

Л. В. Дудова, Н. П. Михальская, В. П. Трыков



МОДЕРНИЗМ

В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Учебное пособие

**для студентов, аспирантов, преподавателей
– ФИЛОЛОГОВ
и учащихся старших классов школ
гуманитарного профиля**

ФЛИНТА • НАУКА

Л.В. Дудова, Н.П. Михальская, В.П. Трыков

МОДЕРНИЗМ

В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии

*Учебное пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века»,
специальности 021700 — филология, 021800 — лингвистика
и межкультурная коммуникация*

Второе издание, исправленное

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением вузов
Российской Федерации по педагогическому образованию
для филологических специальностей педагогических вузов
и университетов*

*Работа выполнена в рамках программы
«Русский язык, культура, история»*

Москва
Издательство «Флинта»
Издательство «Наука»
2000

ББК 83.3(0)+74.268.3
Д 81

Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П.

Модернизм в зарубежной литературе: Учебное пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века», специальности 021700 – филология, 021800 – лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 240 с.

ISBN 5-89349-041-X (Флинта)

ISBN 5-02-011309-3 (Наука)

Книга, предназначенная в качестве учебного пособия для студентов-филологов и всех интересующихся литературой, знакомит читателей с таким значительным явлением в культуре XX века, как модернизм, с творчеством его крупнейших мастеров – Д. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, В. Вулф, Д. Г. Лоуренса, Т. С. Элиота. В ней говорится о художественных открытиях и экспериментах, оказавших влияние на развитие литературы.

В книгу включены образцы прозы, поэзии, литературной критики писателей-модернистов; предложены темы практических занятий, задания, вопросы для обсуждения произведений.

ISBN 5-89349-041-X (Флинта)
ISBN 5-02-011309-3 (Наука)

© Издательство «Флинта», 1998

МОДЕРНИЗМ. АНГЛИЙСКАЯ И ИРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Термин «модернизм» используют для обозначения новых явлений в искусстве XX века, а тем самым — и в литературе как одном из его видов. Слово «модерн» (франц. *moderne*) означает «современный».

Модернизм — искусство современности, искусство, рожденное XX веком.

В период 1910-х—1920-х годов модернизм формируется в художественную систему. В его русло влились возникшие в начале века течения — экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм. В произведениях модернистов — писателей, художников, музыкантов, скульпторов — выражено мировосприятие людей сложной общественно-исторической эпохи, наполненной множеством масштабных событий и перемен — таких, как войны, крушение империй, революции, быстрые темпы технического развития, проникновение в новые сферы научного знания о вселенной, о человеке, особенностях его мироощущения, психологии в условиях антигуманной индустриальной цивилизации. Убыстряются ритмы жизни, изобретаются более совершенные средства коммуникации, меняются представления о пространственной и временной протяженности. В сфере искусства ведутся поиски новых средств художественной изобразительности.

В творчестве писателей-модернистов отразилось присущее им новое художественное мышление, формирующееся под воздействием динамичной многоаспектной действительности. Происходят поиски новых приемов и средств самовыражения, раскрытия своего «я», психологии своих современников. Модернисты передают жизнь по-новому, выступая смелыми экспериментаторами в прозе, поэзии, драматургии. Не отвергая сделанное их предшественниками, они ищут и находят новые пути, отвергают преграды для развития искусства современности.

Развитие литературы модернизма происходит во взаимодействии с другими видами искусства — живописи, музыки, скульптуры, с ориентацией на достижения и открытия в науке, философии и психологии. Модернистов объединяет обостренный интерес к

внутренней жизни человека, миру его чувств, особенностям восприятия окружающего, к работе памяти и сознания. Движение мыслей, впечатлений, памяти передается в «потоке сознания».

Было бы неправомерным считать интерес к освоению способов передачи работы сознания и движения чувств особенностью лишь модернизма. Он проявился в творчестве классиков разных эпох — у Шекспира, Гете, Стендаля, Толстого. Вспомним слова Чернышевского: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникшее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний... Графа Толстого всего более интересует сам психологический процесс, его формы, его законы, диалектика души»¹.

Раскрывая сложность психических процессов, диалектику души, Толстой предвосхищал искания писателей XX века. Он ясно видел, что по мере развития литературы интерес к подробностям чувств заменяет интерес к событиям. В модернизме XX века внимание к внутреннему миру, к самовыражению авторского «я» обостряется.

Нет смысла противопоставлять модернизм и реализм как две противоборствующие системы, поскольку поиски новых путей в искусстве, новых средств художественной изобразительности свойственны многим писателям эпохи, в творчестве каждого они протекали по-своему. Более продуктивно выявлять то новое, что отличает произведения писателей XX столетия от классических моделей XIX века. При этом нельзя не учитывать неравномерность движения к новому, его продуктивность, а также и то, что интенсивность освоения современных средств выразительности у писателей разных поколений и различной эстетической ориентации не была одинаковой.

В английской литературе на переднем крае модернизма — Вирджиния Вулф, Дэвид Герберт Лоуренс; в поэзии метром модернизма признан англо-американский поэт Томас Стернз Элиот. Как энциклопедия модернистского искусства был воспринят роман «Улисс» ирландца Джеймса Джойса, которого его современница Вулф назвала «самым примечательным» среди молодых модернистов начала века.

Джойс, наряду с Прустом и Кафкой, — один из «отцов модернизма». Свое понимание задач художника Джойс связывает со стрем-

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. — М., 1947. — Т. 3. — С. 422—423.

лением к всеобъемлющим формам изображения основных законов бытия, к созданию «универсалии» жизни с извечно присущим ей взаимодействием страстей, импульсов, побуждений, инстинктов. Поиски способов реализации этой задачи он осуществляет в своем творчестве. Как основной прием он утверждает «поток сознания», экспериментирует в передаче его движения, проникает в тайники подсознания. Традиционные элементы структуры классического романа сменяются новыми принципами подачи и организации материала (передача потока сознания, перебои мысли, параллельное и перекрещивающееся движение нескольких потоков мыслей, фрагментарность, монтаж, словотворчество).

Теоретик английского модернизма Вирджиния Вулф провела водораздел между двумя типами писателей, которых она назвала «материалистами» и «спиритуалистами» (статья «Современная художественная проза»). Материалистами она называет Беннета, Уэллса и Голсуорси, к спиритуалистам причисляет Джойса, Лоуренса и себя. Отдавая дань заслугам материалистов, она считает их произведения устаревшими. Современная литература, считала Вулф, создается спиритуалистами, для которых интересно не то, что лежит на поверхности, не материальное, а духовное, то, что «расположено в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии». На исследование и изображение этих сфер и направлено прежде всего ее внимание.

Важная роль в модернизации английской литературы принадлежит Дэвиду Герберту Лоуренсу, стремившемуся к обновлению не только искусства, но и жизни. По сравнению с экспериментами Джойса и Вулф, его проза ближе традиционным формам повествования. Конкретность видения Лоуренс сочетает с обобщениями и символами философского плана, творя при этом свою «философию жизни». Видя задачу писателя в передаче эмоциональной жизни человека, считая любовь сферой проявления таящихся в человеке возможностей, он делает тему отношения полов одной из основных в своем творчестве, включая ее в более широкое русло — связь между человеком и природой, окружающим миром. В изображении сложной гаммы эмоций, влечений, постоянно изменяющихся отношений и чувств Лоуренс — смелый новатор.

Как поэт-реформатор выступил Томас Стернз Элиот, передавший трагизм существования человека в условиях антигуманной цивилизации. Элиот запечатлел ощущение и мировосприятие человека, пережившего первую мировую войну, ступившего на «опустошенную землю». Отвергая романтическую традицию, он бежит от эмоций, создает деперсонализированную поэзию; цель поэзии Элиот видит в выражении «внеличного», более общего и тем самым более близкого объективному миру. В поэзии и литературной кри-

тике Элиот ищет пути адекватной передачи жизни и оценки искусства.

Ниже приводятся разделы о творчестве крупнейших писателей-модернистов, тексты их произведений, темы для практических занятий и списки рекомендуемой литературы.

Джеймс Джойс: мифотворец XX века

Джеймс Джойс — один из крупнейших писателей XX века, смелый экспериментатор в искусстве новейшего времени. Наряду с Прустом и Кафкой Джойс причислен к «отцам модернизма». В творчестве Джойса выражены особенности нового художественного мышления его эпохи, получившие широкий резонанс и во многом определившие пути развития прозы XX века. Воздействие Джойса испытали писатели разных стран и различных литературно-эстетической ориентации: англичанин Лоренс Даррел, ирландец Шон О'Кейси, американцы Хемингуэй, Фолкнер, Досс Пассос, немец Вольфганг Кёппен, южноафриканец Дж. М. Кутзее и многие другие.

Художественная система Джойса включает произведения разных форм — сборники стихотворений «Камерная музыка» (1907), «Пенни за штуку» (1927), «Избранные стихотворения» (1936), сборник рассказов «Дублинцы» (1914), романы «Портрет художника в юности» (1916), «Улисс» (1922), «Поминки по Финнегану» (1939), пьеса «Изгнанники» (1918).

Джойс разработал новые способы и приемы художественной изобразительности, открыл новые пути в передаче «потока сознания» и подсознания человека. Великий мифотворец XX века, он создал модель мира и человека в романе «Улисс», задумав его как современную «Одиссею». В «Улиссе» Джойс реализовал свое стремление к всеобъемлющим формам изображения законов бытия с извечно присущими ему проявлениями взаимодействующих страстей, импульсов, побуждений, инстинктов. Как создатель «Улисса», ставшего своего рода энциклопедией модернизма, Джойс вошел в историю мировой литературы.

1. ГОДЫ МОЛОДОСТИ. — ДУБЛИН. — ИРЛАНДИЯ

Джеймс Августин Алоизий Джойс — таково полное имя писателя — родился в столице Ирландии Дублине 2 февраля 1882 года. Он происходил из старинной ирландской фамилии, утратившей свое благосостояние, но сохранившей фамильный герб, который всегда оставался семейной гордостью Джойсов. Отец писателя был

человеком среднего достатка, занимал должность сборщика налогов и, хотя личность его была весьма колоритна, о чем можно судить на основании множества деталей и сцен автобиографического характера в произведениях Джеймса Джойса, он не преуспел ни в своей карьере, ни в жизни.

Детские и юношеские годы Джеймса Джойса прошли в Дублине. Он учился в иезуитском колледже, окончил университет, где изучал языки, философию, историю. Джойс учился прекрасно, завоевывая первые места и награды на экзаменах, что вызывало уважение близких и содействовало утверждению веры самого Джеймса Джойса в свои возможности. Весьма часто получаемые награды представляли собой внушительные денежные суммы, что было столь необходимо для пополнения семейного бюджета. Особые успехи были проявлены Джойсом в изучении литературы и иностранных языков. В ранней юности, будучи пятнадцатилетним подростком, Джойс переживает кризис веры, навсегда порывает с церковью и догматами католицизма.

Годы студенчества в Дублинском университете пришлось на рубеж XIX—XX веков (1899—1902). Здесь он с увлечением занимается английской и итальянской литературой; в эти же годы Джойс начинает писать. Его ранние опыты во всей своей полноте не сохранились, но целый ряд статей, посвященных вопросам искусства, главным образом драматургии и театру, столь увлекавшему молодого Джойса, вошли в его литературное наследие.

Годы юности Джойса совпали с бурным периодом в истории его родины. «Зеленый остров», как называли Ирландию, бурлил. В стране происходила, нарастая к концу века быстрыми темпами, борьба за независимость от Англии. Освободительное движение, получившее название Ирландского Возрождения, не было единым: в нем противоборствовали силы разной ориентации. Лидером радикальных сторонников самоуправления Ирландии был Чарлз Стюарт Парнелл. В лице этого убежденного защитника национальных прав ирландского народа английские власти видели своего главного противника. Как глава повстанцев Парнелл внушал страх и многим демократически настроенным либералам. Было сделано все, чтобы опорочить Парнелла в глазах народа и убрать его с политической арены. Английским властям содействовала официальная католическая церковь, предавшая Парнелла анафеме за его связь с замужней женщиной. От Парнелла отвернулись многие из его прежних союзников. Парнелл был затравлен. С его смертью (1891) надежды на освобождение Ирландии отодвинулись в неопределенное будущее.

На ирландской почве политические конфликты тесно переплетались с религиозными, не утихала борьба протестантов с католи-

ками. Противостояние политических пристрастий проявлялось нередко и в семейных отношениях. Именно так обстояло дело и в семье Джойсов. Глава семьи Джон Джойс был сторонником Парнелла, всецело разделял его взгляды, открыто восхищался смелостью его действий. Дядюшка будущего писателя — Чарлз Джойс — тоже был связан с революционными повстанцами и ему не раз приходилось искать убежище в доме Джона Джойса. Рассказы Чарлза, бывшего непосредственным участником происходящих событий, держали всех членов семьи в курсе борьбы. Что касается матери Джеймса Джойса, то она не разделяла взглядов своего мужа, была ревностной католичкой и мечтала о том, что и ее сын Джеймс станет правоверным католиком. Однако Джеймс Джойс отказался принять духовный сан и порвал с религией. В студенческие годы им было многое передумано и переоценено, не прошли бесследно и его беседы с отцом.

С общественно-политической ситуацией в стране было связано движение Ирландского литературного возрождения. Его участники стремились к возрождению и развитию национальной культуры, в распространении гэльского языка, вытесняемого английским, в изучении фольклора, в создании национального театра. Джойс не был равнодушен к происходящим в стране событиям, но он изолировал себя от участия в движении Ирландского Возрождения, не принимал непосредственного участия в политической борьбе. Тем не менее, именно с обновлением жизни и литературы были связаны его мысли и начало литературной деятельности.

Джойс подготовил доклад на заседании студенческого литературного и исторического общества. С текстом доклада, как это было принято, он ознакомил университетское начальство. Доклад, называвшийся «Драма и жизнь», не был одобрен, и Джойсу пришлось убеждать наставников в необоснованности запрета. Ему это удалось, и доклад был сделан. В нем Джойс высказал свои суждения о соотношении искусства и жизни, которые принципиально важны для его эстетики. Еще более смело повел он себя во время состоявшейся в мае 1889 года премьеры пьесы ирландского поэта Йетса «Графиня Кэтлин». Премьера проходила на сцене только что открывшегося в Дублине Ирландского литературного театра. Еще задолго до спектакля она была объявлена кардиналом Логом еретической, так как содержала критику положения дел в Ирландии. Молодежь из католической организации университета Дублина во время премьеры освистала пьесу Йетса, а Джойс оказался в числе немногих рукоплескавших после закрытия занавеса, и он был единственным студентом, отказавшимся поставить свою подпись под письмом, выражающим протест против этой пьесы.

Увлечение театром побудило Джойса испробовать свои силы в драматургии. Летом 1900 года он пишет пьесу «Блестящая карьера». Ее рукопись не сохранилась, но известно, что написана она под влиянием драмы Ибсена «Враг народа». В следующем году Джойс переводит на английский язык драмы Гауптмана «Перед восходом солнца» и «Михаэль Крамер». Ибсен и Гауптман составили целую эпоху в жизни Джойса. Он ценил смелость и прямоту Ибсена в высказывании своих суждений, его нежелание мириться с установленными канонами, его удивительное умение концентрировать всю жизнь человека в отдельных мгновениях бытия, передать многое в малом. Впоследствии Джойс и сам будет стремиться к этому, преломляя широкие обобщения в «моментах прозрения» (в «эпифаниях», как он будет это называть). Девятнадцатилетний Джойс пишет письмо норвежскому драматургу, он говорит в нем о большом общественном резонансе пьес Ибсена, о их художественных достоинствах, так много значивших для него. «Ваша борьба вдохновляет меня, — писал Джеймс Джойс, — не видимая материальная борьба, но та, которую вы вели и выиграли в своем сознании»¹. Близки Джойсу и выражаемые героями Гауптмана взгляды на искусство и жизненную позицию художника. «Искусство рождается только в уединении! — утверждает Михаэль Крамер. — Все глубокое, настоящее, сильное, самобытное рождается только в одиночестве. Настоящий художник всегда отшельник»².

Театру и драматургии посвящены статьи молодого Джойса: «Драма и жизнь» (1900), «Новая драма Ибсена» (1901), «День толпы» (1901), «Катилина» (1903), а позднее — «Оскар Уайльд: певец Саломеи» (1909), «Борьба Бернарда Шоу с цензором» (1909).

Джойс принимает решение посвятить себя искусству уже в годы студенчества. Судьбу ирландской культуры он связывает не только с ее прошлым, но и с необходимостью приобщения к европейской культуре. Он считал пагубной замкнутость Ирландии, на которую ее обрекали, как он полагал, ревностные защитники ее самобытности.

В 1902 году Джойс едет в Париж, где, претерпевая материальные лишения, знакомится с новыми явлениями европейской литературы. Среди множества прочитанных им книг был роман французского писателя Э. Дюжардена «Лавры сорваны» (1888), в котором применен прием «потока сознания». Здесь вновь продумываются и перечитываются произведения, особенно интересовавшие молодого Джойса — французские символисты, философские труды Ницше и Шопенгауэра, средневекового схоласта Фомы Аквинского,

¹ Letters of James Joyce. — N. Y.: Ed. by S. Gilbert, 1957. — P. 52.

² Гауптман Г. Пьесы. — М., 1959. — Т. 2. — С. 104.

драмы Метерлинка, произведения английских писателей, связанных с эстетизмом.

В 1903 году в связи со смертью матери Джойс возвращается в Дублин. Летом следующего года он знакомится со своей будущей женой — Норой Барнакл, служившей в то время горничной в одном из отелей. Их решающая встреча произошла 16 июня 1904 года. Именно этот день и будет по часам и минутам расписан в романе «Улисс». Июньским днем 1904 года Леопольд Блум совершает свою одиссею по Дублину. Как «День Блума» 16 июня и до сих пор отмечается жителями Дублина, а также всеми, кто приезжает сюда на этот праздник, ставший традицией.

В том же 1904 году Джойс начал писать автобиографический роман «Стивен-герой», переработанный впоследствии в «Портрет художника в юности». Тогда же, но уже вместе с Норой, Джойс вновь и теперь уже навсегда покидает Ирландию.

2. НА ПУТИ К «УЛИССУ». — СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ. — РАССКАЗЫ СБОРНИКА «ДУБЛИНЦЫ». — РОМАН «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ»

Джойс приезжает в Цюрих, где не смог найти работу, затем — в Триест. Здесь он зарабатывает на жизнь уроками английского языка в школе Берлица. В 1907 году в Лондоне был опубликован его первый поэтический сборник («Камерная музыка»). В 1914 году опубликованы «Дублинцы». В 1914 году журнал «Эгоист» начал знакомить читателей с главами романа «Портрет художника в юности».

Когда началась первая мировая война, Джойс переехал из Триеста в Цюрих, а в 1920 году — в Париж, где прожил до второй мировой войны. Находясь вдали от родины, он писал только об Ирландии, о Дублине, в котором происходит действие его рассказов и романа «Улисс».

Все созданное Джойсом составляет единую систему, одно вырастает из другого и с ним связано. Все произведения Джойса составляют единое целое, каждое произведение — ступень той лестницы, по которой он шел к созданию «Улисса». Его взгляды на искусство и задачи художника сложились в молодости, и он оставался им верен в последующие годы.

Программной статьей молодого Джойса стала его первая статья «Драма и жизнь». Однако свое определение драмы и истолкование природы драматического он дал в написанной в то же время статье о картинах венгерского художника Мункачи, особенностью которых он считал присущее им «чувство жизни» и драматизм. «Под драмой я понимаю взаимодействие страстей, — писал Джойс, — драма — это борьба, развитие, движение в любом на-

правлении, драма существует как нечто независимое, обусловленное, но не контролируемое местом действия»¹. Неверно ограничивать драму сценой; драма может быть изображена на картине так же, как она может быть спета или сыграна»². Непременное условие драмы — будь это в области музыки, живописи или театра — передача «вечно существующих человеческих надежд, желаний и ненависти»³. В качестве примера Джойс ссылается на драмы Метерлинка. Сколь бы ни были их герои пассивны и безответны сами по себе, сколь бы ни были они подвластны року и похожи на управляемых чьей-то невидимой рукой марионеток, «страсти их глубоко человечны и потому изображение их есть драма». Свое дальнейшее развитие эти мысли получают в статье «Драма и жизнь», исходный тезис которой — необходимость связи драмы с жизнью. Свое понимание драматического Джойс связывает со стремлением к всеобъемлющим формам изображения жизни и человека. Именно в этом плане он и говорит о том, что основным материалом драмы является жизнь. Драма возникает вместе с жизнью на земле и ей сопутствует; «она существует, еще не обретя формы», уже тогда, когда начинают свою жизнь на земле мужчины и женщины. «Форма вещей, как и земная кора, изменяются... Но бессмертные страсти, человеческая сущность бессмертны, будь то в эпоху героев или в век науки».

Джойс намечает границу между тем, что он называет «литературой» и тем, что он считает «искусством». Литература имеет дело с изменчивым и преходящим, искусство и подлинный художник как слугитель искусства — с вечным и неизменным. Сфера литературы — изображение поступков и склонностей людей, искусство и драма как его основная форма — с основными законами бытия «во всей их обнаженности и божественной строгости, и только во вторую очередь с теми, в ком они проявляются». Не характеры людей интересуют художника, истинного художника, а то вечное, что заложено в самой природе человека, в самой жизни. Драматизм существования людей передает Джойс в своих рассказах, как драма задумывает он впоследствии и свой роман «Улисс».

В статье «День толпы» Джойс утверждает право художника на полную свободу и изоляцию от общества ради создания совершенных эстетических форм. В записных книжках 1903—1904 годов Джойс формулирует основные положения своей эстетики. Здесь он дает определение прекрасного, ссылаясь при этом на Фому Аквинского: «Те явления прекрасны, восприятие которых доставляет удо-

¹ *Joyce James. The Critical Writings.* — N. Y., 1959. — P. 32.

² *Ibid.* — P. 33.

³ *Ibid.* — P. 22.

вольствие»¹. Он видит цель искусства в доставляемом им эстетическом наслаждении, не связывая свое понимание прекрасного с этическими началами, считая, что по самой природе своей искусство не может быть ни моральным, ни аморальным. Произведение искусства пробуждает в людях статические эмоции, зачаровывает их и приводит в состояние покоя — эстетического стазиса. Всякая попытка нарушить его и пробудить в человеке желание определенным образом действовать расценивается Джойсом как нарушение заповедей прекрасного.

Джойс делит произведения искусства на лирические, эпические и драматические, пишет о развитии искусства как о движении от более простых видов к более сложным — от лирики к драме. В своем творчестве он воспроизвел это движение, начав со стихов и завершив свой путь «Поминками по Финнегану», задумав этот роман, подобно «Улиссу», как драму.

Одно из ключевых положений эстетики Джойса: «Искусство есть основное выражение жизни» — реализуется в его творчестве в «эпифаниях», то есть в изображении моментов духовного прозрения человека, наивысшего напряжения его духовных сил, позволяющего ему проникнуть в сущность явления, понять смысл происходящего во всей полноте и ясности. Слово «эпифания» заимствовано из церковной лексики, где оно означает «богоявление». В «Стивене-герое» Джойс писал: «Под эпифанией он подразумевал внезапное раскрытие душевного состояния, проявляющегося в грубости речи, в жесте или в просветлении разума. Он считал, что дело писателя запечатлеть эти эпифании с большой тщательностью, понимая, что сами по себе они очень эфемерны и мимолетны». В истолковании Джойса эпифании — это моменты познания, высшая ступень восприятия, прозрение, помогающее определить место того или иного явления во всей сложности его взаимосвязей с окружающим. Вместе с тем эпифания — это и заключительный этап в постижении красоты. В этом процессе Джойс выделяет три этапа, три ступени, каждая из которых соответствует трем основным свойствам красоты. Джойс определяет их, используя терминологию Фомы Аквинского, как цельность, гармония и ясность (прозрение).

Эпифании по-разному переданы в стихах, рассказах, романах Джойса, но всякий раз они становятся моментами прозрения, глубоко правдивыми и пронзающе яркими картинами реальной действительности во всей сложности присущих ей драматических конфликтов. Поток живых чувств, мыслей, страстей поднимается из

¹ *Joyce James. The Critical Writings.* — N. Y., 1959. — P. 40.

глубин. Расплывчатость и неуловимость образов в стихах сочетается с проникновенным лиризмом, искренностью чувства. В рассказах эпифании — это моменты, в которых, как в фокусе, концентрируются чувства, помыслы, желания героев, это моменты постижения ими самих себя, своей судьбы.

В «Дублинцах» Джойс передал тягостную и давящую атмосферу, в которой пребывают его соотечественники. «Моим намерением, — писал Джойс, — было написать главу из духовной истории моей страны, и я выбрал местом действия Дублин, поскольку, с моей точки зрения, именно этот город является центром паралича». Он повествует о том, как гибнут надежды людей, как проходит их жизнь, лишенная будущего, в ситуациях бездуховности и косности, благоприятных для процветания пошлости и лицемерия. За внешней бесстрастностью тона — сострадание к человеку, униженному безысходностью своего существования, к его боли, страданию. Но наступает момент, когда загнанные в глубину души чувства прорываются наружу, когда человек с особой ясностью понимает свое положение и самого себя. Это далеко не всегда возвышенные мгновения его жизни. Отец избивает тростью ни в чем не повинного сына (рассказ «Личины»), на что толкает его боль унижения. Духовное озарение нисходит на героя рассказа «Мертвые» в момент, когда он слышит старинную ирландскую песню и понимает глубину своего эгоизма, скрывавшего от него мир полных чувств. Светом этого понимания освещается прошлое Габриэля Конроя и его жены Греты. В такого рода мгновениях раскрывается многое: одиночество человека, отчужденность людей друг от друга, их духовное оскудение, превращение в живых мертвецов. Рассказ «Мертвые» — ключевой в сборнике «Дублинцы».

Во многом автобиографичен роман «Портрет художника в юности», написанный в традициях воспитательного романа. Критика уже давно поставила его в один ряд с «Вильгельмом Майстером» Гете и «Анри Брюларом» Стендаля. Джойс повествует о самом себе, воспроизводит атмосферу жизни Дублина и обстановки в родительском доме в дни его детства и юности, но вместе с тем он говорит о становлении личности художника, призванного творить новаторские произведения искусства, ищущего и обретающего свой путь в жизни и творчестве.

Движение от детства к юности, история разрыва Стивена Дедалуса со всем, что поработало его, ограничивало свободу его творчества — с семьей, религией, родиной, — передано в пяти главах романа, составляющих пятиактную драму жизни художника в молодости.

Первая глава романа включает в себе основные темы, которые будут развиты не только в остальных частях «Портрета художни-

ка», но и в последующем творчестве Джойса. Речь в первой главе идет о впечатлениях и переживаниях раннего детства, которые имеют определяющее значение для жизни каждого человека. Такую же роль они играют и в жизни героя романа Джойса — Стивена Дедала. Мировосприятие ребенка через запахи, звуки, прикосновения, вкусовые ощущения. Мгновения постижения окружающего. Движение чувств и поток сознания формирующейся личности. Ряд врезающихся в память благодаря жизненной достоверности реалистически выписанных картин: празднование Рождества в родительском доме, эпизоды школьной жизни. Родители Стивена — убежденная католическая мать и сторонник Парнелла отец, их беседы и несогласия. Разорение семьи и предстоящая распродажа имущества, бледные личики младших сестер и братьев, усталые глаза матери — все это входит в повествование, не утрачивая четкости рисунка, но все более уступая место передаче потока сознания Стивена. Во второй, а затем и в последующих главах Джойс больше внимания уделяет передаче восприятия окружающего Стивеном, чем воспроизведению его окружения. В третьей главе почти все происходящее передано сквозь призму восприятия героя — терзания подростка, его «грех» и попытки искупления «греха». Четвертая глава написана в форме внутреннего монолога Стивена. Он принимает решение отказаться от предлагаемого ему сана священника, порывает с католической церковью и приходит к выводу о том, что происходящее в его собственном сознании имеет гораздо большее значение, чем окружающая жизнь. Стивен сравнивает себя с Дедалом, поднявшимся над землей на крыльях. Пусть он погибнет, но у него достаточно смелости, чтобы испытать свои силы. Образ Дедала превращается в символ художника, порывающего с обыденным окружением и творящего силой воображения свой особый мир и новаторское искусство. К легендарному Дедалу — изобретателю и строителю обращены и заключительные слова романа: «Древний отец, древний мастер, будь мне опорой ныне и пришло и во веки веков». О Дедале, соорудившем лабиринт для царя Миноса, говорится и в эпиграфе к роману, которым стала строка из «Метаморфоз» Овидия: «И к ремеслу незнакомому дух устремил». В последней, пятой главе романа Стивен принимает решение покинуть Ирландию. Он вырывается из плена родственных связей, освобождает себя от всяких обязательств, чтобы созидать и творить. Излагается кредо Стивена: «Я не буду служить тому, во что я больше не верю, даже если это моя семья, родина или церковь. Но я буду стараться выразить себя в той или иной форме жизни или искусства так полно и свободно, как могу, защищаясь лишь тем оружием, которое считаю для себя возможным, — молчанием, изгнанием и хитроумием. Я не боюсь остаться один или быть отверг-

нутым ради кого-то другого, не боюсь покинуть все то, что мне суждено оставить. И я не боюсь совершить ошибку, даже великую ошибку, ошибку всей жизни, а может быть, даже всей вечности».

Накануне отъезда Стивена мать, укладывая его вещи, говорит: «Молюсь, чтобы вдали от дома и друзей ты понял, что такое сердце и что оно чувствует». Стивен, слушая ее слова, обращается к будущему: «Да будет так. Приветствую тебя, жизнь! Я ухожу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа».

Кредо Стивена — это жизненная программа и самого Джеймса Джойса. Покидая Ирландию, он не расстается со своей родиной и народом, они навсегда остаются в его душе, обретая жизнь в его творчестве.

3. «УЛИСС»

Работа над «Улиссом» продолжалась семь лет (1914—1921). Она была начата в Триесте, продолжена в Цюрихе и завершена в Париже. Появилось произведение уникальное, не похожее ни на одно из тех, которые были известны мировой литературе. Замысел романа связан со стремлением создать универсалию жизни и человека, современную «Одиссею», в которой претворяются извечные начала бытия.

Один из самых крупных биографов и исследователей творчества Джойса Ричард Эллман систематизировал факты, свидетельствующие о том, что подготовка к созданию «Улисса» началась задолго до того, как Джойс приступил к его написанию. В сентябре 1906 года в письме к брату Станиславу Джеймс Джойс упоминает о своем желании написать рассказ под названием «Улисс». Героем его должен был стать дублинский буржуа по имени Хантер, о котором ходили слухи как о рогоносце. Рассказ этот Джойс задумал написать в юмористическом стиле¹. Но замысел этот не был выполнен, и в феврале 1907 года Джойс признался брату, что дальше заглавия дело не пошло. В том же году Джойс в разговоре с братом развивал план создания небольшой книги о «дублинском Пер Гюнте». Однако, как и рассказ «Улисс», книга эта в то время не была написана, но интерес Джойса к гомеровской «Одиссее» именно с тех пор неуклонно возрастал: он внимательно читает поэму, внимательно знакомится с комментариями к ней. Исследователь наследия Джойса А.В. Литц, анализируя сохранившиеся рукописи писателя периода 1907—1914 годов, установил, что в них уже довольно отчетливо вырисовываются контуры отдельных эпизодов романа

¹ *Ellman R. James Joyce. — N. Y., 1959. — P. 238.*

«Улисс»¹. Завершая работу над «Портретом художника в юности», Джойс делал наброски, использованные им впоследствии в первой главе «Улисса».

Планы создания произведения об обманутом муже — дублинском буржуа Хантере (в романе он станет Леопольдом Блумом) соединяются у Джойса с замыслом написать продолжение романа о художнике Стивене Дедалусе. Эти две линии, две темы тесно связываются друг с другом в сознании писателя и место, которое будет уделено каждой из них в «Улиссе» равнозначно, хотя и может показаться, что юмористическое изображение мужа-рогоносца и продолжение истории Стивена имеют мало общего. И все же даже в самых первоначальных замыслах романа их связь и внутреннее единство намечаются.

Свой замысел о создании универсалии бытия Джойс реализует в изображении одного дня из жизни трех основных героев — Леопольда Блума — агента рекламного отдела одной из дублинских газет, его жены Мэрион (Молли) — певицы и Стивена Дедалуса — писателя, зарабатывающего на жизнь преподаванием истории в гимназии. Воспроизводя события, происходящие с каждым из них в течение дня (16 июня 1904 года), передается поток сознания, в котором преломляется прошлое и настоящее Блума, Мэрион, Дедалуса. Джойс отказывается от традиционного для жанра романа приема описания, портретных характеристик, экспозиции, диалогов. Он передает движение мыслей, фиксирует мельчайшие детали потока сознания, передает внутренние монологи, имитируя в структуре фраз перебои мысли, обрывая фразы, недоговаривая слова, отказываясь временами от знаков препинания.

Очевидны аналогии с гомеровской «Одиссеей»: Блум уподобляется странствующему Одиссею (Улиссе), Мэрион — Пенелопе, Стивен — сыну Одиссея — Телемаху. Все они вместе — само человечество, а Дублин — весь мир. Странствия Блума по Дублину завершаются его возвращением домой (на Итаку), но уже вместе с Дедалусом, в лице которого он обрел сына, а Дедалус, в свою очередь, находит в Блуме отца. Их встреча происходит в 14-м эпизоде романа и становится его кульминацией. К ней все устремляется и ею все разрешается: достигается цельность, гармония, ясность. Воссоединение Дедалуса и Блума — это епифания, духовное прозрения для каждого из них, постижение истины и скрытого прежде смысла существования. Последние эпизоды романа и заключающий «Улисс» внутренний монолог Мэрион-Пенелопы с его знаменитым утверждающим «Да» — это тоже итог, результат этой встречи.

¹ Litz A. W. The Art of James Joyce. — L.; N. Y., 1961.

Вопрос об отношении Блума и Стивена как отца и сына требует некоторых пояснений. Их дает Ричард Эллман, отмечая, что в июне 1904 года, т. е. именно тогда, когда происходит действие «Улисса», Джойс, глубоко интересовавшийся «Гамлетом» и трактовавший его в связи с биографией Шекспира, начал развивать теорию о том, что свое авторское «я» создатель этой великой трагедии воплотил не в самом Гамлете, а в образе отца Гамлета. И подобно тому, как отец Гамлета был убит своим братом Клавдием и предан женой, так и сам Шекспир был предан своей женой Анной, в девичестве Хэтевей, изменившей Уильяму с его братом. В «Улиссе» Блум страдает от измены Мэрион, скорбит о безвременной кончине своего сына Руби, умершего в детском возрасте. Мысли о сыне не покидают Блума, в сближении со Стивеном он стремится возместить утрату.

В 15-м эпизоде романа есть знаменательная сцена: Стивен и Блум смотрятся в зеркало и вместо своего собственного отражения видят лицо Шекспира. Оно возникает перед ними как символ их общности, как знак их единения. Желанная цельность достигнута. В связи с этим приводимое Р. Эллманом замечание Джойса о том, что Шекспир — это отец Гамлета, тоже не может не быть отмеченным: отсюда берет начало замысел Джойса изобразить Блума отцом Дедалуса и этим подчеркнуть кровную связь между «дублинским Пер Гюнттом» и художником. Джойс признает и свою собственную близость уже не только к художнику Дедалусу, но и к «отцу» Дедалуса — Леопольду Блуму. Его «я» воплощается в каждом из них.

«Улисс» состоит из 18 эпизодов; их последовательность определяется движением времени от утра к вечеру. Действие романа начинается в 8 часов утра 16 июня 1904 года и завершается в 3 часа ночи. Каждый из эпизодов соотнесен с определенной песней «Одиссеи». В тексте романа это соотнесение не обозначено, но, передавая содержание эпизодов, мы будем в скобках давать названия, содержащиеся в рукописях романа. 18 эпизодов романа Джойс подразделял на три части: первую часть он назвал «Телемахией» (1—3-й эпизоды), вторую — «Одиссеей» (4—15-й эпизоды) и третью *Nostos* (16—18-й эпизоды).

В общем схема построения «Улисса» такова:

1-й эпизод («Телемах») — 8 часов утра. Утро в башне Мартелло, где вместе со студентом-медиком Маллиганом живет Стивен Дедалус. За завтраком к ним присоединяется англичанин Хейнс. Старая ирландка приносит молоко. Она кажется Стивену воплощением Ирландии.

2-й эпизод («Нестор») — 10 часов. Стивен дает урок истории в школе мистера Дизи. На перемене помогает одному из учеников решить задачу. Директор мистера Дизи приглашает Стивена в свой

кабинет, вручает жалование, просит оказать содействие в опубликовании его статьи.

3-й эпизод («Протей») — 11 часов. Стивен идет вдоль берега моря, предается воспоминаниям. Поток его мыслей напоминает движение моря и изменчивость волн.

4-й эпизод («Калипсо») — 8 часов утра. Леопольд Блум просыпается в своем доме на Эклес-стрит. Готовит завтрак. Получает утреннюю почту, разговаривает с Мэрион. Завтракает.

5-й эпизод («Лотофаги») — 10 часов. Блум выходит из дома. Минувя витрину чайного магазина, заходит на почту, где получает письмо от своей машинистки Марты Клиффорд. Заходит в аптеку, заказывает необходимый Мэрион лосьон и покупает кусок мыла. Отправляется в городские бани.

6-й эпизод («Гадес») — 11 часов. В старом кэбе в обществе Пауэра, Каннингема и Саймона Дедалуса (отца Стивена) Блум едет на кладбище. Хоронят их общего знакомого Пэдди Дигнема. На одном из перекрестков перед ним мелькает лицо Бойлена — антрепренера и любовника Мэрион. Это неприятно действует на Блума. Кладбище. Молебн. После похорон Дигнема Саймон Дедалус склоняется над могилой своей жены, матери Стивена.

7-й эпизод («Пещера Эола») — Полдень. Редакция газеты «Фримен». Сюда приходит Блум, выполняя обязанности рекламного агента. После ухода Блума в редакцию заходит Стивен Дедалус. Столкнувшись с Дедалусом в дверях, Блум мельком бросает на него взгляд. Они минуют друг друга, не останавливаясь.

8-й эпизод («Листрогоны») — Час дня. Блум идет по улице, размышляя, где лучше позавтракать. Закусывает в кабачке Дэви Бирна. После бургундского и сэндвича с сыром его настроение улучшается, но возле музея он вновь наталкивается на Бойлена, что приводит его в смятение.

9-й эпизод («Сцилла и Харибда») — 2 часа. Дублинская национальная библиотека. Здесь между Стивеном Дедалусом, Джоном Эглинтоном и Джорджем Расселом происходит спор о Шекспире, об идее «Гамлета». Звучит тема «отца и сына». В библиотеку заходит Блум, покидая ее одновременно со Стивеном. Блум с интересом рассматривает Стивена, однако тот не обращает на Блума никакого внимания. Он поглощен своими мыслями о Шекспире.

10-й эпизод («Блуждающие скалы») — 3 часа дня. По городу в сопровождении свиты проезжает вице-король. Кorteж экипажей движется по улицам. Мозаика лиц, разговоры граждан.

11-й эпизод («Сирены») — 4 часа. Отель «Ормонд». Здесь Стивен Дедалус. Сюда же перед свиданием с Мэрион заходит Бойлен. В «Ормонд» направляется и Леопольд Блум.

12-й эпизод («Циклоп») — 5 часов. Леопольд Блум в баре Барни Кирнана. Блум беседует с посетителями бара, которые не прочь выпить за его счет. Мирно начавшийся разговор завершается насмешками над Блумом со стороны граждан Дублина. Их злобные выпады вызваны еврейским происхождением Блума.

13-й эпизод («Навзикая») — 8 часов вечера. После пережитых волнений Блум отдыхает на набережной. Он идет по тому же пути, по которому утром шел Стивен. Блум наблюдает за прогуливающимися женщинами и детьми, за молоденькой Гerti Мак Дауэл, пораженной выражением лица Блума. Сидя на скамье, Блум предается воспоминаниям о юности, думает о Мэрион; ее образ живет в его сознании.

14-й эпизод («Быки Гелиоса») — 10 часов вечера. Блум заходит в родильный дом, чтобы справиться о здоровье Мины Пьюрфой, производящей на свет очередного младенца. Среди студентов-медиков он видит Стивена Дедалуса. Встреча с ним пробуждает отцовскую нежность в душе Блума, он вспоминает умершего сына Руди.

15-й эпизод («Цирцея») — Полночь. В одном из кабаков Стивен принимает участие в студенческой попойке. Здесь же и Блум, принявший решение следить за Стивеном и оберегать его. Он идет за Стивеном по ночным улицам Дублина. Теряет его, находит в публичном доме. Пьяного Стивена избивают пьяные солдаты. Стивен теряет сознание. Блум рядом с ним. Он не оставляет Стивена.

16-й эпизод («Хижина Эвмея») — Ночь. Блум и Стивен идут по городу. В дешевой харчевне выпивают по чашке жидкого кофе. Беседуют с матросом, потом, направляясь к дому Блума, ведут разговор об Ирландии.

17-й эпизод («Итака») — Блум приводит Дедалуса к себе домой. Они размещаются на кухне. Вспоминают события дня. Блум засыпает.

18-й эпизод («Пенелопа») — В сознании засыпающей Мэрион всплывают воспоминания об ее жизни, о прошедшем дне, возникают и исчезают образы близких и знакомых ей людей.

Таковы временные и пространственные координаты романа. Аналогии с «Одиссеей» часто весьма условны и без специального путеводителя по тексту романа установить параллели между поэмой Гомера и «Улиссом» Джойса подчас весьма сложно. Однако иногда они очевидны. Система аналогий придает структуре романа единство. Но обращение к Гомеру имеет и иной смысл: Джойс вскрывает извечные начала, присущие натуре человека испокон веков. Все повторяется, история движется по кругу.

Каждый из трех основных персонажей романа имеет свою линию, свою тему, свой мотив. В Стивене воплощены начала интел-

лектуальные. Он образован, обширность его познаний передана в сложном потоке его сознания, включающем элементы из текстов Шекспира и Данте, Гомера и Вергилия, Аристотеля и Гете, Малларме и Метерлинка. Его речь пересыпана историческими именами, поток его мыслей включает слова на многих языках — латинском, греческом, итальянском, французском, испанском, немецком. Реализуются представления Джойса о языке как самодовлеющей ценности, способной творить свой особый мир. Размышляя об искусстве, Стивен определяет свою задачу: прочесть «отпечатки всех вещей», столь же изменчиво «зыбких, как море», «запечатлеть формы их форм и быстротечные мгновения».

Линия Блума выдержана в иной стилистике: преобладают детали бытового характера, постоянно присутствует нечто жизненно-приземленное и теплое, конкретное. Дублинский Пер Гюнт многогранен: этот «великий мещанин», «рогоносец» отзвучив и добр, привязан к семье, тяжело переживает утрату сына, неверность жены, с готовностью помогает людям. Через весь роман проходит тема Блума-странника, гонимого и одинокого. «Блум» — цветок, выросший на ирландской почве, но лишенный корней, уходящих глубоко в землю. Поток сознания Блума прозаичен, его обуревают мысли о повседневном и будничном. Но именно его дом, его «Итака» становится прибежищем для Стивена, в Блуме находит Дедалус своего «отца». Во время ночного разговора выясняется внутреннее родство столь, казалось бы, разных людей. А разговаривают они о многом: о музыке, литературе, Ирландии, о воспитании, медицине и многом другом. Мир вещей, наполняющих дом Блума, поглощает Стивена, втягивает его в себя — белье на веревке, посуда на полках, громоздкая мебель, большие настенные часы.

Торжество жизни, изначально земной сущности человека утверждается в заключающем роман внутреннем монологе Мэрион. Эти две с половиной тысячи слов, не разделенных знаками препинания, этот несущийся поток воспоминаний, ассоциаций, перебивающих одна другую мыслей является синтезом и вместе с тем наиболее сильным проявлением самой сущности «Улисса».

Проза Джойса уникальна. Джойс стремился к «эффекту одновременности впечатления», производимого формой и звучанием творимого образа. Подобный эффект достигается при слиянии зрительного и слухового восприятия. В «Улиссе» Джойс реализовал те принципы, о которых писал в «Портрете художника в юности»: «Художественный образ предстает перед нами в пространстве или во времени. То, что слышно, предстает во времени, то, что видимо, — в пространстве. Временной или пространственный художественный образ прежде всего воспринимается как самостоятельно

существующий в бесконечном пространстве или во времени. Вы воспринимаете его полноту — это цельность». Цельность слухового и пространственного впечатления, производимого художественным образом, достигнута в «Улиссе».

4. ПОСЛЕ «УЛИССА»

Над своим последним романом «Поминки по Финнегану» Джойс работал семнадцать лет, но завершить его не успел. Печатавшиеся отдельные фрагменты были восприняты читателями и критиками, среди которых были такие убежденные сторонники новаций Джойса, как Эзра Паунд, не только с недоумением, но и откровенно отрицательно. В связи с этим Джойс писал: «Признаюсь, я не могу понять некоторых из моих критиков... Они называют роман непонятным. Они сравнивают его, конечно, с «Улиссом». Однако действие «Улисса» происходит в основном днем, а действие моего нового произведения происходит ночью. И вполне естественно, что далеко не все так ясно...» «Когда я пишу о ночи, я просто не могу, я чувствую, что не могу употреблять слова в их обычных связях. Употребленные таким образом, они не выражают все стадии состояния в ночное время — сознание, затем полусознание и затем бессознательное состояние... С наступлением утра, конечно, все снова проясняется... Я возвращаю им их английский язык. Я разрушил его не навсегда»¹.

Джойс задумал свой последний роман как передачу подсознания спящего человека, как попытку передать «бессловесный мир сна». Он искал необходимые ему для этого средства, изобретал язык «сновидений и дремы», не протягивая руки помощи читателю. В одном из своих писем Джойс заметил, что судить о том, что он пишет, смогут через сто лет. Со времени создания «Поминок по Финнегану» прошло уже шестьдесят лет, но и сейчас чтение текста без «ключа» к нему почти невозможно.

Название романа перекликается с известной ирландской балладой о Тиме Финнегане, отличавшемся пристрастием к спиртному и удивительной жизнестойкостью. Образ героя народной баллады трансформировался в романе Джойса сложным образом. Джойсовский Финнеган — не только жизнелюбивый Тим. Его прототипом становится также и легендарный ирландский мудрец Финн Маккумхал. Передан поток видений, которые посещают лежащего в забытии на берегу реки Лиффи Финна Маккумхала. В сознании Финна, погруженного в сон, проносится история Ирландии и всего человечества; проходят картины не только прошлого, но настоя-

¹ Цит. по: *Ellman R. James Joyce. — N. Y., 1959. — P. 559.*

щего и будущего. Действующими лицами в условном смысле этого слова становятся обобщенно-символические образы Человека, его жены, их детей и потомков. В реке времени движутся они: наступает XX век и Человек («человек вообще» — так задуман он Джойсом) предстает перед нами в образе некоего Хамфри Иэрвикера, содержателя трактира; его жена обретает имя Анны Ливии, его сыновья-близнецы названы Шимом и Шоном, дочь — Изабеллой. Но в каждом из них заключена не одна сущность: Иэрвикер — не только трактирщик и отец семейства, он — великан, гора, божество, двуединая сущность которого воплощена в его сыновьях. Анна Ливия — это река, изначальная сущность природы. Изабелла — вечно изменяющееся облако. Джойс передает видения и сны своих героев, события, происходящие в настоящем, сопоставляет с прошедшими, сближая, перекрещивая различные временные пласты. Человек в настоящем таков, каким он был испокон веков. Может меняться его имя, сущность остается неизменной.

Первые переводы произведений Джойса на русский язык появились в конце 20-х и в середине 30-х годов. В последующие годы (вплоть до конца 70-х годов) они не издавались в нашей стране, упоминание его имени в критической литературе звучало в негативном плане. Однако работа над переводами его романов велась. В настоящее время многие стихи, рассказы из сборника «Дублинцы», романы «Портрет художника в юности» и «Улисс» выходили уже несколько раз.

Джеймс Джойс

ДРАМА И ЖИЗНЬ

(Фрагменты)

<...> Необходимо литературу отделять от драмы. В человеческом обществе действуют неизменные законы, которым подчиняются причуды характера и обстоятельства жизни мужчины и женщины. Мир литературы — это сфера частных жизненных коллизий и характеров, сфера необычайно обширная, — художник-литератор главным образом занимается ею. Дрaму же в первую очередь интересуют непреходящие законы общества во всей их обнаженности и суровой непредвзятости и только во вторую — разношерстная толпа, живущая по этим законам. <...>

Под драмой, таким образом, я понимаю взаимодействие страстей, вскрывающих истину; драма — это борьба, эволюция, вообще всякое движение, всякое развитие; драма существует прежде,

чем обретает драматическую форму, вне зависимости от этой драматической формы; драма обусловлена местом действия, но не подчинена ему. <...>

Мне думается, что долю истинного драматизма можно отыскать даже в самом унылом и монотонном существовании. Все самое пошлое, непритязательное, самая мертвечина всего сущего может оказаться пригодной для великой драмы. Непоправимой глупостью было бы вздыхать по доброму старому времени и утолять наш голод холодными камнями, единственным, чем располагает старина. Мы должны воспринимать жизнь такой, какой мы ее видим, мужчин и женщин такими, какими встречаем их в повседневности, а не заимствовать их образы из призрачного мира сказаний. Величайшая человеческая комедия, в которой мы все принимаем участие, предоставляет неограниченные возможности для истинного художника, пиши он сегодня, вчера или в незапамятные времена. Форма вещей меняется, как меняется земная кора... но бессмертные страсти, непреложные человеческие истины — неизменны, они одинаковы для века героев и для века научного. <...>

(1900)

Пер. Е. Гениевой и А. Ливерганта

Печатается по: *Вопросы литературы*. — 1984. — № 4.

Джеймс Джойс

ИЗ СБОРНИКА «КАМЕРНАЯ МУЗЫКА»

II

Вечерний сумрак — аметист —
Все глубже и синей,
Фонарь мерцает, как светляк,
В густой листве аллей.
Старинный слышится рояль,
Звучит мажорный лад;
Над желтизною клавиш вдаль
Ее глаза скользят.
Небрежны взмахи рук, а взгляд
Распахнут и лучист;
И вечер в россыпи огней
Горит как аметист.

Пер. Г. Кружкова

V

Слышу: запела ты,
Златовласка!
Песня твоя —
Это старая сказка.

Книгу оставил я
На половине,
Глядя, как пламя
Пляшет в камине.

Книгу захлопнул я,
Вышел из дома,
Нежно влекомый
Песней знакомой,

Песней знакомой,
Старую сказкой.
Где же окно твое,
Златовласка?

Пер. Г. Кружкова

XXXV

Мне кажется, я слышу стоны
И грохот вод;
Так чайка над немолчным морем
Стремя полет
Стихии слышит разъяренной
Водоворот.

И днем и ночью монотонный
Я слышу рев,
Рыданья бури, ветра стоны
И шум валов —
Как чайка, что стремится в море
От берегов.

Пер. Г. Кружкова

XXXVI

Я слышу: войско высаживается на острова.
Коней, покрытых пеною, плескание словно гром.
Надменные колесничие, вожжей касаясь едва,
В черных доспехах, стоя, поехали напролом.

Свои боевые кличи в ночи они прокричат.
Как заслышу вдали вихри хохота их, застону я в спальне.
Мглу моих снов расколет их пламень спящий. Сквозь чад
Стучат, стучат по сердцу они, как по наковальне.

Зелеными длинными волосами победно трясут. Кругом тьма.
Вышли из моря с гоготом и — вдоль побережья — во тьму.
Сердце мое, в отчаянье этом нет вовсе ума.
Любовь, любовь, любовь моя, я один без тебя, почему?

Пер. Вяч. Вс. Иванова

Печатается по кн.: *Поэзия Ирландии. —*
М.: Художественная литература, 1988.

Джеймс Джойс

ЭВЕЛИН

Она сидела у окна, глядя как вечер завоевывает улицу. Головой она прислонилась к занавеске, и в ноздрах у нее стоял запах пропыленного кретона. Она чувствовала усталость.

Прохожих было мало. Прошел к себе жилец из последнего дома; она слышала, как его башмачки простучали по цементному тротуару, потом захрустели по шлаковой дорожке вдоль красных зданий. Когда-то там был пустырь, на котором они играли по вечерам вместе с другими детьми. Потом какой-то человек из Белфаста купил этот пустырь и настроил там домов — не таких, как их маленькие темные домишки, а кирпичных, красных, с блестящими крышами. Все здешние дети играли раньше на пустыре — Дивайны, Уотерсы, Данны, маленький калека Кьюу, она, ее братья и сестры. Правда, Эрнст не играл: он был уже большой. Отец постоянно гонялся за ними по пустырю со своей терновой палкой; но маленький Кьюу всегда глядел в оба и успевал крикнуть, завидев отца. Все-таки тогда жилось хорошо. Отец еще кое-как держался; кроме того, мать была жива. Это было очень давно; теперь и она, и братья, и сестры выросли; мать умерла. Тиззи Данн тоже умерла, а Уотерсы вернулись в Англию. Все меняется. Вот теперь и она скоро уедет, как другие, покинет дом.

Дом! Она обвела глазами комнату, разглядывая все те знакомые вещи, которые сама обметала каждую неделю столько лет подряд, всякий раз удивляясь, откуда набирается такая пыль. Может

быть, больше никогда не придется увидеть эти знакомые вещи, с которыми она никогда не думала расстаться. А ведь за все эти годы ей так и не удалось узнать фамилию священника, пожелтевшая фотография которого висела над разбитой фисгармонией рядом с цветной литографией святой Маргариты-Марии Алакок*. Он был школьным товарищем отца. Показывая фотографию гостям, отец говорил небрежным тоном:

— Он сейчас в Мельбурне.

Она согласилась уехать, покинуть дом. Разумно ли это? Она пробовала обдумать свое решение со всех сторон. Дома, по крайней мере у нее есть крыша над головой и кусок хлеба; есть те, с кем она прожила всю жизнь. Конечно, работать приходилось много, и дома, и на службе. Что будут говорить в магазине, когда узнают, что она убежала с молодым человеком? Может быть, назовут ее дурочкой; а на ее место возьмут кого-нибудь по объявлению. Мисс Гэйвен обрадуется. Она вечно к ней придиралась, особенно когда близости кто-нибудь был.

— Мисс Хилл, разве вы не видите, что эти дамы ждут?

— Повеселее, мисс Хилл, сделайте одолжение.

Не очень-то она будет горевать о магазине.

Но в новом доме, в далекой незнакомой стране все пойдет по-другому. Тогда она уже будет замужем — она, Эвелин. Ее будут уважать тогда. С ней не будут обращаться так, как обращались с матерью. Даже сейчас, несмотря на свои девятнадцать с лишним лет, она часто побаивается грубости отца. Она уверена, что от этого у нее и сердцебиение началось. Пока они подрастали, отец никогда не бил ее так, как он бил Хэрри и Эрнста, потому что она была девочка; но с некоторых пор он начал грозить, говорил, что не бьет ее только ради покойной матери. А защитить ее теперь некому. Эрнст умер, а Хэрри работает по украшению церкви и постоянно в разъездах. Кроме того, непрерывная грызня из-за денег по субботам становилась просто невыносимой. Она всегда отдавала весь свой заработок — семь шиллингов, и Хэрри всегда посылал, сколько мог, но получить деньги с отца стоило больших трудов. Он говорил, что она транжирка, что она безмозглая, что он не намерен отдавать трудовые деньги на мотовство, и много чего другого говорил, потому что по субботам с ним вовсе сладу не было. В конце концов он все-таки давал деньги и спрашивал, собирается ли она покупать провизию к воскресному обеду. Тогда ей приходилось сломя голову бегать по магазинам, проталкиваться сквозь толпу, крепко

* Маргарита-Мария Алакок (1647—1690) — монахиня, учредительница одного из наиболее популярных культов в католической церкви — культа Святого сердца.

сжав в руке черный кожаный кошелек, и возвращаться домой совсем поздно, нагруженной покупками. Тяжело это было — вести хозяйство, следить, чтобы двое младших ребят, оставленных на ее попечение, вовремя ушли в школу, вовремя поели. Тяжелая работа — тяжелая жизнь, но теперь, когда она решилась уехать, эта жизнь казалась ей не такой уж плохой.

Она решилась отправиться вместе с Фрэнком на поиски другой жизни. Фрэнк был очень добрый, мужественный, порядочный. Она непременно уедет с ним вечерним пароходом, станет его женой, будет жить с ним в Буэнос-Айресе, где у него дом, дожидющийся ее приезда. Как хорошо она помнит свою первую встречу с ним; он жил на главной улице в доме, куда она часто ходила. Казалось, что это было всего несколько недель назад. Он стоял у ворот, кепка съехала у него на затылок, клочок волос спускался на бронзовое лицо. Потом они познакомились. Каждый вечер он встречал ее у магазина и провожал домой. Повел как-то на «Цыганочку»*, и она чувствовала такую гордость, сидя рядом с ним на непривычно хороших для нее местах. Он очень любил музыку и сам немного пел. Все знали, что он ухаживает за ней, и, когда Фрэнк пел о девушке, любившей моряка**, она чувствовала приятное смущение. Он прозвал ее в шутку Маковкой. Сначала ей просто льстило, что у нее появился поклонник, потом он стал ей нравиться. Он столько рассказывал о далеких странах. Он начал с юнги, служил за фунт в месяц на пароходе линии Алл-Аллен***, ходившем в Канаду. Перечислял ей названия разных пароходов, на которых служил, названия разных линий. Он плавал когда-то в Магеллановом проливе и рассказывал ей о страшных патагонцах. Теперь, по его словам, он обосновался в Буэнос-Айресе и приехал на родину только в отпуск. Отец, конечно, до всего докопался и запретил ей даже думать о нем.

— Знаю я эту матросню, — сказал он.

Как-то раз отец повздорил с Фрэнком, и после этого ей пришлось встречаться со своим возлюбленным украдкой.

Вечер на улице сгушался. Белые пятна двух писем, лежавших у нее на коленях, расплылись. Одно было к Хэрри, другое к отцу. Ее любимцем был Эрнст, но Хэрри она тоже любила. Отец заметно постарел за последнее время; ему будет недоставать ее. Иногда он

* Наиболее известная опера ирландского певца и композитора Майкла Уильяма Балфа (1808—1870) на сюжет одноименной новеллы Сервантеса.

** «Подружка моряка», песня английского композитора и драматурга Чарльза Дибдина (1745—1814).

*** Морская трасса, соединявшая Англию с Канадой и США.

может быть очень добрым. Не так давно она, больная, пролежала день в постели, и он читал ей рассказ о привидениях и поджаривал гренки в очаге. А еще как-то, когда мать была жива, они ездили на пикник в Хаут-Хилл*. Она помнила, как отец напялил на себя шляпу матери, чтоб посмешить детей.

Время шло, а она все сидела у окна, прислонившись головой к занавеске, вдыхая запах пропыленного кретона. С улицы издали доносились звуки шарманки. Мелодия была знакомая. Как странно, что шарманка заиграла ее именно в этот вечер, чтобы напомнить ей про обещание, данное матери, — обещание как можно дольше не бросать дом. Она вспомнила последнюю ночь перед смертью матери: она снова была в тесной и темной комнате по другую сторону передней, а на улице звучала печальная итальянская песенка. Шарманщику велели тогда уйти и дали ему шесть пенсов. Она вспомнила, как отец с самодовольным видом вошел в комнату больной, говоря:

— Проклятые итальянцы! И сюда притащились.

И жизнь матери, возникшая перед ней, пронзила печалью все ее существо — жизнь, полная незаметных жертв и закончившаяся безумием. Она задрожала, снова услышав голос матери, твердившей с тупым упорством: «Конец удовольствию — боль! Конец удовольствию — боль!» Она вскочила, охваченная ужасом. Бежать! Надо бежать! Фрэнк спасет ее. Он даст ей жизнь, может быть, и любовь. Она хочет жить. Почему она должна быть несчастной? Она имеет право на счастье. Фрэнк обнимет ее, прижмет к груди. Он спасет ее.

Она стояла в суетливой толпе на пристани в Норт-Уолл. Он держал ее за руку, она слышала, как он говорит, без конца рассказывая что-то о путешествии. На пристани толпились солдаты с вещевыми мешками. В широкую дверь павильона она увидела стоявшую у самой набережной черную громаду парохода с освещенными иллюминаторами. Она молчала. Она чувствовала, как побледнели и похолодели у нее щеки, и, теряясь в своем отчаянии, молилась, чтобы Бог вразумил ее, указал ей, в чем ее долг. Пароход дал в туман протяжный, заунывный гудок. Если она поедет, завтра они с Фрэнком уже будут в открытом море на пути к Буэнос-Айресу. Билеты уже куплены. Разве можно отступать после всего, что он для нее сделал? Отчаяние вызвало у нее приступ тошноты, и она не переставая шевелила губами в молчаливой горячей молитве.

Звонок резанул ее по сердцу. Она почувствовала, как Фрэнк сжал ей руку.

* Небольшая гора на берегу Дублинского залива.

— Идем!

Волны всех морей бушевали вокруг ее сердца. Он тянет ее в эту пучину; он утопит ее. Она вцепилась обеими руками в железные перила.

— Идем!

Нет! Нет! Нет! Это невыносимо. Ее руки судорожно ухватились за перила. И в пучину, поглощающую ее, она кинула вопль отчаяния.

— Эвелин! Эви!

Он бросился за барьер и звал ее за собой. Кто-то крикнул на него, но он все еще звал. Она повернула к нему бледное лицо, безвольно, как беспомощное животное. Ее глаза смотрели на него не любя, не прощаясь, не узнавая.

Пер. Н.А. Волжиной

Печатается по кн.: *Джойс Джеймс. Дублинцы.* — М.: *Известия*, 1982.

Джеймс Джойс

УЛИСС

(Эпизод 8 — Фрагмент. Леопольд Блум в час дня выходит из кабака Дэви Бирна, где он перекусил)

<...> Когда он ступил на мост О'Коннела, клуб дыма, пышно распускаясь, поднялся над парашетом. Баржа пивоварни с экспортным портером. В Англию. Я слышал он от морского воздуха скисает. Интересно бы как-нибудь получить пропуск через Хэнкока да посмотреть эту пивоварню. Целый особый мир. Кругом бочки с портером, красота. Но крысы и туда забираются. Упьются раздуются с собаку и плавают на поверхности. Мертвецки упившись портером. Налижуются до блевотины как черти. Пить этакое, это представить только! Бочонок: крысенок. Конечно, если бы мы обо всем знали.

Глянув вниз, он увидел, как, шумно хлопая крыльями, меж мрачных стен набережной кружатся чайки. Свежо на море. А если я брошусь вниз? Сын Рувима Дж. Наверняка наглотался этих помоев полное брюхо. Переплатил шиллинг и восемь пенсов. Хе-хе. Забавная у него манера вдруг вставить историю ни с того ни с сего. И рассказывать их умеет.

Чайки, кружа, снижались. Ищут себе поживу. А ну-ка.

Он бросил в стаю скатанный бумажный комок. Илия грядет, скорость тридцать три фута в сек. Не обманулись. Комок, остав-

ленный без внимания, закачался на затухающей волне, уплыл под устои моста. Не такие уж полные дураки. Когда я выбросил черствый пирог в тот день с борта «Короля Эрина» небось подобрали в полсотне ярдов за кормой. Соображают. Они кружили, хлопая крыльями.

Унылая тощая чайка

Куда ты летишь, отвечай-ка!

Вст так поэты и пишут, надо чтоб одинаковые звуки. Да, но у Шекспира рифм нет — белый стих. Это поток языка. Мысли. Торжественно.

Гамлет, я дух родного твоего отца,

На время поскитаться осужденный.

— Яблоки, яблоки, пенни пара! Пенни пара!

Взгляд его прошелся по глянцу яблок, плотно уложенных у ней на лотке. В такой сезон они из Австралии, должно быть. Кожа блестящая: протерла их платком или ветошкой.

Погоди. А бедные птахи.

Он снова остановился, купил у старушки с яблоками два сладких пирожка на пенни, разломал на кусочки и бросил в Лиффи. Видали? Чайки налетели бесшумно, две, потом все остальные, ринулись вниз, набрасываясь на добычу. Готово. Начисто расхватили.
<...>

(Эпизод 18 — Фрагмент. В своем доме на Эклес-стрит засыпающая Молли Блум вспоминает прошедший день и всю жизнь.)

<...> ффииииууфф где-то поезд свистит такая сила в этих машинах как громадные великаны и вода брызжет из них и течет со всех сторон как в конце Любви эта старая сладкаяаапесня кто там работает должны бедняги всю жизнь жариться возле этих машин далеко от жен от семей сегодня можно было задохнуться хорошо что я сожгла половину тех старых Фрименов и Фотокартинок везде раскидывает всякий хлам не обращая внимания а половину выкинула в клозет скажу ему чтобы завтра нарезал их для меня да получить за них пару пенсов вместо того чтобы валялись там еще год а он бы выпрашивал где номер за прошлый январь и все старые пальто убрала из прихожей от них только духота еще больше чудный дождик прошел тут же как я вздремнула все освежилось я сначала думала будет как в Гибралтаре упаси Господи какая там жара была перед тем как восточный ветер налетел темно как ночью и во время вспышек скала выступает как громадный великан не сравнить с этой их горой 3 Скалы они думают какая огромная красные часовые тут и там и там тополя все раскалено добела и запах дождевой воды в баках солнце без конца палит и все платье выцвело которое папина знакомая миссис Стенхоуп мне прислала из

Бон Марше в Париже такая жалость красивое славная моя Жучка она мне писала она была очень милая только как же ее звали эта открыточка только чтобы сказать что я послала тебе маленький подарок я только что приняла теплую ванну получила большое удовольствие и сейчас чувствую себя совсем маленькой собачкой я и черныш она его называла черныш мы все готовы отдать за то чтобы снова очутиться в нашем Гибе и слушать как ты поешь Ожидание и в старом Мадриде Конконе так назывались эти экзерсисы он мне купил такую новомодную какое-то слово я не разобрала шаль интересная вещица они чуть что рвутся но по-моему красивые думаю и тебе всегда будут вспоминаться наши милые чаепития со вкуснейшими смородиновыми пирожками и с малиновыми вафлями которые я обожала будь умницей милая Жучка и пиши поскорей теплый а слово привет она пропустила твоему отцу и капитану Гроуву с любовью и друж чув масса поцелует <...>

Пер. В. Хинкиса и С. Хоружего.

Печатается по: *Иностранная литература*. — 1989. —
№ 3 (фрагмент эпизода 8) и № 12 (фрагмент эпизода 18).

Вирджиния Вулф: нечто вечное сделавшая из мгновения

1

Слова «нечто вечное сделавшая из мгновения» звучат в романе Вулф «На маяк». Они сказаны о героине романа миссис Рэмзи, обладавшей драгоценным даром — умением творить гармонию из хаоса бытия. Однако с полным правом они могут быть отнесены и к самой Вирджинии Вулф — английской писательнице, классику литературы XX века. Она была наделена таким же талантом, умела отдельные, казалось бы, рассыпающиеся мгновения собирать воедино, творить из них нечто завершенное и при этом в каждом мгновении передавать «данный момент истории».

Великолепный мастер художественной прозы, критик и теоретик литературы, Вулф была смелым экспериментатором, содействовала обновлению романа, открывая новые возможности и перспективы развития жанра. Творчество Вулф связано с литературой английского модернизма, его эстетическими исканиями, художественными открытиями. Имя ее стоит рядом с именами Джойса, Элиота, Лоуренса — нового поколения писателей, пришедших в литературу в канун и во время первой мировой войны на смену тем, кто начал свой путь в искусстве в викторианскую эпоху — Уэллсу, Голсуорси, Буннету. Модернисты, и в их числе Вирджиния Вулф, искали и находили новые способы художественной изобразительности для передачи тех изменений в жизни, в людях, в самих особенностях их мироощущения, которые происходили в потрясенном войной современном мире. Традиционные представления об искусстве, о характере его связей с реальностью сменялись новыми.

Эти процессы происходили и в сознании Вирджинии Вулф. Не подвергая сомнению вопрос о связи литературы с жизнью, она в само понятие «реальность», «жизнь» вкладывала свое, особое понимание. «Безукоризненность художника — это ощущение правды, которое он дает каждому из нас», — писала Вулф в блестящем эссе «Своя комната» (1929). И здесь же поясняла: «Что такое «реальность»? Нечто очень рассеянное, непредсказуемое — сегодня находишь в придорожной пыли, завтра на улице с обрывком газеты, иногда это солнечный нарцисс. Словно вспышкой освещает она людей в комнате и отчеканивает брошенную кем-то фразу. Переполняет душу, когда бредешь домой под звездами, делая безгласный мир более реальным, чем словесный, — а потом снова обнаруживается где-нибудь в омнибусе среди гвалта Пикадилли. Порой

гнездится в таких далеких образах, что и не различишь их природу. Но все, отмеченное этой реальностью, фиксируется и остается. Единственное, что остается после того, когда прожита жизнь и ушли наша любовь и ненависть. И мне кажется, никому так не дано жить в ощущении этой реальности, как писателю. Отыскивать ее, и связывать с миром, и сообщать другим — его задача...» «Я убеждаю вас жить в ощущении реальности».

А что означало для Вулф «жить в ощущении реальности»? Что означало для нее как писательницы «ощущение правды», передать которое она считала своей задачей? Самый прямой ответ на эти вопросы — в ее статье «Современная художественная проза» (1919) — эстетическом манифесте, где она предлагает своим собратям по перу отказаться от следования установленным нормам, от стремления «сделать тривиальное и преходящее истинным и вечным». Она пишет в этой статье о том, что писатели-«материалисты» (Голсуорси, Уэллс и Беннет) уже сделали свое дело и на смену им пришли «спиритуалисты», к которым она причисляет Джойса, Элиота, Лоуренса и себя. У них иное восприятие, иные задачи: передать вечно ускользающую реальность, те мириады впечатлений, которые атакуют сознание человека в течение дня, которые обрушиваются на него непрекращающимся потоком бесчисленных атомов. «Жизнь — это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения сознания до его угасания. Не является ли все же задачей романиста передать более верно и точно этот неизвестный, меняющийся и неуловимый дух, каким бы сложным он ни был?»

Вдумайтесь в эти слова, внимательно вчитайтесь, вслушайтесь в них, снова перечитайте, задумайтесь над ними и тогда проще будет войти в мир Вирджинии Вулф. «Давайте не принимать без доказательств, что жизнь существует более полно в том, что обычно мыслится как большее, а не как меньшее», — пишет она, наделенная прозорливостью и талантом, умевшая в малом видеть большое и значимое, сопрягавшая мимолетное с вечным, выводившая универсальное из мгновенного.

Говорить о Вирджинии Вулф — это значит вести речь о сложности и богатстве ее творчества, о присущей ей тонкости восприятия окружающего, о ее горячем и взыскательном отношении к миру и о том, как много сделала она за свою жизнь. Психологизм ее прозы изящен и тонок, его рисунок прихотлив; она раскрывает мир эмоций и чувств, заставляя читателя проникнуться настроением героев, увидеть, как и они, игру света, услышать симфонию звуков, дуновение ветра. Она передает бег времени, разнообразие ощущений, ассоциаций. «Она грезит, делает предположения,

вызывает видения, но она не создает фабулу и сюжет и может ли она создавать характеры?» — спрашивает современник и почитатель таланта Вирджинии Вулф писатель Э.М. Форстер. В своей Кембриджской лекции о творчестве Вулф, прочитанной в год смерти писательницы, Форстер говорил: «Она любила вбирать в себя краски, звуки, запахи, пропускала их через свое сознание, где они переплетались с ее мыслями и воспоминаниями, а затем снова извлекала их на свет,водя пером по бумаге... Так самозабвенно, как она, умели или хотя бы стремились писать немногие... Она полностью владела своим сложным мастерством».

Лекция Форстера была прочитана в 1941 году. Она была данью уважения памяти только что ушедшей из жизни Вирджинии Вулф. Форстер не подводил в ней итогов, не заглядывал в будущее, справедливо полагая, что только время расставит все по своим местам. С тех пор прошло более полувека и стало очевидно, что созданное Вирджинией Вулф не только не утратило своего значения, но обрело новую жизнь, став одним из важнейших явлений в развитии психологической прозы новейшего времени. Ее эксперименты имели отнюдь не лабораторный характер, ее романы, рассказы, книги-биографии, ее работы литературно-критического характера многое предопределили в развитии английской художественной прозы, привлекали к себе внимание последующих поколений, вошли в круг чтения наших современников, а ее лучшие романы — «Мисс Деллоуэй» и «На маяк» обогатили золотой фонд английской классики.

* * *

Вся жизнь Вирджинии Вулф связана с литературой и ей посвящена. В атмосфере литературных интересов прошли ее детство и юность. Она родилась 25 января 1882 года в Лондоне в семье известного литератора, философа и историка Лесли Стивена, человека радикальных взглядов и блестящей эрудиции. Один из образованнейших людей своего времени, он посвятил себя деятельности критика, журналиста и издателя. Его перу принадлежит множество статей и биографий английских писателей, философов, историков. Его фундаментальные труды — «История английской мысли в восемнадцатом веке» и знаменитый «Словарь национальных биографий». Первой женой Стивена была дочь Уильяма Теккерея. После ее смерти он женился на вдове известного адвоката Джулии Дакворт. Среди четверых детей от этого брака третьим ребенком была Вирджиния, с детства отличавшаяся хрупким здоровьем, повышенной чувствительностью, тонкой восприимчивостью.

Семья Стивенсов жила в атмосфере широких культурных интересов. В их доме бывали многие интересные люди, выдающиеся

писатели, ученые, художники. Вирджиния из-за слабого здоровья обучалась дома. Ее классной комнатой стала богатейшая библиотека отца, где она с упоением и радостью погружалась в чтение, с ранних дней ставшее ее любимым занятием. Очень многое значило для нее постоянное общение с братьями, их школьными и студенческими друзьями; и всегда особую роль играла в ее жизни сестра Ванесса, с которой Вирджинию связывали не только родственные, но и глубокие дружеские узы. Первым потрясением в ее жизни стала смерть матери (1895). Эта невосполнимая утрата для всех Стивенсов для Вирджинии обернулась первым в ее жизни психическим срывом. Такого рода реакции, связанные с особо острыми и сильными эмоциональными переживаниями, повторятся несколько раз и впоследствии.

В 1904 г., после смерти Лесли Стивена, его дети — Тоби, Адриан, Ванесса и Вирджиния покинули родительский дом и переселились в Блумсбери — так назывался район Лондона, расположенный вокруг Британского музея. В те годы здесь жили многие художники, писатели, критики. В доме на Гордон-сквер начался новый период в жизни молодых Стивенсов, связанный с возникновением так называемой «группы Блумсбери», объединявшей молодых людей из среды художественной интеллигенции и начинающих свой путь в науке ученых. Сюда входили писатели Литтон-Стречи и Форстер, художник К. Белл, ставший вскоре мужем Ванессы, журналист Леонард Вулф, с «Блумсбери» был связан искусствовед Р. Фрай. Душой группы была Вирджиния Стивен. Остроумная, общительная, живо всем интересовавшаяся, она всегда была в центре, притягивая собеседников своим обаянием, глубиной суждений, тонкостью присущей ей иронии.

Еженедельные встречи блумсберийцев выливались в продолжительные и горячие споры об искусстве, о путях его развития в современную эпоху. Все были единодушны во взгляде на искусство как самую важную сторону жизни общества, приветствовали новые художественные открытия и свято верили в то, что искусство — необходимое условие существования цивилизации. Эти диспуты велись и в доме на Фицрой-Сквер, куда после смерти Тоби Стивена и замужества Ванессы, переселились Вирджиния и Адриан. Круг интересов блумсберийцев расширялся: философия, этика, политика, наука, эстетика, история. Блумсберийцы решительно отвергали столь характерные для викторианской эпохи лицемерие, притворную стыдливость, многословие и напыщенность. Титулы и официальные знаки отличия были преданы в их среде осмеянию. В людях ценились искренность, непосредственность, способность тонко реагировать на окружающее, непредвзятость суждений, умение понимать и ценить прекрасное, свободно и просто

излагать свое мнение в беседе, обосновывать его в дискуссии. Блумсберийцы бросали вызов вульгарности, меркантилизму и ограниченности. Осуждая утилитарный взгляд на жизнь, они были склонны смотреть на себя как на избранных; служение искусству считали своего рода священным ритуалом, а упреки в элитарности не принимали во внимание: в определении «высоколобые», как их нередко называли в критике и литературной среде, для них скрывался особый смысл. Этим словом сами они называли тех, кто отличается высоким уровнем интеллекта, живет в постоянных творческих исканиях, кто ценит идею выше жизненного благополучия. Вирджиния Вулф относит к «высоколобым» Шекспира и Диккенса, Байрона и Шелли, Скотта и Китса, Флобера и Генри Джеймса. В таком смысле и сама она является «высоколобой», литературным снобом, что было отмечено Форстером.

Важную роль в становлении взглядов и принципов блумсберийцев и Вирджинии Вулф сыграли философ Джордж Мур и искусствовед Роджер Фрай. Этическая теория Дж. Мура, его книга «Основы этики» (1903), в которой проникновение в сущность прекрасного и установление гармонических отношений между людьми провозглашаются важнейшими жизненными принципами, были восприняты ими как откровения, и они почитали Мура как своего наставника. В 1910 году в среде блумсберийцев появился Фрай, бывший заметной фигурой в культурной жизни Англии трех первых десятилетий XX века. Окончив Кембридж, он совершенствовал свои знания в области истории искусств в Париже. В 1927 году его избрали почетным членом Королевского колледжа, в 1933 году — профессором изящных искусств Кембриджского университета. Работы Фрая об итальянских, английских, французских, испанских, фламандских художниках приобрели известность. Фрай — один из первых английских истолкователей новаторского значения французских импрессионистов. В ноябре 1910 года он принял участие в организации лондонской выставки полотен импрессионистов, привезенных из Франции. Вторая выставка прошла в 1912 году. Появление в залах британской столицы картин Мане, Матисса, Ван-Гога и Сезанна было воспринято лондонской публикой как дерзкий вызов сложившимся вкусам. Посетители в подавляющем большинстве были возмущены. Лишь небольшая часть публики восприняла искусство импрессионистов как явление значительное и принципиально новое. Среди тех, кто приветствовал эти выставки были блумсберийцы. И не случайно именно 1910 год В. Вулф назвала рубежом, обозначившим «изменения в английском характере». Для нее открытия Мане и Сезанна — откровения не только в живописи, но и в других видах искусства. Импрессионизм присущ и ее прозе.

В 1912 году Вирджиния Стивен стала женой Леонарда Вулфа, известного в те годы своими статьями по вопросам колониальной политики Британской империи. После Кембриджа он провел семь лет на Цейлоне. Впечатлениям этих лет посвящена его книга «Деревня в джунглях». В доме супругов Вулф установилась творческая атмосфера, плодотворная для каждого из них. Круг друзей пополнился: у Вулфов бывали поэты и романисты Т.С. Элиот, Д.Г. Лоуренс, Э. Боуэн, С. Спендер, знаток античности Г. Дикинсон. В 1917 году Леонард и Вирджиния Вулф основали издательство «Хогарт-Пресс». Многие обязанности, связанные с его деятельностью, выполнялись самой Вирджинией Вулф.

Ее первые публикации относятся к 1904 году: в газете «Гардиан» поместили несколько ее рецензий. Затем критические статьи Вулф стали появляться в Литературном приложении к газете «Таймс». Литературным рецензентом и обозревателем этого издания она оставалась на протяжении тридцати лет. Над своим первым романом Вулф работала семь лет. Он вышел в 1915 году и назывался «Путешествие вовне».

К этому времени Вулф и сама совершила несколько путешествий. Вместе с Ванессой побывала во Франции и Италии (1896, 1904), в 1905 году ездила в Испанию и Португалию, а затем в Грецию (1906); во второй раз посетила Италию в 1908 году; в 1911 году состоялась ее поездка в Турцию. Она отнюдь не была затворницей. Ее интересовала жизнь с присущими ей контрастами, люди во всем их многообразии, движение времени. Ее особое внимание привлекала проблема положения женщины в семье и обществе; феминистская тема заняла важное место в ее творчестве («Своя комната», ряд статей), получила свое развитие в ее романах.

2

В творчестве Вулф отчетливо вырисовываются три периода. В первый (до 1922 года) написаны романы «Путешествие вовне» (1915), «Ночь и день» (1919), программная статья «Современная художественная проза» (1919), рассказы, составившие сборник «Понедельник и четверг» (1921) и роман «Комната Джейкоба» (1922), во многом ставший итогом художественных исканий писательницы в эти годы и открывающий перспективы ее дальнейшей эволюции. Второй период относится к середине 20-х годов и включает весьма важную для понимания творческой лаборатории Вулф статью «Мистер Беннетт и миссис Браун» (1924), а также романы «Миссис Деллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927), признанные вершинами ее художественных достижений.

Третий период (1928—1941) — это время создания романов «Орландо» (1928), «Волны» (1931), «Годы» (1937) и «Между актами»

(1941). В эти же годы написаны «Своя комната» (опубл. 1929) и повесть «Флаш» (опубл. 1933). Последнее произведение точнее следует назвать биографическим очерком, написанным в пародийном стиле. Флаш — спаниель, рассказывающий историю своей хозяйки — английской поэтессы XIX века Элизабет Баррет, ставшей женой поэта Роберта Браунинга. Об обстоятельствах знакомства, любви и супружества этих двух людей и ведется речь в повести. С 1937 до 1940 года Вулф работала и над другой биографией — это был труд о Роджере Фрае («Роджер Фрай»).

Особо следует сказать о литературно-критических работах Вулф, выходявших в разные годы. Признанием пользовались сборники «Рядовой читатель» (1925, 1928). Критическая деятельность Вулф — один из важнейших аспектов культурной жизни Англии 1910—1930-х годов; ее резонанс ощутим и поныне. Работы Вулф о писателях предшествующих эпох и о современниках — это классика английской критики. Они отмечены неповторимым обаянием ее утонченной личности, проникновенной силой таланта, высоким уровнем профессионализма и оригинальностью суждений об искусстве. Ее перу принадлежат блестящие статьи о Дефо, Джейн Остин, о Диккенсе и Вальтере Скотте, о сестрах Бронте, о Монтескье и Прусте, о Д. Г. Лоуренсе и многих других. Интересна ее работа о многообразии романских форм «Phasis of Fiction» (1929), в которой она предлагает свою классификацию писателей, исходя из присущих им особенностей изображения жизни и человека. Она делит писателей на «рассказчиков правды» (Дефо, Свифт, Тrollop, Мопассан), «романтиков» (Скотт, Стивенсон, Рэдклиф), «мастеров создания характеров» (Диккенс, Джейн Остин, Джордж Элиот), «психологов» (Генри Джеймс, Марсель Пруст, Достоевский), «сатириков и фантастов» (в этом разделе она пишет о Лоренсе Стерне) и «поэтов» (Эмили Бронте, Гарди, Мередит). Рассмотрев разные виды романов, Вулф делает вывод, что для людей ее поколения писателем, наиболее полно выражающим человека и жизнь, является Марсель Пруст. Однако его достижения она не считает непререкаемыми. О романе Вулф пишет как о сравнительно молодом жанре, у которого есть будущее. Но какие бы изменения не переживал роман, постоянным условием его существования она считает изображение жизни и человека. «Один элемент остается постоянным во всех романах, — пишет она, — это человеческий элемент; они (романы. — Н. М.) о людях, и они пробуждают в нас те же чувства, которые пробуждают в нас люди в реальной жизни. Роман является единственным видом искусства, который заставляет нас поверить в то, что он содержит полную и правдивую картину жизни реального человека». Это важное утверждение: вопрос об изображении человека в литературном произведении ее волновал глубоко.

Высоко ценит Вулф мастерство английских романистов XVIII века — Дефо, Филдинга и особенно Стерна. Вулф привлекает свобода повествовательной манеры Стерна, ее восхищает блеск его остроумия, способность тонко чувствовать. Но больше всего она ценит стиль стерновского «Сентиментального путешествия», то совершенно особое, как бы не поддающееся контролю, покоряющее свободой построение фраз, передающее движение мысли и его неожиданные повороты. «Благодаря этому необычному стилю, — пишет она, — книга становится полупрозрачной... И мы, насколько это возможно, приближаемся к жизни». Для Стерна нет ничего незначительного, мельчайшая деталь приобретает у него глубокий смысл. Вулф привлекает благожелательный интерес Стерна к людям.

Из романистов XIX века Вулф особенно ценит Остин и Гарди. Она считает Остин «самой лучшей художницей среди женщин, писательницей, чьи книги бессмертны», отмечает умение Остин передать скрытые эмоции героев, ее способность за внешне тривиальным увидеть нечто большое и важное и дать это почувствовать читателю. Вулф причисляет Остин к самым блестящим сатирикам в мировой литературе. Что касается Гарди, то в одном из своих писем к Литтону-Стречи Вулф называет его «великим человеком», а свою статью о нем («Романы Томаса Гарди») она начинает со слов о том, что Гарди — глава английской литературы и крупнейший романист. Его величие она усматривает в «бессознательном», интуитивном умении изображать мир. Процесс его творчества неподвластен контролю разума, а его герои — игрушки неподвластных разуму высших сил. Гарди умеет показать человека и в его силе, и в его слабости. Она цитирует слова Гарди — «роман — это впечатление, а не доказательство», считая их ключевыми для понимания особенностей его творчества. Тайна мастерства Гарди, считает Вулф, — проявляется в тех «моментах прозрения» (*moments of vision*), которые нисходят на художника, открывая возможность с большой силой передать мгновения жизни. «Его собственное слово «прозрение», — замечает она, — очень точно характеризует страницы потрясающей красоты и силы, которые можно найти в любом его романе».

Говоря о современной литературе, Вулф не раз отмечает ее деградацию сравнительно с завоеваниями писателей XVIII и XIX веков. Научившись делать машины, считает она, люди не стали лучше писать. Современную ей эпоху она рассматривает как эпоху поисков в области литературы. Было бы несправедливо упрекать ее в нетерпимости: «Любой метод приемлем, если он выражает то, что хочется выразить писателю», — пишет она. Но при этом считает, что метод, которым пользуются такие романисты, как Голсуорси,

Уэллс и Беннет, не является плодотворным, не позволяет передать все богатство жизни («Современная художественная проза»). Нужно искать иные пути. Какие?

Вулф совет отказываться от традиционных форм построения романа, от сюжета, интриги, от комических и трагических ситуаций и обратиться к психологической прозе, в большей степени соответствующей современности. Ее увлекает Пруст, интересуется Джойс (влечет и отталкивает), ее творчество тяготеет к философии интуитивизма Бергсона, ей близко его учение об особенностях человеческой памяти. Вслед за Бергсоном она склонна сосредоточить внимание на реальности нашего «я», которое длится, находясь в непрерывном временном истечении. Эта «длительность» (*duration*), это непрекращающееся течение психической жизни и есть реальность. Передать, воспроизвести бесконечное разнообразие настроений, переживаний — задача художника.

Мировоззрение и эстетические взгляды Вулф формировались на рубеже столетий, когда Западная Европа открывала для себя русскую литературу — Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. Эти писатели много значили для Вирджинии Вулф. «Самые элементарные замечания о современной художественной прозе, — писала она, — вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии; писать о литературе, «не учитывая русской, значит попусту тратить время. Если мы хотим понимать человеческую душу и сердце, где еще мы найдем их изображенными с такой глубиной?» («Современная художественная проза»). В своих статьях («Русская точка зрения» и др.) она пишет о непостижимости «русской души», об извечной печали и тоске как основном мотиве многих произведений русских писателей. Она называет русских писателей «святыми» и умиляется силе их религиозного чувства: «В каждом большом русском писателе мы находим черты святого». Но повторяя все это, она признает, что англичане плохо знают Россию (и в том числе она сама), не знакомы хорошо с русской культурой. Многие читают Толстого, Достоевского, Чехова, но только в переводах. Лишь два-три человека познакомились с их книгами в подлиннике. Свое представление о русской литературе англичане составляют по статьям критиков, которые сами не знают русского языка, не были в России и даже никогда не слышали, как разговаривают русские. Однако, Вулф понимает, что в XX веке уже нельзя говорить о развитии английской литературы, не учитывая того, что сделано в литературе русскими.

В статьях, дневниках, письмах Вулф пишет главным образом о трех русских писателях — Чехове, Достоевском и Толстом. Ее восхищает жизненность рассказов Чехова, его умение в обыденном видеть большое и вечное. Этот интерес к повседневному, это тон-

кое понимание скрытых от невнимательного взора трагических сторон жизни, проникновение в самую душу героя — все это свойственно Чехову, считает Вулф, и все это свойственно русской литературе. «Никто, кроме современных писателей и, может быть, никто, кроме русских не смог бы заинтересоваться той ситуацией, которую Чехов положил в основу рассказа «Гусев». Ни об одном из рассказов Чехова нельзя сказать «это трагично» или «это комично», — нельзя потому, считает Вулф, что он изображает саму жизнь. «Первое впечатление Чехов производит на нас простотой своих рассказов, — пишет Вулф, — он повергает нас в замешательство. В чем причина этого? Каким образом он создает из этого рассказ? — спрашиваем мы, читая одну его вещь за другой». Концовки чеховских рассказов она называет «знаками вопроса». Сравнивая Чехова с такими его западными современниками, как Г. Джеймс и Б. Шоу, Вулф отмечает, что, как и они, «Чехов сознает зло и несправедливость социальных порядков», однако сила Чехова заключена, по ее мнению, не в этом, а в его постоянном интересе к душе человека. «Душа больна; душа излечилась; душа не излечилась. Вот основное в его рассказах». Она воспринимает Чехова как певца страданий и горестей души человеческой, не связывая его героев с определенной эпохой, средой.

Достоевский захватывает Вулф «стихией чувств», бушующей на страницах его книг. «Романы Достоевского — это бурлящая пучина, со страшной силой несущиеся вихри, это бушующий, кипящий смерч, увлекающий нас. Помимо желания, мы захвачены, увлечены этим вихрем, ослеплены, у нас перехватывает дыхание, нас наполняет головокружительный восторг. Со времен Шекспира не было ничего столь потрясающего». Внимание Достоевского сосредоточено на стихии души. «Для него безразлично простого или знатного вы происхождения, странница или благородная дама. Кто бы вы ни были, все равно вас захлестывает и переполняет бурный поток — ваша душа. Ее не могут сдержать никакие преграды. Она переливается через край и сливается с душами других». Мир Достоевского — стихия, над всем преобладает в нем иррациональное начало.

Мир Толстого иной: в его романах «все удивительно точно и ясно». Он идет «не от внутреннего к внешнему, а от внешнего к внутреннему». У него преобладает не душа, а жизнь. Вулф считает Толстого величайшим романистом. «Да и как же иначе мы можем назвать автора «Войны и мира»?» — спрашивает она в статье «Русская точка зрения». Образы героев Толстого остаются в нашей памяти как живые, некогда виденные люди. «Мы знаем не только о том, как любят его герои, знаем не только об их взглядах на политику и бессмертие души, мы знаем, как они чихают и кашляют».

Вулф обращает особое внимание на «нравственное беспокойство» героев Толстого, на их стремление до конца разобраться в вопросе о смысле и назначении жизни.

3

Отнюдь не сразу те задачи и принципы, которые декларировала Вулф, были реализованы в ее творчестве. Два ее ранних романа во многом традиционны. Работая над ними, она только пробовала свои силы, искала свои пути, апробируя структуры и обыгрывая темы предшественников. Как «роман воспитания» с развиваемой в нем темой «большой дороги» построено «Путешествие вовне». В романе «Ночь и день» встречаются ситуации и передается атмосфера шекспировских комедий (прежде всего «Комедии ошибок»), романов Джейн Остин, в чем-то и Диккенса, и Мередита.

Однако то, что очевидно при сопоставлении ранних вещей Вулф с более поздними ее произведениями, не было столь очевидно для тех, кто познакомился с ее первым романом сразу же после его публикации. В своем восторженном письме Литтон-Стречи назвал его «совершенно невикторианским». Блумсберийцы приветствовали его как смелый разрыв с традициями, проявившийся в явном преобладании «духовного начала» над «материальным».

В романе «Путешествие вовне» рассказана история знакомства с жизнью и людьми молодой девушки Рэчел Винрейс, выросшей в комфортабельном доме Ричмонда и самими условиями своего существования от подлинной жизни огражденной. Ей двадцать четыре года, она получила домашнее образование, любит музыку и сама прекрасно играет на фортепьяно, кроме самого узкого круга близких ей людей никого не видела, ни с кем серьезно не разговаривала. Мать ее умерла, когда она была ребенком. Отец — владелец нескольких кораблей, совершающих регулярные плавания от Лондона до Буэнос-Айреса; он прирожденный бизнесмен, преуспевающий в своем деле, которое любит и отдается ему всецело, считая себя с полным для того основанием одним из строителей империи. И вот на одном из принадлежащих отцу кораблей вместе с теткой и дядей (Элен и Ридли Амброуз) Рэчел отправляется в свое первое путешествие к берегам Южной Америки, знакомится с новыми людьми и познает саму себя. Она переживает первую в своей жизни любовь, но вернуться из путешествия ей не суждено.

Корабль, отплывающий от большой земли и все дальше и дальше удаляющийся в морские просторы, позволяет в новом ракурсе увидеть оставленное; его постоянное движение открывает неведомые прежде горизонты. Образ корабля и моря символичны.

Чувства Рэчел, душа ее приходят в движение, пробуждаются. Общение с каждым из спутников позволяет ей соприкоснуться и

понять нечто новое; но главное — постепенно и медленно она начинает ощущать, а потом и понимать себя.

Корабль прибывает в Санта Марино и здесь, в отеле, Рэчел знакомится с группой молодых англичан, среди которых начинающий писатель Теренс Хьюит и его кембриджский приятель Сент-Джон Херст. Общение с этими молодыми людьми — новый этап эволюции Рэчел. Беседы с ними, книги, которые Теренс дает ей читать (здесь прежде всего «Основы этики» Дж. Мура), та атмосфера внимания и симпатии, которая ее окружает, помогают раскрепощению ее чувств. Замкнутость ее прежнего бездумного существования в Ричмонде — уже в прошлом. «Завтрак в девять, второй завтрак — в час, в пять часов чай и обед в восемь»), — все это теперь потеряло смысл. Рэчел интересуют очень важные вопросы: что такое жизнь и в чем ее смысл? что есть истина? что значит любить и быть любимой? Она переживает первую в своей жизни любовь. Теренс любит ее, они помолвлены с ним. Он делится с ней своими планами: его первый роман будет называться «Тишина». Вместе с ним и другими Рэчел совершает еще одно путешествие. Из Санта Марино они отправляются в глубину материка, в джунгли, в самое «сердце тьмы». Здесь в затерянном в тропических лесах селении — совсем иной мир, столь не похожий на цивилизованную Англию. Однако, соприкосновение с этими «истоками бытия» во всей присутствующей им простоте, примитивизме не порождает у героев романа Вулф того ужаса, того ощущения поглощающей тьмы, которое передано в романе Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (а с ним эти эпизоды романа Вулф иногда сопоставляют). Страх и ужас может вызвать другое — бездушие и пустота цивилизации. И хотя нигде прямо в романе не говорится об этом, но его финал и атмосфера в нем переданная наводят на эту мысль.

Финал романа трагичен: Рэчел умирает от тропической лихорадки. Состоялась ли ее жизнь? Потрясенный Теренс остро ощущает не только боль своей утраты, но нестабильность, зыбкость жизни как таковой. Совсем недавно он был вместе с Рэчел, четыре недели они были обручены. Жизнь, подобно легкой тени, мелькнула и исчезла, в то время как деревья за окном, стол в комнате, посуда на нем остались. Рэчел познала счастье, она бы уже и не могла вернуться в Ричмонд. Она умерла. Теренс станет писателем. Теперь он знает, что жизнь тяжела, жестока, исполнена страданий. Ему не суждено быть в этой жизни вместе с Рэчел никогда, но он не забудет ее. А многие из тех, кто совсем недавно встречался с Рэчел в отеле, уже с трудом вспоминают ее черты, некоторые вовсе не помнят. Все исчезает, проходит.

Сложный путь к самопознанию и умению выразить себя в слове и действии проходит героиня и второго романа Вулф «Ночь и

день» — Кэтрин Хилбери. Если в романе «Путешествие вовне» символика связана с образами моря и корабля, то здесь — с образом Лондона, его улиц, переплетающихся в сложный лабиринт, в котором плутают герои. Символичны и образы окон — то светящихся, то погруженных во мрак; их стекла отгораживают жизнь, протекающую «внутри», от жизни «во вне», комнату — от улицы, человека, в ней находящегося, — от людского потока, движущегося за окном.

Появление романа «Ночь и день» не вызвало особого интереса к нему со стороны критиков. Кэтрин Менсфилд, ставшая одним из первых его рецензентов, подчеркнула его традиционализм и писала о том, что светлые тона и мягкость звучания описаний старой Англии выглядят странно в условиях новой действительности, порожденной жестокостью войны. Она выражала удивление по поводу того, что Вулф воскрешала мир, который «исчез навсегда». «Романом ни о чем» назвал «Ночь и день» другой английский писатель — Форд Мэдокс Форд.

Так ли это? Безоговорочно согласиться с такого рода суждениями трудно, но нельзя не признать, что «Ночь и день» — действительно самый традиционный ее роман. Однако, обращаясь к форме викторианского романа, Вулф как бы «проигрывает» все ее возможности и пробует себя в этой форме. Она воспроизводит испытанную десятилетиями структуру вплоть до традиционной счастливой концовки. После многих заблуждений, ошибок, недоговорок, возникающих между основными персонажами, каждый обретает желаемое. Кэтрин и Ральф определяют свою судьбу, и все встает на свои места. Что же касается очевидной растянутости повествования, несколько избыточной детализации, массы подробностей, вновь и вновь повторяющихся вариаций темы блужданий и поисков, то для этого есть свои основания. Воспроизводя круговорот бытия, в который погружены Кэтрин, Ральф, Уильям, Мэри, Кассандра и другие, Вулф убеждает нас в том, что все это кружение и не жизнь вовсе, а только иллюзия. Настоящая жизнь — не в этом, ее еще предстоит открыть для себя каждому из них. Кэтрин вступает в нее, освобождается из-под сети.

Роман поэтичен. Прекрасны картины Лондона, его улиц, мостов, площадей, музеев и парков. А элегическая тональность и тонкая ирония — разве не говорят они о том, что Вулф прощается с миром, отодвинутым историей в прошлое?

Нельзя не обратить внимание на совпадение дат: в один и тот же год — 1919-й — были опубликованы «Ночь и день» и статья «Современная художественная проза». В романе — взгляд на пройденное, в статье — констатация истощенности его и программа нового.

Поиски нового стиля, реализация заявленного осуществлены в рассказах сборника «Понедельник и четверг». Литературовед Д. Дейч («Вирджиния Вулф», 1945) точно формулирует задачу писательницы: на «духовном» уровне разрешить «материальные» конфликты. Он определяет рассказ Вулф как гибкий, импрессионистический, созерцательный.

Сборник «Понедельник и четверг» включает восемь рассказов и каждый из них — эксперимент. «Дом с привидениями» — плавная, «текучая проза». Одна в другую переливаются фразы, создавая настроение напряженного ожидания. Нет сюжета, завязки и прочих элементов композиции. Есть движущаяся в таинственном полумраке картина дома. Слышны голоса, шаги. Перемещаются тени, внезапно прорезаемые лучом света. Два призрака кружат по дому — духи некогда живших здесь людей — мужчины и женщины. Они ищут оставленное в доме сокровище. Стучит сердце дома. «Я просыпаюсь и восклицаю: «Так это ваше сокровище? Свет в душе». Две страницы текста, завершающегося этой фразой, содержащей вопрос и ответ на него, заключают в себе целый мир. Прочтите его неспешно, внимательно, и вы войдете в этот мир, углубитесь в него, проникнитесь его настроением, ощутите открывающиеся за каждой группой фраз, даже отдельных недоговоренных фраз расширяющиеся горизонты «внетекстовой реальности».

В импрессионистической манере написан рассказ «Струнный квартет». Обрывки разговоров, услышанные в многоголосом гуле расходящихся после концерта людей, отдельные фразы, вопросы, восклицания, на мгновение возникающие лица, воспоминания — из всего этого складывается музыка квартета, лишенная гармонии законченного произведения, наполненная музыкой жизни. Фразы фиксируют фрагменты потока сознания с его перебивками, незавершенностью, насыщенностью теснящими одна другую мыслями. Вот, например: «Если и в самом деле правда, как тут говорят, что по Риджентс-стрит закрыт проезд, и подписан мир, и не так уж холодно для такого времени года, и за такую цену и то не снимешь квартиру, и в гриппе самое опасное — осложнения; если я спохватываюсь, что забыла написать насчет течи в леднике и посеяла перчатку в поезд; если кровные корни вынуждают меня истово трясти руку, протянутую, быть может, без колебаний...»

В «Синем и зеленом» строением фраз, подбором слов, их звучанием Вулф стремится создать эффект определенного света — сначала синего, потом зеленого.

В свое время Э.М. Форстер особо выделил среди других рассказов Вулф «Королевский сад» (точнее было бы перевести заглавие этого рассказа как «Ботанический сад»): «Ибо это не рассказ про что-то, а само по себе что-то». Пышное июльское цвете-

ние сада. Стебли, капли на листьях, лепестки под летним ветром, раковина улитки в матовых бурях разводах. Фигуры мужчины и женщины, движущиеся между клумбами, движение мыслей каждого из них, потоки воспоминаний. Посетители сада, идущие по его дорожкам, их жесты, слова, молчание. Молодой человек и девушка — и все подчиняется «единому бесцельному и беспорядочному движению». Голоса, разрывающие тишину. «Разрывают тишину? Но ее нет, этой тишины; все это время крутятся колеса, переключаются скорости в красных автобусах; как в огромной китайской игрушке, крутятся, крутятся один в другом шары из кованной стали, гудит и бормочет большой город; а над этим гулом громко кричат голоса и лепестки несчетных цветов бросают в воздух цветные огни».

Рассказы Вулф были новым явлением в английской прозе 20-х годов. В контексте ее собственного творчества они подготовили новый психологизм ее романов и прежде всего роман «Комната Джейкоба». В нем Вулф впервые реализовала свое стремление передать бесконечный поток мельчайших частиц («атомов»), которые «бомбардируют» сознание человека, составляя круг его представлений о жизни. Именно в этом романе писала она о мгновениях как «моментах истории» и принцип передачи движения мгновений, из которых складывается жизнь, положила в основу своего романа.

Жизнь Джейкоба Фландерса запечатлена в цепи эпизодов. Сменяются кадры — детство, отрочество, юность. Морской берег, где играет ребенок, наблюдающий за огромным крабом на тоненьких ножках. Прозрачная морская вода. Ласка матери, склонившейся вечером над кроватью Джейкоба. Студенческие годы. Лондон. Читальный зал Британского музея. Чтение Платона. Любовь. Путешествия во Францию и Грецию. Афины. Парфенон. Вместе с Сандрой, которой он дарит книгу стихов любимого им Донна, Джейкоб понимает на Акрополь. «Они исчезли. Акрополь был там, где всегда, но добрались ли они до него? Колонны и храм остаются, а чувства живых разбиваются о них сызнова год за годом, и что остается от этих чувств?» И вот Джейкоб снова в Англии — высокий, погруженный в себя, красивый молодой человек. Тишину утра пререзает звук выстрелов из пушек. Он слышен у берегов Греции. «Звук сперва распространялся ровно, а затем судорожными взрывами стал пробиваться в проливах между островами». Комната Джейкоба. Она пуста. «Воздух в пустой комнате неподвижен, лишь чуть надувает занавеску, цветы в кувшине подрагивают. Скрипит перекидаина в плетеном кресле, хотя там никто не сидит». Джейкоб не вернется. Он убит на войне. На столе лежат письма Сандры. За окном «стучали моторы, и возчики жали на тормоза, круто вздыбливая лошадей». Последние фразы романа:

« — Всюду такой беспорядок! — воскликнула Бетти Фландерс, распахивая двери спальни.

Бонами отвернулся от окна.

— Что мне делать с этим, мистер Бонами?

Она держала в руках старые ботинки Джейкоба».

Двигается время, и это — главный стержень романа. В истории Джейкоба это движение от жизни, полной переживаний и глубокого значения, к пустоте комнаты с запыленными от времени вещами. И вновь, как и в «Путешествии вовне» — мысль о том, что смерть человека, личность которого уже сама по себе представляет целый мир чувств и страстей, ничего не меняет в жизни.

В литературном контексте 20-х годов «Комната Джейкоба» Вулф предвещает хронологически появление романов «На западном фронте без перемен» Ремарка, «Смерть героя» Олдингтона, «Прощай, оружие!» Хемингуэя.

Таким образом, первый период творчества Вулф — это период исканий и утверждения себя как художника, период формирования эстетических взглядов и их реализации в рассказах и романе «Комната Джейкоба».

4

В середине 20-х годов были созданы самые известные романы Вирджинии Вулф — «Миссис Деллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927). Они появились, когда в литературной среде особенно оживленно обсуждался вопрос о судьбах и дальнейших путях развития романа. Центром дискуссии стала проблема характера, приемов его создания в художественном произведении. По этому поводу высказывались писатели различной эстетической ориентации, заявлялись разные точки зрения, но все сходились на том, что мастерство создания характеров обеспечивает роману признание и долгую жизнь.

Так считала и Вулф, утверждавшая, что бессмертие великих романов прошлого, таких, как «Война и мир», «Ярмарка тщеславия», «Мадам Бовари», «Гордость и предубеждение», «Мэр Кесстербриджа», связано с их героями. Они вошли в сознание читателей, навсегда остались в их памяти. Однако, как считала Вулф, современные романисты уже не могут довольствоваться уроками предшественников, они должны идти своими путями, откликаясь на запросы своего времени. Именно об этом Вулф и писала в своей программной статье «Мистер Беннет и миссис Браун» (1924), созданной на основе прочитанной ею в Кембридже лекции.

Имя известного английского романиста Беннета включено в название этой статьи, потому что он утверждал: новое поколение писателей-георгианцев, вступивших в литературу во второе десятилетие XX века, неспособно создавать жизненно правдивые ха-

рактеры. Вулф не соглашалась с мнением Беннета, оспаривала его и писала о новых принципах изображения в современной литературе, отличавшихся от тех, на которые ориентировались писатели-эдвардианцы — Арнольд Беннет, Герберт Уэллс и Джон Голсуорси. Она не сбрасывала со счетов сделанное ими, но полагала, что их эпоха кончилась, и жизнь выдвинула новые задачи.

Развивая свою точку зрения, Вулф использует вымышленный ею образ «некоей миссис Браун» — самой обычной женщины. Вот она перед нами, скромно одетая, сидящая у окна поезда, идущего из Ричмонда в Лондон. Каким образом изобразили бы ее Уэллс, Голсуорси и Беннет, окажись они ее спутниками? Отвечая на этот вопрос, Вулф имитирует манеру каждого из романистов. Уэллс перенес бы нас в утопическую страну будущего, где все устроено лучше, чем в современном мире, где есть детские сады, прекрасные библиотеки и столовые, где люди вступают в счастливые браки. Голсуорси углубился бы в описание социальных контрастов, противопоставив тяжелый фабричный труд благоденствию владельцев промышленных предприятий. Что же касается Беннета, то он увлекся бы описанием деталей быта, костюмов, внешности своих героев, окружения миссис Браун, рассказал бы со всеми мельчайшими подробностями об обивке кресел и стен купе, в котором миссис Браун совершает свой путь в Лондон, о мелькающих за окнами вагона станциях. Однако и он, подобно Голсуорси и Уэллсу, не приблизился бы при этом к подлинной миссис Браун, ее человеческой сущности, к тому непреходящему и вечному, что свойственно ее натуре. Вулф пишет: «При всей своей неспособности к наблюдению, — а она удивительна, — при всей своей симпатии и человечности, — а они велики, — мистер Беннет даже и не взглянул на миссис Браун. Вот она сидит в углу поезда, который идет не из Ричмонда в Лондон, а из одной эпохи английской литературы в другую, ибо миссис Браун вечна, миссис Браун — это человеческая натура, миссис Браун меняется только внешне; романисты входят в вагон и выходят из него, она же пребывает вечно, но никто из писателей-эдвардианцев не взглянул на нее... они видели фабрики, утопические миры, даже обивку вагона, но не миссис Браун, не жизнь, не человеческую натуру. Они преуспели в технике писания романов, в той технике, которая была нужна им для их целей. Они придумали орудия, изобрели и установили условности, которые сделали свое дело. Но это не наши орудия и не наше дело. Для нас эти условности — катастрофа, эти орудия — смерть».

В романе «Миссис Деллоуэй», появившемся вслед за статьей «Мистер Беннет и миссис Браун», Вулф реализует свои принципы изображения человеческой личности. Она стремится передать в

мимолетном мгновении бытия сложность человеческой природы, то трепетное движение, в котором пребывают ее герои, присущую им почти неуловимую изменчивость, и вместе с тем непреходящее и вечное. Ни в одном из ее предшествующих произведений сила эмоционального восприятия и мастерства передачи «переливов реальности» не достигает такой степени, как в «Миссис Деллоуэй». Она видит свою задачу романиста в передаче свойственной жизни изменчивости, проявляющейся во всем своем многообразии и в человеческой личности.

Люди, пережившие первую мировую войну, оказались в иной реальности, чем те, кто вступал в жизнь в предвоенные годы. Ощущение стабильности было утрачено, прежние ценности пересмотрены и во многом отвергнуты, социальные и моральные устои распались. Само восприятие мира уже не могло быть и не было прежним. Целостность и гармония оставались в пределах недостижимых мечтаний.

В романе «Миссис Деллоуэй» точно названа дата происходящих событий — июньский день 1923 года. И место действия обозначено столь же определенно — Лондон. Но вместе с тем ни временной, ни пространственной пласты романа не остаются неподвижными: настоящее перемежается с воспоминаниями героев о прошлом, в городской пейзаж включаются фрагменты, воссоздающие то берег озера где-то на лоне природы, то картины недавно минувшей войны. Принцип изображения множества мгновений, событий, ощущений героев становится в романе Вулф одним из основных. Фиксируются «мгновения бытия» во всем многообразии составляющих их компонентов как материального (внешнего), так и духовного (внутреннего) характера. Перед нами — череда движущихся кадров, моментальных снимков, определить границы между которыми не всегда легко; подчас они оказываются размытыми. Текст воспринимается как нерасчлененное на части целое, и в этом заключается одна из тайн его очарования. Роман не разделен на главы или части. Он строится как исток ощущений, переживаний, воспоминаний героев, как исток их сознания и вместе с тем как поток происходящих в течение дня событий, устремляющихся к единой цели — к званому вечеру в доме Клариссы Деллоуэй. Линии судеб двух основных персонажей — Клариссы и Септимуса Смита — в финале сходятся.

В «Миссис Деллоуэй» Вулф во многом близка «Улиссу» Джойса. Сквозь призму одного дня воспроизводится жизнь героини и людей, так или иначе с нею связанных. При этом нельзя не отметить, что сколько бы Вулф ни выступала против писателей-«материалистов», упрекая их в пристрастии ко всему «внешнему», сама она не отказывается от изображения окружающей героев среды, от

использования деталей, позволяющих судить об особенностях их поведения и внешности, включает в роман предысторию каждого из персонажей, упоминает о роде их занятий, о склонностях и пристрастиях. Все это присутствует в романе, но подано особым образом — нарочито распылено и растворено в ощущениях. Июньским утром Кларисса Деллоуэй выходит из дома, чтобы купить цветы для вечернего приема гостей. «Миссис Деллоуэй сказала, что сама купит цветы». Эта первая фраза романа служит завязкой. Изображается отрезок жизни, и поскольку он может начаться в любую минуту, данная фраза уже вводит нас в происходящее. Именно ею определяется начальная граница того «куска жизни», который будет изображен и сквозь призму которого будет показана вся жизнь. Начиная с этого момента, нас увлекает поток времени; его движение передается ударами часов на башне Биг Бен. И по мере того, как Кларисса продвигается по улицам Лондона — от своего дома в Вестминстере до цветочного магазина на Бонд-стрит и обратно — в ее сознании не прекращается напряженная работа. Из потока ее мыслей, воспоминаний, ассоциаций, внезапно рождающихся под влиянием того, что она видит вокруг себя, о чем думает, из потока ее ощущений вырисовываются контуры ее жизни, складывается представление о ее личности.

Вулф четко фиксирует движение Клариссы в пространстве и во времени, отмечая, что подумала и почувствовала она, находясь в той или иной точке своего маршрута: в момент пересечения Виктория-стрит, в момент, когда она стоит у ворот Сент-Джеймского парка, пережидая поток машин, несущихся по Пикадилли. Каждые четверть часа на башне парламента бьют часы. Одна за другой проходят минуты. Квартал за кварталом проходит свой путь миссис Деллоуэй. Одновременно с этим перед нами проходит вся ее жизнь. Каждое из мгновений таит в себе всю полноту бытия. Пережитое не умирает. Можно разливать чай, идти по улице, сидеть на скамье в аллее парка, разговаривать и в то же самое время переживать свое детство, юность, любовь и утраты. В одном мгновении сплетено множество жизненных впечатлений. Закрепить это мгновение и стремиться Вулф. Вот один из фрагментов романа: Кларисса «чувствовала себя совсем юной и в то же время взрослой... она была ребенком, бросающим хлеб уткам под наблюдением родителей, и в то же время взрослой женщиной, идущей к родителям, стоящим на берегу озера, и несущей в руках свою жизнь, которая по мере приближения к ним все увеличивалась, пока не стала всей ее жизнью, и она положила ее перед ними и сказала: «Вот что я сделала из своей жизни! Вот!»

С каждой страницей образ Клариссы приобретает все более четкие очертания. И вместе с тем Вулф как бы растворяет ее в улич-

ной толпе, в людском потоке, делает миссис Деллоуэй пылинкой большого города.

Великолепны пейзажи Лондона. Они играют всеми красками, пленяя тонкостью штрихов и деталей. И не только парки и улицы, витрины магазинов и памятники, но и контрасты Лондона, особая атмосфера послевоенных лет переданы впечатляюще. Пронесется экипажи, автомобили, автобусы, повозки, мелькают рекламы, звучит исполняемая уличным оркестром песенка — и все это Кларисса видит, ощущает, слышит, чувствует, любит; жизнь; Лондон; это мгновение июня». Она обладает тонкой интуицией, памятью чувств, памятью сердца.

Запечатлен облик людского потока, вбирающий множество лиц и судеб. Каждый живет своей жизнью, в сознании каждого — свой поток мыслей. Но вот наступает момент, когда они перекрещиваются в едином центре, устремляются к одной точке. Над городом пролетает аэроплан, и шум его мотора заставляет людей поднять головы. На аэроплан смотрит и миссис Деллоуэй, за его полетом следит и миссис Китс, он привлекает всех. Из многоликой толпы Вулф выхватывает то одно, то другое лицо. Она называет имена тех, кто оказывается рядом с Клариссой, не подозревая о ее существовании. Где-то здесь Септимус Смит и его жена — итальянка Лукреция. Но вот аэроплан пролетел и образовавшееся на какое-то мгновение единство вновь распалось на множество атомов.

Приемы, используемые при создании образа Клариссы, повторяются в романе и при создании других героев. Свой «путь» по Лондону проходят муж Клариссы Ричард Деллоуэй, ее дочь Элизабет, ее друг Питер Уолш, неведомый ей Септимус Смит.

Септимус Смит — единственный, с кем Кларисса не разговаривает, не общается на всем протяжении романа. Она не видит его в уличной толпе, проходит мимо в Сент-Джеймском парке. Мир Деллоуэев, связанный с парламентскими кругами и правящей верхушкой Англии, и мир Смитов, скромное обиталище которых затеряно в лабиринте лондонских улиц, несовместимы. Лишь случайно, казалось бы, Смит и миссис Деллоуэй могут оказаться на одном из перекрестков, случайно Питер Уолш заметит мчащуюся по вечернему Лондону машину скорой помощи, услышит пронзительный рев ее сирены, но так и не узнает, что в этой машине везут в клинику выбросившегося из окна в припадке безумия Септимуса Смита. Случайно гости, собравшиеся в доме, узнают о гибели какого-то безумца. Однако все эти случайности приобретают в романе Вулф глубокий смысл, своего рода символическое значение. Судьбы Клариссы и Смита переплетаются. Их сближает присущее каждому из них непреодолимое одиночество, страх перед жизнью, стремление покончить с нею счеты. В пре-

дисловии ко второму изданию романа (1928) Вулф писала, что Септимус Смит — это вторая сторона личности Клариссы. В нем реализуется то, что она сдерживает и подавляет в себе. Именно он в момент охватившего его безумия совершает самоубийство, известие о котором освобождает Клариссу от навязчивости преследующих ее желаний покончить с жизнью. Миссис Деллоуэй порабощена тривиальностью светских условностей, которым она уже давно и даже с радостью подчинилась; тема духовной гибели звучит в романе. И все же в финале утверждается победа над «смертью духа», ее преодоление.

Образ Смита позволяет Вулф осуществить ее замысел: «показать жизнь и смерть, разум и безумие, подвергнуть критике социальную систему». Смит — участник и жертва войны. Он — один из множества ему подобных. «Лондон поглотил миллионы людей, зовущихся Смитами», — пишет Вулф. До войны Смит служил клерком, снимал комнату в районе Юстона и был влюблен в мисс Поль, читавшую лекции о Шекспире. Когда началась война, он среди первых добровольцев отправился «спасать Англию», рисовавшуюся в его воображении страной Шекспира и мисс Поль. Ему пришлось познать все ужасы войны. Он видел смерть и мучения, был свидетелем гибели своих товарищей, а когда незадолго до конца войны убили офицера Ивенса, Смит понял, что он не способен больше ни чувствовать, ни переживать что-либо глубоко. Война убила в нем эту способность. Потом он женился на итальянке, с которой повстречался в Милане, и привез ее в Англию. Возвращение на родину оставило его равнодушным. Он смотрел на знакомые места, водил жену по Лондону, был с ней в Тауэре, в музее Виктории и Альберта, на заседании парламента — и ничего не чувствовал, ничто его не задевало и не радовало. Его продвинули по службе, но он оставался равнодушен и к этому. Жена мечтала о ребенке, но он не разделял ее желания: Смит был уверен, что в мир, который он знал, нельзя вводить детей. Ему все чаще мерещилась война, его преследовали кошмары. Его бледное напряженное лицо, потрепанное пальто обращали на себя внимание прохожих. Его странная фигура, застывшая на скамье парка, привлекала взгляды. Начались приступы безумия.

Вулф создает свой вариант судьбы человека «потерянного поколения». История Смита — продолжение истории Джейкоба.

В романе «Миссис Деллоуэй» звучит тема смерти и одиночества. Она включает в свой круг героев романа. Одинока Кларисса: нет близости с мужем, нет понимания между нею и дочерью. Одиноким и непонятым ощущает себя и Ричард Деллоуэй. Одинока и несчастная затерянная в Лондоне Лукреция Смит. Ее любовь к му-

жу велика и трогательна, но стена безумия отделяет ее от Септимуса. Люди одиноки. Мысль о пустоте жизни, тщетности надежд вновь и вновь посещает Клариссу. В контексте романа она связана с осуждением «социальной системы», а к этому и стремилась, по ее собственному признанию, писательница. Звучит протест против жестокой действительности. И все же не это главное, а тот «светящийся ореол», та тонкость «переливов реальности», в передаче которых проявилось мастерство Вирджинии Вулф.

На едином дыхании написан роман «На маяк». Здесь нет фрагментарности «Комнаты Джейкоба», нет параллельно развивающихся сюжетных линий «Миссис Деллоуэй». Леонард Вулф назвал этот роман «психологической поэмой», а сама Вирджиния Вулф записала в своем дневнике: «Если меня не обманывают мои чувства, то здесь я довела свой метод до предельного напряжения, и он выдержал». Если в «Миссис Деллоуэй» Вулф передавала «поток сознания» сначала одного, потом другого персонажа, соблюдая определенную последовательность, то в романе «На маяк» она использует более сложный прием: отказываясь от каких бы то ни было переходов, связующих звеньев («он думает», «она вспоминает», «он размышляет» и т. п.), писательница сливает в единое русло потоки сознания нескольких героев. Так строится сцена обеда в доме Рэмзи.

Приведем в связи с этим интересное сопоставление эксперимента Вулф с приемами Голсуорси (сцена обеда Форсайтов в романе «Собственник»), которое делает в своей книге «Введение в историю английского романа» литературовед А. Кеттл: «Сцена обеда — центральная сцена романа — достойна того, чтобы ее сопоставить с описанием обеда у Суизина Форсайта в «Собственнике». Обед у Голсуорси описан очень хорошо; мы представляем себе столовую у Суизина, каждого из сидящих за столом, разговор, который они ведут, и качество седла барашка. Но при сравнении этого описания со сценой обеда у Вирджинии Вулф складывается поверхностное впечатление. Нас не посвящают в мимолетную стихию чувств, не рассказывают о сложном характере человеческих реакций, о странных изменениях в их темпе, о пучке летучих мгновений сознания, о вкусе пищи, о внезапных бурных взлетах эмоций и необычном значении, которое приобретают внешние, неодушевленные, случайные вещи — тень на столе, узор на скатерти и так далее. В описание (если это не слишком чужеродное слово) обеда в романе «К маяку» вводится новое измерение, отсутствующее у Голсуорси. И это измерение — назовем его серией впечатлений или разложением опыта на составляющие его моменты — оказывает действие, которого добивалась Вирджиния Вулф, употребляя выражение «светящийся ореол». Роман «К ма-

яку» действительно «фосфоресцирует», что и придает ему особую ценность. Быть может, его герои — не очень интересные люди, их поступки, мысли и настроения не очень нас трогают, когда мы, отвлекаясь от мира книги, думаем о них. Но это живые люди. Они дышат воздухом, вдыхают аромат цветов или терпкий запах моря, едят настоящую пищу, знают друг друга»¹. Мнение А. Кеттла справедливо.

В романе «На маяк» Вулф обращается к символике, сочетая ее с импрессионистическими приемами. Она ставит перед собой задачу найти наиболее контактную форму для передачи большого отрезка времени, рамки которого исчисляются уже не минутами и часами одного дня, а десятилетиями. Она стремится передать ощущение вечно и незаметно движущегося потока времени, уносящего в своем неуклонном движении людские жизни, страдания, надежды.

Роман состоит из трех частей. Место действия первой («Окно») — дом мистера Рэмзи на острове. Здесь собралось небольшое общество — художница Лили Бриско, молодой философ Чарлз Тэнсли, поэт мистер Кэрмичэл и молодежь. Хозяин дома — профессор Рэмзи, написавший некогда солидный философский труд, переживает творческий кризис, ощущает себя банкротом. Тщетно ищет и не находит пути самовыражения в искусстве Лили Бриско, пожертвовавшая всем ради творчества, отказавшаяся выйти замуж и иметь семью. Не смог реализовать себя в поэзии и Кэрмичэл. И только миссис Рэмзи поддерживает и связывает всех; с присущими ей добротой и отзывчивостью, вниманием к людям она самим присутствием своим воздействует на окружающих.

Вторая часть («Время проходит») является интерлюдией между первой и третьей. Она коротка и состоит из импрессионистических зарисовок, передающих те изменения, которые произошли в семье Рэмзи за десять лет, включающих годы войны. Умерла миссис Рэмзи. Погиб на войне ее сын Эндрю. Во время родов скончалась ее дочь Прю.

Третья часть («На маяк») снова переносит нас в дом на острове. Сюда приехали оставшиеся в живых. И только теперь мистер Рэмзи и его дети, уже ставшие взрослыми, совершили задуманную много лет назад поездку к маяку. Желание миссис Рэмзи, образ которой живет в сердцах близких ей людей, выполнено. Когда-то давно она и сама вместе с мужем и детьми собиралась отправиться к маяку, но из-за плохой погоды это было отложено, а потом все было отодвинуто временем. Плавание к маяку оказывает самое благотворное влияние не только на его участников, но и

¹ Кеттл А. Введение в историю английского романа. — М., 1966. — С. 323.

на оставшихся дома Лили Бриско и мистера Кэрмичэла. Каждый возрождается к новой жизни, в каждом пробуждаются творческие силы. Эта поездка — путь от эгоизма к принятию жизни, путь к торжеству тех начал жизни, которые воплощала миссис Рэмзи. Ее образ возникает особенно ясно перед глазами Лили Бриско в то время, когда она завершает свою картину. И хотя миссис Рэмзи уже нет в живых, она остается центром романа, присутствует среди продолжающих свою жизнь героев, помогает им обрести себя.

5

Правда и вымысел, реальность и фантазия переплетаются в романе «Орландо» (1928). Здесь Вулф увлечена задачей показать изменения человека и его сознания, изменения физиологического и духовного, происходящего в связи со сменой эпох. Передано движение истории, от XVI века до настоящего времени. Осуществлено это необычно: поток времени, охватывающий века, «пропущен» через восприятие одного героя — Орландо, который переживает век правления королевы Елизаветы, XVIII и XIX столетия, предстает в последних главах в полном расцвете сил уже в эпоху 20-х годов XX века. Действие обрывается в момент, когда часы бьют полночь в четверг 11 октября 1928 года, т. е. тогда, когда Вулф завершала свой роман.

Орландо в процессе движения времени преобразуется из мужчины в женщину, воплощая в своей натуре начала, свойственные «человеку вообще», вне зависимости от среды, эпохи, возраста и пола. Задумав этот роман как шутку, Вулф по мере работы над ним все больше и больше увлекалась необычным характером своего замысла. «Он должен быть наполовину шутливым, наполовину серьезным, с большой долей преувеличений», — писала она в своем дневнике.

Творчество Вулф 30-х годов открывается романом «Волны» (1931). Современники писательницы, литературные критики оценивали это произведение по-разному. Если Э.М. Форстер называл «Волны» самым интересным романом Вулф, то многие увидели в нем признаки кризиса, проявившиеся в пессимистической концепции бытия, в признании его непознаваемости. Так, английский критик Д. Дэйчис писал о том, что применяемые в этом романе приемы «утверждают такую разновидность формализма, параллель которой трудно найти в любой другой литературе». О «распаде эпической формы в модернистском романе» писала в связи с «Волнами» Д.Г. Жантиева¹.

¹ Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. — М., 1965. — С. 103.

В романе «Волны» Вулф стремится к созданию универсальной картины бытия и обобщенному изображению человека. Среди бушующих стихий природы, подобно мотылькам, трепещут человеческие жизни. Волны времени вздымают их на свои гребни с тем, чтобы низвергнуть в пучину небытия. Первоначальный вариант названия романа был «Мотыльки». О создаваемом ею романе Вулф писала: «Это должна быть абстрактная мистическая книга: пьеса-поэма». Она экспериментирует в области формы, строя свое произведение как серию сцен (периодов), состоящих из картин природы, написанных поэтической прозой (берег моря в разное время суток), и монологов героев. По мере того как утро сменяется днем, затем наступлением вечера и опускающейся на землю ночью, взрослеют герои, детство которых сменяется отрочеством, юностью, а затем наступающей старостью. Заканчивается день, завершается жизнь. Завершает роман монолог Бернара, ставшего писателем, об относительности всего существующего и о невозможности постигнуть во всей полноте жизнь и личность человека. «Как я устал от всех этих историй, от всех этих фраз, которые получаются такими красивыми...» Он мечтает о создании нового языка, новых форм. Томление по иным, более совершенным средствам художественной выразительности весьма характерно и для Вирджинии Вулф с ее постоянными экспериментами и поисками.

О прошлом, настоящем и будущем Англии Вулф писала в своем последнем романе «Между актами», которому суждено было выйти в свет после смерти писательницы. Она начала работать над ним весной 1940 года, когда война уже охватила Европу, и немецкие самолеты бомбили Лондон. Одной из бомб был разрушен дом Вулф. В августе 1940 года она пишет статью «Мысли о мире во время воздушного налета». В ней она обращалась к американскому симпозиуму женщин, звала покончить с тиранией и гитлеризмом, который определяла как «стремление к агрессии, стремление властвовать и поработать». Она призывала включиться в борьбу, сделать все возможное для освобождения народов от угрозы фашизма. Она решительно выступала против войны и фашизма.

Напряжение первых военных лет подорвало силы Вирджинии Вулф. Ее всегда слабое здоровье ухудшилось. На это влияла и неудовлетворенность писательницы своими последними произведениями. Началась глубокая нервная депрессия, приведшая к самоубийству.

В истории английской литературы XX века творчество Вулф — явление яркое, непреходящее по своему значению и художественной ценности. Оно содействовало обогащению и обновлению искусства прозы.

Вирджиния Вулф

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА

Делая любой, даже самый беглый и вольный обзор современной художественной прозы, нельзя не заметить, что современная практика искусства является до некоторой степени улучшенным вариантом старой. Можно сказать, что с помощью простых средств и материалов Филдинг писал хорошо, Джейн Остин еще лучше, но сравните их возможности с нашими! Слов нет, их шедевры поразительно просты. Аналогия между литературным процессом и процессом, к примеру, создания автомобиля едва ли выдержит сравнение.

Только вряд ли по истечении столетий, научившись создавать машины, мы столь же преуспели в создании литературных произведений. Мы не стали писать лучше; единственное, чего мы достигли, — так это научились двигаться то в одном, то в другом направлении, так, чтобы круговая тенденция была обозрима даже с высоты птичьего полета. Вряд ли нужно говорить, что мы для себя даже не требуем, хотя бы на мгновение, места на этой выгодной для наблюдения позиции. На ровном месте, в толпе, ослепленные пылью, мы с завистью будем оборачиваться к тем счастливым воинам, чья битва выиграна и чьи успехи столь очевидны, что мы едва удержимся от того, чтобы не повторить: для них битва была менее жестокой, чем для нас. Однако это решать историку литературы — он должен определить, находимся ли мы в начале, середине или в конце великого этапа развития художественной прозы, а нам внизу на ровном месте мало что заметно. Мы только знаем, что испытали и чувство благодарности, и чувство вражды, что иные пути вели к земле обетованной, иные к забвению и пустыне, и потому, может быть, стоит попытаться подвести итоги. Спор наш пойдет не с классиками; если мы говорим о несогласии с м-ром Уэллсом, м-ром Беннетом и м-ром Голсуорси, так это частично потому, что сам факт их существования во плоти обрекает их произведения на живые обыденные недостатки, которые побуждают обращаться с ними с той же вольностью, на которую мы способны. Но верно также и то, что мы благодарны им за множество достоинств. Мы сохраняем нашу безусловную благодарность м-ру Харди, м-ру Конраду и в меньшей мере м-ру Хадсону за «Пурпурную землю», «Зеленые усадьбы» и «Далеко и давно». М-р Уэллс, м-р Беннет и м-р Голсуорси, породив столько надежд, столь быстро их развеяли, что наша благодарность в основном свелась к благодарности за показ того, что они смогли бы сделать, но не сдела-

ли, и того, чего мы, конечно, не смогли, да и не хотели бы делать. Одной фразой невозможно выразить всех огорчений и обвинений, которые возникают в связи с их колоссальным трудом, обладающим многочисленными достоинствами и недостатками. Будь мы в силах выразить наше мнение об этих трех писателях одним словом, мы назвали бы их материалистами. Именно потому, что их интересует не душа, а плоть, они разочаровали нас, оставив у нас впечатление, что, чем скорее английская художественная проза отвернется от них, насколько возможно вежливо, и проследует хотя бы на край света, тем лучше для души. Естественно, что одним словом нельзя поразить сразу три различные цели. В случае с м-ром Уэллсом оно наверняка в цель не попадает. Но даже в этом случае оно укажет нашему сознанию на фатальный сплав чистоты выражения и комка глины в его таланте. М-р Беннет, пожалуй, наихудший из трех преступников, поскольку он намного превосходит других мастерством. Он способен сделать книгу так хорошо и основательно, что даже самым взыскательным критикам будет трудно увидеть в его искусстве какие-либо швы и изъяны, через которые пробивается гниль. Ни сквозняка в оконных рамах, ни ветра, дующего сквозь щели пола. И все же вдруг жизнь откажется от такого приюта? Можно сказать, что именно этот риск уже преодолел создатель «Сказки старых жен», Джорджа Кэннона, Эдвина Клейхенгера и множества других персонажей. Его персонажи живут среди поразительных богатств, вопрос лишь в том, как они живут и для чего. Все чаще, как нам кажется, они покидают свои благоустроенные виллы в Пяти Городах, чтобы провести время в мягких железнодорожных вагонах первого класса, нажимают бесчисленное множество кнопок и звонков, а судьба, навстречу которой они движутся с такой роскошью, все более напоминает вечное блаженство, доступное лишь в лучшем отеле Брайтона. Вряд ли можно назвать м-ра Уэллса материалистом за то, что он придает особое значение фактуре материала. Его ум — слишком щедрый в своих симпатиях, чтобы позволить себе тратить много времени на создание громоздких и основательных предметов. Он — материалист от чистого сердца, взваливший на свои плечи работу, посильную разве что государственным чиновникам, в избытке своих идей и фактов едва ли имеющий возможность все реализовать, забывающий о грубости и непристойности созданных им человеческих существ, а также о том, что более разрушительной критикой и на небе, и на земле будет та, которая обитает среди его Джоанн и Питеров. Разве неполноценность их натур не дискредитирует те институты и идеалы, которыми их щедро наделил писатель? И хотя мы уважаем честность и гуманность м-ра Голсуорси, вряд ли мы найдем то, что ищем, на страницах его произведений. Прикрепляя общий ярлы-

чок на все книги, написанные материалистами, мы имеем в виду только то, что они пишут о предметах неважных, что они расходуют свое незаурядное мастерство и прилежание, пытаясь сделать тривиальное и преходящее истинным и вечным.

Нужно признаться, мы требовательны, более того, нам будет трудно оправдать наше недовольство объяснением, что именно заставляет нас быть требовательными. В разное время наш вопрос звучит по-разному, но он возникает всякий раз, как мы откладываем прочитанный роман, глубоко вздохнув: «А стоило ли его читать? В чем вообще его смысл?» Можно ли это объяснить теми небольшими отклонениями, которые время от времени допускает человеческий дух, и из-за которых м-р Беннет, обладая великолепным аппаратом для уловления жизни, промахивается на дюйм или два? Жизнь ускользает, и, может быть, без нее нет ничего стоящего. Признание неясности заставляет нас использовать эту фигуру, но мы едва ли поправим дело, говоря, как это склонны делать критики, о реальности. Признавая неясность как недостаток, которым страдает вся литературная критика, вообразим на какой-то момент, что форме самой модной художественной прозы часто недостает того, что мы ищем. Назовем ли мы это жизнью, духом, истиной или реальностью, но это нечто существенное развивается, движется вперед и отказывается от тех искусственных одежд, которые мы ей уготовили. Тем не менее мы продолжаем настойчиво, сознательно создавать главу за главой по модели, которая все более и более перестает быть похожей на ту, которая существовала в нашем сознании. Огромный труд, обеспечивающий основательность, верность жизни в рассказе, не просто выброшен на ветер, но ошибочен, способствует затемнению и усложнению замысла. Кажется, автора удерживает не собственная свободная воля, но некий могущественный и бессовестный тиран, который его порабощает, заставляя создавать комедию, трагедию, описывать любовь, поддерживать занимательность, цементируя все в единое целое столь безупречно, что, если бы все персонажи вдруг ожили, они оказались бы до последней пуговицы одетыми по самой последней моде. Тирану подчиняются; роман сделан по форме. Но иногда, с течением времени, все чаще мы испытываем мимолетное сомнение, нечто вроде спазма протеста, — по мере того как страницы заполняются обычным способом. Похоже ли это на жизнь? Должны ли романы быть такими?

Посмотрите вокруг, и увидите, что подлинная жизнь далека от той, с которой ее сравнивают. Исследуйте, например, обычное сознание в течение обычного дня. Сознание воспринимает мириады впечатлений — бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание

непрекращающимся потоком бесчисленных атомов, оседая, принимают форму понедельника или вторника, акцент может перемениться — важный момент скажется не здесь, а там; потому-то, если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог описывать все то, что выбирает, а не то, что должен, если бы он мог опереться в своей работе на чувство, а не на условность, тогда не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовного конфликта, ни катастрофы в принятом смысле слова и, может быть, ни одна пуговица не была бы пришта та, как это делают портные с Бонд-стрит. Жизнь — это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения сознания до его угасания. Не является ли все же задачей романиста передать более верно и точно этот неизвестный, меняющийся и неуловимый дух, каким бы сложным он ни был? Мы не надеемся только на мужество и искренность, мы полагаем, что подлинный материал романа немного отличен от того, каким сила привычки заставляла нас его себе представить.

Во всяком случае, именно в этом мы ищем определение качеству, которое отличает творчество нескольких модных авторов, среди которых самый примечательный м-р Джойс, от творчества их предшественников. Они стараются приблизиться к жизни и сохранить более искренне и точно то, что интересует и движет ими; чтобы делать это, они должны отказаться от большинства условностей, которых обычно придерживаются романисты. Давайте заметим, как, в каком порядке оседают в нашем сознании атомы, давайте обозначим рисунок, который фиксирует в нашем сознании каждый случай, каким бы бессвязным и непоследовательным он нам ни казался. Давайте не принимать без доказательств, что жизнь существует более полно в том, что обычно мыслится как большее, а не как меньшее. Всякий, кто читал «Портрет художника в юности» или, что обещает быть еще более интересным, «Улисса», печатающегося в данный момент в «Литтл ревью», рискнет приписать теорию такого рода Джойсу. С нашей стороны, поскольку речь идет о фрагменте, это скорее возможно, но не обязательно; и вопрос заключается не в том, что вообще было его намерением, а в том, что оно было искренним и, безусловно, важен результат независимо от того, судим ли мы о нем как о трудном и неприятном или нет. В отличие от тех, кого мы называли материалистами, м-р Джойс — спиритуалист, его интересует мерцание внутреннего огня, вспышками озаряющего наше сознание, чтобы запечатлеть их, он с совершенным мужеством пренебрегает всем, что кажется ему побочным, будь то вероятность, последовательность аргументации или любой из других способов, которые были призваны поддер-

живать воображение у поколения читателей и к которым прибегали, чтобы изобразить то, что нельзя увидеть или потрогать. Сцена на кладбище, например, со всем блеском, грязью, непоследовательностью, внезапными вспышками значительности, без сомнения, так близко подошла к живому уму, что уже при первом чтении трудно не объявить это произведение шедевром. Если мы хотим найти здесь жизнь, то мы, без сомнения, находим ее. Конечно, мы обнаружим свою беспомощность, пытаюсь сформулировать то, что нам еще хотелось найти здесь, и поэтому такое оригинальное произведение не найдет себе равных, будь то «Мэр Кэстербриджа» или «Юность». Они неудачны из-за сравнительной бедности писательского сознания, поэтому можно упомянуть их и на этом поставить точку. Но возможно пойти несколько дальше — могли бы мы соотносить ощущение пребывания в светлой, но узкой комнате, в которую нас заперли, ограничив наши движения, вместо того чтобы дать простор и свободу, с некоторым ограничением, навязанным как методом, так и сознанием? Разве метод сдерживает творческие силы? Разве не благодаря методу мы чувствуем себя веселыми и великодушными, но сосредоточенными в самих себе, в своем «я», которое, несмотря на свою восприимчивость, не способно что-либо охватить или создать вне или помимо себя? Разве акцент падает, может быть, дидактически, на непристойности, чтобы способствовать усилению чувства неловкости и отчужденности? Или, может быть, в любой попытке соригинальничать для современников гораздо легче почувствовать, чего не хватает, чем назвать то, что дается? В любом случае нельзя стоять в стороне, исследуя «методы». Любой метод правилен, всякий метод верен, если он выражает то, что мы хотим выразить как писатели, и подводит нас ближе к намерениям автора, когда мы являемся читателями. Достоинство этого метода состоит в том, чтобы приблизить нас к тому, что мы привыкли называть жизнью. Разве чтение того же «Улисса» не показывает, насколько жизнь исключается из произведения или вовсе не замечается автором, и разве не шокировало нас начало «Тристама Шенди» или «Пенденниса», а ведь благодаря им мы убеждены, что важны и значительны и другие аспекты жизни.

Однако проблема для романиста как в настоящем, так, мы полагаем, и в прошлом — изобретение способа остаться свободным, чтобы записать то, что будет выбрано им из жизни. Он должен иметь мужество сказать, что его интересует не «это», а «то», и только «то» может лечь в основу его произведения. Для модернистов представляет особый интерес «то», расположенное в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии. Акцент сразу же перемещается на «то», чего прежде совсем не замечали, становит-

ся необходимым другой рисунок; нам его трудно схватить, нашим предшественникам он был вовсе недоступен. Никто другой, как современник, никто, может быть, кроме русского, не почувствовал бы интереса к ситуации, которую Чехов сделал основой своего рассказа «Гусев». Несколько больных солдат лежат на корабле, уводящем их в Россию. Нам даются обрывки их разговоров и мыслей, один из них умирает, его уносят, некоторое время разговор продолжается, затем умирает сам Гусев, и его, как «морковь или редьку», выбрасывают за борт. Акцент падает на такие неожиданные места, что порой кажется, что его вообще нет, а потом, когда глаза привыкают к сумеркам и различают очертания предметов в пространстве, мы начинаем понимать, насколько совершенен рассказ, как точно и верно в соответствии со своим видением Чехов выбрал одно, другое, третье, собрал их в единое целое, чтобы создать нечто новое. Невозможно сказать «это комично» или «это трагично», так же как нельзя с полной уверенностью утверждать (поскольку нас учили, что короткие рассказы должны быть короткими и компактными), является ли это произведение, столь расплывчатое и незаконченное, вообще коротким рассказом. Самые элементарные замечания о современной художественной прозе вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии, и можно рискнуть, заявив, что писать о художественной прозе, не учитывая русской, значит попусту тратить время. Если мы хотим понять человеческую душу и сердце, где еще мы найдем их изображенными с такой глубиной? Если нас тошнит от собственного материализма, то самые скромные русские романисты обладают естественным уважением к человеческому духу. «Научись, заставь себя приблизиться к людям. Но пусть эта близость проистекает не от разума, ибо это легко, а от сердца, от любви к этим людям». В каждом великом русском писателе мы различаем черты святого, поскольку сочувствие других, любовь к ним ведут их к цели, достойной самых утонченных требований духа, составляющих святость. Именно святость заставляет нас ощутить наше безверие и обыденность и делает многие известные романы мелкими и пустыми. Заключение русского ума, столь всеобъемлющие, исполненные сострадания, неизбежно имеют привкус исключительной грусти. Более точно можно сказать о неспособности русского ума делать какие-либо заключения. Именно ощущение, что нет ответа на вопросы, которые жизнь ставит один за другим, и что история заканчивается в безнадежной вопросительной интонации, наполняет нас глубоким и, в конце концов, может быть, обидным отчаянием. Возможно, они и правы: разумеется, они видят больше, чем мы, и при этом без сложных помех, свойственных нашему видению. Но возможно, мы видим нечто ускользающее от них; тогда

почему голос протеста должен смешиваться с печалью? Наш голос протеста — это голос другой, древней цивилизации, которая, кажется, воспитала в нас скорее инстинкт наслаждения и борьбы, чем страдания и понимания. Английская художественная проза от Стерна до Мередита свидетельствует о нашем прирожденном восхищении юмором и комедией, красотой Земли, активностью интеллекта и великолепием плоти. Но любые выводы, которые мы можем сделать из сравнения двух литератур, столь далеко отстоящих друг от друга, бесполезны, разве что они наполняют нас видением безграничных возможностей искусства, напоминает нам, как беспределен горизонт и что ни «метод», ни опыт, даже самый широкий, не запрещены, запрещены лишь фальшь и претенциозность. Нет какого-либо подлинного материала для литературы, все является материалом для нее — каждая мысль, каждое качество духа и ума, — ничто из воспринятого не может быть не ко времени. Представим себе, что искусство художественной литературы вдруг ожило и оказалось среди нас, ведь оно непременно заставит нас как сокрушить его, так и любить и почитать, только таким образом оно вечно обновляется и утверждает свое господство.

(1919)

Пер. Н. Соловьевой

Печатается по кн.: *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* — М.: Прогресс, 1986.

Вирджиния Вулф

КОРОЛЕВСКИЙ САД

Не менее ста стебельков тянулись с продолговатой цветочной клумбы, раскрываясь — почти над самой землей — веером листьев в форме сердца или загнутых язычков, и разворачивали на вершине чаши красные, синие, желтые лепестки, усыпанные густыми цветными пятнышками; а из красного, синего, желтого сумрака на дне чаши поднимался твердый прямой росток, шершавый от золотистой пыли и чуть закругленный на конце. Лепестки были достаточно крупные, чтобы чувствовать летний ветерок, и когда они колыхались, красные, синие и желтые огни набегали друг на друга, бросая на бурую землю невиданные отсветы. Краски ложились то на гладкую серую спинку гальки, то на раковину улитки в матовых бурых разводах; или вдруг, попав в дождевую каплю, взрывались таким

половодьем красного, синего и желтого, что казалось, тонкие водяные стенки вот-вот не выдержат и разлетятся вдребезги. Но через мгновение капля вновь становилась серебристо-серой, а цвета играли уже на мясистом листе, обнажая глубоко запрятанные нити сосудов, и снова улетали и разливали свет на зеленых просторах под сводами листьев в форме сердца или загнутых язычков. Потом налетел более решительный порыв ветра, и, взметнувшись кверху, цветные огни летели в глаза мужчин и женщин, которые гуляют в июле по Королевскому ботаническому саду.

Фигуры этих мужчин и женщин двигались мимо клумбы в каком-то странном хаотическом круговороте, почти как бело-синие бабочки, которые причудливыми зигзагами перелетали с лужайки на лужайку. Мужчина шел чуть впереди, небрежной, расслабленной походкой; женщина ступала более целеустремленно и только иногда оборачивалась, чтобы посмотреть, не слишком ли отстали дети. Мужчина держался впереди намеренно, хотя, может быть, и бессознательно: ему хотелось спокойно подумать.

«Пятнадцать лет назад я привел сюда Лили, — думал он. — Мы сидели где-то там, у озера, и я упрасивал ее стать моей женой, долго-долго и было очень жарко. Над нами без конца кружила стрекоза, как ясно я помню эту стрекозу и еще туфлю с квадратной серебряной пряжкой. Все время, пока я говорил, я видел эту туфлю, и когда она нетерпеливо вздрагивала, я знал, не поднимая глаз, что ответит мне Лили; казалось, она вся в этой туфле. А моя любовь, моя страсть были в стрекозе; почему-то я думал, что, если она сядет вон там, на том листе, широко, с красным цветком посередине, если только стрекоза сядет на том листе, Лили сейчас же скажет: «Да». Но стрекоза все кружила и кружила; она так нигде и не села — ну конечно, и слава Богу, а то разве гулял бы я здесь сейчас с Элиной и детьми?»

— Скажи мне, Элинора, ты когда-нибудь думаешь о прошлом?

— А почему ты спрашиваешь, Саймон?

— Потому что я сейчас думал о прошлом. Я думал о Лили, о женщине, на которой мог бы жениться... Ну что ж ты молчишь? Тебе неприятно, что я думаю о прошлом?

— Почему мне должно быть неприятно, Саймон? Разве не каждый думает о прошлом в саду, где под деревьями лежат мужчины и женщины? Разве они не наше прошлое, не все, что от него осталось, эти мужчины и женщины, эти призраки под деревьями... наше счастье, наша жизнь?

— Для меня — туфли с серебряной пряжкой и стрекоза...

— А для меня — поцелуй. Представь себе, шесть маленьких девочек стоят перед мольбертами, двадцать лет назад, на берегу озера и рисуют водяные лилии, я тогда впервые увидела красные во-

дяные лилии. И вдруг поцелуй вот здесь в шею, сзади. У меня потом весь день тряслась рука, я не могла рисовать. Я доставала часы и отмечала время, когда мне можно думать о поцелуе, только пять минут — такой он был драгоценный, — поцелуй седой старушки с бородавкой на носу, главный из всех моих поцелуев, за всю жизнь. Скорее, Кэролайн, скорее, Хьюберт.

Они миновали клумбу и пошли дальше, теперь все четверо рядом, и скоро стали маленькими и полупрозрачными среди деревьев, среди больших и дрожащих солнечных пятен, которые, чередуясь с тенью, не спеша проплывали по их спинам.

В продолговатой цветочной клумбе улитка, чью раковину минута на две расцветило в красные, синие и желтые тона, теперь чуть-чуть зашевелилась в своей раковине и с трудом поползла по комкам рыхлой земли, которые то и дело отрывались и катились вниз. Перед ней, по-видимому, была твердая цель, что отличало ее от странного, большого и угловатого зеленого насекомого, которое попробовало двинуться вперед, потом застыло на мгновение с дрожащими усиками, словно размышляя, и вдруг так же быстро и непонятно метнулось обратно. Бурые утесы над глубокими впадинами зеленых озер, плоские, как клинки, деревья, что колышутся от корня до вершины, круглые серые валуны, большие мягкие круги тонкой, хрустящей ткани — все это лежало на пути улитки от одного стебля до другого, к заветной цели. Прежде чем она решила, обойти ли изогнувшийся шатром сухой лист или двинуться напролом, возле клумбы снова раздалися шаги людей.

На этот раз оба были мужчины. Лицо того, что помоложе, выражало, пожалуй, даже чрезмерное спокойствие; подняв голову, он очень твердо смотрел прямо перед собой, когда его спутник говорил, но едва лишь тот замолкал — снова опускал глаза и иногда отвечал после долгого молчания, а порой и вовсе не отвечал. У старшего была странно резкая и неровная походка: он выбрасывал вперед руку и круто вздергивал головой, совсем как нетерпеливая лошадь, впряженная в экипаж, которой надоело ждать у подъезда; только у него эти движения были нерешительны и бессмысленны. Говорил он почти непрерывно; улыбался сам себе и опять начинал говорить, как будто улыбка была ответом. Он говорил о духах — духах умерших, которые и теперь, по его словам, рассказывали ему много загадочного о жизни в раю.

— У древних, Уильям, раем считалась Фессалия, а теперь, после войны, духовное вещество носится по горам как громовые раскаты. — Он остановился, к чему-то прислушался, улыбнулся, дернул головой и продолжал: — Берешь маленькую электрическую батарейку и немного резины для изоляции обмотки... намотки?... обмотки?... — ну ладно, это мелочи, что толку говорить о мелочах,

которых никто не поймет, — короче, ставишь весь механизм как-нибудь поудобнее у изголовья кровати, скажем, на изящной лакированной тумбочке. Рабочие устанавливают все как надо, по моим указаниям, и тогда вдова подносит ухо и знаком вызывает дух, как условлено. Женщины! Вдовы! Женщины в черном...

Тут он, по-видимому, заметил вдали женское платье, которое в тени казалось лилово-черным. Он снял шляпу, приложил руку к сердцу и рванулся за ней, что-то бормоча и отчаянно размахивая руками. Но Уильям поймал его за рукав и кончиком трости показал на цветок, чтобы отвлечь его внимание. Посмотрев на цветок в каком-то смятении, старик наклонился и приложил к нему ухо, а потом, словно, в ответ на то, что услышал, стал рассказывать о лесах Уругвая, где он путешествовал сотни лет назад в обществе самой прелестной женщины Европы. И долго еще раздавалось его бормотанье о лесах Уругвая, усеянных гладкими, как воск, лепестками тропических роз, о соловьях и песчаных отмелях, о русалках и утопленниках, а Уильям вел его дальше и дальше, и все сильнее светилась терпеливая грусть в его глазах.

Почти тотчас вслед за ними — так близко, что жесты старика уже могли показаться странными, — шли две пожилые женщины, по виду из небогатых, одна полная и медлительная, другая подвижная и румяная. Признаки чудачества, выдающие помутившийся рассудок, и особенно у людей с состоянием, были для них, как для большинства им подобных, чем-то невероятно интересным и увлекательным; но они шли все же слишком далеко, чтобы определить, просто ли старик чудаковат или в самом деле помешан. Внимательно, в молчании изучив его спину, а затем странно и хитро переглянувшись, они снова стали складывать из непонятных слов свой очень сложный разговор:

— Нелл, Берт, Лот, Сесс, Фил, папа, он говорит, я говорю, а она, а я, а я...

— А мой Берт, сестра, Билл, дед, старик, сахар,
Сахар, мука, селедка, зелень,
Сахар, сахар, сахар.

Полная женщина смотрела сквозь пестрый поток слов на то, как из земли холодно, прямо и надменно встают цветы, и в лице ее было недоумение. Эти цветы виделись ей так же, как видится человеку, едва очнувшись от тяжелого сна, медный подсвечник, который по-новому и непривычно отражает свет; человек закрывает и открывает глаза, и снова видит медный подсвечник, и тогда уж совсем просыпается, и глядит на подсвечник не мигая что есть сил. Так и грузная женщина остановилась у продолговатой клумбы и перестала даже делать вид, что слушает свою спутницу. Слова летели мимо, а она стояла, медленно раскачиваясь взад и вперед,

и смотрела на цветы. Потом она сказала, что хорошо бы найти удобное место и выпить чаю.

Улитка обдумала уже все пути, какими можно достигнуть цели, не обходя сухой лист и не влезая на него. Не говоря уже о том, как трудно влезть на лист, она сильно сомневалась, что тонкая ткань, которая так угрожающе вздрагивала и хрустела при малейшем прикосновении рогов, выдержит ее вес; это-то соображение и заставило ее наконец решиться проползти под листом, ибо в одном месте лист изогнулся настолько, что образовался удобный выход. Она как раз сунула голову внутрь и критически изучала высокую коричневую крышу, понемногу привыкая к прохладным коричневым сумеркам, когда снаружи по траве прошли еще двое. На этот раз оба были молоды, молодой человек и девушка. Они были в расцвете счастливой юности или даже в том возрасте, который предшествует юному цветению, когда нежный розовый бутон еще не вырвался из упругой оболочки, когда крылья бабочки хотя и выросли, но неподвижно сверкают на солнце.

— Хорошо, что сегодня не пятница, — заметил он.

— Почему? Ты что, суеверный?

— В пятницу за вход берут полшиллинга.

— Ну и что? Разве это не стоит полшиллинга?

— Что «это» — что значит «это»?

— Ну ... все ... в общем ты понимаешь.

За каждой из этих фраз следовало долгое молчание; произносились они отрешенно и без выражения. Вдвоем они стояли на краю клумбы и вместе давили на ее зонтик, кончик которого глубоко ушел в мягкую землю. То, что они вот так стояли и его рука лежала на ее руке, странным образом выражало их чувства, и эти короткие незначительные слова тоже что-то выражали; у этих слов короткие крылышки — им не унести далеко тяжкий груз значений, и потому они неловко садятся на привычные предметы вокруг, но какими важными кажутся они при первом, неопытном прикосновении! И кто знает (думали они, вместе сжимая зонтик), какие бездны скрываются, быть может, за ними, какие сияющие ледники лежат на солнце там, на другой стороне? Кто знает? Кто это видел? Даже когда она спросила, как в Королевском саду подают чай, он почувствовал, что за ее словами высятся туманные очертания, огромные и таинственные, и очень медленно туман рассеялся, и открылись — о боги, что это за картины? — белые-белые столики и официантки, которые смотрят сначала на нее, а потом на него; и счет, по которому он заплатит настоящей монетой в два шиллинга, и все это правда, все по-настоящему, уверял он себя, нащупывая монету в кармане, по-настоящему для всех, кроме них двоих; даже ему это стало казаться настоящим; а потом... но нет,

невозможно больше стоять и думать, и он резко выдернул зонтик из земли, ему очень не терпелось отыскать то место, где пьют чай — со всеми, как все.

— Пошли, Трисси, пора пить чай.

— Но где здесь пьют чай? — спросила она дрожащим от волнения голосом и, скользнув вокруг невидящим взглядом, пошла, увлекаемая им вдаль по зеленой аллее, волоча кончик зонтика по траве, поворачивая голову то вправо, то влево, забыв про чай, порываясь пойти то туда, то сюда, вспоминая про орхидеи, и журавлей на цветочной поляне, и китайскую пагоду, и пурпурную птичку с хохолком; но он вел ее вперед.

Так, повинаясь единому бесцельному и беспорядочному движению, пара за парой проходила мимо клумбы и понемногу пропадала в клубах зеленовато-голубого марева; вначале тела их были вещественны и ярко окрашены, но потом становились призрачны и бесцветны и вовсе растворялись в зелено-голубой дымке. Было очень жарко! Так жарко, что даже дрозд прыгал в тени цветов, как заводная птичка, подолгу замирая между двумя прыжками; белые бабочки не порхали над клумбами, а пританцовывали на месте, одна над другой, так что от крупных цветов тянулись вверх пляшущие белые струи, как разбитые мраморные колонны; стеклянная крыша оранжереи сверкала так, словно на залитой солнцем площади раскрылись сотни ослепительно зеленых зонтиков; а гудение самолета над головой, казалось, исходило из самой души яростного летнего неба. Желтые и черные, розовые и белоснежные, фигурки мужчин, женщин и детей на мгновение вспыхивал на горизонте, а потом, когда в глаза ударял желтый свет, разлитый по траве, вздрагивали и прятались в тени деревьев, испаряясь, как водяные капли в желто-зеленом воздухе, добавляя к нему чуть-чуть красного и синего. Казалось, все, что есть массивного и тяжелого, припало к земле и неподвижно лежит на жаре, но голоса неровно долетают от этих застывших тел, как огненные язычки мерцают над толстыми восковыми свечами. Голоса. Да, голоса. Бессловесные голоса, что вдруг разрывают тишину с таким сладким блаженством, с такой жгучей страстью или, если это голоса детей, с таким звонким удивлением; разрывают тишину? Но ее нет, этой тишины; все это время крутятся колеса, переключаются скорости в красных автобусах; как в огромной китайской игрушке, крутятся, крутятся один в другом шары из кованой стали, гудит и бормочет большой город; а над этим гулом громко кричат голоса и лепестки несчетных цветов бросают в воздух цветные огни.

Пер. Д. Аграчева

Печатается по кн.: Вулф Вирджиния. *Избранное*. — М.: Художественная литература, 1989.

ЗАМЕТКИ О Д. Г. ЛОУРЕНСЕ

Чтобы защититься от справедливых упреков в предвзятости и неизбежной неполноте суждений, современному критику лучше всего загодя покаяться в своих грехах, насколько они тебе известны. Так, в качестве предисловия к нижеследующим заметкам, их автор полагает нужным сообщить, что до апреля 1931 года она знала о Д. Г. Лоуренсе почти исключительно понаслышке, а не из собственного опыта. Он считался своего рода пророком, создателем мистической теории пола, приверженцем и даже изобретателем новой понятийной терминологии, допускающей свободное употребление таких слов, как «солнечное сплетение» и им подобные; и слава за ним шла недобрая. Просто так покорно следовать по его стопам казалось немыслимым и недопустимым. А тому немногому из его писаний, что смогло пробиться сквозь черную завесу недоброй славы, не под силу оказалось всерьез возбудить любопытство и развеять зловещую устрашающую тень. Это прежде всего были «Грешники», книга, которая показала перенасыщенной, горячей, раздушенной; потом «Прусский офицер», от него в памяти ничего не сохранилось, кроме впечатления мускульной силы и надсадной непристойности; потом «Погибшая девушка», сделанная плотно, по-матросски, со множеством точных наблюдений в духе Беннета; два-три очерка о поездках по Италии, великолепных, но фрагментарных и оборванных как бы на полуслове; и, наконец, два сборника стихов, «Крапивы» и «Ромашки», похожие на надписи на заборе, которые пишут мальчишки, а горничные читают, ухаживают и хихикают.

Тем временем дифирамбы молящихся на Лоуренса становились все восторженнее, филмиамы — гуще, а мистериальные пляски — замысловатее и упоеннее. Его смерть в прошлом году придала распоясавшимся фанатикам свежие силы; одновременно она вызвала раздражение у респектабельной публики; и досада на поклонников и хулителей, на молебны одних и проклятья других побудила, в конце концов, взяться за «Сыновей и любовников» с тем, чтобы проверить, велика ли на самом деле разница между тем, что представляет собой учитель и как пародируют его ученики.

Именно таков был мой угол зрения, хотя при этом, как нетрудно убедиться, исключаются другие подходы и искажаются другие мерки. Зато роман «Сыновья и любовники», рассмотренный с этой стороны, встает перед глазами с удивительной отчетливостью, точно остров из вдруг расступившегося тумана. Он открылся взгляду, резко очерченный, стройный, ясный и твердый, как скала, выделанный рукой мастера, который, кем бы он там ни был — пророком или негодяем, бесспорно родился в семье шахтера и вы-

рос в Ноттингеме. Но такая твердость, ясность очертаний, такая восхитительная экономность и тонкость штриха достаточно часто встречаются в наш век умелых романистов. Прозрачность и легкость, с какой писатель может одним мазком наметить и не продолжать, свидетельствует о таланте сильном и проникновенном. Но вслед за этими импрессионистическими зарисовками, дающими представление о жизни Морелов — о том, какие у них кухни, какие блюда они едят, куда сливают воду, какими оборотами речи пользуются, — появляется иное изображение, гораздо более редкое и интересное. Не успеваешь воскликнуть, что эта красочная, выпуклая картина, до того похожая на действительность, и есть, наверно, кусок реальной жизни, как сразу же замечаешь по некоторым признакам — по невыразимому, ослепительному свету, по сумрачным теням, по многозначительности — что в комнате наведен порядок. Кто-то успел поработать до нашего прихода. На первый взгляд здесь все естественно и произвольно, словно бы заглядываешь в случайно распахнутую дверь, но потом чувствуешь, что чья-то рука, послушная точнейшему глазомеру, быстро расставила все по местам, и в результате мы видим сцену еще более впечатляющую, волнующую, в каком-то смысле даже более полную жизни, чем сама реальность, — словно художник натянул зеленый занавес, и на его фоне виднее кажется лист, цветок, кувшин. Что же служит Лоуренсу зеленым занавесом, на фоне которого ярче выступают краски? Лоуренса не застанешь врасплох за работой — и это одна из его самых удивительных черт. Слова, картины льются у него непрерывным потоком, словно он походя наносит их легкой рукой на страницу за страницей. Фразы не несут на себе ни малейших следов обдумывания, кажется, что они появились на свет прямо так, как пришли ему в голову, и ни единого слова не добавлено для стройности. И мы не можем сказать: «Вот эта сцена, этот диалог содержат в скрытом виде идею книги». Странное свойство «Сыновей и любовников» состоит в том, что весь текст как бы слегка колышется и переливается, будто составленный из отдельных блестящих кусков, которые непрерывно перемешаются, мелькают. Есть антураж, есть характеры, есть и сеть ощущений, объединяющая действующих лиц; но все это не играет самодовлеющей роли, как у Пруста. Здесь нельзя долго разглядывать и упиваться ради упоения, как упиваешься, разглядывая знаменитый боярышник, когда читаешь «В сторону Свана». Нет, здесь всегда есть что-то за этим, есть дальний прицел. И от нетерпения, оттого что спешишь скорее дальше, за пределы изображаемого, сцены словно бы сжимаются, сокращаются почти до голой схемы, а характеры высвечиваются фронтально и прямолинейно. На разглядывание дается не больше секунды; надо спешить дальше. Но куда?

Возможно, что к сцене, мало связанной с образом героя и с сюжетом и несколько не похожей на обычные привалы, вершины и свершения на путях обычного романа. Перевести дух, пора-скинуть умом, ощутить пределы наших возможностей нам позволено только там, где изображается радость физического бытия. Например, когда Пол и Мириам в риге качаются на канате. Их тела полны жаром, светом, смыслом, чем и заменяется здесь обычное для других книг изображение чувств. Эта сцена у Лоуренса выражает высшую идею — не диалоги, не события, не смерть, не любовь, а именно это: тело молодого мужчины, качающегося в риге на канате.

Но потом приходит неудовлетворенность, Лоуренсу недостает силы придать предмету самодовлеющее значение, и поэтому роман не достигает уровня стабильности. Мир «Сыновей и любовников» находится в процессе непрерывного сцепления и распада. И магнитом, стягивающим разные части, из которых состоит прекрасный, полный жизненных сил Ноттингемский космос, служит как раз пламенеющее человеческое тело, красота, светящаяся во плоти, этот жаркий обжигающий свет. Вот почему все, что нам показывают, как бы обладает отдельным импульсом и не останавливается ни на миг, чтобы нам было на что опереться взглядом. Все постоянно уплывает под действием сил неудовлетворенности или вновь увиденной красоты, или нового желания, или открывшихся перспектив. Поэтому книга будоражит, раздражает, движется, меняется, бурлит, млеет, томится по недостижимому. Точно не книга, а тело ее героя. И мощь писателя Лоуренса так велика, что весь мир оказывается разломан на куски и раскидан магнетической силой молодого героя, которому никак не удастся сложить все части воедино и составить из них целое по своему вкусу.

Этому можно предложить одно простое, пусть и не исчерпывающее объяснение. Пол Морел, как и сам Лоуренс, — сын шахтера. Условия, в которых он живет, его не удовлетворяют. Чуть ли не первое, что он сделал, продав картину, это купил себе вечерний костюм. В отличие от Пруста он не принадлежит к благополучному, устоявшемуся обществу. Он хочет оторваться от своего класса и проникнуть в другой. По его мнению, у среднего класса есть то, чего недостает ему. Честный от природы, он не может удовлетвориться рассуждением своей матери, доказывающей, что простые люди лучше, так как у них жизнь полнее. У представителей средних слоев, считает Лоуренс, есть идеалы; а может быть, не идеалы, а что-то другое, но он тоже хотел бы это иметь. И здесь один из источников его беспокойства. Это очень важно. Поскольку Лоуренс, как и его герой, был сыном шахтера и тяготился своим положением, у него и к литературному творчеству был совсем другой

подход, чем у тех, кого условия их благополучной жизни вполне устраивали, а значит, особенно и не интересовали.

Лоуренсу определенную направленность придали самые обстоятельства его рождения. Он сразу стал смотреть на мир иначе, не так, как другие, и отсюда — многие особенности его творческой позиции. Ему не свойственно оглядываться на прошлое, изучать разные удивительные черты человеческой психологии; его не интересует литература сама по себе. Все, что он пишет, — не самоцель, а исполнено многозначительности, к чему-то направлено. Если снова сравнивать его с Прустом, убеждаешься, что он никому не подражает, не следует никакой традиции, прошлое и даже настоящее для него существует лишь постольку, поскольку обуславливает будущее. И то, что у него за спиной не стоит литературная традиция, очень сильно сказывается на его творчестве. Мысли западают ему в голову, как с потолка свалившись, и фразы взмываются прямо кверху, мощные и округлые, точно брызги воды, когда в нее бросают камень. В них нет ни единого слова, выбранного за красоту или для улучшения общей архитектоники.

Пер. И. Бернштейн

Печатается по кн.: *Вулф Вирджиния. Избранное.* —
М.: Художественная литература, 1989.

Дэвид Герберт Лоуренс: радуга чувств и правда повседневности

1. ЧЕМ ИНТЕРЕСЕН ДЛЯ НАС ЛОУРЕНС. — ЕГО КНИГИ В РОССИИ. — СУЖДЕНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ О ЛОУРЕНСЕ

Наше обращение к литературному наследию Д.Г. Лоуренса объясняется несколькими причинами.

— Творчество Лоуренса — существенный вклад не только в английскую, но и другие литературы новейшего времени. Лоуренс — одна из ключевых фигур в литературном процессе XX столетия. Он содействовал обновлению литературы, расширил возможности эпических и поэтических форм, обогатив их содержание новыми проблемами, связанными с освобождением человеческой личности от порабощающей ее машинной цивилизации; он утверждал право мужчин и женщин реализовать заложенные в них от природы возможности, подавленные и деформированные рутинной повседневности, лицемерной моралью, налагающей запреты на естественное и свободное проявление чувств и страстей; он видел свой идеал в слиянии природного и духовного, в гармонии духа и плоти; в век торжества машин и техники он выступил на защиту человека и человеческого.

— В книгах Лоуренса важно и ценно то, что он — шахтерский сын из рабочего поселка близ Ноттингема, всеми корнями своими связанный с жизнью родного края, автор сделавшего его имя известным романа «Сыновья и любовники», который сам он называл «горняцким романом», — не ограничил себя при изображении жизни рабочего поселка и его обитателей социально-классовыми подходами, а включил рабочую тему в русло общечеловеческой. Общечеловеческие ценности всегда имели для него первостепенное значение, о них он писал, их защищал.

— Лоуренс — и это тоже очень важно для нас, живущих на исходе XX столетия и уже отчетливо понимающих всю остроту экологических проблем, — воспринимал человека в единстве с природой, как органическую часть ее. Нарушение этого единства, его целостности неизбежно должно привести к катастрофе. Человек — часть вселенной, то природное начало, которое роднит его со всем тем, что живет, развивается, движется, а для того, чтобы эта жизнь продолжалась, должна существовать природная среда; каждый цветок, травинка, птица, ящерица, чистое небо и плывущие по нему облака, прохлада лесов и прозрачность рек — все это драгоценно, и всякое нарушение гармонии в

природе убивает жизнь, человека во всем богатстве заложенных в нем возможностей. Экология духа и плоти, достижение их гармонии, рождающей истинную красоту и любовь, — вот что дорого Лоуренсу.

Лоуренс обратился к проблемам, не только не утратившим своей значимости для последующих поколений, но ставшими насущными, особенно важными для нашего времени: человек в эпоху НТР, непреходящее значение общечеловеческих ценностей, экологическая ситуация и сохранение природной целостности.

Обращение к наследию Лоуренса важно и потому, что без знакомства с ним нельзя представить себе литературный процесс в его полноте. Произведения Лоуренса — характерные явления литературной жизни эпохи, сохраняющие свою эстетическую значимость и в наши дни. Не отказываясь от классических моделей и форм повествования, Лоуренс сочетает в своем творчестве конкретность видения и воспроизведения реального мира с обобщениями и символами философского плана. Выступая против «механической цивилизации», он предлагает программу возрождения «естественных начал» человеческой личности. Машинизации жизни он противопоставляет свободу чувств и страстей, непосредственность их проявления. В этом плане Лоуренс и был воспринят как творец «новой религии».

Сферой проявления таящихся в человеке возможностей Лоуренс считает любовь, а основную задачу романиста видит в проникновенной правдивости изображения отношений между людьми, между мужчиной и женщиной, в передаче эмоциональной жизни человека в ее постоянном движении, общении с природой. Как бесконечность такого рода отношений Лоуренс и понимает жизнь. В изображении сложной гаммы постоянно изменяющихся эмоций, влечений, чувств Лоуренс выступил как новатор, реализовав свою эстетическую программу в романах «Сыновья и любовники» (1913), «Радуга» (1915), «Влюбленные женщины» (1920), «Пернатый змей» (1926), «Любовник леди Чаттерли» (1928), в сборниках стихов «Стихи о любви» (1913), «Птицы, животные и цветы» (1923), в рассказах и повестях «Запах хризантем» (1911), «Прусский офицер» (1913), «Англия, моя Англия» (1915). Мы перечислили далеко не все произведения писателя. Он писал очерки, литературно-критические статьи («Сумерки в Италии», «Утро в Мексике», «Очерк американской литературы»), а также пьесы («Вдовство миссис Холройд», «Карусель», «Женатый человек»).

У нас Лоуренс стал известен в 20-е годы. Уже тогда, при жизни писателя стали появляться русские переводы некоторых его рома-

нов, публиковавшиеся в сокращении¹, а потом, вплоть до 80-х годов на русском языке произведения Лоуренса не издавались. Они стали публиковаться лишь с середины 80-х годов². О Лоуренсе стали писать (главным образом, это предисловия к публикуемым романам и сборникам рассказов, разделы в учебных книгах, статьи)³. Сделано пока еще мало, особенно если учесть, что на Западе наследие Лоуренса исследовано обстоятельно и работа по исследованию его наследия ведется интенсивно. Литература о Лоуренсе насчитывает свыше двух тысяч названий на разных языках.

Нельзя не обратить внимание на весьма немаловажное для нас — русских читателей Лоуренса — обстоятельство: произведения этого писателя органически вписываются в контекст нашей отечественной философской мысли рубежа XIX—XX вв. в лице таких ее представителей, как Н. Бердяев и Н. Федоров. Назовем в этой связи работы Бердяева «Человек и машина», его статьи о свободе и рабстве человека в сфере любви и творчества («Спасение и творчество», «Метафизика пола и любви», «О рабстве и свободе человека»), вспомним его суждения об умерщвлении души человека под властью все больше и больше набирающей силу «машинизации» нашей жизни, усиление ее «технического начала», убивающего духовность, красоту, жизнь. И, конечно, необходимо в этой же связи говорить и о другом русском философе — Николае Федорове, сторонником идей которого был и Бердяев. Некоторые идеи Федорова и прежде всего учение о том, что за счет разбуженных возможностей интуиции возрастают возможности интеллекта, перекликаются с идеями Лоуренса. Идея Федорова о «творчестве самой жизни» соприкасается с мыслями Лоуренса о жизнетворческих силах, заложенных в человеке, о их раскрытии в любви, нежности, единении с природой.

Суждения о Лоуренсе в литературе о нем — самые различные. И при жизни писателя и после его смерти вспыхивали споры о его произведениях, и о его взглядах на задачи романиста, велись дис-

¹ Лоуренс Д. Г. Семья Бренгуэнов (Радуга) / Пер. В. Мининой. — М., 1925; *его же*: Урсула Брэнгуэн (Радуга) / Пер. В. Мининой. — М., 1925; *его же*: Флейта Аарона / Пер. М. Шика. — М., 1925; *его же*: Сыновья и любовники / Пер. Н. Чуковского. — Л., 1927; *его же*: Джек в дебрях Австралии / Пер. Н.П. Мартыновой. — Л., 1927.

² Лоуренс Д. Г. Дочь лошади: Рассказы. — М., 1985; *его же*: Стихотворения. — Иностранная литература. — 1986. — № 3 и 1990. — № 1; *его же*: Дева и цыган. — Иностранная литература. — 1986. — № 3; *его же*: Любовник леди Чаттерли. — Иностранная литература. — 1989. — № 9—11; *его же*: Сыновья и любовники. — М., 1991.

³ См. раздел «Литература о Лоуренсе».

куссии о роли и месте Лоуренса в литературе. Лоуренсом восхищались и возмущались его смелостью, его превозносили и ниспровергали, его романами зачитывались, видя в их авторе пророка и провидца, и их осуждали как непристойные. «Радуга» подверглась запрету и остракизму, «Любовник леди Чаттерли» стал предметом судебного разбирательства.

Лоуренса объявляли проповедником и моралистом, поэтом мира эмоций и прожектором, в нем видели новатора и критиковали за многословие, несовершенство стиля, ограниченный круг интересов. Одни возмущались его эгоцентризмом, другие были покорены силой его таланта. Он никого не оставлял равнодушным. Волны увлечения его книгами то поднимались, то затухали, но очевидным оставалось одно: Лоуренс сказал свое слово, оно было услышано, получило отзвук в сердцах современников, а затем и других поколений.

Сразу после выхода в свет ранних произведений Лоуренса они были отмечены авторитетными писателями и критиками. Об авторе «Сыновей и любовников» Генри Джеймс отзывался как об одном из самых обещающих романистов молодого поколения. Это было в 1914 году, а в 1916 году Эдвард Гарнет отметил присущую поэзии Лоуренса «силу жизненной энергии и неистовость чувств». Он писал, что стихи Лоуренса рождаются из потока эмоциональной энергии, бурлящего в волнующемся океане жизни. Это сказано сильно, впечатляюще, точно. Взгляды и искания Лоуренса были близки таким его современникам, как Ричард Олдингтон и Олдос Хаксли. Оба они были его друзьями, писали о нем¹. Олдос Хаксли стал душеприказчиком Лоуренса. О вкладе Лоуренса в обновление литературы его времени писала Вирджиния Вулф в статьях «Современная художественная литература» (1919), «Заметки о Д.Г. Лоуренсе» (1931). Имя Лоуренса Вулф поставила рядом с именами Д. Джойса и Т.С. Элиота, назвав их всех «спиритуалистами», а о таланте автора «Сыновей и любовников» отзывалась как о пророческом и сильном.

Интересно еще одно свидетельство соотечественницы и младшей современницы Лоуренса — Памелы Хенсфорд Джонсон, которое мы находим в ее романе «Кристина». Передавая атмосферу жизни Англии начала 30-х годов, П.Х. Джонсон включает в ее панораму Лоуренса, чью недавнюю кончину оплакивали люди ее поколения, воспринимавшие Лоуренса как своего наставника и учителя: «Лоуренс заставлял нас взглянуть в самые темные уголки нашего «я», он указал нам путь из юности и показал, что он нелегок».

¹ См.: Олдингтон Р. Дэвид Герберт Лоуренс // Д.Г. Лоуренс. Дочь лошади: Рассказы. — М., 1985.

Учениками Лоуренса на определенных этапах их творческой эволюции являются такие современные английские и американские писатели, как Алан Силлитоу, Дэвид Стори, Генри Миллер, Джон Апдайк, Джойс Кэрол Оутс.

2. О ЖИЗНИ ЛОУРЕНСА. — ОБЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЕ ЕГО ИДЕЙНО-ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ

Д.Г. Лоуренс родился 11 сентября 1885 года в семье шахтера в Иствуде, расположенном в восьми милях к северо-западу от Ноттингема — одного из промышленных центров Англии. Этот город известен своими ткацкими фабриками, он окружен сетью угольных шахт. По склону холмов в окрестностях Ноттингема разбросаны шахтерские поселки. Добыча угля велась в этих местах издавна. Все новые и новые поколения шахтеров спускались под землю, приобщаясь к тяжелому труду углекопов.

Дэвид Герберт был четвертым ребенком в семье. Детство и юность его прошли в Иствуде, образ которого он навсегда сохранил в своей памяти, запечатлев его на страницах «Сыновей и любовников». Поселок стоял на вершине холма, окна его домов смотрели на далеко простирающуюся долину. Ее красота уже несла на себе следы индустриализации, и все же все эти места еще сохраняли свое очарование. Об Иствуде своей юности Лоуренс писал как об «удивительном переплетении индустриализма с укладом старой сельской Англии времени Шекспира и Милтона, Филдинга и Джорджа Элиота», как об эпохе, когда люди жили естественно и просто, а шахта еще не превратила людей в машины. Однако процесс этот уже начался и с большей интенсивностью набирал силу. Строились заводы, прокладывались железнодорожные пути, поднимались в небо дымящие трубы. Тишина лесов и лугов была нарушена. Стандартизация убивало живое начало бытия.

Население Иствуда исчислялось тремя тысячами жителей, над поселком возвышалась методистская церковь, вдоль главной улицы тянулись магазины. Вокруг были шахты, они втягивали в себя по утрам рабочих с тем, чтобы после многих часов вновь выбросить их на поверхность земли. Среди них был и отец Дэвида. «Мой отец любил шахту, — вспоминал писатель, — он не раз бывал жертвой аварий, но не мог расстаться с ней. Ему были дороги близость, контакты с людьми, подобно тому, как дорого солдатам фронтовое товарищество, мужская дружба, складывающаяся в тяжелые дни войны». Отец был человеком простым и жизнелюбивым. Он начал работать в шахте с ранних лет, почти не умел читать и самым приятным времяпрепровождением считал посещение пивной после трудового дня. Иного склада была мать Лоуренса: она

отличалась тонкой духовной организацией, получила образование, была некоторое время учительницей и стремилась приобщить к культуре и знаниям своих детей. Именно ей Лоуренс был обязан тем, что стал писателем. Между родителями часто вспыхивали ссоры, хотя брак их был заключен по любви. Понимания не было.

Лоуренс учился в местной начальной школе, потом в средней школе в Ноттингеме и, окончив ее, некоторое время работал клерком. В семнадцать лет перенес тяжелую форму воспаления легких, что сказалось на всей его последующей судьбе. Развивающийся туберкулез стал причиной постоянных недомоганий, заставлял его вновь и вновь покидать Англию с ее дождями и туманами, отправляться в далекие путешествия в поисках тепла и солнца. Он умер в сорокапятiletнем возрасте.

В течение нескольких лет Лоуренс работал учителем, сначала в родных местах, потом в Кройдоне, неподалеку от Лондона. Мечтал об университетском образовании, поступил в Ноттингемский университет, но вскоре покинул его, разочаровавшись в профессорах и лекциях.

Начав писать стихи в ранней юности, Лоуренс смог всецело посвятить себя литературной деятельности после принесшего ему успех романа «Белый Павлин» (1911). Его не увлекали эксперименты в искусстве, он был одержим идеей спасения человека. Его цель — помочь людям найти себя, проявить полноту своей индивидуальности. Современная проза казалась ему чрезмерно интелектуализированной. Сам он апеллировал к интуиции и чувству, считая, что тем самым он поможет человеку «быть живым, быть цельным живым человеком». Сферой таящихся в человеке возможностей он считал любовь. О ней написаны его книги.

В трактовке темы любви Лоуренс, как писал Р. Олдингтон, «отличается как от научной точки зрения «Психологии пола» Хэвлока Эллиса, так и от социального подхода Г.Д. Уэллса в его «Анне Веронике»¹. Характерная особенность романов Лоуренса состоит в том, что в них присутствуют два начала: одно связано с правдивым воспроизведением бытовой стороны жизни героев, второе — с задачей свойственных им порывов, таящихся в глубинах и неподдающихся анализу разума страстей и импульсов. «Искусство выполняет две важные функции, — писал Лоуренс в своей книге об американской литературе. — Во-первых, оно воспроизводит эмоциональную жизнь. И затем, если у наших чувств достает на то смелости, оно становится источником представлений о правде повседневности»². Конкретность видения реального мира сочетается у

¹ *Aldington R. Portrait of a Genius, but ... L., 1950. — P. 104—105.*

² *Lawrence D.H. Studies in Classic American Literature. — L., 1924. — P. 297.*

Лоуренса с обобщениями и символами. Эта особенность точно подчеркнута Г. Хау: «Его творчеству свойственно постоянное движение от натурализма к символу, от реальности к мифу; и если читатель принимает его произведение, он должен быть готов принять и то и другое»¹.

В своем развитии Лоуренс последователен. За четверть века творческой деятельности существенных изменений в его эстетических взглядах не произошло. Это не значит, однако, что они остались неизменными. Начав складываться в довоенные годы, они продолжали формироваться в годы войны, и окончательно определились в 20-е годы, получив выражение в ряде его литературно-критических работ.

Два письма и числа ранних писем Лоуренса привлекают к себе внимание: одно относится к 1910 году, другое — к 1913 году. В первом, адресованном Бланш Дженнингс, Лоуренс пишет: «Все мы хотим, страстно хотим человеческих контактов»². Здесь же он говорит и о том, что для их установления важны не столько идеи, сколько чувства. Во втором письме к Э. Коллингзу Лоуренс впервые изложил свою философию «голоса крови»: «Моя великая религия заключается в вере в кровь и плоть, что они мудрее, чем интеллект. Наш разум может ошибаться. Но то, что чувствует, во что верит и что говорит наша кровь, — всегда правда. Разум — это только узда. Что мне до знаний? Я хочу откликаться на зов моей крови — прямо, без досужего вмешательства разума, морали или чего бы то ни было. Мне кажется, что тело человеческое подобно пламени, подобно пламени свечи, вечно стремящемуся вверх и незатухающему, а разум — это лишь отсвет, падающий на то, что вокруг. Но меня мало трогает окружающее, все, порожденное разумом, меня влечет тайна вечно горящего пламени, секрет рождения которого известен лишь Богу, остающегося самим собой, что бы ни происходило вокруг него, что бы оно ни освещало»³.

В этом же письме говорится о необходимости быть самим собой, чувствовать свое «я» и стремиться к его выражению.

Высказанные в этих письмах суждения вводят нас в круг исканий молодого Лоуренса. Он оставался им верен и в последующие годы. Как «роман чувств» был написан его первый роман «Белый павлин», как гимн нежности и любви прозвучал последний — «Любовник леди Чаттерли». «Чувство следует изучать, анализировать, знать так же, как исследуют судебные показания», — писал он, работая над первым романом. Он мечтает создать роман о торжест-

¹ *Hough G.* The Dark Sun. — L., 1961. — P. 28.

² *Lawrence D.H.* The Collected Letters of D.H. Lawrence. — N. Y., 1962. — V. 1. — P. 60.

³ *Ibid.* — P. 180.

ве Любви и тем самым помочь эмансипации женщин в гораздо большей степени, чем суфражистки. «Я могу писать только о том, что меня глубоко волнует: в настоящее время — это отношения между мужчинами и женщинами. Это и есть проблема сегодняшнего дня — установление новых отношений или изменение прежних отношений между мужчинами и женщинами»¹.

Лоуренс понимает любовь как совокупность всех многообразных форм отношений между людьми. «Секс» означает для него всю полноту и все многообразие отношений между мужчиной и женщиной. «Эти отношения гораздо шире, чем мы полагаем, — писал он в статье «Мы нужны друг другу». — Мы знаем лишь о немногих формах: любовница, жена, мать, любимая. Женщину уподобили идолу или марионетке, постоянно заставляя ее играть ту или иную роль — любимая, любовница, жена, мать. Если бы мы только могли разрушить эту устойчивость представлений, понять, что женщина — это поток, река жизни, совершенно отличная от реки жизни мужчины, и что каждая река должна течь своим путем, не нарушая своих границ, и что отношения мужчины и женщины — это течение двух рек, находящихся рядом, иногда даже смешивающихся, потом снова разделяющихся и продолжающих свой путь. Эти отношения ничто другое, как продолжающееся всю жизнь движение изменения. Это и есть секс. Временами влечение совершенно исчезает, а мощный поток отношений продолжает свое движение, не умирая; это и есть поток вечно живого секса — эти отношения между мужчиной и женщиной, продолжающиеся всю жизнь, а половое влечение является лишь наиболее яркой формой их проявления»².

Периодом больших испытаний и напряженных исканий были для Лоуренса годы войны. Он осуждал и проклинал войну, считал ее проявлением безумия, неопровержимым свидетельством бесчеловечности существующего порядка вещей. Не личная безопасность волновала его, он думал о будущем Англии и Европы. «Старый образ жизни пришел к концу, и никто из нас уже не в состоянии продлить его», — писал Лоуренс в декабре 1917 года... Вы не должны думать, что меня не волнует судьба Англии. Я думаю о ней много и мучительно. Но что-то сломалось. Никакой Англии нет. Надо искать иной мир. Этот же — только могила»³. Европа представлялась ему грудой руин, навсегда ушедшим в прошлое миром. Не отрицая идею революционного переустройства общества, Лоу-

¹ *Lawrence D.H. The Collected Letters of D.H. Lawrence.* — N. Y., 1962. — V. 1. — P. 200.

² *Poenix. The Posthumous papers of D.H. Lawrence.* — L., 1936. — P. 194—195.

³ *Lawrence D.H. The Collected Letters.* — V. 1. — P. 535.

ренс размышляет над вопросами его преобразования: «Новая конструктивная идея нового государства необходима немедленно», — пишет он Бертранию Расселу¹. Он говорит, что происходящая в мире война породит «великую войну между трудом и капиталом».

Вполне откровенно декларирует Лоуренс свое неприятие демократии. Величайшим злом считает он «гидру равенства», а лозунги свободы, равенства и братства, провозглашенные Французской революцией, сравнивает с тремя зубами ядовитой змеи. По его мнению, государство должны возглавлять «аристократы духа». Впрочем, весьма скоро он отказывается и от этой идеи. С течением времени становится сильнее его желание замкнуться в себе, все чаще говорит он о своей враждебности любым формам социально-общественного бытия. «Я научился быть совершенно антиобщественным, самым по себе»². Преобразующие общество силы он видел не в передовых движениях эпохи, а все в той же силе инстинктов, которой наделена личность. В 20-е годы речь идет уже об «избранной», «сильной личности». Ей посвящены его романы «Кенгуру» и «Пернатый змей».

В 1919 году Лоуренс покинул Англию и последнее десятилетие своей жизни провел в странствиях по Европе, Австралии, Америке. Несколько лет прожил в Мексике (1922—1925). И не только болезнь гнала его с места на место. Он уехал из Англии в поисках новой жизни. Мечтал о создании свободного поселения в Америке, вел по этому поводу переписку с друзьями, хотел собрать вокруг себя группу энтузиастов, готовых отказаться от отжившей свой век цивилизации. Америка рисовалась ему континентом, подходящим для такого рода «свободного поселения». Но когда он там побывал, его постигло разочарование, как, впрочем, и после посещения других стран. Ни Восток, ни Запад, ни далекая Австралия и острова в океане не открыли для него никаких перспектив. Мысль о том, что буржуазная демократия изжила себя, укреплялась в его сознании. В июне 1922 года он писал из Австралии: «Это самая демократическая страна из всех, в каких мне приходилось когда-либо бывать. Но чем больше я наблюдаю демократию, тем большую неприязнь к ней испытываю. Все низведено до вульгарного уровня заработной платы и цен, электрического освещения и ватерклозетов и ничего больше. Вы никогда не знали ничего, что было бы столь пусто, nichts, nullus, niente, как здешняя жизнь»³. Усиливалось ощущение надвигающейся пустоты, пугающего «ничто». Одно время он мечтал о поездке в Россию, начал изучать

¹ *Lawrence D.H. The Collected Letters of D.H. Lawrence.* — N. Y., 1962. — V. 1. — P. 353.

² *Ibid.* — P. 525.

³ *Ibid.* — V. 2. — P. 707.

русский язык, но отказался и от этой мысли: происходящие события убили это желание.

Когда осенью 1925 года Лоуренс ненадолго приехал в Англию, на него угнетающее впечатление произвело то, что ему пришлось увидеть. Миллион с четвертью безработных, дороговизна, пронизывающая все депрессия.

Две основных тенденции дают себя знать во взглядах и настроениях Лоуренса послевоенных лет: одна связана с поисками путей обновления жизни, вторая порождена разочарованием в окружающем. Одна побуждает к действию, другая отторгает от происходящего. Почти в одно и то же время он пишет: «Все больше и больше я чувствую, что не созерцание и не внутренняя жизнь являются моей целью, а жизнь деятельная, активная»¹; «Одиночество, молчание — всегда величайшее счастье. Чем больше видишь людей, тем больше чувствуешь, что все это ни к чему. Лучше пребывать в тиши своей комнаты наедине с собой»².

В завершающем творческий путь писателя романе «Любовник леди Чаттерли» особенности ранних и поздних произведений и выраженных в них настроений синтезируются.

3. СУЖДЕНИЯ ЛОУРЕНСА О РОМАНЕ. — МОРАЛЬ И РОМАН. — ЛОУРЕНС И ТРАДИЦИЯ. — ЛОУРЕНС О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В жанре романа созданы его основные произведения. Э. Билл справедливо подчеркнул, что для Лоуренса роман — это не только явление литературы, но и движущая сила жизни³.

Место и назначение романа в литературном процессе Лоуренс определял, исходя из категорий морально-этического характера, и в этом отношении он был связан с традицией английского романа XIX века. Однако сам он видел свою задачу в разрушении викторианской традиции умолчания, проявлявшейся при изображении, а вернее в отказе от изображения интимных отношений людей. Лоуренс одним из первых в английской литературе написал откровенно об отношении полов, ломая лед предрассудков и ханжества.

В послевоенные годы написаны статьи Лоуренса о романе — «Мораль и роман», «Роман и Чувство», «Почему роман имеет зна-

¹ *Lawrence D.H.* The Collected Letters. — N. Y., 1962. — V. 2. — P. 681.

² *Ibid.* — V. 2. — P. 713.

³ *Lawrence D.H.* Selected Literary Criticism. Ed. by A. Beal. — L., 1960. — P. XI.

чение». Не составляя завершённую теорию, высказанные в этих статьях суждения о романе и его функциях помогают понять эстетическую программу писателя.

«Мы не знаем ничего или почти ничего о нас самих», — этими словами Лоуренс определяет направление своих рассуждений о задачах романиста в статье «Роман и Чувство». Познать неизведанный мир чувств, заключённых в каждом из нас, — вот что считает Лоуренс самым важным. Что пользы в знаниях по географии, экономике или технике, если человек не знает себя? Самопознание — долг человека, а романист помогает его выполнить, помогает взглянуть в тьму таящихся в наших глубинах «африканских джунглей».

Смыслом нашего существования Лоуренс считает саму жизнь во всей полноте и многогранности ее проявлений, а роман называет «книгой жизни». В этом смысле он и Библию называет «великим всеобъемлющим романом». Он ставит романиста выше ученого, философа, проповедника и даже поэта, поскольку каждый из них трактует «какую-то часть человека, но не может охватить его в целом»¹. Всеобъемлющего понимания человека в его отношениях с окружающим миром может достигнуть лишь романист, ибо он знает, что в человеке значительно все — не только интеллект и не только дух, но и его тело, его руки, пальцы... Романист пробуждает «инстинкт жизни». Каким образом можно сделать это?

Лоуренс отвечает на этот вопрос: надо отказаться от каких бы то ни было схем, догм, заранее сконструированных шаблонов, так как они убивают жизнь, вечно изменяющуюся, находящуюся в постоянном движении. Передать это движение, эти изменения — вот что важно. «Мои слезы сегодня не те, что вчера, и мое сегодняшнее «да» странным образом отличается от вчерашнего... И если та, которую я люблю остается неизменяющейся, я перестану ее любить. Ведь только потому, что, меняясь сама, она изменяет меня, преодолевает мою инертность, и сама изменяется под моим влиянием, — только потому я продолжаю любить ее»².

Из всего, что может случиться с человеком, самым страшным Лоуренс считает превращение его в живого мертвеца, а происходит это, когда творимую ими схему люди принимают за настоящую жизнь. Можно есть, спать и даже любить, но не быть при этом живыми, а роман помогает человеку «быть живым, быть живым человеком — вот что самое главное»³.

¹ *Lawrence D.H. Selected Literary Criticism.* — P. 105.

² *Ibid.* — P. 106.

³ *Ibid.* — P. 107.

Стремление к обновлению романа, к обогащению его изобразительных возможностей проявилось в творческом использовании Лоуренсом художественных открытий живописцев. В этом отношении он продолжил национальную традицию взаимодействия литературы и живописи, которая всегда была сильна в культуре Англии. Лоуренс был наделен талантом восприятия жизни в ярких зрительных образах. Его новаторство во многом основано на использовании достижений художников. Для него важное значение имели полотна Констебля и Тернера, Ван Гога и Сезанна. Так же, как Блейк и Рёскин, Лоуренс считал живопись тем видом искусства, который с наибольшей полнотой и выразительностью запечатлевает самые существенные изменения в эмоциональной жизни личности. Он с вниманием относился к деятельности прерафаэлитов, к новаторству импрессионистов, к исканиям экспрессионистов и дерзкому вызову футуристов. Сезанн и Ван Гог были его учителями и наставниками после пережитого увлечения Констеблем и Тернером. Под их влиянием складывалась поэтика романов «Белый павлин» и «Сыновья и любовники», а затем обогащалась система изобразительных средств в «Радуге». Он восхищался «Подсолнухами» Ван Гога, как о великом реформаторе, утвердившем новое видение мира, писал о Сезанне. Они оба дороги ему своим умением передать трепетное движение жизни, складывающиеся в определенный момент отношения между художником и предметом его изображения.

Героями двух ранних романов Лоуренса являются художники. В «Белом павлине» — это Сирил, в «Сыновьях и любовниках» — Пол Морел, в эволюции которого Лоуренс выделяет такие этапы, как близость к прерафаэлитам, обращение к реалистической живописи, увлечение импрессионизмом. Лоуренс и сам был художником.

Лоуренс не раз обращался к вопросу о достижениях, утратах и современном состоянии романа. Исчерпаны ли возможности этого жанра? Имеет ли он будущее? Какие пути для его дальнейшего развития наиболее перспективны? Есть ли основания считать, что роман вступил в период кризиса? Все эти вопросы поднимаются в статьях Лоуренса. В статье «Исцеление или гибель романа» (1923) Лоуренс говорит о романах Пруста, Джойса и англичанки Дороти Ричардсон как о явлениях кризисных. Проявление кризиса он видит в «болезненно углубленном самоанализе», в излишнем внимании к переживаниям и чувствам, мало значительным. Путь возрождения романа Лоуренс видит в слиянии его с философией. «Приходится сожалеть о том, что философия и художественная литература разъединились, — пишет он. — Они были единым целым со времен мифов, а затем взяли и разошлись, как повздорившая супружеская пара... В результате роман становится обеск-

ровленным, а философия абстрактно сухой. Они должны снова соединиться»¹.

Лоуренс никогда не писал для избранных, он обращался к широким читательским кругам; он не хотел быть, подобно Джойсу, «высоколобым», как он не раз его называл, его не увлекали эксперименты Гертруды Стайн или футуристов. «Мне они нравятся, только я в них не верю. Я согласен с ними, когда речь идет об отживших традициях, инертности. Но я не согласен с ними в вопросах лечения и освобождения... Их искусство вовсе не искусство, а ультра-научная попытка создать диаграммы, отражающие определенное физическое и психическое состояние. Оно ультра-ультра интеллектуально, превосходит в этом и Метерлинка и символистов. В их произведениях нет ни капли наивности, хотя ее очень много в самих авторах»².

Глубже XIX века в своих работах о судьбах романа Лоуренс не заглядывал, а среди романистов XIX столетия выделяет Бальзака, Дж. Элиота, Льва Толстого и Томаса Гарди; его любимый драматург — Ибсен, любимые поэты — Шелли и Суинберн. «Читайте, мой друг, читайте Бальзака, Ибсена и Толстого и думайте над ними... все они были великие люди», «Бальзак прекрасен и велик»³, — утверждает он. «Безжалостный реализм» Бальзака покоряет его. В годы молодости он восхищался «Евгенией Гранде», считал это произведение лучшим из тех, что ему приходилось читать. Вспоминая сцену с сахаром, он обращает внимание на мастерство использования деталей, раскрывающих особенности характеров героев романа.

И все же, сколь бы ни ценил Лоуренс своих предшественников, он звал современных ему романистов освободиться от их влияния, называл их «выдохшимися». Только для Гарди из всех англичан делал он исключение. Томас Гарди всегда оставался ему близок, а герои романов Гарди импонировали ему присущей им импульсивностью, той полнотой жизни, которая никогда не оставляла Лоуренса равнодушным.

Томасу Гарди Лоуренс противопоставлял Джона Голсуорси, ни один из героев которого не является, с его точки зрения, живым существом. Форсайты — «существа социальные», — утверждает Лоуренс, ибо деньги заменяют им жизнь и ограждают от нее.

Лоуренс жил в эпоху, когда интерес англичан к русской культуре и особенно литературе был силен. Россия, как уже было отмечено, привлекала Лоуренса и происходившими в ней переменами.

¹ *Lawrence D.H. Selected Literary Criticism.* — P. 117.

² *Lawrence D.H. The Collected Letters.* — V. 1. — P. 280.

³ *Ibid.* — P. 182.

Поездка в Россию, к которой он готовился, не состоялась, но знакомство с творчеством русских писателей продолжалось. В 20-е годы Лоуренс читает В. Розанова и Л. Шестова и Россия видится ему такой, как она представляется на страницах их книг; в них слышит он «истинно русский голос».

Лоуренс читал в переводах Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Куприна, Андреева, Горького; он любил Бунина и помогал своему приятелю Котельянскому переводить на английский язык «Господина из Сан-Франциско», считая этот рассказ лучшим у Бунина.

Русские писатели воспринимаются Лоуренсом «как сама жизнь». Его влечет, а порой отталкивает Достоевский. Его привлекает и покоряет присущая романам русского писателя стихия страстей. Суждения Лоуренса о Достоевском противоречивы. «Он великий человек, и я восхищаюсь им, — пишет Лоуренс в апреле 1915 года»¹. А через два месяца он говорит: «Я не люблю Достоевского»². То он пишет о беззаветной любви Достоевского к существам загубленным и опустившимся, то утверждает, что в его душе нет ни капли любви, а лишь ненависть.

В одном из своих писем 1916 года, адресованном писательнице К. Мэнсфилд и ее мужу, критику Д. Мидлтону Марри, Лоуренс дает интересную классификацию героев Достоевского, отмечая при этом присущую русскому писателю черту: доводить особенности личностей героев до предела, до той высшей точки их проявления, которая граничит с бесконечностью. Таковы князь Мышкин, братья Карамазовы. Таким представляется Лоуренсу и сам Достоевский. В Дмитрие Карамазове, в Рогожине, в какой-то мере в Ставрогине воплощены начала чувственные; начала духовные полнее всего выражены в князе Мышкине, Алеше Карамазове и в том же Ставрогине. Третья группа героев, воплощающих начала рациональные, включает Ивана Карамазова, Петра Степановича и Гаврилу. И если в романе «Идиот» раскрыта высшая ступень христианской самоотверженности, то история Дмитрия Карамазова — выражение беспредельного эгоизма и чувственности. Экстаз самопожертвования оборачивается помешательством, экстаз чувственности порождает преступления, а люди рациональные, воплощающие «социальное сознание», превращаются в существа механические, утрачивая человечность.

В 1926 году Лоуренс писал: «Недавно я думал о том, что пришло время вновь перечитать Достоевского: не как художественную литературу, а как жизнь. Я так устал от этой английской

¹ *Lawrence D.H. The Collected Letters.* — V. I. — P. 332.

² *Lawrence D.H. Selected Literary Criticism.* — L., 1960. — P. 229.

манеры читать все только как литературу. Я обязательно закажу «Братьев Карамазовых»¹. Лоуренс всегда воспринимал роман как книгу жизни.

4. ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛОУРЕНСА. — ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА. — РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: РОМАНЫ «БЕЛЫЙ ПАВЛИН», «СЫНОВЬЯ И ЛЮБОВНИКИ»

В творчестве Лоуренса просматриваются два основных периода — довоенный и послевоенный; годы войны (1914—1918) — переход от первого ко второму.

Лоуренс начал писать в годы юности, продолжал литературные занятия, работая учителем. Его первые стихотворения были опубликованы в «Инглиш ревью» в 1908 году. Подруга молодости писателя Джесси Чемберс втайне от него послала рукописи стихов в издательство, их появление в печати оказалось неожиданностью, воодушевив Лоуренса на создание романа. Роман «Белый павлин» был издан в Англии в 1911 году и сразу же появился в Америке.

Помимо «Белого павлина» к раннему периоду творчества Лоуренса относятся романы «Нарушитель» и принесшие ему признание «Сыновья и любовники», а также поэтический сборник «Стихи о любви» и сборник рассказов «Прусский офицер» (1914).

В годы войны вышли роман «Радуга» (1915), путевые очерки «Сумерки в Италии» (1916), сборник «Новые стихи» (1918).

Послевоенный период открывается публикацией «Книги стихов» (1919), за которой следуют романы «Влюбленные женщины» и «Пропавшая девушка» (оба — 1920 г.), работа «Психоанализ и подсознательное» (1921), роман «Жезл Аарона» и сборник рассказов «Англия, моя Англия» (обе книги — 1922 г.). В 1923 году появились роман «Кенгуру», стихи, составившие сборник «Птицы, звери и цветы», «Очерки о классической американской литературе». В 1926 году вышел роман «Пернатый змей», в 1928 году — «Любовник леди Чаттерли»; тогда же были изданы сборник рассказов «Женщина, умчавшаяся прочь» и двухтомное «Собрание стихов». В 1929 году публиковались рассказы и подвергшаяся нападкам цензуры статья «Порнография и непристойность». В 1930 году выходили рассказы, очерки, статьи; в том же году, но уже после смерти писателя было опубликовано его эссе «По поводу леди Чаттерли».

Лоуренс получил признание как романист; роман — ведущий жанр в художественной системе писателя. Однако в целом творче-

¹ *Lawrence D.H. The Collected Letters. — V. 2. — P. 881.*

ство Лоуренса включает многие жанровые формы. В годы молодости он писал и пьесы. Нельзя не обратить внимания на то, что в ряде случаев раскрытие определенной темы (мотива) ведется писателем в нескольких произведениях разных жанров. Так, жизнь шахтерской семьи, развернутая в широкую панораму в романе «Сыновья и любовники», охватывающую большое временное пространство, представлена рядом драматических моментов и сцен в рассказах («Запах хризантем», 1909), в пьесах «Ночь в пятницу», «Вдовство миссис Холройд», первые варианты которых относятся соответственно к 1906 и 1910 годам, в стихотворении «Жена шахтера» (1911).

Такого рода «подходы» к созданию романа как большой эпической формы характерны для Лоуренса, и хотя каждое из вышеназванных произведений имеет свою художественную значимость, они являются вместе с тем своего рода этюдами к полотну романа. Очевидна также и связь поэтических и прозаических форм в творчестве Лоуренса, связь поэзии и прозы. Очень точно об этом писала американская писательница Дж. К. Оутс: «Все его стихи, не только законченные, но и наброски, составляют удивительное единство, своеобразный автобиографический роман..., эмоционально более яркий и сильный, чем самый значительный из его романов»¹.

Поэзия Лоуренса — поэтический комментарий его жизни, его судьбы, стихотворный дневник, фиксирующий переживания, впечатления, чувства в определенные моменты бытия. Но это не только автобиография самого Лоуренса, но и своего рода «универсалия бытия», исповедуемая поэтом «философия жизни», прославление «природного начала», восхищение красотой сущего.

Лоуренс воспринимает явления в их движении; текучести, постоянной изменчивости. В его пантеистическом мировосприятии ощущается близость к учению греческого философа Плотина о присутствующем в природе «животворящем духе». Лоуренс воспринимает все окружающее в антимониях, в противостояниях: жизнь — смерть, небо — земля, свет — мрак, вода — огонь, чувство — разум, мужчина — женщина, отец — сын.

Стихи Лоуренса — о природе и человеке, о человеке и цивилизации, о жизни и смерти, об отношениях между мужчинами и женщинами. Эти темы универсальны, их трактовка осуществлена в лаконичных поэтических фрагментах, составляющих мозаическое полотно. Зачаровывающее впечатление производит открытие «нового внутри известного». Лоуренс пишет о любви, цветах, персиках, гранатах, о змее и кенгуру, о травах и полевой мыши, о женской

¹ Oates J. C. The Hostile Sun. The Poetry of D. H. Lawrence. — Los Angeles, 1973. — P. 8.

красоте, о благоухании полей, о ветке рябины... Каждое живое существо живет в своем мире и вместе с тем — в едином общем мире. Утверждается бессмертная тайна природы и ее красота. Переключаясь с Джоном Китсом, поэт славит «Поэзию земли».

Сторонник «новой поэзии», Лоуренс выступил поборником свободного стиха, что сближало его с имажистами. Прекрасно владея традиционной версификацией, Лоуренс отказался от нее, видя именно в свободном стихе адекватное выражение «поэзии настоящего». В 1913 году он писал о том, что рифма и метр — не главное, ибо «все в стихах основывается на паузе».

Поэтическое начало свойственно роману «Белый павлин», открывающему путь Лоуренса-романиста. Это проявляется в великолепии пейзажей, в тонкой передаче прихотливого движения чувств героев. Сюжет романа составляет история любви Джорджа Сакстона и Летти. Руководствуясь предрассудками своей семьи, Летти выходит замуж за «человека своего круга», отвергнув неравного ей по происхождению Джорджа. Это приводит ее к духовному краху.

В «Белом павлине» проявляется связь с традицией близких ему Дж. Элиота и Гарди, но вместе с тем виден и отход от нее. Элиот привлекает Лоуренса мастерством построения «внутреннего действия», передающего отношения героев, Гарди — умением передать ощущение назревающих драматических конфликтов за внешне безмятежной идиллией деревенского существования.

С особой силой и полнотой своеобразие Лоуренса-романиста проявилось в романе «Сыновья и любовники». Различны оценки, которые ему давали современники. Одни связывали его с реалистической традицией, другие называли первым фрейдистским романом в английской литературе. Категоричность суждений не раскрывает существа явления. Роман Лоуренса потому и полон жизни, что объединяет в себе, казалось бы, противоречивые начала. Он передает «внешнее» и «внутреннее», очевидное и потаенное. В конфронтации этих начал, в их взаимодействии и движении — своеобразие и сила этого произведения. Здесь Лоуренс ближе всего подошел к достижению того равновесия двух начал бытия, к которому он и стремился, здесь воплотил он свой эстетический идеал.

Художественный мир романа, этот «ноттингемский космос», как определила его Вирджиния Вулф, живет по законам самим его творцом созданным. В конфликтном взаимодействии пребывают разум и чувство, интеллект и инстинкт, материально-телесное и интуитивно-эмоциональное. Реалистические картины жизни горняцкого поселка и шахтерской семьи Морелов включают передачу глубинного мира импульсов. Все отчетливо и осязаемо, однако эта ясность обманчива, она ускользает, теряя определенность очертаний и форм. «Вот почему так трудно в первый раз читать Лоурен-

са, — замечает критик Уолтер Аллен. — Ведь мы постигаем чувство через его внешнее проявление, а Лоуренс как раз ставил своей целью выражать эмоции и ощущения глубинные, которые никогда не выходят на поверхность»¹.

По форме роман во многом традиционен: аналоги ему находим у предшественников и современников Лоуренса. Таковы романы Дж. Мередита «Испытание Ричарда Феверела» (1859) и «Карьера Бьючемпа» (1875), романы А. Беннета «Клейхенгер», «Бремя страстей человеческих» Сомерсета Моэма (1915). В каждом из них — история молодого человека, вступающего в жизнь, в каждом посвоему преломляются особенности «романа воспитания».

В «Сыновьях и любовниках» сильна автобиографическая струя. Семья Морелов, поселок Бествуд, картины природы — все это рождено воспоминаниями Лоуренса о днях его детства и юности, проведенных в Иствуде и Ноттингеме, о родительском доме, о первой любви. В образах Уолтера Морела и Гертруды Морел запечатлены отец и мать писателя; передана атмосфера родного дома, отношения родителей. А Пол Морел — это сам Лоуренс, выросший в горняцком поселке, получивший благодаря стараниям матери образование, ставший писателем. В образе Мириам изображена подруга юности Лоуренса Джесси Чэмберс. И все же «Сыновья и любовники» — это не автобиография автора, а одно из значительных явлений в развитии английской художественной прозы начала XX века, роман, основанный на иных, чем у его предшественников, принципах изобразительности.

В этом романе заключены многие начала повествовательного искусства: реалистические картины действительности, натуралистические описания быта, импрессионистические полотна, акварельный рисунок, графика, куски самой жизни и ускользающее движение ощущений. Все это присутствует в тексте романа, отражая многообразие зрительного восприятия писателя.

Лоуренс раздвинул рамки романа, включив в сферу изображения интеллектуальную, духовную, сексуальную жизнь героев. Уже в первой главе приведены в движение силы притяжения и отталкивания, определяющие супружескую жизнь Уолтера и Гертруды, сказывающиеся на их детях, на взаимоотношениях сыновей с отцом и матерью.

Впервые встретившись с Морелом, Гертруда ощутила исходящую от него силу, тепло, магические токи жизни. Она соглашается стать его женой, воспринимает как чудо то «горение жизни», которое чуждо ей самой, ибо рассудок всегда одерживает верх над ее эмоциями. Этот брак не принес счастья ни мужу, ни

¹ Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970. — С. 65.

жене. Не сделал он счастливым и их сыновей. Неприятие отца и безграничная любовь к матери пробуждаются и у Пола и у его брата.

Самоотверженная любовь матери к сыновьям, особенно к Полу, прослежена в романе на всех этапах ее развития. Это сильное, неистребимое чувство, разделяемое сыном и вместе с тем порабащающее его, дающее ему жизненные импульсы и в то же время удерживающее его от свободы решений и выбора, для самой Гертруды становится компенсацией неудачно сложившейся семейной жизни, отношений с мужем.

Фрейдистские мотивы присутствуют в романе. Особое значение приобретает проблема «эдипова комплекса», определяющего значения впечатлений на последующую жизнь человека. «Раздоры между родителями, несчастный брак их, обуславливает самое тяжелое предрасположение к нарушению сексуального развития или невротического заболевания детей», — отмечал З. Фрейд. Он писал также и о том, какое большое значение имеет для мужчины образ любимой матери, воспоминания о которой определяют его выбор объекта любви, а если избранницей его становится женщина на его мать не похожая, то очень часто близость не приносит счастья и завершается разрывом¹. Сходные ситуации находим и в романе Лоуренса.

При этом нельзя не отметить, что, начиная работу над «Сыновьями и любовниками», Лоуренс не был знаком с трудами Фрейда; о содержании ранних работ австрийского ученого он имел представление по пересказам своей жены Фриды Лоуренс, для которой немецкий язык был родным. Однако идеи фрейдизма «носились в воздухе» и интерес к его теориям возрастал. Внимание к ним проявил и Лоуренс, акцентировав заинтересовавшие его проблемы во второй половине романа.

В романе представлен сложный комплекс переживаний и чувств, проявляющихся в отношении Пола к родителям, — неприязнь к отцу и болезненно-страстная привязанность к матери, превращающаяся из детской нежности в прочное и устойчивое чувство, становящееся преградой для сближения Пола с другими женщинами. Осложняются отношения Пола с Мириам, а затем происходит разрыв и с Кларой. Он дорожит своей духовной свободой и привязанностью к матери превыше всего. Только с ней связан он неразрывными узами. Со своей стороны и Гертруда предана сыну и требует от него столь же сильной привязанности, какую испытывает к нему сама. И когда миссис Морел умирает,

¹ Фрейд З. Очерки психологии сексуальности // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. — Тбилиси, 1991. — С. 92—93.

Пол осознает всю глубину своего одиночества, а в какой-то мере и безысходность положения. Все, чем интересовался он прежде, куда-то ушло, «мир стал для него каким-то нереальным». Надежда лишь теплется.

5. ТВОРЧЕСТВО ЛОУРЕНСА ВОЕННЫХ И ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ: ОТ «РАДУГИ» К «ВЛЮБЛЕННЫМ ЖЕНЩИНАМ» И ДРУГИМ РОМАНАМ 20-Х ГОДОВ

Переходом от раннего к послевоенному творчеству стал роман «Радуга». Работая над ним, Лоуренс отмечал, что он сильно отличается от всех предшествующих романов, «написан совсем другим языком». В письме к Э. Гарнету в июне 1914 года он писал о том, что теперь его интересует не «стабильное его характера», а «физиологические аспекты» поведения и поступков героев.

Повествуя в «Радуге» о судьбах нескольких поколений семьи Бренгуэнов, об истории нескольких супружеских пар, Лоуренс оперирует категориями «он» и «она» в гораздо большей степени, чем раскрывает своеобразие индивидуальности персонажей. Героиня романа Урсула Бренгуэн стремится к независимости от родственной опеки и всяческих уз. Она не приемлет жизни поколения отцов; «старый безжизненный мир» внушает ей отвращение, она мечтает об иной, исполненной глубокого смысла жизни, ее влечет «мир труда и обязанностей», она хочет «завоевать себе место в мужской жизни». Однако ей во многом приходится разочаровываться: школа, где она преподает, — «просто учебная лавочка, где обучают делать деньги», «здесь нет ничего, похожего на творчество и созидание»; современная цивилизация делает из людей бездушные машины; все готовы служить божеству материальной выгоды. Любовь Урсулы завершается разрывом с отцом ее будущего ребенка. И все же она смотрит в будущее с надеждой, которая рождается в ней в предвкушении материнства. В финале романа возникает образ радуги, символизирующий заложенную в крови человека жизненную силу. Глядя на радугу, Урсула размышляет о будущем: «Она знала, ничем не объединенные люди жили в сфере тления, но радуга уже занялась в их крови, знала, что они сбросят с себя затвердевшую оболочку, что появятся новые чистые ростки, полные силы, тянущиеся к свету, воздуху и влаге неба. В радуге она видела новое творение земли, которое придет на смену тлетворному дыханию домов и фабрик».

Настроения Лоуренса первых послевоенных лет переданы в романе «Влюбленные женщины», являющемся продолжением «Ра-

дуги». Если «Радуга» — это роман об органическом развитии жизни, то «Влюбленные женщины» — это книга утраты надежд и кризисного мироощущения. Сильнее чем прежде, звучит тема враждебности машинной цивилизации Земле и людям. Над всем парит «дух полного разрушения».

Во «Влюбленных женщинах» продолжена история Урсулы и ее сестры Гудрун, их поисков независимости и гармонического существования. Тема отцов и детей, тема формирования нового мироощущения у молодого поколения, тема женской эмансипации — все это не могло не привлечь внимания современников к роману Лоуренса. Оно усиливалось тем, что настроения и поиски героев лоуренсовского романа были созвучны настроениям значительной части английского общества послевоенных лет, хотя временем действия романа являются предвоенные годы.

Новым, сравнительно с прежним, было построение этого романа Лоуренса. Писатель отказался от сюжета как основного организирующего начала повествования. Роман строится как цепь эпизодов, представляющих собой вариации единой темы — поисков смысла жизни в условиях, когда «старые идеалы абсолютно мертвы». И если Руперт Бёркин, которого любит Урсула, доходит в своем отрицании существующего до крайности, утрачивая веру в человечество («Я не верю в человечество... я ненавижу умирающие формы общественного устройства, — и поэтому моя работа в области просвещения не может не представляться мне ерундой»), если он жаждет только полного одиночества и обособления от всего и всех, если он называет человека «ошибкой мироздания» и предрекает неизбежность его исчезновения, то Урсула не соглашается с ним и оспаривает его взгляды; она мечтает о жизни, о счастье, не желая слушать о «конце и смерти». Звучат два голоса, ведется спор... Оба голоса принадлежат самому автору — Дэвиду Герберту Лоуренсу. Писатель ведет спор с самим собой, его сознание питает мысль и героя и героини. Говорить об авторском «я» в романе можно, имея в виду и героя и героиню.

Еще более сложно складываются отношения между Гудрун и ее возлюбленным Джеральдом Кришем. Их страсть оборачивается для каждого из них внутренней опустошенностью, переходит в ненависть; борьба «мужского» и «женского» начала не имеет конца. Джеральд находит его в самоубийстве. Как неизбежность, как тяготеющий над ним рок принимает он свою смерть, бросаясь со снежной вершины в пропасть. Опустошена, нравственно сломлена и Гудрун. Она ищет спасения в искусстве, которое, как убеждает ее в этом немец-художник Лоерке, и есть подлинная реальность. Вслед за Лоерке Гудрун и себя считает избранной личностью, свободной от каких бы то ни было обязательств перед людьми; она убеждает

себя в том, что для нее, как и для всех «великих женщин — Клеопатры, Марии Стюарт, Рашель» — любовь — лишь средство ощутить полноту жизни, а человек, дарящий ее, не имеет никакого значения. Теперь ей все равно, куда и с кем ехать, чьей любовницей быть.

Общая атмосфера романа мрачна и печальна. Звучат два переплетающихся, борющихся, сталкивающихся лейтмотива — жизнь и смерть. В этой оппозиции нет равновесия, силы смерти одерживают верх. В угольных шахтах, которыми владеет Джеральд, погребены тысячи жизней, но и те, кто собирается в модном лондонском кафе «Помпадур», по существу столь же мертвы. «Ехеунт» названа финальная глава романа. Это латинское слово звучит как театральная ремарка: «Уходят». Уходят со сцены Урсула и Бёркин, уходит Гудрун, уже ушел Джеральд. Перспектив на будущее не возникает. Ни мерцающих огней, навстречу которым шел Пол Морел, ни многоцветной радуги, воспринимаемой как символ жизни Урсулой Бренгуэн, в этом романе не появляется. Силы разрушения берут верх над стремлением сконструировать утопию.

Тональность романа «Влюбленные женщины» характерна и для последовавшими за ним произведениями — «Жезл Аарона», «Кенгуру», «Пернатый змей», отразивших неудовлетворенность и смятение писателя в гораздо большей степени, чем уверенность в жизненной способности выдвигавшейся им системы ценностей. Эти романы могут быть названы книгами странствий и поисков, но романами открытий и утверждений они не стали. Где бы ни происходило действие — в Англии («Жезл Аарона»), в Австралии («Кенгуру»), в Мексике («Пернатый змей») — нигде не находят герои этих книг желанной гармонии.

Лоуренс пишет о людях неудовлетворенных, ищущих «новую жизнь», его герои одержимы индивидуалистическими устремлениями, в них обнаруживается мистическая сила, покоряющая окружающих и сочетающаяся с первобытной простотой «естественного человека», но все это не приносит ему удовлетворения. Происходят срывы, отступления от художественных достижений ранних произведений. Критики правы, утверждая, что еще не завершив роман «Пернатый змей», Лоуренс перестал верить в жизнеспособность предлагаемой им «новой религии». М. Спилка, Гарри Т. Мур, Г. Хау, многие другие оценивают «Пернатый змей», как наиболее противоречивое произведение, как одну из очевидных неудач писателя. Однако, как всегда, были и защитники. Так, американский литературовед Д.Л. Кларк назвал роман «Пернатый змей» Евангелием будущей религии.

6. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ И ПОСЛЕДНИЙ РОМАН «ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ»

Еще одной и уже последней попыткой Лоуренса выступить в роли творца «новой религии» стал его роман «Любовник леди Чаттерли». Эта книга завершает творческий путь писателя, вбирая в себя его многолетний опыт поэта и романиста. Особенности ранних и поздних произведений Лоуренса синтезируются в «Любовнике леди Чаттерли».

Ни об одном из своих романов Лоуренс не писал так много, как о «Любовнике леди Чаттерли». Начиная с 1927 года, в его переписке встречаются многочисленные упоминания о романе, работа над которыми захватила его. Вновь и вновь разъясняет он свой замысел, рассуждает о стоящих перед ним задачах. В 1929 году он пишет статью «По поводу «Любовника леди Чаттерли», где излагает свои взгляды на характер отношений между людьми в современном обществе. «Жизнь приемлема только тогда, — пишет Лоуренс, — когда тело и разум находятся в гармонии и когда между ними устанавливается естественное равновесие»¹.

В письмах Лоуренса ощущается нервная напряженность ожидания: какое впечатление произведет его роман на читателей? Он не обольщался, заранее зная, что реакция не будет положительной. Он нарушил викторианские традиции умолчания, посмел вторгнуться в такие сферы жизни, на освещение которых было наложено табу. И если во Франции Золя, Мирбо, Гюисманс, Мопассан весьма смело писали об интимных сторонах жизни своих героев, то английские писатели викторианской эпохи в такие сферы не вторгались. Лоуренс, как и Джойс, нарушал запреты.

В «Любовнике леди Чаттерли» передана атмосфера жизни послевоенной Англии. «Наш век в основе своей — трагический век, поэтому мы отказываемся воспринимать его трагически. Катастрофа свершилась, мы находимся среди руин и пытаемся возвести новые стены, обрести новые надежды. Это тяжелая работа: гладкой дороги в будущее нет; но мы обходим препятствия или перебираемся через них» (перевод наш. — *Н.М.*). Эти слова звучат в начале романа, и история героев предстает перед нами как результат пережитой катастрофы.

Она в самом прямом смысле определила судьбу Конни, ее мужа Клиффорда, бывшего участника войны Меллорса.

Конни вышла замуж за Клиффорда Чаттерли в разгар войны. Клиффорд снова уехал на фронт и через полгода, получив тяжелое

¹ *Lawrence D. H. A Propos of Lady Chatterley's Lover. — L., 1961. — P. 92*

ранение, вернулся. Его жене было в то время двадцать три, а ему двадцать девять лет. Два года Клиффорда выхаживали врачи. Ему спасли жизнь, но он уже навсегда был прикован к креслу на колесах. Вместе с женой сэр Клиффорд поселился в своем родовом поместье Рэгби-Холл, унаследовал титул баронета, а Конни стали называть леди Чаттерли. Но подлинной жизни не было, сколько бы ни старалась Конни поддерживать мужа и помогать ему. Любовь со всеми сокровенными тайнами открылась для нее в скромной хижине лесничего Меллорса.

Характеры героев конкретны и вместе с тем каждый из них — символ. Противопоставление Меллорса Клиффорду — это противопоставление жизни и анти-жизни, порожденной механической цивилизацией. Конни предстоит сделать выбор, что и определяет драматическую напряженность повествования. В романе утверждается право человека на жизнь.

Образ Клиффорда воплощает в себе то, что подлинной жизни враждебно. Клиффорд — жертва войны и антигуманной цивилизации, но он и сам превращается в одно из уродливых ее порождений. Выявляется несоответствие между внешней внушительностью и внутренним бессилием. Благообразная внешность, широкие плечи, сильные руки, воля, сквозящая во взгляде его пронизательных глаз, — и мертвые ноги, безжизненность тела, бессилие паралитика, навсегда прикованного к своему креслу. И какие бы формы деятельности он для себя не выискивал, Клиффорд мертв. «Какое странное существо, — пишет о нем Лоуренс, с сильной, холодной, непреклонной волей и абсолютно лишенное тепла. Одно из тех существ далекого будущего, у которого нет души, а только необычайно напряженная воля, холодная воля!»

Сравнение Клиффорда с существом из будущего в контексте романа (и всего творчества Лоуренса) имеет глубокий смысл. Вот оно — будущее, к которому ведет людей развивающийся техницизм, механизация существования. В восприятии Конни образ Клиффорда сливается с ненавистным для нее промышленным Мидлендом с его угольными шахтами, погубившими в своей подземной паутине тысячи жизней, с покрытыми копотью городскими зданиями. Все это несет на себе знак вырождения, гибели.

Как «существо из далекого будущего» Клиффорд напоминает марсиан из фантастического романа Герберта Уэллса «Борьба миров: «У них была голова и только голова!» Они передвигаются на металлических ходулях, их нижние конечности атрофированы, они размножаются почкованием, могут обходиться без сна и работать целыми сутками. Можно вспомнить и рассказ другого анг-

лийского писателя — «Машина останавливается» Э.М. Форстера, появившийся в первом десятилетии XX века. В нем речь также идет о перерождении людей, пользующихся всеми удобствами цивилизации.

Жизнь, человечность, тепло воплощены в образе Меллорса. Он — сын шахтера и в молодости сам работал под землей. Оливер Меллорс добровольцем ушел на военную службу, вместе с колониальными войсками побывал в Египте, Индии, был произведен в офицеры, но военной карьеры не сделал. Семейная жизнь сложилась неудачно. Он служит лесничим в поместье Клиффорда, превыше всего ценит одиночество, общение с природой. Жизнь глубоко ранила этого человека — забившись в лесную глушь, он залечивает свои раны. Встреча с Конни означала возрождение и для него. Они нужны друг другу. «Сказать тебе, что есть у тебя и чего нет у других и от чего зависит будущее?» — спрашивает его Конни. И сама же отвечает: «Это смелость твоей нежности». А Меллорс в своем письме к Конни пишет о том, во что он верит: «Я верю в огонек, вспыхнувший между нами».

Эти слова, звучащие в конце романа, перекликаются с финалом «Сыновей и любовников». Вновь возникает образ света, прорезающего темноту. Однако в контексте последнего романа Лоуренса слова надежды звучат робко.

Со страниц романа встает образ Англии, истерзанной войной. На всем лежит тень смерти и запах тления. «Конни казалось, что все великие слова не существуют для ее поколения: любовь, радость, счастье, мать, отец, муж, — все эти большие слова были теперь наполовину мертвы, они умирали с каждым днем». Над всем царил культ денег, «деньги вы просто обязаны были иметь». «Потребуется много лет, чтобы все это прошло. Нужны новые надежды». Обо всем этом думает Конни, в судьбе которой заключены судьбы множества женщин.

* * *

На обложках книг Лоуренса, издаваемых в Англии, изображен феникс — волшебная птица с распростертыми над пламенем костра крыльями. Феникс сжигает себя и вновь возрождается из пепла. Это символ жизни-горения и символ человека, стремящегося к проявлению полноты своего «я», полноты своей личности со всеми ее особенностями. Этот рисунок стал эмблемой. В нем выражена суть творчества Лоуренса.

Д.Г. Лоуренс

ЗАПАХ ХРИЗАНТЕМ

I

Паровозик-кукушка с семью гружеными вагонами — состав номер четыре — приближался со стороны Селстона, дергаясь и лязгая железом. Он появился из-за поворота, угрожающе свистя, точно летел невесть на какой скорости, но его без труда обогнал жебенок, в испуге выскочивший из зарослей дрока, которые все еще слабо золотились в ранних сумерках промозглого дня. Женщина, идущая по шпалам по ветке в Андервуд, отступила к живой изгороди и, отведя корзину вбок, стала смотреть на надвигающийся локомотив. Вагоны один за другим тяжело прогрохотали мимо, подпрыгивая на стыках, медленные и неуклонные, заперев сиротливо стоящую фигурку в ловушке между своими черными стенами и живой изгородью, и покатались дальше, к бесшумно облетающей дубовой роще; из кустов шиповника, что рос вдоль насыпи, выпорхнула стайка птиц, которые клевали там ярко-красные ягоды, и растворилась в сумраке, уже прокравшемся в дубраву. На открытых местах дым паровоза стлался по земле, цепляясь за жухлую траву. Поля лежали голые, заброшенные, болотистый луг возле заросшего камышом пруда опустел — куры, которые весь день гуляли в ольшанике, отправились в свой сарайчик из просмоленных досок. За прудом темнел конус отвала, и в застывшем предвечернем свете кровавые языки пламени лизали его покрытые золой бока. За отвалом высились кверху кирпичные трубы и черный раскаряка — копер шахты Бринсли. На фоне неба быстро вращались два вертикальных колеса, судорожно стучали поршни паровой машины. Шахтеры поднимались на поверхность после смены.

Приблизившись к стрелке, за которой начинали ответвляться подъездные пути с рядами товарных платформ, паровозик засвистел.

Шахтеры брели точно тени, по одному или небольшими группами, расходясь после работы домой. У расчерченного шпалами полотна стоял низкий, приземистый домишко, от шлаковой дорожки к нему вели три ступеньки. Стены дома оплела старая виноградная лоза, ее узловатые ветки тянулись к черепичной крыше будто когти. Мошеный дворик был обсажен пожелтевшими примулами. Длинная полоска сада за домом спускалась к заросшей кустами речке. В саду было несколько чахлах яблонь, еще какие-то деревья с побитыми холодом листьями, грядка лохматой капусты. По сторонам дорожки цвели растрепанные розовые хризантемы, словно

брошенные на кусты розовые лоскутки. Из курятника под кровельным картоном, который стоял за домом, вышла, пригнувшись женщина. Закрыла и заперла замком дверь, отряхнула белый передник и выпрямилась.

Женщина была высокая, красивая, с гордо посаженной головой и черными, тонко очерченными бровями. Гладкие черные волосы разделены ровным пробором. Несколько минут она внимательно всматривалась в идущих вдоль путей шахтеров, потом повернула голову в сторону речки. Лицо у нее было спокойное, застывшее, рот горько сжат. Женщина крикнула:

— Джон! — Никто не отозвался. Она подождала немного, потом спросила громко: — Где ты?

— Здесь, — ответил из кустов угрюмый детский голос. Женщина нахмурилась, вглядываясь в сумерки.

— Где «здесь»? У воды? — строго спросила она.

Мальчик не ответил, но вылез из малинника, ветки которого торчали верх точно пучки розог. Он был лет пяти, маленький, крепенький. Вылез и, набычившись, встал перед матерью.

— А, ты был в малиннике! — с облегчением произнесла она. — Я думала, ты ушел к воде. Туда нельзя, ты ведь помнишь?

Мальчик молчал и не двигался с места.

— Ну хорошо, пойдем домой, — сказала мать чуть мягче, — темно уже. Вон дедушка едет.

Мальчик с хмурым видом медленно, нехотя двинулся к матери. На нем была курточка и брюки из толстой, грубой ткани, явно перешитые из старого мужского костюма.

На дорожке он стал обрывать мохнатые лоскутья хризантем и пригоршнями бросать лепестки на землю.

— Что ты делаешь, перестань! — сказала мать. Мальчик оставил хризантемы, и тогда она, вдруг пожалев его, сломила ветку с тремя-четырьмя бледными цветками и поднесла к лицу. Во дворе женщина хотела было кинуть ветку, но рука ее дрогнула, и она воткнула цветы за пояс. Задержавшись у трех ступенек, мать с сыном стали смотреть на шагающих домой шахтеров. Маленький состав надвигался все ближе. Вот паровоз прополз мимо дома и остановился против калитки.

Из паровозной будки высоко над женщиной высунулся машинист, коренастый, низенький, со шкиперской седой бородкой.

— Дашь мне чаю? — спросил он женщину весело и оживленно.

Это был ее отец. Она сказала, что сейчас заварит, ушла в дом и тут же вернулась.

— Я не был у вас в воскресенье, — начал седобородый машинист.

— А я и не ждала тебя, — сказала дочь.

Машинист поморщился, потом спросил все так же ласково и беззаботно:

— Так, стало быть, ты слышала? Ну, и что думаешь?..

— Думаю, что очень уж скоро, — ответила она.

Мужчина с досадой дернул головой, услышав ее сдержанный упрек, потом заговорил просительно, но с затаенной жестокостью:

— А что прикажешь мне делать? Сидеть одному в пустом доме, что за жизнь для мужчины в мои годы? И уж раз я снова решил жениться, не все ли равно — раньше я женюсь или позже? Кому какое дело?

Женщина повернулась и ушла в дом, ничего не сказав.

Мужчина в будке упрямо нахмурился и стал ждать; вот она появилась, неся чашку чая и хлеб с маслом на тарелке, поднялась по ступенькам и остановилась у подножки шипящего локомотива.

— Бутерброд не обязательно, — сказал отец. — А вот чай... — Он с наслаждением отпил из чашки. — Чай — это отлично. — Он сделал еще несколько глотков, потом сказал: — Слышал я, Уолтер снова пьет.

— Да разве он когда-нибудь бросал? — с горечью проговорила женщина.

— Он, говорят, похвалялся в «Лорде Нельсоне», что не уйдет, покуда не спустит все до последнего гроша, а было у него целых полфунта.

— Когда это? — спросила женщина.

— В субботу вечером. Я точно знаю, люди не врут.

— Очень на него похоже. — Женщина с горечью засмеялась. — Мне он дает всего двадцать три шиллинга.

— Хорош, ничего не скажешь: тащит все деньги в кабак и напивается, как свинья, — проговорил седобородый машинист. Женщина отвернулась. Отец допил чай и протянул ей чашку. — Ну вот, — вздохнул он, вытирая рот. — Теперь и на душе легче...

Он положил руку на рычаг. Паровозик напряжился, запыхтел, и состав с лязганьем покатил к переезду. Женщина снова посмотрела на пути. Темнота уже скрывала рельсы и стоящие на них товарные платформы; мимо по-прежнему брели понурые фигуры. Торопливо стучал подъемник, затихал ненадолго и снова принимался стучать. Элизабет Бейтс несколько минут смотрела на однообразный людской поток, потом вошла в дом. Ее муж все не возвращался.

Маленькая кухня была наполнена светом горящего очага; в жерле тлела горстка красных углей. Казалось, вся жизнь комнаты сосредоточена в беленом жарком очаге, в стальной решетке, отражавшей красное пламя. Стол был накрыт, в темноте поблескивали чашки. В дальнем углу, на ступеньке лестницы, ведущей наверх,

сидел мальчик и строгал ножом деревяшку. Его почти не было видно в полумраке. Было половина пятого. Ждали только отца, чтобы сесть за стол. Мать глядела, как ее сын, насупясь, строгает деревяшку и думала, что молчаливость и упорство достались ему от нее, а поглощенность собой и безразличие к другим — от отца. Она неотступно думала о муже. Наверное, он прошел мимо дома, проскользнул незаметно мимо собственной двери и теперь пьянствует в трактире, а обед в ожидании его перестоял. Она взглянула на часы, взяла кастрюлю с картофелем и понесла во двор — слить воду. Сад и поля за речкой уже тонули в зыбком мраке. От земли в темноту повалил пар, она выпрямилась с кастрюлей и увидела, что за путями и полем, на дороге, уходящей вдаль по косогору, зажглись желтые фонари. И снова она стала всматриваться в идущих шахтеров, которых становилось все меньше.

Огонь в очаге догорал, темнота на кухне сделалась красной. Женщина поставила кастрюлю на плиту, подвинула пудинг поближе к огню. И застыла без движения. Радостно, легко застучали на дорожке быстрые детские шаги. Кто-то начал возиться с дверной ручкой, и в кухню, снимая на ходу пальто, вошла девочка; стянула шапку с затылка на лицо, таща вместе с нею густые пшенично-золотые кудри.

Мать выбранила девочку за то, что пришла из школы так поздно: уже зима, темнеет рано, придется вообще не выпускать ее из дому.

— Что ты, мама, совсем светло! Ты вон даже лампу не зажгла, а папы еще нет.

— Да, его нет, а уже без четверти пять. Ты его не видела?

Лицо у девочки стало серьезным. Она грустно посмотрела на мать большими голубыми глазами:

— Нет, мама, а что? Думаешь он уже поднялся наверх и прошел мимо, в Старый Бринсли? Не может быть, я бы его увидела.

— А он уж постарался, чтобы ты его не увидела, — с горечью возразила мать, — заранее все обдумал. Сидит сейчас в «Принце Уэльском», можешь не сомневаться. Что ему делать в шахте так поздно?

Девочка жалобно глядела на мать.

— Мам, давайте обедать? — попросила она.

Мать велела Джону садиться за стол, а сама еще раз открыла дверь и поглядела сквозь темноту за железнодорожные пути. Вокруг не было ни души: подъемник уже не стучал.

— Может он задержался с подрывкой, — сказала она сама себе вполголоса.

Сели обедать. Джон на своем конце стола у двери почти растворился в темноте. Они не различали лиц друг друга. Девочка опустил-

лась на корточки у решетки, медленно поворачивая над огнем толстый ломоть хлеба. Мальчик, тень со смутным пятном лица, глядел на сестру, преображенную красным свечением.

— Как я люблю глядеть на огонь, — произнесла девочка.

— Любишь? — отозвалась мать. — Почему?

— Он такой красный, в углях столько пещерок... и так тепло, приятно, так хорошо пахнет.

— Надо будет угля подбросить, — сказала мать, — а то отец придет и начнет ворчать, что он, мол, целый день надрывается на шахте, а дома огня порядочного развести не могут. В трактире-то небось всегда тепло.

Несколько минут все молчали. Потом Джон капризно протянул:

— Ну что ты, Анни?

— А что я? Огню ведь не прикажешь, чтобы горел ярче!

— Нарочно водит туда-сюда, чтобы дольше не жарился, — проворчал мальчик.

— Не надо думать о людях плохо, сынок, — отозвалась мать.

Но вот в темноте захрустел на зубах поджаристый хлеб. Мать почти не ела. Она только пила чай и упорно о чем-то думала. Когда она поднялась, ее вскинутая голова казалась окаменевшей от гнева. Она посмотрела на пудинг, который стоял на огне, и ее точно прорвало:

— Какое издевательство — даже обедать домой не пришел! Пусть все сгорит, мне безразлично. Я приготовила обед, сижу жду, а он все мимо собственного дома в кабак!

Она вышла во двор, набрала угля и стала кидать кусок за куском в красный огонь; по стенам поползли тени, в кухне стало еще темнее.

— Ничего не видно, — проворчал ставший неразличимым Джон. Мать против воли рассмеялась.

— Ничего, мимо рта не пронесешь, — сказала она и вышла поставить сковок за дверью. Когда ее силуэт снова появился на фоне беленой печки, мальчик повторил капризно и упрямо:

— Не видно ничего!

— Вот наказание! — с досадой вскричала мать. — Минуты без света посидеть не можешь, совсем как отец.

И все-таки она взяла с полки бумажный жгут, зажгла его и понесла его к керосиновой лампе, висевшей в середине комнаты. Когда она подняла руки, живот ее слегка округлился, и стало видно, что она ждет ребенка.

— Ой, мама! — вдруг вскричала девочка, и мать замерла с коляком в руке. Она стояла с поднятой рукой, обернувшись к дочери, красиво освещенная светом от медного отражателя.

— Что случилось?

— У тебя за поясом цветов! — проговорила девочка в восторге от необычного зрелища.

— Господи, только и всего! — с облегчением сказала мать. — А я подумала — пожар. — Она накрыла лампу колпаком и, помедлив, подкрутила фитиль. На полу зыбко колебалась бледная тень.

— Я хочу понюхать! — все с тем же восторгом попросила девочка, подходя к матери и прижимаясь лицом к ее переднику.

— Отстань, дурочка! — сказала мать и прибавила огонь. Свет как бы обнажил их тревогу, и женщина почувствовала, что вот-вот не выдержит. Анни все так же стояла, нагнувшись к ее фартуку. Мать с досадой выдернула из-за пояса цветы.

— Ой, мамочка, не надо, — вскричала Анни, ловя ее руку и пытаясь снова засунуть цветы за пояс.

— Что за глупости, — сказала мать, отворачиваясь. Девочка поднесла к губам бледные хризантемы и прошептала:

— Как хорошо пахнут!

Мать отрывисто засмеялась.

— А я не люблю, — сказала она. — У меня всю жизнь хризантемы — и на свадьбе, и когда ты родилась; даже когда его в первый раз принесли домой пьяным, в петлице у него была рыжая хризантема.

Она посмотрела на детей. Они глядели на нее вопросительно, приоткрыв рот. Несколько минут она сидела молча, покачиваясь в кресле. Потом снова взглянула на часы.

— Без двадцати шесть! Нет, уж теперь-то он не придет, — бросила она небрежно, с язвительной горечью. Теперь его приведут. Будет сидеть в кабаке. Ввалится весь грязный, в угольной пыли, но я его мыть не стану. Пусть спит на полу... Господи, какая же я была дура, какая дура! Знать бы, что буду жить в этой грязной дыре, среди крыс, а он будет, как вор, красться мимо собственного дома. На прошлой неделе два раза пришел пьяный, сегодня опять загулял.

Она оборвала себя и начала убирать со стола.

Прошел час, может быть, больше; дети притихли, поглощенные игрой, придумывая все время что-то новое, робея матери, страшась возвращения отца. Миссис Бейтс сидела в кресле-качалке и шила безрукавку из толстой кремовой байки; когда она отрывала от ткани кромку, раздавался как бы глухой стон. Она трудилась над шитьем, прислушивалась к голосам детей, и мало-помалу гнев ее утомился, улегся, он лишь время от времени открывал глаза и зорко наблюдал, настороженно слушал. Порою казалось, что он и вовсе смирился, сжался в комок, — вдали раздавались шаги по шпалам, мать замирала с шитьем, резко поворачивалась к де-

тям сказать «Ш-ш-ш!», но вовремя спохватывалась, и шаги стучали мимо, не вырвав детей из мира игры.

Наконец Анни вздохнула и покорилась усталости. Она больше не могла играть, ей не хотелось даже смотреть на шлепанцы, избражавшие товарные платформы.

— Мама! — со слезами в голосе позвала девочка, не сумев облечь в слова свою жалобу.

Из-под дивана выполз Джон. Мать подняла глаза от шитья.

— Хорош, — сказала она, — погляди на свои рукава.

Мальчик оглядел рукава, но ничего не сказал. Вдали за путями раздался чей-то хриплый крик, и тревога всколыхнулась в комнате, и, лишь когда двое шахтеров прошли, переговариваясь, она опала.

— Пора спать, — сказала женщина.

— А папа еще не пришел, — плаксиво протянула Анни. Но мать держалась стойко.

— А он и не придет, его принесут бесчувственного, как бревно. — Это значило, что скандала нынче вечером не будет. — Пусть спит на полу, пока не проспится. На работу завтра все равно пойти не сможет.

Она потеряла детям лица и руки влажным полотенцем. Дети совсем присмирели. Молча надели ночные рубашки и стали молиться, мальчик невнятно бормотал. Мать глядела на своих детей, на спутавшиеся завитки пшеничных шелковистых волос на затылке дочери, на черноволосую голову сына, и сердце ее разрывалось от гнева на их отца, который причинял всем им столько горя. Дети уткнулись лицом ей в юбку, ища утешения.

Когда миссис Бейтс спустилась вниз, кухня поразила ее необычной пустотой, сгустившимся ожиданием. Она снова взялась за шитье и долго работала иглой, не поднимая головы. И постепенно к ее гневу начал примешиваться страх.

II

Часы пробили восемь. Она резко встала, бросив шитье в кресло, подошла к двери, отворила ее, послушала. Потом вышла на улицу и заперла за собой дверь.

Во дворе кто-то завозился, и она вздрогнула, хотя и знала, что это крысы, которыми кишит поселок. Вечер был очень темный. На подъездных путях, заставленных товарными вагонами, не горело ни огонька, лишь далеко, на шахтном дворе, светилось несколько фонарей да над горящим конусом отвала поднималось красное зарево. Миссис Бейтс быстро шагала вдоль шпал, возле стрелки поднялась на приступку к белой калитке и, открыв ее, оказалась на дороге. И здесь страх, который гнал ее, начал отступать. Шли лю-

ди, направляясь в Новый Бринсли, в домах горел свет, впереди в пятидесяти шагах ярко светились большие окна трактира «Принц Уэльский», слышался гул мужских голосов. Почему она вообразила, что с ним случилось несчастье? Вот глупая! Он преспокойно сидит себе в «Принце Уэльском» и пьет. Она замедлила шаг. Она никогда еще не приходила за мужем в трактир и теперь не пойдет. Она двинулась дальше, к длинному кривому ряду домов, чернеющих вдоль дороги, и наконец свернула в проулок между домами.

— Мистер Ригли!

— Вам мистера Ригли? А его нет дома.

Худая, костлявая женщина, выглянувшая из темной посудомойни, пыталась рассмотреть гостью в слабом свете, который пробивался сквозь кухонные занавески.

— Это вы, миссис Бейтс? — с уважением спросила она.

— Да. Я хотела узнать, ваш муж пришел? Моего до сих пор нет.

— Да что вы! Джек еще когда вернулся, пообедал и снова ушел. Пошел посидеть полчаса перед сном. Вы в «Принц Уэльский» заглядывали?

— Нет, я...

— А, не решились... Конечно, женщине это не очень-то пристало, — понимающе сказала миссис Ригли. Наступило неловкое молчание. — Нет, Джек ничего не рассказывал о... вашем муже, — наконец проговорила миссис Ригли.

— Ну, значит в трактире сидит, где же еще!

Элизабет Бейтс произнесла эти слова с горечью, с вызовом. Она знала, что соседка миссис Ригли стоит у своей двери и слушает, но ей было все равно. Она повернулась уходить, но миссис Ригли остановила ее:

— Погодите минутку! Я пойду спрошу Джека, может он что-нибудь знает.

— Нет, нет, не надо, чтобы вы из-за меня...

— Ерунда, сейчас сбегая, только вы уж, пожалуйста, побудьте в кухне, проследите, чтобы дети вниз не сошли и не наделали пожару.

Элизабет Бейтс вошла в дом, бормоча из вежливости возражения. Хозяйка извинилась за беспорядок.

Извинялась она не напрасно. На диване и на полу были разбросаны детские платица, брюки, белье, всюду валялись игрушки. На столе на черной клеенке — куски хлеба и пирога, крошки, объедки, остывший чайник.

— Пустяки, у нас, думаете, лучше? — сказала Элизабет Бейтс, глядя не на разбросанные вещи, а на хозяйку. Миссис Ригли накинула на голову шаль и торопливо вышла, пообещав:

— Я мигом.

Гостя села и с легким осуждением обвела глазами неприбранную комнату. Потом стала считать раскиданные по полу башмаки самых разных размеров. Их оказалось шесть пар. И вздохнула и, прошептав: «Мудрено ли!» — перевела взгляд на брошенные игрушки. Во дворе слышались шаги, в кухню вошли мистер и миссис Ригли. Элизабет Бейтс поднялась с табурета. Ригли был высокий, ширококостный, худой, с костистым лицом. На виске синел шрам — след от раны, полученной в шахте, в рану въелась угольная пыль, и шрам был синий, как татуировка.

— Неушто до сих пор не пришел? — спросил Ригли, не подозревавшись, однако почтительно и с сочувствием. — Где же он может быть? Там его нет, — Ригли кивнул головой в сторону «Принца Уэльского».

— Наверное, в «Дубках» сидит, — предположила миссис Ригли.

Снова наступило молчание. Ригли явно что-то встревожило.

— Когда я уходил, он заканчивал норму, — начал он. — Минут через десять после свистка мы стали собираться, я ему крикнул: «Ты идешь, Уолт?», а он: «Ступайте, я вас догоню», ну, мы с Баэрсом и пошли к клетки, думали, он за нами идет и поднимется со следующей партией...

Он был растерян и точно оправдывался, что бросил товарища одного. Элизабет Бейтс, теперь уже опять уверенная, что произошло несчастье, поспешила успокоить его:

— Да нет, он, наверное, в «Дубках», миссис Ригли правду сказала. Ведь не впервой. Сколько раз я волновалась понапрасну. Теперь он сам не придет, его принесут.

— Что же это за напасть такая, — горестно вздохнула миссис Ригли.

— Я сейчас добежу до заведения Дика, проверю, там он или нет, — предложил Ригли, боясь выдать свою тревогу, боясь показаться навязчивым.

— У меня и в мыслях не было причинять вам столько хлопот, — горячо возразила Элизабет Бейтс, но Ригли знал, что она рада его предложению.

Они двинулись в темноте по проулку, а жена Ригли пробежала в конец двора, и Элизабет услышала, как у соседей открылась дверь. Вся кровь, казалось, отхлынула от ее сердца.

— Не оступитесь! — остерег ее Ригли. — Тут колдобины, засыпать бы их надо, я сколько раз говорил... Сломает тут кто-нибудь себе ногу.

Элизабет справилась с собой и быстро зашагала рядом с Ригли.

— Дети спать легли, а я оставила дом без присмотра, — сказала она.

— Известное дело, — учтиво поддержал ее шахтер.

Через несколько минут они подошли к калитке ее дома.

— Я мигом обернусь. А вы не изводите себя попусту, ничего с ним не случилось, — заверил ее друг мужа.

— Как мне благодарить вас, мистер Ригли, — проговорила она.

— Ну что вы, пустяки, — смущенно пробормотал он. И уже на ходу бросил: — Так я мигом.

В доме была тишина. Элизабет Бейтс сняла шляпу и шаль, раскатала свернутый перед уходом каминный коврик. Потом села. Было начало десятого. Вдруг она вздрогнула — торопливо запыхтел движок подъемника на шахте, завизжали тормоза спускавшейся на тросах клетки. И снова кровь застыла у нее в жилах, она прижала руку к сердцу и вслух одернула себя:

— Господи, да что же я! Это всего лишь десятник спускается на вечернюю проверку.

Она сидела, не шевелясь, и слушала. Полчаса такого ожидания вымотали ее вконец.

— Ну что я так извожусь? — дрожащим голосом проговорила она. — Ведь мне нельзя волноваться.

И она снова взялась за шитье.

Без четверти десять раздались шаги. Шел кто-то один! Она впиалась глазами в дверь. Вошла старуха в черной шляпе и черной шерстяной шали — его мать. Ей было лет шестьдесят, лицо бледное, с голубыми глазами, горестно сморщенное. Закрыв дверь, мать жалостно уставилась на невестку.

— Лиззи, Лиззи, что нам делать, что теперь делать! — запричитала она.

Элизабет слегка отшатнулась.

— Что случилось, мама? — спросила она.

Старуха опустила на диван.

— Ох, дочка, не знаю, сама не знаю! — Она медленно покачала головой. Элизабет глядела на свекровь с волнением и досадой. — Не знаю, — повторила старуха и тяжело вздохнула. — Видать, никогда мои беды не кончатся. Сколько я всего пережила, хватит уж с меня... — Она плакала, не вытирая глаз, слезы бежали по ее щекам.

— Подождите, мама, — прервала ее Элизабет. — Что стряслось? Объясните толком.

Свекровь медленно вытерла глаза. Требовательный напор невестки остановил поток ее слез. Она снова вытерла глаза.

— Бедная ты, ох бедная! — вслихпнула она. — Как нам теперь жить, что делать?.. Да еще в таком тяжелом положении... ох, горе, горе!

Элизабет ждала.

— Он погиб? — наконец спросила она, и, когда она выговорила эти слова, сердце ее бешено толкнулось в груди и в то же время ей стало стыдно грубой обнаженности вопроса. Слова ее испугали старуху, почти отрезвили.

— Что ты, Элизабет, как у тебя язык повернулся! Нет, Господь не допустит такого несчастья, будем уповать на него... Я уж хотела рюмочку пропустить перед сном, как вдруг вбегает Джек Ригли. «Миссис Бейтс, подите к невестке, — говорит. — С Уолтом не совсем ладно, в шахте обвал произошел, побудьте с ней, пока его домой принесут». И исчез. Я даже спросить ничего не успела. Конечно, схватила шляпу — и к тебе. Бегу и думаю: «Бедная моя доченька, неровен час, придет кто-нибудь и брякнет напрямик, невеста что приключиться может». Ты, Лиззи, не расстраивайся, а то сама знаешь, чем кончится. Сколько уж времени — пять месяцев, шесть? Ах, Лиззи, Лиззи, как время-то летит! — Старуха покачала головой. — Не угонишься.

Элизабет думала о своем. Если он погиб, смогут ли они прожить на маленькую пенсию и на то, что ей удастся заработать самой? Она быстро прикинула. А если только увечье — в больницу его не положат, как трудно будет за ним ухаживать! — но, может быть, ей удастся отучить его от пьянства и скандалов... Да, она отучит — на то время, пока он не поправится. Она представила себе эту картину, и на глаза навернулись слезы. Что это, неужели разжалобилась? Такой роскоши позволить себе нельзя. И она стала думать о детях. Как бы там ни было, детей она должна поднять. Больше о них позаботиться некому.

— Да, — говорила свекровь, — а ведь кажется, только вчера он принес мне свою первую получку. Хороший он был, Элизабет, добрый на свой лад. Ума не приложу, почему он сбился с пути? Задору в нем всегда было через край, но все равно дома от него была только радость. Зато потом пришлось хлебнуть с ним горя! Нет, я верю: Господь сохранит ему жизнь и наставит на верный путь. Ох, Элизабет, настрадалась ты с ним, не приведи Бог. А когда жил со мной, был такой ласковый, можешь мне поверить. И что за напасть приключилась?..

Старуха причитала надоедливо и однообразно, а Элизабет напряженно думала, и, лишь когда вдруг быстро запыхтел подъемник и взвизгнули тормоза, она вздрогнула. Потом подъемник стал работать спокойнее, тормоза смолкли. Старуха ничего не заметила. Элизабет, замерев, ждала. А свекровь говорила, умолкала ненадолго, снова продолжала говорить...

— Он был твой муж, Лиззи, а не сын, в этом-то все и дело. Как бы он скверно ни поступил, а я всегда помнила его маленьким и старалась его понять, старалась прощать. Мужчин, Лиззи, надо про-

щать... — В половине одиннадцатого хлопнула калитка. — И все равно ничего кроме горя, в жизни не видишь, ни молодых оно не шадит, ни старых... — говорила в это время старуха. Кто-то, тяжело топая, поднялся на крыльцо.

— Дай я ему открою, Лиззи! — вскричала она, вскакивая. Но Элизабет уже распахнула дверь. На пороге стоял шахтер в рабочей одежде.

— Несут его, миссис Бейтс, — сказал он. Сердце у Элизабет остановилось. Потом рванулось в горло, едва не задушив ее.

— Он... жив? — выговорила она.

Шахтер оглянулся и стал глядеть в темноту.

— Доктор сказал, что уже несколько часов, как умер. Он его в ламповой осматривал.

Старуха как стояла за спиной Элизабет, так и упала на стул, заломив руки.

— Сыночек мой! — закричала она. — Сыночек, сынок!

— Тихо! — приказала Элизабет, и лицо ее судорожно передернулось. — Молчите, мама, детей разбудите, а им сейчас делать нечего.

Старуха раскачивалась из стороны в сторону и сдавленно стонала. Шахтер отступил к двери, Элизабет шагнула вперед.

— Как все было? — спросила она.

— Толком-то я и сам не знаю... — Шахтер в смущении замялся. — Вся смена ушла, а он остался доканчивать норму, и тут обвал. <...>

Шахтер повторил громче:

— Задохся он!

Старуха зарыдала, и тут Элизабет отпустило.

— Мама, — сказала она, кладя руку на плечо свекрови, — детей разбудите. Не разбудите детей.

Она заплакала сама, не замечая того, что плачет. Старуха-мать раскачивалась из стороны в сторону и стонала. И вдруг Элизабет вспомнила, что ведь сейчас его принесут и нужно все приготовить.

«Пусть кладут его в гостиной», — сказала она себе и замерла ошеломленная без кровинки в лице.

Потом засветила свечу и вошла в крошечную гостиную. Здесь было холодно и затхло, но развести огонь она не могла, камина не было. Элизабет поставила свечу и огляделась. Свет играл в подвесах люстры, на двух вазочках, в которых стояли розовые хризантемы, на темной, красного дерева мебели. В воздухе был разлит холодный, мертвенный запах хризантем. Элизабет тупо глядела на цветы. Наконец отвела от них взгляд и стала прикидывать, хватит ли места на полу, между диваном и комодом. Сдвинула в сторону стулья. Да, теперь можно будет его положить, и свободно ходить по

комнате. Она достала старую красную скатерть, еще одну старую скатерть, расстелила их на полу, чтобы не запачкать дешевый ковер. Элизабет вся дрожала от холода; выйдя из гостиной, она вынула чистую рубашку и понесла к огню проветрить. Свекровь все так же раскачивалась на стуле и стонала.

— Придется вам пересесть отсюда, мама, — сказала Элизабет. — Сейчас его будут вносить. Садитесь на качалку.

Мать машинально поднялась и, не переставая плакать, села у камина. Элизабет пошла в посудомойню взять еще одну свечу и там, в тесной коморке под голыми черепицами, услышала, что его несут. Она стала на пороге, прислушиваясь. Вот они поравнялись с домом, медленно спустились по трем ступенькам, шаркая и переговариваясь вполголоса. Старуха умолкла. Они были уже во дворе.

Потом Элизабет услышала, как управляющий Мэтьюз сказал:

— Ты первый, Джим. Осторожно!

Дверь открылась, пятясь задом, вошел шахтер с носилками, на которых женщины увидели подметки рабочих башмаков, подбитые гвоздями. Носильщики остановились, передний нагнул голову, чтобы не задеть за притолоку.

— Куда его нести? — спросил управляющий. Он был небольшой с седой бородкой.

Элизабет заставила себя очнуться и вышла из посудомойни с горящей свечой.

— В гостиную, — сказала она.

— Сюда, Джим! — показал управляющий, и шахтеры начали заворачивать носилки в маленькую гостиную. Пока они протискивались сначала в одни двери, потом в другие, плащ, которым был накрыт умерший, соскользнул, и мать с женой увидели его обнаженным по пояс, как он работал. У старухи вырвался полузадушенный протяжный вопль.

— Опускайте носилки, — командовал управляющий. — Кладите его на скатерти. Осторожно, осторожно! Ну что же ты!..

Один из шахтеров опрокинул вазу с хризантемами. Он заморгал в растерянности; они стали опускать носилки. Элизабет не смотрела на мужа. Как только проход освободился, она вошла в гостиную и стала подбирать осколки вазы и цветы.

— Подождите минуту! — сказала она.

Трое пришедших молча ждали, пока она вытрет лужу тряпкой.

— Такие вот дела, ужасные дела! — заговорил управляющий, нервно и растерянно потирая лоб. — Такого на моей памяти не бывало. Нельзя ему было оставаться там одному. Нет, такого срока не бывало. Обвалилось прямо за его спиной, как отрезало. Фута четыре места осталось, даже, наверное, меньше, а его и не задело.

Он посмотрел на простертого на полу покойника, полуобнаженного, испачканного угольной пылью.

— Доктор говорит, он задохнулся. Много я видел на своем веку, но такого... Как будто кто нарочно подстерег, честное слово. Прямо за его спиной обвалилось и захлопнуло, как в мышеловке...

Он сделал резкий, рубящий взмах рукой.

Стоящие рядом шахтеры в знак подтверждения горестно качнули головой.

Всех их сковал ужас перед тем, что произошло.

Вдруг наверху пронзительно закричала девочка:

— Мам, мама, кто это? Кто у нас, мама?

Элизабет кинулась к лестнице и открыла дверь.

— Спи сейчас же! — строго приказала она. — Что ты раскричалась? Ничего не случилось. Ложись и спи.

И стала подниматься по лестнице. Слышно было, как она идет по ступенькам, по крытому линолеумом полу тесной спальни. Слышно было каждое ее слово.

— Ну что ты, глупенькая, что ты? — говорила она срывающим-ся голосом, неестественно ласково.

— Мне показалось, пришли какие-то люди, — произнес тоненький детский голосок. — Он пришел?

— Да, его принесли. Не беспокойся, спи, ведь ты у меня умница.

Внизу слушали, как она говорит в спальне, как движется, урывая детей и ждали.

— Он пьяный? — тихо, боязливо спросила девочка.

— Нет, нет! Он не пьяный. Он... он спит.

— Он останется спать внизу?

— Да... Пожалуйста не шуми.

Наступило молчание, потом детский голосок испуганно спросил:

— А кто это там?

— Никто. Я же тебе сказала: спи и ни о чем не думай.

Это стонала мать умершего. Не замечая ничего и никого, она раскачивалась на стуле и стонала. Управляющий тронул ее за руку и прошептал:

— Тс-с-с!

Мать открыла глаза и поглядела на него. Этот жест вторгся в ее горе и поверг в недоумение.

— Какой час? — спросила девочка, тоненько и жалобно, снова погружаясь в тревожный сон.

— Десять, — тихо проговорила мать. Потом, наверное, наклонилась к детям и поцеловала их.

Мэтьюз знаком показал, что пора уходить. Шахтеры надели кепки и забрали носилки. Перешагнули через лежащее на полу тело и

вышли на цыпочках во двор. Никто не проронил ни слова, пока дом, где так тревожно спали дети, не остался далеко позади.

Элизабет спустилась вниз. Свекровь была в гостиной одна, она лежала на полу, прикинувшись к мертвому сыну, и слезы ее капали на его лицо.

— Нужно его обрядить, — сказала жена. Поставила согреть чайник, вернулась в гостиную и, встав на колени у ног мужа, принялась развязывать кожаные шнурки. Света единственной свечи в сырой нетопленной комнате было очень мало, и ей пришлось пригнать лицо чуть не к самому полу. Наконец она стянула с мужа тяжелые башмаки и отставила в сторону.

— А теперь помогите мне, — сказала она шепотом старухе. И они вдвоем раздели покойника.

Когда они поднялись и увидели его в наивном величии смерти, они замерли от благоговения и страха и несколько минут стояли молча и глядели на него, лишь старая мать тихонько всхлипывала. Вот он лежит перед ней, замкнутый в себе, как книга за семью печатями. Ничто не связывает его с ней. Нет, она не может с этим смириться! И она склонилась к нему и положила руку ему на грудь, утверждая свое право на него. Он был еще теплый, потому что в шахте, где он погиб, было жарко. Мать держала его лицо в ладонях и что-то бессвязно шептала. Слезы капали на него одна за другой, как капли дождя с мокрых листьев; мать не плакала, просто слезы лились и лились из ее глаз. Элизабет обняла мужа, прижалась к нему щекой и губами. Она как бы вслушивалась, вопрошала, пыталась к нему пробиться. И не могла. Он отвергал ее. К нему не было пути.

Она поднялась, пошла в кухню, налила в таз теплой воды, взяла мыло, мохнатую рукавичку и мягкое полотенце.

— Надо его обмыть, — сказала она.

И тогда старуха мать поднялась с трудом, а Элизабет стала осторожно обмывать ему лицо, осторожно отвела от губ пышные русые усы, отерла их рукавичкой. Страх ее был бездонен, и потому она служила мужу. Старуха мать произнесла ревниво:

— Дай я буду вытирать! — опустилась на колени с другой стороны и стала бережно осушать вымытые невесткой места, то и дело задевая большой черной шляпой темноволосую голову невестки. Женщины трудились долго, молча. Они ни на миг не забывали, что перед ними смерть, и странные чувства вызывало у них прикосновение к мертвому телу, странные и у каждой свои: обеими владел безмерный ужас, мать ощущала, что ее лоно обмануто, надежды преданы, жена думала о беспредельном одиночестве человеческой души, и ребенок в ее чреве казался постылым бременем.

Наконец они кончили. У него было красивое тело, на лице еще не проступили следы пьянства. Светло-русый, мускулистый, с длинными стройными ногами. И мертвый.

— Благослови его Господь, — шептала мать из глубины своего ужаса, неотрывно глядя на лицо сына. — Господи, благослови моего родного мальчика! — шептала она пронзительно и иступленно, в самозабвении страха и материнской любви.

Элизабет снова опустилась на пол и уткнулась лицом в его шею; ее била дрожь, по телу пробегали судороги. И снова ей пришлось отстраниться. Он мертв, мертв, ее живой плоти не место рядом с ним. Ее переполняли страх, усталость; она была такой ненужной; с его смертью кончилась и ее жизнь.

— Кожа белая, как молоко, нежная, как у младенца, благослови его Господь, моего ненаглядного мальчика! — бормотала старая мать. — Ни изъяна, ни пятнышка, такой чистый, белый, у какой еще матери такой красивый сын! — с гордостью шептала она. Элизабет не поднимала лица. — Он отошел с миром, Лиззи, он тихо умер, будто заснул. Красавец он у нас, верно? Да, Лиззи, он покаялся, когда остался один. Он успел, Лиззи. Видишь, какой у него покой на лице. Спи, родной мой!.. А как он весело смеялся! Сердце радовалось! Ни у кого больше не было такого веселого смеха...

Элизабет подняла голову. Его губы под усами слегка запали, рот приоткрылся. В темноте не было видно, что полуприкрытые глаза остекленели. Жизнь с ее чадным огнем ушла из него, отрезав их друг от друга, оставив его безмерно чужим ей. Она поняла, что не знает его. И оттого, что перед ней лежал чужой, отъединенный от нее человек, с которым она столько лет была одна плоть, в лоне ее леденел страх. Так, значит, вот в чем истина — в предельном, непроницаемом одиночестве, которого мы не можем разглядеть в горячке жизни?! Она отвернулась, ужаснувшись. Его лицо сейчас слишком мертво. Их никогда ничто не связывало, и все же столько раз их толкала друг к другу страсть, они лежали вдвоем обнаженные. Но как бы тесно ни сплетался он с ней, они всегда оставались разными и были далеки, как сейчас. И он виноват в этом не больше, чем она. Ребенок был как лед в ее чреве. Она смотрела на покойного, а мысль работала холодно, отрешенно, ясно: «Что я такое? Кто я? Что же я сделала? Вела поединок с мужем, человеком, который вовсе и не существовал! Вот он существовал всегда. Какое преступление я совершила? С кем рядом жила? Вот лежит человек, он — истина, ответ». И душа ее омертвела в страхе: она поняла, что никогда не видела его, что и он никогда ее не видел, они встретились в темноте и в темноте вели свой поединок, не зная, кого встретили и с

кем враждуют. А вот теперь она увидела и, увидев, онемела. Как же она ошибалась! Она называла его чужим именем; ей казалось, он близкий, родной. А он был с самого начала сам по себе, он жил отдельной от нее жизнью, и то, что он чувствовал, было ей недоступно.

Со страхом и стыдом глядела она на обнаженное тело, которое она познавала ложно. А ведь он был отец ее детей! Казалось, душа ее вырвалась наружу, отделилась от нее. Элизабет глядела на его нагое тело, и ей было стыдно, как будто она его предала. Оно существовало само по себе. Оно наводило на нее ужас. Она перевела взгляд на его лицо и отвернула свое лицо к стене. Ибо лик его был ей чужд, и чужды были его пути. Она не признала в нем главное — его самого, теперь она это поняла. Она отказала ему в праве быть собой. И так прошла их жизнь, его жизнь и ее. Спасибо смерти, она восстановила истину. И еще она чувствовала, что сама — жива.

Сердце ее разрывалось от горя и от жалости к нему. Сколько он выстрадал? Какой щедрой мерой отмерили муки ему, беспомощному! От боли она окаменела. Она не сумела его защитить. Его искалечили, умертвили, этого лежащего перед ней нагого мужчину, это другое существо, а она не смогла защитить его. Есть дети, да, но дети принадлежат жизни. Этот покойник не имеет к ним никакого отношения. Он и она — лишь каналы, по которым жизнь протекла, чтобы продлиться в детях. Она мать — только теперь она узнала, как страшно быть женой. И ему, мертвому, как тяжела была участь мужа. Она знала, что на том свете он будет чужим ей. Даже если они встретятся там, в вечности, им будет стыдно за прошлое. По неведомой причине от них родились дети. Но дети не соединили их. Теперь, когда он умер, ей открылось, что он во веки веков чужд ей, что до скончания века они разлучены. Все прежнее кончилось, она знала. В этой жизни они отреклись друг от друга. И теперь он ушел. Отчаяние охватило ее. Вот и конец, но ведь все, что было между ними, погибло задолго до того, как погиб он. И все равно он был ей мужем. Но как ничтожно мало!

— Элизабет, ты приготовила рубашку?

Элизабет, не отвечая, повернулась к матери. Она старалась заплакать, как полагалось по понятиям свекрови. Но слез не было, душа молчала. Она пошла на кухню и вернулась с рубашкой.

— Проветрилась, — сказала она, шупая руками хлопчатобумажную рубашку. Ей казалось почти кошунством трогать его — какое право она или кто-то другой имеют прикасаться к нему? И все же ее пальцы притронулись к его телу, но смиренно. Обрядить его было трудно. Он был такой тяжелый, неподвижный. И оттого,

что он был такой тяжелый, каменно неподвижный, такой безжизненный и замкнутый в себе, ее душил, ни на миг не отпуская, ужас. Казалось, она вот-вот не выдержит — так бесконечно расстояние меж ними, так страшна пропасть, которая их разъединяет.

Наконец они его обрядили. Подвязали челюсть, накрыли его простыней и так оставили. Она замкнула дверь их крошечной гостиной, чтобы дети не увидели, что там лежит. Потом с тяжелой душой, но примиренная стала прибирать кухню. Она по доброй воле покорилась жизни, владычице на час, и в страхе, со стыдом отпрянула от своего верховного владыки, смерти.

(1911)

Пер. Ю. Жуковой.

Печатается по кн.: Лоуренс Дэвид Герберт. *Дочь лошаdnика: Рассказы.* — М.: Известия, 1985.

Томас Стернз Элиот: поэт и критик

1. ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ — РЕФОРМАТОР СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ И КРИТИКИ

Томас Стернз Элиот (1888—1965) — англо-американский поэт, признанный мэтр модернистской поэзии, лауреат Нобелевской премии (1948). Его называют поэтом-реформатором, содействовавшим обновлению современной поэзии, а время его литературно-критической деятельности определяют как «век Элиота». Он утверждал роль и значение поэзии, ее морально-эстетической ценности в условиях исполненного трагизма XX столетия, обращался к теоретическим проблемам литературной критики, исследуя и демонстрируя ее новые возможности в изучении и объективной оценке явлений искусства.

Главные проблемы творчества Элиота — трагизм существования человека, кризис духа, порождаемый антигуманной цивилизацией. Атмосфера творчества Элиота, художественный мир его произведений определяются неверием в общественный прогресс и нравственные силы людей. Он пишет об отчуждении человека в вырождающемся мире. Ключевые образы поэзии Элиота — «бесплодная земля» и «полые люди». Глубокий пессимизм взаимодействует в творениях Элиота с перерастающей в сатиру иронией. Прозревая возможность гибели европейской культуры, Элиот ищет и обретает опору в христианской религии и вере, противостоящих отчаянию и бездуховности. Ни у кого из современных английских поэтов не переданы с такой пронзительной и впечатляющей силой ощущения человека, пережившего первую мировую войну и ступившего на «опустошенную» и «бесплодную» землю, в мир без Бога.

Уже при своей жизни Элиот был признан классиком. Его стихи, вызывая поклонение в среде литературной элиты, вошли в школьные хрестоматии; над его статьями размышляли новые поколения литературоведов и философов, и в то же время стихи его поэтического цикла «Кошки» легли в основу завоевавшего широкую популярность мюзикла. Он был удостоен одного из самых почетных британских орденов — ордена «За заслуги»; он пользовался признанием в среде молодежи. Во время выступления с лекциями в университетах его приветствовали убежденные седины профессора и толпы студентов. Так было в 1956 году в США, где в Миннеаполисе Элиота слушала многотысячная аудитория, заполнившая громадный стадион. Так было в 1958 году в Италии во время выступления Элиота в Риме.

Во время симпозиума, проходившего в связи с семидесятилетием Элиота в 1958 году, английская писательница Айрис Мёрдок говорила о влиянии, оказанном личностью и творчеством поэта на его современников, о влиянии, «вся глубина которого еще не до конца выявилась»¹. А. Мёрдок особо подчеркнула роль Элиота как одного из «наиболее значительных моралистов». С тех пор прошло уже несколько десятилетий, литературное наследие Элиота продолжает восприниматься как одна из величайших культурных ценностей.

Элиот родился и провел свою юность в США. Его родина — город Сент-Луис в штате Миссури. Он вырос в состоятельной и респектабельной семье, где получил пуританское воспитание, где уже в раннем детстве ему были преподаны уроки строгой дисциплины и выдержки. Выдержка, такт, достоинство определили особенности его поведения и личности. Элиот окончил школу в Сент-Луисе, в 1906 году поступил в Гарвардский университет.

В своих ранних поэтических опытах Элиот ориентировался на романтиков — Байрона, Шелли и Китса, он увлекался стихами Россетти и Суинберна, во многом подражал им. Однако вскоре его интересы изменились. Элиот обратился к средневековью. Определяющую роль в этом сыграло его знакомство с «Божественной комедией» Данте, которое сам Элиот считал важнейшим событием своей жизни. Художественно-интеллектуальный мир этой великой поэмы захватил молодого Элиота, побудил обращаться к его неисчерпаемым богатствам вновь и вновь.

Не менее важное значение имели для становления интересов Элиота лекции литературоведа И. Бэббита, читавшиеся в Гарвардском университете. Бэббит развивал идеи школы «нового гуманизма», отрицал современную цивилизацию во всех формах ее проявления (демократия, индустриализация, романтизм). Лекции Бэббита оказали определяющее внимание на Элиота в его студенческие годы, породили сомнения в ценности романтической традиции, побудив противопоставить им классицизм с его строгой упорядоченностью. Слушая лекции Бэббита о французской литературной критике, Элиот познакомился с книгой Артура Саймонса «Символизм в литературе» (1899), открывшей ему поэтический мир Рембо, Верлена, Жюль Лафарга, стихи которого, по признанию Элиота, произвели на него особенно сильное впечатление. Впрочем, были и другие увлечения, проявившиеся в раннем творчестве Элиота.

В период 1910—1912 годов были созданы стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Портрет леди», «Рапсо-

¹ *Murdoch I. T.S. Eliot as a Moralist // T.S. Eliot: A Symposium for his 70-th Birthday. — L., 1958. — P. 20.*

дия в ветреную ночь». В первом из них иронически изображаются претензии жалкого человека на искреннее чувство. Ироническая точка зрения раскрывается в пародийном использовании мотивов из Данте, Шекспира, Донна, Браунинга, Теннисона. Стихотворение представляет поток сознания лирического героя. Альфред Пруфрок осознает, что его переживания смешны. Заканчивается стихотворение мрачным выводом о бесполезности мечты и неизбежности гибели:

Мы грезили в русалочьей стране
И, голоса людские слыша, стонем
И к жизни пробуждаемся и тонем.
(Пер. А. Сергеева)

Глубоким пессимизмом проникнута урбанистическая тема («Рапсодия в ветреную ночь»). Жизнь города представлена как жуткое царство роковой силы, как безумное существование.

Стихи Элиота холодны, в них переданы внеличные чувства людей. В отличие от романтиков Элиот не высвобождает эмоции, а бежит от них. Элиот создавал деперсонализированную поэзию, в которой нет образа индивидуализированной личности.

Идея кризиса гуманизма, столь характерная для Элиота, проявилась уже в его ранних стихах в образе холодного бездушного мира, где гибнут мечты и надежды, где затухают голоса людей и слышны лишь стоны, где умерщвляются эмоции.

В 1914 году Элиот покидает Америку. Некоторое время он слушает лекции в Германии, затем во Франции. В 1915 году Элиот приезжает в Англию, где становится студентом Мортон колледжа в Оксфорде. Вскоре он поселяется в Лондоне и навсегда остается в Англии. Литературную деятельность Элиот совмещает с преподаванием, выступает как рецензент, принимает участие в издании журнала «Эгоист». С 1922 по 1939 год он является издателем журнала «Крайтерион», с середины 20-х годов работает в издательстве «Фейбер». Некоторое время Элиот служил в банке. На протяжении всей жизни Элиот был консультантом ряда издательских фирм, содействовал вступлению в литературу молодых поэтических талантов.

Творчество Элиота развивалось под воздействием эстетической программы неоклассицизма и имажизма. Родоначальником этих течений в Англии был философ и поэт Томас Эрнест Хьюм, выступивший против романтического искусства. Поэты-имажисты, группировавшиеся вокруг журнала «Эгоист», — Ричард Олдингтон, Хильда Дулитл, американец Эзра Паунд — выступали сторонниками строгого, точного, образного стиля и цельного ритмического рисунка стиха. Они увлекались французской, раннеитальянской, китайской и японской поэзией. Идеал строгой системы неокласси-

цизма был близок Элиоту. Он отрицательно относился к искусству Ренессанса, полагая, что оно подготовило индивидуализм.

Образцом для Элиота стали английские «метафизические» поэты XVII века, прежде всего Джон Донн. В своих эссе «Метафизические поэты» (1921) и «Эндрю Марвелл» (1921) Элиот сближает французских символистов с «метафизиками», считая, что в своих стихах Лафорг и Корбьер «ближе школе Донна, чем любой современный английский поэт». Элиот считает, что и поэты классицизма (Расин) обладают способностью чувственного выражения мысли, что так привлекало его у «метафизиков».

Таким образом, Элиот выделяет три особенно близкие ему поэтические традиции — метафизическую, классицистскую и символистскую. Он декларирует и осуществляет в своих стихах отказ от романтической традиции, что связано с отказом от эмоционального и индивидуального восприятия жизни. В поэтике Элиота использован принцип слияния различных видов искусства — музыки, живописи, развивающегося кинематографа.

В ряде стихов Элиота сильны сатирические начала («Гиппопотам», «Суини эректус», «Суини среди соловьев»). Все эти стихи написаны в 1920 году. Их появлению предшествовала работа над принципиально важным для понимания специфики как теоретических положений Элиота-критика, так и особенностей его поэзии эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919).

В эссе рассмотрена проблема «деперсональности» в поэзии и вопросы мастерства. Элиот определяет поэзию не как свободное излияние чувств, не как выражение личности, а как «бегство от нее». Однако это не следует понимать прямолинейно: речь идет не о том, что личность должна быть устранена из поэзии, а о том, чтобы в условиях кризиса личности избегать лишнего, чрезмерного выражения субъективного, сугубо индивидуального. Поэзия имеет иную, более высокую цель, более значимый смысл: выражать «внеличное», а тем самым более близкое объективному миру. «Личное» связано с субъективным, «внеличное» — с объективным. Поэт, по Элиоту, призван не выражать страсти, не выражать себя в своем творчестве, как это делали романтики, а «перерабатывать и преобразовывать страсти, которые являются его материалом».

В связи с этим и сам процесс поэтического творчества Элиот рационалистически структурирует, выделяя в нем следующие основные этапы: начальный, когда поэт полностью освободил себя от власти эмоций; кульминационный этап напряжения всех сил, рождающих спонтанно слова и образы творимого произведения; заключительный этап, когда творческий подъем сменяется рациональным критицизмом по отношению к плодам вдохновения, когда начинаются необходимые исправления и усовершенствования.

Но значит ли, что отказ от непосредственного выражения эмоций, должен приглушить эмоциональную сферу у читателя или слушателя поэтического произведения? Вовсе нет. В статьях и эссе Элиота мы встречаем еще один очень важный термин — «объективный коррелят», требующий своего разъяснения. Этот термин появляется в эссе Элиота «Гамлет и его проблемы» (1917). Он означает следующее: поэт передает читателю свои эмоции не непосредственно, а опосредованно — через художественный мир произведения, его структуру, ритм, звучание; не себя самого, не свою личность выдвигает поэт на первый план, а ищет пути, адекватные приемы и способы, которые и пробуждают у читателя определенные чувства, соответствующую реакцию.

Принцип объективного коррелята реализован уже в ранних стихах Элиота. Интересна в этой связи «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Предпосланный стихотворению эпиграф взят из «Божественной комедии» Данте. В нем — ключ к последующему: упоминаемые глубины Ада рождают образ страшного мира-тюрьмы, откуда нет возврата. А вслед за этим, в самой первой строке звучит приглашение к путешествию по вечерним улицам города с их кабаками, притонами, ночлежками. Это мир Пруфрока, и мир этот — Ад. Звучит любовная тема, омраченная страхом Пруфрока, рожденного ощущаемой им своей несостоятельностью: «Я посмею? Разве я посмею?» Этот вопрос не получает ответа, теряясь в ползущем по улицам желтом дыму. Любовная песнь Пруфрока не прозвучит никогда. Насмешливая отповедь дамы слышится ему еще до того, как он осмелился что-либо произнести.

И как же осмелюсь?

И как же я начну?

(Пер. А. Сергеева)

Ирония заключена в самом названии стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Она проявляется и в имени «героя»: нечто пародийно-романтическое заключено в его первой части — Альфред — и приземленно прозаическое во второй — Пруфрок. Невыявленным до конца остается «Дж.» — Джон? Джордж? Джонатан?

Если романтический канон требовал поэтизации возвышенных чувств влюбленного, то в стихотворении Элиота все противостоит этому: лысеющий Пруфрок подобен жалкому насекомому, тело которого прикрепляют булавкой к стене для всеобщего обозрения. Боль унижения вызывает судороги. И все детали фиксируются с бесстрастной четкостью — от урбанистических реалий до рыжеватых волосков на руке дамы, перебирающей пальцами шаль. Пруфрок тщится совершить нечто, но не смеет.

Так, может, после чая и пирожного
Не нужно заходить на край возможного?

Пруфрок ощущает желание «в комок рукою стиснуть шар земной», но знает, что не будет этого.

Нет! Я не Гамлет и не мог им стать;
Я из друзей и слуг его.....

По временам, пожалуй, смехотворный —
По временам, пожалуй, шут.

Образ Пруфрока — жалкой жертвы моря житейского — заключает в себе обобщение: о муках, страданиях, боли, обреченности своих современников пишет Элиот. Фрагментарность «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» строго организована, подчинена скорбно звучащей теме обреченности.

Настроение мрачной безысходности передано в «Рапсодии ветреной ночи». В урбанистическую тему вплетается мотив безумия. Человек, блуждающий по ночным «извивам улиц», его смятенное сознание, текущее время, движение которого фиксировано — двенадцать, полвторого, полтретьего, полчетвертого, «фонарь сказал: «четыре часа».

И каждый встречный фонарь
Как барабанный удар,
И всюду, куда ни глянь,
Ночь сотрясает память,
Как безумец — сухую герань.

Нечто нереальное и зловещее окружает ночного странника. Его движение под лунным светом подобно движению по кругам Ада. Все предстает в искривленном виде — «ворох кривых вещей, кривая ветка на берегу», бормочущий что-то фонарь, на кривую иглу похож уголок глаза стоящей на углу женщины. И образ безумца, трясущего сухую герань. Над всем этим страшным миром — потевшая память луна. Путник добредает до своего жилища.

«Вот номер на двери.
Память!
У тебя есть ключ.
Пыльной лампочки желтый луч.
Вверх по лестнице.
Кровать раскрыта, зубная щетка висит на стене,
Выставь ботинки за дверь, усни, пока тишина,
Готовься жить».

Луна, лунный свет, «чары лунного синтеза», улыбающаяся всем углами луна «с размытыми на лице оспинками» — все это

лишено столь характерной для поэтической традиции романтического ореола. Как и символисты, и прежде всего Ж. Лафорг, чей поэтический мир был столь близок Элиоту, автор «Рапсодии ветреной ночи» нарочито снижает патетику восхищения, культа луны, низводя все до уровня жесткой реальности. Поэт предельно лаконичен, однако выстроенный им ряд ассоциативных образов впечатляющ по силе эмоционального воздействия. Возникает картина безумного и безжизненного пространства, мира, где надо «готовиться жить», где все искривлено и изломано, пропитано запахами пыли, сигарет, коктейлей, где все удручающе размерено в своей обыденности.

Последняя строка «Рапсодии ветреной ночи» звучит резким диссонансом по отношению к предшествующей ей строфе, ломая ритм: «Ножа последняя кривизна». Эта фраза, завершая стихотворение, обрывает движение времени, а тем самым рождает мысль о конце жизни.

2. ПОЭМА «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ»

Европейскую известность Элиоту принесла поэма «Бесплодная земля» (1922). Ее появление совпало с публикацией джойсовского «Улисса» и последних книг многотомного цикла романов Пруста «В поисках утраченного времени». Молодое поколение восприняло поэму Элиота как откровение. Потрясала глубина и сила выраженного в ней «социального чувства». Однако замысел самого Элиота был иным: говорить не о конкретном историческом времени, но передать саму природу жизни, извечную трагичность бытия. «Когда я написал поэму «Бесплодная земля», — говорил Элиот в 1931 году, — некоторые из благожелательных критиков отметили, что я выразил «разочарование поколения», но это вздор. Может быть я и выразил, как им кажется, настроения разочарования, но не это было главным в моем намерении»¹.

По собственному признанию Элиота, он не любил слово «поколение» и не о настроениях своего поколения и следующего за ним поколения, в чью жизнь вторглась война, стремился он рассказать; но тем не менее его современники восприняли атмосферу и воплощенные в образной системе поэмы идеи адекватно: в «Бесплодной земле» запечатлены состояния и чувства людей, переживающих психологическую катастрофу, в которую повергла их первая мировая война. «Мы чувствовали, — писал А.Л. Мортон, вспоминая о 20-х годах, — наконец-то пришел поэт, разделявший нашу

¹ Цит. по: *Mathissen F.O. The Achievements of T.S. Eliot.* — N. Y., 1959. — P. 106.

тревогу об условиях существования в нынешнем мире и не желавший изображать дело так, что все прекрасно, не желавший бежать от правды в какой-нибудь самодельный игрушечный мир»¹.

Поэме Элиота присущ мифологизм. В обращении к мифу Элиот, как и Джойс, видел путь к созданию универсалии бытия. «Использование мифа, — писал Элиот в статье «Улисс: порядок и миф» (1923) — установление параллели между современностью и древностью... есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой история»². Стремление показать «сознание вечного и сегодняшнего в их единстве», создать произведение, включающее в себя все эпохи, выявляющее то общее, что есть между ними, — вот главное в поэме Элиота, в его замысле, реализованном на всех уровнях художественного мира «Бесплодной земли».

В поэме использованы мифы о святом Граале, об Адонисе и Озирисе. Акцентируется библейский образ земли, возникшей на месте прежних городов, образ долины костей. Стихи ироничны и мрачны. Они отличаются усложненностью и фрагментарностью формы. Поэма построена на ассоциативной связи разнородных образов, мотивов, сцен. Используются штрихи из «Ада» Данте, из «Бури» Шекспира, встречаются фразы на различных языках.

«Бесплодная земля» посвящена теме безуспешных действий и бессмысленных тревожений человека, неотвратимо ведущих к смерти. В поэме выражены представления о деградации современного мира, о безжизненности современной цивилизации. Преобладают апокалиптические настроения.

Поэма состоит из пяти частей. В первой части («Погребение мертвого») возникает тема смерти. Смерть предсказывает ясновидящая Созострис: «Я покажу тебе ужас в пригоршне праха». Во второй части («Игра в шахматы») развивается идея о том, что жизнь — есть игра в шахматы, перестановка фигур, перемена ситуаций; сильные страсти отсутствуют: любовь это тоже игра. В этой части, как и в первой, настойчиво говорится о смерти.

Думаю я, что мы на крысиной тропе,
Куда мертвецы накидали костей.

(Пер. А. Сергеева)

В третьей части («Огненная проповедь») звучит хихиканье смерти и лязг костей. Больше ничего не слышно в холодном ветре. Сле-

¹ Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. — М., 1970. — С. 218—219.

² Critiques and Essays on Modern Fiction. 1920—1951. — N. Y., 1952. — P. 426.

пой прорицатель Терсей говорит о мужчине и женщине, не знающих, что такое любовь, об объятиях без взаимного влечения.

Едва ли зная об его уходе,
Она у зеркала стоит мгновенные;
В мозгу полувозникло что-то, вроде
«Ну, вот и все», — и выдох облегченья.

В четвертой части («Смерть от воды») главенствует мотив: труп финикийца в море.

Ты,
Иудей или эллин под парусом у кормила,
Вспомни о Флебе: и он был исполнен силы и красоты.

И, наконец, в последней, пятой части акцентируется тема гибели всего живого. В безводной каменной пустыне гремит гром, но нет дождя. Каждый живет в страхе, как заключенный в тюрьме. Поэма заканчивается мотивом безумия и трехкратным повторением синкритского слова «шанти» («мир»).

Поэма сложна для истолкования. Элиот сопроводил ее комментариями, изложенными на нескольких страницах. Требуются и многие дополнительные пояснения, которые и приводятся в изданиях текста поэмы, становясь необходимым путеводителем в сложном ассоциативном мире «Бесплодной земли».

3. «ПОЛЫЕ ЛЮДИ»: ТЕМА СМЕРТИ ПРИ ЖИЗНИ

Написанная в 1925 году поэма «Полые люди» тесно связана с поэмой «Бесплодная земля» общностью темы смерти при жизни. Напомним, что в эпиграфе к «Бесплодной земле» прозвучали слова «Хочу умереть». Эпиграфом к поэме «Полые люди» взяты слова из повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы» — «Мистер Курц умерла». Эти слова произносит чернокожий слуга, сообщая о смерти белого торговца. К атмосфере дантовского Ада, воспроизводимой в «Бесплодной земле», прибавляются новые ассоциации, рождаемые темой ужаса, охватывающего человека в африканской тьме непроходимых джунглей.

«Полые люди» — своего рода эпилог к «Бесплодной земле». Очевидна перекличка мотивов и образов, используемых реалий и ключевых метафор. Скрежещет жезл и стекло, призрачное царство смерти, крысы и кости, пустынные долины, иссохшая трава, бездушное царство опустошенных людей.

Мы полые люди,
Мы чучела, а не люди
Склоняемся вместе —

Труха в голове,
Бормочем вместе
Тихо и сухо,
Без чувства и сути,
Как ветер в сухой траве
Или крысы в груди
Стекла и жести.

(Пер. А. Сергеева)

Весь строй поэмы подчеркивает монотонность существования полых людей, чьи души иссушены также, как сухая трава на бесплодной неорошаемой дождями земле. Но за внешней неподвижностью — нервная напряженность, передаваемая короткими строками, в каждой из которых лишь изредка более двух-трех слов. Между фиксируемыми деталями как бы и нет связей, все лишь пунктирно намечено, лишь обозначено, но в своей совокупности все это и создает картину всеобщего хаоса и распада. Однако ради чего проходят души через загробный мир Ада? Не ради ли очищения, как это и представлено в «Божественной комедии» столь высоко чтимого Элиотом великого итальянца? И если первая тема поэмы — тема смерти при жизни, то вторая — «Дантовская тема странствий по преисподней, очищения и духовного возрождения»¹. Об этом Данте писал в «Чистилище», через которое он и прошел вместе со своим проводником Вергилием.

В «Бесплодной земле» эта тема не прозвучала, она ощутима в подтексте: поиски воды ни к чему не приводят. Но и «Полые люди» обречены, хотя и звучат в этой поэме слова: «мы не заблудшие бурные души — но только полые люди». Они обречены, ибо не причастны к «немеркнувшей звезде тысячелепестковой розы» — этого символа невидимой церкви, с которой связывает всех верующих земная церковь. Образ «розы света», розы «высших небес», куда Беатриче ведет Данте, образ розы, созданной из искр, появляется в третьей части «Божественной комедии» («Рай»). Возникает этот образ (и тоже как символ католической церкви) и в поэме Элиота. Однако здесь роза появляется в «сумраке царства смерти». Поэма Элиота завершается словами о конце мира.

Вот как кончится мир
Вот как кончится мир
Вот как кончится мир
Не взрыв но всхлип

Это трехкратное повторение слов о гибели мира, отказ от знаков препинания в их написании, снижение значительности про-

¹ Зверев А. М. Модернизм в литературе США. — М., 1979. — С. 81.

исходящего («не взрыв но всхлип»), смещение в одной фразе слов из детской песенки и молитвы («Отче наш»), нарочито измененных (см. комментарии к тексту поэмы), — усиливает ощущение неизбежности происходящего.

4. ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЛИОТА. ЭЛИОТ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В позднем творчестве Элиота обозначилось движение к неоклассицизму, что было связано с его обращением к англо-католицизму.

В поэме «Пепельная Среда» (1930) звучит искренняя нота, выражающая трагизм разрыва поэта со своим народом и неосуществимое желание соединить свой стон со стоном другого существа.

В поэме «Четыре квадрата» (1943) выражен религиозно-философский взгляд на мир, на человеческую жизнь и вечность. Композиция поэмы основана на представлении о единстве четырех стихий — воздуха, земли, воды и огня, четырех времен года и четырех возрастов человека. В «Четырех квартетах» жизнь приравнивается к смерти. Умирание означает для поэта приобщение к божественному разуму.

В 60-е годы Элиот обратился к жанру стихотворной драмы. В пьесах «Скала» (1934), «Убийство в соборе» (1935), «Семейный праздник» (1939) Элиот выступает как поборник католицизма. Еще ранее он таким образом определил свою позицию: «Классицист в литературе, роялист в политике и англо-католик в религии». Об этом он писал в 1928 году, размышляя над своими дальнейшими творческими исканиями после «Бесплодной земли» и «Полых людей».

Современная буржуазная цивилизация претила Элиоту утратой духовного начала, вырождением культуры. В поисках идеала и цельности мира он обращается к средневековью и религии. Идея цельности мира отождествляется Элиотом с Богом.

Содержание некоторых произведений Элиота непосредственно перекликается с характерными явлениями современности. В стихотворении «Кориолан» (1932), написанном по мотивам шекспировской трагедии и бетховенской увертюры к «Кориолану», создан сатирический образ милитариста, фашистского диктатора. Тема «вождя» и «массы», «героя» и «толпы» звучит здесь открыто и сильно. Образ утверждающейся военной диктатуры преобладает над всем остальным.

Элиот выступал как литературный критик, обращаясь к рассмотрению важных теоретико-методологических проблем. Особый интерес вызывала у него проблема традиции, вопрос о соотношении творческой индивидуальности и традиции. Пренебрежение традицией Элиот связывает с неизбежным движением к распаду культуры.

Элиот теоретически обосновывал формализм в литературной критике. Одним из его основных принципов был отказ от рассмот-

рения литературного произведения в связи с личностью писателя, его биографией. По мнению Элиота, произведение существует независимо от автора, оно автономно и представляет самостоятельную ценность. Оно — замкнутая в себе данность. Этот взгляд лег в основу англо-американской «новой критики», которая отказывается от социально-исторического истолкования литературного произведения, настаивая на его имманентной сущности.

Основные литературно-критические сборники Элиота: «Священный лес» (1920), в 30-е годы — «Избранные эссе», «Назначение поэзии и назначение критики», «Джон Драйден, драматург и критик», «Елизаветинские эссе».

Т.С. Элиот

БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ (1922)

А то еще видал я Кумскую Сивиллу в бутылке.
Дети ее спрашивали: «Сивилла, чего ты хочешь?»,
а она в ответ: «Хочу умереть».

Петроний. Сатирикон

Посвящается Эзре Паунду,
*il miglior fabbro*¹.

1. Погребение мертвого

Апрель, беспощадный месяц, выводит
Сирень из мертвой земли, мешает
Воспоминанья и страсть, тревожит
Сонные корни весенним дождем.
Зима дает нам тепло, покрывает
Землю снегом забвенья, лелеет
Каплю жизни в засохших клубнях.
Лето напало на нас, пронесшись над Штарнбергерзее
Внезапным ливнем; мы скрылись под колоннадой
И вышли, уже на солнечный свет, в Хофгартен
И выпили кофе, и целый час проболтали.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen,
echt deutsch².
А когда мы в детстве ездили в гости к эрцгерцогу —

¹ Мастеру выше, чем я (*итал.*).

² Я вовсе не русская, родом из Литвы, чистокровная немка (*нем.*).

Он мой кузен — он меня усадил на санки,
А я испугалась. «Мари, — сказал он, — Мари,
Держись покрепче!» И мы понеслись.
В горах там привольно.
По ночам я читаю, зимою езжу на юг.

Что там за корни в земле, что за ветви растут
Из каменистой почвы? Этого, сын человека,
Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь
Грудю поверженных образов там, где солнце палит,
А мертвое дерево тени не даст, ни сверчок утешенья,
Ни камни сухие журчанья воды. Лишь
Тут есть тень под этой красной скалой
(Приди же в тень под этой красной скалой),
И я покажу тебе нечто, отличное
От тени твоей, что утром идет за тобою,
И тени твоей, что вечером хочет подать тебе руку;
Я покажу тебе ужас в пригоршне праха.

Frish weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irish Kind,
Wo weilest du?¹

«Ты преподнес мне гиацинты год назад,
Меня прозвали гиацинтовой невестой».
— И все же когда мы ночью вернулись из сада,
Ты — с охапкой цветов и росой в волосах, я не мог
Говорить, и в глазах потемнело, я был
Ни жив ни мертв, я не знал ничего,
Глядя в сердце света, в молчанье.
Oed und leer das Meer².

Мадам Созострис, знаменитая ясновидящая,
Сильно простужена, тем не менее
С коварной колодой в руках слышет
Мудрейшей в Европе женщиной. «Вот, — говорит она,
Вот ваша карта — утопленник, финикийский моряк.
(Стали перлами глаза. Видите?)
Вот Белладонна, Владычица Скал,
Владычица обстоятельств.
Вот человек с тремя опорами, вот Колесо,

¹ Свежий ветер летит к родине, где ты сейчас, моя ирландская дева?
(нем.).

² Уныло и пустынно море (нем.).

А вот одноглазый купец, эта карта —
Пустая — то, что купец несет за спиной,
От меня это скрыто. Но я не вижу
Повешенного. Ваша смерть от воды.
Я вижу толпы, шагающие по кругу.
Благодарю вас. Любезнейшей миссис Эквитон
Скажите, что я принесу гороскоп сама:
В наши дни надо быть осторожной».

Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонский мост на веку повидал столь многих,
Я и не думал, что смерть унесла столь многих.
В воздухе выдохи, краткие, редкие,
Каждый под ноги смотрит, спешит
В гору и вниз по Кинг-Уильям-стрит
Туда, где Сент-Мери Вулнот часы отбивает
С мертвым звуком на девятом ударе.
Там в толпе я окликнул знакомого: «Стетсон!
Стой, ты был на моем корабле при Милах!
Мертвый, зарытый в твоём саду год назад, —
Пророс ли он? Прощетает ли он в этом году —
Или, может, неожиданный мороз поразил его ложе?
И да будет Пес подальше оттуда, он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!
Ты, hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frere!»¹

II. Игра в шахматы

Она сидела, как на троне, в кресле,
Лоснившемся на мраморе, а зеркало
С пилястрами, увитыми плющом,
Из-за которого выглядывал Эрот
(Другой крылом прикрыл глаза),
Удваивало пламя семисвечников,
Бросая блик на стол, откуда
Алмазный блеск ему навстречу шел из
Атласного обилия футляров.
Хрустальные или слоновой кости
Флаконы — все без пробок — источали
Тягучий, сложный, странный аромат,

¹ «Лицемерный читатель! — подобный мне, — брат мой (франц.) — последняя строка стихотворения Ш. Бодлера «К читателю», открывающего сборник «Цветы зла»: обращение к читателю — духовному соучастнику таящихся в обыденной городской жизни мерзостей и убийств.

Тревожащий, дурманящий, а воздух,
Вливаясь в приоткрытое окно,
Продлял и оживлял свечное пламя
И возносил дымы под потолок,
Чуть шевеля орнаменты кессонов.
Аквариум без рыб
Горел травой и медью на цветных камнях,
В их грустном свете плыл резной дельфин.
А над доской старинного камина,
Как бы в окне, ведущем в сад, виднелись
Метаморфозы Филомелы, грубо
Осиленной царем фракийским; все же
Сквозь плач ее непобедимым пеньем
Пустыню заполнявший соловей
Ушам нечистым шелкал: «Шелк, шелк, шелк».
И прочие обломки времени
Со стен смотрели, висли, обвивали
И замыкали тишину.
На лестнице слышались шаги.
Под гребнем пламенные языки
Ее волос в мерцании камина,
Словами вспыхнув, дико обрывались.

«Все действует на нервы. Все. Останься.
Скажи мне что-нибудь. Ты все молчишь.
О чем ты думаешь? О чем ты? А?
Я никогда не знаю. Впрочем, думай».

Думаю я, что мы на крысиной тропинке,
Куда мертвецы накидали костей.

«Что там за стук?»

Ветер хлопает дверью.

«Какой ужасный шум. Что ветру надо?»

Ничего ему не надо.

«Послушай,

Ты ничего не знаешь? Ничего не видишь? Ничего
Не помнишь?»

Я помню

Были перлами глаза.

«Ты жив еще? Ты можешь мне ответить?»

Но

О О О О Шехекспировские шутки —
Так элегантно

Так интеллигентно
«А что мне делать? Что мне делать?
С распушенными волосами выбежать
На улицу? А что нам делать завтра?
Что делать вообще?»
С утра горячий душ,
Днем, если дождь, машина. А теперь
Мы будем в шахматы играть с тобой,
Терзая сонные глаза и ожидая стука в дверь.

Когда мужа Лил демобилизовали,
Я ей сказала сама, прямо, без никаких:
ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
Альберт скоро вернется, приведи себя в порядок.
Он спросит, куда ты девала деньги, что он тебе
Оставил на зубы. Да-да. Я сама же слыхала.
Не дури, Лил, выдери все и сделай вставные.
Он же сказал: смотреть на тебя не могу.
И я не могу, говорю, подумать об Альберте,
Он угробил три года в окопах, он хочет пожить,
Не с тобой, так другие найдутся, — сказала я.
— Вот как? — сказала она. — Еще бы, — сказала я.
Ну так спасибо, — сказала она, — договаривай до конца.

ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
Не хочешь, так делай что хочешь, сказала я
Раз ты не сумеешь, так другие сумеют.
Но если он тебя бросит, так не без причины.
Стыдись, говорю я, ты стала развалиной.
(А ей всего тридцать один.)
— А что я могу, — говорит она и мрачнеет, —
Это все от таблеток, тех самых, ну чтобы...
(У нее уже пятеро, чуть не загнулась от Джорджа.)
Аптекарь сказал, все пройдет, а оно не прошло.
— Ну и дура же ты, — сказала я.
Скажем, Альберт тебя не оставит, — сказала я, —
Так на черта ж ты замужем, если не хочешь рожать?
ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
В воскресенье Альберт вернулся, у них был
горячий окорок,
И меня позвали к обеду, пока горячий...

ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
Добрночи, Билл. Добрночи, Лу. Добрночи, Мей.

Добрночи. Угу. Добрночи.

Доброй ночи, леди, доброй ночи, прекрасные леди,
доброй вам ночи.

III. Огненная проповедь

Речной шатер опал; последние пальцы листьев

Цепляются за мокрый берег. Ветер

Пробегает неслышно по бурой земле. Нимфы ушли.

Милая Темза, тише, не кончил я песнь мою.

На реке ни пустых бутылок, ни пестрых оберток,

Ни носовых платков, ни коробков, ни окурков,

Ни прочего реквизита летних ночей. Нимфы ушли.

И их друзья, шалопаи, наследники директоров Сити,

Тоже ушли и адресов не оставили.

У вод леманских сидел я и плакал...

Милая Темза, тише, не кончил я песнь мою,

Милая Темза, тише, ибо я и недолго пою.

Ибо в холодном ветре не слышу иных вестей,

Кроме хихаканья смерти и лязга костей.

Сквозь травы тихо кравшаяся крыса

Тащилаась скользким брюхом по земле,

А я удил над выцветшим каналом

За газовым заводом в зимний вечер

И думал о царе, погибшем брате,

И о царе отце, погибшем прежде.

В сырой низине белые тела,

С сухой мансарды от пробежки крысёй

Порою донесется стук костей.

А за спиною вместо новостей

Гудки машин: весной в такой машине

К девицам миссис Портер ездит Суини.

Ах льет сиянье месяц золотой

На миссис Портер с дочкой молодой

Что мочут ноги содовой водой

Et O ces voix d'entfants, chantant dans la
coupole!¹

Щелк шелк шелк

Упрек упрек упрек

¹ «И о эти голоса детей, под куполом поющих!» (франц.) — последняя строка сонета П. Верлена «Парсифаль», написанного под впечатлением одноименной оперы Вагнера. Хор детей поет у Вагнера во время церемонии омовения ног, предшествующей завершению поисков Грааля.

Осиленной так грубо.

Терей

Призрачный город

В буром тумане зимнего полудня

Мистер Евгенидис, купец из Смирны, —

Небритость, полный карман коринки,

Стоимость-страхование-фрахт, Лондон, —

Пригласил на вульгарном французском

Отобедать в отеле «Кеннон-стрит»,

После — уик-энд в «Метрополе».

В лиловый час, когда глаза и спины

Из-за конторок поднимаются, когда людская

Машина в ожидании дрожит, как таксомотор, —

Я, Тиресий, пророк, дрожащий меж полами,

Слепой старик со сморщенной женской грудью,

В лиловый час я вижу, как с делами

Разделавшись, к домам влекутся люди,

Плывет моряк, уже вернулась машинистка,

Объедки прибраны, консервы на столе.

Белье рискует за окно удрать,

Но все же сушится, пока лучи заката не потухли,

А на диване (по ночам кровать) —

Чулки, подвязки, лифчики и туфли.

Я, старикашка с дряблой женской грудью,

Все видя, не предвижу новостей —

Я сам имел намеченных гостей.

Вот гость, прыщавый страховой агент,

Мальчишка с фанаберией в манере,

Что о плебействе говорит верней, чем

Цилиндр — о брэфордском миллионере.

Найдя, что время действовать настало,

Он сонную от ужина ласкает,

Будя в ней страсть, чего она нимало

Не отвергает и не привлекает.

Взвинтясь, он переходит в наступленье,

Ползущим пальцам нет сопротивления,

Тщеславие не видит ущемленья

В объятиях без взаимного влеченья.

(А я, Тиресий, знаю наперед

Все, что бывает при таком визите —

Я у фиванских восседаю ворот

И брел среди отверженных в Аиде.)

Отеческий прощальный поцелуй,
И он впотьмах на лестницу выходит...

Едва ли зная об его уходе,
Она у зеркала стоит мгновенье;
В мозгу полувозникло что-то, вроде
«Ну, вот и всё», — и выдох облегченья,
Когда в грехе красавица, она,
По комнате бредя, как бы спросонья,
Рукой поправит прядь, уже одна,
И что-то заведет на граммофоне.

«Музыка подкралась по воде»
По Стрэнду, вверх по Куин-Виктория-стрит.
О Город, город, я порою слышу
Перед пивной на Лоуэр-Темз-стрит
Приятное похныкиванье мандолины,
А за стеной кричат, стучат мужчины —
То заседают в полдень рыбаки; а за другой стеной
Великомученика своды блещут несказанно
По-ионийски золотом и белизной.

Детем и нефтью
Потеет река
Баржи дрейфуют
В зыби прилива
Красные паруса
Терпеливо
Ждут облегчающего ветерка.

Бревна плывут
Возле бортов
К Гринвичу
Мимо Острова Псов.
Вейалала лейа
Валлала лейалала
Елизавета и Лестер
В ладье с кормой
В виде раззолоченной
Раковины морской
Красный и золотой
Играет прилив
Линией береговой
Юго-западный ветер
Несет по теченью
Колокольный звон

Белые башни
Вейалала лейа
Валлала лейалала

«Место рожденья — Хайберн. Место растленья —
Ричмонд. Трамвай, пыльные парки.
В Ричмонде я задрала колени
В узкой байдарке».

«Ногами я в Мургейте, а под ногами
Сердце. Я не кричала.
После он плакал. Знаете сами.
Клялся начать жить сначала».

«В Маргейте возле пляжа.
Я связь ничего
С ничем.
Обломки грязных ногтей не пропажа.
Мои старики, они уже не ждут совсем
Ничего».

ла ла
Я путь направил в Карфаген
Горящий горящий горящий
О Господи Ты выхватишь меня
О Господи Ты выхватишь
горящий

IV. Смерть от воды

Флеб, финикиец, две недели как мертвый,
Крики чаек забыл и бегущие волны,
И убытки и прибыль.
Морские теченья,
Шепча, ошипали кости, когда он безвольный
После бури, вздымаясь и погружаясь,
Возвращался от зрелости к юности.
Ты,
Иудей или эллин под парусом у кормила,
Вспомни о Флебе: и он был исполнен силы и красоты.

V. Что сказал гром

После факельных бликов на потных лицах
После морозных молчаний в садах
После терзаний на пустошах каменистых
Слез и криков на улицах и площадях
Тюрьмы и дворца и землетрясения

Грома весны над горами вдали
Он что жил ныне мертв
Мы что жили теперь умираем
Набравшись терпенья

Нет здесь воды всюду камень
Камень и нет воды и в песках дорога
Дорога которая вьется все выше в горы
Горы эти из камня и нет в них воды
Была бы вода мы могли бы напиться
На камне мысль не может остановиться
Пот пересох и ноги уходят в песок
О если бы только была вода средь камней
Горы гнилозубая пасть не умеет плевать
Здесь нельзя ни лежать ни сидеть ни стоять
И не найдешь тишины в этих горах
Но сухой бесплодный гром без дождя
И не найдешь уединенья в этих горах
Но красные мрачные лица с ухмылкой усмешкой
Из дверей глинобитных домов

О если бы тут вода

А не камни
О если бы камни
И также вода
И вода
Ручей
Колодец в горах
О если бы звон воды
А не пенье цикад
И сухой травы
Но звон капли на камне
Словно дрозд-отшельник поет на сосне
Чок-чок дроп-дроп кап-кап-кап
Но нет здесь воды

Кто он, третий, вечно идущий рядом с тобой?
Когда я считаю, нас двое, лишь ты да я,
Но когда я гляжу вперед на белеющую дорогу,
Знаю, всегда кто-то третий рядом с тобой,
Неслышный, в плаще, и лицо закутал,
И я не знаю, мужчина то или женщина,
— Но кто он, шагающий рядом с тобой?

Что за звук высоко в небе
Материнское тихое причитанье
Что за орды лица закутав роятся

По бескрайним степям спотыкаясь о трещины почвы
В окружении разве что плоского горизонта
Что за город там над горами
Разваливается в лиловом небе
Рушатся башни
Иерусалим Афины Александрия
Вена Лондон
Призрачный

С ее волос распущенных струится
Скрипичный шорох колыбельный звук
Нетопырей младенческие лица
В лиловый час под сводом крыльев стук
Нетопыри свисают книзу головами
И с башен опрокинутых несется
Курантов бой покинутое зремя
И полнят голоса пустоты и иссякшие колодцы.

В этой гнилостной впадине меж горами
Трава поет при слабом свете луны
Поникшим могилам возле часовни —
Это пустая часовня, жилище ветра,
Окна разбиты, качается дверь.
Сухие кости кому во вред?
Лишь петушок на флюгере
Ку-ка-реку ку-ка-реку
При блеске молний. И влажный порыв
Приносящий дождь

Ганг обмелел, и безвольные листья
Ждали дождя, а черные тучи
Над Гивамантом¹ сгущались вдали.
Замерли джунгли, сторбясь в молчаньи.
И тогда сказал гром
ДА
Датта: что же мы дали?
Друг мой, кровь задрожавшего сердца,
Дикую смелость гибельного мгновенья
Чего не искупишь и веком благоразумия
Этим, лишь этим существовали
Чего не найдут в некрологах наших
В эпитафиях, затканых пауками
Под печатями, взломанными адвокатом
В опустевших комнатах наших

¹ Гивамант — священная гора в Гималаях.

ДА

Даядхвам: я слышал, как ключ
Однажды в замке повернулся однажды
Каждый в тюрьме своей думает о ключе
Каждый тюрьму себе строит думами о ключе
Лишь ночью на миг эфирное колыханье
Что-то будит в поверженном Кориолане.

ДА

Дамьята¹: лодка весело
Искусной руке моряка отвечала
В море спокойно, и сердце весело
Могло бы ответить на зов и послушно забиться
Под властной рукой

Я сидел у канала

И удил, за спиною — безводная пустошь

Наведу ли я в землях моих порядок?

Лондонский мост рушится рушится рушится

Poi s'ascose nel foco che gli affina²

Quando fiam uti chelidon³ — О ласточка ласточка

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie⁴

Обрывками этими я укрепил свои камни

Так я вам это утворю. Иеронимо снова безумен.

Датта. Даядхвам. Дамьята.

Шанти шанти шанти⁵

Пер. А. Сергеева

Печатается по кн.: *Элиот Т.С. Бесплодная земля:*

Избранные стихотворения и поэмы. — М., 1971.

¹ Датта, даядхвам, дамьята — дай, сочувствуй, владей (*санскр.*).

² «И скрылся там, где скверну жжет пучина» (Данте, «Чистилище», XXVI, ст. 148) — повествовательное заключение монолога Арнальда Даныля (см. прим. к «Пепельной Среде»).

³ Обрывок строки из заключительной строфы в анонимной латинской поэме II или III в. н. э. «Канун Венериного дня». После описания готовящихся торжеств весеннего праздника любви поэт вопрошает: «Когда придет моя весна? Когда же я стану ласточкой, голос обретшей?»

⁴ «Аквитанский принц у разрушенной башни» — вторая строка сонета французского поэта Жерара де Нерваля «Рыцарь, лишенный наследства» (сборник «Химеры»). Нерваль отождествляет себя с изгнанным принцем, потомком трубадуров. Разрушенная башня (карта из колоды Таро) в сонете — символ несчастной судьбы.

⁵ «Мир, который превыше всякого ума» (*санскр.*) — рефрен «Упанишад», также слова из послания ап. Павла к филиппийцам.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПОЭМЕ «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ»

Черновик поэмы был представлен на суд Эзре Паунду, который сократил ее более чем наполовину и настоял на своих сокращениях. Впоследствии Элиот мотивировал посвящение поэмы Паунду тем, что тот «так много сделал, чтобы превратить «Бесплодную землю» из мешанины хороших и плохих пассажей в поэму». Некоторые изъятые фрагменты были позднее переработаны Элиотом и появились в печати как отдельные стихотворения или послужили основой для других произведений.

В отдельном издании поэма была снабжена примечаниями Элиота, по видимости академическими, по замыслу ироническими; они намеренно недобросовестны, а иногда лишь мистифицируют читателя. Здесь они привлекаются по мере надобности.

Элиот не случайно намеревался сделать «Геронтион» вступлением к «Бесплодной земле»: поэма есть новый вариант геронтионовской темы бесплодных скитаний под знаком неизбежного возмездия за растрату жизни. Здесь, однако, скитания становятся полусознанными поисками религиозно-философской основы, а к концу поэмы даже возникает их поэтическое тождество в путешествии учеников Христа в Эммаус.

Тема скитаний-поисков связывает самые разнородные элементы художественной структуры поэмы — кинематографический монтаж сцен, наблюдений, диалогов, воспоминаний — и создает общую перспективу поэтического изображения. В этой перспективе сосуществуют времена и события, ассоциации и реалии, воображение и действительность. Происходит постоянная переключка стихотворных образов: некоторые из них приобретают ключевое значение.

Для построения поэтического сюжета Элиот привлек в качестве подтекста легенду о Святом Граале, отправляясь от ее реконструкции в книге английской фольклористики Джесси Л. Уэстон «От ритуала к рыцарскому роману». В трактовке Уэстон Грааль — магический талисман, снимающий заклятие бесплодия, наложенное на сказочную страну Царя-Рыбака, персонажа ряда мифов плодородия. Уэстон считала, что один из таких древнейших мифов, связанный с культом умирающего и воскресающего бога и с первобытным обрядом инициации — испытаний при посвящении в мужское достоинство, — лежит в основе сказания о поисках Грааля. В средневековой литературе Святой Грааль — чаша, которой Христос обносил учеников на Тайной Вечере и в которую при распятии упали капли крови из раны от копья. Рыцарь, отправляющийся на поиски Грааля, должен дойти до Часовни Опасностей и задать там нужные магические вопросы, делающие его владельцем чаши и копья и освобождающие страну от Заклятия. Элиот учитывает эту версию (изве-

стную публике по опере Вагнера «Парсифаль»), но основывается на уэстоновской интерпретации — более всего потому, что она дает ему возможность использовать в образном построении поэмы работу крупнейшего английского этнографа Дж. Фрэйзера «Золотая ветвь», свод мотивов первобытного этнографического мышления, который, по словам Элиота в примечаниях к поэме, «глубоко повлиял на наше поколение» и который открывает богатства «исчезнувшего сознания, скрыто содержавшегося в нашем».

О принципиальном значении мифологической сюжетной основы Элиот писал в 1923 году в статье об «Улиссе»: «Использование мифа, проведение параллели между современностью и древностью... ни больше, ни меньше, чем способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тшеты и разброда, которое представляет собой современная история».

Эпиграф к поэме — пьяная похвальба героя романа Петрония «Сатирикон» Тримальхиона, который у себя на пиру взапуски с гостями плетет небылицы. Кумская сивилла Амалфея — знаменитейшая из легендарных прорицательниц античного мира — пожелала себе столько лет жизни, сколько пылинок в ее горсти. Аполлон выполнил ее желание; но она забыла оговорить себе вечную юность.

Так поэме предпослан один из ее ключевых образов: живой мертвец, которому нет ни успокоения в смерти, ни обновления в воскресении. Пригоршня праха, о которой напоминает судьба сивиллы, также присутствует среди образов первой части поэмы в том же самом символическом значении.

I. Погребение мертвого

Заглавие части — последние слова названия англиканской службы «Обряд погребения мертвого», которая проходит подтекстом первой части поэмы.

«Апрель, беспощадный месяц...» — весна, пробуждение к новой жизни выглядит здесь таким же угрожающим и жестоким, как весеннее воскресение Христа для Геронтиона (см. выше).

Мюнхенский пейзаж, а также последующие реалии и воспоминания великосветской жизни имеют источником, помимо еще довоенных впечатлений самого Элиота, мемуары австрийской графини Мари Лариш «Мое прошлое». К ней и к людям ее окружения весьма применима и немецкая фраза, где речь идет об отсутствии национальных корней. Смешение языков в поэме того же обезличивающего, собирательного свойства, что и в «Геронтионе».

Курортный немецкий пейзаж сменяется библейским, пустыней пророческих видений Иезекииля и Исаяи, предвещающих «мерзость запустения» на месте цветущих городов и идоложертвенных алтарей (ср. «Вот Господь опустошает землю и делает ее бесплод-

ною» — Исая, XXIV, I). Посредством библейской риторики и многочисленных библейских ассоциаций образы поэмы приобретают определенный смысловой фон, призыв сбывшегося погибельного прорицания. Этот фон вновь и вновь возникает в поэме, объединяя в общем поэтическом ключе видения каменистой безводной пустыни, усеянной сухими костями.

Контрастно предыдущему пассажи лирическое воспоминание («В тот вечер, когда...») окрашено мифологической символикой гиацинтов — цветов безутешной любовной скорби — и обрамлено стихами из оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Первый вагнеровский отрывок — куплет из песни моряка о покинутой возлюбленной; второй — крик слуги, посланного умирающим Тристаном посмотреть, не видно ли корабля Изольды. Первый обращает назад, к воспоминаниям, второй возвращает к действительности. В связующем их пассаже любовь предстает как непосильная задача (ср. «Любовную песнь Дж. Альфреда Пруфрока»), как вопрос, на который нечего ответить и который повергает в страх и оцепенение. Но «сердце света» — дантевский образ, у Элиота противоположный «сердцу тьмы» (заглавие повести Дж. Конрада), — предвещает тему любви-спасения, сложившуюся у Элиота под влиянием «Новой жизни» и «Божественной комедии» Данте и прозвучавшую особенно отчетливо в «Пепельной среде».

Гадание *мадам Созострис* (искаж. Сезострис, имя древнеегипетского фараона и ряженой гадалки из романа О. Хаксли «Желтый Кром») должно вызывать в памяти читателя стих псалма погребальной службы: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число моих дней моих» (Псалтырь, XXXVIII, 6). Великосветская гадалка на месте сивиллы или пророков предуказанна в первой, мюнхенской сцене поэмы. Ее фарсовое гадание состоит в перечислении выпавших карт колоды Таро (в том числе и карт, которых в колоде нет). Элиот иронически заметил в своих примечаниях: «Я незнаком в точности с составом колоды Таро и отступал от него так, как мне это было удобно». Перечисляются при этом последующие темы и персонажи поэмы, так или иначе соотносимые с названными картами: (IV часть), Белладонна («она» начала II части), одноглазый купец (м-р Евгенидис из III части), повешенный («кто-то третий» из V части) и т. д.

«*Стали перлами глаза*» — строка песни Ариэля из «Бури» Шекспира (акт I, явл. 2), где описывается «пышное и странное» представление утопленника. Обстановка и некоторые мотивы «Бури» образуют один из сюжетных фонов поэмы.

Белладонна — имя одной из трех Парок; поэтому она и названа «владычицей обстоятельств». В качестве «владычицы скал» она, видимо, ассоциируется с Джокондой Леонардо да Винчи, сидящей между скалами.

«Я и не думал, что смерть...» — Элиот дает отсылку к III песне «Ада» Данте, описанию вереницы душ, недостойных ни рая, ни ада: ...столь длинная спешила

Чреда людей, что верилось с трудом,
Ужели смерть столь многих истребила

В поэме речь идет о толпе лондонских клерков, спешащих к девяти утра в Сити: тем самым «виденные» мадам Созострис «толпы, шагающие по кругу», приобретают дантевскую символику и реальные очертания.

Кинг-Уильям-стрит — улица в лондонском Сити. На этой улице находится церковь Сент-Мери Вулнот, часы которой (по наблюдению Элиота, вынесенному в его примечания) отбивают утром девятый удар с глухим призывком. Призыв этот в поэме отчасти символический (ср.: «...и сделалась тьма по всей земле до часа девятого» — От Луки, XXIII, 4; часа смерти Христа).

«...при Милах» — морская битва при Милах, возле Сицилии, произошла в 260 г. до н. э., во время первой Пунической войны. По контексту поэмы имеется в виду битва у полуострова Ютландия. Это типичный пример элиотовского смешения времен и событий.

«И да будет Пес...» — переделка фразы из погребальной песни «всем отверженным телам непогребенных» в пьесе «Белый дьявол» Дж. Вебстера, драматурга-елизаветинца, автора мрачных и жестоких трагедий.

II. Игра в шахматы

«Игра в шахматы» — пьеса драматурга-елизаветинца Т. Миддлтона; но Элиот имеет в виду мотив шахматной игры в другой пьесе того же автора «Женщины, берегитесь женщин». Там шахматами занимают свекровь, в то время как ее невестку соблазняют в другой части сцены, причем игра и обольщение имеют между собой странное сходство. В шахматы играют также влюбленные в шекспировской «Буре» (акт V, явл. I).

У Элиота сопроводительный мотив шахматной игры усиливает впечатление безжизненности, предрешенности и безысходности повседневной жизни на разных социальных уровнях. Миддлтоновский и шекспировский фон создает одновременно соответствие и контраст повествованию поэмы: хотя похоть, низость и вероломство владеют элиотовскими персонажами (как у Миддлтона), хотя они и заняты любовью (как у Шекспира), но их игра в человеческие отношения ничего не значит, и все ее ходы — лишь перестановки.

Описательное начало II части открывается переделанной шекспировской фразой из «Антония и Клеопатры» (акт II, явл. 2); среди прочих изобразительных аналогий особенно явственны несколько

пассажей «Цимбелина» (будуар Имоджин, акт II, явл. 2 и 4) и картина роскошного будуара в «Похищении локона» А. Попа. Элиотовское описание нагромождает «обломки времени», потерявшие свое назначение и символику и окружающие омертвелой роскошью неназванную и неподвижную женщину — явление Белладонны (героиню поэмы Попа зовут Белинда), «владычицы обстоятельств» из гадания мадам Созострис.

«*Метаморфозы Филомелы*» — см. выше, прим. к «Суинни среди соловьев».

«*Стали перлами глаза*» — повторение шекспировской строки из гадания I части (см. выше). Здесь эта строка задает ритм рэгтайма, стиля танцевальной музыки, популярного в 10-х годах. Имитация этого синкопированного ритма и вызывает «О О О О» и лишние слоги в слове «шекспировские».

«*Прошу заканчивать: пора*» — принятое в Англии оповещение перед закрытием бара на ночь.

«*Доброй ночи, леди...*» — последние слова Офелии (акт IV, явл. 5). Вскоре за ними в «Гамлете» извещается о ее «смерти от воды».

III. Огненная проповедь

«Огненную проповедь» произносит Будда перед собравшимися священниками: в ней сообщается, что все, видимое глазу и понятное уму, пребывает в нечистом огне человеческих страстей, и следует избрать путь освобождения, отречения, аскезы.

Нимфы Темзы (становящиеся затем вагнеровскими девами Рейна — см. ниже) взяты, как указывает сам Элиот, из поэмы Эдмунда Спенсера «Проталамион». В поэме дано пасторальное описание Темзы и упоминаются современники Спенсера Елизавета I и лорд Лестер.

«*Милая Темза, тише...*» — рефрен спенсеровской поэмы.

«*У вод леманских...*» — ср. «При реках вавилонских, там сидели мы и плакали» (Псалтырь, СХХХVI, 1). Леман — название Женевского озера, близ которого жил Элиот во время работы над поэмой.

«*И думал о царе...*» — пародийное искажение монолога Фердинанда (Шекспир, «Буря», акт I, явл. 2).

Миссис Портер — персонаж австралийской солдатской песни, слышанной Элиотом во время первой мировой войны. «Ах, лют сиянье...» — пародийная переделка строчек песни.

Терей (и предыдущая словесная имитация соловьиного пения) — намек на легенду о Филомеле.

«*Мистер Евгенидис*» — как объяснил позднее Элиот, описание действительной уличной встречи. В поэме это явление «одного купца» из гадания мадам Созострис. К мистеру Евгенидису задним числом несколько иронически относится дантевская аллюзия строк «В лиловый час...»:

В тот самый час, когда томят печали
Отплывших вдаль и нежит мысль о том,
Как милые их утром провожали,
А новый странник на пути своем
Пронзен любовью, дальний звон внимая,
Подобный плачу над умершим днем...

(«Чистилище», VIII, ст. 1—6).

Тиресий — легендарный прорицатель, персонаж многих произведений античной литературы (в том числе трагедии Эсхила «Семь против Фив», Софокла «Эдип-царь», «Одиссеи», «Метаморфоз» Овидия и т. д.). Он был превращен на семь лет в женщину, ослеплен и в возмещение слепоты наделен даром прорицания и долголетием. Повествователь поэмы временно появляется в его облике.

«*Когда в грехе красавица*» — строка из жалобной песни Оливии, героини романа О. Голдсмита «Векфильдский священник».

«*Музыка подкралась по воде*» — следующая за спародированной Элиотом (см. выше) строка монолога Фердинанда в «Буре».

«*Дегтем и нефтью...*» — этими словами, как объясняет в своих примечаниях Элиот, открывается песня трех «дочерей Темзы», соответствующих трем вагнеровским девам Рейна в опере «Сумерки богов». Описание Темзы здесь сходно с пассажем из «Сердца тьмы» Дж. Конрада, открывающимся фразой: «Нет ничего легче, чем вызвать в памяти дух великого прошлого в низовьях Темзы».

Остров Псов находится напротив Гринвича. Королева Елизавета и лорд Лестер упоминаются здесь по ассоциации с Гринвичем, где между ними завязалась любовная интрига после загадочной смерти жены Лестера.

Вейалала лейа — рефрен песни дев Рейна в «Сумерках богов». Так же как рейнские русалки, «дочери Темзы» соблазнены и брошены: все три поочередно рассказывают о себе. Рассказы утопленниц параллельны разговорам Данте с тремя тенями убитых в V песне «Чистилища».

«*Я путь направил в Карфаген*» — цитата из «Исповеди» блаженного Августина; продолжение цитаты: «...где клочкотанье нечистых страстей гуденьем отдалось в моих ушах».

«*Горящий...*» — отсылки к «Огненной проповеди» Будды.

«*О Господи, Ты выхватишь меня*» — так, подражая библейским пророкам, обращается к Богу блаженный Августин в «Исповеди» с надеждой на спасение свыше от земных прелестей и соблазнов.

IV. Смерть от воды

Вся часть представляет собой несколько переработанный перевод концовки одного из французских стихотворений Элиота. В поэ-

ме это — образное средоточие сюжетных мотивов («живой мертвец», «смерть от воды», преображение утопленника по песне Ариэля, сбывшееся гадание).

«Смерть от воды» — здесь пародийное подобие крещения (ср. в Послании ап. Павла к Римлянам, VI, 4: «Итак мы погреблись с Ним крещением в смерть»).

В поэме Элиота на равных правах соучаствуют реалии и персонажи разных эпох. «Флеб, финикиец» не тождествен повествователю: он так же замещает его, как Тиресий или соответствующая карта в гадании мадам Созострис. Тем не менее здесь, в этом древнем обличье, завершается земная судьба многоликого повествователя. Повествование переключается во вневременной, религиозно-фольклорный план, в котором и разворачивается часть V.

V. Что сказал гром

В одной из притч древнеиндийских священных книг «Упанишады» рассказывается, как к сотворителю мира Праджapati приступили боги, демоны и люди и попросили изречь слово тем, другим и третьим. Голос творца, гром, три раза вымолвил «Да», по своему перетолкованное тремя группами внимавших. Раскрытие и поэтическое истолкование этого тройного «Да» и содержится в тексте «Бесплодной земли».

Первые семь строк относятся к заключительным событиям земного пути Христа, от взятия под стражу в Гефсиманском саду до распятия. Повествование идет от лица учеников («В тот же день двое из них шли в селение, отстоявшее стадий на шестьдесят от Иерусалима, называемое Эммаус, и разговаривали между собою о всех сих событиях» — от Луки, XXIV, 13—14). Аналогия с путем в Эммаус у Элиота неполная; она прекращается в тот самый момент, когда глазам учеников должен предстать идущий рядом воскресший Христос. В поэме явления не происходит: возникает лишь тревожное ощущение «лишнего присутствия». Этот «лишний» облачением напоминает о том повешенном, которого должна была и не могла увидеть среди разложенных карт мадам Созострис.

«Дорога» V части ведет также и к завершениям поисков Святого Грааля; перед вступлением в Часовню Опасностей рыцарь подвергается испытанию иллюзией несуществования мира. Обстановка скалистой и безводной «впадины между горами» возвращает к I части поэмы, к погиблей долине костей из библейских пророческих видений.

«Материнское тихое причитанье» — также отзвук распятия. Ср.: «И шло за ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем. Иисус же, обратившись к ним, сказал: «Дщери Иерусалимские! Не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и о детях ваших» — от Луки, XXIV, 27—28. Дальнейшее повествова-

ние отправляется от конца этой подразумеваемой евангельской цитаты: речь идет о сбывшихся апокалиптических предсказаниях.

«*Что за орды...*» — ср. сходный у В. Брюсова в «Грядущих гуннах» и у А. Блока в «Скифах».

«*С ее волос распушенных...*» — одна из реминисценций V части: «она» — Беладонна из «Игры в шахматы» — становится здесь адским видением в стиле Босха, одного из любимых художников Элиота.

«*Нетопырей младенческие лица*» — на подступах к Часовне Опасностей рыцаря-искателя Грааля осаждают ужасы, и среди прочих — летучие мыши с головами младенцев.

«*Я слышал, как ключ...*» — отсылка к XXXIII гл. «Ада» — рассказу Уголино делла Герардеска, обреченного со своими двумя сыновьями на голодную смерть в запертой башне и слышащего лязг ключа в замке.

Кориолан — римский патриций-полководец, герой пьесы Шекспира, принявший смерть, чтобы не поступиться своей гордыней. Здесь он поставлен рядом с Уголино как человек замкнутый, заключенный в темницу собственного духа.

«*Я сидел у канала...*» — реминисценция конца III части поэмы.

«*Лондонский мост рушится...*» — строчка из детской песенки.

«*О ласточка ласточка*» — обрывок строки стихотворения Теннисона, посвященного судьбе Филомелы.

«*Я вам это устрою*» — слова Иеронимо, героя пьесы драматурга-елизаветинца Т. Кида «Испанская трагедия, или Иеронимо снова безумец». Испанский гранд Иеронимо хочет отомстить за убитого сына и устраивает при дворе представление пьесы собственного сочинения, состоящей из поэтических отрывков на разных языках — латинском, греческом, итальянском, французском. Он соблазняет убийц сына принять участие в представлении и убивает их по ходу пьесы. Аналогия с концовкой «Бесплодной земли» очевидна и разъяснений не требует.

Составитель примечаний В. Муравьев
Печатается по кн.: Элиот Т.С. *Бесплодная земля: Избранные стихотворения и поэмы.* — М., 1971.

ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ И ВОПРОСЫ ДЛЯ ИХ ОБСУЖДЕНИЯ

Для практических занятий по разделу курса «Английский модернизм» могут быть выбраны разные темы, но любая из них предполагает знакомство с содержащимися в данном пособии материалами и рекомендуемой литературой. Главное — внимательное чтение произведений, погружение в текст, постижение художественного мира и принципов его создания, соотнесение анализируемого про-

изведения с другими вещами того же автора, включение его в литературный контекст.

Тема: *Рассказ Джойса «Эвелин».*

Вопросы для обсуждения:

О чем этот рассказ?

От чьего лица ведется в нем повествование? Сравните, какое место в тексте принадлежит словам рассказчика и какое мыслям героини?

Как передано в рассказе движение времени? Как соотносятся временные пласты — прошлое-настоящее-будущее?

Как проявляется это соотношение в структуре текста? Из скольких частей он состоит? Почему первая часть длиннее второй?

Какое место принадлежит мыслям о прошлом и мыслям о настоящем?

Содержится ли в тексте рассказа намек на принимаемое Эвелин в финале решение? Почему она его принимает? Воспринимается ли развязка рассказа как неожиданность? Если нет, то почему?

Какое место занимает «Эвелин» среди других рассказов сборника «Дублинцы»?

Как соотносите вы понимание Джойсом «истинного драматизма» с рассказом «Эвелин»?

Если литература, в понимании Джойса, — «это сфера частных жизненных коллизий и характеров», а драма — сфера «бессмертных страстей и непреложных человеческих истин», то к чему ближе «Эвелин»?

И вновь: о чем этот рассказ, какова его тема, какое место принадлежит ему в творчестве Джойса?

Тема: *Импрессионизм прозы Вулф («Королевский сад»).*

Вопросы для обсуждения и задания:

Характерные приемы импрессионизма в живописи — штриховое письмо, отказ от контурной линии. Постарайтесь найти нечто общее с этим в тексте рассказа «Королевский сад». Определите тему этого рассказа и выделите ключевые фрагменты, ее раскрывающие.

Возможно ли сопоставление принципа организации этого текста с принципами кинематографа? Объясните почему.

Выделите отдельные лейтмотивы в рассказе.

Как восприятие цветовой гаммы окружающего мира и ее оттенков раскрывает внутреннее состояние героев?

Вспомните, каковы традиционные реалистические приемы создания образа, и подумайте, почему автор от них отказывается.

Обобщите свои наблюдения и сделайте выводы об импрессионистических приемах в рассказе Вулф «Королевский сад».

Тема: Рассказ Лоуренса «Запах хризантем» в контексте литературного процесса начала XX века.

Вопросы для обсуждения и задания:

Взаимодействие разных литературных направлений — характерная особенность литературного процесса начала XX века. Какие из них присутствуют в тексте рассказа Лоуренса? Подтвердите свои наблюдения примерами из текста.

Согласны ли вы с утверждением Вирджинии Вулф, что за спиной у Лоуренса «не стоит литературная традиция», и «это очень сильно сказывается на его творчестве»?

Как бы вы определили тему каждой из частей рассказа? Почему они не одинаковы по объему?

Какими художественными средствами передается движение реального времени? Как показано в рассказе движение времени индивидуального? Чем наполнены минуты ожидания?

Определите систему микроконфликтов рассказа.

Определите подход Лоуренса к теме человеческого одиночества.

Как выходит Лоуренс в сферу «бессмертных страстей и непреложных человеческих истин», свойственных, по определению Джойса, для истинного искусства?

Тема: Поэма Т.С. Элиота «Бесплодная земля»

Предлагается выделить следующие аспекты: мифологизм поэмы; ассоциативность образов; трагическая ирония; символизм. Об этих особенностях произведения Т.С. Элиота разговор лучше вести с текстом в руках, прочитывая его строку за строкой и комментируя читаемое. Такое «пристальное чтение» поможет сосредоточиться, выявляя по мере погружения в текст затрагиваемые и трактуемые проблемы, а также приемы и способы их раскрытия автором. Чтение поэмы проводится в аудитории с опорой на приводимые в конце поэмы комментарии.

Процесс такого прочтения «Бесплодной земли» — дело сложное. В ходе обсуждения возникнут сопоставления произведения Т.С. Элиота с другими явлениями литературы 20-х годов, с теми откликами, которые получили события первой мировой войны в творчестве его современников.

ЛИТЕРАТУРА

Работы общего характера

Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. — М.: Высшая школа, 1985.

Бушманова Н.И. Английский модернизм: психологическая проза. — Ярославль, 1993.

Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. — М.: Высшая школа, 1984.

Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. — М.: Высшая школа, 1965.

Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920—1930-х годов. — М.: Высшая школа, 1966.

Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. — М.: Высшая школа, 1982.

Джеймс Джойс

Джойс Джеймс. Дублинцы. — М.: Известия, 1982. — (Предисловие Е. Гениевой).

Джойс Джеймс. Улисс. — Иностранная литература. — 1989. — № 1—12. — (Вступление Д.С. Лихачева. Комментарии Е. Гениевой).

Жантиева Д.Г. Джеймс Джойс. — М.: Высшая школа, 1967.

Элиот Т.С. «Улисс», порядок и миф. — Иностранная литература. — 1988. — № 12. — (Вступление Е. Гениевой).

Вирджиния Вулф

Вулф Вирджиния. Избранное. — М.: Художественная литература, 1989. — (Вступительная статья Е. Гениевой).

Вулф Вирджиния. Флаш: Рассказы. Повесть. — М.: Известия, 1986. — (Предисловие Е. Гениевой).

Форстер Э.М. Вирджиния Вулф // Э.М. Форстер. Избранное. — Л.: Художественная литература, 1977.

Дэвид Герберт Лоуренс

Лоуренс Д.Г. Дочь лошади: Рассказы. — М.: Известия, 1985. — (Предисловие Н. Пальцева).

Лоуренс Д.Г. Сыновья и любовники. — М.: Художественная литература, 1991. — (Вступительная статья Н. Михальской).

Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерли. — Иностранная литература. — 1989. — № 9—11.

Олдингтон Р. Дэвид Герберт Лоуренс. Заметки // Лоуренс Д.Г. Дочь лошади: Рассказы. — М.: Известия, 1985.

Томас Стернз Элиот

Элиот Т.С. Избранная поэзия. — СПб., 1994.

Элиот Т.С. Бесплодная земля: Избранные стихотворения и поэмы. — М., 1971.

Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века. — М., 1980.

Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. — М., 1994.

Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. — М., 1970.

Маттисен Ф.И. Ответственность критики. — М., 1972.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. МОДЕРНИЗМ

Литература французского модернизма — явление сложное по содержанию, разнообразное по форме и пестрое по составу. Она представлена такими, казалось бы, разными школами, группами, течениями, как «поток сознания», сюрреализм, дадаизм, унизм, драма абсурда, «новый роман» и др. Однако это разнообразие не скроет близости позиций французских модернистов, когда речь заходит об отношении к реалистической традиции и об осмыслении места человека в мире, возможностей познания окружающей действительности.

Родоначальник французского модернизма М. Пруст с величайшим почтением относился к творчеству своих предшественников в жанре романа — Стендаля, Бальзака, Флобера, Франса. Некоторым из крупнейших писателей-реалистов Пруст многим был обязан в своем творчестве: он учился психологическому анализу у автора «Красного и черного», мастерству создания литературной фрески, масштабности изображения — у Бальзака, приемам написания интеллектуального романа, насыщенного сложными культурными реминисценциями и философской проблематикой — у Франса.

Однако в своем романе «В поисках утраченного времени» (опубл. 1913—1927) Пруст создает свой оригинальный вариант по-бальзовски многотомного цикла — «роман-поток», в котором стендалевский психологизм преобразуется в особую технику «потока сознания», а внутренний монолог поглощает всю романную структуру.

Традиционные формы романного повествования не удовлетворяют прустовской потребности в субъективизации художественной реальности. Исходным тезисом Пруста становится мысль: «Все — в сознании, а не в объекте». Для Пруста подлинное бытие — не вне, а внутри сознания. Человек для автора «В поисках утраченного времени» это «Homo Reminiscens» («Человек вспоминающий»). Модернист Пруст не верит в возможности разума. «С каждым днем я все менее ценю разум. С каждым днем все более отдаю себе отчет в том, что только выйдя за его пределы, писатель может вновь овладеть чем-то из наших впечатлений, то есть извлечь нечто такое из себя самого, что и есть единственный предмет искусства», — заявляет Пруст в пре-

дисловии к книге «Против Сент-Бёва». Зато самой высокой оценки удостоивается бергсоновская интуиция, проявляющаяся в те редкие мгновения «озарений», когда мир благодаря действию механизма непроизвольной памяти освобождается от притупляющего остроту восприятия действия привычки и предстает в своей подлинности, то есть в перводанной свежести и остроте впечатления.

Другой мэтр французского модернизма, лауреат Нобелевской премии Андре Жид был в не менее сложных отношениях с классической и реалистической традициями французской литературы. А. Жид называл себя «лучшим представителем классического искусства» в литературе Франции на рубеже XIX—XX веков. В список десяти лучших французских романов он включил «Пармскую обитель» Стендаля, «Кузину Бетту» Бальзака и «Мадам Бовари» Флобера. Жид неизменно восторженно отзывался о Достоевском, которому посвятил книгу биографического характера. Все это не мешало А. Жиду утверждать, что лучшее средство возродить современное ему искусство — это «...удалить его от жизни».

А. Жид — тонкий психолог и моралист, отстаивающий в своих произведениях («Яства земные», 1897; «Имморалист», 1902; «Подземелья Ватикана», 1914) право человека быть свободным и счастливым, культивирующий полноту и многообразие ощущений.

А. Жид, подобно Прусту, скептически относится к возможностям интеллекта. Культура, познания, добытые усилием разума не приносят счастья, не дают главного — ощущения полноты бытия. Только бросив научные штудии и отправившись в Африку, главный герой романа «Имморалист» Мишель обретает себя, свое подлинное «я», а вместе с ним — физическое и душевное здоровье. Для другого героя-имморалиста А. Жида Лафкадио из «Подземелий Ватикана» способом подлинного бытия становится «бесцельное действие» («Action gratuite»). Но моралист Жид не скрывает от читателя своих сомнений: за свободу, обретенную Мишелем, платит ни в чем не повинная, умная, тонкая и любящая его Марселина; эксперимент Лафкадио приводит к гибели жалкого и безобидного Флериссуара. Ницшеанское преклонение перед сверхчеловеком соединяется у А. Жида с гуманистической традицией реалистической литературы, с раздумьями о нравственных последствиях совершаемых поступков.

А. Жид создает свой вариант модернистского романа, «роман идей», «чистый роман». Таким романом становятся его «Фальшивомонетки» (1925), своеобразный «роман в романе», в котором Жид пытается очистить жанр от чуждых ему элементов, каковыми автор считает интригу, характеры, внешние эффекты.

М. Пруст и А. Жид демонстрируют одну из характерных черт французского модернизма, особенно на раннем этапе его разви-

тия — связь с классической традицией интеллектуального, аналитического романа.

В поэзии эта тенденция особенно отчетливо проявилась в творчестве Поля Валери, основоположника интеллектуальной лирики во французской литературе. Главным герой поэзии П. Валери — «сознание себя сознающее». Неслучайно через все его творчество проходит образ Нарцисса, символизирующий зачарованность творческого сознания собственными глубинами.

Валери не верит в познаваемость мира: постоянный мотив его стихотворных сборников «Юная парка» (1917), «Морское кладбище» (1920) — мысль о бессилии человеческого разума. Отсюда скептическое отношение поэта к принципам реалистической эстетики. В статье «Искусшение (святого) Флобера» Валери так говорит о крупнейшем писателе-реалисте: «Флобер верил, вместе со своей эпохой, в ценность «исторического документа» и в наблюдение действительности, голой и неприкрашенной. Но то были лживые идола. Единственное реальное в искусстве — это искусство». Так у Валери, как и у Пруста, искусство становится самоценным, самодовлеющим, единственным способом существования художника в мире.

Индивидуалистическим ценностям символистов — Пруста, Жид и Валери — unanimistes противопоставили культ единения людей («*unanimite*» — единоклубный), слияния человека с природой. Унанимизм как литературное течение возник в 1905—1906 годах. В группу входили Ж. Ромен, Ш. Вильдрак, Р. Аркос, Ж. Дюамель и др. Концепция унанимизма сложилась под влиянием идеи «психической длительности» А. Бергсона, а также социологии Э. Дюркгейма, «психологии толпы» Г. Лебона и прагматизма У. Джеймса.

Унанимисты стремились подчинить внешний мир внутренней экспрессии. Правда, экспрессивность унанимистов иной природы, нежели субъективизм Пруста и Жид. Исследование индивидуальной психологии в произведениях унанимистов заменяется изучением и изображением коллективного сознания. Причем, сознание коллектива мыслится не как исторически обусловленное явление, а как неделимая душевная стихия, некая самостоятельная психическая реальность. Унанимисты отказываются от социального анализа ради исследования мистической коллективной души. Они убеждены, что мир нельзя познать, но им можно овладеть. Единоклубные, общий коллективный порыв позволяет овладеть текущей над миром душевной энергией человечества.

Еще более отчетливо разрыв с реалистической традицией обнаруживается в поэзии сюрреализма. Сюрреализм возник в конце 10-х — начале 20-х годов XX века. Его основатели А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, П. Элюар. При своем зарождении сюрреализм был

тесно связан с дадаизмом Т. Тцара. Сюрреалисты провозгласили полное освобождение подсознательных импульсов человека с помощью особой, разработанной ими литературной техники — «автоматического письма». Сюрреалисты уподобляют процесс творчества галлюцинации, сну, бреду. В эстетике сюрреалистов уже ничего не осталось от того аналитизма, стремления к упорядоченному прояснению сложных психических явлений, которые можно наблюдать в творчестве М. Пруста, А. Жида, П. Валери.

Сюрреалисты — последовательные иррационалисты, отвергающие не только разум как способ познания или критерий истины, но и вообще всякую логику и лишь фиксирующие с точностью фотоплёнки вспышки подсознания. В «Манифесте сюрреализма» (1924) А. Бретон с сожалением констатировал: «...Мы все еще живем под властью логики <...>. Но в наши дни логические методы применимы лишь при разрешении второстепенных по смыслу проблем».

Сюжет, характер, конфликт — все эти категории окончательно разрушаются в сюрреалистических «автоматических текстах». Сюрреалистический образ строится на произвольных ассоциациях, на фиксации первого пришедшего в голову слова. По выражению А. Бретона, «сюрреализм — чистый психический автоматизм <...>, диктовка мысли за пределами всякого контроля, осуществляемого рассудком <...>».

Очевидно, что, если М. Пруст, А. Жид, П. Валери, unanimисты так или иначе, сложными, подчас противоречивыми чувствами «любви-ненависти» связаны с линией классической аналитической, а порою и реалистической литературы, то сюрреализм ориентируется скорее на поэтические открытия романтиков и символистов: на романтическую теорию двоемирия, на супранатурализм Жерара де Нерваля, на концепцию поэта-ясновидца А. Рембо и новый реализм Г. Аполлинера.

Таким образом, можно констатировать постепенное нарастание иррационалистических тенденций во французской модернистской литературе первой трети XX века, все более последовательный отход от традиций реалистической литературы, а подчас и разрыв с ними.

После второй мировой войны развитие модернизма вступит в новую фазу. Открытия модернистов первой половины века будут использованы в экзистенциалистской литературе (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Ануй и др.), в «новом романе» (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, К. Симон и др.) и драме абсурда (Э. Ионеско, Ж. Жене, Б. Виан) с их установкой на разрушение характера, мифологизацию и депсихологизацию.

Марсель Пруст (1871—1922)

Пруст — один из «отцов» западноевропейского модернизма, писатель, оказавший заметное влияние на развитие романа в XX веке, прежде всего в таких его жанровых модификациях, как лирический и психологический роман.

Родился в состоятельной семье известного врача. В десятилетнем возрасте перенес первый приступ астмы, от которой страдал всю жизнь. В 1882 году поступил в лицей Кондорсе, где стал создателем и автором рукописного лицейского журнала «Сиреневое обозрение».

В 1886 году пишет свои первые рассказы «Затмение» и «Облака». После окончания лицея делает первые шаги в свете, знакомится с А. Франсом. В 1889 году поступает на добровольную военную службу, закончив которую, возвращается в Париж, где продолжает образование на юридическом факультете Сорбонны.

По окончании университета принимается за написания романа «Жан Сантёй» (1952), который остался незаконченным.

В 1896 году вышла в свет первая книга Пруста, сборник эссе, новелл и этюдов «Утехи и дни». Основная мысль книги — «лучше промечтать жизнь, чем прожить ее». В «Утехах и днях» Пруст не только находит свой материал, которым стала светская жизнь, не только отыскивает свою тему — тему произвольной, спонтанной памяти, — но и вырабатывает свой взгляд на изображаемое. Для Пруста светская жизнь — сфера неподлинного существования, как условно и не подлинно всякое существование человека в социальном пространстве. Внутренняя реальность нашего «я» оказывается для писателя ценнее реальности внешней. Не удивительно, что в своей первой книге Пруст проявил себя мастером тонкого психологического анализа, мимолетной импрессионистической зарисовки, лирической миниатюры.

Наброски к «Жану Сантёю» и «Утехи и дни» стали своеобразной творческой лабораторией писателя, где готовились материалы для главного его произведения, романа «В поисках утраченного времени» (опубл. 1913—1927). Роман состоит из семи книг: «По направлению к Свану» (1913), «Под сенью девушек в цвету» (1918), «У Германтов» (1921), «Сodom и Гоморра» (1921), «Пленница» (1923), «Исчезнувшая Альбертина» (1925), «Обретенное время» (1927).

Все семь книг объединены образом рассказчика Марсея, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни. Однако прустовский роман — не мемуары и не автобиографический роман. Пруст видел свою задачу не в том, чтобы подвести итог прожитому. Писателю важно было донести до читате-

лей определенный эмоциональный настрой, внушить некую духовную установку, открыть истину, важную для самого автора и обретенную им, сформулированную в результате творческого усилия, в процессе написания романа. Такая установка позволяет рассматривать роман Пруста как одну из разновидностей лирического романа.

Прустовский лиризм — явление особого свойства. Лирический пафос проистекает у Пруста из стремления пробиться к подлинности нашего «я». Пруст хочет внушить читателю веру в неисчерпаемое богатство внутренней реальности, которую необходимо освободить от всеразрушающего действия привычки и умственной лени. Творческое усилие сознания вознаграждается прозрением, обретением личностью ее подлинности.

В своем стремлении к спонтанности, интуитивности постижения действительности посредством «непроизвольной памяти» Пруст противостоит символистской тенденции к конструированию образа, приводившей, особенно на позднем этапе развития символизма, к некоторой отвлеченности образа, что и вызывало настороженное отношение Пруста к символизму.

Прустовский образ импрессионистичен. В приемах его создания можно увидеть школу Флобера и Гонкуров с их тонкостью восприятий, установкой на впечатление, мастерством детализированного описания.

Хотя, создавая свою грандиозную фреску, Пруст ориентировался на «Человеческую комедию» Бальзака, принципы реалистической эстетики были чужды автору «В поисках утраченного времени». Пруст менее всего склонен полагать, что личность обусловлена социальными и историческими факторами. Движущей силой поступков прустовских героев становится подсознание, область неожиданных ассоциаций и сложных комплексов. Отсюда — статичность прустовских персонажей. Меняются лишь моменты существования персонажа и точка зрения наблюдателя, что позволяет некоторым исследователям говорить о «кинематографичности» прустовского видения действительности.

Выход в свет первой книги романа вызвал недоуменные отзывы критики. «По направлению к Свану» был назван критиком А. Геоном «досужим произведением», творением дилетанта. А. Жид не рекомендовал издательству «Нувель рёвю франсез» публикацию романа.

Признание пришло к Прусту после выхода в свет книги «Под сенью дэвушек в цвету» (1918), за которую автор был удостоен Гонкуровской премии.

В 1919 году была опубликована книга Пруста «Подражания и смеси», в которую вошли литературные подражания и пародии, написанные в 1908—1909 годы, и статьи 1900—1908 годов. Пруст подражает манере Бальзака, Гонкуров, Мишле, Флобера, Сент-Бёва, Ренана, Анри де Ренье и других. Эти стилизации стали рост-

ками настоящей литературной критики в творчестве Пруста, который обнаруживает здесь одну особенность своего дарования — способность растворяться в другом, вживаться в иную писательскую индивидуальность, своеобразный литературный протейзм.

Лишь в 1954 году французским литературоведом Бернаром де Фаллуа была опубликована книга Пруста «Против Сент-Бёва», которую он начал писать в 1907 году. В этой книге-эссе Пруст в полемике с биографическим методом Сент-Бёва вырабатывает основные положения своей эстетики и открывает формулу романа «В поисках утраченного времени». В книге «Против Сент-Бёва» писатель отыскал принцип, объединивший, сплавивший в органическое целое лирическую прозу, мемуары и литературную критику. Важнейшей мыслью Пруста становится положение о том, что «Книга — производное иного «я», чем то, которое мы обнаруживаем в наших привычках, в обществе, в наших пороках». Писатель убежден, что Сент-Бёв «недооценил всех великих писателей своего времени», увлеченный своим биографическим методом, который предполагал нераздельность человека и творца в писателе. Poleмику с Сент-Бёвом Пруст перенесет затем и на страницы романа «В поисках утраченного времени» (образы Свана, Бергота, Вентейля, маркизы де Вильпаризи). Пруст отходит от биографической ценностной установки («я»-для-других; жизнь как высшая ценность) к исповедально-лирической («я»-для-себя; искусство как высшая ценность; акцент не на событиях, а на их восприятии героем).

М. Пруст не оставил школы, трудно назвать его прямых учеников и последователей. Однако влияние Пруста можно обнаружить в творчестве Ф. Мориака, А. Моруа, А. Жида, С. Цвейга, А. Моравиа, В. Набокова, В. Вулф, О. Хаксли, К. Симона и других.

В настоящее время Пруст во Франции — признанный классик, писатель, создавший «эпопею современного письма» (Р. Барт).

Марсель Пруст

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

По направлению к Свану (фрагмент)

Я нахожу вполне правдоподобным кельтское верование, согласно которому души тех, кого мы утратили, становятся пленницами какой-либо низшей твари — животного, растения, неодушевленного предмета; расстаемся же мы с ними вплоть до дня — для многих так и не наступающего, когда мы подходим к дереву или когда

мы становимся обладателями предмета, служившего для них темницей. Вот тут-то они вздрагивают, вот тут-то они зывают к нам, и как только мы их узнаем, колдовство теряет свою силу. Мы выпускаем их на свободу, и теперь они, победив смерть, продолжают жить вместе с нами.

Так же обстоит и с нашим прошлым. Пытаться воскресить его — напрасный труд, все усилия нашего сознания тщетны. Прошрое находится вне пределов его досягаемости, в какой-нибудь вещи (в том ощущении, какое мы от нее получаем), там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить. Найдем ли мы эту вещь при жизни или так и не найдем — это чистая случайность.

Уже много лет для меня ничего не существовало в Комбре, кроме подмостков и самой драмы моего отхода ко сну, но вот в один из зимних дней, когда я пришел домой, мать, заметив, что я прозяб, предложила мне чаю, хотя обычно я его не пил. Я было отказался, но потом, сам не знаю почему, передумал. Мама велела принести одно из тех круглых, пышных бисквитных пирожных, формой для которых как будто бы служат желобчатые раковины пластинчатожаберных моллюсков. Удрученный мрачным сегодняшним днем и ожиданием безотрадного завтрашнего, я машинально поднес ко рту ложечку чаю с кусочком бисквита. Но как только чай с размоченными в нем крошками пирожного коснулся неба, я вздрогнул: во мне произошло что-то необыкновенное. На меня внезапно нахлынул беспричинный восторг. Я, как влюбленный, сразу стал равнодушен к превратностям судьбы, к безобидным ее ударам, к радужной быстротечности жизни, я наполнился каким-то драгоценным веществом; вернее, это вещество было не во мне — я сам был этим веществом. Я перестал чувствовать себя человеком посредственным, незаметным, смертным. Откуда ко мне пришла всемогущая эта радость? Я ощущал связь меж нею и вкусом чая с пирожным, но она была бесконечно выше этого удовольствия, она была иного происхождения. Так откуда же она ко мне пришла? Что она означает? Как ее удержать? Я пью еще одну ложку, но она ничего не прибавляет к тому, что мне доставила первая; третья действует чуть-чуть слабее второй. Надо остановиться, сила напитка уже не та. Ясно, что искомая мною истина не в нем, а во мне. Он ее пробудил, но ему самому она не известна, он способен лишь без конца повторять ее, все невнятной и невнятной, а я, сознавая свое бессилие, истолковать выявление этой истины, хочу, по крайней мере, еще и еще раз обратиться к нему с вопросом, хочу, чтобы действие его не ослабевало, чтобы он немедленно пришел мне на помощь и окончательно все разъяснил. Я оставляю чашку и обращаюсь к своему разуму. Найти истину должен он. Но как? Тягостная нерешительность сковывает его всякий раз, как он чувствует, что взял верх над самим собой; ведь это же он, искатель, и есть та

темная область, в которой ему надлежит искать и где все его снаряжение не принесет ему ни малейшей пользы. Искать? Нет, не только — творить! Он стоит лицом к лицу с чем-то таким, чего еще не существует и что никто, как он, способен осмыслить, а потом озарить.

И я вновь и вновь задаю себе вопрос: что это за непонятное состояние, которому я не могу дать никакого логического объяснения и которое тем не менее до того несомненно, до того реально, что перед ним всякая иная реальность тускнеет? Я пытаюсь вновь вызвать в себе это состояние. Я мысленно возвращаюсь к тому моменту, когда я пил первую ложечку чая. Я испытываю то же самое состояние, но уже без прежней свежести восприятия. Я требую от разума, чтобы он сделал еще одно усилие и хотя бы на миг удержал ускользающее ощущение. Боясь, как бы ничто не помешало его порыву, я устраняю все преграды, всякие посторонние мысли, я ограждаю мой слух и внимание от звуков, проникающих из соседней комнаты. Когда же разум устает от тщетных усилий, я, напротив, подбиваю его на отвлечения, в которых разрешаю набраться сил перед высшим их напряжением. Затем, уже во второй раз, я убираю от него все лишнее, сызнова приближаю к нему еще не выдохшийся вкус первого глотка и чувствую, как что-то во мне вздрагивает, сдвигается с места, хочет вынырнуть, хочет сняться с якоря на большой глубине; я не знаю, что это такое, но оно медленно поднимается; я ощущаю сопротивление и слышу гул преодоленных пространств.

То, что трепещет внутри меня, — это, конечно, образ, зрительное впечатление: неразрывно связанное со вкусом чая, оно старается, следом за ним, всплыть на поверхность. Но оно бьется слишком глубоко, слишком невнятно; я с трудом различаю неопределенный отсвет, в котором сливается неуловимый вихрь мелькающих передо мной цветов, но я не в состоянии разглядеть форму, попросить ее, как единственно возможного истолкователя, перевести мне свидетельское показание ее современника, ее неразлучного спутника — вкуса, попросить ее пояснить мне, о каком частном случае, о каком из истекших периодов времени идет речь.

Достигнет ли это воспоминание, этот миг былого, притянутый подобным ему мигом из такой дальней дали, всколыхнутый, поднятый со дна моей души, — достигнет ли он светлого поля моего сознания? Не ведаю. Сейчас я ничего уже больше не чувствую, мгновение остановилось, — быть может, оно опустилось вновь; кто знает, всплывет ли оно еще когда-нибудь из мрака? Много раз я начинал сызнова, я наклонялся над ним. И всякий раз малодушие, отвлекающее нас от трудного дела, от большого начинания, советовало мне бросить это занятие, советовало пить чай, не думая ни о чем, кроме моих сегодняшних огорчений и планов на завтра, — ведь эту жвачку можно пережевывать без конца.

И вдруг воспоминание ожило. То был вкус кусочка бисквита, которым в Комбре каждое воскресное утро (по воскресеньям я до начала мессы не выходил из дому) угощала меня, размочив его в чаю или в липовом цвету, тетя Леония, когда я приходил к ней поздороваться. Самый вид бисквитика ничего не пробуждал во мне до тех пор, пока я его не попробовал; быть может, оттого, что я потом часто видел это пирожное на полках кондитерских, но не ел, его образ покинул Комбре и слился с более свежими впечатлениями; быть может, оттого, что ни одно из воспоминаний, давным-давно выпавших из памяти, не воскресало, все они рассыпались; формы — в том числе пирожные-раковинки, каждой своей строгой и благочестивой складочкой будившие остро чувственное восприятие, погибли или, погруженные в сон, утратили способность распространяться, благодаря которой они могли бы достигнуть сознания. Но когда от далекого прошлого ничего уже не осталось, когда живые существа перемерли, а вещи разрушились, только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невестественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душам умерших, напоминают о себе, надеются, ждут, и они, эти еле ощутимые крохотки, среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминанья.

И как только я вновь ощутил вкус размоченного в липовом чаю бисквита, которым меня угощала тетя (хотя я еще не понимал, почему меня так обрадовало это воспоминание, и вынужден был надолго отложить разгадку), в то же мгновение старый серый дом фасадом на улицу, куда выходили окна тетиной комнаты, пристроился, как декорация, к флигельку окнами в сад, выстроенному за домом для моих родителей (только этот обломок старины и жил до сих пор в моей памяти). А стоило появиться дому — и я уже видел городок, каким он был утром, днем, вечером, в любую погоду, площадь, куда меня водили перед завтраком, улицы, по которым я ходил, далекие прогулки в ясную погоду. И, как в японской игре, когда в фарфоровую чашку с водой опускают похожие один на другой клочки бумаги и эти клочки расправляются в воде, принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами, все цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь — весь Комбре и его окрестности, — все, что имеет форму и обладает плотностью — город и сады, — выплыло из чашки чая.

Пер. Н. Любимова.

Пруст М. По направлению к Свану. — М.: Художественная литература, 1973.

Марсель Пруст

ПОРТРЕТЫ ХУДОЖНИКОВ И МУЗЫКАНТОВ

Антуан Ватто

Под гримом сумерек бледнеют липы, лица,
Прохлады синий плащ спустился до земли;
Пыль поцелуев у дрожащих уст клубится...
Льнет к туфелькам прилив, все в дымке как вдали.

Печаль иль маскарад, что сводит в парке пары,
Безумье, нежность, грусть? — но маска смотрит вниз,
Причуда любящих, поэта ли каприз —
Любовь как в домино укутанная в бриз,
Парк, лодки, тишина и перебор гитары.

Антуан Ван Дейк

Гордыня нежных душ, спокойное величье,
Улыбок, взглядов, шляп и буковых аллей,
Высокий слог сердец, забытое обличье
Высокородных дам и юных королей.
Но царь тут ты, Ван Дейк, хоть церемонны нравы,
Заучен плавный жест и благородна грусть,
Но тленна прелесть лиц, им невдомек — и пусть! —
Что их бессмертье — тень твоей бессмертной славы.
Застыли всадники под соснами у волн,
И так же тих прилив, и так же грусти полн.
Задумчив мальчик-принц — серьезный строгий взор,
Берет с лихим пером и кудри на пробор,
Лишь ледяной брильянт сверкает на камзоле
Непролитой слезой сокрытой в сердце боли;
Но ты прекрасней всех, гуляка в голубом,
Беспечный кавалер с лепным высоким лбом;
Горячий спелый плод подброшен на ладони,
Сорочка пышная на странно темном фоне, —
Щемящая печаль в изяществе твоём.
Меня твой грустный смех тревожит и поныне,
Дюк де Ричмонд — дитя, безумец иль сатир? —
Философ и позер, — у ворота сапфир
Как твой горящий взгляд полн беспросветной сини.

PORTRAITS DE PEINTRES ET DE MUSICIENS

Antoine Watteau

Crépuscule grimant les arbres et les faces,
Avec son manteau bleu, sous son masque incertain;
Poussière de baisers autour des bouches lasses...
Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.

La mascarade, autre lointain mélancolique,
Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant.
Caprice de poète — ou prudence d'amiant,
L'amour ayant besoin d'être orné savamment —
Voici barques, goûters, silences et musique.

Antoine Van Dyck

Douce fierté des coeurs, grace noble des choses
Qui brillent dans les yeux, les velours et les bois,
Beau langage élevé du maintien et des poses
— Héréditaire orgueil des femmes et des rois! —
Tu triomphes, Van Dyck, prince des gestes calmes,
Dans tous les êtres beaux qui vont bientôt mourir,
Dans toute belle main qui sait encor s'ouvrir;
Sans s'en douter — qu'importe — elle te tend les palmes!
Halte de cavaliers, sous les pins, près des flots
Calmes comme eux — comme eux bien proches des sanglots —
Enfants royaux déjà magnifiques et graves,
Vêtements résignés, chapeaux à plumes braves,
Et bijoux en qui pleure — onde à travers les flammes —
L'amertume des pleurs dont sont pleines les âmes
Trop hautaines pour les laisser monter aux yeux;
Et toi par-dessus tous, promeneur précieux,
En chemise bleu pâle, une main à la hanche,
Dans l'autre un fruit feuillu détaché de la branche,
Je rêve sans comprendre à ton geste et tes yeux:
Debout, mais reposé, dans cet obscur asile,
Duc de Richmond, ô jeune sage — ou charmant fou? —
Je te reviens toujours: Un saphir, à ton cou,
A des feux aussi doux que ton regard tranquille.

Шопен

Шопен, кипенье слез, зыбь вздохов, крыльев взмах,
Рой бабочек-ночниц висит над пенным морем,
Купаясь в пенье и танцуя на волнах.
Тоскуй, грусти, чаруй, пьяни, пленяя горем,
Оплел, обвинил печаль твоей мечты выюнок,
По прихоти твоей скользя на крыльях боли,
Так от цветка к цветку порхает мотылек,
И пьет нектар потерь, и вьется в чистом поле,
Мелодию ведя от слез на волосок.
Приятель лун и гроз, прекрасный принц печали,
Вновь грустной радостью горит твой воспаленный взор,
Вновь плача и смеясь, бел, хрупок как фарфор,
Следишь, как солнца луч искрится на рояле,
И озаряет вдруг, скользнув сквозь жалюзи,
Улыбку горечи, надежды две слезы.

Моцарт

Баварский властелин коленопреклоненно
От итальянки не отводит страстный взгляд,
И тусклый взор горит, шумит промозглый сад,
Мерцают кружева как солнечная пена.

Германская душа — глубокий долгий вздох —
Познала прелесть грез и сладость томной лени, —
Любить, любимым быть, — забвеньем веет мох,
Бессильно падают ладони на колени.

Вздох Керубино и усмешка Дон Жуана! —
Бессмертный смех звенит в шпалерах темных роз,
И дышат зноем, — но все жарче струйки слез, —
Сад Андалузии и древняя Тоскана.

В германском парке, как туман, стоит печаль,
На итальянке вновь Царицы Ночи шаль,
Дыханье легкое хранит, как песню, лес,
С волшебной флейты вновь в серебряную тень
Струится медленно погожий долгий день,
Прощальный холодок шербета, губ, небес.

Пер. Н. Стрижевской.

Литературная учеба. — 1990. — Кн. 2. Март, апрель.

Chopin

Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots
Qu'un vol de papillons sans se poser traverse
Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots.
Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce,
Toujours tu fais courir entre chaque douleur
L'oubli vertigineux et doux de ton caprice
Comme les papillons volent de fleur en fleur;
De ton chagrin alors ta joie est la complice:
L'ardeur du tourbillon accroît la soif des pleurs.
De la lune et des eaux pâle et doux camarade,
Prince du désespoir ou grand seigneur trahi,
Tu t'exaltes encor, plus beau d'être pali,
Du soleil inondant ta chambre de malade
Qui pleure à lui sourire et souffre de le voir
Sourire du regret et larmes de l'Espoir!

Mozart

Italienne aux bras d'un Prince de Bavière
Dont l'oeil triste et glacé s'enchantait à sa langueur
Dans ses jardins frileux il tient contre son coeur
Ses seins mûris à l'ombre, ou téter la lumière.

Sa tendre âme allemande — un si profond soupir! —
Goûte enfin la paresse ardente d'être aimée,
Il livre aux mains trop faibles pour le retenir
Le rayonnant espoir de sa tête charmée.

Cherubin, Don Juan! loin de l'oubli qui fane
Debout dans les parfums tant il foula de fleurs
Que le vent dispersa sans en sécher les pleurs
Des jardins andalous aux tombes de Toscane!

Dans le parc allemand où brument les ennuis,
L'Italienne encore est reine de la nuit.
Son haleine y fait l'air doux et spirituel
Et sa Flûte enchantée égoutte avec amour
Dans l'ombre chaude encor des adieux d'un beau jour
La fraîcheur des sorbets, des baisers et du ciel.

О ВКУСЕ

Есть люди, с которых довольно насладиться очаровавшей их книгой, как цветком, ясным днем, женщиной. Другие, боясь обмануться в себе, отравляют собственное удовольствие желанием проверить, насколько оно глубоко, обоснованно. Их неотвязно мучает вопрос: а в самом ли деле книга доставляет наслаждение моему уму или все это только вкус к тому, что модно, только инстинкт подражания, благодаря которому вкусы поколения так единообразны, или еще какая-либо недостойная склонность? Вот их и бросает от книги к книге, носит по волнам безжалостным ветром тревоги, так что они не в силах ни остановиться, ни вкусить невинное счастье. Настает, однако, день, когда они как будто обретают свою заветную пристань, тихую благодатную гавань, где их со всех сторон окружают недвижные зеркала красоты. Их привел в этот мирный край Флобер или Леконт де Лиль, и красота, которая им открылась, столь очевидна, ее источники столь ясны, что, уверившись на сей раз в истинности пленившей их красоты, они долго ею наслаждаются. Но потом ими овладевает сомнение, вызванное, по-видимому, бледным воспоминанием об истинной красоте, которую они, возможно, созерцали, прежде чем душа их обрела плоть: ведь не может же быть истинная красота до такой степени внешней — человеку присуще скорее предощущать и любить ее как душу, просвечивающую в несчетных тенях, нежели схватить ее материальный облик так непосредственно, так совершенно, что ему удастся воссоздать поистине равноценные подобию. И снова яростный ветер тревоги касается их своим беспощадным крылом. Они покидают гавань, уже не отвечающую их грезам о божественном покое, и, возобновив свое плавание, мятущиеся и истерзанные, вновь пускаются на поиск красоты, вызывая насмешки тех, кто наслаждается книгой, как цветком, ясным днем, женщиной, и видит в этих беспокойных странниках безумцев, одержимых манией преследования. Беспокойство — и впрямь томительное, как бред, как болезненная мнительность, отталкивающая художников, словно они обманщики, прельстительные отравители, — тяготящее эти души, которые жаждут чего-то, чем одаряет, возможно, одно небо и что здесь, на земле, человек получает взаимы, на срок, только благодаря наивной непосредственности.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ПРОТИВ СЕНТ-БЁВА»

С каждым днем я все менее ценю разум. С каждым днем все более отдаю себе отчет в том, что только выйдя за его пределы, писатель может вновь овладеть чем-то из наших впечатлений, то есть извлечь нечто такое из себя самого, что и есть единственный

предмет искусства. То, что разум называет прошлым, таковым не является. Действительно, подобно тому как это случается с душами усопших в иных народных легендах, каждое, столь быстротечное мгновенье нашей жизни воплощается и тaitся в каком-нибудь предмете. И оно остается заключенным в нем до тех пор, пока мы не отыщем этот предмет. Благодаря ему мы снова обретаем эти утраченные мгновенья нашей жизни, вызываем их в памяти и освобождаем из плена. Этот предмет, в котором они таятся — или ощущение, им вызванное, поскольку всякий предмет дан нам в наших ощущениях — весьма вероятно, что мы не встретим его никогда. А значит есть такие мгновенья нашей жизни, которые никогда не воскреснут. Ведь этот предмет так мал, так затерян в мироздании, что у нас почти нет шансов встретить его на своем пути! И поныне существует загородный дом, где я провел несколько летних месяцев. Порой я вспоминал их, но у меня не возникало их живого образа. И было вполне вероятно, что они останутся для меня навсегда умершими. Их воскрешение, как и вообще всякое воскрешение, зависело от простой случайности. Как-то вечером, вернувшись домой промерзшим и не в состоянии согреться, я принялся за чтение в своей комнате при свете лампы. Моя старая кухарка предложила мне выпить чашку чаю, хотя прежде у меня не было такой привычки. Случаю было угодно, чтобы она принесла мне несколько печений. Я обмакнул печенье в чашку с чаем, и в то самое мгновенье, когда я откусил кусочек печенья и ощутил на своем нёбе его нежный вкус, я почувствовал какое-то волнение, запахи гераней и апельсинового дерева, пережил чувство необычного просветления и счастья; я оставался неподвижным, боясь малейшим движением прервать то, что происходило во мне и чего я не понимал, что было связано с намоченным в чае кусочком печенья, который, казалось, совершил такие чудеса, как вдруг пошатнувшиеся перегородки моей памяти рухнули, и из нее выплыли летние месяцы, проведенные мною некогда в загородном доме, — о чем я уже говорил, — которые вторглись в мое сознание, летние месяцы с их утренними часами, за которыми следовала непрерывная вереница счастливых мгновений. Тогда я вспомнил: каждое утро уже одетый, я спускался в комнату моего деда, только что проснувшегося и пившего свой чай. Он размачивал в нем бисквит и давал мне попробовать. И когда эти летние месяцы миновали, вкус бисквита, размоченного в чае, стал тем убежищем, где умершие мгновения — умершие для разума — укрылись и где я бы их, вероятно, никогда бы не нашел, если б в тот зимний вечер, когда я вернулся замерзший домой, моя кухарка не предложила бы мне напиток, с которым это воскрешение было связано магической связью, о чем я не знал.

Но как только я попробовал бисквит, весь сад, до этого мгновения смутный и тусклый, с его заброшенными аллеями и клумбами, заросшими цветами, — все это выплыло из чашечки чаю, подобно тому, как японские цветы оживают в воде. Точно так же многие дни, проведенные в Венеции, которых разум не смог мне вернуть, умерли для меня, как вдруг в прошлом году, переходя улицу, я внезапно остановился посреди мостовой, вымощенной неровными и блестящими булыжниками. Друзья, с которыми я был, испугались, что я поскользнулся, но я подал им знак, чтобы они шли дальше и что я их скоро догоню; предмет более важный привлек мое внимание. Я не знал еще, что это за предмет, но чувствовал, что в глубинах моего существа трепещет прошлое, не узнанное мною; как только я ступил на мостовую, я испытал это волнение. Я почувствовал, как счастье заполняет меня, как становлюсь богаче, обретая свою истинную сущность, которая есть не что иное, как тусклый отблеск подлинной жизни, сохраненный памятью (это ощущение мы можем познать лишь сохраненным памятью, ибо в тот момент, когда мы его переживаем, оно существует не в памяти нашей, но среди других ощущений, его подавляющих). Это воспоминание требовало только, чтобы я стал свободным и приумножил сокровища поэзии и жизни. Но я не чувствовал в себе силы, чтобы освободиться. О, разум ничем не мог помочь мне в данном случае! Я вернулся на несколько шагов, чтобы снова ступить на эту мостовую с неровными и блестящими булыжниками, чтобы попробовать вернуться в прежнее состояние. Именно такое ощущение твердости я испытал на чуть неровных и скользких камнях баптистерия в соборе Св. Марка... Тень, которая легла в тот день на канал, где меня поджидала гондола, все счастье, все богатство тех мгновений хлынули на меня вслед за этим пережитым ощущением, и давно минувший день ожил для меня.

Не только разум бессилен воскресить в нас прошлое, но и сами эти исчезнувшие мгновения таятся именно в тех предметах, где он и не пытался их обнаружить. Предметы, в которых вы пробовали с помощью интеллекта установить связь с прожитыми мгновениями, как раз и не могли служить убежищем для них. Более того, даже если какая-нибудь вещь и сможет их воскресить, то в тот самый миг, когда они возродятся в ней, они утратят все свое очарование.

Я вспоминаю, как однажды, путешествуя, глядел в окно вагона и силялся запечатлеть пейзаж, разворачивавшийся передо мною. Созерцая эту картину, я описывал маленькое деревенское кладбище, промелькнувшее за окном, я заметил блики на деревьях, придорожные цветы, похожие на те, которые описаны в «Лилии в долине». С тех пор я часто пытался, думая об этих деревьях, испо-

лосованных солнечными лучами, об этом маленьком деревенском кладбище, воскресить в памяти этот день, я имею в виду сам этот день, а не его холодный призрак. Никогда мне не удавалось сделать это, и я отчаялся в своих попытках, как вдруг однажды, во время завтрака, я уронил ложку на тарелку. Послышался тот же звук, какой издавал молоточек стрелочника, постукивавшего в тот самый день по колесам остановившегося поезда. Как только раздался этот звук, сверкающее и ослепительное мгновение ожило для меня, ожил тот день во всем его очаровании, ожило деревенское кладбище, деревья, исполосованные солнечными лучами, балзаковские придорожные цветы, существовавшие дотоле лишь как объект сознательного наблюдения, а не поэтического воскрешения.

Увы! Порой предмет, увиденный нами, забытое ощущение заставляют нас вздрогнуть, но прошло уже слишком много времени, и мы не в состоянии выразить это ощущение, вызвать его, оно не воскресает. Проходя как-то раз через буфетную, я внезапно остановился, заметив клочок зеленого полотна, которым заткнули разбитое окно, и прислушался к себе. Сияние летних дней вернулось ко мне. Почему? Я попытался вспомнить. Я видел ос в луче солнца, чувствовал запах вишни, рассыпанной по столу, — но вспомнить я не мог. Какое-то мгновение я походил на тех спящих, которые, проснувшись среди ночи, не знают, где они, пытаются сориентироваться и отдать себе отчет в своем местонахождении, не ведая, в чьей постели, в чьем доме, в какой точке земного шара, на каком году своей жизни они находятся. Я колебался одно мгновение, наугад отыскивая вокруг квадрата зеленого полотна то место и время, где и когда мое едва проснувшееся воспоминание должно было расположиться. Я колебался сразу между всеми смутными ощущениями моей жизни, как памятными, так и забытыми. Это продолжалось всего мгновение. Вскоре я уже ничего больше не видел: мое воспоминание навсегда снова уснуло.

Сколько раз мои друзья видели меня в таком состоянии во время наших совместных прогулок, видели, как я останавливался перед аллеей, открывшейся нашим взорам, или перед группой деревьев, и просил их на минуту оставить меня одного! Все было тщетно, и напрасно я, чтобы восстановить силы, ослабевшие в моей погоне за прошлым, закрывал глаза, стараясь ни о чем больше не думать, затем открывал их, чтобы попытаться снова увидеть эти деревья, как в первый раз; я не смог вспомнить, где их уже видел. Я узнавал их форму, их расположение, ту линию, которую они образовывали и которая казалась срисованной с какого-то загадочного образа, трепетавшего в моем сердце. Но я не мог выразить этого, и, казалось, деревья сами, своим наивным и страстным наклоном рассказывали о своей тоске, о невозможности вы-

разить себя, поведать мне тайну, которую, как они прекрасно чувствовали, я не могу разгадать. Тени милого прошлого, столь дорогого, что мое колотившееся сердце вот-вот готово было разорваться, они протягивали ко мне свои немощные руки, подобно теням, которых Эней встретил в Аиде. Было ли это впечатление от прогулок по городу, где я был счастливым малышом, происходило ли все это в той воображаемой стране, где позже я видел во сне больную маму у озера, в лесу, в котором было светло и ночью, в стране лишь воображаемой, но почти столь же реальной, как страна моего детства, ставшая уже лишь мечтой? Я ничего бы не узнал об этом. И я был вынужден догонять моих друзей, которые ждали меня на углу улицы, с тоской навсегда покидая мое прошлое, которого я больше не увижу, отрекшись от усопших, протягивавших ко мне свои немощные и нежные руки и, казалось, взывавших: «Воскреси нас». И прежде чем присоединиться к друзьям и возобновить прерванную беседу я оборачивался на мгновение, чтобы бросить взгляд, все менее и менее пронизательный, на изогнутую и удаляющуюся линию выразительных и немых деревьев, извивающуюся еще у меня перед глазами.

Рядом с этим прошлым, подлинной сущностью нашего «я», истины разума кажутся мне все менее реальными. Поэтому особенно с того момента, когда наши силы начинают убывать, мы обращаемся к тому, что может нам помочь восстановить их, и вряд ли нас поймут те умники, которые не ведают, что художник живет в одиночестве, что общепризнанная ценность вещей, которые он видит, не имеет для него никакого значения, что критерий ценности может быть найден им только в себе самом. Может статься, что отвратительный музыкальный спектакль в провинциальном театрике, бал, который люди со вкусом почитали бы нелепым, либо вызовут в нем воспоминания, либо породят вереницу грез и тревог гораздо скорее, нежели восхитительный спектакль в Опере или самый блестящий прием в Сен-Жерменском предместье. Названия станций в расписании поездов, на которых, как он любил представлять себе, он выходит из вагона осенним вечером, когда листья с деревьев уже облетели и источают терпкий аромат в прохладном воздухе, пошлая, с точки зрения людей со вкусом, книжонка, изобилующая именами, которых он не слышал с детства, могут иметь для него совершенно иную цену, нежели прекрасные философские книги, что вынуждает людей со вкусом говорить, будто для талантливого человека у него слишком нелепые пристрастия.

Быть может, станут удивляться, что, так мало ценя разум, я избрал темой для последующего изложения некоторые мысли, подсказанные нам нашим разумом, в противоположность тем банальностям, которые мы слышим или читаем. В час, когда, быть может,

минуты мои сочтены (впрочем, не находятся ли все люди в подобной ситуации?), может быть, слишком легкомысленно заниматься интеллектуальным творчеством. Но в некотором отношении истины разума, если даже они и менее ценны, чем тайны чувства, о которых я только что говорил, все же представляют известный интерес. Писатель не только поэт. Самые выдающиеся люди нашего времени в нашем несовершенном мире, где шедевры искусства — всего лишь затонувшие обломки великих умов, снова связали духовной нитью жемчужины чувства, где бы они их ни обнаруживали. И даже если предположить, что те, кого считают лучшими людьми своего времени, заблуждаются в этом важном вопросе, то все равно наступит момент, когда они стряхнут с себя лень и почувствуют необходимость сказать о самом главном. На первый взгляд, метод Сент-Бёва не является, может быть, предметом столь уж важным. Однако, быть может, разговор о нем на последующих страницах позволит увидеть, что он имеет отношение к очень важным интеллектуальным проблемам, может быть, особенно важным именно для художника, к той ограниченности разума, о которой я говорил в начале. И тем не менее именно от разума нужно требовать констатации этой ограниченности. Ибо если сам разум и не заслуживает высшей награды, то лишь он один способен ее присудить. И если в системе ценностей он занимает лишь второе место, то только он может провозгласить, что первое должен занять инстинкт.

М. П.

ПОЭТ И РОМАНИСТ

В жизни поэта, как и в жизни прочих людей, бывают свои маленькие события. Он отправляется за город, путешествует. Но название города, в котором он провел лето, написанное вместе с датой на последней страничке его творения, указывает на то, что жизнь, которой он живет вместе с другими людьми, служит ему для совершенно иной цели и порой, если это название, отметившее в конце книги время и место, когда и где она была написана, является названием именно того города, в котором происходит действие его романа, то мы воспринимаем весь роман как своего рода огромный отросток, прививаемый к действительности, и понимаем, что действительность эта была для поэта чем-то совершенно иным, нежели для других людей, чем-то таким, что таит в себе какую-то ценность, которую он искал и которую нелегко из нее извлечь.

Состояние духа, нечто вроде зачарованности, при котором он отыскивает с такой легкостью в каждой вещи то ценное, что в ней

сокрыто, является редко. Отсюда — склонность к рассуждениям, попытки вернуться в это состояние зачарованности посредством чтения, любви, путешествий, посещений знакомых мест. Отсюда — прерываемая и беспрестанно возобновляемая работа над произведениями, иногда завершающаяся лишь тогда, когда автору уже под семьдесят, как это было с «Фаустом» Гёте; но книги так и остаются незаконченными, сколько бы гений ни трудился над ними; так, подобно Дон Кихоту, прозревший в свой смертный час, какой-нибудь Малларме, с десятилетнего возраста упорно работавший над гигантским произведением, просит свою дочь сжечь рукописи. Отсюда — ночи без сна, сомнения, обращение к примеру прославленных мастеров, неудачные произведения, стремление укрыться в занятиях, не требующих дарования, оправдания праздности, находясь в увлечении делом Дрейфуса, то в занятии семейными делами, то в поглощенности страстью, взволновавшей, но не принесшей вдохновения, то в занятиях литературной критикой, то в записывании верных мыслей, которые кажутся таковыми рассудку, но не вызывают опьянения, являющегося единственным признаком мыслей замечательных, по которому мы могли бы опознать их в тот самый момент, когда они нас посещают. Отсюда — постоянное напряжение, которое приводит к тому, что наше эстетическое беспокойство проникает в область бессознательного, так что мы пытаемся воспроизвести красоту пейзажей, виденных во сне, приукрасить фразы, во сне произнесенные; так, например, Гёте в свой смертный час в бреду говорит о цвете своих галлюцинаций.

* * *

Все мы перед романистом, как рабы перед императором: он может одним своим словом даровать нам свободу. Благодаря ему мы сбрасываем с себя нашу прежнюю оболочку, чтобы побывать в роли генерала, ткача, певицы, провинциального дворянина, узнать жизнь полей, игру, охоту, ненависть, любовь, походную жизнь. Благодаря ему мы сможем стать Наполеоном, Савонаролой, крестьянином, более того мы обретаем то, чего могли бы никогда не узнать: мы обретаем самих себя. Он дарует голос толпе, одиночеству, старому коре, скульптору, ребенку, лошади, нашей душе. Благодаря ему мы становимся настоящим Протеем, который постепенно переживает все формы бытия. Меняя их таким образом одну за другой, мы ощущаем, что для нашего существа, ставшего таким ловким, таким сильным, они лишь игра, печальная или радостная маска, но что ничего нет реальнее этой игры и этой маски. Наши неудачи или удачи перестают на мгновенье терзать нас, мы играем с ними и со многим другим. Вот почему, закрывая прекрасный и грустный роман, мы чувствуем себя такими счастливыми.

**ОТВЕТ М. ПРУСТА НА АНКЕТУ ЭМИЛИЯ АНРИО
О КЛАССИЦИЗМЕ И РОМАНТИЗМЕ (1921)**

Я полагаю, что всякое подлинное искусство — искусство классическое, но законы разума редко позволяют, чтобы оно было признано таковым в момент появления. В этом отношении искусство похоже на жизнь. Несчастному влюбленному, проповеднику тех или иных политических взглядов, благоразумным родителям кажется, что в их речах заключена неотразимая очевидность. Однако не заметно, чтобы их речи убеждали тех, к кому они обращены; истина не навязывает себя извне умам, которые она должна предвзятительно сделать похожими на тот, который ее породил. Мане тщетно уверял, что его «Олимпия» произведение классическое, и напрасно говорил тем, кто приходил посмотреть на нее: «Ведь это именно то, чем вы восхищаетесь у прославленных мастеров». Публика принимала это за насмешку. Но сегодня перед «Олимпией» испытывают такое же наслаждение, как и перед древними шедеврами, ее окружающими, а в чтении Бодлера находят то же удовольствие, что и в чтении Расина. Бодлер не умеет или не хочет завершать свои произведения, а с другой стороны, может быть, только у него мысли следуют с той последовательностью и отличаются тем богатством, которые обнаруживаются лишь в монологах Федры. Но стиль некогда осужденных стихотворений Бодлера чрезвычайно похож на стиль расиновских трагедий и, быть может, еще и превосходит последние в благородстве. Эти великие новаторы — единственные настоящие классики и образуют почти неразрывное единство. Их эпигоны в своих лучших произведениях демонстрируют лишь эрудицию и вкус, которые не многого стоят. Пусть новаторы, достойные в один прекрасный день стать классиками, подчиняются суровой внутренней дисциплине, пусть они будут прежде всего зодчими. Но именно потому, что их архитектура нова, случается, что ее красоту долго не распознают. Эти еще не признанные классики и те, что уже прославились, служат одному искусству и потому первые становятся лучшими критиками последних. Вероятно, необходимо, чтобы критики считалась с особенностями дарования того или иного художника. Нет ничего глупее, чем говорить, как это делал Теофиль Готье, который был в конечном счете третьеразрядным поэтом, что красивейший стих Расина — «Дочь Миноса и Пасифаи».

Но нам дано насладиться в трагедиях Расина, в «Cantiques», в письмах мадам Севинье, у Буало красота, которые в них действительно есть и которые XVII век почти не заметил.

Итак, великие художники, прозванные романтиками, реалистами, декадентами и т. д., пока они не были поняты, и есть те,

кого я назвал бы классиками, если бы Шарль Моррас в своих великолепных очерках, подписанных псевдонимом «Критон», не предостерег нас от увлечения терминами, более или менее произвольными.

ОТВЕТЫ М. ПРУСТА НА ВОПРОСНИК В АЛЬБОМЕ АНТУАНЕТТЫ ФОР (1886)

1. *Качества, которые Вы более всего цените в людях.*

Те, которые не свойственны секте. Разносторонность.

2. *Качества, более всего ценимые в мужчине.*

Ум, нравственное чувство.

3. *Качества, более всего ценимые в женщине.*

Нежность, естественность, ум.

4. *Ваше любимое занятие.*

Чтение, мечтание, история, театр.

5. *Основная черта Вашего характера.*

Пруст не ответил.

6. *Ваше представление о счастье.*

Жить рядом с теми, кого я люблю, на лоне природы с несколькими книгами и музыкальными произведениями, недалеко от театра.

7. *Ваше представление о несчастье.*

Быть разлученным с мамой.

8. *Ваш любимый цвет и цветок.*

Я люблю все цвета. Какие предпочесть цветы, не знаю.

9. *Если бы Вы не были тем, кто Вы есть, кем бы Вы хотели быть?*

Не следовало бы задавать мне этот вопрос. Я предпочел бы не отвечать на него. Тем не менее мне хотелось бы быть Плинием-младшим.

10. *Где бы Вы хотели жить?*

В воображаемой стране, или вернее в стране моего воображения.

11. *Ваши любимые писатели.*

Жорж Санд, Огюстен Тьерри.

12. *Ваши любимые поэты.*

Мюссе.

13. *Ваши любимые художники и композиторы.*

Моцарт. Гуно.

14. *Ваш герой.*

Г-н Дарлю, г-н Бутру.

15. *Ваше представление о женщине, достойной подражания.*

Гениальная женщина, живущая как женщина обыкновенная.

16. *Ваши любимые литературные герои.*

Романтические, поэтические персонажи, представляющие собой скорее воплощение авторского идеала, нежели отражение природы.

17. *Ваши любимые литературные героини.*

Те, что представляют собой нечто большее, чем женщина, не утратив однако всего того нежного, поэтичного, чистого и прекрасного, что заключено в женской природе.

18. *Ваши любимое блюдо и напиток.*

Пруст не ответил.

19. *Ваши любимые имена.*

Пруст не ответил.

20. *Что вызывает у Вас наибольшее отвращение?*

Люди, не чувствующие того, что хорошо, не ведающие радостей любви.

21. *Какой исторический персонаж вызывает у Вас неприязнь?*

Пруст не ответил.

22. *Каково Ваше умонастроение в настоящий момент?*

Пруст не ответил.

23. *К каким слабостям Вы наиболее снисходительны?*

К тем, которые проявляются в частной жизни гениев.

24. *Ваш девиз.*

Его нельзя сформулировать кратко, поскольку его самое простое выражение — это все то прекрасное, доброе и великое, что есть в природе.

ОТВЕТЫ М. ПРУСТА НА ВОПРОСНИК В АЛЬБОМЕ (1890)

1. *Главная черта моего характера.*

Потребность быть любимым. Точнее, я больше нуждаюсь в том, чтобы меня ласкали и баловали, нежели, чтоб мною восхищались.

2. *Качество, которое я ценю в мужчинах.*

Женское обаяние.

3. *Качество, которое я ценю в женщинах.*

Мужество и искренность в дружбе.

4. *Что я превыше всего ценю в моих друзьях?*

Способность быть нежными со мной.

5. *Мой главный недостаток.*

Не уметь и не мочь хотеть.

6. *Мое любимое занятие.*

Любить.

7. *Мое представление о счастье.*

Боюсь, что оно еще недостаточно сформировалось. Я не осмеливаюсь говорить о нем и боюсь его разрушить, говоря о нем.

8. *Что было бы для меня величайшим несчастьем?*

Потерять моих маму и бабушку.

9. *Кем я хотел бы быть?*

Тем, чем захотели бы люди, которыми я восхищаюсь.

10. *Страна, где я хотел бы жить.*

Та, где некоторые вещи, о которых я мечтаю, могли бы осуществиться как по волшебству и где любовь всегда взаимна.

11. *Мой любимый цвет.*

Красота заключена не в каком-то определенном цвете, но в гармонии цветов.

12. *Мой любимый цветок.*

Все цветы прекрасны.

13. *Моя любимая птица.*

Ласточка.

14. *Мои любимые писатели.*

Сегодня это Анатоль Франс и Пьер Лоти.

15. *Мои любимые поэты.*

Бодлер и Альфред де Виньи.

16. *Мой любимый литературный персонаж.*

Гамлет.

17. *Моя любимая литературная героиня.*

Береника (Пруст сначала написал «Федра», но затем вычеркнул).

18. *Мои любимые композиторы.*

Бетховен, Вагнер, Шуман.

19. *Мои любимые художники.*

Леонардо да Винчи, Рембрандт.

20. *Мой идеал.*

Дарлю, Бутру.

21. *Мой любимый исторический персонаж.*

Клеопатра.

22. *Мои любимые имена.*

У меня их сразу несколько.

23. *Исторические персонажи, которых я презираю.*

Я не настолько образован.

24. *Военное событие, которым я более всего восхищаюсь.*

Моя добровольная служба в армии.

25. *Дар природы, который я хотел бы иметь.*

Воля и внешняя привлекательность.

26. *Как я хотел бы умереть?*

Будучи любимым.

27. *Мое умонастроение в данный момент.*

Скука при мысли, что мне надо отвечать на все эти вопросы.

28. *Недостатки, к которым я отношусь с наибольшей снисходительностью.*

Те, которые я понимаю.

29. *Мой девиз.*

Боюсь, как бы он ни принес мне несчастья.

ФРАНЦУЗСКИЕ ПИСАТЕЛИ О МАРСЕЛЕ ПРУСТЕ

Творить — значит жить вдвойне. Неуверенный и тревожный поиск Пруста, его кропотливое коллекционирование цветов, шипов и тревог не означают ничего иного. Но в этих поисках все же не больше смысла, чем в непрерывном творчестве, которому каждодневно предаются комедиант-завоеватель и все люди абсурда. Все они хотят сыграть, повторить, воссоздать свою реальность...

Альбер Камю. Миф о Сизифе

Истинное величие Пруста в том, что он описал не утраченное, а обретенное время, собирающее воедино раздробленный мир и облакающее его новым смыслом на самой грани распада. Его нелегкая победа накануне смерти — свидетельство того, что он сумел посредством памяти и разума уловить в быстротекущем потоке форм трепетные символы человеческого единства. Самый гордый вызов, который произведения такого порядка могут бросить мирозданию, состоит в том, что они предстают перед ним как единое целое, как замкнутые в себе и однородные миры. Этим определяются сочинения, которым чуждо раскаяние.

Альбер Камю. Бунтующий человек

... У Пруста <...> поэзия не там, где ее ищут. Кусты шиповника и соборы — это лишь декорация. Поэзия же его — бесконечная череда карточных фокусов, стремительная игра отражений. <...>

Светская жизнь, которую он ценил превыше всего, а критики считали забавой, была сердцевиной цветка его поэзии.

Жан Кокто. Голос Марселя Пруста

Перечитав еще раз произведение Пруста, испытываешь изумление при мысли о том, что некоторые критики обвиняли его в отсутствии плана. Но это совсем не так: весь этот огромный роман построен как симфония. <...>

Говорить же, что Пруст был ослеплен светом, что в снобизме своем он не понимал даже того, что интерес могут представлять все классы, и портниха — не меньше, чем королева, — значит очень плохо прочитать его и совершенно не понять.

Андре Моруа. Марсель Пруст

Пруст <...> создал эпопею современного письма. Он совершил коренной переворот: вместо того чтобы описать в романе свою жизнь, как это часто говорят, он самую свою жизнь сделал литературным произведением по образцу своей книги <...>.

Ролан Барт. Смерть автора

Эстетика Пруста устарела <...>, его идеализм может послужить поводом лишь к утомительным философским колебаниям и стать основой старомодного дофрейдовского изображения жизни.

Филипп Соллерс

...Я не думаю, что преувеличиваю значение Марселя Пруста; я не думаю, что его можно преувеличить. Мне кажется, давно уже ни один писатель нас не обогащал в такой мере, как Пруст.

<...> Пруст — человек, наделенный гораздо более тонким и внимательным взором, чем обычный взор, и он им нас ссужает на все время, пока мы его читаем.

Андре Жид. По поводу Марселя Пруста

Ужасающая интроспекция Пруста нигде не прижилась. Она может еще какое-то время обманывать наши ожидания и, беспрестанно открывая новые перспективы, держать нас в напряжении, вводить нас в заблуждение, обещая дать те уроки, которых никогда не дает. Эта погоня за призраком безнадежна. О, эти высоколобые и похотливые глупцы, сложные, как хирургические инструменты, и такие же скользкие! Для них «Христос умер напрасно»! Я говорю не только о том, что идеи Бога нет в произведениях Пруста. В них невозможно отыскать никаких признаков божественного присутствия.

Жорж Бернанос

<...> Однажды Луи де Робер дал мне прочитать «По направлению к Свану»... Какое чудо! Лабиринт детства, вновь обретенный, истолкованный, светлый и головокружительный... Все, о чем хотели написать, все, о чем написать не осмеливались и не умели: это отблеск вселенной на высокой волне, поднятой избытком собственной силы.

Габриель-Сидони Колетт

ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ И ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

Тема: *Эстетические взгляды М. Пруста.*

Прочитайте к занятию предисловие М. Пруста к книге «Против Сент-Бёва», эссе писателя «Поэт и романист», «О вкусе», «Ответ М. Пруста на анкету Эмиля Анрио о классицизме и романтизме».

Задания и вопросы:

1. Каким представляется М. Прусту соотношение интеллекта и инстинкта (ощущения) в процессе познания и художественного творчества?

2. Почему М. Пруст с такой настойчивостью пытается «воскресить прошлое»? В чем смысл его поиска утраченных мгновений?

3. В чем Пруст видит назначение искусства и художника?

4. Какой смысл вкладывает Пруст в понятие «вкус»?

5. Что такое «классицизм» в трактовке Пруста? Кого он считает «классиками»? Сравните позицию Пруста с точкой зрения Стендаля, изложенной в трактате «Расин и Шекспир».

Тема: Роман М. Пруста «По направлению к Свану».

Задания и вопросы:

1. Какие мотивы, темы, образы, встречающиеся в предисловии Пруста к книге «Против Сент-Бёва», можно обнаружить в романе «По направлению к Свану»? Чем отличается трактовка сходных тем в предисловии и в романе? Как вы думаете, что было написано раньше? Почему?

2. Прочитайте помещенный выше фрагмент из романа. Сравните его с эпизодом, в котором Марсель пытается передать свое впечатление от Мартенвильских колоколен (часть первая — «Комбре»). В чем Пруст видит подлинную сущность нашего «я»?

3. Какую трактовку любовной темы дает Пруст во второй части романа («Любовь Свана»)? Почему Сван полюбил Одетту, которая сначала не произвела на него никакого впечатления?

4. Проследите, как меняется в романе образ Свана. Можно ли говорить об эволюции героя? Как в создании образа проявилась «кинематографичность» прустовского видения действительности?

5. Прочитайте описания природы в романе. В чем специфика прустовского пейзажа?

6. Прочитайте помещенные выше высказывания французских писателей о Прусте. С какими из них Вы согласны? С какими хотели бы поспорить. Аргументируйте свою точку зрения.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л.Г. Марсель Пруст. — М.: Высшая школа, 1968.

Бочаров С.Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. — М.: Наука, 1967. — С. 194—237.

Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. — Л.: Советский писатель, 1980. — С. 385—431.

Мамардашвили М. Лекции о Прусте: психологическая топология пути. — М.: Ad Marginem, 1995.

Моруа А. Литературные портреты. — М.: Прогресс, 1970. — С. 201—229.

Сучков Б.Л. Лики времени. — М.: Художественная литература, 1976. — Т. 2. — С. 71—79.

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры // История эстетики в памятниках и документах. — М.: Искусство, 1991. — С. 176—186.

МОДЕРНИЗМ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Немецкоязычная литература первой половины XX века — явление сложное и противоречивое. Она представлена писателями, жившими в Германии, Австрии, Праге, Швейцарии, принадлежавшими к разным национальным культурам, но объединенными общностью языка, на котором они создавали свои произведения, и ощущением кризиса культуры, усугубленного глобальными социальными потрясениями.

В творчестве каждого из писателей, даже тех, кто стоял принципиально на позициях аполитичности (например, Готфрид Бенн), события первой мировой войны, последовавший за ней передел Европы, приход к власти нацистов оставили свой след, сказались на формировании художественной модели мира, концепции человека.

Наряду с социальным фактором огромное значение для немецкоязычной литературы имело и влияние идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, С. Кьеркегора (имена их мы встречаем в записях Т. Манна, Р. Музиля, Ф. Кафки, эссе Г. Бенна и др.). От этого влияния во многом проистекает все разьедающий скепсис в раздумьях о судьбах цивилизации писателей разных школ и направлений. Сомнения в возможностях рационального постижения феномена природы, называемого «человек», были во многом порождены открытиями, сделанными в области психологии бессознательного З. Фрейдом и его учеником К.Г. Юнгом. Влияние их идей ощутимо в творчестве Г.Гессе, Л. Франка, Э. Ласкер-Шюлер.

Ощущение всеобщего распада веками существовавших представлений о мире и человеке присуще писателям не только немецкоязычной литературы, но для них оно было особенно обостренным, потому что мир распадался в прямом смысле слова: рухнула одна из самых обветшалых империй — Австро-Венгрия (Какания, как назвал ее Р. Музиль в романе «Человек без свойств»), втянув мир в одну из самых кровопролитных войн XX столетия.

Поражал не только масштаб всеобщего краха, но и скорость, с какой все менялось в мире. Казалось, что нет предела бесконечному делению, что навсегда разорваны все связи и люди утратили способность понимать друг друга. Крайней степенью отчаянья бы-

ло недоверие к слову. Герман Брох в статье «Дух и дух времени» писал: «Никогда еще в истории по крайней мере Западной Европы человечество не признавалось так честно и откровенно ... в том, что слово ничего не значит, более того, что не стоит и труда искать взаимопонимания...» В наиболее общей форме это отчаяние выразилось в творчестве Франца Кафки.

Признанный миром мэтр модернизма, Франц Кафка своим творчеством закрепил «распад антропоцентрического мировоззрения, которое так долго считало человека центром вселенной» (Р. Музиль). Он привел в литературу странного героя, имя которому Никто (притча «Прогулка в горы»). Страницы его романов, новелл, притч заполнили страховые агенты, мелкие чиновники, судебные исполнители, больше похожие на разбойников, нежели на стражей закона. Но социальное положение этих персонажей имело далеко не первостепенное значение. Все эти Г. Замзы, Йозефы К., Никто — выражение определенного эмоционального состояния, которое характеризуется прежде всего глобальным ощущением несвободы, полной зависимости человека от мира, ему непонятного и враждебного. Кафкианские персонажи — это люди, преследуемые страхом, и это «страх перед бессмысленностью, перед бессмысленным расцветом бесчеловечной жизни» (запись в дневнике от 12 января 1914 года). Гонимые страхом, преследуемые властями, герои Кафки мечутся в пространстве узких улочек, грязных лестничных площадок, душных чердаков, жалких замков, пыльных комнат, утрачивая человеческий облик, превращаясь в чудовищ. Пространство произведений Кафки оказывается предельно сжатым, в нем нет воздуха, время, кажется, тоже остановилось в этом мире, поскольку исчезло то, что является точкой его отсчета: событие.

Условность пространственно-временной организации произведений Кафки, предельная обобщенность характеристик персонажей, экзатичность как ведущее качество большинства его героев, иррационализм в интерпретации мира и человека дают основание говорить об определенной близости писателя к экспрессионизму.

Экспрессионизм (лат. *expressio* — выражение) — сложное и противоречивое явление в художественной жизни Германии, Австрии и ряда других стран, получившее особое развитие в период с 1905 по 1920 годы.

Экспрессионизм был в большей степени представлен в области живописи и литературы. Художники-экспрессионисты, объединившиеся вокруг групп «Мост» и «Синий всадник», пользовались известностью не только у себя на родине. Имена Э. Геккеля, Ф. Марка, О. Кокошки, А. Кубина и др. мы встречаем в записях многих писателей-экспрессионистов (Ф. Кафки, Ф. Верфеля, Э. Ласкер-Шюлер и др.).

Претендуя сначала на абсолютное новаторство, в дальнейшем экспрессионисты признали, что их искусство возникло совсем не на пустом месте. Своими крестными отцами они считали Г. Манна, С. Георге, а К. Эдшмид в одном из своих выступлений заявил, что «экспрессионизм существовал всегда», и в этом была своя доля правды. По праву своими предшественниками многие из экспрессионистов называли романтиков Гельдерина, Новалиса, Гофмана. Возникнув под лозунгом новых форм для выражения нового содержания, экспрессионизм умел вынести определенные уроки из практики писателей натурализма и художественного опыта импрессионистов (особенно Сезанна).

Формирование нового поколения писателей было тесно связано с деятельностью журналов «Аktion» («Die Action»), который издавался с 1911 года Ф. Пфемфертом, «Штурм» («Die Sturm»), основанного в 1910 году Г. Вальденом, а также «Вайсе блеттер» («Weiße Blätter»), выходившего под руководством Рене Шекеле.

Программа экспрессионизма была сформулирована не только в выступлениях Г. Бара, М. Креля, А. Маршерфтайга, К. Пинтуса, К. Эдшмида, но и представлена художественной практикой Г. Гейма, Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенна, А. Штрамма, И. Голла, Ф. Верфеля, Л. Рубинера, Я. ван Годдиса, драматургов Р. Зорге, Э. Барлаха, В. Хазенклевера, Г. Кайзера. Для некоторых из названных художников слова экспрессионизм был началом творческого пути (к ним относятся И. Бехер, Б. Брехт, Ф. Верфель), для других (Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенн) он остался важным элементом художественного языка на протяжении всего творчества. Основными литературными документами экспрессионистов были антологии и сборники. В 1913 году вышел первый такой сборник, подготовленный Куртом Пинтусом, под названием «Сумерки человечества». Он знакомил читателей с творчеством 23 поэтов-экспрессионистов.

Экспрессионисты выступили прежде всего против копирования действительности, полагая, что «копирование того или иного явления не раскрывает существа явления, а анализ отдельных частных не сможет верно отразить всеобъемлющее бытие» (Курт Пинтус). Ставя перед собой задачу «пробиться к вещам, которые уже не выразить словами» (Р. Музиль), передать то, что «не осязаемо телесной рукой» (В. Кандинский), они призывали к высвобождению эмоциональной энергии. Пинтус писал: «Освободить действительность от абриса ее явленности, освободить от этой явленности нас самих, преодолеть ее благодаря проникновенной силе духа, победить и подчинить ее себе благодаря интенсивности чувств, их большой взрывной мощи — такова единая воля новейших поэтов».

Экспрессионистам присуще обостренное ощущение кризисного состояния современной цивилизации. Этим ощущением рождены и

апокалиптические образы, щедро рассыпанные в произведениях многих поэтов («Конец света» Э. Ласкер-Шюлер, «Светопреставление» и «Ангел смерти» Я. ван Годдиса), и постоянно присутствующие метафоры распада, тлена («Распад» И. Бехера, «Родильный дом» и «Ведет ее по раковым баракам» Г. Бенна), ночи, сумерек (стихотворения Г. Тракля). И в этой жуткой художественной вселенной экспрессионизма центром оказывается живое, трепещущее, истерзанное безразличием окружающего мира, истосковавшееся по человеческому участию маленькое сердце. Призывами к постижению «внутреннего» Я пронизаны произведения большинства экспрессионистов. Слушать «рочот собственного сердца» (Э. Ласкер-Шюлер), запечатлеть «ландшафт души» стремятся в своих произведениях поэты-экспрессионисты. Со страниц поэтических сборников, с подмостков театра, полотен художников к современникам обращался человек, «абсолютно первозданный, весь пропитанный волнами своей крови, и порывы его сердца столь очевидны, что кажется — его сердце нарисовано у него на груди» (К. Эшмид).

Франц Кафка (1883—1924)

Франц Кафка (Franz Kafka) — крупнейший немецкоязычный писатель XX века. Родился в Праге в семье еврейского служащего, окончил юридический факультет Пражского университета, писал произведения на немецком языке, принадлежал к пражской группе писателей. Круг друзей Кафки был очень небольшим: Оскар Поллак, Макс Брод, Оскар Баум, Феликс Велч; сложные отношения связывали Кафку и переводчицу Милену Есенскую. Писатель был знаком с Францем Верфелем.

Вынужденный выполнять обязанности служащего в одном из страховых обществ, Кафка тяготился этим видом деятельности, о чем свидетельствуют многочисленные записи в его «Дневнике», письмах. Жизнь его вообще не была богата внешними событиями, а долгими ночами, борясь с бессонницей и болями, он создавал свои произведения, которые сам нередко называл конструкциями, сновидениями, и зачастую не знал, что с ними делать: издавать или уничтожать (см. «Завещание»).

Творческое наследие Ф. Кафки составляют романы: «Америка» (1911—1916), вышел в свет в 1927 году, «Замок» (1922), вышел в свет в 1925 году, «Процесс» (1915—1918), вышел в свет в 1925 году; «Письмо к отцу», «Дневники» «Письма к Милене». Первые рассказы Кафки печатались в журналах, начиная с 1909 года, при жизни

увидели свет и отдельные сборники «Наблюдение» (1913), рассказы «Приговор» (1913), «Кочегар» (1913), новелла «Превращение» (1916). В 1915 году Ф. Кафка был награжден одной из самых престижных литературных премий — премией Фонтане. После первой мировой войны был опубликован его рассказ «В исправительной колонии» (1919), вышли сборники «Сельский врач» (1919) и «Голодарь» (1924). Отношение самого Кафки к собственному творчеству было крайне противоречиво и, умирая, он просил Макса Брода уничтожить его рукописи.

Известность Франца Кафки при жизни не выходила за пределы довольно узкого круга, который составляли писатели, художники, деятели искусства, входившие в пражскую группу, либо стоявшие на позициях нового искусства. Произведения Ф. Кафки отразили тот глобальный сдвиг, который произошел в художественном сознании в XX веке и был порожден социальными потрясениями времен войн, революций и изменением кардинальных представлений о месте человека в мироздании. Обычно говорят о том, что Кафка не испытывал в своем творчестве влияния предшественников. Это не совсем так. В записях автора «Приговора» и «Замка», несомненного авторитета в литературе XX века, мы находим многочисленные замечания о значении для него творческого наследия Ф. Достоевского, А. Герцена, Ч. Диккенса, И.В. Гёте, Г. Клейста, Г. Бюхнера, Ф. Грильпарцера и многих других. Не более чем мифом является и утверждение об остранинности Кафки от современного ему литературного процесса. В «Дневнике» и письмах имеется немало очень точных замечаний о многих писателях, создававших свои произведения в 10—20-е годы XX века.

Повествовательную манеру Ф. Кафки отличает необычайное внимание к детали, удивительная осязаемость вещи, стремление максимально точного выражения мысли, отмеченное мучительным поиском адекватного словесного воплощения. Ясный, точный, напоминающий канцелярский язык произведений Кафки полностью подчинен задаче выражения абсурдности бытия, воспроизведению порою кажущихся фантаσμαгоричными событий.

Кафка привел в литературу своего героя, который генетически связан с одинокими и униженными жизнью героями Достоевского, Гоголя, Диккенса, Грильпарцера. Не имеющие часто имени, персонажи его произведений ведут отчаянную и безрезультатную борьбу за право достойного существования. Трагический исход этой борьбы предreshен, ибо паутина, сотканная молохом цивилизации, способна уничтожить не только маленького и беззащитного человека, но и само мироздание. Но все-таки в каждом новом произведении Кафки человек бросает свой слабый вызов миру и пытается восстановить распавшиеся связи, очевидно, в этом есть смысл.

Произведения Кафки в России представлены многими переводами, количество которых заметно увеличилось в последнее десятилетие. Всегда с благодарностью вспоминая о том, что в его формировании большую роль сыграла славянская культура и русская литература, Франц Кафка пришел к широкому русскому читателю, а значит стал и фактом нашей культуры.

Франц Кафка

ПРИТЧИ

Прогулка в горы

Не знаю, — воскликнул я беззвучно, — я же не знаю. Раз никто не идет, так никто и не идет. Я никому не сделал зла, мне никто не сделал зла, но помочь мне никто не хочет. Никто, никто. Ну и подумаешь. Только вот никто не поможет мне, а то эти Никто-Никто были бы даже очень приятны. Я бы очень охотно — почему нет? — совершил прогулку в компании таких Никто-Никто. Разумеется, в горы, куда же еще? Сколько их, и все они прижимаются друг к другу, сколько ног, и все они топчутся вплотную одна к другой. Само собой, все во фраках. Вот так мы идем и идем. Ветер пробивается всюду, где только между нами осталась щелочка. В горах дышится так свободно! Удивительно еще, что мы не поем.

Пер. И. Татариновой

Платья

Когда я вижу на красивых девушках красивые платья, с пышными складками, рюшами, и всяческой отделкой, мне часто приходит на ум, что платья не долго сохраняют свой вид: складки сомнутся и их уже не разгладить, отделка запылится и ее уже не очистить, и ни одна женщина не захочет изо дня в день с утра до вечера носить то же самое роскошное платье, ибо она побоится показаться жалкой и смешной.

Однако я вижу красивых девушек с хрупкими изящными фигурками, с очаровательными личиками, гладкой кожей и пышными волосами, которые изо дня в день появляются в той же самой данной им от природы маске и, подперев то же самое личико теми же самыми ладонями, любуются на свое отражение в зеркале.

Только иногда, когда они поздно вечером вернутся с бала и взглянут в зеркало, им вдруг покажется, что на них смотрит, потрепанное, одутловатое, запыленное лицо, всеми уже виденное и перевиденное и порядком поизносившееся.

Пер. И. Татариновой

Проходящие мимо

Если гуляешь ночью по улице и навстречу бежит человек, видный уже издали — ведь улица идет в гору и на небе полная луна, — ты не удержишь его, даже если он тщедушный оборванец, даже если кто-то гонится за ним и кричит; нет, пусть бежит, куда бежал.

Ведь сейчас ночь и ты не при чем, что светит луна, а улица идет в гору, а потом, может быть, они для собственного удовольствия гоняются друг за другом, может быть, они оба преследуют третьего, может быть первый ни в чем ни виноват и его преследуют понапрасну, может быть, второй хочет убить его и ты будешь соучастником убийства, может быть, они ничего не знают друг о друге и каждый сам по себе спешит домой, может быть, это лунатики, может быть, первый вооружен.

Да, наконец, разве не может быть, что ты устал, что ты выпил излишне много вина? И ты рад, что уже второй скрылся из виду.

Пер. И. Татариновой

Прометей

О Прометее существуют четыре предания. По первому, он предал богов людям и был за это прикован к скале на Кавказе, а орлы, которых посылали боги, пожирали его печень по мере того, как она росла.

По второму, истерзанный Прометей, спасаясь от орлов, все глубже втискивался в скалу, покуда не слился с ней вовсе.

По третьему, прошли тысячи лет, и об его измене забыли — боги забыли, орлы забыли, забыл он сам.

По четвертому, все устали от такой беспричинности. Боги устали, устали орлы, устало закрылась рана.

Остались необъяснимые скалы... Предание пытается объяснить необъяснимое.

Имея своей основой правду, предание поневоле возвращается к необъяснимому.

Пер. С. Апта

Посейдон

Посейдон сидел за рабочим столом и подсчитывал. Управление всеми водами стоило бесконечных трудов. Он мог бы иметь сколько угодно вспомогательной рабочей силы, у него и было множество сотрудников, но, полагая, что его место очень ответственное, он сам вторично проверял все расчеты, и тут сотрудники мало чем могли ему помочь. Нельзя сказать, что работа доставляла ему радость, он выполнял ее, по правде говоря, только потому, что она

была возложена на него, и, нужно признаться, частенько старался получить, как он выражался, более веселую должность; но всякий раз, когда ему предлагали другую, оказывалось, что именно теперешнее место ему подходит больше всего. Да и очень трудно было подыскать что-нибудь другое, нельзя же прикрепить его к одному определенному морю; помимо того, счетная работа была бы здесь не меньше, а только мизернее, да и к тому же великий Посейдон мог занимать лишь руководящий пост. А если ему и предлагали место не в воде, то от одной мысли об этом его начинало тошнить, божественное дыхание становилось неровным, бронзовая грудная клетка порывисто вздымалась. Впрочем, к его недугам относились не очень серьезно; когда вас изводит сильный мира сего, нужно даже в самом безнадежном случае притвориться, будто уступаешь ему; разумеется, о действительном снятии Посейдона с его поста никто и не помышлял, спокон веков его предназначили быть богом морей, и тут уже ничего не поделаешь. *

Больше всего он сердился — и в этом крылась главная причина его недовольства своей должностью, — когда слышал, каким его себе представляют люди: будто он непрерывно разъезжает со своим трезубцем между морскими валами. А на самом деле он сидит здесь, в глубине мирового океана, и занимается расчетами; время от времени он ездит в гости к Юпитеру, и это — единственное развлечение в его однообразной жизни, хотя чаще всего он возвращается из таких поездок взбешенный. Таким образом, он морей почти не видел, разве только во время поспешного восхождения на Олимп, и никогда по-настоящему не разъезжал по ним. Обычно он заявляет, что подождет с этим до конца света; тогда, вероятно, найдется спокойная минутка, и уже перед самым-самым концом, после проверки последнего расчета, можно будет быстренько проехаться вокруг света.

Пер. В. Станевич

Ночью

Погрузиться в ночь, как порою, опустив голову, погружаешься в мысли, — вот так быть всем существом погруженным в ночь. Вокруг тебя спят люди. Маленькая комедия, невинный самообман, будто они спят в домах, на прочных кроватях, под прочной крышей, вытянувшись или поджав колени на матрацах, под простынями, под одеялами; а на самом деле все они оказались вместе, как были некогда вместе, и потом опять, в пустынной местности, в лагере под открытым небом, неисчислимое множество людей, целая армия, целый народ, — над ними холодное небо, под ними холодная земля, они спят там, положив голову на локоть, спокойно дыша. А ты бодрствуешь, ты один из стражей и, чтобы увидеть

другого, размахиваешь горящей головешкой, взятой из кучи хвороста рядом с тобой. Отчего же ты бодрствуешь? Но ведь сказано, что кто-то должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен.

Пер. В. Станевич

Железнодорожные пассажиры

Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле, и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько ослаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, и даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным. А вокруг себя, то ли от смятения чувств, то ли от их обострения, мы видим одних чудовищ да еще, в зависимости от настроения и от раны, захватывающую или утомительную игру, точно в калейдоскопе.

• «Что мне делать?» или «Зачем мне это делать?» не спрашивают в этих местах.

Пер. С. Алта

Деревья

Ибо мы как срубленные деревья зимой. Кажется, что они просто скатились на снег, слегка толкнуть — и можно сдвинуть их с места. Нет, сдвинуть их нельзя — они крепко примерзли к земле. Но, поди ж ты, и это только кажется.

Пер. И. Татариновой

Перед Законом

Перед Законом стоит страж. К этому стражу подходит деревенский житель и просит разрешения пройти к Закону. Но страж говорит, что не может ему сейчас этого позволить. Человек задумывается на какое-то время и затем спрашивает, сможет ли он пройти позже. «Возможно, — говорит страж, — но не сейчас». Так как дверь в здание все время открыта, а страж немного отошел в сторону, человек пытается заглянуть внутрь. Когда страж замечает это, он смеется и говорит: «Если тебя так туда тянет, попробуй войти вопреки моему запрету. Но запомни: я весьма могуществен. А ведь среди стражей я лишь самый ничтожный чин. От зала к залу стоят стражи один могущественнее другого. Уже одного вида третьего из них даже я не могу вынести». Таких трудностей деревенский житель не ожидал; Закон ведь должен быть доступен всем и всегда, думает он, но, приглядевшись к стражу, одетому в меха, рассмотрев его большой хищный нос, длинную, редкую, черную татарскую бороду, он решает лучше подождать пока не получит разрешения войти. Страж дает ему скамеечку и позволяет устроиться сбоку от двери. Там он сидит

день и ночь. Много раз пытается он уговорить, чтобы его пустили, и утомляет стража своими мольбами. Часто страж учиняет ему маленькие допросы, выясняет место его рождения и многое другое, но задает вопросы без всякого интереса, подобно знатым господам, а напоследок всякий раз говорит ему, что пока еще не может его пропустить. Человек, который много чего захватил с собой в дорогу, отдает все, даже самые дорогие вещи, чтобы подкупить стража. Тот хотя и ни от чего не отказывается, но при этом говорит: «Беру только для того, чтобы ты не подумал, что упустил хоть малейшую возможность». Многие годы человек следит и следит за стражем. Он забывает о других стражах, и этот первый кажется ему единственным препятствием на пути к Закону. Он клянет такую незадачу, в первые годы резко и в полный голос, но когда становится стариком, то уже только едва слышно ворчит. Он впадает в детство, и так как, много лет изучая стража, он свел знакомство даже с блохами на его меховом воротнике, просит он и блох помочь ему переубедить стража. В конце концов свет в его глазах меркнет, и он сам не знает, действительно ли вокруг него становится темнее или это обман зрения. Но, может быть, теперь, во тьме, он увидит негасимое сияние, которое лучится из недр Закона. И вот приходит его смертный час. Перед смертью все, что он за жизнь пережил и перечувствовал, выливается в один вопрос, который он до сих пор стражу не задавал. Он подзывает стража, не в силах ни разогнуться, ни даже двинуться. Стражу приходится к нему наклониться, так как разница в росте сильно увеличилась не в пользу человека. «Что ты еще хочешь узнать? — спрашивает страж. — Ты просто ненасытен». — «Все стремиться к Закону, — говорит человек. — Как же так получается, что за много лет никто, кроме меня, не искал к нему доступа?» Страж понимает, что человеку приходит конец, и, чтобы до его умирающего слуха еще долетел ответ, кричит что есть силы: «Здесь никто и не мог получить доступ, так как вход этот был предназначен только для тебя. Сейчас я пойду и закрою его».

Пер. В.А. Лукова и И. Путинцевой

Окно в переулок

Кто живет одиноко и тем не менее хотел бы найти себе какого-нибудь спутника, кто, учитывая, что все меняется — время суток, погода, заботы по службе и так далее — просто хочет хоть где-нибудь отыскать плечо, на которое можно опереться, — тот без окна в переулок недолго протянет. И даже если он вовсе ничего не ищет, устало поглядывая то на небо, то на прохожих, и, подойдя к подоконнику, случайно слегка потянется вперед, мчащиеся внизу кони увлекут его в вереницу экипажей и унесут в общий людской поток.

Пер. В.А. Лукова и И. Путинцевой

Завещание

Дорогой Макс¹, возможно, на этот раз я больше уже не поднимусь, после легочной лихорадки в течение месяца воспаление легких достаточно вероятно, и даже то, что я пишу об этом, не предотвратит его, хотя известную силу это имеет.

На этот случай вот моя последняя воля относительно всего написанного мною:

Из всего, что я написал, действительны только книги: «Приговор», «Кочегар», «Превращение», «В исправительной колонии», «Сельский врач» и новелла «Голодарь». (Существующие несколько экземпляров «Созерцания» пускай остаются, я никому не хочу доставлять хлопот по уничтожению, но заново ничего оттуда печататься не должно.) Когда я говорю, что те пять книг и новелла действительны, я не имею в виду, что желаю, чтобы они переиздавались и сохранялись на будущие времена, напротив, если они полностью потеряются, это будет соответствовать моему истинному желанию. Я только никому не препятствую, раз уж они имеются, сохранить их, если хочется.

Все же остальное из написанного мною (опубликованное в газетах, рукописи или письма) без исключения, насколько это возможно достать или выпросить у адресатов (большинство адресатов ты ведь знаешь, речь идет главным образом о ..., в особенности не забудь о нескольких тетрадях, которые имеются у ...), — все это без исключения, лучше всего нечитанное (я не запрещаю Тебе заглянуть туда, но мне, конечно, было бы приятнее, если бы Ты не делал этого, во всяком случае, никто другой не должен заглядывать туда), — все это без исключения должно быть сожжено, и сделать это я прошу тебя как можно скорее.

Франц

(1922)

Пер. Е. Кацевой

ДНЕВНИКИ ФРАНЦА КАФКИ

Понимание произведений Франца Кафки, проникновение в его творческую лабораторию вряд ли возможно без знакомства с его «Дневниками». Писатель начал вести свой «Дневник» с 1910 года.

¹ Макс Брод (1884—1968) — австрийский писатель и критик; ближайший друг и душеприказчик Кафки, автор книги о его жизни и творчестве: «Franz Kafka. Eine Biographie». Первое издание книги вышло в 1937 году в Праге, третье, дополненное новыми материалами, — во Франкфурте в 1954 году.

Иногда с продолжительными перерывами — вел его до 1923 года. Самую большую часть составляют записи 1911 и 1914 годов. 1918 год вообще отсутствует; записей 1920, 1921, 1922 годов немного. Отдельной частью дневников являются путевые записи, которые Кафка вел во время путешествий по Швейцарии, Франции и Германии.

Дневниковые записи Ф. Кафки — это свидетельство напряженной и постоянной борьбы, которую вел писатель, отстаивая свое право на творчество, на самовыражение. Это исповедь человека, суть которого очень точно определила Милена Есенская в письме к Макс Броду от 29 июля 1920 года: «У него нет ни малейшего убежища, приюта. Поэтому он предоставлен на произвол всему тому, от чего мы защищены. Он как нагой среди одетых».

Нередко в «Дневниках» автор высказывает свои симпатии и антипатии к творчеству представителей различных национальных литератур, течений и школ. Анализ этих записей дает основания для того, чтобы судить о достаточно устойчивом интересе писателя к той сфере человеческой деятельности, которая называется литературой, ибо только ее он признавал единственно подходящей для себя.

Обращаясь к теософу доктору Штейнеру, Кафка заметил: «Мое счастье, мои способности и всякая возможность быть каким-то образом полезным с давних пор заключаются в писательстве», — а в письме к отцу Фелиции Бауэр, своей невесты, объясняя свою непригодность к супружеской жизни, он приводит следующий довод: «Все, что не относится к литературе, наводит на меня скуку и вызывает ненависть...»

В «Дневниках» мы находим большое число очень точных, лаконичных и имеющих яркую эмоциональную окраску оценок творчества современных Кафке писателей, как, например, эта: «От стихов Франца Верфеля у меня все вчерашнее утро голова была в чаду. Одно мгновение я боялся, что непрерывающийся восторг доведет меня до безумия», — и далее: «Как растерзан и воодушевлен был я после слушания Верфеля». В «Дневниках» немало записей, помогающих проследить процесс создания некоторых произведений писателя (записи от 23 сентября 1912 года и 11 февраля 1913 года о работе над «Приговором», 19 января 1914 года — о «Превращении» и др.), воспроизводящих с удивительной, почти научной скрупулезностью мучительный и прекрасный процесс рождения произведения (записи от 15 ноября 1911 года).

Достаточно в «Дневниках» и записей, свидетельствующих о совсем не равнодушном отношении Франца Кафки ко всему, что происходит в мире. Он выражает сожаление, что всеобщая мобилизация разлучает его с близкими ему людьми, мимо него не проходит и то, как с каждым днем разгорается пожар шовинистических настроений, имеет он свое мнение и о многочисленных партиях и полити-

ческих группировках того времени. Большая жизнь отнюдь не проходила мимо этого удивительного художника, не без основания многими признанного своеобразным пророком XX века.

Особую страницу составляет в дневниковых записях достаточно часто встречающиеся замечания по вопросам веры и ее места в жизни человека XX столетия.

Впервые на русском языке «Дневники» были опубликованы в журнале «Вопросы литературы» в 1968 году во втором номере. Сегодня имеются и другие издания, среди них: *Кафка Ф.* Из дневников. Письмо к отцу. — М., 1988. — (Библиотека «Ил»); *Кафка Ф.* Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Из дневников. — М.: Радуга, 1989; *Кафка Ф.* Америка. Процесс. Из дневников. — М.: Политиздат, 1991.

ИЗ ДНЕВНИКОВ* 1910—1923

1910 год. 15 декабря.

Моим выводам из моего нынешнего, уже почти год длящегося состояния я просто не верю — для этого мое состояние слишком серьезно. Я даже не знаю, могу ли я сказать, что это состояние не новое. Во всяком случае, я думаю: состояние это новое, подобные у меня бывали, но такое — еще никогда. Я словно из камня, я словно надгробный памятник себе; нет даже шелки для сомнения или веры, для любви или отвращения, для отваги или страха перед чем-то определенным или вообще, — живет лишь шаткая надежда, бесплодная, как надписи на надгробиях. Почти ни одно слово, что я пишу, не сочетается с другим, я слышу, как согласные с металлическим лязгом трутся друг о друга, а гласные подпевают им, как негры на подмостках. Сомнения кольцом окружают каждое слово, я вижу их раньше, чем само слово, да что я говорю! — я вообще не вижу слова, я выдумываю его. Но это еще было бы не самым большим несчастьем, если бы я мог выдумывать слова, которые развеяли бы трупный запах, чтобы он не ударял сразу в нос мне и читателю.

Когда я сажусь за письменный стол, то чувствую себя не лучше человека, падающего и ломающего себе обе ноги в потоке транспорта на Place de l'Opera. Все экипажи тихо, несмотря на производимый ими шум, устремляются со всех сторон во все стороны, но порядок, лучший, чем его мог бы навести полицейский, устанавливает боль этого человека, которая закрывает ему глаза и опустошает площадь и улицы, не поворачивая машин обратно. Полнота жизни причиняет ему боль, ибо он ведь тормозит движение, но пустота не менее мучительна, ибо она отдает его во власть боли.

* *Кафка Ф.* Из дневников. Письмо отцу. — М., 1988.

1911 год. 15 ноября.

Вчера вечером, уже предвкушая сон, откинул одеяло, лег и вдруг снова явственно ощутил все свои способности, словно держал их в руках; они распирали мне грудь, воспаляли голову, какое-то время я повторял себе, чтобы утешиться по поводу того, что не встаю и не сажусь работать: «Это вредно для здоровья, это вредно для здоровья», и хотел чуть ли не силком натянуть сон на голову. Я все время представлял себе фуражку с козырьком, которую я, чтобы защититься, натягиваю на лоб. Как много я вчера потерял, как тяжело стучала кровь в стесненной голове — обладать такими способностями и держаться только силами, которые необходимы просто для существования и попусту растрачиваются.

Бесспорно: все, что я заранее, даже ясно ощущая, придумываю слово за словом или придумываю лишь приблизительно, но в четких словах, на письменном столе, при попытке перенести их на бумагу, становится сухим, искаженным, застывшим, мешающим всему остальному, робким, а главное — нецельным, несмотря на то, что ничто не забыто из первоначального замысла. Разумеется, причина этого в значительной степени кроется в том, что вдали от бумаги я хорошо придумываю только в состоянии подъема, которого я больше боюсь, чем жажду, как бы я его ни жаждал, но полнота чувств при этом так велика, что я не могу справиться со всем, черпаю из потока вслепую, случайно, горстями, и все добытое таким способом оказывается при спокойном записывании ничтожным по сравнению с той полнотой, в которой оно жило, неспособным эту полноту выразить и потому дурным и вредным, ибо напрасно привлекло к себе внимание.

1913 год. 21 июня.

Какой чудовищный мир теснится в моей голове! Но как мне освободиться от него, не разорвав. И все же лучше тысячу раз разорвать, чем хранить или похоронить его в себе. Для того я и живу на свете, это мне совершенно ясно.

1913 год. 21 июля.

Не отчаиваться, не отчаиваться и по поводу того, что ты не отчаиваешься. Когда кажется, что все уже кончено, откуда берутся новые силы, и это означает, что ты живешь. Если же они не появляются, тогда действительно все кончено, и притом окончательно.

Не могу спать. Одни сновидения, никакого сна...

На шею набросили петлю, выволокли через окно первого этажа, безжалостно и равнодушно протащили, изувеченного и кровоточащего, сквозь все потолки, мебель, стены и чердаки до самой крыши, и только там появилась пустая петля, потерявшая остатки моего тела, когда им проламывали черепичную кровлю.

Особый метод мышления. Оно пронизано чувствами. Все, даже самое неопределенное, воспринимается как мысль (Достоевский).

Эти блоки внутри. Один крючок сдвинется с места где-то в самых тайниках, в первый момент и не заметишь этого, и вот уже весь аппарат пришел в движение. Подвластный непостижимой силе, как часы кажутся подвластными времени, он то тут, то там щелкает, и все звенья одно за другим, с грохотом разыгрывают навязанную им пьесу.

1913 год. 12 декабря.

Только что внимательно рассматривал себя в зеркале, и лицо мое — правда, при вечернем освещении и источник света находился позади меня, так что освещен был, собственно говоря, лишь пушок по краям ушей, — даже при внимательном изучении показалось мне лучше, чем оно есть на самом деле. Ясное, четко сформулированное, почти красиво очерченное лицо. Чернота волос, бровей и глазных впадин проступает, подобно жизни, из остальной выжидающей массы. Взгляд совсем не опустошенный, ничего похожего, но он и не детский, скорее недопустимым образом энергичный, — но, может быть, он был только наблюдающим, так как я ведь наблюдал себя и хотел внушить себе страх.

Вечером дискуссия в союзе чиновников. Я председательствовал. Забавно, что может стать источником самоуважения. Моя вступительная фраза: «Открывая сегодняшнюю дискуссию, я должен выразить сожаление по поводу того, что она состоится». Меня не известили своевременно, и потому я не подготовился.

1914 год. 6 января.

Что общего у меня с евреями? У меня даже с самим собой мало общего, и я должен бы совсем тихо, довольный тем, что могу дышать, забиться в какой-нибудь угол.

1914 год. 8 апреля.

Вчера не мог написать ни слова. Сегодня не лучше. Кто даст мне избавление? И эта стесненность внутри меня, этот мрак, сквозь который ничего не видно. Я подобен живой тонкой решетке, решетке, которая стоит и вот-вот упадет...

1914 год. 31 июля.

У меня нет времени. Всеобщая мобилизация. К. и Р. призваны. Теперь я получу в награду одиночество. Впрочем, едва ли это возможно назвать наградой, одиночество — это наказание. Как бы то ни было, меня мало задело всеобщее бедствие, я исполнен решимости как никогда. В послеобеденное время мне нужно будет находиться на фабрике, жить я буду не дома, так как к нам переселяет-

ся Э. с двумя детьми. Но писать буду несмотря ни на что, во что бы то ни стало — это моя борьба за самосохранение.

1914 год. 30 августа.

Холодно и пусто. Я слишком хорошо ощущаю границы своих способностей, которые, если я не поглощен полностью, безусловно узки. Я даже думаю, что и в состоянии поглощенности я тоже вовлечен в пределы лишь узких границ, но тогда я этого не чувствую из-за увлеченности. Тем не менее в этих границах есть место для жизни, и я буду пользоваться им до тех пор, пока самому не станет тошно.

1914 год. 25 ноября.

Голое отчаяние, невозможно собрать себя в единое целое; лишь насладившись страданием я могу успокоиться.

1915 год. 14 февраля.

Безграничная притягательная сила России. Лучше, чем тройка Гоголя, ее выражает картина великой необозримой реки с желтоватой водой, повсюду стремящей свои воды, волны не очень высокие. Пустынная растрепанная степь вдоль берегов, поникшая трава.

Нет, ничего эта картина не выражает, скорее — все гасит.

Сенсимонизм.

Пер. Е. Кацевой

ИЗ «ПИСЕМ К МИЛЕНЕ»*

Меран, 13 июня 1920 года.**

Воскресенье

Сегодня, пожалуй, кое-что для тебя прояснится. Милена (какое царственно-тяжелое имя, такая в нем полнота, что его уже почти не поднять, а ведь поначалу не очень мне нравилось, дума-

* Милена Есенская — чешская журналистка. Кафка познакомился с ней в начале 1920 года, после того как в чешском журнале «Ктеп» был опубликован ее перевод «Кочегара», ставшего первой главой романа «Америка». Связь продолжалась в течение двух лет. В 1952 году один из друзей Кафки, немецкий журналист Вилли Хаас, издал письма Кафки к Милене. Как пишет в послесловии к книге В. Хаас, письма были подарены ему Миленой в 1939 году, вскоре после вступления немецких войск в Прагу. В 1939 году Милена была заключена в концентрационный лагерь, где погибла в 1944 году.

** Письма к Милене Кафка не датировал. Датировка и расположение писем принадлежит Юргену Борну и Михаэлю Мюллеру. Письма приводятся по изданию: *Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене.* — М., 1991.

лось — какой-то грек или римлянин, заблудившийся в Богемии, насильно превращенный в чеха, с искалеченным ударением, и однако по цвету, по черку — о чудо! — женщина, которую на руках надо унести из этого мира, из огня, уж не знаю из чего, и она доверчиво и покорно льнет к тебе, вот только сильное ударение на «и» сбивает с толку: а вдруг это имя снова ускользнет от тебя? Или это всего лишь спасительный прыжок наудачу, который ты делаешь сам со своей драгоценной ношей?).

Ты пишешь письма двоякого рода, я не имею в виду: пером и карандашом, — хотя и карандаш сам по себе о чем-то говорит и уже заставляет насторожиться, но это различие не главное: например, последнее письмо с планом квартиры написано карандашом, и все же оно меня осчастливило; ведь осчастливить меня (ты пойми, Милена: мои годы, мои немощи и, главное, мой страх — и, пойми: твоя молодость, твоя чистота, твое мужество; а ведь мой страх все растет, ибо он означает отступление перед натиском мира, а отсюда — усиление этого натиска и опять-таки усиление страха; твое же мужество означает наступление, отсюда — ослабление натиска и рост мужества) — осчастливить меня могут только тихие письма; я бы так и сидел у их ног, счастливый без меры, это как дождь на пылающую голову. Но когда приходят те, другие письма — пускай даже они, по сути, приносят больше счастья, чем первые (только я по слабости своей лишь много дней спустя осознаю это счастье), — эти письма, начинающиеся восклицаниями (а ведь я так далеко!) и кончающиеся уже не знаю какими ужасами, — тогда, Милена, я в самом деле начинаю дрожать, будто при звуках штормового колокола, я не могу это читать и все же, конечно, читаю, как пьет воду измученный жаждой зверь, а страх все растет и растет, что делать, я ищу, под какой стол или шкаф заползти, забиваюсь в угол и молюсь, весь дрожа и теряя голову, молюсь, чтобы ты, бурей ворвавшаяся ко мне с этим письмом, снова улетела через распахнутое окно, ведь не могу же я держать в комнате бурю; мне мнится, в таких письмах у тебя блистательная голова Медузы, змеи ужаса извиваются вокруг нее — а вокруг моей, понятно, еще иступленной вьются змеи страха.

<...>

Ф.

Прага, 13 июля 1920 года.

Вторник, пополудни

Какая ты усталая в субботнем письме! Много чего я мог бы сказать на это письмо, но усталой ничего сегодня не буду говорить, я и сам устал — пожалуй, впервые после возвращения из Вены, — совершенно не выспался, голова раскалывается. Ни-

чего тебе не скажу, просто усажу тебя в кресло (ты говоришь, что недостаточно была добра ко мне, но разве это не высшая доброта, и любовь, и почесть — позволить мне присесть там у тебя и самой сесть напротив и быть со мной) — итак, я усаживаю тебя в кресло — и теряюсь, и не знаю, как выразить словами, глазами, руками, бедным сердцем это счастье — счастье оттого, что ты со мной, что ты все-таки и моя тоже. И ведь люблю я при этом вовсе не тебя, а нечто большее — мое дарованное тобой бытие.

<...>

Прага, сентябрь 1920 года.

Милена, зачем ты пишешь о нашем совместном будущем, ведь оно никогда не наступит, — или потому ты о нем и пишешь? Однажды вечером мы в Вене вскользь об этом заговорили — и уже тогда у меня было чувство, что мы ищем кого-то хорошо нам знакомого, без кого мы скучаем, мы зовем его, называем самыми ласковыми именами, а ответа нет; да и как он мог ответить, его ведь не было ни рядом, ни далеко окрест.

Мало есть несомненных истин в мире, но вот эта из их числа: никогда мы не будем жить вместе, в общей квартире, бок о бок, с общим столом — никогда; даже общего города у нас не будет. Я сейчас чуть не сказал, что так же в этом уверен, как и в том, что завтра утром не встану с постели (вставать одному! Я сразу вижу себя под самим собой как под тяжелым крестом, он придавил меня, я распластан ничком. и какая тяжкая предстоит работа, прежде чем я смогу хоть немного прогнуться и приподнять навалившийся на меня труп) и не пойду в бюро. И так оно и есть — я наверняка не встану, но если, для того чтоб встать, понадобится усилие лишь чуть большее, чем это в человеческих силах, я его, пожалуй, и сделаю — чуть выше сил человеческих я уж как-нибудь поднимусь.

Но ты все эти рассуждения — насчет того, чтоб подняться, — не воспринимай буквально, на самом деле не так уж все плохо; в том, что я завтра утром встану, я уверен все-таки больше, чем в самой даже отдаленной возможности нашей совместной жизни. <...>

Тебя страшит мысль о смерти? А я только ужасно боюсь боли. Это дурной признак. Желать смерти, а боли не желать — дурной признак. А в остальном — можно рискнуть на смерть. Тебя выслали в мир, как библейскую голубку, ты не нашел зеленой ветки и снова заползаешь в темный ковчег.

<...>

Пер. А. Карельского

ИЗ РАЗГОВОРОВ ГУСТАВА ЯНОУХА* С ФРАНЦЕМ КАФКОЙ

— Вы описываете поэта таким удивительным великаном: ноги его на земле, а голова исчезает в облаках. Конечно, это вполне привычный образ с точки зрения мещанских условностей. Это иллюзия сокровенных желаний, ничего общего не имеющих с действительностью. На самом деле поэт гораздо мельче и слабее среднего человека. Поэтому он гораздо острее и сильнее других ощущает тяжесть земного бытия. Для него самого его пение — лишь вопль. Творчество для художника — страдание, посредством которого он освобождает себя для нового страдания. Он не исполин, а только пестрая птица, запертая в клетке собственного существования.

— И вы тоже?

— Я совершенно несуразная птица. Я — Kavka**, галка. У угольщика в Тайнхофе есть такая. Вы видели ее?

— Да, она скачет около лавки.

— Этой моей родственнице живется лучше, чем мне. Правда, у нее подрезаны крылья. Со мной этого делать не надобно, ибо мои крылья отмерли. И теперь для меня не существует ни высоты, ни дали. Смятенно я прыгаю среди людей. Они поглядывают на меня с недоверием, я ведь опасная птица, галка. Но это лишь видимость. На самом деле у меня нет интереса к блестящим предметам. Поэтому у меня нет даже блестящих черных перьев. Я сер, как пепел. Галка, страстно желающая скрыться среди камней. Но это так, шутка... Чтобы вы не заметили, как худо мне сегодня.

* * *

После прочтения рукописи сборника рассказов Г. Яноуха:

— Ваши рассказы так трогательно молоды. Они говорят гораздо больше о впечатлениях, которые пробуждают в вас вещи, нежели

* Густав Яноух (1903—1968) — чешский музыкант и композитор. Познакомился с Кафкой в марте 1920 года. Автор книги «Разговоры с Кафкой» (Gesprache mit Kafka Aufzeichnungen und Erinnerungen. — Frankfurt am Main, 1951). Воспоминания Г. Яноуха, очевидно, требуют критического отношения, но Макс Брод в третьем издании своей книги «Franz Kafka. Eine Biographie» пишет: «Слова Кафки, которые передает Яноух, производят впечатление подлинности и достоверности, на них лежит несомненный отпечаток разговорного стиля Кафки — стиля еще более конденсированного, еще более четкого, чем стиль его сочинений <...>. Так же и круг тем, обсуждающихся в разговоре с Яноухом, мне знаком по моим бесчисленным беседам с Кафкой, и я без труда узнаю в них главную сферу интересов, в которой вращался Кафка».

** Kavka (чешск.) — галка.

о самих событиях и предметах. Это лирика. Вы гладите мир, вместо того чтобы хватать его... Это еще не искусство. Это выражение впечатлений и чувств — собственно говоря, робкое ощупывание мира. Глаза еще мечтательно прикрыты. Но со временем это пройдет, а ищущая вслепую рука, возможно отдернется, словно коснувшись огня. Возможно, вы вскрикните, начнете бессвязно бормотать или стиснете зубы и широко, очень широко раскроете глаза. Но все это лишь слова. Искусство всегда дело всей личности. Поэтому оно в основе своей трагично.

* * *

О Бодлере:

— Поэзия — болезнь. Сбить температуру еще не значит выздороветь. Напротив! Жар очищает и просветляет.

* * *

По поводу антологии поэтов-экспрессионистов:

— Книга навевает на меня грусть. Поэты протягивают руки на встречу людям. Но люди видят не дружеские руки, а судорожно сжатые кулаки, нацеленные в глаза и сердце.

* * *

— Истинная реальность всегда нереалистична. Поглядите на ясность, чистоту и правдивость китайской цветной гравюры на дереве. Уметь бы так говорить.

* * *

Увидев среди книг в портфеле Г. Яноуха детективный роман:

— Вам нечего стыдиться, что вы читаете. «Преступление и наказание» Достоевского, в сущности, тоже детективный роман. А «Гамлет» Шекспира? Это детективная пьеса. Действие основано на тайне, которая постепенно раскрывается. Но существует ли большая тайна, чем истина? Искусство всегда лишь экспедиция за истиной.

— Но что есть истина?

— Похоже на то, будто вы поймали меня на пустой фразе. На самом деле это не так. Истина — то, что нужно каждому человеку для жизни и что тем не менее он не может ни у кого получить или приобрести. Каждый человек должен непрерывно рождать ее из самого себя, иначе он погибнет. Жизнь без истины невозможна. Может быть истина и есть сама жизнь.

Пер. Е. Кацевой

А. Камю

НАДЕЖДА И АБСУРД В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦА КАФКИ

Искусство Кафки вынуждает вновь и вновь перечитывать его произведения. Его развязки (или отсутствие таковых) подсказывают объяснения, но последние только приоткрывают завесу и требуют — чтобы выглядеть обоснованными — чтения заново, под иным углом зрения. Иногда возможны два истолкования, откуда также возникает необходимость повторного прочтения. Этого и добивается автор. Но детальная интерпретация Кафки невозможна. Символ пребывает в стихии всеобщего, и, сколь бы точным ни был перевод, с его помощью передается лишь общее направление движения; буквальный перевод символа невозможен. Нет ничего труднее понимания символического произведения. Символ всегда возвышается над тем, кто к нему прибегает: автор неизбежно говорит больше, чем хотел. Поэтому самым верным средством уловления символа будет отказ от употребления других символов при истолковании, подход к произведению без предвзятых схем, без отыскания его тайных истоков. В случае Кафки следует честно принять правила игры, подойти к драме со стороны ее внешнего проявления, а к роману — через его форму.

На первый взгляд (и для равнодушного читателя) у Кафки речь идет о каких-то странных приключениях, ставящих перед дрожащими от страха или упрямыми героями проблемы, которые они даже не могут толком сформулировать. В «Процессе» Йозеф К. обвиняется — он и сам не знает в чем. Конечно, он намерен защищаться, но не знает от чего. Адвокаты находят его положение трудным. Между тем он не пренебрегает любовными интрижками, продолжает есть, пить и почитать газету. Затем его судят. Но в зале заседаний темно, он мало что понимает. У него есть основания предполагать, что он осужден, но едва ли он разобрал, каков приговор. Иногда у него даже появляются сомнения, осужден ли он в самом деле. Он продолжает жить как прежде. По прошествии достаточно долгого времени к нему являются два прилично одетых, вежливых господина и приглашают следовать за ними. С величайшей учтивостью они ведут его в глухое предместье, кладут головой на камень и перерезают глотку. Перед тем как умереть, осужденный успевает сказать: «Как собаку».

Трудно говорить о символе, имея дело с повествованием, самым ощутимым качеством которого является натурализм происходящего. Натурализм — это нелегкая для понимания категория. Имеются произведения, все события которых кажутся читателю естественными. Но встречаются и другие (правда, реже), герои которых

считают естественным то, что с ними происходит. Парадоксально, но факт: чем необычайнее приключение героя, тем заметнее естественность повествование. Она прямо пропорциональна расхождению между необычностью жизни человека и той простотой, с какой он ее принимает. Именно таков натурализм Кафки. Вполне понятно, что в «Процессе» речь идет о человеческом уделе. Это несомненно, но в то же время все и проще, и сложнее. Я хочу сказать, что у романа особый, глубоко личный смысл. В известной мере он говорит от первого лица, словно исповедуется. Он живет, и он осужден. Он осознает это на первых страницах романа, действие которого разворачивается в этом мире, и даже, пытаясь избежать кары, не удивляется ей. Удивительней всего то, что он вообще ничему не удивляется. По этим противоречиям узнаются черты абсурдного романа. Трагедия ума перенесена в конкретное. Эта проекция осуществляется при помощи постоянно возобновляющихся парадоксов, позволяющих выразить пустоту посредством цвета и дающих повседневным жестам возможность претворения вечных устремлений.

Точно так же «Замок», быть может, представляет собой законченную теологическую систему, но прежде всего это — индивидуальное приключение души, взывающей благодати; история человека, выведывающего у предметов мира сего их царственные тайны, а у женщин — дремлющие в них признаки божества. В свою очередь, «Превращение» является ужасной фантазией на тему этики ясности. Но оно отображает также изумление человека, почувствовавшего, насколько легко превратиться в животное. Секрет Кафки в этой фундаментальной двусмысленности. Он все время балансирует между естественным и необычайным, личным и универсальным, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой. Эти колебания проходят сквозь все его произведения и придают им звучание и значимость. Для понимания абсурдного произведения необходимо перебрать все парадоксы, придать силу всем противоречиям.

Действительно, символ предполагает два плана, мир идей и мир впечатлений, а также словарь соответствий между ними. Трудней всего установить лексику словаря. Но осознать наличие двух миров — значит пойти по пути их тайных взаимоотражений. Для Кафки эти два мира представлены, с одной стороны, повседневной жизнью, и, с другой, — сверхъестественным беспокойством¹.

¹ Заметим, что столь же обоснованным было бы истолкование произведений Кафки как социальной критики (например, «Процесс»). Впрочем, тут даже не встает вопрос о выборе, обе интерпретации одинаково хороши. С точки зрения абсурда, как мы уже видели, бунт против людей обращен *также* и против Бога: великие революции всегда метафизичны.

Кажется, будто мы являемся свидетелями бесконечной эксплуатации слов Ницше: «Вечные вопросы ходят по улице».

Общим местом литературы является констатация фундаментальной абсурдности и неумолимого величия человеческого удела. Противоположности совпадают, и обе они проявляются в том смехотворном разладе, который отделяет неумеренность нашей души от бранных радостей тела. Абсурдно то, что душа принадлежит этому телу, которое столь безмерно ее превосходит. Тот, кто хотел бы выразить эту абсурдность, должен придать ей жизненность с помощью игры противоборствующих контрастов. Именно так Кафка выражает трагедию через повседневность, абсурд через логику.

Трагическая роль тем лучше удастся актеру, чем меньше он впадает в крайности. Безмерный ужас порождается именно умеренностью. Показательна в этом отношении греческая трагедия. В трагедии судьба всегда более ощутима под маской логики и естественности. Судьба Эдипа заранее известна. Свыше предрешиено, что он совершит убийство и incest. Вся драма сводится к тому, чтобы показать логичность системы, в которой дедуктивно выводится несчастье героя. Простое сообщение о столь необычной судьбе героя, пожалуй, не покажется страшным, поскольку судьба невероятна. Но если необходимость подобной судьбы доказывается в нашей повседневной жизни, в рамках общества, государства, знакомых нам человеческих чувств, то ужас становится священным. В потрясающем человека бунте, который заставляет его сказать: «Это невозможно», уже содержится отчаянная уверенность в том, что «это» возможно.

В этом весь секрет греческой трагедии или, по крайней мере, одного из ее аспектов. Ведь имеется и другой аспект, позволяющий нам с помощью доказательства от противного лучше понять Кафку. Человеческое сердце обладает досадной склонностью именовать судьбой только то, что его сокрушает. Но и счастье по-своему лишено разумного основания, так как зависит от фортуны. Современный человек воздает должное счастью, если только не заблуждается на его счет. И, напротив, можно было бы немало сказать об избранниках судьбы в греческой трагедии, о любимцах легенд, вроде Улисса, выходящего сухим из воды в самых трудных положениях.

Во всяком случае, заслуживает внимания тайная причастность, объединяющая в трагическом логику и повседневность. Вот почему Замза, герой «Превращения», выведен простым коммивояжером. Вот почему превращение в насекомое заботит его только потому, что патрон будет недоволен его отсутствием. Вырастают лапки, пробиваются усики, изгибается хребет, белые точки обсыпают живот — не скажу, чтобы это совсем его не удивляло, пропал бы эффект, — но все это вызывает лишь «легкую досаду». Все искуст-

во Кафки в этом нюансе. В «Замке», его центральном произведении, детали повседневной жизни берут верх, и все же в этом странном романе, где ничто не заканчивается и все начинается заново, изображены странствия души в поисках спасения. Перевод проблемы в действие, совпадение общего и частного узнаются даже в мелких приемах, используемых каждым великим творцом. В «Процессе» герой мог бы называться Шмидтом, или Францем Кафкой. Но его зовут Йозеф К. Это не Кафка, и все-таки это он. Это средний европеец, ничем не примечательный, но в то же время некая сущность К., некий «икс», помещенный в это уравнение плоти.

Точно так же, желая выразить абсурд, Кафка прибегает к логике. Известен анекдот о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне. Врач, у которого были свои идеи о психиатрическом лечении, спросил его: «А если клюнет?» — и получил суровую отповедь: «Быть того не может, идиот, это же ванна». Это, конечно, всего лишь забавная история. Но в ней проглядывает то, насколько абсурд связан с избытком логики. Мир Кафки, — поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет.

Так что я узнаю здесь абсурдное произведение в главных его чертах, причем, если взять для примера «Процесс», я могу сказать, что тут одержан полный успех. Плоть торжествует победу. Ни в чем нет недостатка: есть и невыразимый бунт (он водит рукой писателя), и ясное в своей немоте отчаяние (это оно творит), и эта удивительно свободная поступь, с какой живут персонажи романа вплоть до смерти в финале.

Однако этот мир не настолько замкнут, как может показаться. В эту лишенную развития вселенную Кафка привносит надежду в особой ее форме. В этом смысле «Процесс» и «Замок» расходятся, дополняя друг друга. Неощутимое движение от одного к другому представляет собой огромное завоевание, но завоевание в ходе бегства. «Процесс» ставит проблему, которую в известной мере решает «Замок». Первый роман представляет собой описание с помощью чуть ли не научного метода, и в нем Кафка воздерживается от выводов. Второй — в определенной степени объяснение. «Процесс» устанавливает диагноз, «Замок» предлагает лечение. Но предложенное лекарство не исцеляет, а лишь возвращает больного к нормальной жизни, помогает ему принять болезнь. В известном смысле (вспомним о Кьеркегоре) лекарство ялеет болезнь. Землемер К. находится во власти мучительной заботы. В эту пустоту, в эту безымянную боль влюбляются все окружающие, словно страдание стало здесь знаком избранничества. «Как ты мне нужен, — говорит К. Фрида, — я чувствую себя покинутой, с тех пор как узнала тебя, когда тебя нет рядом». Хитроумное лекарство, заставляющее лю-

бить то, что нас сокрушает, рождающее надежду в безысходном мире; неожиданный «скачок», который все меняет, — вот секрет экзистенциальной революции и самого «Замка».

Немного найдется произведений, которые были бы столь же строгими по методу, как «Замок». К. назначен землемером Замка, он прибывает в деревню. Но с Замком невозможно связаться. На протяжении сотен страниц К. упрямо ищет путь к Замку, изучает все подходы, хитрит, разыскивает окольные тропинки, никогда не теряет самообладания, но с приводящей в замешательство верой желает приступить к своим обязанностям. Каждая глава заканчивается неудачей, но одновременно является и возобновлением. Тут действует не логика, но дух последовательности. Размах этого упорства делает произведение трагическим. Когда К. звонит в Замок, он слышит смутные, сбивчивые голоса, неясный смех, далекий зов. Этого достаточно, чтобы питать его надежды: так небесные знамения дают нам силу жить дальше, так вечер является залогом утра. Здесь обнаруживается тайна меланхолии Кафки. Она же одушевляет и произведения Пруста, и пейзажи Плотина: это тоска по потерянному раю. «Меня охватила такая тоска, когда Варнава сказал мне утром, что он отправился в Замок. Вероятно, бесцельное путешествие, вероятно, напрасная надежда», — говорит Ольга. «Вероятно» — этот отглагольный оборот является на всем протяжении романа. Но поиски вечного не становятся от этого менее кровопролитными. И вдохновленные ими автоматы — персонажи Кафки — дают нам образ того, во что бы мы превратились, если бы были лишены развлечений¹ и представлены целиком божественному самоуничтожению.

В «Замке» подчиненность повседневному становится этикой. К. живет надеждой, что будет допущен в Замок. Он не в состоянии достичь этого в одиночку, и все его силы уходят на то, чтобы заслужить эту милость. Он становится обитателем деревни, теряет статус чужака, который все давали ему почувствовать. Ему хочется иметь профессию, свой очаг, жить жизнью нормального, здорового человека. Он устал от безумства, он хочет быть благоразумным, мечтает избавиться от проклятия, делающего его посторонним в деревне. Знаменателен в этом отношении эпизод с Фридой. Он вступает в любовную связь с этой женщиной, когда-то знававшей одного из служителей Замка, только из-за ее прошлого. Он открывает в ней нечто, выходящее за пределы его разума, причем одновременно

¹ В «Замке», как кажется, «развлечения», в паскалевском смысле, воплощаются в помощниках, «отклоняющих» К. от его заботы. Если Фрида стала в конце концов любовницей одного из помощников, это означает, что она предпочла видимость истине, повседневную жизнь — разделению с другим тревоге.

понимает, что именно отсутствие этого «нечто» делает его навсегда недостойным Замка. В связи с этим можно вспомнить о своеобразной любви Кьеркегора к Регине Ольсен. У иных людей пожирающий их огонь вечности настолько силен, что обжигает сердца окружающих. Пагубная ошибка, состоящая в том, что Богу отдается и то, что не от Бога, также является сюжетом данного эпизода «Замка». Но для Кафки, кажется, здесь нет никакой ошибки. Это уже доктрина, и это «скачок». Нет ничего, что было бы не от Бога.

Еще более знаменательно то, что землемер покидает Фриду и уходит к сестрам Варнавы. Знаменательно потому, что только семейство Варнавы полностью отложилось и от Замка, и от самой деревни. Амалия, старшая сестра, отвергла постыдные предложения одного из служителей Замка. Последовавшее проклятие безнравственности навсегда сделало ее отверженной для божественной любви. Тот, кто не способен пожертвовать честью ради Бога, недостойн и его милости. Мы узнаем здесь привычную тему экзистенциальной философии: истина, которая противостоит морали. В данном случае это имеет далеко идущие последствия, так как путь героя — от Фриды к сестрам Варнавы — тот же, что ведет от доверчивой любви к обожествлению абсурда. Здесь Кафка вновь идет по стопам Кьеркегора. Неудивительно, что «рассказ Варнавы» помещен в конце книги. Последняя попытка землемера — найти Бога в том, что его отрицает, познать его не в категориях добра и красоты, но в пустых и безобразных личинах его безразличия, его несправедливости, его злобы. Под конец путешествия этот чужак оказывается в еще большем изгнании, поскольку на сей раз он утратил верность, отбросил мораль, логику и истины духа, чтобы попытаться войти в Замок, не имея ничего, кроме безумной надежды в пустыне божественного милосердия¹.

О надежде здесь говорится без всякой иронии. Наоборот, чем трагичнее изображаемый Кафкой удел человека, тем более непреклонной и вызывающей становится надежда. Чем подлиннее выглядит абсурд «Процесса», тем более трогательным, во всей своей неоправданности, кажется экзальтированный «скачок» в «Замке». Мы обнаруживаем здесь, во всей ее чистоте, парадоксальность экзистенциального мышления, как она, например, выражалась Кьеркегором: «Нужно забить до смерти надежду земную, лишь тогда спасешься в надежде истинной»². Что можно перевести так: «Необходимо было написать «Процесс», чтобы взяться за «Замок».

¹ Все это, понятно, относится к неоконченному варианту «Замка», оставленному нам Кафкой. Однако сомнительно, чтобы писатель изменил в последних главах единую тональность романа.

² «Чистота сердца».

Большинство писавших о Кафке так и определяли его творчество — крик отчаяния, где человеку не остается никакого выхода. Но это мнение нуждается в пересмотре. Надежда надежде рознь. Оптимистические писания Анри Бордо кажутся мне просто унылыми. В них нет ничего, что необходимо хоть сколько-нибудь требовательным сердцам. И, напротив, мысль Мальро всегда животворна. Но в этих двух случаях речь идет не об одних и тех же надеждах и безнадежности. Для меня очевидно лишь то, что и абсурдное произведение может вести к нечестности, которой хотелось бы избежать. Произведение, которое было исключительно беспредельным повторением бесплодного существования, апофеозом преходящего, превращается здесь в колыбель иллюзий. Оно объясняет, оно придает надежде форму. Творец не может более обходиться без надежды. Произведение перестает быть трагической игрой, которой оно должно быть. Оно придает смысл жизни автора.

Примечательно, что вдохновленные родственным духом произведения Кафки, Кьеркегора или Шестова, короче говоря, философов и писателей-экзистенциалистов, казалось бы, полностью преданные абсурду и его следствиям, завершаются в конечном счете этим криком надежды.

Они оказываются в объятиях пожирающего их Бога. Надежда дается при помощи самоуничтожения, поскольку абсурдность земного существования еще сильнее утверждает их в сверхъестественной реальности. Если уже стезя этой жизни приводит к Богу, значит, есть и выход. Настойчивость, упорство, с которыми Кьеркегор, Шестов и герои Кафки повторяют один и тот же маршрут, представляют собой единственную гарантию экзальтированного могущества этой уверенности¹.

Кафка отказывает своему Богу в моральном величии, очевидности, доброте, логической связности, но лишь для того, чтобы скорее броситься в его объятия. Абсурд признан, принят, человек с ним смиряется, и с этого мгновения мы знаем, что абсурда уже нет. Какая же надежда в границах отпущенного человеку удела может поспорить с той, что обещает вызволить его из этих границ? Отмечу еще раз, что, вопреки ходячему мнению, экзистенциальное мышление исполнено безмерной надежды, той самой, которая перевернула древний мир, провозгласив благую весть. Но в характерном для экзистенциальной мысли скачке, в этом упорстве, в этом межевании лишнего поверхности божества — как не увидеть здесь верный признак самоотрицания ясности? Чтобы спастись, требуется гордыня, отрешаясь от самой себя. Но даже

¹ Единственным персонажем без надежды в «Замке» является Амалия. Землемер постоянно ей противопоставляется.

если такое самоотречение плодотворно, оно ничего не меняет. В моих глазах моральная ценность ясности не уменьшится от того, что ее объявят бесплодной, подобно любой гордыне. Ведь и истина, по определению, бесплодна. Как и всякая очевидность. В мире, где все дано и ничто не объяснено, плодотворность моральной ценности или метафизической системы есть понятие, лишенное всякого смысла.

Мы видим, по крайней мере, в какую традицию вписывается творчество Кафки. Было бы неразумно считать переход от «Процесса» к «Замку» строгим. Йозеф К. и землемер К. являются для Кафки двумя полюсами притяжения¹. Если посмотреть точки зрения самого Кафки, то его творчество, вероятно, окажется не абсурдным. Но это не мешает нам видеть величие и универсальность его творчества, размах, с каким ему удалось изобразить повседневный переход от надежды к скорби, от мудрости отчаяния к добровольному самоослепению. Его творчество универсально (подлинно абсурдное творчество не универсально) ровно настолько, насколько в нем представлен трогательный образ человека, бегущего от человечества, исчерпавшего своей собственной противоречивостью все основания для веры, а своим плодотворным отчаянием — основания для надежды; человека, называющего жизнью свое ужасающее ученичество у смерти. Творчество Кафки универсально, ибо вдохновляется религией. Как и во всех религиях, человек освобождается здесь от груза собственной жизни. Но, даже понимая это и восхищаясь этим творчеством, я не забываю, что сам я ищу не универсальность, а истину. Они не могут совпасть.

Такой способ видения станет понятнее, если я скажу, что настоящему отчаявшейся мысли определяется по прямо противоположным критериям, что трагическим произведение становится лишь тогда, когда из него изгоняется всякая надежда на будущее. Оно описывает жизнь счастливого человека. Чем возвышеннее жизнь, тем абсурднее идея о ее утрате. Возможно, в этом секрет гордой бесплодности, пронизывающей творчество Ницше. В таком порядке идей Ницше оказывается единственным художником, сумевшим вывести крайние следствия из эстетики Абсурда, ибо его последнее слово — бесплодная ясность завоевателя, упрямое отрицание всякого сверхъестественного утешения.

Сказанного, однако, достаточно для выяснения сути творчества Кафки. Мы подходим здесь к границам человеческого мышле-

¹ В связи с двумя аспектами мышления Кафки ср. «В исправительной колонии»: «Винность (имеется в виду — человека) никогда не вызывает сомнений» и фрагмент из «Замка» (доклад Мома): «Винность землемера К. трудно установить».

ния. Мы вполне можем сказать, что в этом творчестве все существенно. Во всяком случае, проблема абсурда ставится им во всей полноте. Если теперь мы сопоставим выводы с нашими первоначальными замечаниями, содержание с формой, тайный замысел «Замка» с естественностью искусства, при помощи которого он реализуется, горделиво-страстные поиски К. с повседневными декорациями, представленными вдоль его пути, то нам станет еще понятнее, каким могло бы быть величие этого творчества. Если вечным знаком человеческого существования является ностальгия, то никому не удавалось придать этому скорбному призраку столько плоти и рельефности. В то же время мы начинаем понимать, в чем единственное величие абсурдного творчества; но здесь-то мы его как раз и не можем найти. Если смысл искусства — увидеть общее в частности, преходящую вечность капли воды — в игре ее отражений, то еще верней будет оценивать величие абсурдного писателя по тому разрыву, который устанавливается им между этими двумя мирами. Его тайна — в умении точно определить место, где два мира соединяются во всей их диспропорции.

По правде говоря, чистые сердцем умеют повсюду находить это геометрическое местоположение человеческого и бесчеловечного. «Фауст» и «Дон Кихот» — выдающиеся произведения искусства именно в силу того, что вся безмерность их величия остается земной. Рано или поздно настает момент, когда ум отвергает земное, когда творение принимается не трагически, а лишь всерьез. Тогда человек обращается к надежде. Но это не его дело. Его дело в том, чтобы отрешиться от уловок. Следовательно, я обнаруживаю его там, где заканчивается возбужденный Кафкой процесс по делу обо всей вселенной. Вынесенный им невероятный приговор оправдывает этот безобразный и в то же время потрясающий мир, в котором даже кроты помешались на надежде¹.

Пер. А. М. Руткевич

Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 93—100.

¹ Очевидно, что здесь предлагается некая интерпретация творчества Кафки. Но, добавим, ничто не мешает рассматривать его независимо от всякой интерпретации, с чисто эстетической точки зрения. Например, Б. Гретюизен в своем замечательном предисловии к «Процессу» ограничивается — с большей, чем это нам доступно, мудростью — тем, что просто идет вслед за болезненными фантазиями того, кого он удивительно точно называет пробужденным сновидцем. В этом судьба, а возможно, и величие этого творчества, где царит изначальная данность, которую незачем подтверждать.

Ф. КАФКА В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОКОВ

Г. Яноух о Ф. Кафке.

У Кафки были большие серые глаза под густыми черными бровями. Загорелое лицо очень живое. Своим лицом Кафка говорит. Когда он может заменить слово движением лицевых мускулов, он делает это. Улыбка, сведенные брови, собранный в морщины узкий лоб, выпяченные или заостренные губы — все это высказанные фразы. Он любит жесты и потому обращается с ними экономно. Его жест — не сопровождающее разговор усиление слова, а как бы слово самостоятельного языка жестов, средство объяснения, то есть никоим образом не пассивный рефлекс, а целенаправленное выражение воли. Когда он складывает руки, распластывает ладони на письменном столе, покойно и в то же время напряженно откидывается на спинку стула, наклоняет вперед голову, поднимая плечи, прижимает руки к сердцу — это лишь малая часть скупых применяемых им средств выражения, — он всегда сопровождает свои движения и жесты извиняющейся улыбкой, словно хочет сказать: «Да, признаюсь, я играю; но надеюсь, вам нравится моя игра. И затем — затем я делаю это только для того, чтобы хотя бы на мигнуть добиться вашего понимания».

Яноух Г. Разговоры с Кафкой // Иностранная литература. — 1983. — № 5. — С. 174.

Жорж Батай.

Кафка возможно был самым хитрым писателем — во всяком случае он не дал себя провести... В отличие от позиции многих его современников, для него «быть писателем» значило то, к чему он *стремился* (выделено Ж. Б.). Он понял, что литература и *то, что он хотел* (выделено Ж. Б.), не давали ему ожидаемого удовлетворения, но тем не менее он продолжал писать. Сказать, что литература его разочаровала, было бы неверным. То есть если сравнивать ее с другими целями, она его не разочаровала. Она была для него тем, чем для Моисея стала земля обетованная.

Батай Ж. Кафка // Батай Ж. Литература и зло. — М., 1994. — С. 105.

Герман Гессе. Франц Кафка.

Эти произведения, часто такие тревожные и так безмерно радующие, останутся не только документом нашего времени, запечатлевшим редкую высоту духа, отражением глубоких вопросов и сомнений, внушаемых нашей эпохой. Это еще и художественные создания, плод фантазии, творящей символы, порождения не только рафинированной, но и первозданной, истинной творческой энергии. Кроме того, содержанию всех его сочинений, которые кто-

то может счесть проявлением чрезмерной увлеченности, экзальтированности или просто патологии, всем этим весьма и весьма проблематичным и глубоко сомнительным ходам неповторимой фантазии чувство языка и поэтическая мощь Кафки сообщили волшебную красоту, придали благословенную форму.

Еврей по национальности, поэт, без сомнения, вольно или невольно принес с собою нечто из наследия, традиций, образа мыслей и оборотов речи евреев Праги и вообще Восточной Европы; его религиозность имеет бесспорно еврейские черты. Но образование, сознательно полученное им, выявляет большее, по-видимому, значение христианского и западного, чем еврейского влияния на него; и можно думать, что особенную свою любовь и пристрастие он отдал не Талмуду и Торе, а Паскалю и Кьеркегору. Пожалуй, в кругу кьеркегоровских вопросов ни одна проблема не занимала его так долго и глубоко, заставляя страдать и творить, как проблема понимания. Вся трагедия его — а он весьма и весьма трагический поэт — есть трагедия непонимания, вернее, ложного понимания человека человеком, личности — обществом, Бога — человеком. <...>

Среди произведений, созданных в наш истерзанный страданиями век, среди младших братьев книг Кьеркегора и Ницше будет жить удивительный труд пражского поэта. Он обратился к тягостным раздумьям и страданию, он ясно говорил о проблемах своего времени, зачастую — пророчески ясно, а в своем искусстве он вопреки всему оставался божьим избранником, владея волшебным ключом, которым он открыл для нас не одно только замешательство и трагические видения, но и красоту, и утешение.

(1935)

О романе «Процесс».

Франц Кафка был не только поэтом с редкостно острым взглядом, но также и кротким, верующим человеком, правда, одним из тех сложных людей, к типу которых принадлежал Кьеркегор. Его фантастика — страстное постижение реальности, настойчивая постановка глубинных вопросов бытия.

Основная проблема Кафки — отчаянное одиночество человека. Конфликт между глубоким, страстным желанием понять смысл жизни и сомнительностью любой попытки наделить ее таковыми — исследована в этом великолепном, увлекательном романе (речь идет о романе «Процесс». — Л. Д.) с пронизательностью, от которой приходишь в отчаяние, это устрашающее и почти жестокое произведение.

Но в гнетущем, по сути дела, лишающем надежд романе каждая деталь несет в себе столько красоты, столько нежности и тонких

наблюдений, дышит такой любовью и выполнена с таким искусством, что злые чары обращаются в благие, неизбывная трагедия бессмысленности существования оказывается проникнутой предчувствием благодати и внушает мысли не кощунственные, а смиренные.

(1935)

Все сочинения Кафки в высшей степени напоминают притчи. В них много поучения; но лучшие его творения подобны кристаллической тверди, пронизанной живописно играющим светом, что достигается иногда очень чистым, часто холодным и точно выдержанным строем языка...

Когда в последующие десятилетия придет пора отбора и оценки произведений 20-х годов, этих сложных, смятенных, то экстатических, то фривольных творений глубоко потрясенного, многострадального поколения писателей, книги Кафки останутся среди тех немногих, что пережили свое время.

(1935)

Этот пражский еврей Кафка, умерший в 1924 году, приводит в замешательство и восхищение каждого, кто впервые обращается к его книгам. Правда, иных в нем многое пугает и отталкивает. Меня он не перестает волновать с тех пор, как восемнадцать лет назад я впервые прочитал один из его волшебных рассказов. Кафка был читателем и младшим братом Паскаля и Кьеркегора, он был пророком и жертвой. Об этом одержимом художнике, писавшем безупречную немецкую прозу, об этом до педантизма точном фантасте, который был нечто большее, чем просто фантаст и поэт, будут размышлять и спорить и тогда, когда забудется большая часть того, что сегодня мы считаем немецкой литературой нашего времени.

(1935)

... Рассказы Кафки — не статьи о религиозных, метафизических или моральных проблемах, а поэтические произведения. Кто в состоянии просто читать поэта, то есть не задавая вопросов, не ожидая интеллектуального либо морального результата, кто готов воспринять то, что дает этот поэт, тому его произведение даст ответ на любые вопросы, какие только можно вообразить. Кафка сказал нам нечто не как теолог либо философ, но единственно как поэт. А если его величественные произведения вошли теперь в моду, если их читают люди, не способные и не желающие воспринимать поэзию, то он в этом невиновен.

(1956)

Пер. Н.А. Темчиной и А.Н. Темчина

Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. — М., 1987.

Поэзия немецкого экспрессионизма

Природа — один мир, искусство — другой,
между ними не может быть ничего общего.
Из программного заявления журнала «Sturm».

Не индивидуальное, а свойственное всем
людям, не разъединяющее, а соединяющее.
*Из предисловия К. Пинтуса к антологии
экспрессионистской поэзии.*

Сегодня многие смеются над экспрессионизмом — тогда же он был необходимой художественной формой. Он был обращен против художественного направления, которое довольствовалось тем, чтобы нанизывать впечатления, не ставя вопроса о сущности, об ответственности, об идее. Экспрессионизм хотел большего, чем фотография... Реальность должна была быть пронизана светом идеи. (*Toller E. Quer Durch! Reisebilder und Reden. — Berlin, 1930. — S. 280.*)

« <...> Импрессионизм являлся только модой, экспрессионизм же — мировоззрение» (журнал «Штурм»).

« <...> Глубочайший смысл всего экспрессионистического искусства <...> в попытке прорваться к Богу через все проволочные заграждения законов природы» (В. Воррингер).

«Художественное произведение, как самостоятельный организм, равноценно природе, и в своей глубочайшей внутренней сущности стоит вне связи с ней, поскольку под природой разумеют видимую поверхность вещей» (В. Воррингер).

ГЕОРГ ГЕЙМ

Где только что шумели карусели

Где только что шумели карусели,
Наяривал гигантский граммофон,
Сияли фонари со всех сторон,
Афиши и названия пестрели.

Где собирались толпы у киосков
И зазывалы звали их войти,
Куда лежали праздные пути
Мужчин и женщин, старцев и подростков, —

Настала тишина. Сквозь облака
Серп месяца вспорол утробу мрака.
Березы словно знаки зодиака,
И мрамор мглы воздвигся на века.
Пер. В. Топорова

На окраине

В своем квартале, в уличной грязи,
Где низкая и близкая луна
Сквозь вонь пищеvarения и сна
Оскалом бледно-мертвенным грозит,
Торчат они. Созвездий красота,
Подвальных крыс, сплит их по ночам,
Одежда расплзается по швам
И в дырах загнивает нагота.

Здесь хлюпает, как слизь, беззубый рот,
Здесь культями умеют колотить;
Дурные начинают голосить,
Старик со лба проказу не сотрет.

Скача на самодельных костылях,
Калеки дети воют от печали —
Будь блохами, давно бы обскакали
Прохожего, который при деньгах.

В подвале, где лупится потолок,
Две попрошайки с яростью и злостью
Слепого угощают рыбьей костью —
И тот блюет кровью на платок.

У старых баб на грязной простыне
Изводят старцы тлеющую похоть.
Младенец, как старушка, начал охать,
Иссосанную грудь ища во сне.

Слепой старик на краешке постели
Шарманкой развлекает потаскушку,
И вертит бледный юноша хромушку
Быстрее, чем на бесплатной карусели.

И наконец, в час черного позора,
Ходячие развалины, пьянчуги
Покинули подземные лачуги,
Во лбу восставив лампу, как шахтеры.

Но утро... Колокольчики запели:
Раз согрешил, покайся, негодяй.
Ворота настезь. Но запрут бордели,
Всем евнухам давно пора бай-бай.

Тот череп, что на вывеске трактира,
Качается... Все вкривь и вкось ступени.
Заснувшие свалились в омерзенье
Из недр наружу вышедшего пира.

И у стены, в убожестве своем,
Особенно подверженный тщеславию, —
В шелку, но тем не менее в канаве, —
Следит за метеором рыжий гном.

Пер. В. Топорова

Ночь

Весь Запад в тучах, в тучах весь Восток,
Лишь вспыхнет и замрет короткий луч,
В потемках потерявшись. Над рекой
Нахохлился старинный городок

В остроконечных шляпах. С неба льет,
На улочках, в проулочках кривых —
Не голос ли? Но мы в краю немых.
Лишь льет и льет ночами напролет.

Над водами, в расплывчатом свету
Ночного фонаря, стоит один
Угрюмый странник. Сыро на мосту.

Да кое-где мелькает огонек
В домишках. Но во мрак струится вечно
Неторопливый мертвенный поток.

Пер. В. Топорова

Куда ни глянешь — города в руинах

Куда ни глянешь — города в руинах.
Все крыши черепичные — в бурьяне.
Лишь колокола вечно содроганье
И шепот вод речных у стен старинных.

В полусвету из мрака небосвода,
Печальные, в вечерних вереницах,
Выходят — и заводят хоророды —
Видения, мучения, невзгоды.

Цветы в руках завяли, а на лицах —
То робкий ужас, то недоуменье.
Настало огненное погребенье
И солнце истребляет все живое.

Пер. В. Топорова

Георг Гейм (1887—1912) — один из основоположников экспрессионизма, представитель группы поэтов, объединившихся вокруг журнала «Штурм». При жизни публиковался в основном в периодической печати, стихотворения Г. Гейма вошли в первую антологию поэтов-экспрессионистов «Сумерки человечества» (1919). Первое полное собрание стихотворений вышло в свет лишь в 1944 году. Один из теоретиков экспрессионизма К. Эдшмид отмечал, что Г. Гейм «монументальным жестом низвергал» на современников «глыбы стихов» и «ковал из образов и строф свои видения». Стихотворения Г. Гейма переводил молодой Б. Пастернак; приведенные переводы принадлежат В. Топорову.

ГЕОРГ ТРАКЛЬ

Осень одинокого

Она, щедро и призрачна, настала,
Померкло дней недолгое сиянье.
Густая синева без покрывала,
Отлеты птиц, как древние преданья.
Вино поспело; тихо зашептало
Разгадку тайны темное молчанье.
То здесь, то там — кресты по хмурым горкам,
В лесу багряном стадо заблудилось.
Луна плывет над речкой, над ведрком,
Рука жнеца устало опустилась,
И синекрылый сумрак с тихим вспорхом
Над крышами пронесся; тьма сгустилась.

Созвездья на челе твоём свивают
Свои гнездовья; все полно покоя,
И ангелы, неслышные слетают
С губ любящего, слившись с синевой;
Испариной предсмертной проступает
Роса, блестя над скошенной травой.

Пер. В. Топорова

Род людской

Пред бездной огненной построен род людской,
Дробь барабана, рати в гари жирной,
Сквозь червлень мглы удар подков глухой;
Ум плачет, обрученный с тьмой всемирной, —
Тень Евы здесь, червонцы, гон лихой.
Лучом пробита облачная скань.
Вино и хлеб — путь жертвы молчаливой,
Се кротко отдают Двенадцать дань
И вопиют, уснувши под оливой;
Святой Фома влагает в раны длань.

Пер. А. Солянова

Menschheit

Menschheit vor Feuerschlunden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.

Соня

Вечер, выросший в кочевьях,
Перелистывает ноты.
Плачут птицы на деревьях.
Жизнь твоя — глухая нота.
Синий свет вечерни дальней
Над твоей витает жизнью.
Рдеют раны в темной спальне
И живут отдельной жизнью.
Вечер, важный и щемящий...
Что ты плачешь, что ты, что ты?
Белый зверь, забитый в чаше,
Боль твоя — глухая нота.
Давних дней седое солнце
Опалило эти брови.
Снег пойдет, погаснет солнце,
Вьюга сядет в изголовье.

Пер. В. Топорова

Delirium

По крыше снег шуршащей каплей сник,
Багровый перст пронзает лоб упорно,
Лазурь по спальне ледяные зерна,
В их зеркале влюбленных стихший лик.
Под череп треснутый врывается двойник,
Упавший тенью в ледяные зерна,
И шлюха стылая с ухмылкой тлетворной.
И слезы прячет ветер в сон гвоздик.

Пер. А. Солянова

Delirium

Der schwarze Schnee, der von den Dachern rinnt;
Ein roter Finger taucht in deine Stirne
Ins kahle Zimmer sinken blaue Firne,
Die Liebender erstorbene Spiegel sind.
In schwere Stücke bricht das Haupt und sinnt
Den Schatten nach im Spiegel blauer Firne,
Dem kalten Lächeln einer toten Dirne.
In Nelkendürfen weint der Abendwind.

Георг Тракль (1887—1914) — австриец, один из наиболее значительных лириков экспрессионизма, принадлежащий к школе визионеров. Первые стихотворения вышли в свет в ежемесячном журнале «Der Brenner». В августе 1914 года Г. Тракль уходит на восточный фронт. Война потрясла поэта, и он, оказавшись в лазарете, принимает повышенную дозу наркотиков. В разговоре с Г. Яноухом Франц Кафка сказал, что Г. Тракль отравился, чтобы уйти от ужасов войны («У него было слишком сильное воображение. Поэтому он не мог вынести войны, возникшей главным образом из-за неслыханного отсутствия воображения»).

Лирику Тракля отличает сочетание живописного и музыкального начал. Печалью, отчаянием и тонким лиризмом проникнуты стихотворения «Осень одинокого», «Детство», «Романсы к ночи» и др. Поэзия Тракля отмечена усвоением классических традиций, идущих от Гельдерлина, соприкосновением с поэзией конца века и особенно произведениями С. Георге. В свою очередь и творчество Г. Тракля оказало заметное влияние на немецкоязычную поэзию XX века.

При жизни Г. Тракля вышел единственный сборник его произведений «Gedichte» (1913). Второй сборник «Sebastian im Traum» (1915) Тракль смог прочесть лишь в корректуре.

СОВРЕМЕННОСТИ О ТВОРЧЕСТВЕ Г. ТРАКЛЯ

Р.М. Рильке о Г. Тракле

Лишь вчера вечером в пакете, из которого я вынул Киркегора, я нашел «Гелиана» Тракля и бесконечно благодарен Вам за посылку. Мелодические подъемы и спады в этом прекрасном стихотворении исполнены несказанной прелести; особенно меня поразили его внутренние интервалы; оно как бы все построено на паузах — несколько колышков, окаймляющих безгранично-бессловесное: так расположены в нем строки. Это подобно оврагам на плоской местности, через которые перекачивается огороженное пространство, непрерывно сливающееся с великой, никому не принадлежащей равниной. (Из письма Р.М. Рильке Людвигу фон Фиккеру от 8 февраля 1915 года. Цит. по: *Рильке Р.М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. — М., 1994. — С. 210.)

<...> Тем временем я получил «Себастьяна во сне» и много его читал: увлеченно, с изумлением, полный предчувствий и в растерянности. Быстро понимаешь, что условия, вызвавшие к жизни эти мелодические взлеты и замирания, были неповторимыми и единственными — подобно тем обстоятельствам, которые приводят к появлению в нашем сознании того или иного сновидения. Я думаю, что даже внутренне близкий к нему человек должен воспринимать эти образы и представления, как если бы он смотрел на них, прижавшись к оконному стеклу, то есть находясь вне этого мира. Переживания Тракля проходят перед нами как зеркальные отражения, наполняя собой все пространство, которое для нас столь же недоступно, как пространство в зеркале (кто же все-таки был этот человек?). <...> (Из письма Р.М.Рильке Людвигу фон Фиккеру от 15 февраля 1915 года. — Там же. — С. 211).

Мартин Хайдеггер о Г.Тракле

Какова же природа языка в поэтическом строе Тракля? Она соответствует тому пути, по которому уходит пришелец. Тропа, на которую он вступает, уводит от старого, вымирающего рода. Она ведет к закату, в сохраненную рань нерожденного рода, Язык поэзии, точка которой — отрешенность, говорит о возвращении нерожденного человеческого рода домой в тихое начало тихого бытия.

Язык этой поэзии — язык перехода. Его тропа ведет от заката гибели к закату в сумеречной сини святости. Этот язык — плавание над и через мглистый пруд духовной ночи. Этот язык поет песнь отрешенного возвращения — из поздней поры распада в

рань спокойного, еще не-бывшего начала. Это язык пути, на котором является поюще-сияющая гармония духовного года отрешенного пришельца. «Песнь отрешенного» поет, говоря словами стихотворения «Откровение и закат», «красоту возвращающегося домой рода».

Поскольку язык этой поэзии порожден дорогой отрешенного, постольку он определяется тем, что последний, уходя оставляет, и тем, к чему приводит его уход. Язык поэзии многозначен по своей сущности, причем многозначен по-своему. Мы не можем услышать поэтического высказывания, если по собственному тупоумию настроены воспринимать его в каком-либо одном значении.

Сумерки и ночь, закат и смерть, безумие и зверь, пруд и камень, птичья стая и челн, пришелец и брат, Бог и дух, так же, как и названия цветов: синий и зеленый, белый и черный, красный и серебряный, золотой и темный, снова и снова говорят о множественном.

«Зеленый» значит: истлевающий и расцветающий, «белый» — мертвенный и чистый, «черный» — мрачно-замыкающий и темнотающий, «красный» — пурпурно-плотский и розово-кроткий. «Серебристый» — это бледность смерти и мерцание звезд. «Золотой» — сияние истины и «злата зловещий смех». Названная здесь многозначность — это прежде всего амбивалентность. Но эта амбивалентность показывает лишь с одной стороны целое, оборотная сторона которого диктуется сокровенной исходной точкой поэтического строя (Хайдеггер М. Георг Тракль: уточнение поэтического строя // Тракль Г. Избранное. — М. 1994. — С. 193—194).

ЭЛЬЗА ЛАСКЕР-ШЮЛЕР

Конец света

На свете вопль и стенанье стоят,
Будто умер Бог с его добротой,
И свинцовой тени нависший плат
Давит могильной плитой.

О приди, нам поближе б укрыться...
Жизнь легла недвижно во все сердца,
Как во гробницы.

Пойми! Мы хотим целоваться взасос.
Тоска в этот мир стучится —
Как бы нам от нее умереть не пришлось.

Пер. А. Парина

Из «Еврейских баллад»

Мой народ

Утес искрошен,
Откуда беру начало,
И песнь о Боге моя зазвучала...
Я ринулась круто с пути
И, уйдя в себя, струюсь
Одна, через камни стенаний,
К морю.
Я так хотела избыть
В своей крови
Горечь перебродивших вин.
Но сердцем всякий раз вторю,
Кричу из глубин,
Когда, воззрясь на восход,
Мой народ,
Утеса искрошенный прах,
Бога истошно зовет.

Пер. А. Парина

Мой голубой рояль

Стоит в моем доме рояль голубой,
Да нот я понять не сумела.

Он спрятан в подвал, во мрак неживой,
С тех пор как земля огрубела.
Звездные руки бренчат вразнобой.
(В ладье полнолуница пела!)
Под звяканье пляшут крысы гурьбой.

Разбиты клавиши, сорван строй.
Голубое оплачу тело.

О, ангел меня уведет за собой
(Я ль горького хлеба не ела?),
В небесные двери я вниду живой —
И тут я запреты презрела.

Пер. А. Парина

Эльза Ласкер-Шюлер (1869—1945) — «сама воплощенная поэзия», так определил суть дарования этой удивительной поэтессы ее современник К. Эдшмид. Внучка раввина и дочь архитектора, Эльза Лас-

кер-Шюлер прожила жизнь, полную лишений и скитаний. Она стояла у истоков экспрессионизма и на протяжении всего творческого пути сохранила ему верность. Ласкер-Шюлер сотрудничала с ведущими экспрессионистическими журналами «Action» и «Sturm», была знакома с поэтами и художниками, стоявшими на позициях авангардного искусства: Хилле, Краусом, Верфелем, Траклем, Фр. Марком.

Признанный лидер экспрессионистической поэзии, она отличалась подчеркнуто индивидуальным видением и ощущением мира. Для ее поэзии характерна эмоциональная напряженность, страстность, сочетание экзотики и фантастики, тоска по утраченной гармонии и отчаяние от царящего вокруг хаоса и безумия. Стихотворения Эльзы Ласкер-Шюлер — это крик души, осознавшей разрыв вековых связей с миром, космосом, родиной, родными людьми (стихотворения «Конец света», «Молитва», «День Поминовения» и др.). Особое место в творчестве Ласкер-Шюлер занимает цикл «Еврейские баллады». Это — свидетельство поисков поэтесой путей, которые бы привели к восстановлению разорванных некогда родовых связей, опыт поэтического осмысления трагической истории еврейского народа, частицей которого Эльза Ласкер-Шюлер всегда себя ощущала и возвращение на родину которого было столь трагически горьким.

В годы фашизма творчество поэтессы было объявлено вне закона, и обладательница одной из престижных премий (Kleist-Preis, 1932) была вынуждена покинуть Германию. Дороги скитаний пролегли по странам Европы, а ее жизненный путь был завершен на родине предков в Палестине, где она умерла в нищете и неизвестности. Но настоящая поэзия, а поэзия Ласкер-Шюлер именно такова, бессмертна. Сборники ее стихотворений «Hebraische Balladen» (1913) и «Mein blaues Klavier» (1943) и сегодня входят в золотую кладовую мировой поэзии.

ГОТФРИД БЕНН

Родильный дом

Зачатьем заново распята —
На ржавый гвоздь, —
Лежит, разъята,
Колени врозь.

В позиции, безвольно щедрой, —
Как бы кричит:
— Кончай, кончай! — Раскрыты недра
И глубь урчит.

Все тело мечется и ропшет,
Меча мечты:
Будь после нас потоп, — а тем, кто стопчет, —
Будь ты, будь ты...

Палата в веселящем газе,
Кровоكرمешная, бела:
Деторожденье, мразь от мрази,
И смерть, как доктор у стола.

Пер. В. Топорова

Критская чаша

Губы алого вина,
Банда роз на синей глине,
Месяц ясный из Микен,
Свет, лишенный воплощенья,
Жажда, жажда.

Выветрилось. Крик рожденья —
Без усилия. В рыхлом свете
Звери, скалы, рой бессмыслиц,
Горсть фиалок, голый череп
Расцветают.

Против разума волной
Жар глубоких вакханалий,
Против выпренных каналов,
Против правды головной!

Мозг, рассыпья! Мозг, развейся!
Переливчатое тело
Перельется пусть назад.
Там на пир скликает Леда,
Там паденье, там победа,
Жизнь, зачатье и закат!

Пер. В. Топорова

ИЗ КНИГИ «ПОЗДНЕЕ «Я» (Из лирики двадцатых — пятидесятых)

Ахерон

Ты снилась мне. Ты шла в толпе теней,
Ведомая невидимою нитью
В круговороте бликов и огней
И шествия не мог остановить я.

Усопших привлекала пустота,
Прельщая наркотическими снами;
Шли мальчики с закрытыми глазами
И пятнами распада возле рта.

Ты двух детей вела — кто их отец?
У нас с тобой такого не бывало.
Ты шла и шла, покуда не пропала,
Кто все, кто рядом, как любой мертвец.

Но ты — царица греческого хора —
Со смертью, а не с жизнью наравне,
Шла в караване скорби и позора
И — сон таков! — страдала в этом сне.
Пер. В. Топорова

Стихи

Что значит писчая бумага?
Огонь? Отчаянье? Расчет?
Зачем стихи? Откуда тяга?
Куда печаль тебя влечет?

На что ты заришься? Зарыться
В страданье всех — и жить внутри?
Здесь взял крупицу, там крупицу —
Еще крупицу подбери.

Увы, не все тебе подвластно.
Свое добро оберегай
И огораживай всечасно —
И недоверье прогоняй.

Ищи не славы, а занятия,
Чужие боли переплавь
И в равнодушные объятья
Жизнь, как жемчужину, оправь.
Пер. В. Топорова

Последняя весна

Стань братом распускающихся роз
И женихом стеснительной сирени
И кровь свою — без жалоб и без слез —
Включи в природы кровообращенье.

Все потерялось. Медленные дни.
Не спрашивай, конец или начало.
Живи, как все, что рядом расцветало,
И, может, до июня дотяни.

Пер. В. Топорова

Готфрид Бенн (1886—1956) — видный немецкий поэт, сохранивший черты экспрессионистической поэтики на протяжении всего творчества. Сын священника, изучал германистику в Марбурге, а затем медицину в Берлине. Врач-венеролог. В годы первой и второй мировых войн был военным врачом, и впечатления от них нашли отражение в его произведениях. Вышедший в 1912 году сборник стихотворений «Морг» был подобен разорвавшейся бомбе, поэта называли «певцом трупов и кишок» (стихотворение «Раковый барак»). Поэтизация безобразного особенно характерна для раннего периода творчества Бенна и является художественным приемом, убедительно доказывающим алогизм и жестокость современного мира. Отрицая любые формы общественного устройства, любые формы государственности, Бенн тем не менее приветствовал приход нацистов к власти. Нацисты же объявили творчество Бенна вне закона. В послевоенной Германии Готфрид Бенн — признанный мэтр. Послевоенное его творчество отразило и отчаяние «поколения вернувшихся», и трагизм мироощущения человека XX века, имевшего возможность много раз убедиться в безграничности человеческого безумия. Отсюда усиление нигилистических и экзистенциалистских начал в поэзии Бенна. В то же время следует отметить, что стихотворения позднего Г. Бенна отмечены разнообразной эмоциональной палитрой, отличаются интеллектуальной усложненностью и ритмическим артистизмом.

Бенн — лауреат нескольких литературных премий, автор эссе, новелл.

ФРАНЦ ВЕРФЕЛЬ

Читателю

Тебе родным быть, человек, моя мечта!
Кто б ни был ты — младенец, негр иль акробат,
Служанки ль песнь, на звезды ли плота
Глядящий сплавщик, летчик иль солдат.

Играл ли в детстве ты ружьем с зеленой
Тесьмой и пробкой? Портился ль курок?
Когда в воспоминанья погруженный,
Пою я, плачь, как я, не будь жесток!

Я судьбы всех познал. Я сознаю,
Что чувствуют артистки на эстраде,
И бонны, въехав в чуждую семью,
И дебютанты, на суфлера глядя.

Жил я в лесу, в конторщиках служил,
На полустанке продавал билеты,
Топил котлы, чернорабочим был
И горсть отбросов получал за это.

Я — твой, я — всех, воистину мы братья!
Так не сопротивляйся ж мне назло!
О, если б раз случиться так могло,
Что мы друг другу б бросились в объятия!

Пер. Б. Пастернака

На земле ведь чужеземцы все мы

Умерщвляйтесь паром и ножами,
Устрашайтесь словом патриота,
Жертвуйте за эту землю жизнью!
Милая не поспешит за вами.
Страны обращаются в болота,
Ступишь шаг — вода фонтаном брызнет.
Пусть столиц заносятся химеры.
Ниневии каменной угрозы,
В суете не утопить унынья...
Не судьба — всегда стоять твердыне,
Меру знать становится не в меру,
В нашей власти только разве слезы.
Терпеливы горы и долины
И дивятся нашему смятению.
Всюду топи, чуть пройдем мы мимо.
Слово «мой» ни с чем не совместимо
Все в долгах мы и во всем повинны.
Наше дело — долга погашенье.
Мать залог того, что будем сиры.
Дом — ветшанья верная эмблема.
Знак любви неравный знак повсюду.
Даже сердца судороги — ссуды!
На земле ведь чужеземцы все мы,
Смертно все, что прикрепляет к миру.

Пер. Б. Пастернака

Франц Верфель (1890—1945) — представитель пражской школы немецких поэтов. Родился в Праге в семье коммерсанта, учился в

Праге, Лейпциге, Гамбурге, участник первой мировой войны. В юности испытал сильное религиозное увлечение, что нашло отражение и в творчестве. Как свободный художник начинает свой творческий путь в Берлине и Вене. В австрийской столице познакомился со многими музыкантами, что способствовало углублению его познаний в этой области и нашло отражение в ряде его произведений и, в частности, в романе о Верди. Экспрессионистические упражнения Верфеля связывают его с деятельностью В. Газенклевера и К. Пинтуса, вместе с которыми он выпускает альманах «Der jungste Tag». Экспрессионистский этап творчества Верфеля нашел отражение в сборниках «Weltfreund» (1911), «Wir sind» (1913), «Einander» (1915). Герой лирических произведений Верфеля стремится к преодолению все разъединяющего отчуждения, но стремления эти тщетны (стихотворения «Читателю», «На земле ведь чужеземцы все мы»). Характеризуя поэзию Верфеля, К. Эдшмид писал: «Франц Верфель, самый выдающийся. Его музыка громоподобна: любовь. Жесты его стиха непосредственны и величественны». Признанием творчества Верфеля стало и присуждение ему премии Грильпарцера в 1925 году. С приходом к власти нацистов Верфель вынужден эмигрировать сначала во Францию, а затем в США, где он и закончил свой жизненный путь.

В мире литературы Франц Верфель известен не только как поэт, но и автор новелл, романов, драматических произведений. В России произведения Ф. Верфеля переводили О. Мандельштам, Б. Пастернак, В. Нейштадт, Г. Ратгауз и др.

КАЗИМИР ЭДШМИД

Из работы «Экспрессионизм в поэзии»

* * *

У экспрессионизма было много предшественников во всем мире во все времена соответственно тому великому и всеобъемлющему, что лежит в его основе.

* * *

Появились художники нового движения. Они не были уже возбудителями легкого волнения. Они не были уже носителями голого факта. Мгновение, секунда импрессионистского творения была для них лишь пустым зерном в мельнице времени. Они не были больше рабами идей, бед и личных трагедий в духе буржуазного и капиталистического мышления.

Они не глядели.
Они взирали.

Они не были фотографами.
Они имели свое лицо.

Вместо вспышки они создали продолжительное волнение. Вместо момента — действие во времени. Они не показывали блестящего циркового представления. Они хотели длящегося события.

Факты имеют значение лишь настолько, чтобы дать художнику возможность сквозь них достичь того, что сокрыто за ними.

* * *

Великое трансформирующее вселенское чувство было направлено прежде всего против молекулярного дробленного мира импрессионистов. Земля, бытие предстали как величественное видение, включившее в себя людей с их чувствами. Они должны были быть осознаны в своей первозданной сути. Великая музыка поэта — его герои. Они величественны у него только тогда, когда величественно их окружение. Они не героического формата — это привело бы лишь к декоративности, — нет они величественны в том смысле, что их бытие, их переживания — часть великого бытия неба и земли, что их сердце, родственное всему происходящему, бьется в едином ритме с миром. Для этого были необходимы по-настоящему новые художественные формы. Должна была быть создана новая система мира...

* * *

Все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд — у него взор. Он не описывает — он сопереживает. Он не отражает — он изображает. Он не берет — он ищет. И вот нет больше цепи фактов: фабрик, домов, болезней, проституток, крика и голода. Есть только видение этого, ландшафт искусства, проникновение в глубину, первозданность и духовную красоту...

Все становится связанным с вечностью.

Пер. В. Вебера

*Эдмунд К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами:
Программные выступления мастеров западно-европейской литературы
XX века. — М., 1986.*

В. КАНДИНСКИЙ

Из работы «О духовном в искусстве»

Наша душа, только еще начинающая пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бесцельности и беспричинности. Не прошел еще кош-

мар материалистических воззрений, сделавших из жизни вселенной злую бесцельную шутку. Пробуждающаяся душа еще почти всецело под впечатлением этого кошмара. Только слабый свет брезжит. Как крошечная точка в огромной черноте. Этот слабый свет — только предчувствие. Отдаться которому нет яркой смелости: быть может, как раз этот свет — сон, а чернота — действительность? Это сомнение и угнетающие страдания от материалистической философии глубоко отграничивают нашу душу от души «примитива». Надтреснута наша душа и, если кому удастся ее коснуться, она звучит, как ценная, в глубинах земли вновь обретенная давшая трещину ваза. От этого тяготение к примитиву в сейчас нами переживаемой и в достаточной мере подражательной форме не может быть длительно.

Эти два вида сходства нового искусства с формами прошлых периодов диаметрально противоположны, что видно с первого взгляда. Первый вид — внешнего характера и потому не имеет будущего. Второй вид — внутреннего характера и потому в нем скрывается зачаток будущего. После периода материалистического искушения, которое по видимости поработило душу и которое все же она стряхнула с себя, как искушение лукавого, душа возрождается, утонченная борьбой и страданием. Художника станут все меньше привлекать более грубые чувства — страх, радость, печаль, и т. п. — способные стать содержанием искусства и в этот период искушения. Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке.

Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным. В художественном создании он ищет либо чистого подражания натуре. Которое может служить практическим целям (в обыденном смысле портрет и т. п.), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре, импрессионистской живописи, или, наконец, спрятанных в формах природы душевных состояний (что мы называем «настроение»). Все эти формы, если они действительно художественны, исполняют свое предназначение и служат <...> духовной пищей. <...> Во всяком случае, подобные произведения удерживают душу от огрубления. Они удерживают ее на известной высоте, как камертон струны инструмента. Все же утончение и распространение этого звука во времени и пространстве будет односторонним и не исчерпывает всех возможностей воздействия искусства.

Корни другого искусства, способного к дальнейшим образованиям, лежат тоже в ему современной духовной эпохе. Но это другое искусство в то же время есть не только эхо этой эпохи и ее

зеркало, но оно носит в себе будущую **пророческую силу** (выделено В. К.), изливающуюся в дали и в глубине.

Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). — Л., 1990. — С. 9—11.

Возникла повелительная необходимость найти «новые формы». И нынче эти «новые» формы есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же «вечные» ... «чистые» формы искусства, его чистый язык. Постепенно и все же как бы в один миг, искусства стали обращаться не к случайным в искусстве и по существу ему, быть может, и чуждым элементам выражения, а к тем его средствам, без которых мы данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык; в литературе — слово, в музыке — звук, в скульптуре — объем, в архитектуре — линия, в живописи — краска.

И вынужденные обратиться к ограничительным моментам первоэлементов, **мы находим** в этом вынужденном ограничении **новые возможности**, новые богатства (выделено мною. — Л. Д.).

Там же. — С. 17.

Обращая внимание на то, что современное искусство стремится к максимальному использованию возможностей именно ему присущего языка, В.Кандинский как один из идеологов экспрессионистской эстетики и активный участник группы «Синий всадник», подчеркивает одну из важных сторон нового искусства — его тяготение к синтезу. «... никогда в последние времена, — замечает в главе «Пирамида» автор работы «О духовном в искусстве», — искусства, как таковые, не стояли друг к другу ближе, чем в этот последний час духовного поворота.

Во всем ... видятся ростки стремления к анатуральному, абстрактному, **к внутренней природе** (выделено В. К.). Сознательно или бессознательно, искусства подчиняются словам Сократа «познай самого себя». Сознательно или бессознательно, обращаются постепенно художники всех искусств преимущественно к своему материалу и исследуют, испытывают его, взвешивают на духовных весах внутреннюю ценность тех элементов, силой которых призвано творить их искусство.

И из этого стремления само собой вытекает естественное последствие — **сравнение** (выделено В. К.) собственных элементов с элементами другого искусства.

...Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том случае может быть полно успеха и победы, если это учение не внешне, но принципиально. То есть одно искусство у другого должно учиться тому, как оно — употребляет свои средства, оно должно учиться тому, чтобы

принципиально однородно употреблять **свое собственное** (выделено В.К.), то есть в том принципе, который ему одному только свойственен. <...>

Такое углубление в себя отграничивает одно искусство от другого. Такое сравнение соединяет одно искусство с другим во внутреннем (выделено В. К.) стремлении. Так становится очевидным, что каждое искусство располагает своими силами, заменить которые другими другого искусства невозможно. Так в конце концов мы приходим к слиянию этих специфических сил различных искусств. Из этого слияния со временем возникает искусство, которое уже нынче мы предчувствуем, истинное **монументальное** (выделено В.К.) искусство.

Там же. — С. 19—20.

Работа В.Кандинского «О духовном в искусстве» завершается главой «Творение и художник», в которой сформулированы требования, предъявляемые к искусству и художнику. Принимая как постулат мысль о мистичности возникновения <творения>, Кандинский тем не менее не склонен расценивать процесс творения произведения как **акт бесцельного создания вещей** (независимо от того, в каком из видов искусств эта вещь создается). По его глубокому убеждению, «искусство ... есть сила и власть, полная целей, и должно служить развитию и утончению человеческой души... Оно есть **язык, которым говорят в только ему одному доступной и свойственной форме душе о вещах, которые для души — хлеб насущный и который она только и может получить в этом виде** (выделено В. К.).

Когда искусство отказывается от этой задачи, то пустота остается незаполненной. Так как нет другой власти и силы в мире, которые бы могли заменить искусство».

Там же. — С. 63.

ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ И ВОПРОСЫ ДЛЯ ИХ ОБСУЖДЕНИЯ

Тема: *Притчи Ф. Кафки: Модель мира и человека*¹.

Вопросы для обсуждения:

¹ Определение жанра произведений Ф. Кафки, относимых исследователями к «малой прозе», является предметом специальных изысканий. Исследователями отмечается жанровая неоднородность «малой прозы», которая дает основания для широкого спектра определений: новелла (И.О. Дзенс), рассказ (Д.В. Затонский), притчи. Но, как правило, произведения «малой прозы», отличающиеся особой организацией повествования, объемом, исследователями творчества Ф. Кафки выделяются особо и относятся к жанру «притчи».

1. Прочтите предложенные тексты и попробуйте определить время их создания. Свой ответ аргументируйте.

2. Опираясь на предложенные для анализа произведения, постройте модель мира Ф. Кафки (восстановите пространство, топографию, время, состояние мира, отношение мира к человеку, взаимодействие мира и человека, назовите ключевые образы, присутствующие в текстах, расшифруйте их семантику).

3. Какие настроения и состояния зафиксированы в тексте? Какими приемами автор передает эти состояния?

4. Какое место в рассматриваемом художественном пространстве занимает человек? Каковы взаимоотношения его с миром? Как осознается самим автором его бытие и место в мире? Найдите в тексте образы, определяющие характер отношений мира и субъекта.

5. Реконструируйте концепцию человека в притчах Ф. Кафки. Подумайте, что принципиально нового во взглядах Кафки на человека? Какими средствами пользуется писатель, предлагая нам свою трактовку человека? Можно ли говорить о характере в притчах Кафки? Свой ответ аргументируйте.

6. Каким образом выражается авторская позиция в приведенных произведениях? Вспомните приемы передачи авторского «я» в художественном тексте.

7. Опираясь на сделанные наблюдения, сформулируйте жанрово-образующие признаки «малой прозы» Ф. Кафки. Аргументируйте принадлежность приведенных текстов к жанру притчи. В чем отличие притчи Кафки от классических образцов жанра?¹

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:

1. Россия и русская литература в восприятии Ф. Кафки (по материалам «Дневников»).

2. Ф. Кафка в размышлениях о творчестве и современной ему литературе (на материале «Дневников», «Писем к Милене», «Разговоров с Яноухом»).

¹ Существуют различные определения притчи как жанра. В «Библейской энциклопедии» притча определяется как наставление, которое «Господь Иисус Христос предлагал Своим ученикам и народу в поучение и назидание». Особо подчеркивается функция притчи — овладеть вниманием и приучить к размышлению. В «Литературном энциклопедическом словаре» автор статьи о притче С. Аверинцев относит ее к дидактико-аллегорическим жанрам литературы, близким к басне. Но в отличие от басни, по мнению С. Аверинцева, притча «возникает в некотором контексте», а потому и характеризует «отсутствие развитого сюжетного движения», «символическая наполненность», «тяготение к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка».

3. Рецепция Ф. Кафки в России: история публикаций и изучения.

4. В «Библейской энциклопедии» (т. 2, М., 1991) и «Литературном энциклопедическом словаре» (М., 1987) посмотрите словарные статьи «Притчи Христовы» и «Притча». Прочтите к занятию В Библии притчи о сеятеле, о талантах, о блудном сыне.

Тема: Поэзия экспрессионизма: концепция мира и человека. Особенности поэтического языка

Задачу, которую мы ставим, заключается в том, чтобы дать по возможности достаточно полное представление о богатстве и многомерности художественного мира экспрессионистской поэзии. На выявление общих черт этой модели и выделение индивидуальных особенностей каждого из мастеров (без этого разговор об экспрессионизме невозможен, так как подчеркнутый субъективизм художественного мышления поэтов-экспрессионистов является отличительной чертой именно этого направления) и нацелена система предлагаемых вопросов и заданий.

Вопросы для обсуждения:

1. Прочтите предложенные стихотворения и попробуйте ответить на вопрос, какие чувства вызывают у вас эти произведения?

2. Найдите в предложенных текстах образы, способствующие созданию именно таких настроений.

3. Попробуйте, опираясь на текст, воспроизвести ландшафт, пространство, на котором разворачивается история лирического героя. Обратите внимание на пейзаж, организацию пространства, цветовую и звуковую его наполненность.

4. Каким предстает лирический герой в приведенных произведениях? Как раскрывается история его души, что представляет собой мир героя, в каких отношениях он находится с миром и с самим собой?

5. Подумайте, насколько справедливо заявление, что «экспрессионизм существовал всегда». Докажите свою точку зрения.

6. Можно ли признать справедливым, что экспрессионизм новое искусство? В чем Вы видите истоки и причины экспрессионистской поэзии?

7. Что объединяет поэзию экспрессионистов с творчеством Ф. Кафки?

Задания для самостоятельной работы:

1. Подготовьте сообщения «Поэзия Эльзы Ласкер-Шюлер», «Сумерки человечества» — портрет экспрессионизма». Для работы ис-

пользуйте сборник: Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. — М., 1990.

2. Сделайте сравнительный анализ оригиналов и переводов произведений Г. Тракля, Ф. Верфеля по сборнику: Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. — М., 1988.

3. Экспрессионизм в живописи и поэзии (Кокошка, Кандинский и др.).

4. В приведенном выше письме Р.М.Рильке содержится оценка стихотворения Г.Тракля «Себастьян в грезах». У Рильке есть стихотворение с аналогичным сюжетом. Проведите сравнительный анализ поэтического осмысления данного сюжета поэтами-современниками.

ГЕОРГ ТРАКЛЬ

Себастьян в грезах

Для Адольфа Лооза

1

Мать несла малютку при белой луне,
В тени орехового дерева, старинной бузины,
Опьяненная соком мака, жалобной песней дрозда;
И тихо
Склонялся над ними, сострадая, бородатый лик
Из тьмы окна; и лежала негодная
Старая утварь
Предков; любовь и осенние грезы.

Так вот — темным был день года, печально детство.
Когда мальчик сошел к прохладным водам, серебряным рыбам, —
Покой и лик;
Когда он камнем бросился от бешеных вороных,
В серой ночи его звезда взошла над ним.

Или когда он на матери стылых руках
Вечером шел по осеннему кладбищу у Святого Петра,
Нежный труп во мраке мертвецкой лежал,
И тот поднимал на него холодные веки.

Но он был маленькой птицей в голых ветвях,
Долгим звоном в ноябрьском вечере,
Покоем Отца, —
Когда спускался во сне по смеркающейся лестнице винтовой.

2

Покой души. Одинокий зимний вечер,
Темные фигуры пастухов у старого пруда;
Малютка в избе под соломой; о, как мягко
Погружался в черную горячку лик.
Священная ночь.

Или когда он на крепких руках отца
Тихо поднимался на Голгофу
И в смеркающейся нише в скале
Голубой образ Человека шел сквозь свою легенду,
Из раны под сердцем бежала пурпурная кровь.
О, как тихо в темной душе поднимался крест!

Любовь; когда в глухих углах таял снег,
Голубой ветерок весело путался в старинной бузине,
Попадался в шатер орехового дерева;
И мальчику тихо являлся его розовый ангел.
Радость; когда в прохладных комнатах зазвучала соната вечера,
На бурой балке деревянной
Голубой мотылек из серебряной куколки выполз.

О, близость смерти! На каменную ограду
Склонилась желтая голова, как у молчаливого ребенка.
Когда в том марте распалась луна.

3

Розовые пасхальные звоны под могильными сводами ночи,
И серебряные голоса звезд,
Чтобы в трепетах спало безумье темное со лба спящего.
О, как тих путь вниз по синей реке,
В мыслях о забвенном, туда, где в зеленых ветвях
Дрозд Нездешнее в погибель звал.

Или: когда он на костлявых руках старика
Вечером шел вдоль разлившейся городской стены,
И тот в черном покрывале нес розовое дитя,
В тени орехового дерева явился дух зла.

Ступать зажмурясь, на ошупь по зеленым ступеням лета.
О, как были нежны
Запустенье сада в бурной тишине осени,
Запах и унынье старой бузины,
Когда в тени Себастьяна серебряный голос ангела замер.

Пер. А. Николаева

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ

Святой Себастьян

Будто лежа он стоит, высок,
Мощной волею уравновешен,
Словно мать кормящая нездешен,
И в себе замкнувшись, как веноч.

Стрелы же охотятся за ним,
И концами мелкой дрожью бьются,
Словно вспять из бедер рвутся,
Он стоит — улыбчив, неранним.

Лишь на миг в его глазах тоска
Болью обозначилась слегка,
Чтоб он смог презрительней и резче
Выдворить из каждого зрачка
Осквернителя прекрасной вещи.

Пер. К. Богатырева

5. Экспрессионисты говорили о близости им художественно-эстетических систем средневековья, барокко, романтизма. Среди авторитетов назывались Босх, Эль Греко, Грюневальд, Гойя, Новалис, Клейст, Гельдерлин. Найдите черты сходства и различия в эстетических системах названных эпох и экспрессионистов.

ЛИТЕРАТУРА

Франц Кафка

Днепров В. Черты романа XX века. — М.; Л., 1965.

Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма. — М., 1965.

Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. — Нижний Новгород, 1996.

Карельский А. Лекция о творчестве Кафки // Иностранная литература. — 1995. — № 8. — С. 241—248.

Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. — М., 1991.

Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма Милене. — М, 1989;

Кафка Ф. Роман. Притчи. — М., 1965.

Никифоров В. Кафка, Франц // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х частях. — М., 1997. — Часть 1.

Немецкий экспрессионизм

Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. — М., 1988. •

История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1994. — Т. 8.

Кандинский В. О духовном в искусстве. — Л., 1990.

Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М., 1986.

Нейштадт В. Чужая лира: Перевод из одиннадцати современных поэтов. — М.; Пг., 1923.

Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. — М., 1990.

Тракль Г. Песня закатной страны; *Гейм Г.* Umbra vitae / Пер. А. Николаева. — М., 1995.

Тракль Г. Избранное / Пер. О. Бараш. — М., 1994.

Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. ст. — М., 1966.

Содержание

Модернизм. Английская и ирландская литература	
(Н.П. Михальская)	3
Джеймс Джойс: мифотворец XX века (Н.П. Михальская)	6
Джеймс Джойс	
Драма и жизнь. Пер. Е. Гениевой и А. Леверганта	22
Стихотворения. Из сборника «Камерная музыка».	
Пер. Г. Кружкова, Вяч. Иванова	23
Эвелин. Пер. Н.А. Волжиной	25
Улисс. Фрагменты. Пер. В. Хинкиса и Д. Хоружего	29
Вирджиния Вулф: нечто вечное сделавшая из мгновения	
(Н.П. Михальская)	32
Вирджиния Вулф	
Современная художественная проза. Пер. Н. Соловьевой	57
Королевский сад. Пер. Г. Аграчева	63
Заметки о Д. Г. Лоуренсе. Пер. И. Бернштейн	69
Дэвид Герберт Лоуренс: радуга чувств и правда повседневности	
(Н.П. Михальская)	73
Д.Г. Лоуренс	
Запах хризантем. Пер. Ю. Жуковой	98
Томас Стернз Элиот: поэт и критик (Н.П. Михальская)	116
Т.С. Элиот	
Бесплодная земля. Пер. А. Сергеева	127
Примечания к поэме «Бесплодная земля». Составитель	
В. Муравьев	139
Темы практических занятий и вопросы для их обсуждения	146
Литература	148
Французская литература. Модернизм	
(В.П. Трыков)	150
Марсель Пруст (В.П. Трыков)	154
Марсель Пруст	
В поисках утраченного времени. По направлению к Свану	
(фрагмент). Пер. Н. Любимова	156
Портреты художников и музыкантов:	
Пер. Н. Стрижевской	160
О вкусе. Пер. Л. Зониной	164
Предисловие к книге «Против Сент-Бёва».	
Пер. В. Трыкова	164
Поэт и романист. Пер. В. Трыкова	169
Ответ М. Пруста на анкету Эмиля Анрио о классицизме и	
романтизме. Пер. В. Трыкова	171

Ответы М. Пруста на вопросник в альбоме Антуанетты Фор.	
Пер. В. Трыкова	172
Ответы М. Пруста на вопросник в альбоме.	
Пер. В. Трыкова	173
Французские писатели о Марселе Прусте	175
Темы практических занятий и вопросы для обсуждения	176
Литература	177
 Модернизм в немецкоязычной литературе	
(Л.В. Дудова)	178
Франц Кафка	
Притчи	183
Прогулка в горы. Пер. И. Татариновой	—
Платья. Пер. И. Татариновой	—
Проходящие мимо. Пер. И. Татариновой	184
Прометей. Пер. С. Апта	—
Посейдон. Пер. В. Станевич	—
Ночью. Пер. В. Станевич	185
Железнодорожные пассажиры. Пер. С. Апта	186
Деревья. Пер. И. Татариновой	—
Перед Законом. Пер. В.А. Лукова и И. Путинцевой	—
Окно в переулоч. Пер. В.А. Лукова и И. Путинцевой	187
Завещание. Пер. Е. Кацевой	188
Дневники Франца Кафки	188
Из дневников. Пер. Е. Кацевой	190
Из «Писем к Милене». Пер. А. Карельского	193
Из «Разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой».	
Пер. Е. Кацевой	196
А. Камю. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки.	
Пер. А.И. Руткевич	198
Ф. Кафка в оценке современников	
(Г. Яноух, Ж. Батай, Г. Гессе)	207
Поэзия немецкого экспрессионизма	
Георг Гейм	
Где только что шумели карусели. Пер. В. Топорова	210
На окраине. Пер. В. Топорова	211
Ночь. Пер. В. Топорова	212
Куда ни глянешь — города в руинах. Пер. В. Топорова	—
Георг Тракль	
Осень одинокого. Пер. В. Топорова	213
Род людской. Пер. А. Солянова	214
Menschheit	—
Соня. Пер. В. Топорова	—
Delirium. Пер. А. Солянова	215
Delirium	—

Современники о творчестве Г. Тракля (Р. М. Рильке, М. Хайдеггер)	216
Эльза Ласкер-Шюлер	
Конец света. Пер. А. Парина	217
Мой народ. Пер. А. Парина	218
Мой голубой рояль. Пер. А. Парина	—
Готфрид Бенн	
Родильный дом. Пер. В. Топорова	219
Критская чаша. Пер. В. Топорова	220
Ахерон. Пер. В. Топорова	—
Стихи. Пер. В. Топорова	221
Последняя весна. Пер. В. Топорова	—
Франц Верфель	
Читателю. Пер. Б. Пастернака	222
На земле ведь чужеземцы все мы. Пер. Б. Пастернака	223
Казимир Эдшмид. Из работы «Экспрессионизм в поэзии».	
Пер. В. Вебера	224
В. Кандинский. Из работы «О духовном в искусстве»	225
Темы практических занятий и вопросы для их обсуждения	228
Литература	233

Учебное издание

Н. П. Михальская, Л. В. Дудова, В. П. Трыков
МОДЕРНИЗМ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Подписано в печать 28.02.2000. Формат 60×88/16. Печать офсетная.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 14,7. Уч.-изд. л. 13,9. Тираж 1000 экз.
Заказ 1145. Изд. № 233

ЛР № 064625 от 06.06.1996 г.
ООО «Флинта», 117864, ГСП-7, Москва В-485,
ул. Профсоюзная, д. 90, комн. 326

ЛР № 020297 от 23.06.1997 г.
Издательство «Наука», 117864, ГСП-7, Москва В-485,
ул. Профсоюзная, д. 90

Великолукская городская типография
Комитета по средствам массовой информации
и связям с общественностью администрации
Псковской области
182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12
Тел./факс: (811-53) 3-62-95
E-mail: VTL@MART.RU

ИЗДАТЕЛЬСТВА “ФЛИНТА” И “НАУКА” ПРЕДЛАГАЮТ:

Проскурнин Б.М., Яшенькина Б.Ф. История зарубежной литературы XIX в.: Учеб. пособие. 416 с., обложка.

В книге представлены новые подходы к изучению зарубежного реализма XIX в. и оригинальные трактовки известных произведений Стендаля, Бальзака, Диккенса, Теккерея, Флобера, а также рассматриваются их произведения ранее не изучавшиеся в общем курсе. Впервые основательно освещено творчество Ш.Бронте, Дж.Элиот, В.Раабе, Т.Шорма и Т.Фонтане. Богато представлена историко-литературная мысль отечественных и зарубежных литературоведов.

Для преподавателей и студентов вузов.

Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков: Учебник-хрестоматия. 192 с., обложка.

В предлагаемом учебнике литература западноевропейского Средневековья характеризуется не так, как было принято ранее, с преобладающим социальным уклоном, а как естественный продукт духовной деятельности человека. Учебник снабжен богатым иллюстративным материалом, а также необходимой библиографией, системой контрольных вопросов и системой идеограмм (схем, графиков, рисунков).

Для студентов и преподавателей высших гуманитарных учебных заведений.

Заказы направлять по адресу:

117864, Москва, Профсоюзная ул., д.90, комн.326.

Издательство “Флинта”

тел.: (095) 336-03-11, (095) 334-76-79

тел./факс: (095) 334-72-50

ИЗДАТЕЛЬСТВА “ФЛИНТА” И “НАУКА” ПРЕДЛАГАЮТ:

Гусманов И.Г. **Греческая мифология. Боги:** Учеб. пособие. 328 с., обложка.

В книге рассказывается о сущности мифологии, истории возникновения основных богов, характеризуются их особенности и функции. Весь материал расположен по генеалогическому принципу: от Хаоса до Диониса. В книгу включены “Поэтические тетради”, где даются подборки стихов поэтов мира, иллюстрирующих облик и функции греческих богов. В конце глав имеются вопросы, закрепляющие материал в памяти учащихся и развивающие их мышление. Прилагается авторская программа курса.

Для средних классов школ, гимназий, лицеев гуманитарного профиля.

Зарубежная литература XX века: Практикум / Составление и общ. редакция Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. 416 с., обложка.

Работа выполнена в рамках научной межвузовской программы “Развитие гуманитарных исследований”. В книге представлены материалы, необходимые при подготовке к аудиторным занятиям, а также при самостоятельном изучении зарубежной литературы новейшего времени.

Для студентов филологических и других гуманитарных факультетов учебных заведений, для всех, кто интересуется зарубежной литературой.

Заказы направлять по адресу:

117864, Москва, Профсоюзная ул., д.90, комн.326.

Издательство “Флинта”

тел.: (095) 336-03-11, (095) 334-76-79

тел./факс: (095) 334-72-50

Библио Глобус

Москва, Мясницкая, 6
<http://www.biblio-globus.ru>

Тел: 928-35-67
924-46-80

ФЛИНТА • НАУКА