

ПОИСК НРАВСТВЕННОСТИ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА.

К 70-м годам XX века в американской литературе завершалось уже второе десятилетие господства постмодернизма, расцвета изощренных художественных форм и лингвистических экспериментов. Заявившая о себе в середине 50-х годов литература «черного юмора» закрепила тенденцию изображения тотальной абсурдности американской будничной жизни, хаоса, бессодержательности бытия, конформизма. Нигилистические настроения преобладали не только в творчестве последовательных экспериментаторов, таких как Дж.Барт, Д.Бартельм, У.Берроуз, они затронули и художественное сознание писателей далеких от анархистских бунтов. В американской прозе 70-х годов преобладала тема духовной пустоты и засилья псевдокультуры, побуждающая героя к бунту, нередко разрушительного характера. В центре внимания писателей все чаще стали находиться парадоксы научного прогресса в условиях постиндустриального общества, сам феномен прагматического сознания и создаваемые им опасности для будущего. С другой стороны, нашествие массовой культуры, именно к 70-м годам в США принявшее характер массового эстетического бедствия, вынудило некоторых прозаиков создавать примитивную одномерную картину действительности, соответствующую представлениям обывателя. Многие писатели словно тащились в хвосте стереотипов восприятия обывателя, не расширяя его познавательный кругозор, не заставляя его задуматься о действительных проблемах, а, наоборот, закрепляя в его сознании принятые и распространенные взгляды и вкусы, стандартизируя их и доводя до уровня предрассудков. Ситуация в литературе и критике не только США, но и на всем Западе, была такова, что требование нравственной ценности литературы, в сущности, старое как мир, не могло не прозвучать. Вмешательство серьезного критического взгляда на происходящее должно было привлечь внимание писателей к традиционным

ценностям художественной литературы, основанных на духовных, нравственно-этических, философски значимых понятиях.

Английская писательница Айрис Мердок, размышляя о судьбах современного романа, писала ещё в 1961 году: «...фактически, в настоящее время литература не может предложить сколько-нибудь полную и проникновенную картину души человека» [19, с.25]. О нравственной ответственности литературы говорил нобелевский лауреат 1976 года Сол Беллоу: «...неоспоримо, человеческое существование не является сегодня таким, каким его представляли век тому назад. Проблема, тем не менее, остается. Он нечто. Что? С ответом на этот вопрос современные писатели не справились» [19, с.69]. Настроения скепсиса по отношению к современной литературе закономерны, как и закономерны стремления некоторых современных писателей разобраться в проблемах личности, живущей в обществе, но отделяющей себя от него. Перемены, произошедшие в американской жизни 60-70-х годов, наступление какого-то нового этапа в ней нашли отражение в книгах писателей, задумывающихся над нравственной ответственностью героя за свой этический выбор и зависимостью личности от преобладающего в обществе духовного климата. В первую очередь это относится к творчеству писателей, разрабатывающих так называемый жанр интеллектуального или философического романа. Среди прочих, можно отметить, Дж. Кейбелла, Т. Уайлдера, У. Фолкнера, Дж. Стейнбека, П. Уоррена и др., а в 70-е годы выделяется, прежде всего, фигура Джона Гарднера.

В первой половине 70-х годов литературоведы и писатели стали серьезно задумываться о положении дел в американской литературе, о роли художника и задачах литературы, о значении и содержании литературной критики, формирующей у читателя разноплановое и в то же время целостное восприятие художественных произведений. Появились работы, которые могли бы быть названы по терминологии, предложенной американским писателем Джоном Гарднером, «моральными» – это книги Альфреда

Казина «Яркая книга жизни» [14] («Bright Book of Life»), Хью Кеннера «Самодельный мир» [16] («A Homemade World»), Ирвинга Хау «Критический момент» [12] («The Critical Point»). Но особо интересной, значимой и получившей наибольший общественный резонанс среди книг, представляющих эту новую тенденцию, стала книга Джона Гарднера «О нравственной литературе» [9] («On Moral Fiction»).

После выхода в свет, книга подверглась серьезной критике в ведущих литературных изданиях. После её публикации в 1978 году Стефан Сингулар очень характерно определил жанровый профиль книги как «шум и ярость», обозреватель «Нью-Йорк ревью оф букс» заглавил свою статью «Оптимистическая печаль», а ведущий телевизионной передачи, Дик Каветт, поспешил немедленно пригласить Гарднера к себе в студию для того, чтобы тот поделился своими мыслями. Имелось несколько причин, по которым публикация работы «О нравственной литературе» вызвала небольшую бурю в литературных кругах. Прежде всего, привлекали к себе внимание резкие нападки Гарднера на большое число своих собратьев по перу за создание произведений, которые являются «тривиальными и лживыми». По мнению Гарднера, эти писатели «бесцельно тратят наше время, ничего не говоря и ничего не делая, либо превозносят убожество и пустоту, насмехаясь над добром» [9, с.16]. Перечень имен писателей, которых Гарднер обвиняет, очень длинный, и в него входят основные представители «литературного истеблишмента» 60-70х годов. Он критикует этих писателей в разной форме, но всякий раз все сводится к их неумению писать «нравственные художественные произведения». Некоторые, например, Джон Барт, повинны в том, что «восхищаются уродливым, отвратительным, интересуются только литературным построением сюжета» [9, с.94]. Другие же, как Уильям Гэсс, слишком увлечены структурой и пытаются создать «лингвистические скульптуры». Разумные же романисты, такие, как Джозеф Хеллер и Курт Воннегут, по мнению Гарднера, равнодушны к

создаваемым характерам, поэтому тоже не способны «занять явную и потенциально крепкую моральную позицию». Дж. Барт отметил, что книга Гарднера «слишком полемична», причем настолько, что порой отвлекает внимание от ключевых идей: «Он гремит над головами своей терминологией, а когда дым рассеивается, оказывается, что в комнате никого нет, кроме самого Гарднера» [17, с.15]. Возможно, что Гарднер больше выиграл в глазах читателей, если бы использовал менее резкий тон. Венедиктова Т.М. в статье о книге Гарднера в журнале «Литературная учеба» пишет: «в известной степени Гарднер, предвидел, наверное, даже и рассчитывал на такую – парадоксальную – реакцию как на средство расширить в литераторах ослабевшее, на его взгляд, нравственное чувство» [1, с.190]. Исследовательница делает вывод, что в «яростном» тоне «скорее слабость его книги, а бесспорная ее сила – в честности и последовательности, с какими писатель стремится дойти до корня проблемы: чего ждем мы, современные люди, от литературы и что мешает ей взлететь в рост с насущными нашими потребностями» [1, с.191]. Э. Эгстайн называет книгу Гарднера «старомодной программной глупостью» [8, с.60], Д. Беллами обвиняет автора «в нечестной критике современных писателей» [6, с.4], А.Кейзин [15] также делает несколько неслесных замечаний; список можно продолжать до бесконечности. Это, однако, вовсе не значит, что положительных оценок не было: к примеру, статья Ч. Джонсона [13] весьма благожелательна, и даже Кейзин не оставляет без внимания «талант и ученость автора» [15, с.35].

Разразившаяся в литературных кругах баталия свидетельствовала о сложности и актуальности поднятых Гарднером вопросов. В широком плане книга посвящена проблемам современной прозы, и в ней Гарднер отчетливо подчеркнул необходимость нравственного подхода современной литературы к проблемам реальности. Нравственность, под которой писатель понимает, прежде всего, морально-этическую направленность, рассматривается им как неотъемлемая часть серьезной литературы. Есть веские основания возразить

Барту и другим, например, утверждая, что главная ценность книги заключается в возможности проникнуть в писательскую сущность самого Гарднера. Существует самая непосредственная связь между рассуждениями Гарднера о теории литературы и его художественной практикой. Отчетливые очертания программы Гарднера как художника можно легко проследить, так как наиболее характерные положения его тезисов неоднократно повторяются на протяжении всего повествования: «искусство обучает», «нравственное искусство утверждает жизнь» и предлагает «образцы для подражания»; «нравственность написания художественных произведений заключается в правдивости, с которой писатель включается в созидательный процесс». «Искусство обучает», утверждает Гарднер в первой главе «Предварительные замечания об искусстве и нравственности». В ней писатель определяет задачу своей книги следующим образом: «Эта книга является попыткой разработать систему предписаний и одновременно анализом неверной и ошибочной ситуации, сложившейся в последние годы в различных видах искусства и критике» [9, с.4]. В одной из формулировок это положение звучит еще более категорично: «искусство не может не обучать». Некоторые аргументы, предлагаемые писателем в поддержку этого тезиса, запутаны, и иногда кажется, что он смешивает искусство с «массовой культурой». «После появления Марлона Брандо в фильме «На берегу», – пишет Гарднер, – целое поколение принялось шаркать, поднимать воротники и жевать сигарету так, что она буквально вываливается изо рта» [9, с.4]. Писатель при этом проводит черту между тем, что он понимает под преобладающим интеллектуальным и духовным климатом, отмеченным ненавистью, отчаяньем и безразличием, насилием ради насилия, сексом как доказательством того, что любви нет, и культурным проявлением времени, когда вкусы вырабатываются телевидением, кинофильмами и литературой.

Основная мысль книги Гарднера стара как мир, она заимствована у Гомера, Платона, Аристотеля, Данте и многих других, она считалась обще-

принятой для западной цивилизации вплоть до конца XVIII столетия. Гарднер имеет в виду «традиционный взгляд на искусство», который состоит в том, что «подлинное искусство морально, нравственно; оно стремится продвинуть жизнь к лучшему, а не принизить ее» [9, с.89]. Убеждение Гарднера в том, что искусство должно «обучать», ставит его перед лицом «прагматической» концепции, в которой произведение искусства рассматривается «главным образом как средство достижения цели, как инструмент чего-то добиться», а ценность любого произведения искусства определяется по «успеху в достижении цели». Несмотря на то, что прагматические традиции были забыты с наступлением эпохи романтизма, эта концепция в определенной степени воздействовала на образ мыслей таких европейских писателей, как Гете, Бальзак и Толстой. Однако в XX веке призыв к искусству, целью которого является обучение читателей, оказался неактуальным. Л. Триллинг отмечает, что уже к XX веку интеллектуальное всевластие прагматической теории закончилось, «хотя в социальном плане она оставалась у власти» [19, с.66]. В конце 60-х годов Триллинг приходит к выводу, что «идея о том, что о литературе судят по ее нравственному воздействию, не имеет практических оснований в теории критики, хотя она и сохраняет в значительной степени свою жизнеспособность» [19, с.67]. Джон Гарднер в 70-е годы XX века отчетливо полагался на оживление прагматической теории. Утверждая, что истинное искусство по своей природе нравственно, гуманно, анализируя эти сложнейшие понятия этики и эстетики, Гарднер опирается на академические труды известного историка и философа Р. Дж.Коллингвуда «Новый Левиафан или человек, общество, цивилизация и варваризм» («The New Leviathan or Man, Society, Civilization and Barbarism»). Принимая некоторые его положения, Гарднер строит свою теорию самостоятельно, полагая, что только литература, стремящаяся к осознанию законов бытия и познания, к постижению истины не путем логичных аналитических рассуждений, а многогранным проникновением в суть вещей посред-

вом художественных образов, способна решить эту проблему. Поэтому, прослеживая историю трактовки понятия нравственного, Гарднер анализирует взгляды Платона, Гомера, Данте и Льва Толстого.

Приняв за начальную точку отсчета три положения Платона: одни поступки нравственны, а другие – нет; искусство должно быть нравственным; поэт, изображая дурной поступок хорошего человека, совращает аудиторию – Гарднер рассматривает развитие и уточнение этих положений в эстетике Аристотеля. По Аристотелю, только общий эффект произведения, а не его отдельные моменты можно оценивать как нравственный или безнравственный. Под словом «моральный», «нравственный» Гарднер подразумевает не пугливую оговорку, что явно аморальное не должно быть изображаемо в искусстве, но нынешняя американская литература, по мнению писателя, совсем утратила знание различия между добром и злом. Повторяя слова, когда-то сказанные Л.Н.Толстым, Гарднер пишет: «плохое искусство существовало во все времена, но только, когда понимание задач, стоящих перед художником, искажено до неузнаваемости, большинство писателей не в состоянии отличить дурное от хорошего» [9, с.18]. Анализируя понятия нравственности, морали, писатель отдает себе отчет в сложности их определения, невозможности сведения к единому коду или строгой формулировке. Несмотря на то, что большинство высказываний Гарднера в книге «О нравственной литературе» и в ряде других работ позволяет отнести его к лагерю писателей, придерживающихся прагматической, действительной концепции в искусстве, яростная защита Гарднером «инструменталистского» подхода к литературе в одном контексте несколько приглушена, в другом – особо подчеркнута. Первое наблюдение, которое можно сделать в этой связи, это то, что в работе «О нравственной литературе» полемист, видимо, возобладал над тщательным аналитиком. Особенно раздражал многих читателей призыв Гарднера к искусству «ценных образцов». В наш анти-героический век такое заявление, очевидно, вызывает

скорее не энтузиазм, а раздражение. Заявление Гарднера смягчается его предупреждением, что эти образцы не должны быть «дешевыми или пустыми моделями поведения, это должны быть героические образцы наподобие Ахилла у Гомера» [9, с.20]. Однако, несмотря на понимание Гомера, собственные произведения Гарднера показывают, что его герои более склонны банальному, нежели героическому: неуверенный в себе, но лояльный Пикер в «Падении Агатона», Кламли в «Диалогах с Солнечным», разочарованный, но борющийся за какие-то принципы в жизни; «измененный» Джонатан Апчерч в «Королевском гамбите», который в конце концов, приходит к «дисциплинированной» жизни в Иллинойсе, а не следует маниакальным философским исследованиям доктора Флинта; Салли и Джеймс Пэйдж в «Октябрьском свете», ведущие трагикомичную битву мнений с пронизательностью и упрямством вермонтских фермеров. В процессе работы Гарднер менял некоторые свои прежние взгляды и установки и смещал приоритеты от дидактики к простому наслаждению произведением искусства, которое не исключает необходимости правдивого рассказа. В книге «О нравственной литературе» писатель придает одинаковую важность этим двум функциям искусства. Наряду с постоянным призывом к обучению, он предупреждает о необходимости воздерживаться от дидактической или моралистической художественной литературы, в которой писатель знает прежде, чем приступил к работе, что он хочет сказать, и не позволяет себе отклониться от поставленной задачи в процессе повествования. С другой стороны, нравственная художественная литература «сообщает то, что обнаруживается в процессе создания художественного произведения» и, как сказал Т.С. Элиот, «поэт не знает, что сказать, пока этого не скажет». Может показаться, что Гарднер тем самым помещает себя в теоретическую лигатуру: с одной стороны, он призывает к литературе, которая «стремится усовершенствовать жизнь», которая представляет «вечные ценности», в то же самое время нравственная литература, по

Гарднеру, «не является дидактической, потому что вместо обучения властью и силой она исследует то, чему учит. Она выявляет истину, как эксперимент в химической лаборатории. Как в химической лаборатории проводится испытание законов природы, так драматическими средствами открывается правда и фальшь жизни, нравственная литература открывает истинные чувства и мысли человека» [9, с. 19].

Понятие *moral* в гарднеровском контексте ближе к «ответственности» и «гуманизму», чем к «дидактике» или «моральной чистоте» в викторианском смысле. Гарднер прекрасно чувствует и, несомненно, подразумевает языковой потенциал слова *fiction* – это и просто художественная литература, преимущественно проза, как в заглавии хрестоматии «*The Forms of Fiction*» [11] («Разновидности прозы») – Г. Злобин [3] перевел иначе: «Формы художественной литературы» – и фикция, то есть вымысел, иллюзия, фантом. Писатель также широко использует выражение *fictional dream*, близкое к русскому термину «художественный мир» или просто к выражению «вымышленный мир». Другой способ определения нравственности литературы по Гарднеру: это исследование, моделирование жизненных процессов. «Хорошая литература – это нравственная литература, т.е. «дающая жизнь» [9, с. 19]. Это простое утверждение и вызвало в свое время немало споров. Гарднеровская формула, как признавал сам автор, «стара как мир», да и появилась она именно тогда, когда подобные высказывания могли вызвать в лучшем случае глухое раздражение, но вокруг нее группируются ассоциации и смысловые оттенки, которые не поддаются однозначному прочтению. В броской, афористичной манере писатель утверждает: «Искусство должно творить добро; например, волна самоубийств, захлестнувших Европу после публикации «Вертера», говорит о том, что либо в самом тексте что-то не так, либо его неверно поняли. Из этого следует, что литература должна, вызывая определенные эмоции (сопереживание героям), передавать читателям положительные ценности,

представления о «добре» [9, с.19]. Позже Гарднер сам поясняет, что «нравственность» литературы – это не дидактика и уж тем более не пропаганда. «Дидактизм вовсе не означает приверженность положительным ценностям – примером тому «Mein Kampf». Во-первых, нравственной должна быть изначальная установка (неравнодушное отношение к жизни, к человеческим судьбам и проблемам), а исход работы, в отличие от нравоучительных текстов разных времен, не предзадан, но определяется в ходе честного исследования. Во-вторых, манипулировать нельзя не только героями, но и читателями» [9, с.144]. Гарднер чрезвычайно высоко ставит свободу воли в человеке и человеческую природу вообще.

Итак, нравственную литературу отличает не то, что в англоязычной традиции называют message (буквально – послание, сообщение, идея, проповедь; соотносится с формулировкой советской эпохи «идейное содержание»), но гуманная позиция автора и truth, то есть правда, истина. Категория правды относительно художественных текстов тоже сама по себе не нова, но это не отменяет связанных с ней терминологических сложностей. Самое простое и очевидное значение – правда, как отсутствие лжи, то есть художественная честность, отсутствие притворства. Это, безусловно, присутствует у Гарднера и, более того, прямо вытекает из его этических установок. Другое дело – правда, в ее отношении к достоверности и правдоподобию. Здесь затрагивается проблема художественного метода (реализм или нечто иное?) и соотношения текста с реальностью (отношения типа подражания, рекомбинации, построения альтернативной действительности?). Гарднер часто пишет, что вовсе не нужно слепо копировать окружающий мир и ограничиваться привычными «реалистическими» приемами. Что же касается правдоподобия, то и здесь требования весьма специфичны: «раз уж можно отступить от «бытовой» точности – отступайте, только, пожалуйста, заставьте читателя поверить в ваш вымышленный мир» [9, с.78].

Вопрос о конструировании мира в тексте исчерпывающего решения не получает. Гарднер отрицает выдвигаемый рядом авторов (У. Гэсс, Дж. Барт и др.) тезис о том, что художественный текст есть лишь словесная конструкция. Он полагает, что должна также быть и некая цель, лежащая за пределами текста, но не совпадающая с традиционным понятием message, более близкая к исследованию реальных человеческих проблем и эмоциональному и интеллектуальному воздействию на читателя. Автор при написании текста и читатель при восприятии погружаются в «длящийся зримый сон», который передается первым второму как раз через словесные конструкции. Коммуникативный аспект этой теории ясен, но статус текста как формы реальности остается под вопросом. С одной стороны, Гарднер вовсе не претендует на то, чтобы роман, например, был альтернативным миром в собственном смысле слова, разным по уровню «нашему», с другой, при написании и чтении предполагается абсолютно полное эмоциональное погружение (и любые приемы, нарушающие этот эффект, запрещены). Вымышленный мир переживается как первая и единственная действительность, но при окончании, соответственно, написания и прочтения, Гарднер считает столь же необходимой возможность обратного переключения; отсутствие подобной возможности он склонен считать безумием. Следовательно, исходя из всего вышесказанного, целесообразно считать художественное повествование «по Гарднеру» просто моделью мира; «статусом реальности обладает не сам текст (он-то как раз и есть словесная конструкция, подлежащая объективному анализу), но некие проблемы и переживания автора по их поводу, которые просто исследуются и передаются «на размышление» читателю» [10, с.15]. А поскольку гарднеровская этика предполагает ответственное и заинтересованное отношение к окружающему миру, писатель должен строить словесные конструкции так, чтобы они не только донесли до читателя суть вопроса, но и вызвали у него соответствующий эмоциональный отклик.

Каким образом определение Гарднером нравственной литературы относится к художнику, который абсолютно честен в своем восприятии мира, но который находит, что не существует ничего, что бы он мог подтвердить? Ответ Апдайка, вероятно, выражает то, что многие ощущают, впервые столкнувшись с теоретическими утверждениями Гарднера: «Мораль (нравственность) – слово спорное. Безусловно, мораль в художественном произведении – это точность и правда... Мир изменился, и в каком-то смысле мы должны испытать отчаяние. Лучше столкнуться с этим и сказать правду, какой бы обидной она ни была, чем предлагать что-то жизнеутверждающее, как это делал Гарднер» [17, с.15]. В представлении автора «глубинной» работы о моральной литературе, правда – необходимое, но недостаточное условие выявления сути вещей. Правду дополняет Красота, которая понимается писателем как правда чувства, не сводимая в искусстве только к его технике. Писатель разграничивает понятие нравственности, морали, заданной социальными институтами, общественными нормами, и личной морали. В то же время он считает, что понятия добра для отдельного человека неизбежно включает и то, что является добрым для общества в целом. Понятие морали для писателя социально, как социальна и литература, основной задачей которой является исследование нравственного, морального особым, присущим только литературе способом.

Большое внимание Гарднер уделяет вопросу о художнике, писателе как индивиде, личности, пытающейся осмыслить свое особенное, определяемое спецификой профессии положение в обществе. Художник – это человек, честный по профессии; иногда случается, что он остается единственным зрячим в стране слепых, опекуном, законодателем и утешителем непонимающего его сегодня общества, окрестившего его безумцем. Именно этим, по мнению Гарднера, определяется величие и трагедия таких поэтов, как Чосер и Шекспир. Любой эстетический выбор неизбежно сопряжен с выбором этическим. Гарднер приводит слова Роберта Фроста о том, что

безнравственный поэт подобен спящему стражу или пьяному водителю, что выбор каждого слова в поэзии – это моральный этический выбор. Художественное творчество – всегда поиск, сложный и многогранный, процесс открытия художником мира для своего читателя и одновременно для самого себя. И в работе «О нравственной литературе», и в ряде критических статей Гарднер неоднократно уточняет эти положения. Он считает, что причиной человеческих драм всегда являются серьезные философские вопросы, что каждый человек, как в жизни, так и в литературе – это осознанное или неосознанное воплощение нравственно-философского взгляда на мир. В отличие от философской науки литература имеет дело не с абстрактно-логическими противопоставлениями, а системой взаимоотношений человеческих характеров, с сопоставлением, проверкой на прочность нравственных позиций героев. Роман становится отрывком тех «извечных истин жизни», истин добра и красоты, которые и составляют моральное, нравственное в жизни и в литературе.

Литература

1. Венедиктова, Т. Как писать сегодня: Размышляет романист Гарднер / Т. Венедиктова // Литературная учёба. 1987. – №2.
2. Зверев, А. Дворец на острие иглы / А. Зверев. – М.: Советский писатель, 1989. Ивашева, В.В. Новые черты реализма на Западе / В.В. Ивашева. – М., 1986.
3. Злобин, Г. Диалоги Джона Гарднера // Гарднер Д. Никелевая гора. Роман, повесть, рассказы / Г. Злобин. – М.: Прогресс, 1979.
4. Ивашева, В.В. Новые черты реализма на Западе / В.Ивашева. – М., 1986.
5. Мулярчик, А. США: Век двадцатый. Грани литературного процесса / А. Мулярчик. – М., 1994.
6. Bellamy, J. Literary Luxuries. American Writing at the End of the Millennium / J. Bellamy. – Columbia and Lnd., 1994.

7. Collingwood, R. *The New Leviathan or Man, Society, Civilization and Barbarism.* / R. Collingwood. – Oxford., 1944.
8. Epstein, J. *Rx for the Novel* / J. Epstein // *Commentary.* – N. 1, July. – 1978.
9. Gardner, J. *On Moral Fiction* / J. Gardner. – N.Y.: Basic Books, 1978.
10. Gardner, J. *The Construction of Christian Poetry in Old English* / J. Gardner. – N.Y.: Carbondale and Edwardsville, 1975.
11. Gardner, J., Dunlap, L. *The Forms of Fiction* / J. Gardner, L. Dunlap. – N.Y.: Random House, 1962.
12. Howe, I. *The Critical Point* / I. Howe. – N.Y., 1973.
13. Johnson, Ch. *A Phenomenology of «On Moral Fiction»* / Ch. Johnson. – N.Y.: Thor's Hammer, 1979.
14. Kazin, A. *Bright Book of Life* / A. Kazin. – N.Y., 1973.
15. Kazin, A. *Moral John Gardner. Art for Life's Sake is the Theme of Gardner's New Book of Criticism* / A. Kazin // *Esquire.* – May 9. – 1978.
16. Kenner, H. *A Homemade World* / H. Kenner. – N.Y., 1975.
17. Singular, St. *The Sound and Fury over Fiction* / St. Singular // *Times Magazine.* – 8 July – 1979.
18. *The Novel Today. Contemporary writers on Modern Fiction* / ed. by M. Bradbury. – Glasgow, 1978.
19. Trilling, L. *The last Decade. Essays and Reviews* / L. Trilling. – N.Y., 1979.