовало ожидать, искусственная, театральная версия Лоры не импонирует Джедвину – ему гораздо ближе «старая Лора, спокойная, тихая и величественная»²⁴⁴, исполняющая на органе его любимые, старые композиции – баллады «Дейзи Дин» (Daisy Dean), «Лорд Лоуэл» (Lord Lovel) и песни «Когда звёзды в тихом небе» (When Stars Are in the Quiet Sky, 1838, автор стихов – Э. Булвер-Литтон) и «Открой мне свою решётку» (Open Thy Lattice to Me, 1844, автор музыки и текста – поэт и певец С. Фостер, 1826–1864). Лора, как эгоистичная натура, которой не свойственно думать о чужих чувствах, не воспринимает слова мужа всерьёз и вновь впадает в отчаяние. В подобном состоянии девушка оказывается особенно уязвима перед Кортеллом – единственным, кто, по мнению Лоры, действительно её любит и способен оценить по достоинству. Прекрасный знаток искусства, он магнетически воздействует на её экзальтированную особу: как отмечает Б. Хочман,

²⁴² French W.G., p. 110.

²⁴³ Norris F. The Pit, p. 295.

²⁴⁴ Ibid. P. 312.

«безупречное исполнение Кортеллом “Утешения” Мендельсона, “Аппассионаты” Бетховена и “Мефисто-вальса” Листа – подходящее начало для предполагаемого соблазнения Лоры»²⁴⁵. Искусство, таким образом, становится в руках персонажа орудием, проводником в мир интимных отношений – с той же целью он декламирует ей стихи из поэм «Канун святой Агнессы» (The Eve of St. Agnes, 1819) Дж. Китса (1795–1821), «Сорделло» (Sordello, 1840) Р. Браунинга и «Свет Азии, или Великое отречение» (The Light of Asia, or the Great Renunciation, 1879) Э. Арнолда (1832–1904). Этот мотив автор «Омута» использует и в сюжетной линии Лендри Корта и Пейдж Дирборн, младшей сестры Лоры: их беседы являют собой интеллектуальную дуэль – как и Лора с Шелдоном, персонажи попеременно цитируют стихи (например, отрывок из поэмы А. Теннисона «Энох Арден» (Enoch Arden, 1864); с героем этого произведения, Энохом Арденом, покинувшим супругу, уместно сопоставлять Кёртиса Джедвина). Представляется, что Кортелл, соблазняющий Лору, замужнюю женщину, ради собственного тщеславия, воплощает очередной в прозе Норриса образ бесплодного, неприкаянного художника: как отмечает сам персонаж, во время обучения искусству витража XIII в. в Авиньоне и Сиене он «только бездельничал и понемногу рисовал»²⁴⁶. Б. Хочман справедливо обращает внимание на два «*hel(l)*» в его имени и фамилии (*Sheldon Corthell*)²⁴⁷: это созданный Норрисом прототип коварного искусителя, подобно Мефистофелю, он прокладывает Лоре дорогу в ад. Девушку невольно спасает Джедвин: произошедшая финансовая катастрофа вынуждает его вовремя вернуться домой и, как отмечает У. Френч, «предотвращает её от повторения его гибельного пути»²⁴⁸.

В концовке романа Лора, шокированная вдруг проявившейся внутренней опустошенностью мужа, наконец сознаёт значение истинной, бескорыстной любви. Она неожиданно испытывает ранее несвойственную ей

²⁴⁵ Hochman B., p. 122.

²⁴⁶ Norris F. The Pit, p. 242.

²⁴⁷ Hochman B., p. 104.

²⁴⁸ French W.G., p. 116.

эмпатию и, подобно Энни Деррик, готова начать супружескую жизнь с чистого листа. Однако основания усомниться в трансформации героини по-прежнему сохраняются: Норрис оставляет финал открытым – Кёртис и Лора распродают имущество в Чикаго и отправляются на Запад. По силам ли героям будет справиться с новыми трудностями? Ответ на этот вопрос неизвестен. Тем не менее автор намекает на произошедшую в героине перемену с помощью реплики: «Что теперь означают “вещи”, слуги, деньги и всё остальное?»²⁴⁹.

Итак, двигаясь от образа роковой женщины к образу эмансипе, Норрис неустанно подчёркивает значимость темы мужского и женского в своём творчестве. Писатель одним из первых в американской литературе изображает конфронтацию, «войну» мужчины и женщины и акцентирует биологическую природу их отношений, определяемую либидо и насилием. Женские персонажи Норриса, как правило, страстные, «нервические» натуры, обладают особой витальной энергией, способны как сеять хаос в мужском мире, так и создавать в нём гармонию. В орбиту писательского внимания попадают образы роковых (Гуальдрада, Лало Да, Виктория Бойден, Крещенсия Хромада, Трина Съепп, Мария Макапа, Флосси, Ида Уэйд, Минна Хувен) и эмансипированных женщин (последних, за исключением Моран, не достигшей этого статуса, можно разделить на два типа: первый – женщины «нового» столетия – Бликс, Ллойд Сирайт, Тёрнер Рэвис, Хилма Три; второй – своиравные «аристократки» – Энни Деррик, миссис Сидерквист, Лора Джедвин). Важно отметить, что, хотя в изображении женщин Норрис сделал шаг вперёд по сравнению с литературой «благопристойной традиции», его художественные достижения в этой области сложно назвать революционными. В отличие от писательниц-суфражисток, таких как Э. Глазгоу, К. Шопен, Г. Атертон (1857–1948), Э. Уортон или Ш. Гилман, Норрис не выступает рьяным защитником за женские права. Концовки его романов

²⁴⁹ Norris F. The Pit, p. 418.

(«Бликс», «Мужняя жена», «Спрут», «Омут») свидетельствуют о том, что место женщины должно быть рядом с мужчиной и она должна беспрекословно ему подчиняться. Как сообщает дружившая с Норрисом писательница Дж. Томпкинс (Tompkins, Juliet Wilbor, 1871–1956), в своём доме он был «полновластным хозяином, и жена повиновалась ему»²⁵⁰. Согласно Норрису, в паре каждый выполняет соответствующую роль: развитая и образованная женщина должна достойно служить своему избраннику, создавать здоровую обстановку в семье; на плечи мужчины ложится забота об обеспечении близких. По мнению писателя, именно счастливая, гармоничная пара, живущая в едином ритме с природой, приносит цивилизованному обществу безусловную пользу, отдаляя его неминуемый упадок.

²⁵⁰ French W.G., p. 87.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации была предпринята попытка продемонстрировать своеобразие натурализма Ф. Норриса с помощью триады: артистическая авторская натура – маскулинный протагонист-бунтарь – своенравная роковая героиня (каждому из представленных компонентов триады соответствует глава диссертации). Происхождение Норриса определило его взыскательный читательский вкус, пристальную критическую оценку современной писателю литературы, что, в свою очередь, пробудило в нём желание изменить тенденции, господствовавшие в прозе США конца XIX в., и выработать собственный творческий язык. Вместе с тем знакомство Норриса с юных лет со светским обществом Сан-Франциско породило в нём отвращение к американской элитарной культуре (непосредственное участие в её формировании принимала и Г. Норрис, мать писателя). В отличие от матери (ставшей прототипом героинь Энни Деррик и Лоры Джедвин), писатель не сторонился мира трущоб и проявлял внимание к судьбам «униженных и оскорблённых» – бродяг и бедняков, в силу различных причин оказавшихся на обочине жизни. Широта взглядов и интересов Норриса, напряжённый интеллектуальный поиск объясняют его увлечение литературным натурализмом европейского образца, определяют жанровое разнообразие произведений писателя (приключенческий роман, криминальная хроника, роман воспитания, социальная драма, роман о биржевых спекуляциях), обширный пласт затрагиваемых тем (экзистенциальное одиночество и социальная несправедливость, классовая вражда и семейный разлад, несвобода человека и переоценка современных ценностей и др.) и запоминающиеся художественные образы (сломленные фермеры; впавшие в состояние творческого паралича художники; журналист и полярный исследователь, преобразившиеся благодаря женской заботе; девушки-жертвы города; женщины-«валькирии» с невероятной силой духа и др.).

Одним из не реализованных при жизни замыслов Норриса стала трилогия о Гражданской войне в США: в каждом из предполагаемых романов писатель намеревался отразить один из трёх дней легендарного сражения при Геттисберге, состоявшегося 1–3 июля 1863 г. Одержимый идеей создать современный американский эпос, Норрис, возможно, хотел помериться силами со С. Крейном, опубликовавшим «Алый знак доблести» (*The Red Badge of Courage*, 1895). Вероятно, писатель преследовал и иную цель – например, вновь попытаться убедить коллег по писательскому цеху в том, что уважающий себя литератор не имеет права братья за тему, в которой он не сведущ. Став известным, Норрис, как свидетельствуют его эссе («Истинная награда романиста», 1901, *The True Reward of the Novelist*; «Потребность в литературном сознании», 1901; «Ответственность романиста», 1902, *The Responsibilities of the Novelist*), боится утратить собственную идентичность и напоминает себе о принятом бремени ответственности: «Человек, располагающий возможностью доносить свои мысли до ста пятидесяти тысяч людей, которые, не будучи просвещёнными, верят всему, что он говорит, берёт на себя нелёгкую обязанность и сталкивается с огромной ответственностью»²⁵¹. В одной из литературных рецензий этого же периода Норрис критикует роман «Кризис» (*The Crisis*, 1901) американского писателя У. Черчилля (1871–1947) за «скудное действие, консерватизм, политкорректность, благопристойность, за фанатичную приверженность старомодным понятиям, избитым формулам, устаревшим, освящённым веками нормам»²⁵² и с изумлением отмечает, что в книге, посвящённой Гражданской войне и обращающейся к фигурам А. Линкольна (1809–1865), У. Шермана (1820–1891) и У. Гранта (1822–1885), невозможно обнаружить ни единой сцены битвы. Приведённые суждения позволяют подчеркнуть характерную особенность писательского мышления Ф. Норриса: чрезвычайно

²⁵¹ Норрис Ф. Ответственность романиста: пер. с англ. А. Зверева // Писатели США о литературе. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1974. С. 136.

²⁵² Frank Norris' Weekly Letter (June 22, 1901) // *Novels and Essays*, p. 1134.

требовательный как к себе, так и к окружающим, на протяжении всей профессиональной карьеры он крайне остро реагирует на любые человеческие несовершенства. Непримируемость Норриса позволяет обнаружить в нём сходство со старшим современником, М. Твеном, упрекавшим У. Скотта и Дж.Ф. Купера в незнании исследуемого материала и неправдоподобности художественных образов (Твен высмеивает рыцарские романы в «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889; классифицирует недостатки Купера в «Литературных грехах Фенимора Купера», *Fenimore Cooper's Literary Offenses*, 1895).

На фоне других американских писателей рубежа XIX–XX вв. Норриса, безусловно, выделяют броские художественные образы, воплощающие человеческую одержимость и уязвимость: многоликое золото (скульптура зуба, монеты Трины, сервиз Марии Макапы, клетка канарейки – «Мактиг»), смертельный поцелуй («Ивернелл», «Мактиг», «Вандовер и зверь»), пшеница, локомотив и щупальца осьминога («Спрут»), водоворот, яма («Омут»). Подобно У. Уитмену (1819–1892) и Г. Мелвиллу, увековечившим в «Листьях травы» (*Leaves of Grass*, 1855) и «Моби Дике» (*Moby-Dick, or The Whale*, 1851) образы травы и кита, Норрис прославляет пшеницу. Возможно обнаружить её сходство с ярким художественным символом из другого произведения 1900-х гг., «Воспитания Генри Адамса» (*The Education of Henry Adams*, 1907), – с динамо-машиной, «новым божеством, механизмом, помещённым в центр мироздания, заменившим собой Бога-человека и его мать»²⁵³. Узнаваемы и неподдельны норрисовские злодеи, возможно, несколько карикатурные, однако удачно воплощающие тип проходимца (им оказывается бизнесмен либо чиновник), – Маркус Шулер («Мактиг»), Чарли Гири («Вандовер и зверь»), Берман и Дилани (оба – «Спрут», последний выселяет фермеров из их домов). Примечательны причудливые, состоящие из одного слова прозвища действующих лиц Норриса (Мактиг, Вандовер, Энникстер, Пресли, Ванами,

²⁵³ Уракова А.П. Генри Адамс // История литературы США. Т. V: Литература начала XX в. / Под ред. Е.А. Стеценко, М.М. Кореневой. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 185.

Дайк, Дилани), – одновременно и имена, и фамилии. По-видимому, таким образом автор подчёркивает степень одиночества персонажей в жестоком урбанистическом мире. В изображении трагических судеб героев Норрис проявляет себя как ярый антиинтеллектуалист: автор отмечает пагубное влияние «университетов» на судьбы персонажей (Росс Уилбур, Вандовер, Пресли). Сторонник теории расового превосходства, Норрис предвзято изображает представителей определённых этносов, среди которых не только ранее упомянутые евреи, азиаты и латиноамериканцы, но, например, и немцы (в «Спруте» писатель с завидной частотой высмеивает произношение немца Хувена).

От прочих писателей-натуралистов Норрис отличается особым акцентированием проблемы наследственности, которая в его произведениях предстаёт ведущим фактором, определяющим судьбу персонажа (значение фактора среды менее значимо). Х. Гарленд исследует воздействие социально-экономических условий на жизнь фермеров («Столбовые дороги», 1891), Т. Драйзер – явление «химизма» человека во взаимодействии с окружающей средой (*chemism*; авторский термин Драйзера, означающий внутренние человеческие побуждения), С. Крейн – непосредственно саму социальную среду (зловонные испарения трущоб Бауэри, в сущности, уничтожают Мэгги Джонсон). В фокусе внимания Норриса оказываются внутренние инстинкты, импульсы, «шестое чувство» – именно они, в его понимании, детерминируют человеческие поступки. Внимание на внутренней, звериной, стороне человека сближает американского писателя с Д.Х. Лоуренсом (1885–1930), в своих произведениях подчёркивающего значение полового инстинкта, некоего «магнетического ощущения»²⁵⁴, «мощного эротического заряда»²⁵⁵, разрушительного для мужчины и женщины; а также с Дж. Конрадом, чей полковник Курц, центральный персонаж повести (новеллы) «Сердце тьмы»

²⁵⁴ Лоуренс Д.Г. Влюблённые женщины: пер. с англ. В. Бернацкой. – М.: Вагриус, 2007. С. 79.

²⁵⁵ Там же. С. 461.

(Heart of Darkness, 1902), оказываясь в джунглях Конго, открывает в себе внутреннего зверя и превращается в кровожадного вождя местного племени. Норриса привлекает неуловимая, мистическая связь человека с природой, выражаясь словами Г. Спенсера, некая «непознаваемая сила»²⁵⁶, непрестанно дающая знать о себе. Как отмечает У. Диллингэм, автора «Мактига» и «Вандовера» не интересуют «ни реформы, как Х. Гарленда или Э. Синклера, ни наука о детерминизме, как Т. Драйзера, центром его притяжения были сила и вихрь инстинкта»²⁵⁷. Возможно, наиболее близким Норрису по духу писателем является Дж. Лондон, который также придавал серьёзное значение концепции англосаксонского человека и «отвергал псевдокультуру эпигонов романтизма, “обращавших людей в слабые тени”, презирал тип женщин, падающих в обморок при одном упоминании о крови и “суровой правде жизни”»²⁵⁸. Женские образы Норриса и Лондона действительно имеют определённое сходство: подобно характерам эмансипированных женщин в «Спруте» и «Омуте», в «Мартине Идене» (1909) выстраивается образ Руфи Морз, девушки из состоятельной буржуазной семьи, не способной оценить Мартина Идена по достоинству и ведущейся лишь на его внезапное обогащение.

Несомненно, далёкий от постулируемого в эссеистике образа «объективного» натуралиста, Норрис, скорее, оказывается «неисправимым» идеалистом с импульсами романтика. Рассуждая о своеобразии творчества американского писателя, У. Френч справедливо отмечает «его неподдельный эскапизм, который вкупе с методами научного натурализма делает из него поистине любопытный феномен»²⁵⁹. Большинство литературоведов сходятся во мнении о том, что Норрис проявляет себя как крайне непоследовательный и противоречивый мыслитель, упоённый полётом собственной фантазии.

²⁵⁶ Спенсер Г. Синтетическая философия: пер. с англ. П. Мокиевского. – Киев: Ника-центр, 1997. С. 27.

²⁵⁷ Dillingham W.B., p. 51.

²⁵⁸ Брукс В.В., с. 77.

²⁵⁹ French W.G., p. 48.

Запутанными, сбивающими с толку рассуждениями на социально-философские темы изобилуют как художественные произведения писателя, так и его публицистика. Норриса зачастую можно уличить в несоблюдении собственных заповедей: к примеру, призывая коллег по литературному цеху отринуть сентиментальность²⁶⁰, вместе с тем в своих произведениях писатель не стесняется применять элементы порицаемой им мелодрамы. Это подтверждают многочисленные эпизоды из его романов: операция, переносимая девочкой Хэтти («Мужняя жена»); сопоставление сцен голодной смерти миссис Хувен и грандиозного ужина в особняке Джерардов («Спрут») (Норрис использует технику литературного монтажа задолго до Дж. Дос Пассоса, применяющего её в трилогии «США» (1930–1936)); рыдания Джедвина на руках Лоры («Омут») и др. В «Спруте» возможно обнаружить романтизацию образа строителя бизнес-империи, Шелгрима: своими репликами персонаж создаёт видимость, будто он никак не причастен к деятельности своей компании и не несёт ответственности за её разрушительные действия.

Не чуждой Норрису оказывается и нарочитая драматизация. В своих произведениях автор отводит немаловажную роль совпадению, случаю, как бы ненароком приводящему персонажей к трагическому исходу: пожалуй, наиболее ярким примером может служить судьба Долли Хейта в «Вандове́ре и звере» (Флосси целует место пореза на его губе и передаёт юноше сифилис). Художественный язык писателя нередко производит впечатление вторичности: Норрис не пренебрегал разнообразными клише, в связи с чем приходят на ум образы и мотивы, заимствованные им у Р.Х. Дэвиса и Р. Киплинга. Некоторая сумбурность мышления Норриса определяет его своеобразную манеру письма: как бы пленённый собственными иллюзиями, он пускается в пространные описания, наводняя их многочисленными метафорами и эпитетами. Наделённый неистощимой созидательной энергией

²⁶⁰ Norris F. Zola as a Romantic Writer, p. 1106–1109; A Plea for Romantic Fiction, p. 1165–1170.

и любовью к слову, писатель не устанавливал для себя никаких ограничений и не придавал большого значения отделке языка повествования, которую он в одном из писем и вовсе посылает «к чёрту»²⁶¹. Подобная цветистая манера письма отчасти характерна для представителя следующего литературного поколения, Т. Вулфа (1900–1938). Невозможно обойти стороной и нарушение Норрисом собственных эстетических принципов: в публицистике писатель неоднократно рассуждает об эмпирическом методе как основе художественного исследования и вместе с тем, работая над «Моран с “Леди Литти”», «Бликс» и «Мужней женой», обращается к Дж. Ходжсону, чей опыт мореплавателя и ляжет в основу трёх произведений (у самого Норриса не было знаний в этой области).

Однако именно в хаотичности мышления Норриса, «неупорядоченности» его писательского дара и обнаруживаются его талант и своеобычность. Названные особенности художественного языка писателя позволяют судить о непрерывном самосовершенствовании писателя, его желании сполна раскрыть свои способности. Произведения писателей-натуралистов, как отмечает Э.К. Линк, не могут быть «философски дидактичными, они делают то, что умеет делать любое хорошее искусство: ставят провокационные вопросы»²⁶². Норрис не стесняется доверять игре воображения и стремится преобразовать свои парадоксальные ощущения, мрачные предчувствия и пророческие видения в сложные, многослойные образы. Создавая свой художественный мир, писатель полагается скорее на интуицию, спонтанный творческий порыв, нежели на рациональное мышление, и потому ему удаётся причудливо совмещать в своём творчестве готическое, гротескное, символическое, неправдоподобное, мелодраматическое и сенсационное. Вместе с тем Норрис ведёт интенсивную творческую работу, стремится написать как можно больше – его непродолжительный путь в литературе оказался невероятно продуктивным. В

²⁶¹ Norris F. Collected Letters, 1956, p. 30.

²⁶² The Oxford Handbook of American Literary Naturalism, p. 86.

этом отношении Норрис напоминает Дж. Лондона, работавшего столь же безрассудно и самоотверженно: «Я назначил себе обязательный урок: писать и перепечатывать на машинке тысячу слов в день, не исключая воскресений и праздников»²⁶³.

Несмотря на жажду славы и стремление оказаться в числе законодателей моды в литературе, Норрис был доброжелателен к своим конкурентам (исключением стал лишь С. Крейн, которого Норрис высмеивал за неопрятную внешность; как отмечают Дж. Крислер и Дж. Макэлрот, с 1895 г. Крейн систематически подвергался газетной травле за эксцентричные манеры и необычный литературный стиль, многие обозреватели соревновались между собой в остроумии)²⁶⁴. Вместе с тем Норрис демонстрирует свою бескомпромиссность по отношению к представителям интеллектуальной элиты, исполняющим свой профессиональный долг ненадлежащим образом: к ним писатель причисляет литераторов, не сознающих свою «ответственность романиста», подобающую высокому званию художника, а также издателей, не способных разглядеть талант в толпе посредственностей. В своих рецензиях писатель не скупился на похвалы тому или иному импонирующему ему автору: помимо ранее упомянутого «Голоса народа» Э. Глазгоу, Норрис высоко оценивает роман американского дипломата Дж. Хортона (1859–1936) «Подобно другой Елене» (*Like Another Helen*, 1901 – роман, повествующий о Критском восстании, стал бестселлером в США)²⁶⁵, а произведения Х. Фредерика («Жену брата Сета», *Set's Brother's Wife*, 1887; «Девушку из Лоутона», *The Lawton Girl*, 1890; и «Упрянца», *The Copperhead*, 1894) и вовсе называет «шедеврами»²⁶⁶. По мнению Норриса, вплоть до выхода в свет романа «Осуждение Терона Уэра» в 1896 г., книги Фредерика были

²⁶³ Лондон Дж. Джон Ячменное Зерно: пер. с англ. В. Азова // Полное собрание сочинений. Том XXII. Книга 1. – М.: ЗИФ, 1925. С. 138.

²⁶⁴ *Ibid.* P. 274.

²⁶⁵ Frank Norris' Weekly Letter // Chicago American. 20 July 1901. P. 8–9.

²⁶⁶ Norris F. Fiction Writing as Business // *Novels and Essays*, p. 1172.

незаслуженно обделены вниманием публики (три выше названных романа едва преодолевали планку в двести проданных экземпляров каждый).

Норрис стал одним из тех, кто открыл путь в литературный мир Т. Драйзеру. В мае 1900 г. в редакцию «Даблдэй», где Норрис активно выступал в качестве рецензента, поступила рукопись неизвестного автора, ранее отвергнутая издательством «Харпер и Братья» (Harper & Brothers). Этой рукописью оказалась «Сестра Керри» – «лучший роман»²⁶⁷, который читал Норрис за весь период работы в «Даблдэй». Как вспоминает Ж. Норрис, её муж принёс копию романа домой и «провёл с ней всю ночь, закончив чтение лишь утром»²⁶⁸. В истории Керри Мибер, согласно викторианскому представлению, женщины с «падшей добродетелью», тем не менее сумевшей добиться успеха, Норрис обнаружил шедевр натурализма. Писатель посоветовал Драйзеру, чтобы тот при встрече с редакторами «Даблдэй» настоял на публикации романа и согласился на необходимые, по мнению издательства, правки. В 1900 г. «Сестра Керри» впервые вышла в печать, однако в «Даблдэй» не позаботились о должной рекламе: из 1008 копий романа были проданы лишь 456. Позднее Норрис раскритикует политику современных издателей: плохие, слабые произведения выпускались большими тиражами и продавались для массового читателя, в то время как достойные игнорировались и терпели неудачу на издательском рынке. В статье «Литература на востоке» (Literature in the East, 1901) писатель встал на защиту Драйзера: «На мой взгляд, “Сестра Керри” – лучшее, что появлялось в нашей реалистической прозе после “Современного случая”»²⁶⁹. Драйзер, в свою очередь, хвалил «Мактига», отмечая, что «нет книги, более точно воспроизводящей среду и [отдельные] ситуации»²⁷⁰.

²⁶⁷ Norris F. Collected Letters, 1986, p. 113.

²⁶⁸ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 373.

²⁶⁹ Norris F. Literature in the East // Chicago American. 25 May 1901. P. 8.

²⁷⁰ Dreiser T. An Introduction to McTeague // The Argonaut Manuscript Limited Edition of Frank Norris's Works. Vol. VIII, xi.

Столь высокая оценка Норрисом «Сестры Керри» вполне объяснима: в образе героини он, по всей видимости, обнаружил черты, близкие его писательскому мировоззрению и характерные для его женских персонажей. Бликс, Ллойд Сирайт, Лору Джедвин и Керри Мибер роднит присущий им максимализм, выраженный в стремлении достичь некоего бытового комфорта (обрести имущество и высокий социальный статус), а также в желании личного успеха и самореализации. Женщины в произведениях Норриса и Драйзера стремятся получить престижную профессию – медсестры, актрисы.

Несомненно, пристальное внимание Норриса обратила на себя сюжетная линия, связанная с образом Герствуда: управляющий элитным баром в начале романа, он теряет все преимущества былой жизни и к финалу превращается в бродягу, пытающегося добыть себе пропитание. Как и в произведениях Норриса, особое значение в книгах Драйзера обретает случай. Не последнюю роль в падении Герствуда сыграла дверца сейфа в баре, которая предательски захлопывается после того, как герой вытащил деньги наружу.

В творчестве Драйзера получают развитие концепции естественного отбора и выживания сильнейших, также подробно рассмотренные Норрисом. Подобно наставнику натуралистов Г. Спенсеру, Драйзер уподобляет общество животному царству: примечательна сцена борьбы омара и кальмара, которую в «Финансисте» наблюдает Фрэнк Каупервуд. В «Трилогии желания» Драйзер продолжит и исследование по-новому осмысляемого Норрисом американского мифа об успехе. В «титанической» схватке Каупервуда и взрастившей его среды возможно обнаружить образный ряд и символику, характерные для романов «Спрут» и «Омут».

Противоречия современного социального устройства мира, конфликт классов и угнетение бедняков-фермеров сильными мира сего, которые Норрис изображает в «Спруте», вновь актуализируются Дж. Стейнбеком в романе «Гроздь гнева» (*The Grapes of Wrath*, 1939). Примечательно утверждение Ф.С. Фитцджералда, считавшего, что повесть «О мышах и людях» (*Of Mice and*

Men, 1937) и «Гроздь гнева» и вовсе являются плагиатом произведений Норриса, романов «Мактиг» и «Спрут»²⁷¹.

Фитцджералд, в свою очередь, очень ценил творчество Норриса. Характерно письмо его супруги З. Фитцджералд (1900–1948), в котором они активно обсуждают роман «Мактиг»: «Все авторы, которые хотят показать вещи жизненно правдивыми, заставляют их плохо пахнуть – подобно комнате Мактига – и это моё самое острое ощущение. Надеюсь, ты никогда не будешь реалистом»²⁷². Автор романов «Великий Гэтсби» (*The Great Gatsby*, 1925) и «Ночь нежна» (*Tender is the Night*, 1934), несомненно, наследует норрисовский интерес к теме созависимости мужчины и женщины, патологии в их отношениях. Этот лейтмотив попадает в поле зрения и друга Фитцджералда, Э. Хемингуэя (1899–1961). В романах «И восходит солнце» (*The Sun Also Rises*, 1926), «Прощай, оружие» (*A Farewell to Arms*, 1929) и ряде других произведений писателя обнаруживаются характерные норрисовские образы «порабощённого» мужчины, «льва в клетке», которые, пожалуй, получают наиболее яркое воплощение в рассказе «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» (*The Short Happy Life of Francis Macomber*, 1936). Во время охоты в африканской саванне Фрэнсис Макомбер не способен добить раненого льва, и герой, испытывающий страх перед зверем, демонстрирует супруге свою уязвимость – в её глазах трусость мужа равна его падению. Таким образом, тема мужской слабости, рождённая в творчестве Норриса, обретает новое дыхание в произведениях младших коллег.

Исследование перечисленных аллюзий, тематических и образных пластов в творчестве Ф. Норриса, Т. Драйзера, Ф.С. Фитцджералда, Э. Хемингуэя и других американских авторов представляется достаточно перспективным. Норрис видит в натурализме способ сформировать литературу будущего и определяет целый ряд путей, по которым будет

²⁷¹ Davison R.A. «Of Mice and Men» and «McTeague» // *Studies in American Fiction*. Autumn 1989. P. 219–226.

²⁷² Davison R.A. *Zelda Fitzgerald, Vladimir Nabokov and James A. Michener: Three Opinions on Frank Norris's McTeague* // *Frank Norris Studies*. № 9. Spring 1990. P. 11–12.

развиваться художественная мысль его младших современников и последователей в XX в. Норрисовский путь воспроизведения «правды жизни» выбирают его многие преемники. Отвергая предшествующую литературную традицию, оторванную, по мнению Норриса, от реальности и потакающую вкусу массового читателя, писатель, регистрируя условия человеческого существования и влияющие на него факторы, обращается к «неисследованному святилищу человеческой души»²⁷³. Он изучает варианты поведения индивида в тех или иных заданных его чувствами, ощущениями и общественными условиями обстоятельствах и в своих художественных произведениях стремится, хоть и с некоей долей условности, но по возможности достоверно объяснить глубинные психологические мотивы человеческих поступков. Норрис тщательно «препарирует» своих героев, надеясь обнаружить скрытые в их сознании древние пороки. Интерес писателя к человеческой психологии и её патологиям пробуждает в его младших коллегах желание глубже проникнуть в тайны человеческой души (используя психоанализ, а позднее и экзистенциальную философию).

Творчество Норриса было новаторским для своего времени и долгое время казалось чуждым и непонятным как массовому читателю, так и литературным критикам. Подобно Э. Золя во Франции, Норрис стал одним из основополагающих теоретиков и популяризаторов натурализма в США. Решительно поставив себя в оппозицию литературе «благопристойной традиции», в отличие от своих наставников, У.Д. Хоуэллса и Х. Гарленда, в 1890–1900-е гг. Норрис не побоялся последовать новым путём в американской литературе, путём создания особого натуралистского письма. Игнорирование Гарлендом и Хоуэллсом актуальных, животрепещущих тем, их «нежелание смотреть в лицо уродливым фактам действительности»²⁷⁴, вероятно, предопределило их преждевременное творческое угасание. Норрис, однако, уклонялся от неприкрытого дидактизма и морализаторства в своих

²⁷³ Norris F. A Plea for Romantic Fiction, p. 1169.

²⁷⁴ Паррингтон В.Л., с. 307.

произведениях. Писатель страшится утратить собственную индивидуальность, если не будет честен с аудиторией, и потому предельно откровенен с самим собой (Норрис подробно рассуждает о природе натурализма в эссеистике, в отличие от С. Крейна, не раскрывавшего секретов писательского ремесла). Перечисленные характерные особенности Норриса позволили ему войти в число ведущих писателей своего времени. Закономерно, что произведения Норриса нашли отражение в кинематографе – в таких фильмах, как «Омут» Ч. Поллока (The Pit, 1904), «Спекуляция пшеницей» (A Deal in Wheat, 1909) Д.У. Гриффита, «Водоворот жизни» Х. Блинна (Life's Whirlpool, 1915), «Моран с “Леди Литти”» Дж. Мелфорда (Moran of the “Lady Letty”, 1922). Наиболее известной экранизацией произведения Норриса стала «Алчность» Э. фон Штрогейма (The Greed, 1923). Одним из главных достижений Норриса стало то, что он открыл огромные возможности натурализма последующим поколениям литераторов. По мнению Дж. Крислера и Дж. Макэлрота, влияние Норриса ощутимо в «литературе, ориентированной на психоанализ и экзистенциализм, а также в творчестве таких писателей, как Дон Делилло, Норман Мейлер, Уильям Кеннеди, Уильям Стайрон, Сол Беллоу, Джон Дос Пассос, Джон Стейнбек, Джеймс Т. Фаррелл, Эдит Уортон, Джек Лондон и Теодор Драйзер»²⁷⁵, которых по праву можно считать преемниками Норриса. При этом каждый из наследников Норриса, развивавший те или иные особенности характерной для писателя творческой манеры, не затмевает образа предшественника, но, скорее, демонстрирует состоятельность норрисовской индивидуальности, его способность предвидеть пути развития литературы США в XX столетии.

²⁷⁵ McElrath Jr. J.R., Crisler J.S., 2006, p. 18.

БИБЛИОГРАФИЯ

І. ТЕКСТЫ

1. Прижизненные публикации сочинений Ф. Норриса

1. Norris F. Yvernelle: A Legend of Feudal France. – Philadelphia: J.B. Lippincott, 1891. 116 p.
2. Norris F. Moran of the «Lady Letty». – N.Y.: Doubleday, 1898. 293 p.
3. Norris F. Shanghaied: A Story of Adventure off the California Coast. – L.: Grant Richards, 1899. 293 p.
4. Norris F. Blix. – N.Y.: Doubleday, 1899. 339 p.
5. Norris F. Blix. – N.Y.: Grosset & Dunlap, 1899. 339 p.
6. Norris F. Blix: A Love Idyll. – L.: Grant Richards, 1900. 339 p.
7. Norris F. Complete Works of Frank Norris: Blix. Moran of the «Lady Letty». Essays on Authorship. – N.Y.: P.F. Collier & Son, 1899. 382 p.
8. Norris F. McTeague: A Story of San Francisco. – N.Y.: Doubleday, 1899. 422 p.
9. Norris F. McTeague: A Story of San Fransisco. – L.: Grant Richards, 1899. 422 p.
10. Norris F. McTeague: A Story of San Francisco. – N.Y.: Doubleday, 1902. 442 p.
11. Norris F. A Man's Woman. – N.Y.: Doubleday, 1900. 286 p.
12. Norris F. A Man's Woman. – L.: Grant Richards, 1900. 286 p.
13. Norris F. The Octopus: A Story of California. – N.Y.: Doubleday, 1901. 652 p.
14. Norris F. The Octopus: A Story of California. – N.Y.: Grosset & Dunlap, 1901. 652 p.
15. Norris F. The Octopus: A Story of California. – L.: Grant Richards, 1901. 652 p.

2. Посмертные издания и переиздания

16. Norris F. The Pit: A Story of Chicago. – N.Y.: Doubleday, 1903. 421 p.
17. Norris F. The Pit: A Story of Chicago. – L.: Grant Richards, 1903. 421 p.

18. Norris F. *A Deal in Wheat and Other Stories of the New and Old West*. – N.Y.: Doubleday, Page, 1903. 271 p.
19. *Complete Works of Frank Norris*. 7 vols. – N.Y.: Doubleday, Page, 1903. I. Blix and Moran of the «Lady Letty»; II. *A Deal in Wheat*; III. *McTeague*; IV. *A Man's Woman*; V. *The Octopus*; VI. *The Pit*; VII. *The Responsibilities of The Novelist*.
20. Norris F. *The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays*. – N.Y.: Doubleday, 1903. 311 p.
21. *Complete Works of Frank Norris*. 4 vols. – N.Y.: P.F. Collier & Son, 1905. I. *The Octopus*; II. *The Pit and A Deal in Wheat*; III. *McTeague and A Man's Woman*; IV. Blix, Moran of the «Lady Letty» and *Essays on Authorship*.
22. Norris F. *The Joyous Miracle*. – N.Y.: Doubleday, 1906. 23 p.
23. Norris F. *The Third Circle*. – N.Y.: John Lane, 1909. 298 p.
24. Norris F. *The Octopus: A Story of California*. – N.Y.: Doubleday, 1914. 652 p.
25. Norris F. *Vandover and the Brute*. – N.Y.: Doubleday, 1914. 354 p.
26. Norris F. *Vandover and the Brute*. – L.: William Heinemann, 1914. 354 p.
27. Norris F. *A Characteristic Letter from Frank Norris to Mr. Marcossou // Marcossou I. F. Adventures in Interviewing*. – N.Y.: John Lane, 1919. P. 238–242.
28. Norris F. *A Man's Woman*. – N.Y.: Garden, 1926. 283 p.
29. *The Argonaut Manuscript Limited Edition of Frank Norris's Works*. 10 vols. – N.Y.: Doubleday, Doran, 1928. I. *The Octopus*; II. *The Octopus*; III. Blix and Moran of the «Lady Letty»; IV. *The Third Circle and A Deal in Wheat*; V. *Vandover and the Brute*; VI. *A Man's Woman and Yvernelle*; VII. *The Responsibilities of the Novelist and The Joyous Miracle*; VIII. *McTeague*; IX. *The Pit*; X. *Collected Writings Hitherto Unpublished in Book Form*.
30. Norris F. *Frank Norris of "The Wave": Stories & Sketches from «The San Francisco Weekly», 1893 to 1897*. – San Francisco: Westgate, 1931. 250 p.
31. Norris F. *Collected Letters / Ed. by F. Walker*. – San Francisco: The Book Club of California, 1956. 238 p.
32. Norris F. *Tower in the West*. – N.Y.: Harper, 1957. 362 p.

33. Norris F. *A Novelist in the Making: A Collection Of Student Themes and the Novels Blix and Vandover and the Brute* / Ed. by J.D. Hart – Harvard: Harvard UP, 1970. 610 p.
34. Norris F. *McTeague: A Story of San Francisco. An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1978. 380 p.
35. Norris F. *McTeague: A Story of San Francisco*. – N.Y.: Penguin, 1985. 442 p.
36. Norris F. *Novels and Essays: Vandover and the Brute; McTeague; The Octopus; Essays* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Library of America, 1986. 1232 p.
37. Norris F. *Collected Letters* / Ed. by J.S. Crisler. – N.Y.: The Book Club of California, 1986. 238 p.
38. Norris F. *The Octopus: A Story of California*. – N.Y.: Penguin, 1986. 656 p.
39. Norris F. *McTeague: A Story of San Francisco*. – N.Y.: Penguin, 1994. 442 p.
40. Norris F. *McTeague: A Story of San Francisco. Authoritative Text, Contexts, Criticism* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1996. 432 p.
41. Norris F. *The Best Short Stories of Frank Norris*. – N.Y.: Ironweed, 1998. 180 p.
42. Norris F. *Blix*. – Rockville: Wildside, 2003. 215 p.
43. Norris F. *McTeague: A Story of San Francisco*. – N.Y.: Oxford UP, 2009. 384 p.
44. Norris F. *The Essential Frank Norris*. – Radford: Wilder Publications, 2011. 794 p.
45. Norris F. *Shanghaied, a Story of Adventure off the California Coast*. – Sydney: Wentworth, 2016. 306 p.
46. Norris F. *Vandover and the Brute*. – Victoria: Leopold, 2016. 370 p.
47. Norris F. *The Pit: A Story of Chicago*. – Scotts Valley: CreateSpace, 2017. 356 p.
48. Norris F. *Moran of the «Lady Letty»*. – Sydney: Wentworth, 2019. 300 p.
49. Norris F. *Yvernelle: A Legend of Feudal France*. – L: Forgotten Books, 2019. 160 p.

3. Русские переводы

50. Норрис Ф. Бликс: пер. с англ. Е. Фортунато. – Л.: Мысль, 1927. 196 с.
51. Норрис Ф. Великий американский романист: пер. с англ. Л. Беспаловой // Писатели США о литературе. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1974. С. 137–140.
52. Норрис Ф. Омут: пер. с англ. А. Карнауховой. – Л.: Мысль, 1925. 373 с.
53. Норрис Ф. Ответственность романиста: пер. с англ. А. Зверева // Писатели США о литературе. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1974. С. 131–137.
54. Норрис Ф. Сделка с пшеницей: пер. с англ. М. Лорие // Рассказы американских писателей. – М.: ГИХЛ, 1954. С. 75–87.
55. Норрис Ф. Сделка с пшеницей: пер. с англ. М. Лорие // Американская новелла XIX–XX вв. Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1958. С. 561–571.
56. Норрис Ф. Сильная духом: пер. с англ. Е. Фортунато. – Рига: Гудков, 1929. 199 с.
57. Норрис Ф. Спрут: Эпопея пшеницы: пер. с англ. А. Карнауховой. – Л.: Мысль, 1925. 351 с.
58. Норрис Ф. Спрут: Калифорнийский роман: пер. с англ. П. Охрименко. – Харьков: Пролетарий, 1925. 267 с.
59. Норрис Ф. Спрут: сокр. пер. с англ. Э. Пименовой. – Л.: ЛенГИХЛ, 1926. 110 с.
60. Норрис Ф. Спрут: Калифорнийская повесть: сокр. пер. с англ. С. Толстого. – М.: Иногиз, 1950. 103 с.
61. Норрис Ф. Спрут: Калифорнийская повесть: пер. с англ. П. Охрименко. – М.: ГИХЛ, 1958. 436 с.
62. Норрис Ф. Спрут: пер. с англ. П. Охрименко. – М.: ГИХЛ, 1980. 415 с.
63. Норрис Ф. Спрут // Крейн С. Алый знак доблести. Норрис Ф. Спрут: пер. с англ. В. Ефановой, М. Мироновой. – М.: Худож. лит., 1989. С. 151–669.
64. Норрис Ф. Топпан и другие рассказы: пер. с англ. М. Матвеевой. – Л.: «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1926. 45 с.

II. РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО НАТУРАЛИЗМА, ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВВ.

65. Анастасьев Н.А. Зазеркалье. Книга об Америке и её литературе. – М.: Рудомино, 2011. 512 с.
66. Анцыферова О.Ю. Русская литература и художественные искания американских писателей конца XIX века (Г. Джеймс, У.Д. Хоуэллс, С. Крейн). – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. 149 с.
67. Богословский В.Н. Реализм и американская литература конца XIX в. // Проблема реализма в зарубежной литературе XIX–XX вв. – М.: Сб. науч. трудов МОПИ им. Н.К. Крупской, 1981. С. 3–10.
68. Борьба методов и направлений в литературах современного Запада / Под ред. Д.В. Затонского. – Киев: Наукова думка, 1986. 234 с.
69. Бромлей Е.Ю. Романтическая традиция в истории драматургии США // Американский ежегодник. – М.: Наука, 1983. С. 154–175.
70. Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. Том II. Избранные статьи: пер. с англ. М. Зинде, А. Мулярчика, В. Харитоновна. – М.: Прогресс, 1971. 256 с.
71. Бурсов Б.И. Реализм всегда и сегодня. – Л.: Лениздат, 1967. 312 с.
72. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. 403 с.
73. Васильевская О.В. Творчество С. Крейна. – М.: Наука, 1967. 318 с.
74. Владимирова М.М. Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккары». – Саратов: СГУ, 1984. 194 с.
75. Гаджиев А.А. Романтизм и реализм. – Баку: ЭЛМ, 1972. 347 с.
76. Гиленсон Б.А. Новые работы о Хоуэллсе // Вопросы литературы. № 7, 1961. С. 223–229.
77. Голенпольский Т.Г., Шестаков В.П. «Американская мечта» и американская действительность. – М.: Искусство, 1981. 208 с.

78. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Под. ред. В.М. Толмачёва. – М.: Юрайт, 2013. 811 с.
79. Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 360 с.
80. Засурский Я.Н. Американская литература XX века. – М.: МГУ, 1984. 504 с.
81. Зверев А.М. Американский роман 20–30-х годов. – М.: ГИХЛ, 1982. 256 с.
82. Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М.: Наука, 1979. 318 с.
83. Злобин Г.П. Боязнь истории: Страницы современного американского романа // Иностранная литература. № 3. 1984. С. 174–189.
84. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: НЛО, 2011. 792 с.
85. История литературы США. Т. IV: Литература последней трети XIX в., 1865–1900 (становление реализма) / Под ред. П.В. Балдицына, М.М. Кореневой. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. 986 с.
86. История литературы США. Т. V: Литература начала XX в / Под ред. Е.А. Стеценко, М.М. Кореневой. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. 992 с.
87. Каримский А.М. Философия американского натурализма. – М.: МГУ, 1972. 175 с.
88. Каули М. Дом со многими окнами: пер. с англ. М. Зинде, А. Мулярчика и др. – М.: Прогресс, 1973. 327 с.
89. Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М.: Высш. шк., 1984. 175 с.
90. Кучборская Е.П. Реализм Э. Золя. – М.: МГУ, 1973. 426 с.
91. Литературная история Соединённых штатов Америки. Т. III / Под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Джонсона, Г. Кэнби: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1979. 648 с.
92. Лукач Д. Величие и падение экспрессионизма // Литературный критик. № 2. 1933. С. 36–53.

93. Лукач Д. К истории реализма: статьи 1934–1936 гг. – М.: ГИХЛ, 1939. 372 с.
94. Лукач Д. Рассказ или описание? // Литературный критик. № 8. 1936. С. 44–67.
95. Лукач Д. Роман как буржуазная эпопея // Литературная энциклопедия. Т. 9. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1935. С. 795–832.
96. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Том 2: пер. с нем. А. Айхенвальда, И. Буровой, А. Рыбакова, И. Сац, Д. Среднего, Б. Старостина. – М.: Прогресс, 1986. 468 с.
97. Лукач Д. Теория романа: пер. с нем. Г. Бергельсона. // НЛО. № 9. 1994. С. 19–78.
98. Мендельсон М.О. Роман США сегодня – на заре 80-х годов. – М.: Советский писатель, 1983. 416 с.
99. Мендельсон М.О. Современный американский роман. – М.: Наука, 1964. 534 с.
100. Миловидов В.А. Поэтика натурализма. – Тверь: ТГУ, 1996. 163 с.
101. Морозкина Е.А. Творчество Т. Драйзера и литературное развитие США на рубеже XIX-XX вв. – Уфа: БГУ, 1994. 157 с.
102. Морозова Т.Л. Романтизм в литературе США // История зарубежной литературы 19 века. – М.: Просвещение, 1982. С. 293–299.
103. Морозова Т.Л. Спор о человеке в американской литературе: История и современность. – М.: Наука, 1990. 334 с.
104. Мулярчик А.С. Американский роман в 20-е годы XX в.: лекции по спецкурсу. – М.: МГУ, 1968. 48 с.
105. Мулярчик А.С. Перед выбором: Борьба реализма и модернизма в литературной жизни США // Литературная учеба. № 5. 1981. С. 169–179.
106. Николаев П.А. Реализм как творческий метод. – М.: МГУ, 1975. 280 с.
107. Николукин А.Н. Американские писатели как критики. – М.: ИНИОН РАН, 2000. 292 с.

108. Николукин А.Н. Американский романтизм и современность. – М.: Наука, 1968. 411 с.
109. Николукин А.Н. Романтизм и реализм в современном литературоведении США // Зарубежное литературоведение 70-х годов. – М.: Наука, 1984. С. 311–346.
110. Николукин А.Н. Утраченные надежды: американская литература и крушение «американской мечты». – М.: Знание, 1984. 64 с.
111. Омарова С.И. Фронтир и «Северные рассказы» Джека Лондона // К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX – начала XX вв. – М.: Моск. обл. пед. ин-т. им. Н.К. Крупской, 1975. С. 75–83.
112. Осипова Э.Ф. Американский роман от Купера до Лондона: очерки по истории романа США XIX века. – СПб: Нестор-История, 2014. 202 с.
113. Павлычко С.Д. Оценка романтизма США XIX в. в современном американском литературоведении // Вестник Киевского университета, романо-германская филология. Вып. 18. 1984. С. 106–108.
114. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. Т. III: возникновение критического реализма в Америке (1860–1920): пер. с англ. В. Воронина, В. Тархова. – М.: ИНОГИЗ, 1963. 604 с.
115. Писатели США. Краткие творческие биографии / Под ред. Я.Н. Засурского, Г.П. Злобина, Ю.В. Ковалёва. – М.: Радуга, 1990. 624 с.
116. Писатели США о литературе. Сборник статей: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1974. 413 с.
117. Писатели США о литературе. В 2-х т. / Сост. А.Н. Николукин. – М.: Прогресс, 1982. 294 с., 596 с.
118. Проблемы истории литературы США / Под ред. А.А. Елистратова, А.Н. Николукина, Р.М. Самарина. – М.: Наука, 1964. 484 с.
119. Проблемы становления американской литературы / Под ред. Я.Н. Засурского, М.М. Кореневой, А.П. Саруханян. – М.: Наука, 1981. 384 с.
120. Пузиков А.И. Э. Золя. – М.: Молодая Гвардия, 1969. 271 с.

121. Реализм и его соотношения с другими творческими методами / Под ред. Р.М. Самарина. – М.: АН СССР, 1962. 366 с.
122. Самарин Р.М. Зарубежная литература. – М.: Высш. шк., 1987. 366 с.
123. Самохвалов Н.И. Американская литература XIX в. Очерк развития критического реализма. – М.: Высш. шк., 1964. 564 с.
124. Самохвалов Н.И. История американской литературы. В 2-х т. – М.: Просвещение, 1971. 664 с.
125. Современное литературоведение США. Споры об американской литературе / Под ред. М.М. Кореневой, В.А. Либман. – М.: Наука, 1969. 352 с.
126. Старцев А.И. Новелла в американской литературе XIX и XX вв. // Американская новелла XIX–XX вв. Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1958. С. 3–39.
127. Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. – М.: Советский писатель, 1981. 375 с.
128. Толмачёв В.М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. С. 117–185.
129. Толмачёв В.М. Границы творчества в художественных исканиях рубежа веков (опыт понимания символистского романа) // Разрыв и связь времён. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 734–765.
130. Толмачёв В.М. Натурализм и творчество Эмиля Золя // Золя Э. Творчество. Человек-зверь. Статьи: пер. с фр. – М.: АСТ, 2010. С. 5–26.
131. Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи. – Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. № 1. 2017. С. 88–113.
132. Толмачёв В.М. От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М.: Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 1997. 363 с.

133. Толмачёв В.М. Становление американского литературного сознания в XX веке // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2004. С. 312–342.
134. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы: пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина. – М.: Прогресс, 1978. 326 с.
135. Шароградская А.А. Натурализм в романе США конца XIX – начала XX вв. в оценке прогрессивной американской критики // Проблемы зарубежной литературной критики. – Тюмень: ТюмГУ, 1981. С. 6–12.
136. Шароградская А.А. Американская критика о национальном своеобразии натурализма в США // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX вв. – Иваново: ИвГУ, 1983. С. 79–86.
137. Шароградская А.А. Место натурализма в системе основных направлений американской литературы // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX вв. – Пермь: ПГУ, 1983. С. 105–113.
138. Ahnebrink L. The Beginnings of Naturalism in American Fiction. – Harvard: Harvard UP, 1950. 505 p.
139. American Literature to 1900 / Ed. by Marcus Cunliffe. – N.Y.: Penguin, 1994. 416 p.
140. American Realism, a Shape for Fiction / Ed. by Jane Benardete. – N.Y.: G.P. Putnam's Sons, 1972. 372 p.
141. Auerbach E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. – N.J.: Princeton UP, 2013. 616 p.
142. Baguley D. Naturalist Fiction: The Entropic Vision. – Cambridge: Cambridge UP, 1990. 300 p.
143. Beach J.W. The Twentieth Century Novel: Studies in Technique. – N.Y.: Century, 1932. 575 p.
144. Beer T. Stephen Crane, a Study in American Literature. – N.Y.: Knopf, 1923. 248 p.

145. Bell M.D. *The Problem of American Realism: Studies in the Cultural History of a Literary Idea*. – Chicago: Chicago UP, 1996. 256 p.
146. Bell M.D. *The Problem of American Realism: Studies in the Cultural History of a Literary Idea*. – Chicago: Chicago UP, 1993. 256 p.
147. Berthoff W. *The Ferment of Realism: American Literature, 1884-1919*. – N.Y.: The Free Press, 1965. 330 p.
148. Block H.M. *Naturalistic Triptych: The Fictive and the Real in Zola, Mann and Dreiser*. – N.Y.: Random, 1970. 115 p.
149. Borus D.H. *Writing Realism: Howells, James and Norris in the Mass Market*. – Chapel Hill: North Carolina UP, 1989. 259 p.
150. Bradbury M. *The Modern American Novel*. – N.Y.: Penguin, 1994. 352 p.
151. Brooks V.W. *The Confident Years: 1885–1915*. – B.: Dutton, 1952. 374 p.
152. Brown C.A. *The Achievement of American Literary Criticism*. – Alaska: Sagwan, 2015. 758 p.
153. Cady E.H. *The Light of Common Day: Realism in American Fiction*. – Bloomington: Indiana UP, 1971. 224 p.
154. Calverton V.F. *The Liberation of American Literature*. – N.Y.: Scribner's, 1932. 500 p.
155. Cargill O. *Intellectual America: Ideas on the March*. – N.Y.: Macmillan, 1941. 777 p.
156. Carter E. *Howells and the Age of Realism*. – Philadelphia: Lippincott, 1954. 307 p.
157. Chase R. *The American Novel and Its Tradition*. – N.Y.: Doubleday, 1957. 288 p.
158. Chevrel Y. *Le Naturalisme*. – P.: Presses Universitaires de France, 1982. 240 p.
159. Civello P. *American Literary Naturalism and Its Twentieth-Century Transformations: Frank Norris, Ernest Hemingway and Don DeLillo*. – Athens: Georgia UP, 1994. 203 p.

160. Conder J.J. *Naturalism in American Fiction: The Classic Phase*. – Lexington: Kentucky UP, 1984. 229 p.
161. Cowley M. “Not Men”: A Natural History of American Naturalism // *Kenyon Review*. № 9. 1947. P. 414–435.
162. Cowley M. *The Literary Situation*. – N.Y.: Viking, 1954. 259 p.
163. *Documents of Modern Literary Realism* / Ed. by G.J. Becker. – N.J.: Princeton UP, 1963. 622 p.
164. Dudley J. *A Man’s Game: Masculinity and the Anti-Aesthetics of American Literary Naturalism*. – Tuscaloosa: Alabama UP, 2004. 232 p.
165. Figg R.M. Naturalism as a Literary Form. // *Georgia Review*. № 18. 1964. P. 308–316.
166. Fleissner J. *Women, Compulsion, Modernity: The Moment of American Naturalism*. – Chicago: Chicago UP, 2004. 320 p.
167. French W.G. *The Social Novel at the End of an Era*. – Carbondale: Southern Illinois UP, 1967. 212 p.
168. Frye N. *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. – Bloomington: Indiana UP, 1971. 176 p.
169. Furst L.R., Skrine P.N. *Naturalism*. – L.: Methuen, 1971. 94 p.
170. Geismar M. *Rebels and Ancestors: The American Novel, 1880–1915*. – B.: Houghton Mifflin, 1953. 435 p.
171. Graham P. Naturalism in America: A Status Report // *Studies in American Fiction*. № 10. 1982. P. 1–16.
172. Habegger A. *Gender, Fantasy and Realism in American Literature*. – N.Y.: Columbia UP, 1982. 378 p.
173. Hassan I. *Contemporary American Literature, 1945–1972: An Introduction*. – N.Y.: Ungar, 1973. 194 p.
174. Hicks G. *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War*. – N.Y.: Macmillan, 1933. 341 p.
175. Hoffman F.J. From Document to Symbol: Zola and American Naturalism // *Revue des Langues Vivantes, U.S. Bicentennial Issue*. 1976. P. 203–212.

176. Howard J. *Form and History in American Literary Naturalism*. – L.: Carolina UP, 1985. 207 p.
177. Kaminsky A. *On Literary Realism // In The Theory of the Novel: New Essays* / Ed. by J. Halperin. – N.Y.: Oxford UP, 1974. P. 213–232.
178. Kaplan A. *The Social Construction of American Realism*. – Chicago: Chicago UP, 1988. 187 p.
179. Kazin A. *American Naturalism: Reflection from Another Era // New Mexico Quarterly*. Vol. 20, № 1. 1950. P. 50–60.
180. Kazin A. *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Faulkner*. – N.Y.: Little, Brown, 1973. 334 p.
181. Kazin A. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. – N.Y.: Reynal & Hitchcock, 1942. 541 p.
182. Knight G.C. *American Literature and Culture*. – N.Y.: R. Long & R.R. Smith, 1932. 523 p.
183. Knight G.C. *The Critical Period in American Literature*. – Chapel Hill: North Carolina UP, 1951. 208 p.
184. Kolb H.H. *In Search of Definition: American Literary Realism and the Clichés // American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 2, № 2. 1969. P. 165–173.
185. Kolb H.H. *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*. – Charlottesville: University Press of Virginia, 1969. 178 p.
186. Levin H. *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. – N.Y.: Oxford UP, 1963. 576 p.
187. Lewisohn L. *Expression in America*. – N.Y.: Harper, 1932. 624 p.
188. Lukacs G. “Narrate or Describe? A Preliminary Discussion of Naturalism and Formalism” // *Writer and Critic and Other Essays* / Ed. by A.D. Kahn. – L.: Martin, 1970. P. 135–136.
189. Lynn K.S. *The Dream of Success: A Study of the Modern American Imagination*. – B.: Little, Brown, 1955. 269 p.
190. Martin R.E. *American Literature and the Universe of Force*. – Durham, N.C.: Duke UP, 1981. 284 p.

191. McKay J.H. *Narration and Discourse in American Realistic Fiction*. – Philadelphia: Pennsylvania UP, 1982. 224 p.
192. Michaels W.B. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. – Berkeley and Los Angeles: California UP, 1987. 257 p.
193. Minter D. *A Cultural History of the American Novel, 1890–1940: Henry James to William Faulkner*. – Cambridge: Cambridge UP, 1994. 296 p.
194. Mitchell L.C. *Determined Fictions: American Literary Naturalism*. – N.Y.: Columbia UP, 1989. 173 p.
195. Nelson B. *Émile Zola (1840–1902): Naturalism // The Cambridge Companion to European Novelists / Ed. by M. Bell*. – Cambridge: Cambridge UP, 2012. P. 294–310.
196. Orsi R.J. *Sunset Limited: The Southern Pacific and the Development of the American West, 1850–1930*. – Berkeley: UC Press, 2005. 637 p.
197. Pagès A. *Le Naturalisme*. – P.: PUF, 2001. 127 p.
198. Pagès A. *Émile Zola. Bilan critique*. – P.: Nathan Université, 1993. 128 p.
199. Parrington V.L. *Main Currents in American Thought: The Beginnings of Critical Realism in America, 1860–1920. Vol. III*. – Norman: Oklahoma UP, 1987. 429 p.
200. Pattee F.L. *The New American Literature. 1890–1914*. – N.Y.: The Century, 1930. 507 p.
201. Pizer D. *Dictionary of Literary Biography: American Realists and Naturalists. Volume 12*. – Detroit: Gale Research, 1982. 486 p.
202. Pizer D. *Hamlin Garland's Early Work*. – Berkeley: University of California Press. 220 p.
203. Pizer D. *Late Nineteenth-Century American Literary Naturalism: A Re-Introduction // American Literary Realism. Vol. 38, № 3. 2006. P. 189–202*.
204. Pizer D. *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*. – Carbondale: Southern Illinois UP, 1984. 248 p.

205. Pizer D. *The Theory and Practice of American Literary Naturalism: Selected Essays and Reviews*. – Carbondale: Southern Illinois UP, 1993. 224 p.
206. Pizer D. *Twentieth-Century American Literary Naturalism: An Interpretation*. – Carbondale: Southern Illinois UP, 1982. 171 p.
207. Rahv P. *Image and Idea*. – N.Y.: J. Laughlin, 1949. 241 p.
208. Schütze M. *The Services of Naturalism to Life and Literature // The Sewanee Review*. Vol. 11, № 4. 1 October 1903. P. 425–443.
209. Seltzer M. *Bodies and Machines*. – N.Y.: Routledge, 1992. 248 p.
210. Spiller R.E. *The Cycle of American Literature*. – N.Y.: Mentor, 1963. 240 p.
211. Stromberg R. N. *Realism, Naturalism and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe*. – N.Y.: Harper, 1968. 296 p.
212. Taylor G.O. *The Passages of Thought: Psychological Representation in the American Novel, 1870–1900*. – N.Y.: Oxford UP, 1969. 172 p.
213. Taylor W.F. *The Economic Novel in America*. – Chapel Hill: North Carolina UP, 2018. 390 p.
214. *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism* / Ed. by D. Pizer. – Cambridge: Cambridge UP, 1995. 308 p.
215. *The New Pelican Guide to English Literature 9: American Literature* / Ed. by B. Ford. – N.Y.: Penguin, 1988. 816 p.
216. *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism* / Ed. by K. Newlin. – Oxford: Oxford UP, 2011. 536 p.
217. *The Oxford Handbook of American Literary Realism* / Ed. by K. Newlin. – Oxford: Oxford UP, 2019. 736 p.
218. *The Rise of Realism: American Literature from 1860 to 1900* / Ed. by L. Wann. – N.Y.: Macmillan, 1949. 874 p.
219. Walcutt C.C. *American Literary Naturalism, A Divided Stream*. – Minneapolis: University of Minnesota press, 1956. 332 p.
220. Wellek R. «The Concept of Realism in Literary Scholarship». *Concepts of Criticism*. – New Haven, L.: Yale UP, 1963. P. 1–20.

221. Ziff L. The American 1890s: The Life and Times of a Lost Generation. – N.Y.: Viking, 1966. 376 p.

III. РАБОТЫ, ПОСВЯЩЁННЫЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВУ Ф. НОРРИСА

222. Бабушкина И.Е. Критический реализм Фрэнка Норриса // Учен. зап. Моск. пед. ин-та иностр. яз. Т. 21. 1958. С. 134–166.

223. Бабушкина И.Е. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и роман Фрэнка Норриса «Спрут» // Русская литература. № 1. 1982. С. 197–203.

224. Бабушкина И.Е. Творческий путь Фрэнка Норриса. Дисс. канд. филол. наук. Моск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потёмкина. М., 1959. 393 с.

225. Белов К.А. Фрэнк Норрис // История литературы США. Т. IV: Литература последней трети XIX в., 1865–1900 (становление реализма) / Под ред. П.В. Балдицына, М.М. Кореневой. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 670–708.

226. Белов К.А. Художественный мир Фрэнка Норриса. – Дубна: Феникс+, 2006. 328 с.

227. Белов К.А. Художественная специфика романа Фрэнка Норриса «Спрут». Дисс. канд. филол. наук. АН УССР Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. Киев, 1989. 242 с.

228. Богословский В.Н. Творчество Фр. Норриса // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 34, вып. 2. 1955. С. 67–116.

229. Богословский В.Н. Литературные взгляды Норриса // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 26, вып. 1. 1953. С. 21–44.

230. Гладких Е.А. Империалистические воззрения Фрэнка Норриса и их отражение в романе «Спрут» // Американистика на Дальнем Востоке. Вып. 3. 2017. С. 31–38.

231. Гладких Е.А. Образ Сан-Франциско в ранних произведениях Фрэнка Норриса // Известия ВГПУ. № 10. 2010. С. 166–169.

232. Зверев А.М. Художники перехода // Крейн С. АЛЫЙ знак доблести: пер. с англ. Э. Линецкой. Норрис Ф. Спрут: пер. с англ. В. Ефановой, М. Мироновой. – М.: Худож. лит., 1989. С. 3–27.
233. Кизима М.П. Проблема творческого метода в «Спруте» // Филология. Сб. студенч. и аспирант. работ МГУ. Вып. 3. 1974. С. 84–92.
234. Кутеева Н.Э. Соотношение «биологического» и «культурного» в творчестве Фрэнка Норриса // Вестник МГПУ. № 3. 2015. С. 27–34.
235. Кутеева Н.Э. «Человек-зверь» в творчестве Фрэнка Норриса // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения». Т. III. – М.: МГПУ, 2016. С. 133–141.
236. Ленниг А. «Алчность» // Штрогейм: пер. с англ. Н. Кирсановой, С. Иванова. – М.: Rosebud, 2012. С. 231–270.
237. Макарова Н.П. Роман Фрэнка Норриса «Спрут» (из истории американского социального романа). – Уч. зап. Кем. пед. ин-та. Вып. 1. 1956. С. 55–79.
238. Нольман М.Л. Социальная эпопея Фрэнка Норриса // Норрис Ф. Спрут: калифорнийская повесть: пер. с англ. П. Охрименко. – М.: ГИХЛ, 1958. С. 427–437.
239. Осипова Э.Ф. Идеи социального дарвинизма в творчестве Фрэнка Норриса // Американистика: актуальные подходы и современные исследования. – Курск: КГУ, 2014. С. 236–250.
240. Савурёнок А.К. «Эпос пшеницы» Фр. Норриса. – Учен. зап. ЛГУ. Серия Филол. Наук. Вып. 28, № 212. 1956. С. 166–187.
241. Садагурский А.С. Фр. Норрис и американский роман. – Кишинев: Карта молдавеняскэ, 1976. 167 с.
242. Стеценко Е.А. Концепты хаоса и порядка в литературе США. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 98–103.

243. Ханнанова З.Р. Фрэнк Норрис: проблема стиля и метода; к вопросу о развитии американского натурализма. Дисс. канд. филол. наук. КГУ. Казань, 2000. 199 с.
244. Bembridge S. Frank Norris's "Miracle Joyeux": A Biographical Exploration of Apocryphal, Islamic, and Nineteenth-Century Cultural Sources // *Studies in American Naturalism*. Vol. 13, № 2. 2019. P. 109–129.
245. Bender B. Frank Norris on the Evolution and Repression of the Sexual Instinct // *Nineteenth-Century Literature*. Vol. 54, № 1. 1999. P. 73–103.
246. Boyd J. Frank Norris: Spatial Form and Narrative Time. – N.Y.: Peter Lang, 1993. 160 p.
247. Cain E.W. Presence and Power in *McTeague* // *McTeague: A Story of San Francisco: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Norris F. / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1996. P. 328–343.
248. Campbell D.M. Frank Norris's "Drama in a Broken Teacup": The Old Grannis-Miss Baker Plot in *McTeague* // *American Literary Realism*. № 21. 1993. P. 40–49.
249. Caron J.L. Grotesque Naturalism: The Significance of the Comic in *McTeague* // *Texas Studies in Literature and Language*. № 31. 1989. P. 288–317.
250. Cassuto L. "Keeping Company" with the Old Folks: Unravelling the Edge of *McTeague's* Deterministic Fabric // *American Literary Realism*. № 25. 1993. P. 46–55.
251. Collins P.E. Nature, the Individual, and the Market in Norris and Dreiser // *Twentieth Century Literature*. Vol. 58, № 4. 2012. P. 556–581.
252. Cook D.L. *McTeague* at Ninety: The Novel and Its Tensions // *Frank Norris Studies*. № 13. 1991. P. 2–5.
253. Cooper F.T. *Some American Story Tellers*. – N.Y.: Henry Holt, 1911. 388 p.
254. Cooperman S. «Frank Norris and the Werewolf of Guilt» // *Modern Language Quarterly*. № 20. 1959. P. 252–258.
255. Coyle J.A. *Allegory in the Major Fiction of Frank Norris* // *A Thesis for The Degree Master of Arts*. – Hamilton: McMaster University, 1988. 94 p.

256. Crisler J.S. «A Critical and Textual Study of Frank Norris's McTeague». Ph.D. diss., University of South Carolina, 1973.
257. Crisler J.S. Howells and Norris: A Backward Glance Taken // *Nineteenth-Century Literature* № 2. 1997. P. 232–251.
258. *Critical Essays on Frank Norris* / Ed. by D. Graham. – B.: G. K. Hall, 1980. 231 p.
259. Crow C.L. Gnawing the File: Recent Trends in McTeague Scholarship // *Frank Norris Studies*. № 13. 1992. P. 1–5.
260. Cullick J.S. Configurations of Events in the Narrative Structure of McTeague // *American Literary Realism*. № 27. 1995. P. 37–47.
261. Davison R.A. «Of Mice and Men» and «McTeague» // *Studies in American Fiction*. Autumn 1989. P. 219–226.
262. Davison R.A. Zelda Fitzgerald, Vladimir Nabokov and James A. Michener: Three Opinions on Frank Norris's McTeague // *Frank Norris Studies*. № 9. Spring 1990. P. 11–12.
263. Dawson H.J. McTeague as Ethnic Stereotype // *American Literary Realism*. № 20. 1987. P. 34–44.
264. Dawson H.J. A Trace of Scandal in Norris's Revision of McTeague // *English Language Notes*. № 25. 1988. P. 68–72.
265. Dean T.K. The Flight of McTeague's Soul-Bird: Thematic Differences Between Norris's McTeague and von Stroheim's Greed // *Literature/Film Quarterly*. № 18. 1990. P. 96–102.
266. Dean T.K. Domestic Horizons: Gender, Genre, Narrative Structure and the Anti-Westerns of Frank Norris // *American Literary Realism*. № 27. 1995. P. 48–53.
267. Dillingham W.B. *Frank Norris: Instinct and Art*. – Lincoln: Nebraska UP, 1969. 179 p.
268. Dillingham W.B. The Old Folks of McTeague // *Nineteenth-Century Fiction*. № 16. 1961. P. 169–173.

269. Dobie C.C. Frank Norris, or Up from Culture // *The American Mercury*. Vol. 13. 1928. P. 412–424.
270. Dorson J. Rates, Romance and Regulated Monopoly in Frank Norris's «The Octopus» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 12, № 1. 2017. P. 50–69.
271. Dover L. Frank Norris's *A Man's Woman*: A Critical and Textual Study. Ph.D. diss., The Florida State University, 1981. 199 p.
272. Duneer A. *The Steamboat and the Petticoat: Revisions of the Maritime Romantic Ideal in America*. Ph.D. diss., University of Connecticut, 2007. 297 p.
273. Duvall M.J. One Man's Junk: Material and Social Waste in Frank Norris' «McTeague» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 4, № 2. 2009. P. 132–151.
274. Eby C.V. «The Octopus»: Big Business as Art // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 26, № 3. 1994. P. 33–51.
275. Freedman W. Oral Passivity and Oral Sadism in Norris's *McTeague* // *Literature and Psychology*. № 30. 1990. P. 52–61.
276. French W.G. *Frank Norris*. – N.Y.: Twayne, 1962. 160 p.
277. Fusco C. Brute Time: Anti-Modernism in «Vandover and the Brute» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 4, № 1. P. 22–40.
278. Gardner Jared. What Blood Will Tell: Hereditary Determinism in *McTeague* and *Greed* // *Texas Studies in Literature and Language*. № 36. 1994. P. 51–74.
279. Gardner Joseph H. Dickens, Romance and *McTeague* // *Essays in Literature*. № 1. 1974. P. 69–82.
280. Giles J.R. Beneficial Atavism in Frank Norris and Jack London // *Western American Literature*. Vol. 4, № 1. 1969. P. 15–27.
281. Goldman S.B. *McTeague* and Imagistic Network // *Western American Literature*. № 7. 1972. P. 83–99.
282. Graham D. Art and Humanity in *McTeague* // *Norris F. McTeague: A Story of San Francisco: Authoritative Text, Contexts, Criticism* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1996. P. 312–328.

283. Graham D. Frank Norris and Les Jeunes: Architectural Criticism and Aesthetic Values // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 11, № 2. 1978. P. 235–242.
284. Graham D. *The Fiction of Frank Norris: The Aesthetic Context*. – Columbia: Missouri UP, 1978. 172 p.
285. Hill J.S. The Influence of Cesare Lombroso on Frank Norris's Early Fiction // *American Literature*. Vol. 42, № 1. 1970. P. 89–91.
286. Hill J.S. *The Merrill Checklist of Frank Norris*. – Columbus: Merrill, 1970. 32 p.
287. Hill J.S. Trina Sieppe: First Lady of American Literary Naturalism // *University of Kansas City Review*. № 29. 1962. P. 77–80.
288. Hochman B. *The Art of Frank Norris, Storyteller*. – Columbia: Missouri UP, 1988. 149 p.
289. Howells W.D. Frank Norris // *North American Review*. № 175. 1902. P. 769–778.
290. Hug W.J. McTeague as Metafiction? Frank Norris's Parodies of Bret Harte and the Dime Novel // *Western American Literature*. № 26. 1991. P. 219–228.
291. Isani M.A. Jack London on Norris' «The Octopus» // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 6, № 1. 1973. P. 66–69.
292. Johnson G.W. Frank Norris and Romance // *American Literature*. № 33. 1961. P. 52–63.
293. Johnson G.W. The Frontier Behind Frank Norris's McTeague // *Huntington Library Quarterly*. № 26. 1962. P. 91–104.
294. Kaplan C. Fact into Fiction in McTeague // *Harvard Library Bulletin*. № 8. 1954. P. 381–385.
295. Lawlor M. Naturalism in the Cinema: Erich von Stroheim's Reading of McTeague // *Frank Norris Studies*. № 8. 1989. P. 6–8.
296. Levenson J.C. *The Red Badge of Courage and McTeague: Passage to Modernity* // *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism: Howells to London* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Cambridge UP, 1995. P. 154–177.

297. Link E.C. *The Vast and Terrible Drama: American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century*. – Tuscaloosa: Alabama UP, 2016. 239 p.
298. Litton A.G. *The Kinetoscope in McTeague: The Crowning Scientific Achievement of the Nineteenth Century // Studies in American Fiction*. № 19. 1991. P. 107–112.
299. Lohf K.A. *Frank Norris: A Bibliography*. – Los Gatos: Talisman, 1959. 107 p.
300. Love G.A. *Frank Norris's Western Metropolitans // Western American Literature*. № 11. 1976. P. 3–22.
301. Marchand E. *1899 Reviews of McTeague // McTeague: A Story of San Francisco: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Norris F. / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1996. P. 301–306.
302. Marchand E. *Frank Norris: A Study*. – Stanford: Stanford UP, 1942. 258 p.
303. Martin W.E. *Frank Norris's Reading at Harvard College // American Literature*. Vol. 7, № 2. 1935. P. 203–204.
304. McElrath Jr. J.R. *Frank Norris and "The Wave": A Bibliography*. – N.Y.: Garland, 1988. 161 p.
305. McElrath Jr. J.R. *Frank Norris Revisited*. – N.Y.: Twayne, 1992. 145 p.
306. McElrath Jr. J.R. *The Erratic Design of Frank Norris's «Moran of the Lady Letty» // American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 10, № 2. 1977. P. 114–124.
307. McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. *Frank Norris: A Life*. – Urbana: Illinois UP, 2006. 492 p.
308. McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. *Frank Norris: A Reference Guide*. – B.: G.K. Hall, 1974. 131 p.
309. McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. *Frank Norris Remembered*. – Tuscaloosa: Alabama UP, 2013. 282 p.
310. McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. *The Bowdlerization of McTeague // American Literature*. № 61. 1989. P. 97–101.
311. McElrath Jr. J.R., Crisler J.S. *The Comedy of Frank Norris's McTeague // Studies in American Humor*. № 2. 1975. P. 88–95.

312. McElrath Jr. J.R., Knight K. Frank Norris: The Critical Reception. – N.Y.: B. Franklin, 1981. 370 p.
313. McFatter S.P. Parody and Dark Projections: Medieval Romance and the Gothic in *McTeague* // *Western American Literature*. № 26. 1991. P. 119–135.
314. Miller E.H. The Art of Frank Norris in *McTeague* // *Markham Review*. № 8. 1979. P. 61–66.
315. Morelli-White N. The Damnation of *McTeague*: Frank Norris's Morality Play // *Frank Norris Studies*. № 13. 1992. P. 5–10.
316. Mottram R. Impulse Toward the Visible: Frank Norris and Photographic Representation // *Texas Studies in Literature and Language*. № 25. 1983. P. 574–596.
317. Munn D.D. Frank Norris' «Blix»: A Study. Ph.D. diss., Florida State University, 1982. 281 p.
318. Oehlschlaeger F.H. An Additional Source for Frank Norris's "A Man's Woman". – *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 13, № 1. 1980. P. 93–96.
319. Pizer D. Frank Norris and American Naturalism. – L.: Anthem, 2018. 156 p.
320. Pizer D. *McTeague* and Popular Myth // *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism* / Ed. by K. Newlin. – Oxford: Oxford UP, 2011. P. 67–73.
321. Pizer D. *The Novels of Frank Norris*. – N.Y.: Haskell House, 1973. 209 p.
322. Pizer D. The Biological Determinism of *McTeague* in Our Time // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 29, № 2. 1997. P. 27–32.
323. Pizer D. The Genesis of *McTeague* // *Norris F. McTeague: A Story of San Francisco: Authoritative Text, Contexts, Criticism* / Ed. by D. Pizer. – N.Y.: Norton, 1996. P. 288–299.
324. Pizer D. *The Literary Criticism of Frank Norris*. – Austin: Texas UP, 1964. 272 p.
325. Poncet A. *Frank Norris, 1870–1902: These*. 2 vols. – P.: Librairie Honoré Champion 1977. 918 p.
326. Rosenbaum J. *Greed*. – L.: British Film Institute, 1993. 96 p.

327. Ryder M. «All Wheat and No Chaff»: Frank Norris' «Blix» and Willa Cather's Literary Vision // *American Literary Realism, 1870–1910*. Vol. 22, № 1. 1989. P. 17–30.
328. Sheppard K.S. A New Note for McTeague's Canary // *Western American Literature*. № 9. 1974. P. 217–218.
329. Shroeder J. The Shakespearean Plots of McTeague // *American Literary Realism*. № 14. 1981. P. 289–296.
330. Spangler G.M. The Structure of McTeague // *English Studies*. № 59. 1978. P. 48–56.
331. Stampone C. «You can't buck against the railroad»: The Arthurian World of Frank Norris's «The Octopus» // *Studies in American Naturalism*. Vol. 9, № 1. 2014. P. 26–51.
332. Stronks J.B. Frank Norris's McTeague: A Possible Source in H.C. Bunner // *Nineteenth-Century Fiction*. № 25. 1971. P. 474–478.
333. Verma S.N. *Frank Norris: A Literary Legend*. – New Delhi: Vikas, 1986. 232 p.
334. Walker F. *Frank Norris: A Biography*. – N.Y.: Doubleday, 1932. 317 p.
335. Walker F. *The Letters of Frank Norris*. – San Francisco: California BC, 1956. 98 p.
336. Ware T.S. “Gold to Aery Thinness Beat”: The Midas Touch in Frank Norris's McTeague // *Interpretations*. № 13. 1981. P. 39–47.
337. Watson C.S. A Source for the Ending of McTeague // *American Literary Realism*. № 5. 1972. P. 173–174.
338. Wienberg H.G. *The Complete Greed of Erich von Stroheim*. – N.Y.: Arno Press, 1972. 178 p.