Предисловие

Владимира Познера

«Русский дневник» Джона Стайнбека (именно так следует произнести его фамилию, а не «Стейнбек»)* — шедевр. Ни больше ни меньше. Он написан необыкновенно метким, емким языком и читается не просто легко, он проглатывается, оставляя во рту необыкновенно богатый вкус. Он написан мастером, но еще и мастером совершенно честным. Иногда кажется, что Стейнбек пишет так, как снимает Роберт Капа — предельно точно, не опуская никаких деталей и вроде как бесстрастно… Хотя это, конечно, не так. Во всех книгах Стейнбека — будь то «Гроздья гнева», «К востоку от Эдема», «О мышах и людях» или «Зима тревоги нашей» — все сосредоточено на человеке, именно человек его притягивает, причем не только то, что он делает и думает, но и то, как он одет, что он ест и как он ест, каждое его движение и то, что за ним стоит.

«Русский дневник» именно об этом. Своим поразительно точным глазом Стейнбек фиксирует абсолютно все — фиксирует как будто бесстрастно, но на самом деле так, что вызывает у читателя самые разные эмоции — удивление, смех и, да, слезы. Это, бесспорно, произведение литературы, литературы в самом высоком смысле этого слова. Но это и исторический документ. Кто помнит, как

---

* «Стейнбек» — принятая в России литературная норма. — *Примеч. ред.*

выглядели советские магазины послевоенных сороковых годов? Кто помнит, какими были рестораны? Как люди были одеты, что продавалось? Фотографии выдающегося мастера Роберта Капы фиксируют то, что самым простым, лаконичным и совершенным языком описывает Стейнбек. Когда я пишу «совершенным», я имею в виду то, что в тексте нет ни одного лишнего слова, тут, как в свое время писал Александр Твардовский, ни убавить, ни прибавить.

И еще одно: Стейнбек поехал в Россию писать свой «Дневник» в то время, когда начала разворачиваться холодная война: Уинстон Черчилль уже произнес свою сакральную речь в Фултоне (штат Миссури) о «железном занавесе», в Америке уже началась «охота на красных», Комитет по расследованию антиамериканской деятельности и печально знаменитый сенатор Джозеф Маккарти вот-вот должны были появиться на сцене, предстоял суд над теми, кого впоследствии назвали «голливудской десяткой».

Стейнбек был не только выдающимся писателем, лауреатом Нобелевской премии, он был человеком совестливым, смелым, непокорным.

Завершу эту свою краткую заметку двумя воспоминаниями о Джоне Стейнбеке, с которым мне повезло пообщаться. Первое касается его книги «Консервный ряд», в которой он описывает жизнь людей в крайне опасном районе городка Монтерея. Я спросил его, носил ли он собой оружие, когда отправлялся в темные закоулки преступных районов.

— Никогда, — ответил он, — никогда.

— Но почему? — спросил я.

— Понимаешь, оружие дает тебе ощущение, будто ты сильнее всех, тебе ничего не страшно, вот и лезешь туда, куда не надо. Если опасно, я уношу ноги. Так вернее.

Второе воспоминания относится уже к шестидесятым годам, когда Стейнбек вновь приехал в Москву. К этому времени он обзавелся пышной рыжей бородой (что важно для этого случая). Вот, что он рассказал мне:

— Зашел я в гастроном посмотреть, что продают. Пока стоял, подошел ко мне человек и начал что-то говорить. Я по-русски ни слова не знаю, а он понял, выставил один палец и говорит «Рубль, рубль!». Ну, я понял, что ему нужен рубль. Я дал ему. Он так выставил ладонь, мол, стой, куда-то ушел, очень быстро вернулся с бутылкой водки, сделал мне знак, чтобы я пошел за ним. Вышли из магазина, зашли в какой-то подъезд, там его ждал еще один человек. Тот достал из кармана стакан, этот ловко открыл бутылку, налил стакан до краев, не проронив ни капли, приподнял его, вроде как «салют», и залпом выпил. Налил еще и протянул мне. Я последовал его примеру. Потом налил третьему, и тот выпил.

После этого он вновь выставляет палец и говорит: «Рубль!». Я ему дал, он выскочил из подъезда и через три минуты вновь появился с бутылкой. Ну, повторили всю процедуру и расстались лучшими друзьями. Я вышел на улицу, соображаю плохо, сел на обочину. Тут подходит ваш полицейский и начинает мне что-то выговаривать. Видно, у вас сидеть на обочине нельзя. Я встал и сказал ему единственное предложение, которое выучил по-русски: «Я — американский писатель». Он посмотрел на меня, улыбнулся во все лицо и бросился обнимать меня, крикнув «Хемингуэй!!!». Ваша страна единственная, в которой полицейские читали Хемингуэя.

Сказал и расхохотался, сверкая необыкновенно яркими синими глазами.

Предисловие

Сьюзен Шиллинглоу

В 1946 году Уинстон Черчилль заявил, что Восточная Европа отгораживается железным занавесом. Зимой 1947 года холодная война разгорелась всерьез. Советский Союз, союзник Соединенных Штатов во время Второй мировой войны, стал угрозой для США, трудно понимаемым противником. «В газетах каждый день, — начинает Джон Стейнбек свою книгу, — обсуждалась Россия». Тем не менее, продолжает он, «о некоторых сторонах российской жизни вообще никто не писал. А это как раз то, что интересует нас больше всего». Путешествие Стейнбека и сопровождавшего его фотографа Роберта Капы должно было открыть «другую важную сторону» жизни людей в Советском Союзе — их частную жизнь. Скромная книга Стейнбека и Капы о жизни русских, «Русский дневник», опубликованная в 1948 году, — это попытка дать только «честные репортажи о том, что они видели и слышали… без редакционных комментариев и без выводов о том, что они недостаточно знают».

Во многих отношениях «Дневник» — это продолжение того дела, которым Джон Стейнбек вполне успешно занимался в течение двадцати лет, когда писал книги о простых людях: пайсано, мигрантах, приехавших в Оклахому, солдатах Второй мировой войны, мексиканских крестьянах. Конечно, в «Русском дневнике» не звучат эпические

аккорды «Гроздьев гнева», но в нем все равно присутствуют характерные для той книги сочувствие к людям и любовь к ним. Одно из достоинств «Русского дневника» состоит в том, что эта книга, в отличие от многих других произведений о России, опубликованных в то время, информирует читателя в манере, наиболее характерной для творчества Стейнбека. Он пишет о простых людях с неподдельным сочувствием к ним и с пониманием, подробно останавливается на деталях, увиденных глазами журналиста. Книга отличается «нетелеологическим», нецелевым подходом: автор пишет только о том, чему сам был свидетелем. Наконец, повествование оживляется иронией и юмором, которые отсутствуют во многих «отчетах» о поездках по местам, утвержденным советской стороной. Это не самая крупномасштабная и блещущая эрудицией книга о послевоенной России. Стейнбек и Капа сделали только то, что они обещали: «Это рассказ не о России, а о нашей поездке в Россию».

Сотрудничество между Капой и Стейнбеком началось, по сути, по счастливой случайности. Они впервые встретились в Лондоне в 1943 году, а возобновили свою дружбу в Нью-Йорке в марте 1947-го. Тогда они планировали поехать в Россию как можно скорее, до 14 мая, но Стейнбек неудачно спрыгнул с подоконника своей квартиры, сломал коленный сустав и несколько недель восстанавливал здоровье (колено, однако, создавало ему проблемы на протяжении всей поездки). Будучи людьми беспокойными и независимыми, ни Капа, ни Стейнбек, не особенно любили участвовать в совместных проектах. Еще в 1936 году, когда писатель Джон О'Хара, проезжая через Пасифик-Гроув, пожелал встретиться с Джоном Стейнбеком и поработать с ним над инсценировкой недавно опубликованной книги «И проиграли бой», Стейнбек заявил, что он «ценит его и его отношение, но: «Я думаю, что мы могли бы хорошо поладить. Но я не верю в сотрудничество». Тем не менее, несмотря на неприятие сотрудничества, оно давалось Стейнбеку легко. Он инициировал сам или был включен в ряд совместных

проектов, многие из которых оказались успешными, например, его поездка 1940 года к морю Кортеса со специалистом по биологии моря Эдвардом Рикеттсом («Море Кортеса», 1941). Но некоторые проекты не получались, как это было с тем же О'Хара. Стейнбек больше тяготел к сотрудничеству с деятелями изобразительного искусства, кинорежиссерами и фотографами. Самым удачным примером взаимодействия Стейнбека с мастером из другой области стало его сотрудничество с известным военным фотокорреспондентом Робертом Капой.

Капу, чьи фотографии запечатлели муки и радости человека на войне, объединяли со Стейнбеком сострадание и любознательность. Капа, родившийся в Будапеште в 1913 году, обладал качествами, которые очень привлекали Стейнбека: жизнелюбием, терпимостью, человеколюбием. Как отмечает его биограф Ричард Уилан, политические взгляды Капы были схожи со взглядами Стейнбека. Философия Капы сформировалась во времена его мятежной юности. Эти взгляды можно было назвать «демократическими, эгалитаристскими, пацифистскими, полуколлективистскими, пропролетарскими, антиавторитарными и антифашистскими — с сильным акцентом на достоинство человека и права личности». Вынужденный покинуть Будапешт в 1931 году, Капа провел в изгнании большую часть своей жизни, странствуя по миру в качестве свидетеля разрушительных войн и делая снимки для журналов Time, Life и Fortune. Капу привлекали человеческие драмы, он стремился увидеть обыкновенное в экстраординарном. Он фотографировал людей, а не события. Как отмечал Уилан, фотоаппарат Капы всегда изучает «крайние проявления, он… исследует людей в условиях крайнего напряжения».

Сорокадневная поездка двух мастеров по Советскому Союзу в 1947 году, как и поездка Стейнбека к морю Кортеса с Эдвардом Рикеттсом в 1940 году, была экспедицией любопытных. Подобно Рикеттсу и Стейнбеку в первом путешествии, Капа и Стейнбек также хотели бы запечатлеть все, на что упадет их взгляд, и соорудить из своих «наблюдений и размышлений

некую структуру, которая послужила бы моделью наблюдаемой реальности». Но если в структуре «Моря Кортеса» сплавлены «традиционно научный» и эмпирический подходы, то для второго повествования путешественники выбрали один объектив: «Мы должны постараться не критиковать и не хвалить, делать честные репортажи о том, что мы видели и слышали. Мы будем обходиться без редакционных комментариев и без выводов о том, что мы недостаточно хорошо знаем». Так появилась форма дневника и фоторепортажа. Структура, которую Стейнбек и Капа выбрали для своей книги — а на самом деле доминирующая метафора «Русского дневника» — это портрет Советского Союза. Портрет в рамке.

I

С началом 1940-х годов в мир пришли большие перемены. «Очень плохи дела в мире, не так ли? — писал Стейнбек своему редактору Паскалю Ковичи в 1940 году. — Все, кажется, валится в тартарары — я имею в виду все, что я задумал. Может быть, из боевых действий и войн появятся какие-то новые подходы? Не знаю». «Новые подходы» в своей работы Джон Стейнбек искал на протяжении всех 1940-х годов. Он начал десятилетие с научного травелога*, а закончил его работой над глубоко личным экспериментальным романом «К востоку от Эдема». Работа над «Русским дневником» стала частью постоянных усилий Стейнбека по поиску свежих материалов, созданию новых литературных форм. Это нужно было для того, чтобы вновь разжечь в себе творческий огонь. Вот как он писал в своем дневнике об этом огне в 1946 году, в трудный для себя момент: «В его сиянии уйдет в тень все остальное, из-за чего я сейчас выгляжу как серый, поседевший зверь… Но пока я работаю по-старому, ничего такого не случится».

---

* Травелог — короткометражный фильм-путешествие, возникший как жанр в 1910-е годы. — *Примеч. ред.*

В конце 1930-х годов Джон Стейнбек обнаружил в себе этот огонь, когда писал роман «Гроздья гнева» (1939). Все предыдущее десятилетие он совершенствовал свое мастерство, когда готовил серию тех произведений, которые чаще всего ассоциируются с Джоном Стейнбеком как социальным историком. Это сборник рассказов «Долгая долина» (написаны в начале 1930-х годов, опубликованы в сборнике в 1938 году), комический tour de force «Квартал Тортилья-Флэт» (1935) и трилогия о людях труда: «И проиграли бой» (1936), «О мышах и людях» (1937) и «Гроздья гнева». К концу периода Великой депрессии имя Джона Стейнбека, писавшего о простых людях, стало «именем нарицательным» — так говорилось в рекламном материале для фильма «Гроздья гнева» (режиссер Джон Форд, 1940). Но для самого писателя это звание стало обременительным — в письмах он даже резко высказывался в том смысле, что теперь ему придется писать анонимно. В 1940-х годах в мире за ним закрепилась слава писателя, с чувством пишущего о страданиях бедняков. Критики и обозреватели ждали знакомого голоса пролетарского писателя и возвращения к острым темам 1930-х годов. Стейнбек сопротивлялся. «Я должен начать сначала, — писал он в ноябре 1939 года Карлтону Шеффилду, своему соседу по общежитию в колледже. — Я работал над книгой, пока мог и как мог. Я никогда над ней не размышлял — ну разве что жалел, что она тянется, как неповоротливая телега. И я не представляю, каким будет по форме новый роман, но знаю, что это будет новая вещь, которая сформируется под новый образ мысли».

На пороге нового десятилетия интересы Стейнбека сдвинулись в сторону естественных наук и экологии и, как отмечает он в письме к Шеффилду, «это будет длиться долго». Джон Стейнбек — прозаик превратился в Джона Стейнбека — морского биолога. В марте 1940 года вместе со своим другом морским биологом Эдом Риккертсом, человеком, близким ему по духу и интеллекту, Стейнбек отправляется исследовать литораль (приливно-отливную зону) моря Кортеса. Книга «Море

Кортеса», вышедшая в 1941 году, представляет собой отчет об этой поездке и является одним из непризнанных шедевров Стейнбека. Это густая смесь из научных наблюдений, философских размышлений и юмористических скетчей, увенчанная каталогом образцов, обнаруженных во время этой поездки (его составил Риккертс).

Книга «Море Кортеса» как повествование о путешествии, как совместный проект и как эксперимент со структурой определила методы работы Стейнбека на все 1940-е годы. Апогея эта тенденция достигла в конце десятилетия, когда вышел «Русский дневник». «Он, если можно так сказать, попытался выйти в большой мир», — заметил на этот счет Артур Миллер. Поиски источников вдохновения вылились для Стейнбека в десятилетие бурных экспериментов; он писал киносценарии, журналистские заметки, путевые дневники, пьесы и новеллы. На самом деле путешествия в 1940-е годы стали для Стейнбека своего рода панацеей. За эти десять лет он несколько раз съездил в Мексику, утверждая, что «там есть нелогичность, которая мне так нужна». В 1941 году по настоянию документалиста Герберта Клайна он написал сценарий о проблемах со здоровьем у жителей далекой мексиканской деревни — «Забытая деревня». После войны Стейнбек неоднократно возвращался туда, чтобы написать, а затем экранизировать рассказ «Жемчужина», а в 1948 году снова отправился в Мексику, чтобы поработать над сценарием масштабного фильма Элиа Казана «Вива Сапата!», повествующего о жизни мексиканского революционера Эмилиано Сапаты.

Вступление Соединенных Штатов во Вторую мировую войну нарушило самоизоляцию Стейнбека, характерную для 1930-х годов, и унесло его далеко от родной Калифорнии. Сначала он оказался в Вашингтоне, округ Колумбия, где в 1941 году дал интервью недавно сформированному агентству по информации и пропаганде, которое называлось Служба зарубежной информации. Затем он перебрался в Нью-Йорк, где остановился у Гвин Конгер, женщины, которая стала его второй женой. Там он

сделал свой первый вклад в борьбу с фашизмом, написав «Луна зашла» (1942), пьесу-новеллу об оккупированной скандинавской стране, которая получила одобрение участников европейских подпольных групп, сопротивлявшихся нацистскому нашествию. В Америке этот роман Стейнбека, а также пьеса и фильм по этой работе, которые быстро вышли друг за другом, получили менее восторженные отклики, потому что страна оказалась не готова считать людьми изображенных в пьесе захватчиков — явно немцев. Разочаровавшись, Стейнбек перешел к другим проектам, связанным с войной: так, в начале 1942 года он писал сценарии для радиопередач Института зарубежной службы. Позже ему было предложено написать текст о подготовке экипажей бомбардировщиков в американских ВВС — выполняя это задание, Стейнбек и фотограф Джон Своуп объездили тренировочные центры, разбросанные по всей территории США.

Затем Стейнбек снова переехал на Восточное побережье, где упорно работал над текстом книги «Бомбы вниз! История экипажа бомбардировщика» (1942). В письме к своему другу по колледжу Вебстеру Стриту он писал: «Я все дальше отхожу от старых реалий и все больше погружаюсь в эту похожую на сон войну. Когда она закончится, я, наверное, не смогу вспомнить, о чем был этот сон». За этим последовали другие проекты, связанные с войной: вместе с другом детства Джеком Вагнером Стейнбек написал «примерный сценарий» для фильма «Медаль для Бенни» — о том, как в маленьком городке встречают героя войны, который оказывается хулиганом с неблагополучной окраины. В начале 1943 года он написал новеллу для известного фильма Хичкока «Спасательная шлюпка» — о выживших после торпедной атаки, которые дрейфуют в открытом море. Наконец в середине 1943 года он получает задание, которое позволяет наиболее успешно использовать его таланты: летом этого года газета New York Herald Tribune направляет его в качестве военного корреспондента за границу: в Англию, в Западную Африку, и в конце концов он участвует в отвлекающей высадке союзников в Италии.

Во многих отношениях «Русский дневник» — это завершение этапа военной журналистики писателя. Находясь в Сталинграде, среди развалин, Стейнбек пишет: «Нам дали две большие комнаты, окна которых выходили на груды обломков, битого кирпича, бетона и пыли — бывшей штукатурки. Среди руин росли странные темные сорняки, которые всегда появляются в местах разрушений». В одном месте «виднелся небольшой холмик с дырой, похожей на вход в норку суслика. И каждый день рано утром из этой норы выползала девочка». В этой зарисовке о загнанном, ошеломленном ребенке Стейнбек показывает агонию осажденного Сталинграда. Эта «словесная рамка» сопровождает фотографии Капы. Одна из самых замечательных особенностей «Русского дневника» — это пересечение текстов Стейнбека с фотожурналистикой Капы. Метод Стейнбека кажется чисто фотографическим, как будто сам проект — сотрудничество с фотографом — диктовал ему подход к теме и стиль изложения. Недаром он подчеркнул в первой главе «Русского дневника», что писатель и фотограф намерены фиксировать только то, что они увидят, ничего больше. В 1947 году фотоподход стал исключительно подходящей метафорой при посещении Советского Союза, поскольку гостям всегда показывали маленькую и всегда строго очерченную часть сталинских владений.

II

> «Джон на самом деле был миссионером. Он, по существу, был журналистом… Я думаю, что он смог увидеть, что там происходит в действительности. Я имею в виду — увидеть как журналист, благодаря своей наблюдательности».
>
> Тоби Стрит

В 1943 году роль журналиста-литератора уже не была для Джона Стейнбека в новинку. Его миссионерское рвение нашло

выход еще в конце 1930-х годов, когда аполитичный до той поры писатель обратил свой взор на современную жизнь Калифорнии. Жесткий реализм таких произведений, как «И проиграли бой» и «О мышах и людях» также имеет под собой журналистскую подоплеку. Еще прочнее опираются на документальную основу «Гроздья гнева». В августе 1936 года Стейнбек был командирован очень либеральной газетой San Francisco News в глубинку Калифорнии для подготовки серии материалов о мигрантах. Эти семь статей, опубликованных под заголовком «Цыгане периода урожая», стали первым журналистским триумфом Стейнбека, попыткой литературного свидетельства, которое благодаря верности автора истине замечательно передает эмоциональный контекст уныния мигрантов. Жгучей прозой он очерчивает бедственное положение семей переселенцев: «…На лицах мужа и жены вы начинаете видеть то выражение, которое заметите на всех лицах. Это не озабоченность, но абсолютный ужас от встречи с голодом, который поджидает их за воротами лагеря». Он описал и мигрантов, пытающихся выглядеть респектабельно: «Дом размерами примерно десять на десять футов полностью построен из гофрированного картона… с первым дождем тщательно построенный дом сползет вниз и превратится в рыхлое коричневое месиво…» Стейнбек не выступает безразличным свидетелем социального взрыва, он описывает ужасающие условия жизни и достоинство, которое сохраняют люди, оказавшиеся на краю пропасти.

Семь лет спустя Стейнбек, освещавший Вторую мировую войну, принес в свои репортажи те же сострадание и острый взгляд на детали, на те стороны войны, которые обычно скрыты от глаз. Солдаты в шлемах перед высадкой с корабля выглядят у него «как длинные ряды грибов»; члены экипажа бомбардировщика, снаряжающиеся к бою, «с каждым слоем одежды становятся все толще и толще и скоро походят на надувных мужчин»; люди из Дувра «неисправимо, неподкупно не верят» в немецкие мощь и силу. А в одном из самых символичных описаний налетов на Лондон Стейнбек пишет:

> «Люди, которые пытаются рассказать вам, что такое авианалет на Лондон, начинают с описания пожаров и взрывов, но в итоге почти всегда переходят на какие-то совершенно крошечные детали, которые вкрались в их описание и стали глубоко символическими… “Это стекло, — говорит один человек, — это звон разбитых стекол, которые выметают по утрам, ужасный ровный звон…” Это старушка, которая продает маленькие жалкие веточки сладко пахнущей лаванды. Ночной город рушится под бомбами, от горящих зданий становится светло, как днем… Но в короткие паузы в диком грохоте слышен ее скрипучий голос: “Лаванда! — призывает она. — Купите лаванду на счастье!”»

Сами бомбардировки в сознании очевидцев расплываются и начинают походить на кошмарный сон, но мелкие детали по-прежнему остаются резкими и не забываются.

Здесь, как и в других лучших образцах своей публицистики, Стейнбек фокусируется на маленьких сценках, происходящих в разгар катастрофических событий. В «Русском дневнике» это сталинградская девушка, живущая в руинах. Это бухгалтер, гордо показывающий семейный альбом, спасенный от всеразрушающей силы войны. Это фотографии погибших воинов на стенах маленьких украинских домов. Такой же подход использует Стейнбек и в прозе. Так, нищета Джоудов в «Гроздьях гнева» лучше всего передается в своего рода заставках: разговорах Мэй с Розой Сарона, бесшабашных танцах в правительственном лагере, в поведении дяди Джона, который пускает тельце мертвого ребенка вниз по течению реки, — все эти картины легко переносятся на кинопленку. Главная сила Стейнбека как писателя состоит не в том, что он тщательно выстраивает линию повествования — это как раз происходит редко, и мало какие из его романов тщательно выписаны. В лучших работах Стейнбека проявляется его сценическое ви́дение. В 1930-х годах оно реализовывалось под сильным влиянием документальных фильмов, в 1940-х годах — в виде приверженности к точности, в виде