

ТОМАС ФОСТЕР

A red wireframe illustration of several books and pages, some overlapping and some showing text lines, creating a sense of depth and structure.

ИСКУССТВО ЧТЕНИЯ

КАК ПОНИМАТЬ КНИГИ

Thomas C. Foster

How to Read Literature Like a Professor

A Lively and Entertaining Guide
to Reading Between the Lines



Quill

An Imprint of HarperCollins Publishers

Томас Фостер

Искусство ЧТЕНИЯ

Как понимать книги

*Перевод с английского
Марии Сухотиной*

МОСКВА

«МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР»

2015

УДК 82:111.852
ББК 83.011
Ф81

На русском языке публикуется впервые

Фостер, Томас

Ф81 Искусство чтения: как понимать книги / Томас Фостер ; пер. с англ. Марии Сухотиной. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2015. — 304 с.

ISBN 978-5-00057-331-0

Профессор литературы Томас Фостер в живой и остроумной манере рассказывает о том, как нужно понимать особый язык литературы, наполненный символами, параллелями и взаимосвязями. На примере произведений классиков, известных каждому, — Шекспира, Гёте, Достоевского, Оруэлла, Хэмингуэя, Набокова и многих других, — он учит видеть то, что скрыто между строк.

Эта книга незаменима для всех книголюбов, желающих глубже понимать произведения любимых писателей. А также для всех, кто профессионально связан с литературой, — начинающих писателей, журналистов, учителей, литературных критиков.

УДК 82:111.852
ББК 83.011

Все права защищены.

Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая фирма «Вегас-Лекс».

VEGAS LEX

ISBN 978-5-00057-331-0

© 2003 Thomas C. Foster
© Перевод на русский язык, издание на русском языке, оформление.
ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2015



*Моим сыновьям
Натану и Роберту*

Оглавление

[ВВЕДЕНИЕ]	Как он это делает?	9
[глава 1]	Ехал рыцарь на коне	16
[глава 2]	Прошу к столу! Еда, она же причащение	22
[глава 3]	Мы едим, нас едят... Из жизни вампиров	30
[глава 4]	Если квадратный — значит, сонет	37
[глава 5]	Мы с вами раньше не встречались?	43
[глава 6]	Что-то странное — значит, Шекспир	52
[глава 7]	...Или Библия	61
[глава 8]	Сказка на ночь	71
[глава 9]	Греческие мотивы	78
[глава 10]	Кажется, дождь собирается... ..	87
[глава 11]	Какая боль! О насилии в литературе	97
[глава 12]	А это символ?	106

[глава 13]	Сплошная политика!	116
[глава 14]	Каждому свой крест	124
[глава 15]	Полеты во сне и наяву	130
[глава 16]	Да, это все о сексе	139
[глава 17]	...Кроме самого секса	147
[глава 18]	Если всплывет — значит, крещение	156
[глава 19]	Место на глобусе	166
[глава 20]	Времена года	177
[глава 21]	Знак отличия	193
[глава 22]	Слепота неспроста	201
[глава 23]	Дела сердечные	206
[глава 24]	История болезни	211
[глава 25]	Не верь глазам своим	222
[глава 26]	Он это серьезно? Еще раз об иронии	230
[глава 27]	Лабораторная работа	239
[Напутствие]		268
[Приложение]		271
Мастер-класс		283
Благодарности		285
Алфавитный указатель		287

Как он это делает?

— **М**истер Линднер? Этот недотепа?
Да-да, он самый. А как, по-вашему, должен выглядеть дьявол — рога, хвост и раздвоенные копыта? Тогда любой дурак сообразит, что с ним не надо иметь дело.

Это мы со студентами обсуждаем пьесу Лорейн Хэнсберри* «Изюминка на солнце» (1959) — одну из лучших драм в истории американского театра. Недоуменные реплики прозвучали в ответ на мое невинное предположение, что мистер Линднер из пьесы — дьявол-искуситель. По сюжету темнокожее семейство Янгер собирается купить дом в престижном «белом» районе Чикаго и вносит задаток. Местные жильцы не рады цветным соседям и хотят в складчину откупиться от них. Чек на сумму задатка вручают тихому, невзрачному, конфузливому мистеру Линднеру, отправляя его к негритянской семье на переговоры. Поначалу Уолтер Ли Янгер (главный герой пьесы) твердо отказывается от предложения. Он ожидает крупной страховой выплаты за гибель отца и уверен в семейных финансах. Однако вскоре выясняется, что две трети страховки украдены. Предложение белых соседей, так оскорбившее Уолтера, теперь кажется спасительным.

Договор с дьяволом — давний и знаковый сюжет в западной культуре; вспомним хотя бы легенду о докторе Фаусте. Во всех

* Хэнсберри, Лорейн (1930–1965) — американская писательница и драматург.

[10]

вариациях на эту тему герой получает нечто желанное: власть, тайное знание или, скажем, волшебный мяч, который обязательно влетит в ворота соперника. Взамен он должен отдать сатане свою душу. Условия сделки одинаковы везде, будь то «Трагическая история доктора Фауста» — пьеса елизаветинца Кристофера Марло*, или «Фауст» Гёте, или рассказ Стивена Бене** «Дьявол и Дэниел Уэбстер», или даже бродвейский мюзикл «Проклятые янки»***.

Когда мистер Линднер предлагает Уолтеру Ли деньги, он вроде бы не требует взамен душу. Точнее, он сам не сознает, что требует именно душу. Уолтер получает шанс избежать финансовой катастрофы, которую невольно навлек на себя и родных. Надо лишь признать, что он не ровня белым соседям, и его гордость, самоуважение, саму его человеческую суть можно купить за деньги. Что это, как не продажа собственной души?

Правда, здесь у фаустовского торга непривычная развязка: Уолтер Ли все-таки не поддается на посулы дьявола. У этого сюжета есть и трагические, и комические версии — в зависимости от того, забирает ли сатана проданную душу в конце истории. Герой Лорейн Хэнсберри мысленно принимает условия сделки, но вовремя спохватывается, осознает непомерность цены и отвергает предложение искусителя (то есть мистера Линднера). В итоге, несмотря на сложные и порой мучительные перипетии, у пьесы, скорее, оптимистическая тональность. Ведь крах предотвращен, а Уолтер Ли побеждает не только дьявола-Линднера, но и демонов, поселившихся в собственной душе. Персонаж становится героем во всех смыслах этого слова.

В моем общении со студентами всегда, рано или поздно, настает специфический момент. Мы смотрим друг на друга, я молча вопрошаю: «Как, неужели непонятно?» У каждого из них на лице написано: «Ничего не понимаю. По-моему, он это высосал из пальца».

* Марло, Кристофер (1564–1593) — английский поэт, переводчик и драматург-трагик елизаветинской эпохи.

** Бене, Стивен (1898–1943) — американский писатель-фантаст.

*** Бродвейский мюзикл о бейсболе; поставлен в 1950-х гг.

Диалог на время заходит в тупик. А дело вот в чем: все мы читали один и тот же текст, но не все использовали одинаковые инструменты для его анализа. Если вы бывали на семинарах по литературе — или в роли студента, или преподавателя, — то, конечно, вспомните такие моменты. Иногда кажется, лектор с ходу выдумывает интерпретации или показывает салонные фокусы — что-то вроде карточных трюков, только с анализом текстов.

[11]

На самом деле ни вольностей, ни махинаций здесь нет. Просто профессор — несколько более опытный читатель и за годы работы с текстами овладел своего рода «языком чтения», который еще только предстоит изучить его студентам. Я говорю о грамматике литературы: наборе приемов, структур, кодов и закономерностей, которые мы постепенно усваиваем и начинаем распознавать в художественных текстах. У всех языков есть грамматика: свод правил, по которым строятся и наделяются смыслом высказывания. Язык литературы не исключение. Конечно, эти правила в известной степени условны, ведь любой язык — условная система. Взять хотя бы слово «правило»: сам по себе этот набор звуков или букв ничего не означает, но когда-то давно люди договорились понимать под ним то, что мы теперь подразумеваем. Причем это относится лишь к нашему языку (в японском или финском такое сочетание звуков было бы просто абракадаброй). То же самое в искусстве: когда-то мы решили, что перспектива — техника, которую художники используют для передачи на холсте глубины пространства, — ценна и даже необходима в живописи. Это случилось в европейской культуре эпохи Возрождения, но в начале XVIII века западное искусство познакомилось с восточным, и тут обнаружилось: японские художники и зрители прекрасно обходятся без перспективы! Им вовсе не казалось, что она так уж важна для изображения предметов.

Итак, у литературы есть своя грамматика. Конечно, вы это уже знаете. Даже если до сих пор не знали, то все равно ждали, что речь об этом пойдет. Вас подготовил предыдущий абзац. Как? Своей грамматикой. Вы умеете читать; уметь читать означает понимать условности, принимать правила игры и догадываться о вероятном исходе. Если автор ставит некий вопрос (например, о грамматике литературы), а затем делает отступление

[12]

и рассуждает об иных материях (скажем, языке, живописи, музыке, да хоть о дрессировке собак... в общем, увидев два-три однотипных примера, вы распознаете принцип) — значит, чуть позже он использует эти примеры, чтобы проиллюстрировать изначальную мысль (вот, уже использую!). И все довольны: принятые правила соблюдены и распознаны, обещания даны и выполнены. Чего еще требовать от куска текста?

Итак, простите мне длинное отступление, и вернемся к нашей теме. В языке литературы, как и в любом другом, есть свод принятых правил и условностей (их еще называют *конвенциями*). В прозе это, например, деление на главы, а также различные темпы развития сюжета, типы персонажей и точки зрения повествователей. У стихотворений свое устройство: размер, форма, ритм, рифмовка. У пьес тоже своя «грамматика». А есть конвенции, общие для всех жанров. Например, весна — универсальный символ. И снег. И тьма. И сон. Когда в рассказе, стихотворении или пьесе упоминается весна, в уме читателя вспыхивает целое созвездие ассоциаций: юность, надежда, новая жизнь, детские игры, ягнята на лугу... и так далее. Если продолжить ассоциативный ряд, можно дойти до более абстрактных понятий — пробуждение, плодородие, воскрешение.

Ну ладно. Допустим, я вам верю: есть свод правил и условностей, без которых книгу не поймешь. Как сделать, чтобы я их опознавал?

А как добиться, чтобы вас позвали выступать в Карнеги-холле? Без конца репетировать, практиковаться. Вот вам и ответ.

Когда неопытный читатель берется за художественный текст, он прежде всего обращает внимание на сюжет и героев: кто эти люди, что они делают, что происходит с ними хорошего или плохого? Такой читатель воспринимает книгу на эмоциональном уровне. Произведение вызывает в нем радость или гнев, смех или слезы, страх или восторг. Иными словами, процесс чтения для него — это опыт переживания, опыт непосредственного, почти инстинктивного отклика. Конечно же, на такой отклик надеется любой, кто хоть раз в жизни брался за перо или сидел за клавиатуру; о нем обычно мечтает автор, когда с тайной молитвой отправляет издателю рукопись.

Что же происходит, если книгу открывает такой, как я, профессор-литературовед? Эмоциональный отклик не чужд и нам: да-да, мы тоже можем всплакнуть, когда умирает малютка Нелл!* Однако в основном наше внимание будет приковано к другим элементам текста. За счет чего возникает этот эффект? Кого напоминает этот персонаж? Где уже встречалась похожая ситуация? Вроде бы это было у Данте (или у Чосера, или у Мерла Хаггарда**)? Если научитесь задавать подобные вопросы, смотреть на художественное произведение сквозь такую призму, вы станете читать и понимать его по-другому и найдете гораздо больше интересного и полезного для себя.

[13]

Воспоминания. Символы. Параллели. Вот три главных пункта, отличающих профессионального читателя от всех остальных. Память — проклятие литературоведа. Всякий раз, когда я открываю новую книгу, в голове запускается поисковый механизм и начинает сличать, сопоставлять, подбирать соответствия. Где я видел это лицо? Кажется, похожая тема уже встречалась? Я не могу так *не* делать, хотя в некоторых случаях механизм очень хотелось бы отключить. Например, где-то на тридцатой минуте фильма «Бледный всадник» я подумал: стоп, это уже было в «Шейне». И до конца фильма в каждом кадре мне виделся Алан Лэдд вместо Клинта Иствуда. Конечно, при таком восприятии сложно получать удовольствие от продуктов массовой культуры.

К тому же мы, литературоведы, повсюду видим символы и даже мыслим символами. Любой предмет считается символом чего-нибудь, пока не доказано обратное. Мы постоянно спрашиваем: вот это — метафора? А вот то — аллегория? А к чему здесь этот образ? Для человека, прошедшего студенческие, а затем и аспирантские годы на семинарах по литературе и критике, все на свете не просто существует, но еще и может означать собой нечто иное. Вот, например, Грендель — чудовище из англосаксонского эпоса «Беовульф» (VIII в.). Он чудовище в прямом

* Малютка Нелл — героиня романа Ч. Диккенса «Лавка древностей» (1840).

** Хаггард, Мерл Рональд (род. 1937) — американский певец и композитор стиля кантри.

[14]

смысле слова, то есть страшный зверь-людоед из морской пучины. Но его образ также может символизировать, во-первых, враждебность и жестокость мира к людям (средневековые англосаксы точно кое-что знали про враждебный мир!), а во-вторых, темную сторону человеческой натуры, победить которую способно лишь светлое начало души (его символом выступает главный герой, воин Беовульф). Конечно же, склонность воспринимать все вокруг как потенциальный символ лишь укрепляется за годы жизни в профессиональной среде, где метафорическое мышление поощряется и вознаграждается.

Еще одна особенность «профессорского» чтения — проведение параллелей. Большинство студентов-литературоведов учатся замечать детали текста и при этом видеть общую структуру, включающую каждую деталь. Как и для интерпретации символов, здесь важно умение отстраниться от сюжета, уйти от власти событий, персонажей, эмоций. С опытом приходит понимание, что литература и жизнь устроены примерно одинаково, в них повторяются одни и те же схемы и конфигурации. Правда, это знают не только литературоведы. Хорошие автомеханики — из тех, что чинили машины еще до внедрения компьютерной диагностики, — тоже умеют обобщать прошлый опыт и проводить параллели при обследовании двигателя. Если тут шумит вот так и стучит вот эдак — значит, надо посмотреть вон там. В художественной литературе множество параллелизмов, и вы гораздо больше получите в процессе чтения, если сможете мысленно отойти на шаг и окинуть взглядом всю структуру. Когда маленькие (совсем маленькие) дети пытаются что-то рассказать, они излагают каждую деталь, каждое услышанное слово. Им еще не приходит в голову, что некоторые элементы важны, а некоторые не очень. Но по мере взросления ребенок начинает лучше чувствовать канву сюжета, учится отличать действительно значимое от второстепенного. То же происходит с читателями. Поначалу студенты буквально тонут в море деталей: например, читая «Доктора Живаго», они чувствуют лишь, что не в силах запомнить все эти десятки имен. Истинный же ветеран чтения либо впитает такие частности как губка, либо отметет их и станет искать общие схемы и закономерности — архетипы, подспудно организующие текст.

Посмотрим, как поиск параллелей и закономерностей работает в повседневной жизни, вне литературы. Допустим, некий мужчина, за которым вы наблюдаете, систематически проявляет враждебность по отношению к отцу (например, позволяет себе резкие высказывания в его адрес), но гораздо нежнее относится к матери и даже, по всей видимости, зависит от нее. Что ж, это его личные проблемы. Но вот вы замечаете те же признаки у другого мужчины. И у еще одного. И еще, и еще. Теперь вам уже видится здесь некая модель поведения; вы спрашиваете себя: «Где я такое раньше наблюдал?» Возможно, кое-что всплывет у вас в памяти — не из медицинской практики, а из пьесы, которую вы когда-то читали. Герой той пьесы убил своего отца и женился на матери. Даже если нынешние примеры из жизни не имеют ничего общего с драматургией, символическое восприятие позволит связать тот старый сюжет с реальными случаями из жизни. Возможно, вы сумеете придумать для этой модели поведения какое-нибудь меткое название — например, эдипов комплекс. Как я уже говорил, не только литературоведам нужна способность проводить параллели. Зигмунд Фрейд «читал» своих пациентов почти так же, как читают художественный текст: применял метод творческой интерпретации, который мы используем при работе с романами, стихотворениями, пьесами. Выявление эдипова комплекса — один из величайших моментов в истории человеческой мысли; он равно важен как для психоанализа, так и для литературоведения.

В следующих главах книги я хотел бы сделать то, что обычно делаю на лекциях и семинарах: показать, что происходит, когда за книгу берется профессионально обученный читатель; дать общее представление о кодах и моделях, на которых основаны наши интерпретации текста. Мне всегда хочется, чтобы студенты не просто соглашались: да, мистер Линднер и правда демон-искуситель, а история Уолтера Ли Янгера — вариация на тему Фауста. Хочется, чтобы они могли прийти к такому выводу и без моей подсказки. Я знаю: они сумеют это сделать — нужны лишь опыт, терпение и небольшая помощь. Сумеете и вы.

Ехал рыцарь на коне

Ну что ж, приступим. Давайте представим, чисто умозрительно, что вы читаете роман. Допустим, его действие происходит летом 1968 года. Главный герой — самый обычный шестнадцатилетний подросток; его зовут... скажем, Кип. Кип очень надеется, что юношеские прыщи сойдут с его лица ко времени, когда пора будет отправляться в армию. В первой сцене романа он едет на велосипеде в супермаркет: мать послала за хлебцами. Велосипед у Кипа старый, односкоростной, с педальным тормозом; наш герой этого очень стыдится. Мотаться по маминым поручениям тоже позорно. Дорога полна мелких злоключений — как, например, встреча с недружелюбной овчаркой. В довершение всего на парковке у супермаркета Кип видит девушку своей мечты Карен: она сидит верхом на новенькой «Барракуде» Тони Воксхолла и смеется. Кип вообще терпеть не может Тони: во-первых, у него фамилия Воксхолл, а не Смит («Кип Смит», по мнению нашего героя, звучит отвратительно). Во-вторых, у Тони зеленая «Барракуда», которая летает почти со скоростью света. В-третьих, Тони никогда в жизни не работал.

Итак, Карен весело хохочет, но вдруг, обернувшись, замечает Кипа — который, между прочим, пару дней назад звал ее на свидание. И продолжает смеяться. (В сущности, она могла бы и перестать смеяться — это не так уж важно, ведь мы рассматриваем сюжет с точки зрения его структуры. Пусть в нашей истории девушка смеется дальше.) Кип идет в магазин за диетическими хлебцами для матери и, уже протянув руку за пачкой, вдруг решает соврать вербовщику, что ему уже восемнадцать, и попроситься в морской десант — пусть даже напрямик во Вьетнам. Все равно ему ничего не светит в этом одноколейном городишке, где важно одно: сколько денег у твоего папаши. А может быть, Кип не сам это решает, а видит знамение: на одном из воздушных шариков в супермаркете проявляется лик святого Абийяра (в принципе, сойдет любой святой, но наш воображаемый автор выбрал не слишком известного). Природа решения сейчас тоже второстепенна — как смех Карен или цвет шарика, на котором проступил лик святого.

[17]

Итак, что же произошло?

Любому профессору-литературоведу, даже не самому чокнутому, сразу стало бы ясно: только что на наших глазах судьба послала героя в поход. Иными словами, рыцарь дал обет и идет на подвиг.

Но он же просто ехал в магазин за хлебцами!

Верно. Но давайте вспомним типичные истории про странствующих рыцарей и обеты. Как они строятся, из чего состоят? Там всегда есть рыцарь, есть опасная дорога, а еще святой Грааль (граали бывают разные), как минимум один дракон, один рыцарь-враг и одна прекрасная дама. Так ведь? Ну, вот нам и дано: рыцарь (по имени Кип), опасная дорога (со злобными овчарками), Грааль (в виде пачки диетических хлебцев), как минимум один огнедышащий дракон (уж поверьте, «Барракуда» модели 1968 года умела изрыгать пламя!), рыцарь-враг (Тони) и прекрасная дама (которая то ли продолжает хохотать, то ли вдруг замолкла).

А это не натяжка?

На первый взгляд, возможно. Но давайте мыслить структурно. Для рыцарского обета и странствия нужны пять элементов:

[18]

a) тот, кто дает и выполняет обет; *b)* место, куда он должен отправиться; *c)* заявленная цель похода; *d)* приключения и испытания в дороге и *e)* истинная цель похода. С первым пунктом все просто: герой может отправиться в путь, даже не сознавая, что ему предстоит выполнить некий обет. Чаще всего он как раз ни о чем не догадывается. Пункты *b)* и *c)* нужно рассматривать вместе: некто велит нашему *протагонисту* — то есть главному герою, который может внешне быть и не очень героическим, — отправиться куда-то и там сделать что-то. Ступай и отыщи святой Грааль. Иди в магазин и купи хлебцев. Езжай в Вегас и начисти рыло одному типу. Да, степень возвышенности у всех задач разная — но формула одна. Иди туда, сделай то. Заметьте, я говорю о заявленной цели похода. Это потому, что есть еще пункт *e)*.

Истинная цель странствия *никогда* не совпадает с заявленной. Нередко героям даже не удается выполнить поставленную задачу. Так почему же они отправляются в путь и почему нам интересно об этом читать? Они идут исполнять поручение, ошибочно полагая, что в нем и состоит их подлинная миссия. Мы, однако, видим: дорога не просто ведет их, но и учит. Поначалу герой плохо разбирается в очень важном предмете: в самом себе. Истинная цель любого странствия — самопознание. Вот почему герои-странники чаще всего молоды, неопытны, наивны и несведущи. Сорокапятилетний мужчина либо прекрасно себя знает, либо не узнает уже никогда. А пареньку 16–17 лет от роду предстоит проделать долгий путь, чтобы понять, кто он и на что способен.

Возьмем пример из реально существующей книги. Когда я веду семинары по американской прозе XX века, всегда начинаю с прекрасного романа-странствия — «Выкрикивается лот 49» Томаса Пинчона* (1965). Неопытным читателям этот текст часто кажется слишком странным, вычурным, трудным для восприятия. В нем и правда есть нечто утрированное, на грани комикса; за гротеском сложно бывает разглядеть структуру «рыцарского»

* Пинчон, Томас (род. 1937) — американский прозаик, один из основоположников школы «черного юмора» в литературе США.

повествования. С другой стороны, в английских поэмах с типичным сюжетом о странствии — «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» (конец XIV в., автор неизвестен) и «Королева фей» Эдмунда Спенсера* (1596) — тоже есть элементы, напоминаящие современному читателю комикс. Просто они скорее походят на «Классику в картинках», а текст Пинчона по стилю переключается с молодежными «зэпами»**. Итак, что нам дано в романе «Выкрикивается лот 49».

[19]

Странник, вернее, странница: женщина, не очень счастливая в браке и не слишком уверенная в себе, когда дело касается мужчин, однако достаточно молодая, чтобы научиться чему-то в жизни.

Пункт назначения: чтобы выполнить некий долг, героиня должна приехать в Южную Калифорнию из своего дома под Сан-Франциско. В дальнейшем она будет много ездить туда и обратно, разрываясь между прошлым (с эмоционально неустойчивым мужем, подсевшим на ЛСД; с обезумевшим нацистом-психотерапевтом) и будущим (с весьма туманными перспективами).

Заявленная цель путешествия: героиня назначена исполнительницей предсмертной воли ее бывшего любовника, очень богатого и эксцентричного бизнесмена-филиatelиста.

Приключения и испытания: героине то и дело встречаются странные, подозрительные, иногда по-настоящему опасные люди. Она отправляется в ночной поход по трущобам Сан-Франциско; заходит в кабинет своего психотерапевта, чтобы отговорить его от массового убийства (этот ход — герой останавливает потенциального убийцу — исследователи рыцарских романов называют «роковая часовня»); ввязывается в давнее противостояние двух почтовых служб.

Истинная цель похода: я уже говорил, что нашу странницу зовут Эдипа? Нет? Так вот, ее имя Эдипа Маас. Она названа в честь

* Спенсер, Эдмунд (ок. 1552–1599, Лондон) — английский поэт елизаветинской эпохи, старший современник Шекспира.

** Zap Comix — американские молодежные комиксы, часть культуры андеграунда 1960-х гг.

[20]

героя великой трагедии Софокла «Царь Эдип» (ок. 425 г. до н.э.). Главная беда Эдипа в том, что он не знает сам себя: не ведает, кто он. Героиня Пинчона привыкла полагаться на мужчин, но ее опоры — скорей уж подпорки и костыли — оказываются неверными и ненадежными. Оставшись без них, Эдипа может либо сдаться, лечь и свернуться клубочком, либо распрямиться во весь рост и положиться только на себя. Однако себя еще нужно найти и узнать; после долгих метаний у Эдипы это получается. Она перестает зависеть от мужчин, отказывается от готовой расфасованной еды — и от готовых легких ответов. Она с головой бросается в пучину неизведанного и, если можно так сказать, добывает там веру в себя. Сказать-то, конечно, можно.

И все же...

Вы мне не верите. Но почему тогда заявленная цель путешествия уходит на второй план? Чем дальше, тем меньше мы слышим про завещание и наследство; даже почтовый заговор теряется из виду и остается тайной. В конце романа Эдипа должна пойти на аукцион редких поддельных марок и там, возможно, найти разгадку — но после всего, что происходит в книге, в это уже не верится. Да и разгадка не так уж важна. Теперь мы, как и сама Эдипа, знаем: она способна жить независимо, мир не рухнул из-за того, что на мужчин нельзя полагаться, она — самодостаточная личность.

Вот почему мы, преподаватели, так любим роман «Выкрикивается лот 49». На первый взгляд он кажется странноватым, экспериментальным, чересчур специфическим. Но стоит приноровиться к этому тексту, как в нем отчетливо проступает сюжет о рыцарском странствии. Та же сюжетная формула видна в «Гекльберри Финне», «Властилине колец», в фильме «К северу через северо-запад», в «Звездных войнах». Да и вообще в большинстве историй, где герой отправляется куда-то, чтобы сделать что-то, — особенно если он пускается в путь не по своей воле.

Небольшое примечание: если здесь или в других главах я стану рассуждать, будто некое утверждение всегда верно, а некое условие всегда соблюдается, — приношу извинения. «Всегда» и «никогда» — бессмысленные слова в беседе о литературе. Во-первых, едва что-то покажется точным и истинным, как

кто-нибудь обязательно напишет книжку, где все опровергнет. Порой смотришь: в литературе наступил уютный застой, ничего нового нет и вряд ли будет. Как вдруг появляется прозаик вроде покойной Анджелы Картер* или поэт вроде ныне живущего Эвана Боланда** — и переворачивает все вверх дном, напоминая и авторам, и читателям о ложности незыблемых убеждений. Едва разложишь по полочкам афроамериканскую литературу (как мы уже почти сделали в конце 60-х — начале 70-х), обязательно придет какой-нибудь Ишмаэль Рид*** и спутает всю систему удобных ярлыков. Так и с «рыцарскими» сюжетами: то герой не выполняет обета, то и вовсе отказывается от путешествия. Да и вообще, всякую ли поездку можно считать странствием? Не факт. Иногда, например, я просто езжу на работу. Никаких приключений, никакого личностного роста. Вот и в литературе автору иногда надо просто переместить героя из дома на работу и обратно. Поэтому, когда протагонист пускается в дорогу, нужно всего лишь внимательно следить, не произойдет ли с ним что-нибудь.

Когда вы распознаете мотив странствия, читать станет намного легче.

[21]

* Картер, Анджела (1940–1992) — английская писательница.

** Боланд, Эван (род. 1944) — современный ирландский поэт.

*** Рид, Ишмаэль (род. 1938) — современный афроамериканский поэт.

Прошу к столу!

Еда, она же причащение

Знаете анекдот про Зигмунда Фрейда? Однажды кто-то из студентов, или ассистентов, или прочих поклонников решил подразнить мэтра и отвесил шуточку насчет его любви к сигарам. Дескать, сигара — явный фаллический символ и т. д. На что Фрейд сказал: «Иногда сигара — это просто сигара». Не знаю, была ли эта история на самом деле, да оно и неважно. Пожалуй, я бы даже предпочел, чтоб она оказалась выдумкой: ведь у подобных апокрифов есть своя житейская правда. Однако же бывают сигары, которые просто сигары, а бывают и не просто.

То же самое с едой, причем и в жизни, и в литературе. Иногда еда — это всего лишь еда, и ты просто сидишь за столом с другими людьми. Но иногда в приеме пищи нужно поискать скрытый смысл. Как минимум раз или два в семестр я прерываю разговор о рассказе или пьесе, чтобы назидательно и многозначительно произнести (будто выделить жирным шрифтом): *когда люди вместе едят или пьют, они причащаются*. В ответ часто вижу скандализированные взгляды: похоже, у большинства

студентов глагол «причащаться» ассоциируется только со святым причащением. Конечно, это значение слова очень важное, но не единственное; к тому же у христианской церкви нет монополии на идею и процедуру причащения. Почти в любой религии можно найти сакральные обряды или общественные церемонии, при которых единоверцы собираются и совместно вкушают некую пищу. И вот мне приходится объяснять, что сношение не обязательно бывает половое (по крайней мере раньше это слово понималось не только в сексуальном смысле), а причащение не всегда бывает церковное. По крайней мере в литературе акт причащения может выглядеть и трактоваться по-разному.

[23]

Вот что важно помнить о любом ритуале причастия: в реальной жизни, если мы делим с кем-то трапезу, это обычно символизирует мир и взаимопонимание. Ведь в тот момент, когда двое вместе преломляют хлеб, они уж точно не ломают друг другу руки и ноги. На обед мы чаще всего зовем друзей — кроме тех случаев, когда надо подольститься к врагу или к начальнику. Вообще, человеку важно, в чьей компании он ест. Если кто-то нам неприятен, мы вполне можем отклонить его приглашение на ужин. Принятие пищи — очень интимный процесс, и мы предпочитаем делить его лишь с теми людьми, в чьем обществе нам легко и удобно. Конечно, это правило нарушается не реже, чем любое другое. Например, вождь племени (или глава мафиозного клана) может пригласить врагов на пир, а затем убить их. Но такие поступки в большинстве культур считаются дурным тоном. Обычно же, деля трапезу с другим человеком, мы словно бы говорим: «Я с тобой, я хорошо к тебе отношусь, отныне мы не чужие». А это своего рода причастие.

В литературе все точно так же, только в художественном тексте добавляется еще один момент: описывать еду и ее поглощение сложно и далеко не всегда интересно. И если автор все же на это пошел и включил в повествование сцену застолья, значит, у него была веская причина. Обычно такие эпизоды нужны, чтобы показать, как выстраиваются отношения персонажей. Или не выстраиваются. Как ни крути, еда — она и есть еда: что такого можно сказать о жареном цыпленке, чего до тебя еще никто не видел, не слышал, не придумал? А обед — он и есть обед,

[24]

только застольные манеры немного отличаются в разных культурах. Если персонажей поместили в эту зауряднейшую, до зевоты обыденную ситуацию, то явно не для того, чтобы просто живописать мясо, вилки и графины.

Так каким же бывает причащение? И что оно дает?

Да что угодно.

Возьмем один пример, который уж никак не спутаешь со святым причащением. У Генри Филдинга* в романе «История Тома Джонса, найденыша» есть сцена ужина; как выразился один мой студент, «в церкви такого точно не покажут». Том Джонс и его спутница миссис Уотерс ужинают в таверне. За едой они жмурятся от удовольствия, причмокивают, покусывают, посасывают косточки, облизывают пальцы, постанывают, шумно глотают — трудно представить более откровенную, вызывающую и эротичную трапезу. Это, в общем-то, проходной эпизод в романе; он и вправду весьма далек от традиционных представлений о причащении. Однако в нем описывается совместное действие, разделенное на двоих. Герой и героиня набрасываются на еду, но на самом деле мечтают впиться зубами друг в друга, вкусить плоть. Вот уж действительно — всепоглощающая страсть!

А в экранизации «Тома Джонса» с Альбертом Финни в главной роли (1963) добавился еще один фактор. Режиссер Тони Ричардсон не мог снять постельную сцену. Тогда в кино еще была довольно жесткая цензура. И вот, вместо того чтобы показать собственно секс, он представил в виде секса нечто другое. Эротический эпизод оказался жарче, чем большинство откровенных постельных киношных сцен! После того как актер с актрисой перестают урчать, причмокивать, обсасывать куриные ножки и хлюпать элем, зритель сам готов откинуться на подушку и закурить. Но ведь подобное выражение физической тяги друг к другу и есть своего рода причащение — очень интимное и абсолютно не божественное. Я хочу быть с тобой, ты хочешь быть со мной; давай разделим это желание. Словом, акт причащения не обязательно бывает святым или даже просто благопристойным.

* Филдинг, Генри (1707–1754) — английский прозаик и драматург.

Возьмем более умеренный случай. Раймонд Карвер* написал рассказ «Собор» (1981) — о человеке, у которого множество проблем и предрассудков. Герой испытывает неприязнь к инвалидам, представителям разных меньшинств, вообще ко всем, кто отличается от него самого, и ревнует жену к любой частичке ее прошлого. Зачем создавать героя с такой кучей пунктиков и заморочек? Конечно же, чтобы дать ему шанс преодолеть комплексы. Может, у него и не получится; но шанс быть должен. Таков закон Запада. Когда наш безымянный рассказчик объявляет, что к ним в гости вот-вот зайвится слепой друг его жены, мы сразу понимаем — он категорически против. По всей видимости, ему надо будет разобраться с собственными предрассудками. В итоге он справляется с задачей: рисует собор вместе с незрячим гостем, чтобы тот понял, как вообще выглядят соборы. Для этого им нужно соприкоснуться и даже взяться за руки — чего повествователь никак не смог бы сделать в начале истории. Итак, перед автором стоит задача: показать, как неприятный, ограниченный, предубежденный субъект из начала рассказа становится человеком, который держит слепого за руку в конце рассказа. Как это сделать? С помощью еды.

Все мои тренеры перед игрой с превосходящей командой всегда говорили: они тоже суют ноги в штанины одну за другой, как обычные люди. В сущности, тренеры могли бы сказать: эти супермены заглатывают спагетти, как обычные люди. Или не спагетти, а мясной рулет — им ужинают герои Карвера. Когда рассказчик видит, как ест слепой гость — деловито, ловко, с аппетитом; словом, нормально, — в нем зарождается невольное уважение. Все трое: муж, жена и слепой — накидываются на мясо с картофелем и овощами, и в ходе совместной трапезы неприязнь повествователя потихоньку слабеет. Он обнаруживает нечто общее, объединяющее его и этого слепца: еду как неотъемлемую часть жизни, — и испытывает чувство сопричастности.

А как насчет косячка, который они курят после ужина?

Ну да, сигарета с марихуаной — это вам не просфоры с церковным вином. Но если мыслить символически, так ли велика

* Карвер, Раймонд (1938–1988) — американский поэт и прозаик, один из крупнейших мастеров короткой прозы XX в.

[26]

разница? Учтите, я не говорю, что для преодоления общественных барьеров нужны наркотики. Однако наши герои совместно принимают некое вещество — практически совершают ритуал. Их действия опять же говорят: «Я с тобой, мы разделяем этот момент, мы сейчас друг другу не посторонние». Тут уже есть основа для взаимного доверия. Как бы то ни было, алкоголь за ужином и марихуана после него помогают автору расслабиться и подготавливают почву для дальнейшего преображения. Теперь он может включиться в общее дело и нарисовать собор (а именно в соборах, кстати, и происходит настоящее причастие).

А если персонажи не едят? А если за едой вспыхивает ссора или трапезы не случаются вообще?

Что ж, итоги бывают разные, но принцип один. Когда застолье проходит благополучно, это обещает сопричастность и понимание. Когда что-то не получается, это недобрый знак. Вспомните телесериалы, там такое бывает сплошь и рядом. Двое обедают, затем появляется незванный третий, и один из двоих или оба отказываются есть. Они кладут салфетки на тарелку, или говорят, что вдруг потеряли аппетит, или просто встают из-за стола и уходят. И мы тут же понимаем, как они относятся к вновь прибывшему. Вспомните фильмы, где солдат, например, делит паек с товарищем или мальчишка отдает половину бутерброда бездомной собаке. В подобных сценах так явно прочитывается идея преданности, братства и щедрости, что сразу осознаешь, насколько знаковую роль для нас играет дружеское преломление хлеба. А если двое делят пищу на наших глазах, но мы знаем: один из них замышляет или подготавливает убийство другого? В таких случаях отвращение к убийце усиливается из-за того, что нарушено очень строгое табу: нельзя причинять зло сотрапезникам.

Или вот, к примеру, роман Энн Тайлер* «Обед в ресторане “Тоска по дому”» (1982). Мать раз за разом пытается организовать семейный обед, но что-то все время мешает. Кто-то не может прийти, кого-то куда-то вызывают, происходят разные

* Тайлер, Энн (род. 1941) — современная американская писательница, лауреат Пулитцеровской премии.

мелкие неурядицы. И лишь после смерти матери дети собираются за столом в ресторане и наконец обедают все вместе. Можно смело сказать, что они символически разделяют ее плоть и кровь. Жизнь и смерть матери становятся частью их общего опыта.

[27]

Если хотите полностью прочувствовать силу застольных сцен, откройте рассказ Джеймса Джойса* «Мертвые» (1914). Этот прекрасный текст весь построен вокруг званого ужина в день Богоявления — двенадцатый день рождественских праздников. Пока герои танцуют и едят, перед нами разворачивается драма необузданных желаний и порывов, заключаются стратегические союзы, обостряются противостояния. Главному герою, Габриэлю Конрою, предстоит обнаружить, что он ничуть не лучше остальных. Весь вечер его самооценка страдает от уколов и ударов, ясно показывающих: он такой же, как все прочие, и занимает в мире столь же скромное место. Чтобы мы как следует прониклись атмосферой, Джойс любовно выписывает стол и блюда на нем:

Жирный подрумяненный гусь лежал на одном конце стола, а на другом конце, на подстилке из гофрированной бумаги, усыпанной зеленью петрушки, лежал большой окорок, уже без кожи, обсыпанный толчеными сухарями, с бумажной бахромой вокруг кости; и рядом — ростбиф с пряностями. Между этими солидными яствами вдоль по всему столу двумя параллельными рядами вытянулись тарелки с десертом: две маленькие башенки из красного и желтого желе; плоское блюдо с кубиками бланманже и красного мармелада; большое зеленое блюдо в форме листа с ручкой в виде стебля, на котором были разложены горстки темно-красного изюма и горки очищенного миндаля, и другое такое же блюдо, на котором лежал слипшийся засахаренный инжир; соусник с кремом, посыпанным сверху тертым мускатным орехом; небольшая вазочка

* Джойс, Джеймс (1882–1941) — ирландский поэт и писатель-модернист.

с конфетами — шоколадными и еще другими, в обертках из золотой и серебряной бумаги; узкая стеклянная ваза, из которой торчало несколько длинных стеблей сельдерея. В центре стола, по бокам подноса, на котором возвышалась пирамида из апельсинов и яблок, словно часовые на страже, стояли два старинных пузатых хрустальных графинчика, один — с портвейном, другой — с темным хересом. На опущенной крышке рояля дожидался своей очереди пудинг на огромном желтом блюде, а за ним три батареи бутылок — с портером, элем и минеральной водой, подобранных по цвету мундира: первые два в черном с красными и коричневыми ярлыками, последняя и не очень многочисленная — в белом с зелеными косыми перевязями*.

Мало кто из авторов расписывает еду столь тщательно и подробно, при этом так явно напяряя на военные метафоры: «часовые на страже», «параллельные ряды», «батареи», «мундиры», «перевязи». Блюда стоят, будто солдаты в строю — готовые к бою. Конечно же, подобный пассаж создается с умыслом, с какой-то тайной целью. Джойс есть Джойс: у него этих целей как минимум пять (одной для гения маловато). Однако самая главная задача — втянуть читателей в изображаемый момент, словно мы сами уселись за стол. Мы должны полностью убедиться в реальности этого ужина. Кроме того, Джойсу нужно передать напряженную, искрящую атмосферу вечера: до еды и даже за столом то и дело происходят стычки и разногласия, кто-то затевает спор, кто-то в него втягивается, кто-то к кому-то примыкает. Все эти раздоры особенно неуместно выглядят при вкушении великолепной — и, по идее, умиротворяющей — праздничной трапезы. У Джойса есть очень простой и очень важный мотив: он хочет, чтобы мы ощутили себя причастными к действию. Да, можно было бы просто позабавиться над пьянчужкой Фредди Малинсом и его полоумной мамашей; пропустить разговоры про оперу и певцов, которых мы никогда не слышали; усмехнуться флирту моло-

* Пер. О. П. Холмской. — М.: Известия, 1982.

дых гостей; отмахнуться от неуютного чувства, охватывающего Габриэля, когда ему приходится говорить благодарственную речь в конце ужина. Но нам не дают «держаться дистанцию»: из-за кропотливо прорисованной обстановки кажется, будто сам сидишь за этим столом. И вот мы замечаем — даже чуть раньше, чем сам Габриэль, потому что он весь погружен в свой внутренний мир: все мы здесь едины, все к чему-то приобщены.

[29]

А приобщены мы все к смерти. Каждый сидящий за этим столом, от старой больной тети Джулии до юного музыканта, рано или поздно умрет. Пусть еще не сегодня, но неизбежно. Стоит лишь осознать этот факт (а нам проще, чем Габриэлю: ведь мы с самого начала знаем, что рассказ называется «Мертвые», тогда как для него ужин не снабжен заголовком), и все становится на свои места. По сравнению с нашей смертностью, уделом и малых, и великих мира сего, разница в образе жизни — второстепенная деталь. Когда в конце рассказа выпадает снег (ему посвящены прекрасные и трогательные строки), он «ложится легко на живых и мертвых». Ну конечно же, думаем мы, — ведь снег, он как смерть. Мы уже готовы и ждем — после того причастия, которое дал нам вкусить Джойс. Причастия не к смерти, но к тому, что идет до нее: к жизни.

Мы едим, нас едят... Из жизни вампиров

Как сильно один предлог может изменить смысл фразы! «Отобедать с кем-то» или «отобедать кем-то» — почувствуйте разницу. Все становится вовсе не приятно и полезно, а, скорее, даже жутковато. Имейте в виду: не все литературные трапезы бывают благостны и не всегда выглядят как трапезы. Будьте осторожны: здесь могут водиться чудовища!

Подумаешь, вампиры, — скажете вы. Что тут нового? Все мы читали «Дракулу». И Энн Райс*.

Рад за вас. Читайте и пугайтесь на здоровье. Но вампиры в буквальном смысле слова — это лишь начало. Они даже не самые страшные из всех разновидностей. По крайней мере их можно распознать. Давайте как следует разберемся с самим Дракулой, и тогда станет понятнее, что я имею в виду. Вспомните: практически во всех фильмах о Дракуле граф наделен странной притягательностью. Кое-где он очень даже сексуален. И абсолютно везде окутан тайной, опасен и тем интересен. Любимое блюдо в его меню — прекрасные незамужние женщины (а по традициям

* Райс, Энн (род. 1941) — популярная английская писательница и сценарист, автор романа «Интервью с вампиром».

викторианского общества незамужняя женщина непременно была девственной). Заполучив очередную девицу, Дракула молодеет, пополняет запас жизненных сил (если так можно сказать о нежити). Даже его мужское обаяние начинает играть новыми красками. Жертва же становится подобной ему и сама принимается искать добычу. Ван Хельсинг и его команда — главные враги графа Дракулы — выходят на охоту прежде всего, чтобы защитить молодежь, в особенности юных женщин. Эти коллизии так или иначе прослеживаются в романе Брэма Стокера; правда, в киноверсиях всего накручено гораздо больше.

[31]

Итак, смотрите, что получается: гадкий старикашка, наделенный порочным обаянием, силой завладевает молодыми женщинами. Он оставляет на них свою метку, лишает их добродетели, лишает возможности общаться с молодыми людьми (читай: замужества) и, натешившись, вынуждает встать на путь греха. Пожалуй, есть все основания заключить, что сага о графе Дракуле — не просто страшилка, хотя хорошенько поугатать читателя тоже бывает приятно и полезно, и Брэм Стокер прекрасно справляется с этой миссией. Но здесь можно заподозрить еще и подтекст, причем явно сексуальный.

В общем-то, ничего удивительного. Зло и грех неотделимы от сексуальности с тех самых пор, как Змей соблазнил Еву. Что там у нас было? Стыд перед наготой, похоть, обольщение, искушение, гибель и прочие напасти.

Так значит, вампир — это не тот, кто пьет кровь?

Да нет, кровь он, конечно же, пьет. Но вампиризм бывает не только буквальный, физический. Вампир — это еще и тот, кто использует людей в своих целях или, например, отказывается уважать неприкосновенность другого существа. Мы вернемся к этому чуть позже.

То же самое относится и к другим традиционным героям «ужастиков» — например, к призракам или роковым двойникам (злобным близнецам, раздвоившимся личностям и пр.). Можете быть уверены: привидения просто так не появляются. Исключения составляют разве что наивные страшилки из городского фольклора. А в серьезной литературе — в текстах и сюжетах, вызывающих интерес у многих поколений читателей, — призрак

[32]

всегда возникает ради чего-то. Вспомним «Гамлета»: дух покойного короля бродит по ночам в коридорах замка не только для того, чтобы потревожить сына. Его задача — сообщить: «прогнило что-то в Датском королевстве». Или, к примеру, дух Марли в «Рождественской песне» Диккенса (1843) — ведь это не что иное, как ходячий, стонущий и бречащий цепями моральный урок для Скруджа. Вообще, призраки у Диккенса служат вовсе не для того, чтобы пугать почтеннейшую публику. Или возьмем второе «я» доктора Джекила. Жуткий Эдвард Хайд нужен, чтобы показать читателю: даже у самого добропорядочного человека есть темная сторона. Как большинство людей Викторианской эпохи, Роберт Льюис Стивенсон полагал, что людская природа двойственна, и в нескольких произведениях изобразил эту раздвоенность вполне буквально. В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) герой пьет особую микстуру и высвобождает греховную часть самого себя; в менее известной новелле «Мастер Баллантрэ» (1889) Стивенсон делает смертельными врагами двух братьев-близнецов.

Обратите внимание, как много примеров двойничества можно найти у викторианских авторов: Роберта Стивенсона, Чарльза Диккенса, Брэма Стокера, Джозефа Шеридана Ле Фаню, Генри Джеймса. Почему? Да потому, что викторианцы о многом не могли писать прямым текстом — например, о сексе и сексуальности. Вот им и приходилось искать обходные пути, раскрывать запретные темы и сюжеты в иносказательной форме. Викторианцы были великими мастерами сублимации. Но даже сейчас, когда почти не осталось ограничений ни в выборе темы, ни в способах ее раскрытия, писатели по-прежнему используют призраков, вампиров, оборотней и прочих пугал, чтобы обозначить разные аспекты нашей действительности.

Как вам такой постулат: привидения и вампиры никогда не бывают просто привидениями и вампирами?

Здесь, правда, есть небольшое осложнение: призраки и вампиры необязательно являются в видимой глазом форме. А самыми страшными кровопийцами подчас оказываются вполне живые, обыкновенные люди. Откройте книги одного викторианца, создававшего истории и с привидениями, и без них, — Генри

Джеймса*. Джеймс, конечно же, известный и даже великий мастер психологического реализма. Любите, чтобы роман был потолще и все предложения были длинными и извилистыми, как река Миссури? Тогда вам сюда. Но у Джеймса есть и сравнительно небольшие тексты, где упоминаются призраки и одержимость бесом; они тоже по-своему хороши и гораздо легче для чтения. В новелле «Поворот винта» (1898) главная героиня — гувернантка — безуспешно пытается защитить воспитанников от злого духа, который хочет в них вселиться. Возможно и другое истолкование — героиня безумна, ей чудится, что в подопечных вот-вот вселится демон, и она буквально душит детей навязчивым стремлением их оберечь. Или же гувернантка безумна, но злой дух действительно существует и охотится за ее воспитанниками. Или... ладно, остановимся на том, что повествование выстроено очень хитро и многое зависит от точки зрения читателя. Итак, перед нами история, где немалую роль играет призрак (хотя мы не знаем, существует ли он на самом деле), где очень важно душевное состояние гувернантки и где умирает маленький ребенок. Гувернантка и «злой дух» на пару губят мальчика. В каком-то смысле это история о нехватке отеческого внимания (опекун перекладывает всю ответственность за детей на плечи гувернантки) и об удушливой материнской заботе. Обе темы подспудно присутствуют в новелле, но лишь косвенно считываются в деталях рассказа.

Кстати, перу Джеймса принадлежит еще одна знаменитая новелла — «Дэйзи Миллер» (1878), где нет ни привидений, ни демонов, ни вообще ничего более опасного и таинственного, чем ночная прогулка по Колизею. Дэйзи — юная простодушная американка; ее непринужденное поведение не вписывается в жесткие рамки приличий, установленные светским обществом. Уинтерборн — мужчина, чьего внимания она хочет добиться, — испытывает к ней разом влечение и неприязнь; в конечном итоге он предпочитает не рисковать своим статусом в сообществе американских эмигрантов и отказывается продолжать ухаживания.

* Джеймс, Генри (1843–1916) — англо-американский прозаик, классик американского и европейского модернизма.

[34]

После разных злоключений Дэйзи умирает, вероятно, подхватив малярию во время ночной вылазки в Колизей. Но знаете, что случилось на самом деле? Она пала жертвой вампира.

Да-да, именно вампира. Конечно, я говорил, что в новелле нет ничего сверхъестественного — но вурдалаку необязательно быть клыкастым и ходить в плаще с пелериной. Помните, какие компоненты мы нашли в классическом сюжете о вампирах? Зрелый герой, за которым стоят отжившие и прогнившие ценности; юная (желательно девственная) героиня, у которой отнимают юность, добродетель и жизненные силы; переход этих отнятых сил к пожилому мужчине; гибель — физическая или духовная — молодой женщины. Вглядимся повнимательней. Сами имена персонажей — Дэйзи и Уинтерборн* — ассоциируются с весной (жизнью и цветением) и зимой (холодом и смертью). В другой главе мы подробнее разберем символику времен года; пока скажем лишь, что весна и зима вступают в борьбу, и мороз губит хрупкий юный цветок.

Герой значительно старше героини и связан с удушливо-чопорным сообществом европейцев, англичан и американцев «из хороших семейств». Героиня свежа и невинна; настолько невинна, что (в этом все мастерство Джеймса) может показаться девушкой вольного поведения. Уинтерборн, его тетушка и их великосветские знакомые с неодобрением наблюдают за Дэйзи, но не изгоняют ее окончательно: им всегда нужен объект неодобрения. Они играют на ее стремлении войти в общество и держат девушку в постоянном напряжении, так что она начинает слабеть и чахнуть.

Уинтерборн следит за Дэйзи, переходя от лихорадочного любопытства к ханжескому осуждению; и то и другое достигает высшей точки, когда он видит девушку в Колизее с мужчиной (другом) и не здоровается. «Он смотрит на нас так, как смотрели на христианских мучеников львы и тигры!» — говорит о его поведении Дэйзи. Куда уж яснее! Он и его сообщество готовы наброситься и пожрать Дэйзи. Высосав из нее все соки, он оставляет жертву умирать. Уже смертельно больная, девушка в бреду

* Daisy — маргаритка; Winterbourne — рожденный зимой (англ).

называет его имя. Но загубивший ее Уинтерборн продолжает жить как ни в чем не бывало — его, кажется, не особо трогает печальное событие, которому он сам и послужил причиной.

[35]

Итак, при чем тут вампиры? Верил ли Джеймс в духов и призраков? Неужели в «Дэйзи Миллер» он хочет сказать, что все мы кровопийцы? Едва ли. Скорее всего, в этой новелле, как и в других произведениях — например, в романе «Священный источник» (1901), — Джеймсу было интересно рассказать историю от лица злого гения или пожирателя чужой жизни. Эта фигура появляется у него в разных обликах и при очень несхожих обстоятельствах. В «Повороте винта» буквально возникает вампир или демон, при помощи которого изображено социально-психическое расстройство. В наши дни для нервного срыва героини придумали бы ярлычок, назвали бы какой-нибудь фобией или дисфункцией. Но Джеймс, вероятно, видел в этом лишь дефект тогдашнего подхода к воспитанию детей или эмоциональную неустойчивость молодой женщины, обделенной вниманием и вытесненной на обочину жизни. Однако в «Дэйзи Миллер» он использует фигуру вампира в качестве метафоры — чтобы показать, как сообщество культурных, утонченных, по виду совершенно нормальных людей выходит на тропу войны и поглощает свою жертву.

И здесь Джеймс не одинок. Многие писатели XIX века исследовали зыбкую границу между обыденным, повседневным — и чудовищным. Эдгар Аллан По; Джозеф Ле Фаню с его готическими сюжетами, этот Стивен Кинг своей эпохи. Томас Гарди: его злощастная героиня в «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» гибнет из-за мужских страстей и порочных appetitов. Или взять почти любой натуралистический роман конца XIX века: везде царит закон джунглей и выживают сильнейшие. Конечно, литература XX столетия тоже богата примерами вампиризма и каннибализма в человеческом обществе. Франц Кафка, преемник Э. А. По, кладет эти темы в основу рассказов «Превращение» (1915) и «Голодарь» (1924). В последнем тексте традиционный сюжет о вампирах мастерски перевернут: толпа зрителей наблюдает, как цирковой артист практикует голодание, его организм буквально поглощает, переваривает сам себя. Простодушная Эрендира, героиня «Невероятной и печальной истории о простодушной Эрендире

[36]

и ее бессердечной бабушке» Габриэля Гарсиа Маркеса (1972) становится проституткой — бабушка фактически кормится ее телом. У Дэвида Герберта Лоуренса много сюжетов, в которых герои поглощают и пожирают друг друга: две воли вступают в схватку не на жизнь, а на смерть. Можно вспомнить новеллу «Лиса» (1923) и даже роман «Влюбленные женщины» (1920) — Гудрун Брангвен и Джеральд Крич, вроде бы любящие друг друга, понимают, что мир слишком тесен для них двоих, и каждый пытается морально уничтожить другого. Айрис Мёрдок — можете взять любой ее текст. Недаром она назвала одну из книг «Отрубленная голова» (1961). Впрочем, и роман «Единорог» (1963) с его псевдоготическими ужасами очень показателен.

Конечно же, есть тексты, в которых призраки или вампиры вводятся ради дешевой сенсации и лишены тематической или символической нагрузки. Но такие тексты — обычно массовый продукт одноразового употребления; они быстро выходят из зоны дискуссий и стираются из читательской памяти. Нам страшно, лишь пока мы переворачиваем страницы. Но есть книги, которые продолжают леденить кровь еще долгое время после того, как их закроешь. В них образ каннибала, вампира, суккуба, злобного духа возникает всякий раз, когда один человек входит в силу, ослабляя при этом другого человека.

Вот что на самом деле символизирует эта фигура, будь то елизаветинские времена, Викторианская эпоха или наши дни: эксплуатацию, потребительство в самых разных формах. Использование других людей в своих целях. Отказ признать чужое право на жизнь, если оно идет вразрез с собственными запросами. Стремление любой ценой утолить свои страсти (нередко болезненные), не считаясь с нуждами близких. В сущности, именно это и делает вампир. Он просыпается рано утром (точнее, поздно вечером, если уж мы о вампирах) и говорит себе что-то вроде: «Старик, хочешь остаться живым мертвецом? Значит, надо высосать силы из кого-то, кто для тебя не так важен, как ты сам!» Сдается мне, маклеры на Уолл-стрит бормочут себе под нос примерно то же самое. Вообще, я уверен: пока люди готовы использовать ближних и помыкать ими ради своего блага, вампиры на земле не переведутся.

Если квадратный — значит, сонет

Время от времени я даю студентам стихотворение для разбора и начинаю семинар с вопроса: что это за поэтическая форма? В первый раз правильный ответ — сонет. И в следующий раз тоже сонет. Угадайте, что бывает в третий раз? Надо же, как вы проницательны!

Честно говоря, я считаю, что сонет — единственная поэтическая форма, которую стоит знать основной массе читателей. Во-первых, мало кто станет заниматься углубленным изучением поэзии, а чтобы распознать многие размеры и жанры, требуется серьезный, детальный анализ. К тому же нам далеко не каждый день попадают, например, виланеллы! А сонет — форма очень распространенная; сонеты сочиняли в каждом столетии, начиная с Возрождения, да и теперь их много пишут и читают. Что самое прекрасное, сонет распознается даже на глаз, тогда как другие формы нужно знать на память. Допустим, любой профан сообразит, что стихотворение Эзры Паунда* «Сестина: Альтафорте» (1909) — это сестина. Но я, например, очень рад, что поэт

* Паунд, Эзра (1885–1972) — англо-американский поэт-модернист.

[38]

сам все подписал в заголовке. В процессе чтения мы бы, конечно, заметили интересную штуку: для окончания строк используются всегда одни и те же шесть слов. Но кто смог бы навскидку сказать, как это называется? Можно вызубрить, что «Пробуждение» Теодора Рётке* (1953) — это виланелла, но у большинства читателей такая информация не удержится в голове. По большому счету, она им и не пригодится. Скажем, вы с ходу не опознаете какое-нибудь рондо. Это как-то мешает вам жить? Ну вот видите. Так что давайте ограничимся сонетом, если, конечно, вас не потянуло штудировать редкие поэтические жанры. В конце концов, сонет — форма гибкая, разнообразная, повсеместная и от-радно короткая.

Когда я в первый раз сообщаю студентам, что перед ними — сонет, половина аудитории шлепает себя по лбу (многие так и думали, но решили, что вопрос был с подвохом), а остальные спрашивают, откуда я это знаю. Обычно я говорю: во-первых, читал стихотворение до семинара (полезная привычка для преподавателя, да и для студентов тоже!). А во-вторых, я сосчитал строки, когда обратил внимание на форму текста. «Какую форму?» — не понимают они. «Ну, это же очевидно, — говорю я, подпустив в голос таинственные нотки. — Квадратную!»

Видите ли, хитрость в том, что в сонете всегда 14 строк и почти всегда он написан пятистопным ямбом. Не хочу лезть в дебри стихосложения; главное — что в большинстве строчек будет по 10 слогов, а в остальных немногим больше или меньше. А десять слогов в длину занимают примерно столько же, сколько 14 строк в высоту, по крайней мере в английском языке. Вот и получается квадрат.

Ну ладно, скажете вы. Допустим, теперь я смогу опознать один вид стихов. И что мне это даст? Резонный вопрос. С одной стороны, чтобы насладиться поэзией, нужно для начала просто прочесть стихотворение, не отвлекаясь на нюансы формы и стиля. Не стоит сразу же кидаться считать строки или рассматривать их окончания, чтобы вычислить схему рифмовки. Это почти как подглядывать в конец романа: портит все удовольствие.

* Рётке, Теодор (1908–1963) — американский поэт.

Но после, когда вы уже ощутили волшебство поэзии, можно пойти дальше: разобраться, как именно поэт создает волшебство. Способов много: выбор образов, музыка слова, общая мысль, тонкая игра смысловых оттенков. А обаяние сонета во многом связано с его формой.

[39]

На первый взгляд кажется, что текст из 14 строчек не способен передать более одной идеи, одного смысла. Отчасти это верно. Сонет не допускает эпического размаха, не может иметь сюжетных ответвлений и вообще ограничен в повествовательных возможностях. И все же его «одномерность» — во многом иллюзия. Сонет способен на два действия. Можно сказать, его содержание разбито на две части — конечно, тесно связанные, но с некоторым смысловым сдвигом. Граница этих двух высказываний проходит примерно по разделу между двумя формальными частями, обычно выделяемыми в сонете.

Сонет — один из ключевых жанров английской поэзии начиная с 1500-х годов; у него есть несколько основных видов и масса вариаций. Но почти все разновидности состоят из двух частей, одна — восемь строк и другая — шесть. В «итальянском» типе сонета сначала идет рифмовка, объединяющая первые восемь строчек (октаву), а затем рифмовка остальных шести (секстет). В «шекспировском» типе строки группируются по четыре: первое четверостишие (или катрен), за ним второе, третье — и завершается все двустушием (его еще называют куплетом). Но даже и здесь первые два катрена объединены по смыслу, как и последний катрен с двустушием. Шекспир, отец «английского» сонета, часто делал из последних двух строк самостоятельное высказывание, но оно тоже было тесно связано с мыслью в третьем четверостишии.

Вот как много научных терминов — а мы ведь даже не про физику сейчас говорим! Но стихотворение тоже в каком-то смысле техническая конструкция. Иногда, особенно у модернистов и постмодернистов, детали немножко сдвигаются и дают крен — мысль первой части, например, может переплыть на девятую строку. Но основное дробление — по-прежнему 8/6. Теперь давайте возьмем образец и посмотрим, как все устроено.

[40]

Кристина Россетти — довольно заметная фигура в британской поэзии XIX века. Правда, она никогда не относилась к звездам первой величины и была менее известна, чем ее старший брат Данте Габриэль Россетти — поэт, живописец, основатель школы прерафаэлитов. Перед вами стихотворение Кристины Россетти «Отзвук ивовой рощи» (ок. 1870). Для лучшего восприятия совету ю его прочесть вслух:

Смотрелись двое в зеркало пруда —
 Не рук соединенье, но сердец —
 И счастья неминуемый конец
 Отображала блеклая вода,

И в полной тишине она и он,
 Окаменев, делили горький миг:
 Не смея взор поднять на милый лик,
 Смотрели вниз, где был он отражен.

Под лилиями сонный пруд притих,
 Лелея два тоскливых отраженья,
 Застыла гладь смиренно, без движенья,
 В последний раз соединив двоих.
 Вдруг — ветер, рябь, волнение, круженье...
 И будто море пролегло меж них*.

Это стихотворение прекрасно само по себе и очень хорошо подходит для наших целей. Во-первых, в нем нет всяких «днесь», «намедни» и прочих архаизмов, которыми классическая поэзия так часто терзает бедного современного читателя. Во-вторых, я люблю Кристину Россетти, и буду рад, если вы тоже откроете ее для себя.

На первый взгляд текст не очень-то квадратный. Но он стремится к квадрату, и ваш глаз скоро подметит сходство форм. Итак, вопрос №1: сколько здесь предложений? Обратите внимание: я спрашиваю не про строчки (их, конечно же, 14), а именно

* Пер. М. Сухотиной.

про предложения. Ответ: два. Нас сейчас интересует основная единица смысла в стихотворении. Сроки и строфы необходимы в поэзии, но в любом хорошем тексте основная единица высказывания — предложение. Если останавливаться в конце каждой строки, стихотворение покажется бессмысленным; оно поделено на строчки, но написано все же предложениями. Вопрос №2: можете ли вы, не считая строк, догадаться, где поставлена первая точка?

[41]

Совершенно верно, в конце восьмой строки. Октава — это единый смысловой фрагмент.

Что делает Кристина Россетти? Предложения, призванные донести ее мысль, строит таким образом, чтобы они «работали» в заданном формате. Рифмовка здесь довольно специфическая: повторяет одну схему в обоих четверостишиях октавы: *abba abba*. В секстете рифма тоже нестандартная: *cdcdcd*. И все же в каждом случае выбранная рифмовка подтверждает основной принцип: начальные восемь строк передают одну мысль, а конечные шесть строк — другую мысль, связанную с первой.

В восьмистишии Россетти рисует застывшую картину: двое влюбленных накануне разлуки. Здесь все подчеркивает неизбежность расставания, причем весьма скорого. Однако, несмотря на мучительную тоску и горечь, внешне он и она совершенно спокойны — как гладь пруда, в который они смотрятся. Их сердца разрываются, но лица ничего не выражают; каждый из них смотрит не на любимого человека, а на его отражение в воде. Эта неспособность взглянуть друг на друга передает всю тяжесть переживаний. К тому же влечение к зыбкому образу может предвещать беду: вспомним миф о Нарциссе, который воспылал страстью к собственному отражению и утонул, пытаясь с ним воссоединиться. Как бы то ни было, влюбленные всеми силами подавляют смятение чувств.

Однако в секстете образ меняется: по воде проходит рябь и разрушает тщательно созданную иллюзию покоя, где среди безмятежных лилий прятались отражения двух печальных лиц. Раньше вода соединяла их; теперь, плеснувшись, разлучила — будто между ними уже пролегло море. То, что предчувствовалось в октаве, стало явью в секстете.

[42]

Не буду преувеличивать: «Отзвук ивовой рощи» не самый великий сонет в истории поэзии, и вообще отнюдь не эпохальный текст. И все же здесь мы видим очень удачный образчик жанра. Россетти удастся втиснуть рассказ о сложном клубке человеческих чувств — горечи, тоске, сожалении — в рамки весьма жесткой и требовательной формы. Прелесть этого стихотворения отчасти кроется именно в контрасте между малым форматом и огромным повествовательным и эмоциональным материалом, который в него вложен. История как будто вот-вот вырвется из отведенных ей пределов — но все-таки удерживается в них. Таемкость, в которую помещен смысл, то есть форма сонета, сама становится частью смысла.

Вот почему форма так важна, вот почему литературоведы обязательно ее рассматривают: она тоже может что-то значить. Все ли сонеты состоят из двух предложений? Нет, это было бы скучно. У всех ли одинаковый принцип рифмовки? Нет; у них может даже и вовсе не быть рифмы. Есть такая разновидность, как «белый сонет»; «белый» означает, что строки не рифмуются. Но если поэт решил сочинить сонет (а не эпическую поэму вроде «Потерянного рая» Джона Мильтона), это не значит, что ему лень писать больше. Французский философ и остро слов Блез Паскаль однажды извинился перед другом, которому отправил очень длинное письмо. Он сказал так: «У меня не было времени писать короткое». Вот сонет — это именно короткое стихотворение, на которое уходит гораздо больше времени, чем на длинное, потому что в нем все должно быть идеально.

Я думаю, поэты заслуживают, чтобы их трудоемкую работу замечали. Да и полезно осознавать, что именно мы читаем. Словом, когда вас потянет насладиться стихами, обязательно смотрите, какой они формы.

Мы с вами раньше не встречались?

Быть профессором литературы хорошо еще и потому, что все время встречаешь старых друзей. Неопытному читателю в новинку любой сюжет, потому и впечатления от книг бывают сумбурными и бессистемными. Чтение чем-то напоминает игру в детском саду, когда надо соединить точки и сделать из них картинку. Я, например, угадывал картинку лишь тогда, когда проводил почти все черточки. Некоторые дети смотрели на страницу с точками и сразу говорили: «Ой, это же слон!» или «Это паровоз!» А я видел много точек. Отчасти тут дело, видимо, в особенностях восприятия: чей-то глаз лучше фокусируется на двухмерных изображениях, чей-то хуже. Но главное все же — практика. Чем чаще соединяешь точки, тем быстрее распознаешь фигуры на листе.

Вот так же и с чтением. Узнавать повторяющиеся мотивы в каком-то смысле талант, но в значительно большей степени это навык. Если довольно много и вдумчиво читать, начинаешь видеть общие схемы, архетипы, сквозные темы и образы. Как и в случае с точками, нужно научиться смотреть. Причем не просто смотреть — надо знать, куда и как направить взгляд. Как сказал

[44]

замечательный канадский литературовед Нортроп Фрай, литература вырастает из литературы. Потому неудивительно, что одни литературные произведения напоминают другие. Когда берешься за книгу, всегда стоит помнить: абсолютно новых и целиком самобытных текстов попросту не бывает. Уяснив эту истину, можно приступать к поиску старых знакомых и задаваться вопросом «А где я видел это лицо?».

Один из моих любимых романов — «Вслед за Каччато» Тима О'Брайена* (1978). Студентам и читателям без профессиональной подготовки он тоже нравится, потому и не сходит с книжных прилавков. Роман посвящен войне во Вьетнаме, и в нем есть очень тяжелые сцены, отталкивающие часть публики; но многие читатели, затаив дыхание, следят за тем, в чем поначалу видели только грязь и насилие. Однако в своем увлечении сюжетом (а он прекрасно выстроен) мало кто замечает, что почти все в романе так или иначе взято из других книг. Нет-нет, я вовсе не хочу сказать, что Тим О'Брайен — эпигон или его тексты — плагиат. Напротив, этот роман крайне своеобразен, и все литературные заимствования обретают новый смысл в контексте рассказанной истории. Автор не просто берет уже кем-то написанное; он сочетает и перерабатывает элементы так, чтобы добиться собственной цели.

У повествования в романе три взаимосвязанных пласта. Первый — военный опыт главного героя Пола Берлина — до того момента, когда солдат из их взвода по фамилии Каччато пускается в бег. Второй — воображаемая погоня за Каччато, приводящая весь взвод в Париж. Третий пласт — долгая ночь в сторожевой башне на берегу Южно-Китайского моря, где караульный Пол Берлин вспоминает реальные события, перемежая их домыслами. С войной, происходящей на самом деле, он ничего поделаться не может. Точнее, путает некоторые факты и кое-где меняет порядок событий, но в целом ход его воспоминаний соответствует реальности. А вот воображаемая поездка в Париж — другое дело. В ней переплелись все истории об этом городе, какие Полу довелось прочесть. Он придумывает людей и события, отталкиваясь

* О'Брайен, Тим (род. 1946) — современный американский прозаик.

от романов, рассказов, учебников по истории; добавляет свои недавние переживания — причем делает это непреднамеренно: куски и фрагменты сами собой возникают из недр его памяти.

[45]

О’Брайен дает бесценную возможность взглянуть на творческий процесс изнутри, посмотреть, как сочиняются истории; а у творчества есть очень важный закон: историю нельзя сделать из ничего. Материал сочинителя — мешанина из детских впечатлений, прочитанных текстов, когда-либо виденных фильмов, недавних консультаций с юристом по телефону; словом, весь багаж памяти. Иногда мы применяем его неосознанно, как герой О’Брайена. Но в большинстве случаев писатели используют работы предшественников вполне сознательно, как сам О’Брайен. В отличие от Пола Берлина он прекрасно понимает, что берет в качестве «сырья» тексты Льюиса Кэрролла или Эрнеста Хемингуэя. И двойной план повествования как раз призван обозначить эту разницу между автором и его персонажем.

Ближе к середине романа герои идут по дороге и неожиданно проваливаются в дыру. Более того: вскоре один из персонажей заявляет, что единственный способ выбраться — это упасть обратно вверх. Яснее некуда, правда? Конечно, на ум должен прийти Льюис Кэрролл. Падение в дыру было в «Алисе в Стране чудес» (1865). Бинго! Это от нас и требуется. А все, что открывается солдатам внизу, — сеть вьетконговских тоннелей (совсем не похожих на настоящие), офицер, приговоренный к жизни под землей за воинские преступления, — это параллельный мир, столь же причудливый и безумный, как та страна, куда попадает Алиса.

Когда осознаешь, что в книге — причем суровой, явно мужской — обыгрывается коллизия из «Алисы в Стране чудес», в восприятии происходит качественный сдвиг. Возвращаясь к героям, событиям, эпизодам романа, начинаешь замечать: вот это — из Хемингуэя, это — из «Ганса и Гретель», а вот эти два момента — из впечатлений от реальной войны. Поиграйте немного с разными элементами, проверьте себя на эрудицию. Когда натренируетесь, переходите к главному вопросу: кто такая Саркин Онг Ван?

Саркин Онг Ван — возлюбленная Пола Берлина, точнее, девушка его мечты. Она вьетнамка и все знает о тоннелях, но при

[46]

этом никак не связана с Вьетконгом. Девушка достаточно взрослая, чтобы вызывать влечение, но не настолько взрослая, чтобы требовать физической любви от юного солдата-девственника. Это персонаж не из жизни: она появляется уже после того, как Берлин увлекается своей фантазией. Внимательный читатель заподозрит ее прообраз в девушке с такими же серьгами-колечками из одной сцены, где солдаты обыскивают деревенских жителей. Верно; но это только внешность, выбранная для героини. А кто же сама героиня? Откуда она взялась?

Давайте мыслить общими категориями. Уберем частности и детали и рассмотрим типаж, а заодно подумаем, где еще он нам встречался. Итак, смуглокожая молодая женщина показывает дорогу группе белых мужчин (в основном белых), разговаривает на языке, которым они не владеют, знает, куда идти и где найти пищу. Ведет она их на запад. Ну как, узнали?

Нет, не Покахонтас. Она никого никуда не водила, что бы там ни навывдумывали в массовой культуре. Этот образ, конечно, очень хорошо раскручен, но нас сейчас интересует другая женщина.

Сакагавея* — вот кто приходит на ум, когда нужен проводник по враждебной территории. И Полу Берлину нужна именно она. Ему жизненно необходим кто-то, кто посочувствует и поймет; кто силен там, где он слаб, и кто сумеет доставить его в целости и сохранности к месту назначения — в Париж. О'Брайен полагается на наши познания в истории, культуре и литературе; он надеется, что читатель сознательно или бессознательно проведет параллель между Саркин Онг Ван и Сакагавеей. Тем самым он не просто создает героиню, но и хочет, чтобы мы ощутили, в каком отчаянном положении оказался Пол Берлин. Если понадобилась Сакагавея — значит, человек действительно зашел глубоко в дэбри.

На самом деле не так уж важно, кто из индейских женщин подразумевается в романе О'Брайена. Суть в том, что имеется

* Сакагавея, Сакаджавея (ок. 1788–1812) — молодая женщина из индейского племени северных шошонов; в 1804–1806 годах помогала экспедиции Льюиса и Кларка исследовать обширные земли американского Запада.

литературный или исторический прообраз, влияющий на конфигурацию и смысл текста. Автор мог бы использовать Толкиена вместо Кэрролла; внешние детали изменились бы, но сам принцип — нет. Отталкиваясь от другого литературного образца, сюжет развернулся бы иначе, но смысл все равно получил бы новое измерение. Ведь и повествование обретает дополнительный уровень; в нем словно бы открывается двойное дно. Когда материные пожилые профессора читают подобные тексты, они сразу подмечают знакомые элементы — как будто узнают на рисунке слона, даже не соединяя точки. Вот и мы сейчас учимся этой хитрости.

Вы сказали, что книги вырастают из других книг. Но ведь Сакагавея была на самом деле!

Да, была, но для нас это не столь важно. Ведь прошлое тоже кем-то рассказано. Мы не встречали Сакагавею лично; мы о ней лишь слышали или читали в разных источниках. Она не только историческая личность, но еще и литературный персонаж; она такая же часть американской легенды, как Гек Финн или Великий Гэтсби, и в ней почти столько же вымысла. В сущности, это уже миф. И вот тут мы подходим к великой тайне.

Итак, слушайте: на свете есть лишь одна-единственная история. Все, я это сказал и теперь уже не могу взять слова обратно. Есть только одна история. Один-единственный сюжет. Он развивается испокон веков и повсеместно, и любая история, которую вы читали, или слышали, или видели в кино, — частичка этого сюжета. Будь то «Тысяча и одна ночь», «Возлюбленная», «Джек и бобовый стебель», «Гильгамеш», «История О» или «Симпсоны».

Томас Стернз Элиот* говорил: «Всякий раз, когда создается новое произведение, оно занимает место среди памятников, добавляясь к ним и меняя их расстановку». Мне этот образ всегда казался чересчур кладбищенским. По-моему, литература — что-то гораздо более живое и подвижное. Представьте себе садок с рыбой, например с угрями. Когда писатель создает и запускает туда нового угря, он всем телом пробивает себе путь, протискивается

* Элиот, Томас Стернз (1888–1965) — англо-американский поэт, прозаик, эссеист и драматург, классик европейского и американского модернизма.

[48]

и отвоевывает место в густой извивающейся массе, которая его и породила. Это новый угорь, но он — плоть от плоти всех угрей, живущих в садке, и всех когда-либо в нем побывавших. Ну вот, если от такого сравнения вам не расхотелось читать, значит, вы всерьез подсели на книги.

Суть в том, что сюжеты вырастают из других сюжетов, стихотворения — из других стихотворений. И вовсе не обязательно это происходит в рамках одного жанра. Стихи могут впитать что-то из пьес, песни — из романов. Влияние бывает непосредственным и очевидным; так, скажем, американский прозаик XX века Том Корагессан Бойл пишет «Шинель II» — постмодернистскую переработку повести Гоголя. Ныне живущий ирландец Уильям Тревор берет новеллу Джойса «Два рыцаря» и делает из нее рассказ «Еще два рыцаря». А Джон Гарднер изучает средневековый эпос «Беовульф» и создает постмодернистский шедевр «Грендель». В других случаях связь может быть косвенной и более сложной. Например, композиция одного романа может напоминать композицию другого, более раннего. Или, скажем, фигура какого-нибудь современного скупердяя может отсылать к образу диккенсовского Скруджа. И, конечно же, есть Библия: помимо всех прочих функций она еще и часть одной огромной истории. Женский образ может напомнить Скарлетт О'Хару, или Офелию, или даже Покахонтас. Эти аллюзии — а они бывают буквальные или иронические, трагические или шуточные — становятся заметны тогда, когда накапливается большой читательский стаж.

Ну хорошо, одни тексты напоминают о других текстах. А что это дает нам как читателям?

Прекрасный вопрос. Если мы не замечаем переключки, она для нас ничего не значит, правда? То есть в худшем случае мы просто воспримем книгу так, будто у нее нет никакой литературной родословной. Ну а все остальное — уже своего рода бонус. Есть компонент восприятия, который я называю «чувство *aga!*»: это удовольствие, которое получаешь, подметив нечто уже виденное и знакомое. Но, как бы приятно нам ни было, одной радости узнавания не хватит, чтобы сподвигнуть читать дальше. Обычно мы находим элемент из более раннего текста и начинаем отслеживать сравнения и параллели, которые могут

оказаться фантастическими, пародийными, трагическими — какими угодно. Прочтение текста больше не сводится к тому, что мы непосредственно видим на странице.

[49]

Вернемся к роману Тима О'Брайена. Когда взвод проваливается в тоннель под дорогой и рассказ об этом наталкивает на мысль об «Алисе», мы вполне оправданно ждем, что подземный лабиринт окажется чем-то вроде Страны чудес. Так оно и есть: повозка, в которой сидят тетушки Саркин Онг Ван, вопреки закону всемирного тяготения падает быстрее, чем сама девушка и солдаты. В «нормальном» мире все тела падают с одинаковым ускорением — $9,81 \text{ м/с}^2$. Этот эпизод позволяет Полу Берлину осмотреть ветконгоговский тоннель, чего он никогда не сделал бы в реальной жизни из страха перед вьетнамцами. В его фантазиях лабиринт тоннелей оказывается куда более запутанным и жутким, чем в действительности. Вражеский офицер, приговоренный до конца войны жить под землей, принимает свою участь с такой вычурной и бредовой логикой, что позавидовал бы сам Кэрролл. В тоннеле есть даже перископ, через который Берлин смотрит в прошлое и видит недавнюю сцену из настоящей войны. Конечно, все это можно было написать и без отсылки к Кэрроллу, но аналогия со Страной чудес помогает лучше понять, что творится в сознании Пола Берлина и как причудливы его фантазии.

Диалог между старыми и новыми книгами происходит все время и на самых разных уровнях. У литературоведов есть особое название для этой переклички: *интертекстуальность*, то есть постоянное взаимодействие поэтических и прозаических текстов. За счет него опыт чтения и понимания становится глубже и богаче, в тексте появляются разные уровни смысла, причем читатель даже не всегда осознает, как их много. Чем крепче мы помним, что любая книга ведет разговор с другими книгами, тем больше параллелей и соответствий бросается в глаза и тем живее становится для нас текст. Мы еще вернемся к этой теме; пока же давайте просто отметим: новые произведения неизменно вступают в диалог с тем, что было до них. И этот диалог проявляется в отсылках к более ранним текстам — от тонких аллюзий до прямых и обширных цитат.

[50]

Когда писатель знает, что и мы в курсе правил игры, сама игра может стать очень изощренной. Взять, к примеру, Анджелу Картер: в романе «Умные дети» (1991) она изобразила актерское семейство, знаменитое ролями в шекспировских пьесах. Конечно, мы ожидаем прямых или скрытых цитат из Шекспира и не удивляемся, когда молодая героиня по имени Тиффани после разрыва с женихом приходит в телестудию измученная, растрепанная и совершенно не в себе, с полубезумным видом что-то бормочет и вскоре после этой сцены исчезает (вероятно, утонув). Ее душевный надрыв не менее горек, чем у Офелии — возлюбленной принца Гамлета, которая сходит с ума и гибнет в самой знаменитой пьесе на английском языке. Но в романе Картер, как и у Шекспира, есть место волшебству, а слухи об утоплении — классическая обманка для читателя. Якобы мертвая Тиффани вскоре возвращается, чтобы посрамить неверного мужчину.

Анджела Картер очень умело рассчитывает, что мы проведем аналогию между Тиффани и Офелией, а затем подсовывает нам совсем другую шекспировскую героиню. В пьесе «Много шума из ничего» Геро разрешает друзьям инсценировать ее смерть и похороны, чтобы проучить жениха. Картер не просто использует элементы более ранних текстов — она предугадывает реакцию и нарочно обманывает наши ожидания. Читателю подсказывают определенные выводы, а затем перечеркивают их ловким сюжетным ходом. Необязательно знать Шекспира, чтобы поверить в гибель Тиффани и поразиться ее внезапному воскрешению. Но чем лучше мы знакомы с его пьесами, тем пристальнее следим за развитием событий. Сюжетный пируэт, который выделывает Картер, не дает возможности расслабиться и отвлечься. Более того: нам показывают вроде бы донельзя банальную ситуацию и — при помощи шекспировских аллюзий — напоминают, что все это было много раз: женщинам нередко случалось страдать по вине любимых мужчин; тому из двоих, кто слабее и уязвимее, всегда приходилось проявлять чудеса изобретательности, чтобы хоть как-то отстоять свои интересы. В современном романе рассказана очень старая история, а она, в свою очередь, — часть большого и вечного сюжета.

Но что же делать, если все эти параллели не видны?

Прежде всего не переживайте. Плохо написанную вещь не спасут никакие отсылки к «Гамлету». Персонажи должны быть полноценными и самодостаточными. Саркин Онг Ван есть за то, что ценит саму по себе, не вдумываясь, на кого она похожа. Если сюжет хорош и герои вполне самобытны, но вы не уловили аллюзий и параллелей, — что ж, значит, вы просто прочли интересную книгу с запоминающимися образами. Если же вы начнете подмечать эти дополнительные моменты, эти самые отсылки и аналогии, текст в ваших глазах просто станет глубже, сложнее и значительнее.

[51]

Но все на свете прочесть нельзя!

Конечно, нет. Я сам не читал все на свете. Никто не читал все на свете, даже Харольд Блум*. Положение читателя-новичка и вправду не самое выгодное, поэтому профессионал может помочь — например, обрисовать более широкий контекст. Но вполне возможно справиться и своими силами. Когда я был маленьким, мы с отцом часто ходили за грибами. Я сам их нипочем не увидел бы, но отец подсказывал: «Ищи сморчок» или «Тут есть пара груздей». И когда я знал, что надо высматривать, мой взгляд становился острее; через несколько минут я сам замечал их — может, не все, но хотя бы несколько штук. А когда научишься находить сморчки, остальное пойдет само собой. Профессор-литературовед делает примерно то же самое: он предупреждает, что пора высматривать грибы. Зная, что они где-то поблизости (а они всегда недалеко), вы сами сможете их найти.

* Блум, Харольд (род. 1930) — американский историк и теоретик культуры, литературный критик.

Что-то странное — значит, Шекспир

Вопрос на засыпку: что общего между Джоном Клизом, Коулом Портером, сериалом «Агентство “Лунный свет”» и телешоу «Долина смерти»? Нет, коммунистический заговор тут ни при чем. Все они как-то связаны с пьесой «Укрощение строптивой». Знаете такую? Написал один перчаточник-недоучка из Стратфорда-на-Эйвоне, Уильям Шекспир. Клиз играл Петруччо в полном цикле экранизаций Шекспира на Би-би-си в 1970-х годах. Коул Портер написал музыку к бродвейской постановке «Поцелуй меня, Кейт», современной трактовке пьесы. Эпизод под названием «Шекспир как он есть» был одним из самых смешных и искрометных в «Агентстве “Лунный свет”» — притом что весь сериал отличался юмором. В эпизоде довольно полно воспроизведены сюжет и дух пьесы, хотя привычные образы главных героев тоже сохранены. Из общей картины выбивается только «Долина смерти». Это была многосерийная полудокументальная программа о легендах Дикого Запада, которую иногда вел будущий президент Рональд Рейган. В одном из выпусков обыгрывался сюжет «Укрощения строптивой», только действие было перенесено в края ковбоев и персонажи разговаривали

нормальным английским языком, без елизаветинских архаизмов. Многие дети моего поколения именно так познакомились с великим Бардом или же впервые узнали, что Шекспир может быть смешным — ведь в школьную программу входят только его трагедии. И все это лишь верхушка айсберга; злосчастное «Укрошение...» без конца переделывают, адаптируют, меняют развязку, осовременивают, перемещают во времени и пространстве, кладут на музыку — словом, выворачивают каждый на свой лад.

Возьмите литературу любого периода в промежутке от XVIII до XXI веков, и вы увидите: там правит Бард. Он везде, во всех возможных жанрах. И везде он разный: каждый автор и каждая эпоха придумывают своего Шекспира. При этом мы до сих пор не можем с уверенностью сказать, что он действительно написал все тексты, к которым приросло его имя.

Вот смотрите. В 1982 году Пол Мазурски снял интересную современную версию «Бури». В ней было все: Ариэль, правда, в женском образе (Сьюзен Сарандон); комически-гротескный Калибан (Рауль Хулиа); Просперо (эту роль сыграл знаменитый режиссер Джон Кассаветис); а также затерянный остров и элементы мистики. Название фильма? «Шторм». По мотивам «Сна в летнюю ночь» Вуди Аллен снял фильм «Комедия секса в летнюю ночь» (ну, кто бы сомневался!). В серии «Театральные шедевры» на Би-би-си примечательно современное прочтение «Отелло»: героями там были темнокожий инспектор полиции Джон Отелло, его престелная белая жена Дэззи и друг семьи Бен Яго, глубоко задетый тем, что его обошли с повышением по службе. Развязка очевидна всем знакомым с первоисточником. Из самых знаменитых вариаций «Ромео и Джульетты» можно вспомнить «Вестсайдскую историю» и фильм 1996 года, где фоном действия служит современная подростковая среда со специфической культурой, а герои стреляют друг в друга из автоматов. «Гамлета» экранизируют чуть ли не каждые два года. Том Стоппард* написал пьесу «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»: в ней события «Гамлета» показаны с точки зрения второстепенных персонажей. А в культовом ситкоме «Остров Гиллигана» был эпизод, где Фил Сильверс

* Стоппард, Том (род. 1937) — английский драматург, режиссер, киносценарист и критик.

[54]

(известный ролью туповатого сержанта в другом телесериале, что только добавляло пикантности) решил поставить мюзикл «Гамлет». Апофеозом постановки стал монолог Полония «В долг не давай и займы не бери», спетый на мотив хабанеры из оперы Бизе «Кармен». Натуральный шедевр!

Вариации на тему Шекспира встречаются не только в театре и кино. Джейн Смайли использует сюжетную канву «Короля Лира» в романе «Тысяча акров» (1991). Место и время иные, но темы прежние: алчность, благодарность, неверный расчет — и любовь. А цитаты в названиях? Уильям Фолкнер выбрал «Шум и ярость», Олдос Хаксли взял «О дивный новый мир». Рэй Брэдбери и Агата Кристи тоже не отказывали себе в удовольствии поиграть с шекспировскими строками.

Но, пожалуй, последний роман Анджелы Картер, «Умные дети», вне конкуренции по числу аллюзий и параллелей. Умные дети из названия — близнецы, внебрачные дочери самого знаменитого исполнителя шекспировских ролей своего времени, чей отец тоже был самым знаменитым актером-«шекспировцем» своего поколения. Сестры Нора и Дора Чанс поют и танцуют, они артистки варьете (то есть побочного, гибридного жанра, противопоставленного классическому, официальному театру). Однако история, рассказанная от лица Доры, изобилует истинно шекспировскими коллизиями и страстями. Дед близнецов убивает неверную жену, а затем себя — вполне в духе Отелло. Как мы помним из прошлой главы, молодая женщина предположительно тонет, подобно Офелии, но затем неожиданно воскресает в конце романа, словно Геро в комедии «Много шума из ничего». В книге много сенсационных появлений и исчезновений, случаев переодевания, когда женщины выдают себя за мужчин; есть две неблагодарные дочери, чья злоба не менее разрушительна, чем у Реганы с Гонерильей из «Короля Лира». Персонажи Картер заняты в кинопостановке «Сна в летнюю ночь»; результат выходит даже более ходульным и смехотворным, чем у афинских ремесленников, играющих Пирама и Фисбу в самой пьесе. Получившийся фильм отчетливо напоминает экранизацию 1930-х годов, где все роли играли мужчины, причем режиссер обошелся без дублей и монтажа.

Вот лишь несколько примеров использования шекспировских тем и сюжетов. Но если бы все сводилось лишь к заимствованию фабулы, чем бы он отличался от любого другого классика?

[55]

В том-то и дело, что не сводится.

Знаете, почему еще бывает приятно почитать старину Уилла? То и дело натыкаешься на фразы, которые ты сам же слышал и произносил всю свою сознательную жизнь. Ну вот хотя бы:

Будь верен сам себе.

Коня, коня! Полцарства за коня!

Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры. Все влюбленные клянутся исполнить больше, чем могут, и не исполняют даже возможного.

Чума на оба ваши дома!

Что значит имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет.

Офелия! Ступай в монастырь!

Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте.

Доброй ночи, милый принц!

Ах да, чуть не забыл. Еще это:

Быть или не быть — вот в чем вопрос.

Слышали такое когда-нибудь? А кстати, когда — на этой неделе? Сегодня? Одну из приведенных фраз я услышал в новостях прямо в то утро, когда сел сочинять эту главу. В справочнике знаменитых цитат Джона Бартлетта под Шекспира отведено 47 страниц. Правду сказать, не все там прямо так уж знаменито — но довольно многое. Мне самому нелегко было остановиться: я мог продолжать этот список целый день, а запаса крылатых фраз так и не исчерпал бы. Полагаю, вы не читали все те пьесы, откуда они пришли, но сами фразы вам знакомы. Даже если вы и не назовете первоисточник, то уж цитаты (или их «народную» версию) слышали не раз и не два.

Ну хорошо, значит, Бард всегда с нами. И что?

[56] Шекспир важен для нас как читателей отчасти потому, что он многое значит для писателей. Давайте подумаем, отчего же писатели так любят к нему обращаться.

Потому что они кажутся умнее?

В каком смысле — умнее?

Ну, цитировать Шекспира умнее, чем цитировать Чина и Дейла, например.

Эй, полегче, я люблю бурундучков. Но в целом соглашусь: мало какие авторитеты звучат лучше Шекспира. В общем-то, почти никакие.

Опять же, раз ты его цитируешь — значит, ты его читал, так ведь? Сразу видно: умный человек, осилил много книжек, в университетах учился, наверное.

Не факт. Клич про «полцарства за коня» я мог процитировать еще лет в девять, в младших классах. Мой отец очень любил пьесу «Ричард III» и часто с восторгом объяснял, какая это мощная и напряженная сцена — где Ричард требует коня. Отец был заводским рабочим и окончил среднюю школу; он даже и не думал тыкать людям в нос своей эрудицией и начитанностью. Просто ему нравилось пересказывать и обсуждать все эти замечательные истории — сюжеты пьес, которые он читал и любил. Вот, пожалуй, что так подкупает у Шекспира: колоритные персонажи, прекрасные монологи, хлесткий обмен репликами даже в самых отчаянных ситуациях. Конечно, я совсем не хочу, чтобы меня смертельно ранили. Но случись вдруг такая оказия — было бы здорово повести себя как Меркуцио в «Ромео и Джульетте» и на вопрос, тяжела ли рана, ответить: «Она не так глубока, как колодезь, и не так широка, как церковная дверь, но и ее довольно: она сделает свое дело». Разве можно не восхищаться острословием на пороге смерти?

Так что вряд ли писатели жонглируют цитатами, чтобы показать свою образованность. Нет, им просто хочется поделиться услышанным и прочитанным. А Шекспир у многих застревает в голове крепче всего остального. Кроме разве что Багза Банни.

Он еще и придает словам дополнительный вес.

Какой вес? Такой же, как отсылки к Священному Писанию? Или тот вес, который слову придает красота?

Да, конечно, в нем есть нечто культовое, сакральное. Когда американские первопроходцы отправлялись на Запад, всей семьей погрузившись в повозку, им надо было ехать налегке. Поэтому они обычно брали с собой лишь две книги: Библию и томик Шекспира. Попробуйте вспомнить другого автора, которым бы так упорно истязали студентов и школьников. Возьмите театры средней руки: есть один драматург, чьи пьесы никогда не сходят с подмостков. И это не Огаст Уилсон и не Аристофан. Шекспир вездесущ, и его тексты действительно воспринимаются почти как священные; мы впитываем их с молоком матери. Но он не сдает позиций именно за счет красоты его строк, диалогов, пьес. В самом деле: когда нечто известно так хорошо, что скажи пару фраз — и все вокруг понимающе закивают, чувствуется безусловный авторитет.

Но есть и еще один момент; о нем вы, возможно, пока не думали. Шекспир — это фигура, с которой можно бороться; это корпус текстов, с которым можно полемизировать, пробуя на прочность собственные находки. Писатель всегда оказывается втянут в диалог с другими писателями; конечно же, их диалог ведется через тексты. Новое рождается на свет отчасти под воздействием уже существующих произведений, так или иначе повлиявших на автора. И в их отношениях всегда есть место для бунта, конфронтации — из предыдущей главы мы помним, что это называется интертекстуальностью. Конечно, Шекспир не единственный авторитет, с которым можно спорить, но он — фигура такого масштаба, что почти любой автор ощущает его влияние.

Но об интертекстуальности мы поговорим чуть позже. А пока возьмем один пример. Томас Стернз Элиот, «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1917). Лирический герой — робкий, слабовольный неврастеник — сокрушается, что из него не выйдет принца Гамлета, что он тянет лишь на эпизодическую роль: заполнить паузу или послужить винтиком в сюжете. Заметьте, упоминается не общий типаж, а конкретная фигура. Пруфрок мог бы, например, сказать: «Не выйдет из меня трагический герой». Вместо этого он называет самого знаменитого из всех трагических героев — Гамлета. Тем самым Элиот помещает персонажа в легко узнаваемую ситуацию и добавляет штрих, больше

[58]

говорящий о его самооценке, чем целая страница описания. Амплуа таких, как бедняга Пруфрок, — это Бернардо с Марцеллом (стражники, первыми замечающие призрак отца Гамлета), да еще Розенкранц и Гильденстерн (те злосчастные придворные, которые служат пешками обеим сторонам и в итоге отправляются на погибель).

Однако стихотворение Элиота не просто заимствует шекспировский образ. Оно само — реплика в адрес знаменитого предшественника. В современном мире, полагает Пруфрок, нет места трагическому величию. Герой нашего времени — нерешительный слабак. Да; но ведь Гамлет, как мы помним, тоже нерешителен и слаб. Лишь обстоятельства избавляют его от колебаний и придают ему трагический и благородный вид. Эта игра с чужим текстом занимает всего пару строк, но бросает неожиданный свет разом и на стихотворение Элиота, и на пьесу Шекспира. Когда Пруфрок (волей автора, конечно) поминает Гамлета в рассуждениях о собственной никчемности, возникают новые оттенки смысла, которых не было бы без этой аллюзии.

Нужно помнить, что очень немногие писатели воспроизводят шекспировские мотивы буквально, как верные рабы и последователи. Чаще всего они затевают полемику, в ходе которой новый текст берет что-то из старого, но выражает собственную мысль. Автор может переосмыслить мораль, указать на смену (или, напротив, незыблемость) этических принципов в разные эпохи, использовать деталь из старого текста, чтобы добавить штрих к новому, поиграть с читательскими ассоциациями и парадоксальным образом добыть из недр общей литературной памяти нечто свежее и оригинальное. Этот парадокс возникает не только при работе с шекспировским наследием, но и при любом обращении к уже существующему. У всякого автора есть собственный ракурс; старое всегда можно рассмотреть под новым углом.

Кстати о ракурсах. Один из крупнейших южноафриканских авторов времен апартеида — драматург Атол Фугард — больше всего известен как создатель пьесы «Мастер Гарольд и ученики» (1982). В ней Фугард обратился к сами-знаете-кому. Когда поднимается тема дискриминации, первым делом вспоминается «Отелло», где уже намечался межрасовый конфликт. Не тут-то

было; Фугард берет хроники — вторую часть «Генриха IV»: историю о юноше, которому нужно повзростеть. Шекспировский принц Хэл должен оставить позади дни веселья и разгула, прекратить попойки с Фальстафом и стать Генрихом V, тем самым королем, который сумеет возглавить войско, разжечь в нем боевой пыл и обеспечить Англии победу при Азенкуре. Иными словами, он должен взвалить на плечи бремя зрелой ответственности.

[59]

В современной версии Фугарда на месте Генриха белый подросток Гарольд — Хэлли, как его зовут темнокожие ребята, приятели по играм и развлечениям. Подобно знаменитому предшественнику, Хэлли должен повзростеть и стать мастером Гарольдом, достойным преемником отца в семейном бизнесе. Но что это значит и каково это: стать достойным преемником в недостойном деле? Вот главный вопрос для Фугарда. В случае Гарольда бремя ответственности тянет за собой багаж расовых предрассудков, цинизма и пренебрежения, и он соглашается все это принять. История шекспировского Генриха, как легко догадаться, служит мерилom для развития Гарольда; на поверку развитие оказывается деградацией, откатом в трясину худших человеческих пороков. Но в то же время «Мастер Гарольд» заставляет нас пересмотреть многие представления о правоте — и праве, которые казались столь естественными при наблюдении за шекспировским героем. Под вопрос ставится понимание привилегий и долга, того самого «положения, которое обязывает», власти и наследия, принятого и допустимого поведения и даже просто критериев зрелости. Если ты, как Гарольд, сумел плюнуть в лицо бывшему другу, значит ли это, что ты возмужал? Едва ли. Конечно же, здесь Фугард напоминает (пусть и не открытым текстом) о том, как повзрослевшему королю Генриху пришлось отправить на виселицу своего закадычного приятеля Фальстафа. Неужели ценности, превозносимые Шекспиром, приводят к ужасам апартеида? Для Фугарда — да; и его пьеса призывает нас оглянуться и переосмыслить все эти ценности, а также отображающий их текст.

Вот что писатели могут сделать с Шекспиром. Конечно, то же самое можно сделать и с другими авторами, но их затрагивают

[60]

несколько реже. Почему? Вы знаете ответ. Прекрасные сюжеты, незабываемые персонажи, великолепный язык. К тому же его все знают. Можно, конечно, сослаться на какого-нибудь Фулка Гревилля, но тогда придется написать два тома примечаний.

И что это значит для читателей? Как показывает случай Фугарда, распознав перекличку между двумя пьесами, мы сами начинаем производить смысл на пару с современным драматургом. Фугард рассчитывает на наше знакомство с шекспировским текстом, и этот расчет позволяет многое высказать подспудно, в обход прямых утверждений. Я часто говорю студентам, что литература — продукт воображения, причем не только писательского. Более того, когда мы подмечаем диалог между двумя текстами, начинаем понимать их тоньше и глубже; мы считываем подтекст новейшего произведения и хоть чуть-чуть, но изменяем взгляд на созданное ранее. А кого мы знаем лучше всех остальных, чей стиль и фразы мы почувствуем, даже если не видели первоисточник? Конечно, Шекспира.

Словом, если вы читаете книгу и что-то в ней слишком хорошо, чтобы быть правдой, — вы знаете, откуда оно взялось.

Ну вот, милые друзья, дальше — тишина.

...Или Библия

Ну-ка, соедините точки: сад, змея, чума, потоп, агнец и посох, хлеб и рыбы, сорок дней, предательство, отречение, пленение и исход, тучные тельцы, мед и молоко. Читали когда-нибудь такую книгу, чтобы в ней было все это разом? Ваш ответ — да.

Хотите секрет? Писатели ее тоже читали. И поэты. И драматурги, и сценаристы. Герой Сэмюэля Л. Джексона в «Криминальном чтиве» постоянно (точнее, в любом промежутке между похабщиной и нецензурщиной) извергает потоки библейских аллюзий и апокалиптических образов. Его манера речи дает понять, что Квентин Тарантино, сценарист и режиссер, когда-то брал в руки Хорошую Книгу, несмотря на всю свою любовь к Плохим Словам, особенно к одному из них. А почему тот старый фильм с Джеймсом Дином называется «К востоку от рая»? Да потому, что автор романа, по которому он снят, Джон Стейнбек, хорошо знал Книгу Бытия. Находиться к востоку от рая, как мы увидим, означает быть в грешном, падшем мире. А это единственный знакомый нам мир и уж точно единственный, в котором могут существовать фильмы с Джеймсом Дином.

Старинная мудрость гласит: и дьявол может цитировать Писание. Вот и литераторы могут. Даже те, кто не верит в Бога или

[62]

вырос вне иудео-христианской традиции, вполне могут вернуть что-нибудь из Иова, или Матфея, или псалмов. Видимо, потому так популярны все эти сады, искусители, языки пламени и голоса из горящих кустов.

В романе Тони Моррисон* «Возлюбленная» (1987) четверо белых мужчин на лошадях подъезжают к домику в штате Огайо, где прячется беглая рабыня Сети с маленькими детьми. Твердо решив избавить детей от рабства, Сети пытается их убить, но получается у нее лишь с двухлетней дочерью, которую потом в романе будут называть Возлюбленная. Никто — ни бывшие рабы, ни свободные белые — не понимает ее действий и не может в них поверить. Это непонимание в итоге спасает ее от смертной казни, а ее уцелевших детей — от рабства. Чем объясняется такой дикий порыв? Кажется, что ничем; реакция Сети иррациональна, истерична, ничему не соразмерна. Все твердят об этом в один голос. Но, с другой стороны, в ее поступках есть своя логика. Персонажи видят, как четверо белых мужчин из рабовладельческого штата скачут по дороге. Мы понимаем, и Сети подспудно чувствует, что надвигается конец, Апокалипсис уже у ворот. Если появляются четыре всадника — значит, настал Судный день. Цветовая гамма у Моррисон не совсем такая, как в Евангелии от Иоанна (трудно найти лошадь зеленой масти), но общую картину мы узнаём. Особенно когда героиня прямо так и называет подъехавших мужчин: четыре всадника. Не конные, не верховые, не четверо на лошадях, а именно всадники — очень недвусмысленно. И далее: один из мужчин остается в седле с ружьем наперевес. На ум сразу приходит четвертый всадник — в Откровении он скачет на бледном (или зеленом) коне; имя ему Смерть.

В фильме «Бледный всадник» Клинт Иствуд вкладывает в уста одного из героев дословную цитату из Иоанна — чтобы мы точно не обознались. Впрочем, безымянный странник в вестерне с Иствудом — почти всегда Смерть. Моррисон же обходится фразой из трех слов и одной позой. И все становится ясно.

* Моррисон, Тони (род. 1931) — современная афроамериканская писательница, лауреат Нобелевской премии по литературе.

Что делать, если конец света уже ломится в твою дверь?

Вот Сети и пытается сделать хоть что-нибудь.

Конечно, Тони Моррисон американка и воспитана в протестантской традиции, но Библия-то у всех одна. Ирландский католик Джеймс Джойс использовал библейские аллюзии с завидной регулярностью. Я часто разбираю на семинарах его прекрасный и емкий рассказ «Аравия» (1914) — он весь об утрате невинности. Синоним утраты невинности — конечно же, грехопадение. Адам и Ева, сад, запретный плод. Каждая такая история — чья-то сугубо личная реконструкция первородного греха, ведь мы переживаем потерю целомудрия не коллективно, а поодиночке. Завязка очень проста: мальчик-подросток (11, 12, может быть, 13 лет), чья мирная, безоблачная жизнь до поры сводилась к школьным урокам да играм в ковбоев и индейцев с друзьями на дублинских улицах, вдруг открывает для себя девушек. Особенно одну девушку, сестру его приятеля Мэнгена. У сестры и у самого юного героя в рассказе нет имен, что придает ситуации некую обобщенность — конечно, неслучайную. Мальчик, едва вступивший в переходный возраст, не представляет, как подойти к объекту своих желаний; впрочем, он пока и не сознает, что испытывает именно желание. В обществе, где он вырос, принято держать юношей и девушек порознь и всеми силами оберегать их чистоту. В книгах отношения между полами описаны весьма туманно и целомудренно.

Рассказчик обещает девушке, что постарается купить для нее какую-нибудь вещицу на благотворительной ярмарке (которая и называется «Аравия»). Сама девушка туда пойти не может: она учится в монастырской школе, где во время поста запрещены все мирские забавы — тоже, конечно, знаковая деталь. После множества помех и проволочек мальчик наконец добирается до ярмарки перед самым закрытием. Большинство киосков уже свернулось, но он все же находит один открытый. Продавщица кокетничает с двумя молодыми людьми, причем довольно пошло, что коробит юного влюбленного. Она неохотно отрывается от флирта и спрашивает мальчика, что ему надо. Тот в растерянности отвечает: «Благодарю вас, ничего». Затем отворачивается и уходит, плача от гнева и унижения. Он неожиданно понимает,

[63]

[64]

что его влюбленность ничуть не выше тех грубых заигрываний, что он вел себя глупо и был на побегушках у самой обычной девочки, которая вряд ли помнит, как его зовут.

Стойте-стойте. Невинность тут, конечно, налицо. Но где же падение?

Как где? Невинное простодушие и чистота, затем их утрата. Чего вам не хватает?

Чего-нибудь библейского. Змеи, яблока, ну или хотя бы сада.

Извините, садов и яблок нет. Ярмарка крытая. Правда, перед тем самым киоском на земле стоят два огромных кувшина, «точно два восточных стража», если цитировать Джойса. Вот эти стражи — совершенно библейские: «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни». Книга Бытия, глава 3, стих 24, если нужно точное указание. Любому ясно: пламенный меч отрезает раз и навсегда. В данном случае отрезает человека от бывшей невинности, хоть райской, хоть детской. Почему истории об утраченной чистоте задевают нас так сильно? Да потому, что они бесповоротны. Пути назад нет. Оттого у мальчика на глазах и выступают слезы: он увидел перед собой огненный меч.

Иногда писателю нужны не столько мотивы, персонажи, темы и сюжеты, сколько заголовки. Библия — неисчерпаемый источник заголовков. Я уже упоминал «К востоку от рая». У Тима Паркса есть роман «Языки пламени», у Фолкнера — «Авессалом! Авессалом!» и «Сойди, Моисей» (ну ладно, это спиричуэлс, но тоже основано на Библии). Допустим, вы хотите написать роман о бесплодности и унынии и о чувстве, что будущего нет. Можно взять Экклезиаста и поискать пассаж с напоминанием, что за любой ночью следует новый день, что наш мир есть бесконечный цикл жизни, смерти и возрождения и одно поколение будет сменять другое до конца времен. Можно отнестись к этому убеждению с иронией и позаимствовать фразу из пассажа именно для того, чтобы выразить сарказм. То, что Земля и человечество будут вечно возрождаться, — вера, много веков определявшая человеческий взгляд на мир и до основания разрушенная в эпоху, когда западная цивилизация небезуспешно попыталась уничтожить

сама себя. Можно проделать все это, если вы писатель-модернист и пережили кошмар мировой войны. По крайней мере именно это сделал Эрнест Хемингуэй, когда вынес в заголовок романа библейское «И восходит солнце». Прекрасная книга; идеальное название.

[65]

В самих текстах библейские цитаты и аллюзии встречаются еще чаще, чем в заголовках. В поэзии вообще сплошь и рядом. Многое лежит прямо на поверхности. Джон Мильтон брал большую часть сюжетов и материала для своих шедевров сами-знаете-откуда: «Потерянный рай», «Обретенный рай», «Самсон-борец». Вообще, первые литературные тексты на английском языке так или иначе связаны с христианской верой или вдохновлены ею. Странствующие рыцари в «Сэре Гавейне» и «Королеве фей» ищут величайшую святыню, сознают они это или нет. Чаще все же сознают. «Беовульф» кроме победы героя над врагом повествует и о том, как христианство приходит на смену язычеству северо-германских племен. Нам сообщают, что Грендель, чудовище, — потомок Каина. А разве не все злодеи из рода Каинова? Даже паломники в «Кентерберийских рассказах» Чосера (1387–1400), хотя и не все могут служить образцом святости, идут к пасхальной службе в Кентерберийском соборе; и в их историях, тоже не всегда возвышенных, часто упоминаются Библия и церковный канон. Джон Донн был англиканским пастором, Джонатан Свифт — настоятелем собора Святого Патрика. Эдвард Тейлор и Энн Брэдстрит — американские пуритане, причем Тейлор — проповедник. Ральф Уолдо Эмерсон одно время был пастором Унитарийской церкви; Джерард Мэнли Хопкинс — католический священник. Невозможно читать Донна, Мэлори, Готорна или Россетти, не натываясь на цитаты, коллизии, персонажей и даже целые сюжеты, заимствованные из Библии. Можно смело сказать, что любой писатель вплоть до середины XX века знал Писание как свои пять пальцев.

Да и в наши дни многие авторы не понаслышке знакомы с верой отцов. В прошлом столетии была, например, модернистская духовно-религиозная поэзия Томаса Стернза Элиота, Джеффри Хилла — или Адриенны Рич и Аллена Гинзберга, чьи тексты пронизаны библейскими образами и риторикой. Пики-

[66]

рующий истребитель в «Четырех квартетах» Элиота (1942) очень похож на голубя: он несет спасение от бомбежек через огненные языки — будто в праздник Святой Троицы. В «Бесплодной земле» (1922) Элиот использует образ Христа, присоединившегося к ученикам по дороге в Эммаус; в «Поклонении волхвов» (1927) обрабатывает сюжет о Рождестве; в «Пепельной среде» (1930) предлагает специфическое осмысление Великого поста. Джеффри Хилл всю жизнь бился над проблемой духовности в современном падшем мире, так что вполне естественно обнаружить библейские темы и образы, скажем, в стихотворении «Замок пятидесятницы» или в большой поэме «Ханаан» (1996). Адриенна Рич, откликаясь на более ранние тексты Робинсона Джефферса, пишет стихотворение «Йом-Киппур, 1984», где рассуждает о смысле Дня искупления; в ее лирике вообще часто возникают вопросы иудаизма. Гинзберг, любивший все религии без исключения (себя иногда называл «евреем-буддистом»), привлекал материал из сферы иудаизма, христианства, буддизма, индуизма, ислама и вообще чуть ли не любого вероисповедания.

Конечно, не во всех случаях отсылки к религиозному канону бывают буквальными. В эпоху модернизма и постмодернизма многие тексты пишутся в ироническом ключе, и элементы сакрального не перебрасывают мостик от традиции к современности, а напротив, подчеркивают разрыв, противоречие между ними. Легко догадаться, что такая ирония бывает небезопасной. В романе «Сатанинские стихи» (1988) Салман Рушди* провел параллели между своими персонажами и фигурами из Корана, а также взял часть сюжетных линий из жизнеописания пророка Магомета. Он сделал это, чтобы разоблачить грехи и слабости своих героев. Конечно, Рушди предвидел, что не все поймут и одобрят пародию на священный текст. Но он и представить себе не мог весь масштаб непонимания и недовольства. После выхода «Сатанинских стихов» на автора была наложена фетва — в исламском мире так называется смертный приговор для вероотступников.

* Рушди, Салман (род. 1947) — англоязычный прозаик индо-пакистанского происхождения, дважды лауреат Букеровской премии.

В современной литературе многие образы Христа (о них мы поговорим в главе 14) не совсем христоподобны, и различия далеко не всегда нравятся консерваторам от Церкви. Однако ирония бывает и легкой, даже комической; тогда она не вызывает острого отторжения. У Юдоры Уэлти* есть замечательный рассказ «Почему я живу на почте» (1941). Его героиня враждебно и с ревностью относится к младшей сестре, которая сбежала из дома при подозрительных — если не сказать позорных — обстоятельствах и теперь вдруг вернулась. Сестра-рассказчица негодует: ей велели приготовить двух цыплят для пятерых взрослых и одного ребенка, и все лишь потому, что «избалованная девица» заявила домой! Она не видит, зато видим мы: те самые две курицы играют роль упитанного тельца. Может, пир и не велик в традиционном представлении, но это именно пир, как и положено при возвращении блудного сына (даже если это не сын, а дочь). Как и в притче, старшая сестра злится и завидует: ведь младшая ушла из дома и, казалось бы, израсходовала свою «долю» родительской милости — а ее встречают с распростертыми объятиями и прощают все грехи.

[67]

Ну и, конечно, имена — как же без них. Все эти Яковы, Ионы, Ребекки, Джозефы, Марии, Стивены и, как минимум, одна Агарь. Имя персонажа очень многое значит в романе или пьесе. Оно должно подходить герою, оно должно звучать. Жестянка Гарри, Джей Гэтсби, Жук Бейли, например. А еще имя должно рассказывать нам о персонаже, сообщать нечто о его характере и истории. Семья главных героев в «Песни Соломона» Тони Моррисон (1977) выбирает детям имена, наугад раскрыв семейную Библию и ткнув пальцем в страницу. То слово, куда попадет палец, и будет именем. Вот так в одном поколении появляется девочка по имени Пилат, а в следующем поколении младшую дочь зовут Коринфиянам. Моррисон использует этот специфический обычай как штрих к портрету семьи и сообщества, к которому она принадлежит. Что можно было бы взять вместо Библии — географический атлас? Но есть ли на свете город, или деревушка, или речка, чье название сказало бы нам столько же, сколько говорит имя

* Уэлти, Юдора (1909–2001) — американская писательница и фотохудожник.

[68]

«Пилат»? Здесь, правда, речь не о характере героини — никто не может быть меньше похож на прокуратора Иудеи, чем щедрая, мудрая и самоотверженная Пилат Помер. Зато сколько всего мы сразу понимаем про общину, воспитавшую у отца Пилат безусловную веру в силу книги, которую он даже не может прочесть! Ведь он верит так безоговорочно, что готов слепо довериться случаю.

Все ясно: Библия протупает повсюду. Но как это все распознать, если ты не...

Не ученый-библеист? Ну вот я, например, не эксперт. Но даже я иногда узнаю библейские аллюзии. Я использую прием, который сам для себя называю «проверка на резонанс». Если в тексте слышится нечто выходящее за пределы его собственной тематики и структуры — как будто отдается эхо, звучит отголосок чего-то иного, — я начинаю искать отсылки к более ранним и знаменитым текстам. Например, вот так.

У Джеймса Болдуина* есть новелла «Блюз Сонни» (1957); в самом ее конце рассказчик шлет выпивку музыкантам в баре — подает знак поддержки и примирения своему талантливому, но беспутному брату, пианисту Сонни. Брат отхлебывает виски, ставит бокал на крышку рояля и начинает играть очередную мелодию; бокал светится и вспыхивает, «как явленная чаша гнева». Я довольно долго не знал, откуда взялось это сравнение, хотя подозрения у меня были. Сам текст так богат и насыщен, боль и искупление в нем показаны так проникновенно, а язык так красив, что меня поначалу и не тянуло раздумывать о последней строке. И все же чудился в ней какой-то отголосок, смысл, не сводимый к простому значению слов.

Питер Фрэмpton** однажды сказал: ми мажор — козырь рок-музыканта. Хочешь, чтобы зал взревел и встал на уши? Выйди на сцену в гордом одиночестве и возьми длинный, смачный и гулкий ми мажор. Вся публика завибрирует в ожидании чего-то особенного. Такое предвкушение бывает и у читателей.

* Болдуин, Джеймс (1924–1987) — афроамериканский прозаик, публицист, драматург.

** Фрэмpton, Питер (род. 1950) — английский рок-музыкант и певец.

Когда я ощущаю, что текст как будто резонирует, дает «гулкий аккорд» — вроде бы тяжелый, но полный обещания, нередко выясняется, что фраза или пассаж взяты откуда-то еще и до предела нагружены смыслом. Чаще всего, особенно если заимствование явно отличается тоном или значимостью от остального текста, оказывается: оно из Библии. Остается лишь выяснить, откуда именно и что означает первоисточник. К счастью, с «Блюзом Сонни» все довольно просто: я знаю, что Болдуин — сын проповедника, что самый известный его роман называется «Иди, вещай с горы» (1952), что в новелле уже был намек на историю Каина и Авеля: рассказчик сначала отказывался брать на себя ответственность за Сонни. Словом, ясно: нужно искать в Библии. Да и вещь настолько хрестоматийная, что трудно не найти ответа: заключительная фраза взята из Книги пророка Исаяи, 51:17. В оригинале говорится о чаше гнева Господнего, и в контексте упоминаются сыновья, которые сбились с пути и пострадали и которых, возможно, ждут отчаяние и гибель. Так что концовка новеллы с цитатой из Исаяи выглядит совсем уж проблемной и неоднозначной. Может, Сонни обретет почву под ногами, а может, и нет. Не исключено, что он вернется к наркотикам и приводам в полицию. А фоном его частной истории служит разделенное чувство жителей Гарлема (где происходит действие), да и вообще всех черных американцев: они «испили из чаши гнева». В заключительных фразах Болдуина есть надежда, но ее омрачает осознание нависшей угрозы.

[69]

Так ли уж сильно это знание влияет на восприятие текста? Может, и нет. Бесспорно, добавляются определенные нюансы, но смысл не меняется радикально, не становится противоположным. Это было бы неразумно: ведь многие читатели могут и не распознать аллюзию. Скорее, развязка просто получает дополнительный вес за счет переключки с Книгой Исаяи, приобретает больший масштаб — даже, пожалуй, больший пафос.

Конечно же, не только в двадцатом столетии могла приключиться эта драма: два брата не ладят друг с другом; молодые люди совершают ошибки и набивают себе шишки. Вечная история, старая как мир. Почти все терзания, какие могут выпасть на нашу долю, отобразены в Библии. Может, там и не говорится про джаз,

[70]

героин и исправительные заведения, но ведь главная беда Сонни в смятении духа, а наркомания и судимости — лишь внешние современные признаки душевного надлома. А старший брат, который давал умирающей матери слово присмотреть за Сонни, но не сдержал обещания? Что ж, про обиду, горечь, вину и покаяние в Библии тоже сказано немало.

Вот эту глубину смысла и добавляет к истории двух братьев библейский подтекст. Перед нами уже не просто печальная и мрачная современная повесть о джазовом музыканте и его брате, учителе алгебры. Теперь в ней слышится эхо давних времен, многократно рассказанного мифа. История больше не привязана к середине XX века: она получает вневременной характер, становится притчей о раздорах, стыде, боли, гордости и любви — о том, что происходит всегда, везде, со всеми братьями. А притча не может устареть, ведь она о вечном.

Сказка на ночь

Я, наверное, уже изрядно замучил вас мыслью, что литература вырастает из литературы. В наши дни «литература» — понятие растяжимое; скорее уж речь идет о массиве текстов и сюжетов, к которому нужно отнести романы, рассказы, пьесы, стихотворения, песни, оперные либретто, фильмы, телесериалы, рекламные ролики... а может, и новейшие электронные форматы и жанры, и даже такие, каких мы пока не представляем, но вот-вот изобретем. Давайте на секунду представим, что мы с вами — писатели. Допустим, нам нужна фактура, какие-то «вкусные» детали, чтобы голый сюжет оброс плотью. Куда податься, кого позвать на помощь?

Черный Плащ — только свистни, и он появится! Не смейтесь, это не такой уж плохой ответ. По крайней мере на сегодня. Через сотню лет, наверное, мало кто опознает мультяшного героя 1990-х, но нынешняя публика вспомнит и поймет. Если нужно поднять какую-то одну специфическую тему, цитата из сферы кино или телевидения вполне может сработать. Насколько она узнаваема и как долго останется актуальной — это, конечно, другой вопрос.

Но давайте обратимся к более традиционным источникам, то есть к литературной традиции, или литературному канону.

[72]

Под словом «канон», кстати, подразумевается список знаковых, эпохальных или вообще чем-то примечательных книг, которого как бы нет (именно списка — книги-то есть), но при этом мы все согласны, что образованный человек обязан его знать. Вокруг него ведутся бесконечные споры: какие тексты и, главное, какие имена туда включать; иными словами, что и кого изучать в школе и университете. Америка не Франция, у нас нет Академии наук, которая занималась бы списками литературы, и отбор чаще производится на местах. Когда я был студентом, в литературном каноне числились главным образом белые мужчины. Например, единственной британской модернисткой, изучаемой в колледжах, была Вирджиния Вулф. Теперь, наверное, к ней добавили Дороти Ричардсон, Мину Лой, Стиви Смит, Эдит Ситвелл и многих других. Свод «великих авторов» или «великих книг» весьма изменчив. Но вернемся к проблеме литературных заимствований.

Итак, если говорить о «настоящей» классике, к кому бы вы обратились? К Гомеру? Добрая половина услышавших это имя подумает про Гомера Симпсона. Давно вы перечитывали «Илиаду»? Любят ли поэмы Гомера в городе Гомер, штат Мичиган? Читают ли про Трои в Трое, штат Огайо? В XVIII веке смело можно было использовать Гомера, хотя читали его больше в переводе, чем в древнегреческом оригинале. Но теперь немногие распознают такую аллюзию. (Это не значит, что цитировать Гомера нельзя; просто имейте в виду: намек могут не уловить.) Может, взять Шекспира? Вот где золотое дно — все кому не лень черпают уже пятое столетие. С другой стороны, как бы читатели не решили, что вы чересчур «высоколобый» автор, и не разбежались. И потом, цитаты из Шекспира — как женихи или невесты: все лучшие уже разобраны. Ну ладно, поищем в XX веке. Джеймс Джойс? Проблематично — очень сложен. Т. С. Элиот? У него самого сплошь цитаты и аллюзии. Разветвление канона привело к тому, что современный писатель не всегда может рассчитывать на общий багаж знаний у современных читателей. Начитанные люди теперь начитаны по-разному. Так где же искать и черпать параллели, аналогии, сюжетные ходы и цитаты, которые распознают все без исключения?

В детских книжках.

Да-да, именно. «Алиса в Стране чудес», «Остров сокровищ», «Хроники Нарнии», «Ветер в ивах», «Кошка, которая гуляла сама по себе». Можно не знать, кто такой Шейлок, но уж Маугли-то знают все. И волшебные сказки тоже, хотя бы самые ходовые. Сказки славянских народов, столь милые сердцу русских формалистов в 1920-е годы, редко читают в штате Кентукки. Но «Белоснежка» и «Спящая красавица» благодаря Уолту Диснею известны и любимы от Владивостока до Майами, от Дублина до Сан-Франциско. Сказки удобны еще и своей однозначной моралью. Обращение Гамлета с Офелией или участь Лаэрта могут вызывать вопросы. Зато любому дураку ясно, как относиться к злобной мачехе или Румпельштильцхену. Всем нравятся прекрасные принцы, всех трогают исцеляющие душу слезы.

[73]

Есть одна сказка, которая почему-то особенно сильно привлекает писателей (по крайней мере в конце XX века): «Ганс и Гретель» братьев Grimm. У каждой эпохи свои любимые истории, но рассказ о заблудившихся детях актуален во все времена. В наш тревожный век, когда группа Blind Faith поет «Не могу найти дорогу домой», когда на смену одному потерянному поколению приходит другое, столь же потерянное, история Ганса и Гретель выглядит очень символично. Этот сюжет кочует по самым разным текстам с начала 60-х годов. У Роберта Кувера* есть рассказ «Домик-пряник» (1969); он оригинален уже хотя бы тем, что детей в нем зовут *не* Ганс и Гретель. Автор рассчитывает на наше знакомство с первоисточником, потому многие детали обозначает намеками, косвенными штрихами, по которым нужно угадать, что происходит. Например, мы уже знаем всю историю от того момента, когда дети приходят в пряничный домик, и до того, как ведьма сует их в печь; так что Кувер опускает эту часть. Вместо ведьмы нам показывают лишь черные лохмотья, которые она носит, как будто мы видим ее краем глаза. Черные ведьмины тряпки замещают ее саму; здесь использована *синекдоха* — стилистический прием, где часть обозначает собой целое (например, название столицы — Вашингтон — может

* Кувер, Роберт (род. 1932) — современный американский прозаик и литературовед.

[74]

подразумевать всю страну и ее правительство). Мы не видим, как ведьма нападает на детей — только как она убивает голубей, клюющих хлебные крошки. Так, пожалуй, даже страшнее: она как будто отрезает детям путь домой, стирает даже саму память о нем. В конце рассказа, когда брат с сестрой приходят в пряничный домик, мы лишь мельком видим развевающиеся на ветру черные лохмотья. Автор заставляет переосмыслить все, что мы знаем об этой истории, заново оценить, насколько привычно мы ее воспринимаем. Обрывая повествование в тот момент, когда драма только начинается (дети нечаянно забредают в жилище злой колдуньи), Кувер показывает, до какой степени наши эмоции — тревога, любопытство, дурное предчувствие — обусловлены хорошим знанием немецкой сказки. «Зачем еще что-то рассказывать? — словно бы спрашивает писатель. — Этот сюжет живет в каждом из нас!»

С первоисточником — в данном случае со сказкой — можно проделать много разных штук, даже перевернуть с ног на голову. Именно так поступает Анджела Картер в цикле рассказов «Кровавая комната» (1979): перекраивает старые тексты, пишет провокационные, феминистские версии хорошо знакомых сказок. Она рушит наши представления об истории Синей Бороды, Кота в сапогах, Красной Шапочки, вытаскивает на поверхность мужской шовинизм и угнетение женщин, представления о неравенстве полов, заложенные в самих текстах и породившей их культуре.

Но старые сюжеты пригодны не только для перелицовки. Кувер и Картер выставляют саму сказку в новом свете, тогда как другие авторы чаще заимствуют отдельные образы и мотивы, чтобы расставить нужные акценты в собственных историях. Еще раз представьте, что вы писатель. Ваши герои — молодая пара. Не дети плотника, да и вообще не дети, и уж точно не брат с сестрой. Скажем, это любовники, которые тайком поехали куда-то вместе и заблудились. Например, машина сломалась где-то далеко от дома — необязательно в лесной глуши, может, и в большом городе, в районе дешевых многоэтажек. Допустим, они живут в таунхаусах и не привыкли к каменным джунглям, вот и свернули не туда, в явно неблагополучный квартал. Навигатор не

работает, мобильник разрядился. И похоже, единственное возможное пристанище — сомнительная хибара на отшибе. Очень даже драматичная завязка для гипотетического сюжета — а ведь все вполне современное, никаких плотников, никаких крошек, никаких пряничных стен. Так зачем же вытаскивать на свет божий какую-то замшелую сказку? Что она может поведать о злободневной ситуации?

[75]

Смотря какие моменты вы хотели бы заострить в своем рассказе. Что вам кажется самым тяжелым в бедственном положении героев? Может быть, одиночество, чувство затерянности. Они как дети вдали от дома, попавшие в беду не по своей вине. Или главная опасность в искушении — пряники-то сладкие, но трогать их нельзя? А может, важнее всего то, что они должны выкрутиться сами, не полагаясь на привычные «выручалочки»?

В зависимости от желаемого эффекта можно взять какую-нибудь сказку (например, про Ганса и Гретель) и подчеркнуть параллели между ее сюжетом и нашей историей. Переключка может быть очень простой: скажем, герой вслух пожалеет, что они не бросали на дорогу хлебные крошки — ведь он проехал нужный поворот (или даже два) и не знает этой части города. Или героиня выразит надежду, что развалюха на окраине не окажется логовом ведьмы.

Вот в чем прелесть технологии: необязательно брать сюжет целиком. Допустим, мы подхватили элементы *X*, *Y* и *B*, но не трогали *A*, *C* и *Z*. И что с того? Мы же не переписываем всю сказку. Просто играем с деталями, фрагментами, отдельными мотивами первоисточника (исходного текста, как сказал бы литературовед, ведь для нас все вокруг — текст). Это нужно, чтобы добавить глубины повествованию, создать текстуру, выделить главную тему, придать высказыванию ироническую окраску, напомнить читателю нечто, впитанное с молоком матери. Пользуйтесь на здоровье, здесь не бывает слишком много или слишком мало. Чтобы вызвать в памяти целую историю, иногда хватает небольшого намека.

Почему так получается? Да потому, что сказки, как и Шекспир, и Библия, и мифы с легендами, и все прочие повествования вписаны в одну великую историю. А все мы с того возраста, когда нам

[76]

начали читать вслух или впервые усадили перед телевизором, погружены в эту историю и ее сказочные варианты. Однажды увидев Баггза Банни или Даффи Дака в какой-нибудь переделке классического сюжета, мы всегда будем носить в себе этот сюжет. В наши времена трудно читать братьев Гримм, не вспоминая о братьях Уорнер.

Тут есть какая-то ирония, вам не кажется?

О да, безусловно, есть. И это один из лучших побочных эффектов литературного заимствования. Ирония — в разных своих проявлениях — пронизывает множество поэтических и прозаических работ, даже если ее присутствие почти неуловимо. Трудно спорить, что парочка тайных любовников не похожа на детей в страшном лесу. Но в каком-то смысле они — самые настоящие младенцы в джунглях: забрались в район, где нечего делать людям их круга. Их можно назвать и морально заблудшими. Они сбились с пути и попали в беду. Ироническим образом знаки силы и влияния (дорогая машина, швейцарские часы, эксклюзивная одежда) не только не помогают им, но, наоборот, превращают в лакомую добычу. Отыскать путь домой и отделаться от ведьмы им будет так же непросто, как маленьким путникам в первоначальной версии сказки. Да, никого не надо совать в печь, не надо разбрасывать крошки или отколупывать и съедать куски пряничной стены. Да, они не так уж невинны. На стыке сказок — с их ясной моралью — и нашего сложного, не всегда чистоплотного мира почти неизбежно возникает ирония.

История о заблудившихся детях пользовалась бешеной популярностью еще у экзистенциалистов, и спрос на нее до сих пор высок. Роберт Кувер, Джон Картер, Джон Барт, Тим О'Брайен, Луиза Эрдрих, Тони Моррисон, Томас Пинчон — список ее ценителей бесконечен. Но вам совсем не обязательно использовать сюжет «Ганса и Гретель» только потому, что это блюдо дня. Или даже блюдо полувека. «Золушка» тоже вполне ходовой товар, стодитя и «Белоснежка». Вообще, сойдет любая история, где есть злая королева или мачеха. И «Рапунцель» по-своему хороша, про нее даже «Дж. Гейлс Банд»* поют. Что-нибудь о прекрасном

* Американская блюз-рок-группа.

принце? Неплохо, но помните: в жизни до идеала дотянуть нелегко. Так что будьте готовы к иронии.

Я сейчас рассуждаю так, будто вы писатель, но кого я обманываю? Конечно же, и вы, и я просто читатели. И в чем наш урок? Во-первых, в том, как подходить к тексту. Открывая какой-нибудь роман, мы ищем героев, сюжет, темы, идеи — словом, обычный набор. Но если вы похожи на меня, то вскоре начнете выискивать знакомые моменты: о, вот это мне уже где-то попадалось. Постойте, это же из «Алисы в Стране чудес»! Так-так, а при чем тут Червоная Королева? А это что — намек на кроличью нору? Зачем? Всегда спрашивайте себя — *зачем?*

Думаю, всем хочется получить от книги что-то свежее и непривычное, но и что-то знакомое — тоже. Пусть новый роман не будет слишком похож на то, что мы читали до сих пор. Но пусть у него будет нечто общее с другими текстами, чтобы прежний читательский опыт стал подспорьем, помог извлечь смысл. Если в книге удачно сочетаются разом новое и узнаваемое, она начинает резонировать, словно к симфонии добавили новые музыкальные темы. Возникает чувство глубины, полноты, насыщенности. «Побочные» мелодии могут доноситься из Библии, из Шекспира, Данте, Мильтона, но могут прийти и из более скромного, всем известного источника.

Это я к чему: когда наведаетесь в книжный магазин и принесете домой новый роман, вспомните о братьях Гримм.

[77]

Греческие мотивы

В трех последних главах мы обсуждали три разных мифа: шекспировский, библейский и фольклорно-сказочный. Тесная связь мифа с религией иногда вызывает путаницу на семинарах: многие студенты думают, что «миф» означает «выдумка», и не понимают, как это совместимо с искренней верой. Но я-то подразумеваю совсем другое. Меня интересуют устойчивый, узнаваемый сюжет и символы, которые его сопровождают. Верить ли в историю Адама и Евы, видеть в ней факт или притчу — это, безусловно, важно, только не в нашем контексте. Когда речь идет о чтении и восприятии художественного текста, главное для нас — как тот или иной сюжет становится «литературным сырьем», какие смыслы он придает поэзии и прозе и как его воспринимают читатели. Все три упомянутые мифологии служат материалом, источником аналогий и подтекстов для современных авторов (а любой автор — современный, пока пишет; даже Джон Драйден* при жизни еще не был архаичным). Если читатель сумеет их распознать, итог чтения станет существенно богаче и весомее. Пожалуй, библейский миф покрывает весь спектр, все уровни бытия: любые фазы жизни, включая

* Драйден, Джон (1631–1700) — английский поэт, драматург, критик и баснописец.

жизнь после смерти; любые отношения, от личных до государственных; любые грани нашего опыта — физические, сексуальные, психологические, духовные. Однако творения Шекспира и сказки (как народные, так и авторские) тоже многое говорят о человеческой жизни.

[79]

Когда мы говорим о «мифе» в самом общем смысле слова, имеем в виду историю, повествование, рассказ. Есть истории, объясняющие нам про нас самих больше — или по крайней мере иначе, — чем физика, химия, философия либо математика, при всей их пользе и информативности. Этот свод знаний о себе и жизни принимает форму сюжетов, которые откладываются в памяти групп и сообществ, образуют смысловое поле нашей культуры и сами подвергаются ее воздействию. Они определяют рамки восприятия, задают тот угол, под которым мы рассматриваем весь мир и себя в нем. Давайте скажем просто: миф — это любое повествование, важное для нашей культуры.

У каждого сообщества есть свои ключевые истории. В XIX веке немецкий композитор Рихард Вагнер обращался за сюжетами для опер к германской мифологии. Можно долго спорить о том, хороши или плохи были результаты с исторической и музыкальной точек зрения, но сам этот порыв — использовать мифы своего народа — очень даже понятен. На исходе XX века в литературу США буквально ворвались авторы с индейскими корнями, и многие из них черпали темы, сюжеты и образы в мифах североамериканских племен. Можно вспомнить Лесли Мармон Силко и ее новеллу «Желтая женщина»; цикл «этнических» романов Луизы Эрдрих; Джеральда Визенора и его сагу «Медвежье сердце». Когда в «Песни Соломона» у Тони Моррисон появился летающий герой, многие читатели (особенно белые) усмотрели в нем параллель с Икаром. Однако сама писательница объясняла, что образ взят из мифа о крылатых африканцах, который очень важен и значим для ее сообщества. В сущности, метод Рихарда Вагнера не так уж сильно отличается от метода Моррисон и Силко: ведь он тоже обратился к корням, мифам своего племени. Мы не всегда помним, что у людей есть племенное родство в любую эпоху, даже в эру цилиндров и крахмальных воротничков, но это опасная забывчивость. Во всех моих примерах художник обращается

к прошлому и ищет там истории, важные для него самого и его сородичей, — то есть мифы.

[80]

Конечно же, в европейской и евро-американской культуре есть и другой источник мифов. Или даже Мифов — с большой буквы. Что вам сразу приходит в голову при слове «мифология»? Подсказываю: северное Средиземноморье, две или три тысячи лет назад. Правильно, мифы и легенды Древней Греции и Древнего Рима. Греко-римская мифология так прочно вплетена в наше сознание — вернее, в наше бессознательное, — что мы этого уже и не замечаем. Не верите? Студенческий футбольный клуб в моем городе называется «Спартанцы». А школьные команды часто зовутся «Троянцами». У нас в штате есть городок Троя, а в нем колледж «Афины» (и эти люди еще говорят, что в департаменте образования нет клоунов!). Имеются также города Итака, Спарта, Ромул, Рем и Рим. Они возникли на разных этапах его заселения и разбросаны по всему штату. Если город в центре штата Мичиган, за тысячи миль от всего хоть капельку эгейского или ионического (не считая нашего же городка Иония), может называться Итака — значит, древнегреческий миф на редкость живуч!

Вернемся на секунду к Тони Моррисон. Меня всегда изумляло, что писатели так носятся с Икаром. Ведь это его отец, Дедал, соорудил крылья, рассчитал, как взлететь с утесов Крита и добраться до материка, — и долетел ведь, живой и здоровый! Взбалмошный мальчишка Икар не послушал отца и разбился насмерть. А его падение до сих пор будоражит поэтов и художников. Сколько всего в нем видели: отцовскую попытку спасти дитя и трагическую неудачу; лекарство, оказавшееся столь же смертоносным, как сам недуг; юношеское дерзание, которое привело к гибели; спор между трезвой взрослой мудростью и бездумным мальчишеским задором; и, конечно, ужас смерти в морской пучине. Совершенно ничего общего с летучими африканцами; понятно, почему Моррисон так удивилась читательской реакции. Но этот сюжет, этот образ так глубоко засел в недрах нашего подсознания, что мы вспоминаем его всякий раз, как речь заходит о полетах или падениях. В случае с «Песнью Соломона» параллель оказалась ложной. Но в других произведениях она и вправду есть.

В 1558 году Питер Брейгель написал прекрасную картину «Падение Икара». На первом плане мы видим пахаря с быком; за ним — пастуха и стадо; далее — море, по которому мирно плывет купеческое судно. Все эти сценки дышат будничным покоем. И лишь в правом нижнем углу холста что-то слегка выбивается из общего ряда: две ноги еще бьются над водой, но их явно тянет в пучину. Это и есть Икар. От него мало что осталось на картине, но его присутствие все меняет. Без гибнущего мальчика получились бы просто сценки из сельской и морской жизни: никакого рассказа, никакой общей темы. Я довольно часто разбираю на семинарах два великих стихотворения, вдохновленных этой картиной: «Музей изящных искусств» Уистена Хью Одена (1940) и «Пейзаж с Икаром» Уильяма Карлоса Уильямса* (1962). Оба текста прекрасны, они очень разные по тону, стилю и форме, но тема у них, в общем, одна: жизнь, которая идет своим чередом, невзирая на наши личные драмы.

Каждый художник находит в картине что-то свое. Брейгель изображает пахаря и корабль, о которых ничего не сказано в изначальной греческой версии мифа. Уильямс и Оден, в свою очередь, сосредоточены на разных элементах картины. Уильямса больше интересуют визуальные эффекты; он пытается передать изображение с помощью слов, как бы перевести его с языка живописи на язык поэзии, при этом добавляя от себя кое-что к содержанию. Текст даже зрительно напоминает об отвесном падении: очень длинный и узкий (за счет коротких строк), он словно прочерчивает по странице вертикальную черную линию. Оден же в своем стихотворении рассуждает о сугубо интимном характере горя и о том, как мало дела «большому миру» до наших личных невзгод. Очень интересно и радостно бывает обнаружить, что одна и та же картина может породить два таких непохожих отклика. А ведь у каждого читателя возникнут свои, новые ассоциации. Моя юность, например, пришлось на 60-е, и участь Икара напоминает мне о тех подростках, что гоняли по улицам на спортивных авто типа «Барракуды». Никакие уроки вождения,

* Оден, Уистен Хью (1907–1973) — англо-американский поэт; Уильямс, Уильям Карлос (1883–1963) — один из крупнейших поэтов США.

[82]

никакие родительские советы и уговоры не могли преодолеть тягу к этой скорости и мощи. Увы, многие из тех юных «гонщиков» разделили печальную судьбу Икара. Мои студенты — люди другого поколения, так что они, конечно, проводят иные параллели. Но основа-то у них одна, мифическая: юноша, крылья, полет и неожиданная гибель.

Итак, классическая мифология может поставлять сюжеты для поэзии, живописи, оперы, художественной прозы. А на что она еще годится?

Ну вот, например, одна идея. Допустим, вам захотелось написать эпическую поэму о жизни бедной рыбацкой общины на Карибском море. Вы родом из тех мест и знаете всех этих рыбаков как собственную семью? Тогда вам, наверное, захочется рассказать про их страсти — ревность, любовь, отчаяние; про их опасную жизнь, про морские приключения; захочется отобразить их гордость и достоинство, показать те стороны их жизни, которые не видны туристам и белым судовладельцам. Конечно, можно подойти к делу очень, *очень* серьезно: сделать всех персонажей невероятно мудрыми и чинными, создать возвышенные образы трудолюбивых праведников. Вот только надо ли? Скорее всего, получится что-то скучное и ходульное; напыщенность и благородство — очень разные вещи. Да и в жизни рыбаки отнюдь не святые. Они совершают ошибки, они бывают мелочными, завистливыми, развратными, иногда жадными — а бывают смелыми, сильными, толковыми, мудрыми, сложными. Вам ведь нужен обычный живой человек, пусть и очень хороший, а не индеец Тонто, как в «Одиноком рейнджере».

Можно пойти иным путем. Пусть за вашим рассказом о рыбаках тенью маячит древняя история о соперничестве и войне, в которой даже победитель обречен на гибель; история, чьи герои, при всех личных слабостях, наделены несомненным благородством. Дайте вашим персонажам имена Елена, Филоктет, Гектор и Ахилл. По крайней мере именно так поступил лауреат Нобелевской премии Дерек Уолкотт* в своей поэме «Омерос»

* Уолкотт, Дерек (род. 1930) — англоязычный поэт и драматург, уроженец острова Сент-Люсия. Лауреат Нобелевской премии по литературе.

(1990). Конечно же, все эти имена из «Илиады», хотя Уолкотт позаимствовал элементы — параллели, персонажей, ситуации — не только оттуда, но и из «Одиссеи».

[83]

Настало время неизбежного вопроса: а зачем?

Зачем поэту в конце XX века братья за историю, которая передавалась из уст в уста примерно с XII по VIII столетие до нашей эры и записана-то была еще на 200–300 лет позже? Зачем нужно сравнивать каких-то рыбаков с легендарными воинами, ведущими свой род от богов? Ну, начнем с того, что великим героям Гомера доводилось и пахать, и рыбачить. И разве не все мы произошли от богов? Проводя такие параллели, Уолкотт напоминает, что любой из нас может обрести величие, даже если его земной удел более чем скромнен.

Это один возможный ответ. Другой — в том, что перипетии обеих историй гораздо более схожи, чем кажется на первый взгляд. Сюжет «Илиады» вовсе не такой уж божественный или вселенский. Те, кто не читал поэму, ошибочно полагают, что она о Троянской войне. На самом деле в ней описано одноединственное, хотя и довольно длительное действие: гнев Ахиллеса. Ахиллес гневается на своего военачальника Агамемнона, перестает сражаться на стороне греков и возвращается к битве лишь после того, как гибнет его ближайший друг Патрокл. Теперь его гнев обращается против троянцев, и в особенности их величайшего героя Гектора, которого Ахиллес в итоге убивает. А что вызвало этот гнев? Агамемнон отнял его боевую добычу. Банально? Будет еще хуже. Эта добыча — женщина. Воля богов и общественное мнение вынуждают Агамемнона вернуть наложницу ее отцу, и он обделяет воина, который публично примкнул к его лагерю, — Ахиллеса, забирая взамен его наложницу Брисеиду. Фу, какие мелкие дразги! И где же здесь благородство? Как же Елена, суд Париса, троянский конь? А они ни при чем. В основе всего лежит история мужчины, обезумевшего от ярости, когда у него забрали женщину. Ее же он «добыл» в ходе общей кровавой бойни, случившейся потому, что другой мужчина — брат Гектора Парис — украл жену у Менелая (брата Агамемнона). Вот почему Гектору в итоге пришлось взвалить на себя оборону Трои.

И все же по прошествии веков эта история, замешанная на похищении двух женщин, стала символом героизма и верности, жертвенности и поражения. Упрямое мужество Гектора в его безнадежной борьбе, пожалуй, не знает себе равных. Горе Ахиллеса, потерявшего любимого друга, буквально надрывает сердце. Главные поединки — Гектора с Аяксом, Диомеда с Парисом, Гектора с Патроклом и, наконец, Ахиллеса с Гектором — полны драматизма и напряжения, их исход влечет за собой великий триумф и великую скорбь. Неудивительно, что писатели до сих пор так охотно учатся у Гомера и так много черпают у него.

А когда это началось?

Да почти сразу. Вергилий — римский поэт, который умер в 19 году до нашей эры, — «лепил» своего Энея с гомеровских героев. Эней совершает практически те же подвиги, что Ахиллес, и странствует в тех же местах, что Одиссей. Почему? Так положено героям. Эней сходит под землю, в царство мертвых. Зачем? Да затем, что туда спускался Одиссей. В последней решающей битве он убивает великана-циклопа из стана врагов. Почему великана? Потому что Ахиллес убивал великанов. И так далее, и тому подобное. На самом деле «Энеида» не совсем уж подражательна и не лишена юмора. Эней и его спутники уцелели при разгроме Трои, так что герой-троянец идет по стопам своих противников. В поэме даже есть сцена, где троянцы проплывают мимо острова Итака, осыпая Одиссея бранью и проклятиями за то, что придумал пресловутого коня. Но в целом судьба Энея определена заранее: ведь Гомер уже всем объяснил, что значит быть героем.

А что же Уолкотт? Через две тысячи лет после Вергилия Уолкотт заставляет своих героев совершать поступки, в которых мы опознаем символическую реконструкцию гомеровского эпоса. Не всего целиком, конечно, — некоторые моменты приходится опускать. Сложно организовать масштабную батальную сцену в рыбацкой лодке, например. Да и про новую Елену странно было бы говорить, что ее красота двинула в поход «тысячу баркасов»: масштаб мелковат. И все же сходство есть: Уолкотт устраивает своим персонажам проверку на честь и мужество, а заодно подчеркивает — ими движут самые простые и понятные житейские

мотивы, как было и с героями Гомера. Гектору нужно защитить семью. Ахиллесу — сохранить достоинство. Одиссею — вернуться домой. Пенелопе — остаться верной женой и при этом не утратить надежду. У Гомера показаны четыре главные человеческие битвы: с природной стихией, божественной волей, другими людьми и самими собой. В конце концов, разве не эти четыре силы проверяют на прочность всех нас?

[85]

Конечно, в современной культуре такие параллели часто приобретают ироническую окраску. Один из распространенных приемов — так называемое *комическое снижение*. Например, трое арестантов бегут из тюрьмы, долго скитаются, переживают довольно забавные приключения. Можно ли усмотреть здесь аналогию со странствиями Одиссея? Джозел и Итан Коэны не просто попытались — построили на этой аналогии свой фильм «О, где же ты, брат?» (2000). Ведь история троих беглецов — про долгий путь домой, как и «Одиссея».

Или вот, пожалуй, самый знаменитый пример. Один-единственный день из жизни дублинцев в 1904 году; молодой человек выбирает для себя будущее, мужчина средних лет бродит по городу и возвращается к жене только под утро. И лишь один штрих во всей книге намекает, что сюжет ее как-то связан с Гомером. Одно-единственное слово — название: «Улисс» (1922). Теперь мы знаем, что Джойс замышлял каждую главу романа как параллель к одному из эпизодов «Одиссеи». Например, сцена в редакции газеты переключается с визитом Одиссея к Эолу, богу ветров, хотя аналогия на первый взгляд кажется весьма зыбкой. Впрочем, журналисты — народ довольно ветренный; диалог в этой сцене можно назвать эпически-цветистым, а под конец в окно редакторского кабинета врывается самый настоящий ветер и сметает со стола бумаги. И все же сходство с гомеровским оригиналом усмотрит лишь тот, кто понимает: это сходство условное, гротескное, комическое, словно в кривом зеркале. Джойса интереснее всего читать именно как пародию. В отличие от Уолкотта, он не так уж стремится возвысить своих персонажей, наделять классическим благородством — хотя в конце романа они обретают некий ореол доблести. Когда наблюдаешь, как бедняга Леопольд Блум весь день и полночи мечется по улицам Дублина,

[86]

попадает в бесконечные передраги, вспоминает и будто заново переживает самое большое горе своей жизни, поневоле начинаешь видеть в нем трагического героя. Но эпического масштаба он, конечно, не достигает — Блум все же не Одиссей.

Однако античная мифология — это не только Гомер. Эхо «Метаморфоз» Овидия отзывается во многих позднейших текстах. Пожалуй, самый знаменитый пример — «Превращение» Франца Кафки: герой просыпается однажды утром и обнаруживает, что стал гигантским насекомым. Индиана Джонс кажется чисто голливудским продуктом, но подобные персонажи — бесстрашные охотники за знаменитым сокровищем — ведут свой род от Ясона с аргонавтами. Хотите что-то более житейское? Пожалуйста: история царя Эдипа и его злополучного семейства, известная всем по пьесам Софокла и столько раз переосмысленная уже в наши дни. Вообще, нет такой семейной распри или душевной драмы, для которой не нашлось бы античного образца. Не зря же Фрейд давал психическим расстройствам имена героев греческой трагедии. Оскорбленная женщина, безумная от горя и готовая жестоко мстить обидчику? Вспомним Энея и Дидону, Ясона и Медею. И, как свойственно древним религиям, античный свод мифов объяснял многие природные явления: от смены времен года (Деметра, Персефона и Аид) до соловьиного пения (Филомена и Терей).

Нам очень повезло: большая часть этих историй записана, причем в разных версиях и трактовках, так что можно пользоваться прекрасными образами и сюжетами. Мы впитываем их с детства, поэтому, когда писатель обращается к античному мифу, читатель, как правило, замечает аллюзию. Конечно, он не всегда распознает историю целиком, чаще припоминает отрывки, да и то в голливудской обработке. Но даже и такой момент узнавания делает соприкосновение с литературой глубже, богаче и значительнее: мы понимаем, что и в современный сюжет можно вдохнуть вечную силу мифа.

Ах да, совсем забыл. Помните, как называется поэма Уолкотта? «Омерос». Так вот, на одном из карибских диалектов так звучит имя Гомер.

Кажется, дождь собирается...

«Стояла темная ненастная ночь». Стоп, кажется, мы это уже где-то слышали? Ах да, так писал Снупи*. А Чарлз Шульц заставил Снупи написать так, потому что эта фраза — клише, и очень избитое. Она уже была избитым клише в те времена, когда песик Снупи решил взяться за перо. А вот Эдвард Бульвер-Литтон, знаменитый беллетрист Викторианской эпохи, и в самом деле как-то раз написал: «Стояла темная ненастная ночь». Этими словами он начал один из своих романов, причем далеко не лучший. Ну вот, теперь вы знаете все, что надо знать о темных ненастных ночах. Кроме одного.

Зачем они нужны?

Вы ведь задавали себе этот вопрос, правда? Зачем писателю нужно, чтобы ветер завывал, а дождь лил как из ведра, а старый замок, или лачуга, или усталый путник содрогались от ударов стихии?

Можно сказать, что каждой истории необходимы декорации, а погода — часть декораций. Верно; но это еще не все. Есть

* Пес породы бигль, персонаж комиксов американского художника Чарльза Шульца.

и другие причины. Вот что я вам скажу: погода никогда не бывает просто погодой. Дождь — это не просто дождь. То же касается снега, солнца, тепла, холода и даже слякоти, хотя слякоть редко попадалась мне в книгах, и тут судить сложнее.

Что означает для нас дождь? С тех самых пор, как наши далекие предки выбрались из моря на сушу, вода как будто гонится за нами и хочет вернуть себе. Наводнения и цунами пытаются затащить нас обратно на глубину, круша все, чего мы достигли. Помните историю Ноя? Затяжные дожди, потоп, ковчег, пары животных, голубка, оливковая ветвь, радуга. Наверное, этот библейский сюжет был очень утешителен для древних людей. Той радугой Бог сообщил Ною, что, как бы сильно мы ни нагрешили, Он все же не станет совсем стирать нас с лица земли. Думаю, увидеть ее было большим счастьем.

В нашей иудео-христиано-исламской культуре дождь и радуга несут большую символическую нагрузку. Конечно, в других мифологиях им тоже есть место, пока давайте придерживаться того, что ближе. Страх утонуть сидит в любом из нас (в конце концов, мы жители суши); затопление всего и вся доводит этот страх до предела. Дождь пробуждает глубоко запрятанную древнюю память. Нашествие воды задевает нас на каком-то первобытном, генетическом уровне, а Ной — его символ. Когда Д. Г. Лоуренс в новелле «Дева и цыган» (1930) описывает, как наводнение оставило семью без крова, он, безусловно, припоминает Всемирный потоп: разрушительную силу, за которой все же следует новое начало.

Вообще, дождь — очень богатый образ. Та самая темная и ненастная ночь (а я подозреваю, что до появления неоновых вывесок и электрических фонарей все ненастные ночи были чертовски темны) весьма успешно задает настроение текста. Томас Гарди — куда более талантливый автор, чем его современник Бульвер-Литтон, — написал прекрасный рассказ «Три незнакомца» (1883). Трое мужчин: приговоренный к смерти арестант (беглый), его брат и палач — случайно сходятся в доме пастуха, где празднуют крестины. Палач не знает свою несостоявшуюся жертву в лицо (как и остальные гости), а вот брат при виде бывшего узника пускается в бегство, отвлекая внимание на себя.

Застолье сменяется погоней, которая происходит, конечно же, в темную и ненастную ночь. Сам Гарди этого клише не употребляет, но увлеченно и с иронией описывает, как дождь колошматит по незадачливым путникам и вынуждает их искать приют — именно так все трое мужчин и забредают на пирушку к пастуху. Библейские мотивы очень важны для Гарди, но тут уж он вряд ли думал про Ноя. Так зачем же ему понадобился этот ночной ливень?

Во-первых, для сюжета. Ливень сводит героев при очень неуютных (для беглеца и его брата) обстоятельствах. Иногда я скептически отзываюсь о сюжете, но не будем упускать из виду, насколько он важен для авторских решений. Во-вторых, нужно создать атмосферу. Дождь ассоциируется с унынием, одиночеством, тайной. Туман тоже неплох для этих целей. И потом, персонажи должны помучиться. Гарди вообще любит мучить героев — чем сильнее, тем лучше. А какие погодные условия больше давят на психику и причиняют худшие физические страдания, чем затяжной дождь? При сырости и холодном ветре можно оконечить и четвертого июля. Поэтому Гарди обожает дожди. Наконец, дождь демократичен: он поливает и грешников, и праведных. Осужденный и палач связаны незримой нитью: оба вынуждены укрываться от ливня. Вот зачем Гарди понадобилась его злодейка-гроза. Впрочем, у дождя масса других достоинств.

Каких? Например, он чистый. Парадоксальное свойство: он такой чистый, когда падает с неба, — и развозит такую грязь на земле. Словом, если вам нужно, чтобы персонаж символически очистился, пусть погуляет где-нибудь под дождем. К концу прогулки он у вас полностью преобразится. Еще, вероятно, простудится, но это уж другая история. Дождь может охладить гнев, пробудить совесть, отрезвить — смотря что вам угодно. Он может смыть пятно позора — метафорически, конечно. С другой стороны, если герой оступится, то упадет в лужу и станет еще грязнее, чем прежде. Выбирайте: либо очищать, либо пачкать. Впрочем, некоторые виртуозы это совмещают. Тут нужно быть очень осторожным, как с желаниями: вдруг загадаешь что-то, а оно сбудется. Вдруг захочешь очиститься — и очистишься, вопрос только, как и от чего именно. В романе «Песнь Соломона»

Тони Моррисон гонит несчастную отвергнутую Агарь под дождь. Давний любовник (он же кузен, что особенно пикантно), Молочник, бросает ее ради более презентабельной пассии, чьи черты и волосы ближе к вожделенному «белому» идеалу. Агарь в отчаянии бросается в поход по магазинам, скупает одежду и украшения, заходит в салон красоты и всячески пытается превратить себя в подобие той женщины, которая, по ее мнению, нужна Молочнику. Потратив все деньги и душевные силы на воплощение его фантазии, она попадает в сильнейший ливень; ее новая одежда, свертки и прическа гибнут безвозвратно. Остаются ненавистные курчавые негритянские волосы да отвращение к себе. Дождь не омывает ее душевных ран, он избавляет ее от иллюзий, ложных представлений о красоте. Пережить это все Агарь не в состоянии: вскоре она умирает — не то от разбитого сердца, не то от простуды. Такое вот очищение.

С другой стороны, дождь бывает целительным. Во-первых, он ассоциируется с весной, во-вторых, история Ноя с ковчегом здесь тоже важна. Дождь возвращает мир к жизни, росту, плодородию. Однако писатели народ коварный, и эту роль дождя нередко обыгрывают иронически. Вот, например, Хемингуэй: в романе «Прощай, оружие!» (1929) он «убивает» при родах возлюбленную лейтенанта Генри, а затем отправляет страдающего героя... куда? Правильно, под дождь. Смерть при рождении новой жизни сама по себе полна горькой иронии; дождь — живительная внешняя влага — только усугубляет мрачный эффект. Впрочем, для Хемингуэя иронии много не бывает.

То же самое у Джойса в «Мертвых». Ближе к концу Грета Конрой рассказывает мужу о своей первой любви — давно умершем Майкле Фюрее, чахоточном юноше, который в дождь пришел постоять под ее окном и неделю спустя скончался. Можно, конечно, списать все на правду жизни: ведь действие происходит в западной части Ирландии, а там всегда дождливо. Верно; но дело не только в правдоподобии. Джойс сознательно играет с читательскими ожиданиями: мы привыкли воспринимать дождь в искусстве как символ очищения и возрождения, но в жизни-то у нас совсем другие ассоциации — сырость, холод, простуда, пневмония, смерть. Поэтические метафоры и суровая проза

причудливо переплелись в образе мальчика, умершего ради любви. Юность, смерть, полнота чувств, отчаяние — вот сколько всего прочитывается в фигурке злосчастливого Майкла Фюрера под дождем. Да, Джойс любил иронию не меньше, чем Хемингуэй.

Вода — главная стихия весны. Апрель с водою, май с травой. Весна не просто время цветения, это время надежд, пробуждения духа. Но будь вы поэтом-модернистом (обратите внимание: где модернизм, там всегда ирония!), вы бы обязательно перевернули эту благостную картину с ног на голову и начали бы поэму словами «Апрель — жесточайший месяц...». Прямо как Т. С. Элиот начал свою «Бесплодную землю». В этой поэме он разносит в пух и прах все представления нашей культуры о весне, дожде, плодородии. Гадать, нарочно ли он переиначивает эти символы, не приходится: Элиот любезно снабжает свой текст комментариями и заметками, так что сразу ясно — да, нарочно. Он даже указывает, на какой труд опирался при изучении рыцарских легенд и романов: «От ритуала до легенды» Джесси Уэстон (1920). В своей книге Уэстон разбирает миф о Короле-рыбаке; легенда о короле Артуре — лишь часть этой мифологии. В центре всех ее сюжетов — герой-спаситель, латающий прорехи в обществе, природе, мироздании. Что-то в жизни общины разрушено, испорчено, казалось бы, бесповоротно; однако появляется добрый, разумный властитель и все налаживает. Плодородие почвы и растений необходимо для благоденствия, поэтому немалая часть материала, с которым работает Уэстон, связана с темой пустоши, заброшенной земли и ее возрождения. Удивительно ли, что мотив дождя возникает сплошь и рядом? Элиот извлекает урок из книги Уэстон и делает засуху, отсутствие дождя ключевым образом в начале поэмы. С другой стороны, вода у него несет двойную смысловую нагрузку: река Темза загрязнена и отравлена; изображена эта грязь весьма натуралистично, вплоть до сидящей на берегу крысы с блестящим от слизи брюшком. В сущности, дождь в поэме так и не приходит. В конце нам говорят, что он собирается, но ведь это не то же самое, что услышать стук капель по земле. И так, дождь не начинается, и мы не можем с уверенностью сказать, что он принесет с собой, если все-таки начнется. А вот его отсутствие очень значимо в поэме.

[92]

Когда дождь встречается с солнцем, получается радуга. Мы уже о ней говорили, но давайте вспомним еще раз. Да, она порой ассоциируется с лепреконами и горшочками с золотом, но главный смысл радуги — божественное знамение, мирный договор между небом и землей. Бог обещал Ною не затоплять весь мир повторно. Ни один западный писатель или поэт не может использовать этот символ — радугу, минуя библейский подтекст. Один из лучших романов Д. Г. Лоуренса так и называется: «Радуга» (1916); как нетрудно догадаться, в нем возникает тема потопа и все близкородственные ассоциации. Когда читаешь стихотворение Элизабет Бишоп «Рыба» (1947) и в последних строках видишь, что «все вокруг / только радуга, радуга, радуга», — сразу ясно: речь идет о мирном пакте между людьми, Богом и природой. Конечно же, рыбку нужно отпустить! Вообще, радуга — довольно очевидный символ и вызывает вполне предсказуемую реакцию у большинства читателей. Она встречается не так уж часто и потому бросается в глаза, ее сложно не заметить, а в нашей культуре за этим образом тянется длинный шлейф смыслов. Если вы научились обращать внимание на радугу — значит, осилите дождь и все остальное.

Взять, к примеру, туман. Он почти всегда обозначает неопределенность, зыбкость ситуации. В романе «Холодный дом» (1853) Чарльз Диккенс упоминает миазмы — то есть в прямом и переносном смысле напускает туману, когда изображает Чансери, судебную канцелярию, разбирающую тяжбы о наследстве. Генри Грин окутывает весь Лондон густым туманом, чтобы молодые богатые путешественники надолго застряли в гостинице (рассказ «Вечеринка в пути», 1939). Во всех этих случаях туман — не просто погодное явление, но и знак смуты в умах и душах героев. Вообще, писатели используют туман, когда хотят показать слепоту, непонимание, неизвестность.

А снег? Он нагружен смыслами ничуть не меньше дождя, только смыслы другие. Снег может быть чистым, слепящим, убийственно холодным (но и теплым тоже: он окутывает, как одеяло), негостеприимным, уютным, праздничным, суровым, грязным (если лежит давно). Со снегом можно сделать что угодно. В рассказе Уильяма Гасса «Мальчишка Педерсенов» (1968)

смерть приходит следом за метелью. В стихотворении «Снежный человек» (1923) Уоллес Стивенс делает снег символом пустоты, небытия, уныния, неотвязных раздумий о тщетности жизни. «Ничто, которое есть, и то, которого нет» — воистину леденящий образ. А у Джойса в «Мертвых» снегопад приносит с собой прозрение: Габриэль считает себя на голову выше всех остальных, но за один-единственный вечер делает несколько неприятных, отрезвляющих открытий. Наконец, он смотрит из окна на снег, который «идет над всей территорией Ирландии», и вдруг осознает: снег, как и смерть, — великий уравниватель, он «ложится легко на живых и мертвых», не делая никаких исключений.

Мы еще припомним все это, когда будем говорить о временах года. Конечно, спектр природных явлений очень богат, про них можно писать отдельную книгу. Ну, а пока запомните золотое правило: читаешь стихи или роман — посмотри, что там с погодой.

Интерлюдия.

Он в самом деле хотел это сказать?

Наверное, дорогие читатели, вы уже не раз мысленно задавали мне один вопрос: «Вот вы говорите: автор использует такой-то текст, автор берет оттуда-то символы или сюжеты... неужели он это делает сознательно? Как вообще можно постоянно держать в голове какие-то замшелые древности?»

Великолепный вопрос. Нарочно ли они это делают? Как бы мне хотелось дать такой же великолепный ответ: звучный, весомый, может быть, даже поэтический. Но я могу сказать лишь одно.

Да.

Ответ весьма прозаический, к тому же не совсем правильный. Точнее, чересчур категоричный. Истина в том, что никто ничего не знает наверняка. Конечно, есть писатели, с которыми все понятно, потому что они сами раскрывают свои секреты. Но гораздо чаще приходится гадать.

Начнем с легких случаев — Джеймса Джойса, Т. С. Элиота и прочих авторов, которых условно можно назвать «сознательными». Они стараются контролировать любую фазу творческого процесса, намеренно используют любой прием и тщательно просчитывают любой художественный эффект. В основном это модернисты, особенно те, кто писал в промежутке между двумя мировыми войнами. В статье под названием «“Улисс”, порядок и миф» (1923) Элиот превозносит свеженаписанный шедевр Джойса. Ранее, говорит он, писатели полагались на «повествовательный» метод; теперь же авторы, следуя примеру Джойса, могут практиковать «мифологический» подход. «Улисс», как мы помним, — очень длинная и детальная хроника одного дня из жизни дублинцев (16 июня 1904 года), структура текста подсказана гомеровской «Одиссеей» (Улисс — имя того же героя, Одиссея, в римской мифологии). В романе обыгрываются многие эпизоды из древнего эпоса, хотя и в пародийном ключе. Нисхождение Одиссея в царство мертвых становится походом на кладбище; вместо встречи с Цирцеей (волшебницей, превращавшей мужчин в свиней) главные герои отправляются в знаменитый дублинский бордель. Элиот пишет статью о Джойсе, но подспудно защищает собственную поэму «Бесплодная земля», тоже сотканную из мифологических тем, сюжетов и образов. В его случае речь идет о древнем мифе плодородия, связанном с фигурой Короля-рыбака. Эзра Паунд в «Кантос» синтезирует элементы греческой, латинской, китайской, английской, итальянской и французской поэтических традиций. Д. Г. Лоуренс пишет эссе о мифах Египта и Мексики, психоанализе Фрейда, толковании Апокалипсиса и эволюции европейского и американского романа. Как вы думаете, творчество этих авторов или их современников Вирджинии Вулф, Кэтрин Мэнсфилд, Эрнеста Хемингуэя и Уильяма Фолкнера может быть наивным? С трудом верится, правда?

Тот самый Фолкнер для романа «Авессалом! Авессалом!» (1936) берет заголовок из Библии (Авессалом — непокорный сын царя Давида; он покончил с собой), а сюжет и часть персонажей заимствует у греков. Этот роман — вариация на тему Эсхиловой «Орестеи» (458 г. до н.э.), трагедии о воинах, выживших

после Трои, о мести, о бойне чисто эпического масштаба. Конечно же, здесь вместо троянской — Гражданская война Севера и Юга, и убийство несколько переименовано: незаконно прижитого сына убивает его брат, тогда как в оригинале вернувшегося мужа (Агамемнона) убивает неверная жена (Клитемнестра). Впрочем, о последней все же напоминает имя рабыни-мулатки Клити. Орест, сын-мститель, преследуемый фуриями и гибнущий в огне на руинах семейного гнезда, — это Генри Сатпен. Электра, убитая горем дочь, — его сестра Джудит. Видите: повествование задумано очень хитро и выверено до мельчайших деталей; вряд ли здесь есть место наивному, бессознательному самовыражению.

Ну хорошо, с модернистами все ясно. Но что было раньше? Примерно до 1900 года почти любой автор получал хотя бы зачатки классического образования: латынь, немного древнегреческого, классическая поэзия, Данте, Шекспир — уж точно больше, чем среднестатистический читатель знает сегодня. Более того, писатели могли рассчитывать на эрудированность своей публики. В XIX веке театральные импресарио имели немалые сборы, устраивая гастроли шекспировских трупп на американском Западе. Уж если жители прерий свободно цитировали Барда, можно ли поверить, будто писатели «случайно» воспроизводили его сюжеты?

Доказать что-либо здесь практически невозможно, поэтому обсуждать писательские намерения («Что хотел сказать автор?») — занятие неблагодарное. Давайте лучше сосредоточимся на том, что он на самом деле сказал, а главное, что мы, читатели, можем подметить в его произведениях. Часто приходится работать с намеками и предположениями, на ощупь искать нечто лежащее за пределами текста. Не нужно забывать, что почти любой начинающий писатель бывает еще и ненасытным, запойным читателем, поглощающим литературу и искусство огромными дозами. К тому времени, как он берется за перо, обычно усвоено уже так много, что и не различишь, где чье влияние. Сознательно или нет, но автор уже накопил некий культурный багаж и может им пользоваться. Нужно помнить и о скорости сочинения. Вы читаете эту главу несколько минут; я же, увы, писал ее много

[96]

дней. Нет, не сидел все это время за компьютером. Сначала я долго вынашивал идею и решал, как лучше к ней подступиться. Затем набросал несколько пунктов и начал подбирать к ним аргументы и фактуру. Временами «зависал» и шел готовить обед, или пек хлеб, или помогал сыну возиться с машиной, но тема и материал все время крутились в голове. Потом я опять садился за клавиатуру и начинал все сызнова, но отвлекался и переключался на что-то другое. И вот наконец добрался до места, которое вы сейчас читаете. Даже если предположить, что мы одинаково хорошо знаем предмет обсуждения, — кто больше о нем передумал: вы за пять минут чтения или я за пять дней работы? Я просто хочу сказать, что мы, читатели, порой забываем, как мучительно и долго пишется художественный текст и как много всего происходит в подсознании автора за это время.

А сейчас мы говорим именно о подсознательном: о том, как автор держит в уме конечную цель — например, сюжет пьесы, или развязку романа, или главную мысль стихотворения — и в то же время перерабатывает массу материала, лишь косвенно связанного с этой целью. Раньше я думал, что такая «многозадачность» — прерогатива гениев, но теперь уже сомневаюсь. Иногда я веду курсы творческого письма, и мои начинающие литераторы вдруг пускают в ход библейские мотивы, классические или шекспировские аллюзии, песни группы R.E.M., обрывки сказок — словом, всякую всячину. А ведь ни я, ни они сами не назвали бы себя гениями. Видимо, это неизбежно происходит, если писатель (он же читатель) оказывается наедине с клочком бумаги. Тем интереснее читать опусы моих студентов и выпускников литературной мастерской штата Айова, а также Китса, Шелли, Джойса и многих других.

Какая боль! О насилии в литературе

Вобразите: Сети — беглая рабыня; все ее дети родились в рабовладельческом штате Кентукки, их бегство в штат Огайо подобно исходу еврейского народа из Египта. Только на этот раз фараон догоняет их и ломится в двери, грозя силком увести обратно на берега Красного моря. И Сети решает спасти детей от рабства, убив их; правда, ей это удастся лишь с одним ребенком.

Позже, когда призрак убитой девочки (заглавной героини романа Т. Моррисон «Возлюбленная») вернется к семье, она будет не просто погибшим ребенком, жертвой ненависти беглой невольницы к ее цепям. Нет, она станет, как гласит эпитафия, одной из «шестидесяти с лишним миллионов» африканских рабов и их потомков, умерших в колодцах во время переезда через континент, или на невольничьих судах посреди Атлантики, или на плантациях, живших за счет бесплатного труда, или при попытке вырваться и бежать от системы, которая сама по себе — такая же невыносимая дикость, как поступок матери, убившей дитя

ради его избавления. «Возлюбленная» — символ мучений и ужасов, пережитых целой расой.

[98]

Насилие — очень личный, даже интимный аспект человеческих отношений, но его корни уходят и в общественную жизнь, и в культурную среду. Оно может быть символическим, тематическим, библейским, шекспировским, романтическим, аллегорическим, трансцендентным. В повседневной жизни насилие просто есть. Если вам сломают нос на парковке у супермаркета — это всего лишь драка, в ней нет никакого скрытого смысла. Но в литературе насилие, даже самое буквальное и натуралистичное, всегда обозначает что-то еще. Удар кулаком в лицо может стать метафорой.

У Роберта Фроста есть стихотворение «Погасни же» (1916) — о неосторожности и кровавой расплате за нее. Деревенский мальчик пилит ствол циркулярной пилой, отвлекается, когда его зовут обедать, и пила, которая с самого начала выглядела живым и опасным зверем, не упускает шанса и отхватывает ему кисть руки. Первое, что нужно сказать об этом сильнейшем тексте, — он абсолютно реалистичен. Только человек, живший в деревне и знакомый со всеми опасностями фермерского труда, мог так глубоко прочувствовать, что смерть кроется в самых обыденных делах и заботах. Если это все, что мы вычитаем у Фроста, — уже неплохо, стихотворение выполнит одну из своих задач. Но поэт вложил в него не только предостережение насчет детского труда и опасных инструментов. За физиологической картиной насилия стоит образ Вселенной — враждебной или по крайней мере равнодушной к человеку. Наша жизнь и смерть (а мальчик от шока и кровопотери умирает) ничто для мира; он в лучшем случае безразличен к нам, а в худшем — радуется нашей гибели. Название стихотворения взято из монолога Макбета «Погасни же, огарок!». Оно намекает не только на краткую жизнь мальчика, но и на бренность человеческого бытия вообще — особенно в космическом масштабе. На хрупкость и скоротечность жизни отрешенно взирают не только звезды и планеты (вечные по сравнению с нами), но и «ближний» мирок фермы с его бездушными машинами, которым все равно, кого убивать. Это вам не «Люсидас» Джона Мильтона (1637): классическая элегия,

где над умершим рыдала вся природа. Тут даже рябь по воде не пойдет. Своей кровавой зарисовкой Фрост подчеркивает наше сиротство: все мы одиноки, бесприютны и незащитны перед лицом смерти в молчаливой, холодной Галактике. [99]

Кровь, смерть, жестокость часто встречаются в литературе. Анна Каренина бросается под поезд, Эмма Бовари разрешает проблемы с помощью яда, персонажи Д. Г. Лоуренса сплошь и рядом применяют физическое насилие, Стивена Дедала у Джойса избивают солдаты, полковник Сарторис у Фолкнера становится легендой своего городка, застрелив парочку янки-«саквожников» прямо на улице. А Хитрый Койот показывает табличку «Прощай, жизнь!» и бросается в пропасть за Скороходом. Даже авторы, у которых почти никогда ничего не происходит, вроде Вирджинии Вулф и Антона Чехова, регулярно убивают персонажей. Чем же все эти смерти и увечья отличаются от мордобоя в мультиках про Койота? А тем, что проявления жестокости могут иметь символический смысл, а не просто утолять жажду зрелищ.

Обратите внимание: насилие в литературе бывает двух видов. Первый вариант можно назвать узкоспецифическим — это когда автор заставляет героев убивать и калечить друг друга или самих себя. Второй — повествовательное, сюжетное насилие, когда автор сам губит персонажей. В первую категорию попадает обычный криминальный ассортимент: стрельба, поножовщина, удушение, утопление, отравление, побои, взрывы и поджоги, ДТП со смертельным исходом и прочее членовредительство. К разряду писательского насилия я отношу случаи, когда смерть или страдания героя — неотъемлемая часть сюжета и морали всего произведения. Сюда как раз попадает гибель мальчика в стихотворении Фроста, болезнь и смерть малышки Нелл в «Лавке древностей» Диккенса, кончина миссис Рэмси в романе Вирджинии Вулф «На маяк» (1927).

А можно ли вообще это сравнивать? Смерть от чахотки или инфаркта и удар кинжалом — очень разные вещи!

В чем-то разные, а в чем-то похожие. С одной стороны, когда персонаж умирает сам, в повествовании вроде бы не фигурирует виновник (если не считать автора, который одновременно везде и нигде). А с другой стороны, какая покойнику разница? К тому

же писатели убивают героев разными способами, но по одним и тем же причинам: нужны события, нужно запутать сюжет, нужно распутать сюжет, нужно помучить других персонажей.

И что, это еще не все? Вон сколько поводов для насилия!

Иногда этого хватает, особенно в детективных романах. Представьте: у вас на 200 страниц — три трупа, а может, и больше. Что значат для нас эти смерти? Да почти ничего. Они важны только для сюжета; чаще всего автор даже старается сделать жертву неприятной и несимпатичной, чтобы мы за нее не переживали, а может, и вздохнули с облегчением. Конечно, до известной степени смерть важна — ведь остаток романа будет посвящен ее разгадке. Но чувство потери у нас не возникает, да и высшего смысла тут явно нет. Детективные истории, как правило, лишены весомости. Они предлагают простейшее моральное удовлетворение: загадка разгадана, ответы на вопросы получены, убийца наказан, жертва отомщена. И заметьте, я это говорю как большой любитель жанра, проглотивший на своем веку немало детективов.

Так, значит, бывают более «весомые» смерти? И откуда же берется эта самая весомость?

Она не берется, она переживается. Мы ощущаем нечто веское и серьезное, когда в тексте что-то происходит на глубинном, неочевидном уровне. В детективах, как бы сложно ни был выстроен их сюжет, убийство, скажем так, одномерно. Это специфика жанра: вокруг преступления нагромождено столько загадок, подсказок, ложных улик, что само оно не может быть чересчур многоплановым. А вот «серьезная» литература как раз живет тонкой и сложной игрой смыслов. В художественном мире любое преступление — знаковое деяние. Если понимать все поверхностно и буквально, Сети омерзительна: она детоубийца. Как можно ей сочувствовать? Живи она по соседству — кому-то из нас пришлось бы переехать. Но ее поступок обретает символическое измерение; мы воспринимаем его не просто как дикую выходку помешавшейся женщины, но как жест, в котором отражена горькая история целой расы, написанная шрамами от кнута на спине Сети; как результат чудовищного выбора, знакомого разве что античным героиням — Иокасте, Дидоне, Медее. Сети

не просто женщина, она мифическое существо, персонаж великой трагедии.

Я уже упоминал, что в романах Д. Г. Лоуренса насилие и жестокость встречаются очень часто. Вот вам пара примеров. В романе «Влюбленные женщины» Гудрун Брангвен и Джеральд Крич знакомятся после того, как оба по отдельности проявили необузданный, тяжелый нрав. На глазах у сестер Брангвен Джеральд осаживает перепуганную кобылу около переправы, в кровь растерзав ей бока шпорами. Урсула негодует, но Гудрун так потрясена этим зрелищем мужской удали (а Лоуренс использует метафоры сексуального насилия), что падает в обморок. Позже Джеральд видит Гудрун танцующей на поле перед стадом довольно агрессивных коров. Когда он пытается остановить ее и объяснить, какой опасности она себя подвергает, Гудрун дает ему пощечину. Тогда он говорит нечто вроде «Ну что ж, вы нанесли первый удар». А она в ответ: «И я же нанесу последний». Сама нежность, правда? Их отношения так и разыгрываются дальше с этой ноты: битва эгоизма с эгоизмом, бурный секс, жалкие и унижительные истерики, а в итоге — отвращение и ненависть. В чем-то Гудрун права: заключительный удар в самом деле наносит она. Однако в последней сцене с их участием Джеральд душит ее, пока глаза не вылезают из орбит, но вдруг с отвращением останавливается, разворачивается и уходит навстречу собственной смерти на альпийской лыжне.

Сложные отношения, говорите? Погодите, толи еще будет. В новелле «Лис» Лоуренс вычерчивает один из самых странных любовных треугольников в мировой литературе. Бэнфорд и Марч — две женщины, совладелицы фермы. Их сожителство откровенно лесбийским не показано, видимо, только из-за цензуры: несколько романов Лоуренса к тому времени уже были запрещены. И вот в эту специфическую компанию попадает молодой солдат Генри Грэнфел. Он остается работать на ферме, и у них с Марч начинается роман. Когда напряжение между тремя «полюсами» становится невыносимым, Генри рубит на участке дерево: ствол выворачивается, падает и убивает бедную ревнивую Бэнфорд. Проблема решена. Конечно, ее смерть породит демонов, которые отравят освобожденную любовь, но кого волнуют такие мелочи?

[101]

[102]

Сцены насилия у Лоуренса необыкновенно символичны — на то он и Лоуренс. Стычки Джеральда с Гудрун, к примеру, вызваны не только тяжелым характером героя и героини, но и пороками капиталистического строя, и нехваткой духовных ценностей. С одной стороны, Джеральд — личность, индивидуальность, но с другой стороны, он крупный фабрикант (Лоуренс называет его промышленным бароном), испорченный миром наживы. Гудрун же теряет свою природную человечность, подпав под влияние «развращенной» богемы. А убийство Бэнфорд в «Лисе» отнюдь не итог личной вражды, хотя персонажи испытывают сильную взаимную неприязнь. Скорее, за ее гибелью кроется подавление сексуальности и смешение гендерных ролей, которое Лоуренс замечал за своими современниками. Мужская и женская сущность, по его мнению, пали жертвой технического прогресса и превознесения разума над природными инстинктами. Этот подтекст угадывается, например, в именах персонажей. Бэнфорд (Джилл) и Марч (Эллен, Нелли) иногда обращаются друг к другу по имени, но все остальные, включая повествователя, называют их по фамилии, причем не добавляя «мисс». Тем самым автор подчеркивает их мужеподобность; а вот Генри везде в рассказе просто «Генри» либо «молодой человек». По Лоуренсу, чтобы вернуть в мир хотя бы видимость порядка, нужно переломить наметившиеся тенденции в отношениях полов.

В мире Лоуренса у насилия есть и мифический аспект. Джеральд Крич многократно описан как «молодой бог»: высокий, светловолосый и прекрасный. Гудрун же названа в честь одной из скандинавских богинь. Таким образом, их противостояние с самого начала обретает эпический масштаб. Молодой солдат Генри тоже является на «женскую» ферму как божество плодородия, буквально излучая мужскую силу. Лоуренса, как и многих его современников, завораживали древние мифы и культы, особенно те, что связаны с оживлением бесплодных земель. Чтобы пустошь (то есть убыточная ферма) вновь стала плодородной, нужны сильный самец и плодовитая самка, а все лишнее — например, самок-соперниц — надо принести в жертву.

Насилие у Фолкнера имеет несколько иные корни, но плоды у него примерно такие же. Я знаю преподавателей, считающих,

что Фолкнер — весьма опасное чтение для начинающих авторов. Его мрачность так притягательна, что иные подражатели умудряются впихнуть в один маленький рассказ изнасилование, три кровосмесительных связи, поножовщину, перестрелку и самоубийство. Уровень преступности в его вымышленном округе Йокнапатофа и правда зашкаливает. В рассказе «Поджигатель» (1939) юный Сарти Сноупс наблюдает, как его отец занимается на плантацию к богатому майору де Спейну и вскоре пытается подпалить там сарай в знак протеста против хозяйской несправедливости. Майор пускается в погоню за отцом и старшим братом Сарти, и последнее, что мы слышим, — несколько пистолетных выстрелов, после которых мальчик рыдает в дорожной пыли. Поджог и выстрелы, конечно, вполне буквальные, и прежде чем искать дальнейший смысл, надо принять их как факт. Но у Фолкнера за любым преступлением всегда стоят исторические силы. Классовая борьба, расизм, отголоски рабства (в какой-то момент Эйб, отец Сарти, горько подмечает, что негритянский пот, видимо, не сделал особняк де Спейна достаточно белоснежным, и теперь понадобился пот белого работника, то есть самого Эйба); бессильный гнев из-за поражения в Гражданской войне — вот что стоит за вспышкой насилия в «Поджигателе».

В романе «Сойди, Моисей» (1942) Айк Маккаслин изучает семейные архивы и выясняет: его дед-плантатор в молодости прижил дочь с одной из рабынь, Юнис, а затем, не дрогнув перед кровосмешением или же просто не считая рабов людьми и не рассматривая такую связь как инцест, взял в наложницы ту самую дочь, Томазину. Узнав, что Томазина беременна, ее мать наложила на себя руки. Самоубийство — конкретный факт и личный выбор Юнис, но кроме того — символ ужасов рабства и полной безысходности человека, у которого отняли малейшую власть над судьбой. Рабыня ничего не может поделать с тем, как распорядились телом ее дочери, у нее даже нет иного способа выразить горе и ярость, кроме самоубийства. Рабство не оставляет своим жертвам никакой возможности выбора. Они не решают, как им жить; могут только принять решение умереть, что и делает Юнис. Но даже после этого старый Карозерс

у Маккаслин всего-навсего удивляется, что негритянка утопилась: он явно не ждал от рабыни столь «утонченного» поступка.

[104]

Конечно, это самоубийство неслучайно происходит в романе с названием, взятым из негритянского церковного гимна. Моисей должен «сойти на землю Египетскую» и «освободить народ Божий». Если же он не приходит, плененному народу нужно самому разорвать свои цепи. Насилие в прозе Фолкнера часто объединяет историческую правду с античным или библейским мифом. Роман, в котором непокорный сын отрекается от семьи и губит себя, получает название «Авессалом! Авессалом!». Джо Кристмас, персонаж романа «Свет в августе» (1932), подвергается оскотлению; в его деяниях, да и в характере увечья трудно усмотреть прямую параллель с жизнью и смертью Христа, но в судьбе героя все же большую роль играет возможность искупления. Конечно, ирония многое меняет, но это уже отдельная тема.

До сих пор мы с вами говорили о насилии человека над человеком, то есть персонажа над персонажем. А как же писательское насилие, когда автор попросту избавляется от героя? Что ж, оно бывает разным. Конечно, в нашей жизни происходят несчастные случаи, люди болеют и умирают. Но в литературе случайностей нет. Любое происшествие — неожиданность только для персонажей, внутри самого текста. А за пределами текста это все тщательно задумано, спланировано и кем-то исполнено. И мы прекрасно знаем кем. Навскидку могу вспомнить два романа 80-х годов, где персонажи гибнут в авиакатастрофе: «Сердца и судьбы» Фэй Уэлдон и «Сатанинские стихи» Салмана Рушди. У обоих авторов есть свой резон устроить натуральную бойню и при этом оставить пару героев в живых. Мы можем быть уверены: плавный спуск на землю, выпадающий на долю персонажей, что-то означает. И даже очень многое. Маленькая девочка из романа Уэлдон — ангел в грязном мире взрослых, она как будто слетает с небес на грешную землю. Для героев Рушди путь вниз — переход не от невинности к опыту, а от уже порочной жизни к существованию в облике демонов. То же самое с болезнями. Чуть позже мы обсудим, что означает разрыв сердца, чахотка или СПИД у литературного героя. Вопрос всегда один: о чем говорят эти несчастья?

Трудно прийти к общему выводу, когда речь идет о смысловой нагрузке насилия. Можно лишь сказать, что смыслов бывает много и спектр возможностей здесь гораздо шире, чем у погодных явлений. Писатель редко показывает жестокость ради самой жестокости, поэтому нужно учиться задавать вопросы к тексту. Например — какие темы поднимает этот вид насилия? Какой исторический персонаж или мифический герой умер подобной смертью? Почему именно такой способ убийства? Подоплека может оказаться моральной, духовной, исторической, политической, социальной. Ответы редко лежат на поверхности, но их всегда можно и нужно найти, главное постараться. Насилия и жестокости в литературе хватает. Невозможно представить себе «бескровного» Шекспира, Гомера, Овидия, Марло (хоть Кристофера, хоть Филипа), равно как Мильтона, Лоуренса, Твена, Диккенса, Фроста, Толкиена, Фицджеральда, Хемингуэя, Беллоу и многих, многих других. Джейн Остин, пожалуй, ничего бы не потеряла от полного запрета на насилие — но нельзя же читать только ее. Остается одно: принять преступность в литературе как факт и хорошенько поразмыслить.

[105]

А ЭТО СИМВОЛ?

А что же еще?

Постоянно слышу этот вопрос от студентов и постоянно отвечаю вопросом: «Это тоже символ, да?» Конечно, символ. Почему бы и нет? Вот дальше начинаются осложнения. «Символ чего? Что он означает?» Когда спрашивают про смысл, я обычно выкручиваюсь. Например, адресую вопрос обратно: «А вы как думаете?» Студенты думают, что я либо умничаю, либо избегаю ответственности. На самом деле я спрашиваю абсолютно серьезно. Как *вы* думаете? Ведь символ означает ровно то, что вы в нем видите. По крайней мере, лично для вас.

Вот в чем беда: люди всегда думают, что символ обязан значить. Причем не значить что-то вообще, а иметь абсолютно конкретный смысл. Четкий. Абсолютный. Хотите секрет? Такого не бывает. Безусловно, есть вполне прямолинейные знаки. Например, белый флаг означает «Не стреляйте, я сдаюсь». Или «Мы идем с миром». Видите? Вроде бы предельно ясный случай, однако и здесь нашлись две трактовки, хотя и очень близкие. Да, у некоторых символов относительно узкий спектр значений, но вообще символ крайне редко сводится к одному-единственному смыслу.

А если все же сводится? Тогда это не символ, а аллегория. Она устроена так: *X* всегда обозначает *Y*. Давным-давно, в 1678 году,

Джон Баньян написал аллегорию «Путь паломника». Ее главный герой Христианин хочет попасть в Небесную страну, но порой сбивается с пути и забредает то в Топь уныния, то в Долину смертной тени, то на Ярмарку тщеславия. Прочих героев зовут, например, Евангелист, Верный, Великое отчаяние. Имена указывают на свойства персонажей, а в последнем случае — еще и на габариты. У аллегории есть лишь одно предназначение: передать некую идею; в данном случае — стремление доброго христианина попасть в рай. Если возникает двусмысленность или неясность при соотнесении эмблемы — то есть явленной нам картины — с тем, что она изображает, значит, аллегория не удалась, послание чересчур туманно. У такой простоты метода есть свои достоинства. Роман Джорджа Оруэлла «Скотный двор» (1945) пользуется читательской любовью отчасти потому, что его несложно истолковать. Оруэллу нужно было донести предельно конкретную мысль: всякая революция обречена на провал, потому что власть развращает. Тот, кто приходит к власти, неизбежно предаст идеалы, за которые боролся, и принципы, которыми руководствовался.

Символы редко бывают столь прозрачны. Их содержание трудно свести к одному тезису: слишком широк спектр идей и образов, слишком много трактовок они допускают.

Вот, например, пещера как символ. В замечательном романе «Поездка в Индию» (1924) Э. М. Форстер делает ключевым событием попытку изнасилования, якобы совершенную в пещерах. С самого начала книги Марабарские пещеры, кажется, маячат на горизонте: все про них говорят, до них будто рукой подать — вон они, загадочные, явно чем-то важные, но пока непонятно, чем именно. Наша прогрессивная, независимая героиня Адела Квестед хочет их увидеть, и доктор Азиз, медик-индеец, организует туда экскурсию. Пещеры оказываются не совсем такими, как в рекламном буклете: затерянные среди глухой пустоши, странные, неприглядные, зловещие. Миссис Мур — будущая свекровь Аделы — переживает весьма неприятный момент в самой первой пещере. Ей вдруг чудится, что прочие туристы окружили ее слишком плотным кольцом, что от них исходит угроза. Адела замечает, что все звуки в пещерах странно искажены: голоса,

[108]

шаги, чирканье спички слышатся одинаково — гулко и коротко. Миссис Мур по понятным причинам уходит почти сразу, но Адела решает исследовать каменный лабиринт самостоятельно. В одной из пещер она вдруг пугается, у нее возникает чувство, что вот-вот случится плохое. Когда мы видим ее в следующий раз, она опрометью бежит прочь, скользя и оступаясь на склоне горы, и буквально падает в объятия тех самых расистов-англичан, которых так горячо осуждала прежде. Вся в синяках и ссадинах, исцарапанная колючками, она явно пребывает в шоке. Девушка твердо убеждена: в пещере на нее напали, и несостоявшийся насильник — видимо, доктор Азиз.

Как вы думаете, пещера — символ? Ну, еще бы!

А что она символизирует?

Вот это уже другой вопрос. Нам хочется, чтобы она что-то означала, правда? Более того, хорошо бы она означала что-то определенное, чтобы мы смогли установить ее смысл раз и навсегда. Это было бы просто, удобно, доходчиво. Но от такого удобства сильно проиграл бы сам роман, лишившись сложного переплетения знаков и смыслов, которые порождают бесчисленное множество трактовок. Конечно, тайна пещеры не может лежать на поверхности. Она поджидает в глубине, и нам надо самим пойти к ней навстречу. Чтобы понять возможное значение символа, нужно подступить к нему с целым набором инструментов. Здесь понадобятся и умение задать нужный вопрос, и жизненный опыт, и все ранее полученные знания. Что еще сказано о пещерах у Форстера? Что мы знаем о пещерах в принципе? Что можно сказать вот об этой конкретной пещере? Давайте думать.

Пещеры как таковые. Наша история. Наши далекие предки — по крайней мере те, кому не повезло с климатом, — жили в пещерах. Кто-то оставил нам в наследство колоритные наскальные рисунки, а кто-то — груды костей, обугленных на костре. Что ж, огонь — великое открытие человечества. Но главный вывод (хотя и не бесспорный) — в том, что образ пещеры у нас связан с первобытным, животным началом людской природы. С другой стороны, можно вспомнить и Платона. В его «Республике» (V в. до н.э.) пещера становится метафорой человеческого сознания

и восприятия. Все эти отголоски прошлого могут помочь с трактовкой нашего символа. Древняя память об уютном, безопасном мире, который можно обустроить в пещере, здесь, пожалуй, ни при чем. А вот нечто в платоновском духе может пригодиться. Например, Адела неожиданно заглядывает в потаенные глубины собственного сознания и пугается того, что видит.

Теперь про Марабарские пещеры у Форстера. Местные жители ничего толком не могут рассказать про эти пещеры. Доктор Азиз, большой энтузиаст, в конце концов сознается, что никогда там не был. Профессор Годбоул там был, но описать их может только «от противного»: на что они *не* похожи. На любой вопрос — живописные ли они? интересны ли с исторической точки зрения? — он отвечает туманным «нет». Европейским гостям, да и Азизу, эти сведения практически не помогают. Вероятно, Годбоул имеет в виду, что пещеры нужно увидеть собственными глазами и что каждый найдет в них что-то свое.

Эту мысль подтверждает болезненный опыт миссис Мур. С самого начала событий она недовольна компанией, в которую попала, ей неприятны спутники, их воззрения, их беседы, необходимость терпеть их рядом. В бескрайней Индии эта женщина чувствует себя будто в замкнутом пространстве; она проделала такой дальний путь, но не смогла убежать от жизни, Англии, людей, смерти. Когда миссис Мур входит в пещеру, ее охватывает боязнь толпы; в темноте и толчее прикосновения кажутся враждебными. Что-то невидимое и неприятное, но явно живое — рука ребенка? лапка летучей мыши? — чуть ли не лезет ей в рот. У нее начинает колотиться сердце и перехватывает дыхание, так что она при первой возможности бежит из пещеры и долго не может успокоиться. Похоже, в этом случае посетительнице предъявлены ее собственные болевые точки и фобии: толпа, неуправляемые чувства, дети и все, что связано с чадородием. А может быть, на нее нападает сама Индия — ведь в пещере кроме них с Аделой только индийцы. Миссис Мур честно старается быть «ближе к местным», вникать в индийскую жизнь и обычаи глубже, чем большинство британцев, однако стать своей у нее не получается. Возможно, в подземной тьме ее придавила тщетность собственных попыток «быть индианкой».

[110]

С другой стороны, вообще не факт, что ее подкараулило Нечто. Как знать, вдруг она встретила абсолютное Ничего — причем задолго до того, как Жан-Поль Сартр, Альбер Камю и экзистенциалисты 50-х и 60-х поделили мир на Бытие и Ничто. Может ли быть, что миссис Мур заглянула в лицо... нет, не совсем смерти, но — Пустоте? Не исключено.

А что же Адела, что означает пещера для нее? Адела испытывает столь же острое эмоциональное расстройство, как миссис Мур, только в ином ключе. Она девственница, причем за сиделась в невестах; ее отправили на край света, чтобы выдать за мужчину, которого она не любит. При мысли о супружеских отношениях ее одолевает вполне понятная и естественная тревога. Фактически последнее, что она делает по дороге к пещерам, — беседует с доктором Азизом о его семейной жизни, задает довольно неудобные, даже нескромные вопросы. Возможно, этот разговор и наваял ей галлюцинации (если у нее были галлюцинации), а может, спровоцировал Азиза или кого-то еще (например, проводника) на непристойные посягательства (если они были).

Пережитый ужас еще долго терзает Аделу; она говорит, что в ее душе будто бы отдается то странное глухое эхо из пещеры. Когда Азиза судят, она неожиданно отказывается свидетельствовать против него. Наконец скандал затихает, и Адела уезжает подальше и от индийцев, которые уже ненавидели ее, и от англичан, которые возненавидели ее после суда. Лишь тогда, по словам героини, жуткое эхо смолкает. На какие мысли это наводит? Вероятно, в пещере ей открылась иллюзорность собственного бытия (тоже очень в духе экзистенциалистов). Проще говоря, Адела вынуждена признать, что ее жизнь — сплошная ложь: сама от себя скрывала истинные причины, по которым решила поехать в Индию и выйти замуж за Ронни. В действительности она попросту боялась взять на себя ответственность за собственную судьбу, за будущее. Или же в пещере случился момент истины в более традиционном, философском понимании этого слова: Адела оказалась лицом к лицу со своими тайными страхами, и чтобы их изгнать, надо с ними сразиться. Доктору Азизу пещеры тоже немало поведали о вероломстве англичан,

его собственной весьма опрометчивой угодливости, необходимости отвечать за свои поступки. Вполне возможно, что Адела ударилась в панику перед лицом Пустоты, но пришла в себя, когда приняла самостоятельное решение и отказалась свидетельствовать против невинного. А может быть, дело всего лишь в ее комплексах, сомнениях, эмоциональной незрелости. Или здесь стоит поискать расовую подоплеку.

[111]

Единственное, что можно с уверенностью сказать о пещере как символе, — она стойко хранит свои секреты. Нет-нет, я не умываю руки. То, что символизирует пещера, во многом зависит от воззрений каждого отдельного читателя. Любое прочтение уникально, потому что все люди по-разному расставляют акценты и приоритеты, обращают внимание на разные детали, выделяют для себя разные моменты. Мы подходим к книгам со своим «багажом»; конечно же, у нас есть читательский опыт, а есть и чисто житейский. Возраст, пол, образование, социальный статус, вероисповедание, профессия, философские и политические взгляды — все это и многое другое влияет на восприятие текста. Индивидуальность очень четко проявляется при осмыслении символов (пожалуй, как нигде больше).

Еще сложнее становится, когда вспоминаешь, что разные авторы тоже могут по-своему интерпретировать один и тот же символ. Вот, например, река — точнее, три реки. Миссисипи у Марка Твена; Гудзонский залив и Восточная Миссисипи у Харта Крейна; Темза у Т. С. Элиота. Все три автора — американцы со Среднего Запада (двое даже родом с берегов Миссури). Как вы думаете, все три реки символизируют что-то одно?

В «Приключениях Гекльберри Финна» (1885) Твен отправляет Гека вместе с беглым рабом Джимом на плоту вниз по Миссисипи. Река в романе олицетворяет все понемножку. Сначала она разливается и несет смерть, губя домашний скот и людей; среди жертв половодья и папаша Гека. Джим использует водный путь, чтобы бежать из рабства, но побег выходит странным: течение заносит его в самое сердце рабовладельческого Юга. Река — и опасность, и спасение, ведь Гек и Джим на плоту укрыты от посторонних глаз, но сам плот хрупкий, а течение сильное и непредсказуемое. Однако их плот — еще и затерянный мирок,

[112]

в котором белый мальчик Гек может узнать Джима не как черного невольника, а как человека, личность. Конечно, на самом деле река — это дорога, а плавание — рыцарское странствие Гека, его путь к зрелости и мудрости. В конце путешествия он уже знает себя достаточно хорошо, чтобы не возвращаться в город детства под женскую опеку, а идти дальше, на новые территории.

Теперь возьмем Харта Крейна и его стихотворный цикл «Мост» (1930), где символика рек и мостов обыгрывается до бесконечности. Поэт начинает с Ист-Ривер и переброшенного через нее Бруклинского моста. Далее река разливается и переходит в Гудзон, а затем в Миссисипи, из которой Крейн делает собирательный образ всех американских рек. И вот тут начинается самое интересное. Мост соединяет две части суши, отрезанные друг от друга рекой; но рассекает надвое саму реку. Река же разделяет земли по горизонтали, но объединяет их по вертикали: ведь она позволяет проплыть от верховий к устью и наоборот. Миссисипи у Крейна приобретает символическое измерение из-за своей огромной протяженности — она роднит север и юг страны, но путь с востока на запад невозможен, если не найти способа пересечь Великую реку. То есть смысл выходит совсем иной, чем у Твена. Вместе же река и мост символизируют полное единение.

А что же Элиот? Река Темза — один из ключевых образов его поэмы «Бесплодная земля», написанной сразу по завершении Первой мировой войны и после личной трагедии в жизни поэта. По реке плывут обломки умирающей цивилизации; вдоль берега бродит крыса; вода грязная, тинистая; знаменитый Лондонский мост обрушился, как в английской детской считалке. Темза лишилась величия и благообразия, Бог оставил эти места. Когда-то давным-давно в лодке посреди реки предавались любовным утехам королева Елизавета с графом Лестером; нынче в лодках развратничает чернь. Несомненно, река у Элиота символична; столь же очевидно, что смысл этого символа связан с распадом западной цивилизации и пороками эпохи. Ничего подобного не подразумевалось у Твена или Крейна. Конечно же, текст Элиота насквозь ироничен, а у иронии, как мы увидим позже, свои законы.

Наверное, вы заметили, как уверенно и даже категорично я рассуждаю о смысле всех этих пещер и рек. Что ж, я действительно неплохо представляю (по крайней мере для себя), что они могут обозначать. Эта уверенность проистекает из немало-го читательского опыта. Например, я склоняюсь к такому прочтению «Бесплодной земли», которое неотделимо от исторического контекста: недавней войны и ее последствий. Если хотите, назовем мой метод «историзмом». Но другие читатели, возможно, решат сосредоточиться на форме стиха или же выберут биографический подход и услышат в поэме отголоски семейной драмы, постигшей Элиота. И эти, и многие другие подходы не просто оправданны, но бывают весьма плодотворны; столкнувшись с альтернативными методами, я многое узнал не только о поэме Элиота, но и о «слепых местах» моей интерпретации. Одна из главных радостей литературоведа — встречать не просто разные, а даже противоположные мнения, ведь по-настоящему великое произведение допускает целый спектр истолкований. Иными словами, ни в коем случае не нужно принимать мою интерпретацию как правильную или единственно возможную.

[113]

Вот еще проблема: многие читатели полагают, что символ — это предмет или образ, а не поступок или событие. Но и действие часто символизирует нечто. Роберт Фрост, например, большой любитель символических поступков, хотя игра смыслов у него настолько тонкая, что читатель-буквалист может совершенно упустить из вида метафорический уровень его текстов. Например, в стихотворении «Покос» (1913) выкашивание сена вручную (чего ни вам, ни мне, к счастью, делать не доводилось) — работа вполне определенная: косарь срезает траву, вычищает поле взмах за взмахом. Но у этого дела есть смысл и помимо непосредственно буквального: оно может обозначать тяжелую работу вообще или символизировать нашу жизнь: изнурительный, одинокий труд бытия. Рассказчик в стихотворении «После сбора яблок» (1914) тоже описывает не просто время года, но и определенную пору нашей жизни. Телесная память о сборе урожая: шаткая лестница; ступенька, намозолившая ноги; яблоки, которые до сих пор маячат перед глазами, — все намекает на усталость души, груз прожитых лет. Опять же, буквалист может прочесть

[114]

этот текст как живописную зарисовку, впечатление от прекрасного осеннего дня. Да, пейзажный компонент там тоже очень хорош, но есть и нечто большее. Момент выбора на распутье из стихотворения «Другая дорога» (1916), пожалуй, проще опознать как символическое действие; неслучайно этот текст декламируют на всех выпускных вечерах. Но у Фроста почти любое событие наделено скрытым смыслом, от жуткого несчастного случая в стихотворении «Погасни же» и до мальчишеского лазанья по деревьям в «Березах» (1916).

Ну так что же нам делать? Нельзя раз и навсегда установить: река означает *X*, а сбор яблок — *Y*. Но можно сказать так: иногда вот это означает *X*, а может значить *Y* или даже *Z*. Давайте посмотрим, что больше подходит в нынешнем случае (и подходит ли что-то вообще). Если в других произведениях в качестве символа нам уже попадалась река или тяжелая работа, опыт может пригодиться. Попробуйте мысленно разбить текст на удобные кусочки, выделить в нем значимые элементы. Дайте волю воображению, набросайте ассоциации — пускай даже на бумаге. Потом можно упорядочить идеи, сгруппировать, разобрать по рубрикам, отбросить лишнее, оставить подходящее по смыслу. Не бойтесь задавать вопросы к тексту: как автор обращается вот с этим образом, с этим предметом; зачем здесь вот это действие; какие возможности дает такой сюжетный ход; о чем нам все это говорит и, самое главное, какое воздействие на нас оказывает? Безусловно, чтение — высокоинтеллектуальное занятие, но в нем участвуют еще и эмоции, и даже инстинкты. Мы не просто думаем о литературе, мы ее чувствуем. Впрочем, если у нас есть инстинкт, это не значит, что он проснется сам собой и начнет работать в полную силу. Собаки, например, от природы наделены умением плавать; но когда щенок впервые прыгает в воду, далеко не всегда представляет, что именно надо делать с этим инстинктом. С чтением все почти так же: чем больше тренируешь символическое мышление, тем лучше и быстрее оно работает. Мы склонны приписывать все заслуги сочинителю, но ведь понимание — тоже творческий процесс: наше воображение, вдохновение встречаются с авторскими, и в ходе встречи мы разгадываем смыслы, пропускаем их через себя, выбираем

ценные и важные именно для нас. Однако не нужно путать воображение с разгулом фантазии: мы не можем сами взять и выдумать смысл в обход автора. По крайней мере помните: автор не несет ответственности за то, что мы произвольно «вчитываем» в текст. Читательское воображение должно быть всего лишь полем, где одна творческая сущность встречается с другой.

[115]

Пробудите в себе это творческое начало. Слушайте голос инстинктов. Прочувствуйте собственный отклик на текст. Он наверняка что-то означает.

Сплошная политика!

Сегодня «Рождественская песнь в прозе» воспринимается как добрая сказка с простой и очевидной моралью. Однако Диккенс в 1843 году критиковал вполне определенные политические взгляды, а историю про скупердяя, чью душу спасают гости из иного мира, использовал в качестве ширмы. В те времена была популярна одна теория, унаследованная еще от пуритан XVII века и обновленная Томасом Мальтусом. Она сводилась к тому, что благотворительность вредна: помогать бедным или развивать пищевую отрасль и кормить иждивенцев избытками производства означает плодить нищету. Бедняки не пойдут работать, а станут рожать как можно больше детей, чтобы воспользоваться льготным питанием. Обличая эти воззрения, Диккенс вкладывает в уста Скруджа жестокую сентенцию: мол, если беднота не хочет идти в работный дом или долговую тюрьму, а предпочитаетдохнуть с голоду — пусть поторопится и спасет мир от перенаселения. Добренький Скрудж!

Можно ничего не знать ни про какого Мальтуса; и все же, когда читаешь «Рождественскую песнь» или смотришь одну из бесчисленных экранизаций, всегда чувствуешь, что у сюжета есть какая-то подоплека. Будь мерзкий старикашка Скрудж просто злобным эгоистом, будь он единственным скрягой в Англии,

которому надо преподать урок, — разве его история волновала бы нас так сильно? Притчи (а «Рождественская песнь», конечно же, притча) редко повествуют о единичных отклонениях. Нет, Скрудж важен для Диккенса отнюдь не уникальностью, он важен как типаж. В каждом из нас, да и в человеческом обществе в целом есть нечто от Скруджа. Мы прекрасно понимаем, что цель этой притчи — изменить нас, а через нас — общественный уклад. Идеи, которые Скрудж выражает в начале повести, почти дословно взяты из трудов Мальтуса или его викторианских последователей. Диккенс занимается социальной критикой, но до того хитро и тонко подает ее в развлекательной форме, что можно и не заметить, как он бичует пороки общества. И все же надо быть слепым или специально развить у себя избирательное зрение, чтобы увидеть в повести призрак Марли, трех духов да малютку Тима и совсем пропустить, как Диккенс отвергает одну концепцию гражданской ответственности и превозносит другую.

[117]

Вот что я думаю о политике в художественном тексте: на дух не переношу «гражданственную» литературу — ни прозу, ни драму, ни лирику. У этих текстов малый срок годности и радиус действия; иными словами, они актуальны лишь в своем месте и в свое время. На самом деле они и там не слишком полезны, даже если написаны вполне искренне. Я имею в виду произведения «на злобу дня», привязанные к строго определенной политической ситуации, — например, советскую литературу соцреализма (ужасно неудачный термин). До тошноты положительный герой поднимает производство или налаживает жизнь в колхозе, чтобы выполнить пятилетний план. Прекрасный мексиканский прозаик Карлос Фуэнтес говорил про такие опусы: «Любовь девушки, парня и трактора». Пропаганда делает текст узким, плоским, блеклым, примитивным и тенденциозным.

Особенно сильно я не люблю литературу «с повесткой»: когда в произведении отобразена единственная идея, теория или партийная линия, когда оно к чему-то приурочено и совершенно непонятно вне контекста. Скажем, политическая платформа Эзры Паунда — смесь антисемитизма и тоталитаризма, сближавшая его с Муссолини, — отвратительна любому мыслящему человеку.

[118]

Пропитывая собой поэзию, эта доктрина ее убивает. Но даже если отбросить моральную оценку, «политические» стихи Паунда откровенно плохи: тяжелы, натужны, одномерны. Когда читаешь разглагольствования про «Узуру» и вселенское зло в «Кантос», глаза стекленеют и мозг отключается. В наш век свободного кредитования проблемы ростовщичества в межвоенный период не заинтересовывают. То же самое можно сказать о «левом» театре 1930-х годов; в свое время эти пьесы были остры, актуальны и даже скандальны, но сегодня они хороши разве что как исторический источник.

Однако есть и другой вид «политической» литературы, и его я очень люблю. Бывают книги, отражающие реалии нашей с вами жизни, исследующие общечеловеческие проблемы, включая те, что относятся к социальной и политической сферам. Произведения, где говорится о правах человека и преступлениях власти, могут быть не только интересны, но и очень сильны. Достояние этой литературы — мрачный и грязный Лондон позднего Диккенса; прекрасные постмодернистские романы Гарсиа Маркеса и Тони Моррисон, драмы Генрика Ибсена и Джорджа Бернарда Шоу, североирландский конфликт в поэзии Шеймаса Хини*, переворот в поэтической традиции, совершенный феминистками Адриенной Рич и Одре Лорд**.

Почти все художественные тексты так или иначе связаны с общественной жизнью. Романы Д. Г. Лоуренса, например, всегда имеют политический подтекст. Он бывает очень тонким, едва уловимым, но местами прямо-таки бросается в глаза; так, одна из героинь в романе «Влюбленные женщины» видит малиновку и заявляет, что эта птичка — «прямо Ллойд Джордж, только с крыльями». Уж не знаю, что общего у малиновки с тогдашним премьер-министром Британии, но Лоуренс его явно не одобрял, и героиня разделяет мнение автора. Впрочем, это не главное; основная политическая «соль» романа в том, что радикальный

* Хини, Шеймас (1939–2013) — ирландский писатель, поэт, переводчик и преподаватель. Лауреат Нобелевской премии по литературе.

** Рич, Адриенна (1929–2012) — американская поэтесса и публицист; Лорд, Одре (1934–1992) — карибско-американская поэтесса и общественный деятель.

индивидуализм в нем противопоставлен общественному порядку. Герои Лоуренса отказываются вести себя «как принято», подчиняться условностям, оправдывать чьи-то ожидания — даже других таких же нонконформистов. В этом романе он довольно неприглядно изображает богемные круги, будь то художники Блумсбери или компания авангардистов, которую собирает вокруг себя леди Оттолина Моррел. Их бунтарство для Лоуренса — всего лишь новый свод правил и условностей, которые надо знать и соблюдать, если хочешь «быть продвинутым», «быть в теме». Подлинный же герой — гордый одиночка, который идет своим путем, не боясь осуждения и не оглядываясь ни на друзей, ни на врагов. Этот предельный индивидуализм и есть кредо Лоуренса, а также Уолта Уитмена (которым Лоуренс восхищался) и Ральфа Уолдо Эмерсона. В сущности, роль и место личности — вопрос вполне политический; независимость, свободная воля и самоопределение всегда связаны с общественной жизнью, хотя бы и косвенно. Даже авторы вроде Томаса Пинчона (правда, трудно найти кого-то вроде Пинчона кроме самого Пинчона), с их поиском альтернативной реальности, затрагивают очень важную политическую проблему: отношения частного субъекта и «американской нации».

Вот еще писатель, в чьих текстах сложно заподозрить гражданскую направленность: Эдгар Аллан По. В новеллах «Маска Красной смерти» (1842) и «Падение дома Ашеров» (1839) изображена жизнь класса, про который большинству из нас доводилось только читать: высшей аристократии. Сюжет первой новеллы таков: в разгар чумного поветрия князь зовет на пир друзей и вместе с ними запирается у себя во дворце, отгородившись от зараженных (и нищих) подданных. Однако чума настигает их и там; к утру все они мертвы. Герои второй новеллы, Родерик Ашер и его сестра Мэдилейн, — последние отпрыски родовитого семейства. Они живут в полуразрушенном замке среди мрачных лесов и болот и сами буквально разваливаются на части. Сестра чахнет от неведомой болезни; брат выглядит много старше своих лет, немощен, страдает нервным расстройством. К тому же он ведет себя как безумец, и есть все основания заподозрить их с Мэдилейн в кровосмесительной близости.

[120]

В обеих новеллах По обличает европейское классовое общество с его недостойными, нездоровыми правителями, с его тлетворной атмосферой, ведущей к распаду и гибели. Местность вокруг дома Ашеров не похожа на американские пейзажи, знакомые По. Само название напоминает, скорее, о европейской монархии — доме ГанOVERов, доме Бурбонов, — чем о жилище американской семьи. Родерик хоронит сестру заживо, вероятно, зная, что она не умерла, — или, по крайней мере, осознает это не много спустя. Зачем он так поступает? Когда Мэдилейн, выломав дверь, выбирается из склепа, она падает брату на грудь, и оба тут же умирают. Рассказчик тоже едва не гибнет: дом на его глазах проседает и рушится в «глубокие воды зловещего озера». Если все это не намек на нездоровые, запретные и явно не американские отношения между братом и сестрой, значит, кто-то из нас что-то недопонял.

Эдгар Аллан По — пламенный патриот?!

Ладно, согласен — это, пожалуй, перебор. И все же в его новеллах (и не только в этих двух) легко прочитывается: Европа олицетворяет собой распад и тлен. Более того, По явно находит здесь закономерную и даже вполне заслуженную расплату за порочный общественный уклад. А вот это, друзья мои, уже политика.

Хотите еще пример? Как вам «Рип ван Винкль»? Что-то смутно знакомое, да? Ну, давайте вспоминать.

Хм-м... Рип ван Винкль, лентяй и не самый лучший хозяин, идет на охоту. Вообще-то он просто ищет предлог сбежать от сварливой жены. Рип встречает каких-то странных парней, которые играют в кости; он выпивает в их компании и засыпает. Проснувшись, обнаруживает, что его собака исчезла, а ружье проржавело и почти рассыпалось. Теперь у него седые волосы и борода до земли, а руки и ноги почти не гнутся. Рип бредет обратно в свой городок и выясняет: он проспал целых двадцать лет. За это время его жена умерла, а вокруг все изменилось, вплоть до вывески на трактире. Вот и вся история.

В общем, да. Ничего откровенно политического, верно? Но давайте обсудим два вопроса:

Что означает смерть супруги Рипа?

[121]

Как она связана с переменной портрета на вывеске?

За те двадцать лет, что Рип спал в пещере, Америка стала независимой страной. Поэтому портрет английского короля Георга переделали в портрет Джорджа Вашингтона (лицо-то оставили прежнее, только подправили кое-какие детали). Над дверью теперь висит другой флаг, а тиран (мамаша ван Винкль) покоится с миром. Рип едва не нарываясь на неприятности, когда заявляет, что он — подданный старины Георга; но когда ему объясняют ситуацию, он осознает, что свободен, и очень радуется.

Значит, все к лучшему?

Не совсем. Ирвинг пишет «Рипа ван Винкля» в 1819 году и прекрасно понимает, что у независимости есть свои издержки. Родной городок Рипа выглядит не лучшим образом: трактир не мешало бы подновить и подкрасить, люди одеваются беднее, чем до войны. Но в них бурлит новая энергия: они чувствуют себя хозяевами собственной жизни, и никто им больше не указ. Они смело говорят что думают и делают что хотят. Тирания и абсолютная власть низвергнуты. Иными словами, эта пестрая, слегка потрепанная компания потихоньку определяет для себя, что значит быть американцами, свободными людьми. Не все изменилось в лучшую сторону, зато появилось самое важное — свобода, чувство собственного достоинства.

Почему я так уверен, что Ирвинг подразумевает все это? Да, он маскируется: притворяется наивным деревенским простачком, который рассказывает незатейливые истории, — но это именно маска. Вашингтон Ирвинг был всесторонне образованным человеком, изучал право и выступал в суде, служил по дипломатической части в Испании, писал не только беллетристику, но и трактаты по истории, много путешествовал. Мог ли он не понимать, что пытается высказать? Его вымышленный повествователь Дитрих Никербокер — простодушный малый, который «травит байки» о своих голландских предках, не вдаваясь ни в какие тонкости. Но сам Ирвинг прекрасно знал, что делает. В повести о Рипе ван Винкле и в «Легенде о Сонной лощине» (1819) он —

[122]

ни много ни мало — пытался создать особый американский дух и характер, которого ранее не было в литературе. Подобно Эдгару По, он отмежевался от европейской литературной традиции; в пику ей решил писать сугубо «американские» тексты, где воспевалась бы свобода от бывшей метрополии.

Получается, вся литература — про политику?

Я не стал бы заходить так далеко. У меня есть политически активные коллеги, которые сказали бы: да, любой текст либо отражает пороки общества, либо пытается их побороть (они бы это сформулировали гораздо тоньше, но суть примерно такова). Сам я думаю, что литературное произведение так или иначе затрагивает реалии своего времени — в том числе связанные с политикой. Писатели — живые люди, которым интересно, что происходит в мире. А в нем происходит много всего, и на самых разных уровнях. В общественной жизни, например, всегда заметны политические реалии: властные структуры, классовые противоречия, борьба за права и свободы, отношения полов, положение расовых и этнических сообществ. Вот почему социальные проблемы часто просачиваются на страницы художественных книг, даже если политическая дискуссия сама по себе не входит в задачи автора.

Еще пример. На склоне лет Софокл наконец дописал среднюю часть своей фиванской трилогии — «Эдип в Колоне» (406 г. до н.э.). В этой трагедии старый, немощный Эдип приходит в город Колон и принимает покровительство царя Тезея. Тезей изображен идеальным правителем: сильный, мудрый, заботливый, но при необходимости строгий, решительный, хладнокровный, отзывчивый, преданный и честный. Он оберегает Эдипа от возможных опасностей и приводит в святилище, где старцу предназначено умереть. Есть ли здесь политический подтекст? Думаю, да. Софокл писал эту трагедию не только в конце собственной жизни, но еще и в конце V века до н.э. — то есть на закате былой славы Афин. Снаружи полис были готовы атаковать спартанцы; изнутри его разрушали правители, явно уступавшие Тезею в мудрости и прочих достоинствах. В сущности, Софокл говорил: вот бы нам сейчас кого-то вроде Тезея! Может, настоящий вождь спас бы Афины от полной разрухи, отвел от края пропасти. Тогда

чужаки (войско Креона в пьесе, спартанцы в реальной жизни) не пытались бы нас захватить. Тогда мы снова стали бы сильными, мудрыми, справедливыми. Конечно, прямым текстом он ничего подобного не писал: был уже стар, но еще не в маразме. Скажешь такое вслух — чего доброго, угостят цикутой. Но ему и не надо было говорить открыто: любой, кто видел «Эдипа в Колоне», сам делал выводы. Смотрим на Тезея; теперь на любого из наших правителей; снова на Тезея. М-да (или как там по-древнегречески). Вот вам и политика.

[123]

Информация такого рода бывает бесполезна. Зная кое-что про общественно-политическую среду, в которой жил и творил писатель, можно лучше понять его произведения. Не потому, что бытие определяет сознание, но потому, что именно этот мир он осмысляет, когда пишет. Если Вирджиния Вулф рисует портреты своих современниц и дает понять, что женщина ее эпохи могла действовать лишь в строго отведенных рамках, несправедливо не замечать в этом социальной критики. Так, в романе «Миссис Дэллоуэй» (1925) леди Брутон приглашает к обеду члена парламента Ричарда Дэллоуэя и высокопоставленного юриста Хью Уитбрэда. Ее цель — подсказать мужчинам несколько идей, которые неплохо бы внести в новый законопроект и опубликовать в газете «Таймс». При этом леди Брутон без конца повторяет, что она «всего лишь женщина» и ничего не понимает «в сложных мужских делах». Вулф показывает нам, как умная и талантливая (хотя и не слишком щепетильная) героиня ловко вертит недалеким Ричардом и туповатым Хью. В итоге ей удается вынести в публичное пространство инициативу, которую никто не воспринял бы всерьез, предложи ее сама леди Брутон. После Первой мировой, напоминает Вулф, ценность любой идеи еще определялась полем и социальным статусом того, кто ее озвучил. В романе все это разыграно так тонко, что мы можем и не заметить политической подоплеки. Но она там есть.

Все-таки от нее никуда не денешься.

Каждому свой крест

Возможно, вы удивитесь, но Америка — часть христианского мира. Я имею в виду, что сильнее всего на ее культуру повлияли переселенцы из Европы. Если вспомнить, как рьяно они насаждали свои ценности (считая своим долгом просветить «дикое туземное население»), стоит ли удивляться, что ценности привились на новой почве? Нет, это не значит, что все граждане нашей великой Республики — христиане; мы ведь даже не все республиканцы. Одна весьма известная преподаватель литературы иудейского вероисповедания рассказывала, как пришла сдавать экзамены на первом курсе и ей достался вопрос: христианские мотивы в рассказе «Билли Бадд». Тогда, в 50-е годы, ее профессорам и в голову не приходило, что для некоторых студентов христианские мотивы — темный лес.

В наши дни преподаватель, конечно, не может по умолчанию предполагать, что все его ученики — христиане. Такая наивность обязательно выйдет боком. И все же, вне зависимости от вероисповедания читателя, европейская и американская литература требуют хотя бы краткого знакомства с Ветхим и Новым Заветом. Точно так же, если вы захотите прочесть книги, порожденные исламской, буддийской или индуистской культурой, не обойтись без информации об этих конфессиях. Мощная религиозная

традиция всегда влияет на культуру; даже если писатель не относится к числу верующих, ключевые ценности и убеждения поневоле просачиваются в его тексты. Эти ценности не всегда строго духовные — они могут определять, например, место личности в социуме, или отношение человека к природе, или роль женщины в общественной жизни. Впрочем, как мы видели, сакральное в литературе часто проявляется в виде аллюзий, параллелей, аллегорий. Читая индийских авторов, я всегда смутно чувствую, как много упускаю из-за того, что мало знаком с религиозными течениями Индостана. Конечно, я мечтаю лучше понимать эти тексты и по мере сил расширяю эрудицию, но мне еще работать и работать.

Итак, в Америке не все христиане; и даже те, кто себя таковыми считает, совсем не обязательно знатоки Нового Завета. Но уж как минимум они в курсе, почему христианство называется христианством. Не бог весть какая тайна, но вообще это важно. И даже очень. Нортроп Фрай*, один из величайших американских литературоведов, еще в 1950-е годы говорил, что библеистика — сравнительное изучение персонажей Ветхого и Нового Завета и навеянных ими художественных образов — мертвая дисциплина. С тех пор лучше не стало: средний читатель по-прежнему слабовато ориентируется в библейских мотивах и типажах. Но уж приметы Христа мы все как-нибудь назовем.

На всякий случай напомним в общих чертах. Итак, Иисус Христос:

- был распят, имел раны на кистях рук и ступнях ног, на правом боку и на голове;
- испытывал страшные муки;
- совершил самопожертвование;
- легко находил общий язык с детьми;
- ловко управлялся с хлебом, рыбой, водой и вином;
- погиб, или ушел из этого мира, в возрасте тридцати трех лет;
- работал плотником;

* Фрай, Нортроп (1912–1991) — канадский филолог, исследователь мифологии, литературы и языка.

[126]

- использовал весьма скромные средства передвижения, например ослика или собственные ноги;
- вроде бы умел ходить по воде;
- часто изображается с распростертыми руками;
- провел какое-то время один в пустыне;
- по слухам, общался с дьяволом; возможно, подверглся искушению;
- в последний раз был замечен в компании воров;
- изъяснялся притчами и афоризмами;
- был похоронен, но восстал на третий день;
- имел учеников, поначалу двенадцать, но не все были ему одинаково преданы;
- умел прощать зло;
- пришел в мир, дабы искупить его грехи.

Может быть, вас что-то покоробит в этом списке или покажется ерническим. Но если вы хотите воспринимать книги как литературовед, придется на время чтения остудить в себе религиозный пыл и вникнуть в авторский замысел. Познания в области религии пригодятся, а вот чересчур строгая приверженность букве может помешать. Ведь нужно понимать, как и из чего строится сюжет; иными словами, подходить к нему аналитически.

Представьте: мы с вами читаем книгу, роман. Пусть это будет небольшой роман, короткий. И пусть в нем будет главный герой: уже немолодой мужчина, точнее, пожилой. Очень бедный, с весьма скромной профессией. Ну, допустим, не плотник, а рыбак. Иисусу часто доводилось иметь дело с рыбаками, да и вообще, рыба — символ Христа, так что перекличка уже наметилась. Нашему рыбаку уже долгое время не везет, так что все в нем разуверились. Вообще, тема веры и сомнения часто возникает в романе. Есть один парнишка, совсем мальчик, который по-прежнему доверяет рыбаку; увы, мальчику с ним запретили выходить в море: родители парня, как и все в порту, считают, что старик приносит несчастье. Вот вам еще примета: старик *умеет расположить к себе детей*, по крайней мере одного ребенка. И у него есть юный ученик. Вдобавок наш рыбак — человек *добрый и честный*, это тоже важно. Ведь мир,

в котором он живет, довольно жесток и полон корысти, можно сказать, погряз во грехе.

Итак, старик выходит в море один. Неожиданно на крючок попадает огромная рыба, которая тащит его вместе с лодкой прочь от берега, в незнакомые места. Море там *абсолютно пустынно*. В полном одиночестве старик испытывает *физические мучения*, из-за которых начинает даже сомневаться в своих силах. Он в кровь разодрал *руки*, пока удерживал бечевой рыбу, и, кажется, повредил себе что-то *в боку*. Но подбадривает себя фразами вроде: «Человек не создан, чтобы проигрывать. Его можно уничтожить, но не сломить» — и другими вдохновляющими *афоризмами*. Каким-то чудом он умудряется продержаться в морской пустыне *три дня*, причем на берегу все думают, что он уже погиб. Акулы отрывают куски от его громадной рыбы, но он тянет за собой в порт ее гигантский скелет. Его возвращение похоже на *воскрешение из мертвых*. Чтобы добраться до дома, ему нужно подняться на холм, и он тащит на плечах мачту от своей лодки, причем снизу смотрится так, будто *несет крест*. Затем он падает на кровать в хижине, *широко раскинув руки — так, что видны его истерзанные, кровоточащие ладони*. А на следующее утро, когда люди обнаруживают гигантскую рыбу, даже скептики снова начинают верить в старика. Он приносит в отчаявшийся мир *надежду на обновление и искупление*, и... Вы что-то хотели сказать?

А у Хемингуэя ничего такого не было?

Конечно, было. «Старик и море» (1952), прекрасная литературная притча, такая ясная, с такой отчетливой христианской символикой, что все понятно даже новичку. Впрочем, справедливости ради надо отметить: у старины Хема все не так прямолинейно, как я сейчас пересказал. А борьба со стихией выписана настолько живо и объемно, что сама по себе несет множество смыслов: победа над враждебными силами, триумф человеческой воли, могущество веры и надежды. Необязательно выискивать одни лишь параллели между образом старика Сантьяго и фигурой Христа.

Так что же, любой образ, списанный с Христа, должен быть вот таким очевидным и недвусмысленным? Нет, конечно, совсем

[128]

не обязательно соответствовать всем параметрам. Необязательно даже быть мужчиной. Или добрым христианином. Или даже просто добрым. (Нужны примеры? Почитайте Фланнери О'Коннор.) Но тут уж мы забираемся в область иронии, а это я предпочту пока отложить. Пока. Но если персонаж достиг определенного возраста, ведет себя определенным образом (навлекая на себя определенные последствия), испытывает определенного рода страдания — ваше литературное чутье должно встряхнуться и настрожиться. А можно какие-нибудь более четкие приметы? Ну, хорошо, вот вам список. Может, и не самый полный, но для начала сойдет.

Итак, персонаж может быть аналогом Христа, если:

- ему 33 года;
- он одинок, желательно практикует воздержание;
- имеет раны или отметины на руках, ногах или левом боку (терновый венец — плюс балл);
- жертвует собой ради других (лучше всего, если жертвует жизнью; не обязательно в добровольном порядке);
- попадает в пустыню или другую глушь, где подвергается искушению; сводит знакомство с дьяволом...

...В общем, вы меня поняли. Смотрим предыдущий список.

А если не все пункты соблюдены? Ничего страшного. Вспомните старика Сантьяго: ему ведь далеко не 33! Что ж, возраст — хорошая подсказка, но герой, выполняющий функции Христа, не обязан походить на Него абсолютно во всем. Иначе это был бы не художественный аналог Иисуса, а сам Иисус. Буквальные соответствия: претворение воды в вино (разве что каким-нибудь топорным способом, например, украдкой вылить воды из чьей-то чаши и налить вместо нее алкоголь), раздача хлеба и рыбы на пять тысяч персон, проповеди, взаправдашнее распятие, полное повторение всех Его шагов — это уж лишнее. Нас ведь интересует символическое измерение.

И здесь мы возвращаемся к вопросу, который уже затрагивали в предыдущих главах. Художественная проза, поэзия, драматургия — все эти сферы не терпят буквализма. Допустим, я скажу: этот герой подобен Христу, потому что совершает X и Y. А вы мне

на это: но ведь Христос совершил еще *A* и *Z*, а *X* делал совершенно иначе, и вообще, этот ваш герой слушает *AC/DC*. Ну ладно, ладно — тяжелый рок не похож на церковные хоралы. А герой не тянет на спасителя целого мира. Ни один литературный эквивалент Христа не может быть столь же чистым и божественным, как сам Иисус. Помните: литературное творчество есть работа воображения. И чтение тоже. Нужно подключить воображение к восприятию сюжета, чтобы увидеть возможные истолкования, иначе останутся одни лишь действия да события. Любые символы, смыслы, темы, мотивы, образы, которые мы черпаем в текстах — практически все, кроме персонажей и их перемещений, — прочитываются только благодаря тому, что наше воображение дополняет авторское. Только представьте себе: автор, может быть, тысячу лет как умер, а мы до сих пор вступаем с ним в диалог, в обмен смыслами. Впрочем, отсюда вовсе не следует, что тексту можно придать любой смысл, какой нам заблагорассудится. Тогда получился бы не диалог, а произвол нашего воображения; не прочтение, а переписывание текста. Но к этой проблеме мы еще вернемся.

[129]

И все же, если кто-то из студентов спрашивает про персонажа, можно ли считать его списанным с Христа, и приводит в качестве довода три-четыре параллели, я обычно отвечаю что-нибудь вроде «вполне убедительно». Образы Христа, говорю я студентам, везде, где вы их видите. Если при этом обнаруживаются формальные подтверждения — считайте, что вы не ошиблись.

Наверное, вы спросите: а зачем нужны литературные аналоги Христа? Как и во всех остальных случаях, когда автор обращается к более раннему тексту, он, видимо, хочет донести до нас какую-то мысль. Например, если герой жертвует собой, параллель с Христом выявит его самоотверженность: ведь жертва Иисуса — величайшая в истории человечества. Может быть, автор хочет выделить мотив надежды, чуда, искупления. Или же он иронизирует и хочет, чтобы герой выглядел не великим, а, напротив, ничтожным. Но можете быть уверены: для чего-то это нужно. А вот для чего именно — это вопрос к воображению.

Полеты во сне и наяву

Из школьного курса физики я точно знаю одно: люди не летают. Это нерушимый принцип мироздания. Если летает — значит, не человек. Летают птицы и летучие мыши. Летают многие насекомые. Некоторые виды белок и рыб могут планировать так, что кажется, будто они летят. Но люди летают исключительно вниз с ускорением $9,82 \text{ м/с}^2$. Как и шары для боулинга. Сбросьте меня и шар для боулинга с высоты Пизанской башни (шучу, не надо!). Шар не разобьется в лепешку. Это наше единственное различие.

А как же самолеты?

Безусловно, самолеты, вертолеты и прочие гирокоптеры очень сильно изменили наши отношения с воздухом. Но на протяжении почти всей нашей истории мы, люди, были привязаны к земле.

И что это означает?

Это означает: человек может зависнуть в воздухе, пусть и ненадолго, только если он:

- супергерой;
- лыжник-слаломист;

- сумасшедший (что, в общем, подразумевается строчкой выше);
- плод чьей-то фантазии;
- цирковой акробат;
- подвешен на веревке;
- ангел;
- символ чего-нибудь.

[131]

Конечно же, то, что мы не умеем летать, еще не значит, что мы об этом не мечтаем. Если закон кажется нам несправедливым или чересчур суровым, мы на него злимся. Вот так же и с законом всемирного тяготения. Самым популярным трюком всех фокусников испокон веков была левитация. Британские колонизаторы в XIX веке возвращались из восточных владений и наперебой рассказывали о йогах, умеющих зависать над землей. Знаменитые герои комиксов так или иначе побеждают земное притяжение: или по-настоящему летают, как Супермен, или лазят по отвесным стенам на присосках, как Спайдермен, или изобретают хитрые механизмы, как Бэтмен.

В культуре и литературе мечта о полете обыгрывается с незапамятных времен. Мало что из греческой мифологии потрясает воображение сильнее, чем история Дедала и Икара: отец-изобретатель пытается спасти сына от власти тирана и от собственного творения (лабиринта), выдумывая нечто еще более чудесное; сын отвергает мудрый родительский совет в порыве юношеской горячности; за неосторожность он платит жизнью, упав с чудовищной высоты; отец раздавлен горем. Сам полет — уже чудо; добавьте к нему все остальное, и получится прекрасный миф. Другие культуры тоже зачарованы стихией воздуха. Тони Моррисон излагает миф о крылатых африканцах; в пантеоне ацтеков есть весьма могущественный бог Кетцалькоатль, изображаемый в виде змея с крыльями. Многие христиане полагают, что по прибытии в рай праведники получают крылья и арфу, символы полета и пения — талантов, данных птицам, но не собственным людям. В Евангелии Сатана искушает полетом Христа: предлагает ему броситься с утеса и воспарить, дабы доказать свою божественную сущность. Вероятно, из-за этого эпизода

[132]

способность летать в нашей культуре так тесно связана с колдовством и чернокнижием. А может, дело в том, что несбыточные желания часто порождают зависть и подозрительность.

Итак, персонаж летит — к чему бы это? Возьмем, например, роман Тони Моррисон «Песнь Соломона» и его весьма неоднозначную концовку. Главный герой по прозвищу Молочник бросается с крыши навстречу своему врагу Гитаре, причем оба понимают, что выжить может лишь один из них. Этим безумным прыжком и заканчивается роман. Далеко не всем знаком миф о летучих африканцах, который использует Моррисон, но расшифровать подтекст мы все-таки можем. Семейная легенда гласит: прадед Молочника — Соломон — улетел в Африку, но по дороге выронил младшего сына Джейка, и тот упал обратно на американскую землю, попав в рабство. Улететь означает, во-первых, сбросить цепи и освободиться, а во-вторых, вернуться домой (Соломону — в Африку, Молочнику — в родной штат Виргиния). В целом полет символизирует свободу, причем не только от конкретных уз и обязательств, но от любого бремени, притягивающего к земле. Полет фантазии — дорога на волю. Все это прекрасно, но как же быть с Пилат, столь неудачно окрещенной тетей Молочника? Когда она умирает, в дом влетает огромная птица, хватая шкатулку из-под сережек, в которой лежит клочок бумаги с именем Пилат, и уносится прочь. И Молочник вдруг прозревает: из всех его знакомых лишь одна Пилат была наделена даром полета, хотя никогда и не поднималась в воздух. Как это понимать: человек, чье тело приковано к земле, умеет летать? Наверное, речь идет о духовных материях. Пилат могла воспарить душой, чего не скажешь о других персонажах романа. Она будто вся соткана из любви и великодушия; ее последние слова — легкое сожаление: вот бы встретить в жизни еще больше людей и любить их всех! Конечно, такую душу ничто не сковывает. И чтобы истолковать ее полет, совсем не обязательно знать легенду о крылатых африканцах.

Итак: свобода, избавление, возвращение домой, великодушные, любовь. И все это — в одной-единственной книге про летунов! А что же другие? А кино? Вот, к примеру, «Инопланетянин» Спилберга: как быть с эпизодом, где велосипеды отрываются

от земли? Взрослые герои фильма — олицетворение конформизма, враждебности к новому и незнакомому, подозрительности, зашоренности — изо всех сил стараются помешать детям, даже блокируют им дорогу. И вот, когда уже, кажется, выхода нет, велосипеды взмывают в воздух. Бескрылый взрослый мир остается далеко внизу. Спасение? Безусловно. Свобода? Еще бы! Чудо, волшебство? Конечно же, да!

Куда уж яснее: полет — символ свободы. Разумеется, не все и не всегда столь однозначно, но основной принцип обычно таков. Роман Анджелы Картер «Ночи в цирке» (1984) — сравнительно редкий случай: в нем появляется персонаж с самыми настоящими крыльями. Главная героиня с говорящей фамилией Феверс* — артистка цирка; ее коронный номер, полет под куполом, снискал европейскую славу. Для нее самой крылья не только благословение, но и проклятье. Она не похожа на других людей, она везде чужая и никак не вписывается в обычную, повседневную жизнь. Для Картер, в отличие от Моррисон, взлететь не значит вырваться на волю. Скорее, наоборот: из-за своего дара Феверс попадает в клетку (как Голодарь в рассказе Кафки). Она летает только в помещении цирка; весь ее мир — сцена, причем между ней и публикой словно стоит незримая стена: летунья так разительно отличается от людей в зале, что не может запросто к ним примкнуть.

Здесь неплохо отметить пару моментов. Во-первых, я уже не раз говорил, что ирония все выворачивает наизнанку. Но для этого нужны привычные схемы, отлаженные и узнаваемые шаблоны — иначе что, собственно, выворачивать? Как несложно догадаться, Картер строит игру на наших ожиданиях от темы полета и крыльев. Если умение летать — символ свободы, а Феверс абсолютно не свободна, получается парадокс, предельно нагруженный ироническим смыслом: героиня — пленница и заложница того самого дара, который, по нашим представлениям, отмыкает любые засовы. Без этих наших ожиданий и представлений Феверс была бы лишь диковиной на сцене. Во-вторых, свобода бывает разная. Пилат у Моррисон может летать, не отрываясь

* Созвучно англ. feathers — «перья».

[134]

от земли. И Феверс тоже по-своему свободна, даже в замкнутом мире цирка. Крылья позволяют ей выразить собственную сексуальность так, как не смогла бы никакая другая женщина в ханжескую и чопорную Викторианскую эпоху (а действие романа происходит в последние годы жизни королевы Виктории). Феверс может одеваться, разговаривать и вести себя таким образом, что за порогом цирка это вызвало бы шок и скандал. Ее свобода столь же парадоксальна, сколь и «заточение». Картер создает летунью-циркачку с ее вполне земной сексуальностью, чтобы высказать некую мысль о положении женщины в английском обществе. Этот прием очень характерен для писательницы, чьи романы подрывают наши представления о мужественности и женственности и заставляют пересмотреть многие привычные идеи, а то и посмеяться над ними. Социальная критика — закономерный итог провокации; полет — та метафора, в которую Картер облакает свое ироническое видение свободы и заточения.

Крылатые персонажи вроде Феверс весьма интересны. В конце концов, почему бы и нет? Много ли у вас пернатых друзей или соседей? Вообще говоря, историй с летающими героями очень мало, но тем они притягательнее. У Габриэля Гарсиа Маркеса есть рассказ «Очень старый человек с огромными крыльями» (1968). Главный герой — безымянный старик, буквально падающий с неба в сезон муссонных дождей. Его крылья и впрямь огромны. Бедняки из прибрежного колумбийского городка, куда он прилетает, видят в нем ангела. Но если это и ангел, то очень странный: грязный, вонючий, с блохастыми ободранными крыльями. Да, действительно: вскоре после того, как старик приземляется во дворе у Пелайо и Элисенды, их сын оправляется от смертельно опасной лихорадки. Однако прочие его «чудеса» (если он вообще имеет к ним какое-то отношение) вовсе не так хороши и уместны. Один персонаж так и не выздоравливает, зато едва не выигрывает в лотерее. Другой тоже не вылечивается от проказы, зато на месте его язв расцветают подсолнухи. Тем не менее деревенские жители буквально заморожены странным пришельцем — настолько, что хозяйева дома, в котором он объявился, сажают его в клетку и выставляют напоказ. Старик больше не делает ничего примечательного, но поглазеть на него

(за небольшую плату) приходит столько народу, что Пелайо и Элисенда сколачивают себе капитал. Нам так и не доведется узнать, кто такой этот старик и откуда взялся; о нем в деревне ходят дикие и довольно забавные слухи (один из местных, подметив его зеленые глаза, утверждает, что это норвежский матрос). Однако этот невзрачный, помятый, невероятно терпеливый гость приносит хозяевам нежданное благоденствие. Как многие получатели чудесной помощи, Пелайо и Элисенда не слишком-то благодарны и даже недовольны тем, что старика надо кормить и содержать. В конце концов пришелец набирается сил и кое-как улетает, причем в своем неуклюжем полете больше напоминает грифа-падальщика, чем ангела. Подобно Картер, Маркес тоже иронизирует над нашими представлениями о крыльях и летунах и даже идет дальше. Его крылатый герой попадает в самую настоящую клетку. Более того: старик грязен, неказист и кишит паразитами — словом, абсолютно не похож на херувима. В сущности, Маркес задает нам вопрос: а узнаем ли мы Мессию, если произойдет второе пришествие? Да ведь и в первый раз Его мало кто признал, напоминает писатель. Ангел не похож на ангела, как и Царь Небесный не был похож на царя, по крайней мере на того воинственного владыку, которого ожидал народ Израиля. Возможно, старик сам решил какое-то время не летать? Или ему нарочно урезали силу и придали невзрачный облик? В рассказе об этом ничего не говорится, и само умолчание вызывает ряд вопросов.

И конечно, сам способ его появления задает нам еще один вопрос.

Как быть с персонажами, которые толком не умеют летать или чей полет обрывается? Историй о прерванном полете великое множество — начиная с мифа о Дедале и Икаре. Вообще, падение — дурной знак, противоположность полета. С другой стороны, падение не всегда приводит к гибели. Почти одновременно (романы вышли с разницей в один месяц) Фэй Уэлдон и Салман Рушди создали персонажей, которые попали в авиакатастрофу, но выжили после падения с огромной высоты. В романе Уэлдон «Сердца и судьбы» похищена маленькая девочка, за которую после тяжелого развода судятся родители. И девочка, и похититель

[136]

при крушении оказываются в хвостовой части самолета; вопреки законам аэродинамики хвост почему-то плавно спускается на землю. Главные герои «Сатанинских стихов» Рушди — Джибриил и Саладдин — буквально выпадают из самолета, но их приземление смягчает слой снега на английском берегу. В обеих ситуациях можно усмотреть второе рождение: герои обманули верную смерть. Правда, в новой жизни не все становятся лучше: пара приятелей у Рушди обретает откровенно дьявольские черты, а девочке из романа Уэлдон вместо прежней богатой и спокойной жизни уготована участь какой-нибудь диккенсовской сиротки.

Тем не менее упасть с огромной высоты и остаться в живых — настоящее чудо. И оно столь же символично, как сам полет. Мы приходим в восторг, когда отрываемся от земли, но возможность падения ужасает. Все, что опровергает неизбежность гибели, сильнейшим образом будоражит нашу фантазию. Спасение персонажей нужно расшифровывать, объяснять. Что это значит — обмануть смерть? Как меняется отношение выжившего к миру? Несет ли он теперь новую ответственность перед жизнью, перед самим собой? Да и вообще — тот ли это человек, что был раньше? Рушди открыто задает вопрос: может быть, рождение — это всегда падение с небес? Уэлдон ставит несколько иные вопросы, но тоже очень значимые.

Обсуждай мы только те произведения, где персонажи летают в прямом, физическом смысле слова, наша беседа закончилась бы очень быстро. Примеры настоящих полетов, конечно, необходимы — но именно затем, чтобы на них поучиться интерпретировать полет фигуральный, метафорический. Есть один ирландский роман о мальчике, мечтающем стать писателем. Взрослея, он все лучше понимает: чтобы писать, надо набраться мудрости и опыта, а значит уехать из родных мест. Одна беда: его родина — остров. Покинуть его можно только одним способом: уплыть по «большой воде». А ведь ничто не разлучает с домом и прежней жизнью так полно и так бесповоротно, как море. К тому же наш герой боится воды. К счастью, его фамилия сама собой подсказывает выход: Дедал. Не самая ирландская фамилия, не самая типичная для юного дублинца, да и не первая, какую

Джойс пробовал дать своему Стивену. Но последняя, на которой он остановился. Этот роман — «Портрет художника в юности» (1916). Стивену невыносимо тесно в рамках ирландской жизни, на него давит все: семья, политика, церковь, школа, ханжество, узость мышления, мещанство. Как мы уже знаем, от уз и оков есть одно противоядие — свобода. Последние главы романа переполнены образами птиц, крыльев, свободного парения. Речь, конечно, не о буквальном полете, а о символическом высвобождении, воспарении духа. Стивен переживает эпифанию (религиозно-эстетический термин, в данном случае означающий пробуждение, озарение): он видит бредущую по воде девушку и в этот миг остро ощущает красоту, гармонию, лучезарное сияние мира. Новое чувство окончательно убеждает юношу в том, что его призвание — быть поэтом. Девушка не особенно красива и даже вовсе не примечательна. Но вся эта сцена прекрасна в своей полноте и цельности — вернее, в том, как ее цельность воспринимает Стивен. Девушка описана так, будто она подобна птице — от оборок на нижней юбке, похожих на белый пух, и до груди — «как у темноперой птахи». После эпифании Стивен начинает размышлять о своем тезке, древнегреческом Дедале, который изобрел крылья, чтобы улететь с острова. В его мыслях Дедал «подобен ястребу». В итоге Стивен решает, что должен вырваться из силков провинциальности и косности дублинской жизни. Он понимает полет исключительно как символ, но его потребность в свободе от этого ничуть не менее реальна. Чтобы творить, нужно обрести свободу и воспарить над обыденностью.

Высвобождение духа в литературе довольно часто описывается как полет. Уильям Батлер Йейтс* нередко противопоставлял птичью свободу тягостному земному уделу. В замечательном стихотворении «Дикие лебеди в Куле» (1917) герой наблюдает, как прекрасные и вечно юные птицы взмывают ввысь и кружат в небе, а сам он уже немолод и чувствует, что с каждым годом земля притягивает его все сильнее. Еще одно великое стихотворение Йейтс посвятил Зевсу, превратившемуся в лебедя, чтобы

* Йейтс (Йитс), Уильям Батлер (1865–1939) — ирландский англоязычный поэт и драматург. Лауреат Нобелевской премии по литературе.

завладеть Ледой и зачать Елену Прекрасную. В явлении архангела Гавриила Деве Марии поэту тоже видятся «птичьи крылья».

[138]

Душу мы часто представляем крылатой. В нескольких текстах Шеймаса Хини душа летит прочь от тела в момент смерти, и это очень распространенный образ. Представление о том, что душа, избавленная от телесного бремени, способна взлететь, прочно укоренилось в христианской культуре. Подозреваю, во многих других тоже, хотя это и не универсально. Древним грекам и римлянам сложно было вообразить нечто подобное: по их верованиям, души праведников и грешников равно отправлялись в подземное царство. Однако вера в Царствие Небесное приводит западную культуру к восприятию души как невесомой субстанции. В стихотворении «Березы» Роберт Фрост воображает, как легко карабкается в небо по тонкому стволу, а затем его словно бы мягко спускают обратно на землю. И путь на небо, и возвращение будут прекрасны даже без крыльев, убежден поэт. Когда дядя Гамлета, убийца Клавдий, пытается молиться, он говорит: «Слова мои взлетают, но мысли остаются на земле». Шекспир имеет в виду, что дух не может взмыть, если отягощен тайным преступлением. Когда же умирает сам Гамлет, его друг Горацио скорбно шепчет: «Почил *высокий* дух*. Спи, милый принц». А мы уже знаем: что сказал Шекспир — то истина.

Все эти полеты писательского воображения позволяют расправить крылья и нам, читателям. Можно унести след за героями в дальние дали, сбросить бремя офисных трудов и узы ипотеки; можно воспарить разумом и свободно толковать метафоры и символы.

Мягкой посадки!

* Пер. М. Лозинского.

Да, это все о сексе

Про нас, литературоведов, ходит нехороший слухок: будто нам везде мерещится всякая похабщина. Это, конечно же, клевета: мы ничуть не бóльшие извращенцы, чем любой среднестатистический гражданин (слабое утешение, да?). Скажем так: мы не сексуально озабоченные, просто умеем распознать сексуальный подтекст там, где он есть: например, если писатель и впрямь озабочен. Но вот откуда это все берется в литературе?

Во всем виноват Фрейд. Это он нас научил.

Точнее, он это обнаружил и продемонстрировал всем остальным. В 1900 году, опубликовав «Интерпретацию сновидений», он разоблачил скрытую сексуальность нашего подсознания. Снится высотное здание? Фаллический символ. Ландшафт с округлыми холмами? Женские формы и изгибы. Подъем по лестнице — половой акт. Падение с лестницы? Да вы маньяк! Психоаналитики наших дней скептически хмыкают, зато для литературоведов тут золотое дно. Вдруг оказалось: секс совсем не обязательно выглядит как секс. Иные объекты и действия могут замещать половые органы и соитие. А это очень ценно: ведь сами-то органы далеко не всегда эстетичны, да и в механике соития трудно придумать

[140]

что-то кардинально новое. Итак, пейзаж может иметь сексуальные коннотации. А еще чаша, огонь, морской прибор. Да хоть бы и «Плимут» 1949 года выпуска, если хорошо подумать. Словом, все, что взбредет в голову автору. Да, Фрейд хорошо нас выучил. И некоторые писатели — тоже его ученики. В ходе XX столетия произошли две важные перемены. Во-первых, критики и читатели обнаружили, что в художественном произведении может быть заложена и показана сексуальная сторона нашей природы. Во-вторых, писатели открыли для себя, что они имеют и право, и возможность ее отобразить. Ну как, голова еще ни у кого не заболела?

Конечно, эротическая символика изобретена отнюдь не в XX веке. Помните легенды о Граале? Рыцарь, обычно юный, едва вступивший в пору «мужской зрелости», отправляется в путь, имея при себе копьё или меч. Конечно, в Средние века не было термина «фаллический символ», но мы же все поняли, правда? Рыцарь символизирует мужественность — несомненную, но пока не проявленную в деле, в бою. Для боевого крещения требуется святой Грааль: пустая чаша, сосуд, который ждет, чтобы его заполнили. Чем не символ женской сексуальности в тогдашнем ее понимании! А для чего нужен союз меча (или копья) с Граалем? Для плодородия. (Здесь Фрейду вторят Джесси Л. Уэстон, сэр Джеймс Фрейзер и Карл Юнг; они многое проясняют насчет архаического мышления, мифов о плодородии и архетипов.) Как правило, рыцарь отправляется в странствие из краев, переживающих тяжелые времена. Земля не родит, дождя нет, люди и домашний скот вымирают или перестали рождаться, страна обратилась в пустошь. Стареющий владыка заявляет: нужно восстановить порядок и благоденствие (читай: плодородие). Сам он уже слишком одряхлел, чтобы отправиться на поиски чудодейственного средства. Он более не владеет собственным копьём, потому шлет в путь молодого воина. Конечно, тут нет никакой откровенной эротики — но сексуальный смысл, безусловно, есть.

Перенесемся примерно на тысячу лет вперед. За Нью-Йорком налево, и вот мы в Голливуде. Знаменитый фильм «Мальтийский сокол» (1941) с Хамфри Богартом и Мэри Астор. Герой, Сэм Спейд, целует героиню, Бриджит О'Шонесси, у открытого окна.

Следующий кадр: занавески на этом самом окне колышет утренний ветер. Ни Сэма, ни Бриджит не видно. Более юные зрители часто не замечают этих занавесок и спрашивают: а было ли что-то у Сэма и Бриджит? Кажется, такая мелкая деталь, но ведь от нее в фильме многое зависит. Мы должны понять, до какой степени Сэм потерял голову и как трудно ему будет отдать Бриджит в руки правосудия. Для тех, кто еще помнит времена, когда в кино не просто не показывали «это», но даже не показывали людей, которые только что «это» делали, и не допускались никакие разговоры «про это», занавески — абсолютно однозначный ответ. У Сэма и Бриджит *было*. Причем было хорошо. Для людей того поколения морской прибой — уже эротика. Все знали: если режиссер показывает, как волны лижут берег, ритмично набегают и откатываются обратно, — значит, за кадром кому-то повезло.

[141]

Такое замещение было абсолютно необходимо: примерно с 1935 по 1965 год в Голливуде действовал так называемый «код Хейза» — список цензурных ограничений, которым подчинялись все киностудии. В нем было много запретов и предписаний, но нас сейчас интересуют те, что гласили: тела в кадре можно хоть в штабель укладывать, если они мертвые (хотя кровь лучше не показывать). А вот живые тела не могут совместно переходить в горизонталь. У киношных жен и мужей того времени почти всегда отдельные кровати. Буквально вчера вечером я снова обратил на это внимание, когда пересматривал «Дурную славу» Хичкока (1946). Клод Рейнс и Ингрид Бергман спят в разных кроватях. Но еще не родился на свет такой мужчина, пусть даже это будет мерзкий нацист вроде Клода Рейнса, который, получив в жены Ингрид Бергман, согласился бы спать отдельно! Тем не менее в 1946 году никто не пропустил бы на экран что-то иное. И режиссеры придумывали разные ухищрения: волны, шторы, пламя костра, фейерверки... Надо сказать, иногда результат выходил даже пикантнее, чем при показе прямого и открытого действия. У того же Хичкока в фильме «К северу через северо-запад» (1959) Кэри Грант и Ева Мари Сейнт спасаются чудом: хорошие парни убивают Мартина Ландау раньше, чем он добирается до них. Монтаж прекрасен — вот сейчас Грант изо всех сил удерживает мисс Сейнт и не дает сорваться с горы Рашмор,

[142]

а в следующем кадре он уже увлекает ее в купе поезда (называя при этом «миссис Торнхилл»). И завершает фильм еще одна знаменитая режиссерская находка: поезд входит в тоннель. Надеюсь, объяснять не надо?

Ну ладно, это все про кино. А как же книги?

Ох, даже не знаю, с чего начать. Давайте сперва возьмем что-нибудь умеренное, например рассказ Энн Битти* «Янус» (1985). Довольно молодая женщина Андреа, замужняя, но не слишком влюбленная в мужа, пережила роман с другим мужчиной. На память об этом увлечении ей осталась чаша, подаренная любовником. Героиня — риелтор и, когда приводит клиентов смотреть очередной дом, всякий раз выставляет чашу на видное место. Она все больше и больше привязывается к сувениру, можно сказать, начинает сходить по чаше с ума. Андреа встает по ночам, чтобы проверить, на месте ли ее драгоценность. Самая красноречивая деталь: она не позволяет мужу класть в эту чашу его связку ключей. Видите сексуальный подтекст? Как используют ключи? Чьи это ключи? Куда их нельзя помещать? Кто подарил ту чашу, где мужу нельзя держать ключи? Вспомните знаменитый блюз Хэнка Уильямса и Джорджа Торогуда Move It Over: лирический герой сокрушается, что возлюбленная сменила замок на двери и его ключ теперь не годится. Любой американец, знакомый с блюзовой культурой, сообразит, что символизируют ключи и замки (и покраснеет). Конечно, это продолжение старой традиции, описанной Фрейдом, Уэстон, Фрейзером и Юнгом: копье, меч, ружье (да-да, и ключ тоже) — фаллические символы. А все эти сосуды-граали, чаши, миски, плошки — символы женского чрева. Возвращаясь к Андреа и ее сувенирной чаше: конечно же, это все про секс. Точнее, про ее самоощущение как женщины-личности и женщины — объекта желания. Она хочет быть собой, а не просто секс-игрушкой для мужа или любовника, она боится стать всего лишь приложением к мужчине. Однако независимость Андреа тоже выглядит двусмысленно: ведь чашу, символ ее полноценности и самостоятельности, купил

* Битти, Энн (род. 1947) — современная американская писательница, работает преимущественно в жанре рассказа.

и подарил ей... мужчина. И все-таки любовник покупает чашу лишь после того, как Андреа ее видит и чувствует потребность завладеть ею. Так что в конечном итоге чаша — ее вещь, ее выбор.

[143]

Нельзя говорить о сексе в литературе и обойти молчанием Д. Г. Лоуренса. По-моему, он прекрасен тем, что тут уж не ошибешься: да, он пишет про секс, и его надо понимать и анализировать именно с точки зрения сексуальности. Он столь неутомимо разрабатывал эту тему, вероятно, именно потому, что она долгое время не допускалась в словесности. Писателю было где разгуляться: непаханое поле. У Лоуренса почти в любом тексте фигурируют интимные отношения — где-то о них упоминается вскользь, а где-то все прописано весьма откровенно. Последний его роман — «Любовник леди Чаттерлей» (1928) — выходит за все границы тогдашней цензуры. Не одно поколение юношей читало его тайком, с фонариком под одеялом... Но, пожалуй, самая эротичная сцена у Лоуренса — вовсе не постельная. Это сцена дружеской схватки. В романе «Влюбленные женщины» двое главных героев — мужчин — сходятся врукопашную, чтобы помериться силой. При этом в их ремарках буквально зашкаливает эротизм. Намертво вцепившись друг в друга, они рассуждают о братании кровью и узах дружбы. Лоуренс (даже Лоуренс!) еще не мог открыто показать гомосексуальную пару, но по сюжету ему были нужны отношения почти столь же тесные и интимные, как половая связь между женщиной и мужчиной. И, конечно, требовалось зримое, телесное проявление этих чувств. Режиссер Кен Расселл все прекрасно понял про эту сцену, когда экранизировал роман (аж в 1969 году!). Я сам, признаться, проглядел суть — видимо, был еще чересчур зашорен, чтобы искать гомосексуальный подтекст, или, может, побаивался неудобных открытий насчет одного из моих любимейших авторов. Но когда посмотрел фильм, задумался и пошел перечитывать роман. Знаете, что? Расселл был абсолютно прав.

Мой самый-самый любимый рассказ Лоуренса называется «Победитель на деревянной лошадке» (1932). Он о маленьком мальчике, который пытается заслужить одобрение мамы. Его отец — неудачливый коммерсант, разочаровавший материалистку-жену. Ребенок, Поль, подспудно ощущает, что дома не все

[144]

ладно: догадывается о денежных затруднениях, о недовольстве матери; чувствует, что мать не способна на любовь к нему, да и вообще к кому-либо, кроме себя самой. Он мысленно связывает материнскую нелюбовь с нехваткой денег, а затем обнаруживает в себе специфический дар: мальчик угадывает будущих победителей на настоящих «взрослых» скачках, если покачается на своей деревянной лошадке до изнеможения. Вот как Лоуренс это описывает:

Погруженный в себя, никого не замечая, он слонялся по дому и тайно, втихомолку искал «везение». Он жаждал его, жаждал, жаждал. Когда в детской девочки играли в куклы, Поль взбирался на коня-качалку и, рассекая воздух, бешено раскачивался, своим неистовством приводя в смущение младших сестреноч. Конь несся во весь опор, темные вьющиеся волосы мальчика развевались, глаза невыразимо блестели. В такие минуты сестры не решались заговорить с ним. ...А когда неистовая скачка кончалась, Поль слезал с коня и долго, неотрывно глядел ему в опущенную морду. Алые губы коня приоткрывались, взгляд огромных, широко открытых глаз стекленел. ...Поль был уверен, конь домчит его к удаче, нужно только его заставить. Мальчик снова взбирался на коня, снова пускался в неистовый скач: он должен туда добраться. И знал, что доберется*.

Говорите что хотите, но лично мне кажется — это о мастурбации. Когда мы разбираем рассказ на семинаре, я всегда стараюсь ненавязчиво подвести студентов к этой мысли, ничего не называя прямо. Как правило, в аудитории находится один особо догадливый слушатель, который понимает намеки и задает вопрос, которого я добиваюсь (обычно со смущенной ухмылкой). Еще двое-трое кивают: им это приходило в головы, но они не решились озвучить. Остальные тридцать пять смотрят так, будто мир только что рухнул.

* Пер. Л. Ильинской.

Но такая ли это дикая идея?

Давайте посмотрим на общую канву. Ребенок пытается обратиться на себя внимание матери, потеснив на второй план отца. Он отчаянно хочет любви и одобрения. Мальчик тайно занимается делом, которое включает в себя яростное, ритмичное движение туда-сюда и после которого наступает блаженное оцепенение. На что это похоже? А это одно из самых ярких проявлений эдипова комплекса, запечатленных в художественном слове — и вовсе не случайно. Лоуренс принадлежал к первому поколению, читавшему Фрейда и, стало быть, сознательно применявшему фрейдистский подход в творчестве. Здесь прослеживается принцип сублимации, причем и в поведении героя, и в стратегии автора. Конечно, интимная связь с матерью тут невозможна; вот Лоуренс и заставляет мальчика искать «везение», которого так отчаянно желает мама. Метод поиска достаточно странен, чтобы напугать младших сестер и обеспокоить взрослых: им кажется, что Поль уже слишком взрослый для деревянной лошадки.

[145]

И что, он в самом деле мастурбирует? Ну, конечно же, не в буквальном смысле — иначе нам было бы противно, да и попросту скучно читать. Но с символической точки зрения скачка на деревянном коне играет роль мастурбации. Считайте, что это аналог аналога, суррогат суррогатного секса. Что может быть понятнее?

А зачем? Отчасти затем, что в те времена (да и почти во все предыдущие эпохи) художник еще не мог изобразить все как есть. Лоуренс, например, вел ожесточенную битву с британской цензурой, и несколько его романов были запрещены. Та же история, что с кинематографом.

Есть и другая причина: завуалированный, зашифрованный секс приобретает множество символических уровней и подчас возбуждает гораздо сильнее, чем буквальное описание. Обычно эти символические нагромождения, эти экивоки были призваны охранять юношеское и девическое целомудрие. Диккенс (который, вообще-то, поднимал очень смелые темы!) прекрасно знал, что его романы читают вслух в кругу семьи, за завтраком или же вечерами у камина. Вот он и хотел оградить детей от явно эротических картин или, по крайней мере, сделать так, чтобы родителям удобнее было отвлечь внимание от «скользких»

[146]

моментов. Если сексуальная подоплека была на совесть замаскирована, маменьки могли притвориться, что в книге ничего «такого» и нет, а папеньки — понимающе ухмыльнуться про себя.

В романе «Наш общий друг» (1865) есть сцена, где два злодея — мистер Венус и Сайлас Вегг — замышляют недоброе. Собственно, Вегг читает весьма заманчивую для них новость из финансовой хроники сидящему Венусу, который отрывает от пола свою деревянную ногу и по мере чтения поднимает ее все выше и выше. В момент наибольшего восторга нога торчит прямо перед ним, параллельно полу. Затем Венус падает со стула. Читатели разных возрастов вольны видеть здесь просто комическую сцену — или же комическую сцену с очень большим намеком. Что ж, по крайней мере все посмеются.

Даже в наш век вседозволенности секс часто изображается «по касательной». Он переходит из постели в другие сферы нашего опыта — точно так же, как бывает в жизни и в нашем сознании. Андреа — героиня Энн Битти — не воспринимает собственные проблемы как строго сексуальные и вообще любовные. Но у них именно такая природа; это понимает автор и видим мы. Так что навряд ли ее личные комплексы предстанут перед нами в виде мужских и женских половых органов. Скорей уж в виде... ну да, конечно, чаши и ключей.

...Кроме самого секса

Вы когда-нибудь пробовали сочинить эротическую сцену? Я серьезно. Мой вам совет: попробуйте. Из эстетических соображений рекомендую ограничиться представителями одного биологического вида и задействовать не более двоих участников. В остальном — делайте что хотите. Вернее, пусть они делают все, что захотите вы. И когда вы через день, или неделю, или месяц оторветесь от эксперимента и вернетесь ко мне, вы будете знать то, что давным-давно обнаружили большинство литераторов. А именно: изображать, как два человеческих существа занимаются самым интимным из всех совместных дел на свете, ужасно сложная и неблагодарная затея.

Не расстраивайтесь. Иначе и быть не могло. Работать-то здесь особо и не с чем. Сценариев, которые подводят людей к половой близости, бесконечно много. Но сам процесс и методы его изображения? Вариантов раз-два и обчелся. Можно избрать деловой, «клинический» подход — как в руководстве для пользователя: штекер *A* вставляется в разъем *B*. Но штекеров и разъемов у нас не так уж много; тут не поможет даже знание латинских анатомических терминов. К тому же в порнографической литературе это

[148]

все разжевано сто миллионов раз. Можно предпочесть мягкую эротику с туманными метафорами и героическими эпитетами: «он трепетно вел ее лодку по волнам взаимного наслаждения», и т. д., и т. п. Бр-р-р! Возникает чувство, что это писала чопорная, умирающая от стыда старая дева. Правду сказать, почитав такие тексты, начинаешь вздыхать по старым добрым занавескам и набегающим на берег волнам.

Я совершенно уверен: будь Д. Г. Лоуренс в состоянии предугадать, как отвратительно станут писать любовные сцены всего лишь через пару десятков лет после его смерти, он отозвал бы из печати «Любовника леди Чаттерлей». На самом деле большинство авторов, пишущих про секс, изо всех сил избегают самого акта. Во многих эпизодах происходит скачок (в переносном смысле, конечно) от «он расстегнул пуговицу на ее блузке» до «он откинулся на подушки и закурил». Или вообще от расстегнутой пуговицы до следующей сцены. Более того: когда все-таки пишут про секс, на самом деле говорят совсем про другое.

Сума сойти можно, правда? Пишут о совершенно невинном — подразумевают секс. Пишут о сексе — подразумевают что-то постороннее. А нельзя писать про секс и иметь в виду секс? Можно. Это называется порнография.

В Викторианскую эпоху изящная словесность и эротика были практически несовместимы из-за жесточайшей цензуры, причем как официальной, так и внутренней — собственно авторской. Стоит ли удивляться, что на это время приходится засилье, скажем так, «неизящной словесности»? Никогда и нигде больше не печаталось столько порнографических книг. Вероятно, в эти кипы бульварной макулатуры и уходили все эротические стремления викторианских авторов.

Даже у модернистов были пределы дозволенного. Хемингуэю приходилось ограничивать себя в употреблении ругательных слов. «Улисс» Джойса был сперва подвергнут жесткой цензурской правке, а затем и вовсе запрещен и изъят из продажи в Британии и в США, отчасти за эротическое содержание (персонажи много рассуждают о сексе, хотя единственный «прямой показ» сводится к мастурбации). Констанс Чаттерлей и ее любовник Меллорс совершили настоящий прорыв: в романе Лоуренса откровенно

изображались и еще откровеннее обсуждались половые сношения! Правда, судебное разбирательство по поводу «непристойности» романа состоялось в США только в 1959 году и фактически знаменовало конец американской цензуры.

Странно: мы открыто пишем о сексе меньше одного столетия, а у нас уже почти ничего не осталось, кроме клише.

Очень знаменита постельная сцена между Чарльзом и Сарой в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969). Строго говоря, это единственная постельная сцена в романе, что удивительно: ведь любовь и секс — чуть ли не основные его темы. Итак, действие происходит в номере, снятом Сарой в довольно сомнительном отеле. Чарльз на руках вносит ее в спальню, потому что она растянула ногу. Он опускает ее на кровать и ложится сам, при этом лихорадочно освобождая их обоих от одежды (учитывая, что на дворе Викторианская эпоха, одежды немало). Вскоре дело сделано, и Чарльз блаженно валится рядом с Сарой. Именно в этот момент повествователь сообщает нам: «Прошло ровно 90 секунд» с того момента, как Чарльз отошел от Сары в гостиную и заглянул в спальню. За это время он вернулся к Саре, поднял ее на руки, донес до постели, разделался с одеждой и совершил акт любви. И что мы должны думать про этот самый акт и его описание? Возможно, Фаулз по каким-то своим личным причинам хотел указать на половую слабость мужчин Викторианской эпохи? Или он высмеивает своего незадачливого героя? Или пытается как-то намекнуть на несостоятельность мужчин вообще или на то, что чрезмерное желание может привести к преждевременной разрядке? А может, хочет подчеркнуть ироническое несоответствие между краткостью самого действия и масштабом его последствий? Но зачем такие сложности, особенно если верна наша первая гипотеза? Да и сам Фаулз в знаменитом эссе о композиции романа признавался: мол, он понятия не имеет, как занимались любовью во времена королевы Виктории, а потому, изображая постельные утехи викторианца с викторианкой, практически пишет фантастику. Второе предположение кажется чересчур жестоким, тем более что незадолго до сцены с Сарой мы наблюдали Чарльза в объятиях юной проститутки. С ней у него тоже ничего не вышло,

[150]

наоборот, его даже стошнило. Что же он, совсем ноль как мужчина? Что касается третьей гипотезы — зачем вставлять в огромный роман маленький трактат о мужской сексуальности? Или остальные 60 000 слов как-то случайно «выросли» вокруг этого кусочка? Вряд ли. Да и четвертая версия хромает: ведь мы знаем, что Фаулз как писатель очень любит иронию и ценит всяческие нестыковки и парадоксы. С чего бы вдруг он на них ополчился?

Но давайте рассмотрим еще одну версию. Чарльз приехал в Лондон из городка Лайм-Реджис, с юго-запада Англии. Там он встречался со своим будущим тестем, мистером Фрименом. Чарльз с ужасом думает о предстоящем браке, на который сам же себя обрек; да еще ему предлагают устроиться на работу, а «служить» позорно для викторианского джентльмена. Он осознает, что не любит невесту, что ему неприятно все их чопорное буржуазное семейство, свято чтущее правила и условности. Чарльз чувствует себя в ловушке: с одной стороны Лондон, мистер Фримен и тошнотворная жизнь коммерсанта, с другой — Лайм-Реджис и Эрнестина в качестве супруги. Объятый унынием и страхом, наш герой бежит из Лондона и заезжает в городок Экстер, где и попадает в тот самый отель. Сара — «падшая женщина» (а может, и нет, но про это мы, как и Чарльз, узнаем позже); она олицетворяет собой и пресловутый запретный плод, и выход из тюрьмы ненавистного брака. Непреодолимое влечение Чарльза к Саре, все нарастающее по ходу действия, на самом деле есть влечение к свободе, стремление проявить собственные задатки бунтаря. Сара — это будущее, это XX век, к которому Чарльз, может быть, еще внутренне не готов. Он, в сущности, ложится в постель не с женщиной, а с целым созвездием шансов. Ну кому же тут хватит потенции?

По большей части даже в отъявленно эротических текстах бывает не так уж много секса. Кроме разве что Генри Миллера: у него в романах действительно *много* секса, и при этом они в самом деле про секс. Но даже у Миллера половой акт — в каком-то смысле символическое действие; оно провозглашает свободу личности от общественных условностей и свободу писателя от цензуры. Он радуется снятию барьеров и, пользуясь новыми возможностями, рисует жаркие сцены.

Но давайте посмотрим на его закадычного приятеля, Лоуренса Даррелла (почему-то «Лоуренс» и «секс» намертво срифмовались). Главные темы «Александрийского квартета» — то есть романов «Жюстин», «Бальтазар», «Маунтолив» и «Клеа» (1957–1960) — политика, история и неспособность личности вырваться из плена этих сил. Тем не менее многие читатели воспринимают романы Даррелла как эротические. В них много разговоров о сексе, упоминаний о чьей-то близости, много сцен, происходящих непосредственно до или сразу после секса. Вряд ли это из-за стыдливости автора: по свидетельствам, Даррелл прекрасно умел называть вещи своими именами. Скорее, он чувствовал: эффект будет намного сильнее, если показать что угодно, кроме самой близости. Надо сказать, что секс в его романах всегда связан с чем-то еще: нужен как прикрытие для разведки, служит символом личной жертвы, выражает эмоциональный разлад, утоляет жажду власти над другим человеком. У Даррелла почти нет постельных сцен, которые представляли бы простое и здоровое единение любовников. Все связи в «Квартете» — нервные, сложные, мучительные. И мы это чувствуем, хотя ничего и не видим.

[151]

Два современных им скандально известных романа (конец 1950-х — начало 1960-х годов) — «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса и «Лолита» Владимира Набокова — славятся дурным сексом. Причем слово «дурной» здесь не значит, что он не приносит удовольствия. Дурной означает нечистый, даже извращенный. Главный герой в романе Бёрджесса — пятнадцатилетний главарь банды, живущей разбоем, грабежом и насилием. Он сам называет изнасилование «обыкновенным перепихоном». Сцены полового насилия происходят на наших глазах, о них повествуется в романе, причем от первого лица. Однако у нас каким-то образом возникает чувство дистанции, отстраненности. Во-первых, как многие читатели, наверное, знают, Алекс излагает свою историю на специфическом жаргоне. Герои называют его «надцат»; это смесь английского языка с подростковым сленгом (преимущественно славянского происхождения). В результате любое описание выглядит так странно, так чуждо, что и сами события как будто происходят в другом измерении. Во-вторых,

[152]

Алекс так упивается собственной ролью насильника и ужасом жертв, что физиологические детали чаще всего опускает — они его не волнуют. Откровеннее всего он излагает эпизод с двумя малолетними девочками, еще даже не подростками. Но и здесь его интересуют прежде всего крики боли и страха, а не то, что их вызвало. Да и самому Бёрджессу интересна растленность души, а не тела. Он пишет «роман идей», где образ главного героя разом отталкивает и завораживает. Так что главная его задача — не выписывать захватывающие сцены насилия, а сделать Алекса достаточно омерзительным. Что ему и удастся; некоторые, пожалуй, скажут — слишком хорошо.

«Лолита» — несколько иной случай. Да, Набоков делает главного героя, Гумберта Гумберта, развратником, пакостником средних лет. Но то отвращение, что мы чувствуем, когда он вожделеет малолетнюю падчерицу, отчасти вызвано нашей собственной невольной симпатией к этому чудовищу-рассказчику. Он наделен таким обаянием, что мы почти поддаемся чарам; затем вспоминаем, что он вытворяет с девочкой, и снова приходим в бешенство. Набоков есть Набоков: всегда сумеет заманить читателя в силки. Постельные сцены — тоже часть языковой и философской игры, хитрый способ втянуть нас в преступление, которое мы громко осудили бы в реальной жизни. Да и секса в романе не так уж много. Педофилия, в общем, терпима в малых дозах. Скандальной славой роман обязан не столько собственной тематике, сколько специфической волне подражаний. Имя Лолита почти сразу стало порнографическим брендом: «юные лолиты», «развратные юные лолиты», «лолиты в школьной форме» и т. д. Все очень оригинально — и главное, сразу понятно. Вот уж где секс показан ради самого секса!

Так вы думаете, это исключительно мужское баловство?

Ничего подобного. Современница Лоуренса и Джойса Джуна Барнс исследует мир утоленных и неутоленных желаний в своем мрачном шедевре «Ночной лес» (1937). От стихотворений Мины Лой Т. С. Элиот упал бы в обморок. Современные писательницы, причем такие разные, как Анаис Нин, Дорис Лессинг, Джойс Кэрролл Оутс, Айрис Мёрдок и Эдна О’Брайен, пробуют всевозможные способы писать о сексуальной стороне нашей жизни.

Подозреваю, что за О'Брайен в Ирландии числится больше запрещенных книг, чем за любым другим автором. Секс в ее книгах почти всегда имеет политическую подоплеку: ведь персонажи исследуют свои тайные склонности, сбросив иго консервативного, ханжеского, богобоязненного общества. Когда О'Брайен пишет о сексе — это всегда о высвобождении или о неспособности вырваться на волю. Тут вам и религиозный, и политический, и чисто эстетический бунт.

Но абсолютная чемпионка по сексуальным провокациям, конечно, Анджела Картер. Написать убедительную, натуралистичную постельную сцену она умела ничуть не хуже, чем О'Брайен. И у нее секс тоже всегда больше, чем секс. Ей обязательно нужно встряхнуть патриархальный мирок, поставить все с ног на голову. Сказать, что она пишет о женской эмансипации, — значит не увидеть в ее текстах самого важного. Картер пытается нащупать для женщины способы возвыситься до такого положения, в каком ей отказано властью мужчин. Но нужно ей это, чтобы высвободить нас всех, равно и мужчин, и женщин. В ее мире сексуальность может принимать самые непредсказуемые формы. Дора Чанс, рассказчица и главная героиня романа «Умные дети», обыкновенно вступает в интимные отношения, чтобы ощутить свою силу и власть. Как женщина и как артистка вторых ролей, она пользуется не самым большим авторитетом и влиянием. Как внебрачная дочь, чей отец отказывается признать их с сестрой Норой, она лишена какого-либо статуса в семье. Потому ей так важно отвоевать хотя бы крупинцы власти. Для первого любовного опыта она «одалживает» парня собственной сестры (тот ни о чем не догадывается). Затем соблазняет юношу своей мечты на вечеринке, во время которой дотла сгорает дом ее отца. Наконец, уже на восьмом десятке, Дора занимается любовью с собственным столетним дядюшкой; в тот же самый момент ее отца опять же постигает серьезный удар судьбы. Не знаю, как расшифровать все возможные смыслы этого эпизода, но твердо уверен: секс здесь не ради секса. И не ради красного словца. Возможно, это гимн жизненной силе. И, конечно, явная пощечина политкорректности. Более того, после сношения дядюшка делает одиноких Нору и Дору матерями: отдает им под опеку

близняшек-сирот, их внучатых племянника и племянницу. А в мире Картер человеческий партеногенез — все же дело будущего. Для рождения детей пока еще нужен секс. Хотя бы символический.

Так вот что я вам скажу: решайте сами. Думаю, вы и без меня догадаетесь: половой акт между двумя очень пожилыми людьми непременно что-то означает. Более того — любая ваша трактовка будет ничуть не хуже моей. А может, и лучше. Яростная любовная схватка старика со старушкой (люстра на первом этаже угрожающе раскачивается) в постели их брата и отца так напичкана смыслами, что практически любая догадка будет «в масть». Никто не сможет исчерпать все потенциальные значения. Попробуйте, вдруг у вас выйдет лучше, чем у меня.

Это относится к большинству эротических сцен: они означают больше видимого глазом. Да ведь и в нашей интимной жизни столько вариантов: удовольствие, неохотная уступка, подчинение, господство, откровение, безумство — чего только не бывает. Буквально позавчера на семинаре моя студентка задала вопрос по поводу эротической сцены в одном романе. «Это же явно неспроста, — сказала она. — Там все так жутко и непонятно — наверное, есть какой-то скрытый смысл. Может быть, это про...» — и тут она абсолютно верно угадала, про что. Мне осталось лишь добавить, что не только в жутких извращениях нужно искать подтекст. Даже самая здоровая любовная сцена в литературе может означать что-то помимо физической любви.

Ах, да. Нельзя писать про «литературный секс» и обойти молчанием секс в жизни писателей, правда? Так вот: Д. Г. Лоуренс в частной жизни не любил грубых слов и относился к супружеским изменам как к половой распущенности. И вдруг под конец жизни (ему было всего-то чуть за сорок, а он умирал от туберкулеза) написал шокирующее в своей откровенности произведение — «Любовник леди Чаттерлей». В романе изображена связь между мужчиной и женщиной из очень разных социальных слоев: она — жена пэра, он — егерь в поместье ее мужа, человек, не стесняющийся произнести вслух честные англосаксонские названия любых частей тела и биологических функций. Лоуренс знал, что других романов ему написать не суждено: он уже

выхаркивал с кровью остатки легких. И всю свою жизнь он выплеснул в эту скандальную книгу, зашел гораздо дальше, чем в предыдущих романах, которые уже подвергались гонениям цензоров. Он прекрасно понимал — даже если сам себе в том не признавался, — что при его жизни книга не найдет своего читателя. Так вот, теперь я вас спрошу.

[155]

Как вы думаете, что все это значит?

Если всплывет — значит, крещение

Один маленький вопрос: допустим, я иду по дороге и вдруг падаю в озеро. Что будет?

Вы утонете?

Спасибо, я знал, что вы в меня верите.

Или не утонете?

Абсолютно верно: либо утону, либо не утону, одно из двух.

И что это означает?

А это обязательно должно что-то означать? Ну, если утонете — значит, все. А если не утонете, видимо, вы умеете плавать.

Вполне логично. Вот только с героями романа совсем другая история. Что это означает: герой утонул, герой выплыл? Никогда не замечали, как часто литературные персонажи падают в воду? Кто-то из них утонет, кто-то просто вымокнет до нитки, а кто-то всплывет. И что от этого изменится?

Для начала давайте разберемся с элементарными деталями. Упасть в воду очень просто: например, обрушится мост или вас толкнут, стащат вниз, подставят подножку. У каждого варианта свой смысл, иногда вполне буквальный. Но вот исход — утонет

герой или нет — очень важен для сюжета; не менее важно, какой герой тонет либо не тонет.

Между прочим, очень многие писатели погибли именно так, в воде. Вирджиния Вулф, Перси Биши Шелли, Анн Куин, Теодор Рётке, Джон Берриман, Харт Крейн. Кто-то просто пошел поплавать, кто-то утопился, кто-то нырнул и не смог вынырнуть. Лодка Шелли перевернулась — и создательница «Франкенштейна» стала очень молодой вдовой. Айрис Мёрдок, просто обожавшая топить персонажей, едва не утонула сама в очень почтенном возрасте. Юного Сэма Клеменса, тогда еще вовсе не Марка Твена, несколько раз вытаскивали из Миссисипи. Так что, если автор швыряет героя в реку, возможно, что он тем самым а) реализует скрытое желание; б) изгоняет свой тайный страх; в) исследует новые возможности, а не просто д) не знает, что делать с буксующим сюжетом.

[157]

Но вернемся к подмоченному герою. Его спасают? Он выплывает сам? Хватается за какое-нибудь бревно? Возносится вверх и идет по воде? Каждый вариант предполагает разные смыслы на символическом уровне. Например, спасение означает пассивную роль самого героя, большое везение, а также то, что он теперь в долгу перед спасителем. Вовремя подвернувшееся бревно говорит всего лишь об удачном совпадении.

Помните, с чего начинается роман Джудит Гест «Обычные люди» (1976)? Наверное, да: люди постарше, скорее всего, смотрели экранизацию, а тех, кто помоложе, заставляли читать в школе.

Так что вы знаете, о чем речь. Двое братьев плывут на лодке по озеру Мичиган. Налетает шторм, и один брат тонет. А второй — нет. Весь сюжет держится на том, что гибнет старший и более сильный брат, прекрасный пловец, любимец матери. Младший, Конрад, который никак не мог спастись, почему-то спасается. И так мучается потом, что пытается покончить с собой. Почему? Не может жить. Это невыносимо. Если «сильный» брат утонул, значит, и слабак Конрад должен быть мертв, как иначе? Вот только он жив. И теперь ему предстоит осознать (с помощью психотерапевта), что на самом деле сильнее был он. Может, он и не такой атлет, как покойный брат, но в роковую минуту ему хватило то ли хладнокровия, то ли везения, чтобы вцепиться

[158]

в лодку и не поддаться воде. Теперь надо научиться с этим жить. «Учеба» дается Конраду нелегко, тем более что все, от школьного тренера по плаванию до родной матери, явно считают: выжил не тот, кто надо.

Сейчас вы, наверное, думаете: «Ну выжил и выжил. И что?»

Вот именно — что? Нет, он не просто выжил, он получил вторую жизнь. Он не только должен был погибнуть в том озере; в каком-то смысле он и погиб. Ведь Конрад, которого мы встречаем на страницах книги, — совсем не тот Конрад, которого встретили бы до шторма. И я имею в виду не только постулат Гераклита, что нельзя дважды войти в одну и ту же воду. Хотя и это пригодится.

Гераклит (VI в. до н.э.) изрек множество афоризмов на тему: все вокруг меняется каждый миг, и течение времени вызывает бесконечные перемены в мироздании. Самое знаменитое из его высказываний — то, что я уже припоминал: нельзя дважды войти в одну и ту же воду. Точнее, реку. Река для него — символ текущего времени: все эти листья, осколки, обломки, которые только что были здесь, сейчас уже в другом месте, далеко от нас и друг от друга. Но я совсем не то хотел сказать про Конрада. Да, когда его вытаскивают из озера и он возвращается к повседневной жизни, в ней все уже сместилось и поменялось. Но в его вселенной произошел куда более радикальный сдвиг.

Какой?

Он родился заново.

Давайте мыслить символически. Юноша уплывает прочь от знакомого берега, заканчивает одну жизнь и возвращается новым человеком, то есть перерождается. Здесь просматривается тот же принцип, что в таинстве крещения: смерть и возрождение через воду. Он падает в озеро, и его прежнее «я» гибнет вместе с братом. Тот, кто выныривает на поверхность и мертвой хваткой вцепляется в борт лодки, уже другой человек. В воду упал неуклюжий, застенчивый младший брат; на берег вернулся единственный сын. А весь мир по-прежнему видит в нем того, тогдашнего, младшего. Тренер неустанно повторяет, насколько лучше плавал его брат. Его мать не способна даже говорить с ним, не упоминая старшего сына. Только отец да психотерапевт

обращаются с юношей как с новой, нынешней личностью. Психотерапевт — потому что не знал его покойного брата. Отец — просто потому, что сумел «переключиться». Но проблема не только в окружающих: Конрад и сам никак не может осознать свое новое место в мире. Ведь раньше он определял это место относительно брата. И он узнает: рождение — всегда боль. Неважно, первое это рождение или повторное.

Не все литературные герои выживают в воде. Иногда они и не хотят спасаться. Прекрасный роман Луизы Эрдрих «Лекарство от любви» (1986) — пожалуй, самая «мокрая» книга из всех, чье действие происходит на суше. В конце романа Липша Моррисси, которого можно назвать главным героем, вслух замечает: а ведь когда-то все северные прерии были дном океана. И мы понимаем, что жизненная драма, которую нам показали, разворачивалась на воде (или над водой?) — на остатках того самого древнего моря. Мать Липши, Джун, в пасхальную метель проходит по снегу «как по воде» и умирает. Его дядя, Нестор Кашпоу, все время думает: вот бы погрузиться на дно озера Мачиманито и остаться там навсегда — мечта, в которой смерть отождествляется со свободой. Но самый интересный для меня эпизод — приключение Генри Ламартина-младшего на реке. Генри-младший — ветеран вьетнамской войны, страдает от посттравматического синдрома. Он вроде бы немного приходит в себя, когда его брат Лайман разбивает их любимый красный «Шевроле» с откидным верхом чуть ли не в лепешку: авто не подлежит восстановлению. Тем не менее Генри возрождает машину. По окончании ремонта вся семья отправляется на пикник у разлившейся реки. Всем вроде бы хорошо, они болтают, смеются и пьют пиво, как вдруг Генри-младший срывается с места и забегает в бурлящий, вздувшийся быстроток до середины. Очень просто и спокойно сообщает, что у него полные сапоги воды, и исчезает. Когда Лайман понимает: брата не спасти, — ему кажется, что своей жизнью Генри выкупил машину, которой они владели на двоих. Лайман заводит «Шевроле» и скатывает в реку, чтобы автомобиль отправился за хозяином. В этой сцене все смешалось: личное горе, похоронные обряды викингов (конь в одной могиле с наездником), поход в иной мир из поверий индейцев чиппева. Очень странный коктейль.

Что же значит эта сцена? Я все время твержу: в художественной литературе смысл крайне редко лежит на поверхности. Генри-младший не просто тонет. Если бы Эрдрих хотела, чтобы он просто утонул, можно было бы написать, что он упал в реку и расшибся о камни. Но он сознательно, нарочно забредает на стремнину, а значит, выбирает не только прощание с миром, но и способ ухода. В каком-то смысле Генри тонет, вязнет в собственной жизни с тех самых пор, как вернулся с войны: не может прийти в себя, не способен завязывать и поддерживать отношения, никак не избавится от ночных кошмаров. Можно сказать, что он уже давно пропал, и автору нужно лишь физически удалить его со сцены. Кстати, многие персонажи Эрдрих кончают с собой или гибнут в результате несчастного случая. Выражаясь языком вульгарной социологии — среда заела; выражаясь языком токшоу — как страшно жить! И то и другое верно, но не думаю, что в этом весь смысл. Персонажи выбирают смерть, чтобы отвоевать у общества хоть крупицу власти над собственной жизнью. Генри-младший сам решает, как умереть, и превращает смерть в символическое действие: уносится прочь в бешеном потоке.

Итак, для героя возможна гибель в воде, а возможно своего рода крещение, как у Конрада. Впрочем, крещение не всегда бывает столь суровым. В прекрасной «Песни Соломона» у Тони Моррисон Молочник Помер мокнет трижды. Сначала он ищет золото в пещерах и переходит вброд небольшой ручей; затем его купает в ванне Милая — женщина, которую он встречает, отправляясь в собственное прошлое; и, наконец, они с Милой вдвоем плавают в реке. Итого три раза. Здесь явно прочитывается ритуал: в некоторых христианских деноминациях в купель окунают трижды, во имя Отца, Сына и Святого Духа. Надо сказать, Молочник не становится ревностным христианином — по крайней мере в традиционном понимании, — но явно меняется как личность: теперь он более чуткий, более взрослый, более ответственный (и несколько меньший шовинист). Давно пора: ему 32 года.

Так что же, собственно, его меняет?

Ну да, он мокнет. Не совсем так, как злосчастная Агарь под дождем: ведь он буквально погружается в воду. Дождь может освежать и очищать, так что определенная переключка налицо,

но он не вызывает ассоциаций с крещением, с погружением в купель. А Молочник в конце концов погружается с головой. Но если бы герои преображались всякий раз, как намокнут, ни в одной книге не было бы дождя. При крещении важно, чтобы ты был готов его принять. Молочник проходит подготовительную стадию разоблачения — в самом буквальном смысле: утраты внешних оболочек. Путешествуя, он сбрасывает с себя один внешний слой за другим: машина ломается, туфли рвутся, костюм пропитывается водой насквозь; в довершение всего у него крадут часы. Все, что выдавало в нем городского пижона и делало его сыном своего отца, исчезло. Вот в чем его беда: когда отправлялся в путь, он был никем. Мейкон Помер III, сын и наследник Мейкона Помера II (унаследовавший заодно все его худшие наклонности). Чтобы стать новым человеком, он должен избавиться от всех внешних атрибутов, всего отцовского. Тогда он будет готов погрузиться в купель. Первый раз он всего лишь вступает в ручей; но сейчас он еще в начале пути — вот и очищение только начинается. Он пока ищет золото, а золотоискатели не готовы к духовному росту. Затем, после многих изменивших его событий, он попадает в руки Милой, и она совершает омовение — буквальное и символическое. Что немаловажно, он отвечает ей тем же. Конечно, их «обряд» абсолютно не церковный, иначе в храмах было бы не протолкнуться. Но то, что для героев — эротическое действие, в романе может приобрести высокодуховный смысл. И вот, когда Молочник погружается в реку при своем третьем и последнем омовении, он уже осознает, как это для него важно: он ухает и кричит от восторга, смеется над опасностью и сам чувствует, что жизнь началась заново. Это и значит — умереть и переродиться.

В романе «Возлюбленная» Моррисон использует символику крещения и смерти в пучине еще активнее. Поль Ди и остальные колодники бегут из тюрьмы во время почти библейского потопа: ныряют в грязную жижу под дверь камеры и все как один продираются через зловонную грязь наверх, к новой жизни. Позже (хронологически позже, хотя рассказывается об этом раньше), когда появляется Возлюбленная, она выходит из воды. Мы к этому еще вернемся. Сети рождает Денвера в лодке, причем

[162]

не где-нибудь, а посреди реки Огайо. Этот водный путь весьма символичен: он отделяет рабовладельческий Кентукки от свободного соседнего штата. Может, в Огайо темнокожих и не носят на руках, но, по крайней мере, там они не рабы. Так что войти в реку с южного берега и выйти из нее на северном или хотя бы переплыть — уже означает выбраться в новую жизнь.

Получается, когда автор устраивает герою крещение, он имеет в виду смерть, возрождение, смену личности?

Как правило, да. Но давайте не будем совсем уж категоричны. Акт крещения может иметь много смыслов, и воскрешение к новой жизни — лишь один из них. Буквальное возрождение (например, когда человек каким-то чудом выживает в смертельно опасной ситуации), конечно, тоже подразумевается: в крестильный обряд входит и символическое воскрешение — новообращенный полностью погружается в воду, чтобы его прежняя сущность умерла, а он сам возродился бы христианином. Мне всегда казалось, что здесь запечатлена память о Ное и его ковчеге: весь мир ушел под воду, и лишь маленькой его частице было позволено выбраться на сушу и возродить жизнь на земле, очищенной от прошлой суеты и скверны. Если так, любое крещение в миниатюре воспроизводит гибель и возрождение рода человеческого. Конечно, я не ученый-библеист, и мое толкование может быть абсолютно неправильным. Несомненно одно: крещение — символический акт, и в нем нет ничего такого, что усилило бы в человеке веру или обратило бы на него взгляд Бога. Ведь подобные обряды практикуются далеко не во всех религиях мира.

А в художественном тексте погружение в воду всегда означает крещение?

Да оно вообще не всегда обозначает что-то. «Всегда» и «никогда» — два слова, которых лучше избегать, говоря о литературе. Вот хотя бы второе рождение. Оно равнозначно крещению? То есть связано ли с духовностью? Иногда связано. А иногда речь просто идет о переменах в судьбе, о желании начать все с чистого листа. Вполне житейское дело, никакой религиозной подоплеки.

Возьмем нашего старого приятеля Д. Г. Лоуренса. (Герой «Улисса» Леопольд Блум думает, что у Шекспира найдется цитата

про каждый день в году. Стоило бы добавить, что у Лоуренса найдется символическая иллюстрация для любого из этих дней.) В рассказе «Дочь лошаdnика» (1922) молодая женщина Мейбл едва не тонет; в последний момент ее спасает местный врач. После смерти ее отца семейную конеферму продали за долги, и Мейбл невыносима мысль о том, что придется уехать из родных мест и сделаться приживалкой в усадьбе дальних родственников. И вот она наводит порядок на могиле давно умершей матери (явно показывая, что готова отправиться следом) и с головой погружается в ближайший пруд. Это видит молодой доктор Фергюсон и бросается на помощь, причем едва не гибнет сам, когда она затягивает на глубину их обоих. Он с некоторым трудом вытаскивает Мейбл на поверхность и выбирается с ней на берег, после чего окружает заботой — неожиданно для нее, да и для себя самого.

[163]

Смотрите, что получается. Из воды ее достает врач. Она не просто мокрая — она покрыта какой-то липкой, пахучей слизью. Когда Мейбл приходит в себя, выясняется: она вымыта и завернута в одеяло, а под одеялом она... хм... в чем мать родила. В каком-то смысле она и впрямь только что родилась — или возродилась. Ведь при появлении на свет нам бывает нужен врач (к счастью для родильниц, ему обычно не приходится нырять вслед за ребенком); из утробы нас достают мокрыми от околоплодных вод и покрытыми слизью, потом отмывают и заворачивают в одеяльце. Ничего не напоминает?

Так что же ей теперь делать со своей новой жизнью?

Признаться молодому врачу в любви, хотя прежде ей ничего подобного и в голову не приходило. Но доктор Фергюсон тоже переродился, и признание Мейбл его очень радует, хоть до того момента она ему даже не нравилась. Но теперь они оба — совсем другие люди, и эти новые мужчина и женщина находят друг в друге нечто такое, чего не видели прежде, пока глаза им застили отношения с родней Мейбл. Это пробуждение можно назвать духовным? Смотря как расценивать перерождение личности. Оно ведь не связано напрямую с религией. С другой стороны, у Лоуренса почти все имеет глубоко духовную природу — даже то, в чем ее весьма сложно заподозрить!

А если персонаж тонет — что тогда?

[164] Тогда он умирает. Помните, я говорил про Айрис Мёрдок? Дай ей возможность, и она бы пустила ко дну целую флотилию. Если в ее романе есть вода — значит, кто-то непременно утонет. Один из персонажей «Единорога» (1963) едва не тонет в трясине, куда забрался, чтобы получить откровение о судьбах мира. Его вытаскивают, когда Великая Истина только-только начала приоткрываться и он еще не успел ее постичь. Еще двое персонажей гибнут в результате двух отдельных, но взаимосвязанных происшествий, причем один тонет, а другой падает с утеса на морском берегу. Фланнери О'Коннор тоже использует этот мотив, только более специфическим образом: в ее рассказе «Река» (1955) маленький мальчик наблюдает, как пастор-баптист крестит в местной речке всех желающих, и ему объясняют: люди ныряют в воду, чтобы стать ближе к Богу. На следующий день он возвращается на реку, чтобы пойти к Богу самостоятельно. Увы, и уходит. А главная героиня романа Джейн Гамильтон «Карта мира» (1994) не уследила за собственным ребенком, и он утонул. Мать переживает последствия этой смерти до конца романа. Не говоря уже о романе Джона Апдайка «Кролик, беги» (1960): пьяная Дженис, жена Кролика Ангстрема, пытается выкупать их сына в ванне и в результате топит. У каждого такого эпизода — своя специфика. Помните, что Толстой говорил в начале «Анны Карениной»? Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Вот и здесь примерно так же. Мотивы крещения и перерождения у многих авторов сходны, но каждая смерть в воде имеет свою цель и задачу: раскрыть образ, ввести тему преступления, небрежения, вины; завязать или, напротив, оборвать сюжетную линию.

А что же Возлюбленная из романа Тони Моррисон? Возвращаясь с того света в мир живых, она является не откуда-нибудь, а из речной воды. Одна из первых ассоциаций — конечно же, Стикс: подземная река, которую должны пересечь усопшие, чтобы попасть в Аид. Возлюбленная в самом буквальном смысле восстает из мертвых, то есть пересекает реку в обратном направлении и поднимается над поверхностью воды. Но у реки есть еще и другой смысл. Она символизирует водный путь, мучительный

переход от берега до берега, который стоил жизни миллионам африканских невольников, о чем Моррисон напоминает в эпилоге к роману. Мать убивает Возлюбленную, чтобы ее не отвезли через реку вспять, не вернули в рабство. Так что водная могила — символ, укорененный в памяти и культуре целой расы. Не всякий автор замыслит и выстроит такую сложную, многомерную конструкцию. Моррисон это по силам.

[165]

Подобно крещению, смерть в воде может поведать о многом. И если герой вдруг уходит под воду, задержите дыхание и читайте так, пока он не выплывет.

Место на глобусе

Вам говорят: «А давай поедem в отпуск!» Вы радостно соглашаетесь и тут же задаете один вопрос, а именно... Может быть, кто платит? В каком месяце? А нам дадут отпуск?

Нет. Ничего подобного. Вы спросите: «А куда?»

Вот он, главный вопрос. В горы или на море. На север или на юг. В город или на природу. В Европу или в Америку. Этот вопрос нельзя не задать, иначе вас могут увезти на рыбалку в деревенской глуши, а вы бы хотели любоваться закатом на тропическом пляже.

Писатели тоже не могут не задаваться этим вопросом. Поэтому мы, читатели, должны знать варианты ответа. В каком-то смысле любое стихотворение и любой роман — это отпуск, и автор всегда должен спросить себя: куда отправимся? Где происходит действие? Кто-то решает проблему очень просто. Уильям Фолкнер любил повторять, что у него есть свой «клочок земли размером с почтовую марку» — вымышленный округ Йокнапатофа, штат Миссисипи. Написав несколько романов, он уже знал эту местность как свои пять пальцев и мог больше не отвлекаться на топографию. Томас Гарди тоже «застолбил» себе участок:

неизменно любимый Уэссекс, юго-запад Англии, где расположены графства Девоншир, Дорсет и Уилтшир. И, читая Фолкнера и Гарди, всегда чувствуешь: да, эти события могли произойти только здесь, и герои вели бы себя и разговаривали совершенно иначе, пропиши их автор где-нибудь в Миннесоте или Шотландии. Однако не все писатели так верны одним и тем же местам, как Фолкнер и Гарди, так что им приходится каждый раз решать задачу заново.

[167]

И нам, читателям, стоит отметить и обдумать их выбор. Вот, к примеру, ландшафт. Где происходит действие — в горах либо на равнине? А какие горы — высокие или не очень? А равнина плоская или все же с холмами и оврагами? Все это может оказаться важным. Почему вот этот герой погиб на горной вершине, а тот — посреди саванны? Почему в этом стихотворении упоминаются прерии? За что Оден так любит известняка? Иными словами, что значит география для литературы?

Вы хотите сказать, что природа — это наше все?

Конечно, не в каждом произведении, но нередко. Даже чаще, чем вы думаете. Припомните свои любимые книги: разве они запали бы вам в душу так крепко, не будь в них особого колорита и антуража? Сюжет «Старика и моря» не мог бы развернуться нигде, кроме Карибского моря; точнее даже, нигде, кроме Кубы. Ведь в него прочно вплетена кубинская история, причудливая помесь американской и кубинской культур, взятки, нищета, рыбная ловля и, конечно, бейсбол. Любой мальчик и любой взрослый мужчина могут оказаться на плоту и вместе поплыть вниз по реке. Чего не бывает в жизни. Но история, которую мы называем «Приключения Гекльберри Финна», может получиться лишь при условии, что этот мальчик — Гек Финн, мужчина — беглый раб Джим, река называется Миссисипи, а путь пролегает по совершенно конкретным местам, причем именно в таком направлении. Когда они проплывают мимо Каира и река Огайо выносит их в Миссисипи, это очень важно для сюжета: Миссисипи течет дальше на юг, а значит, Джим бежит совсем не туда, куда нужно. Худший кошмар темнокожего невольника — что его продадут на юг, вниз по реке, где жизнь рабов ужаснее от штата к штату, и Джим теперь плывет прямо в логово зверя.

А разве это география?

Конечно, что же еще?

[168]

Ну, не знаю... Экономика? Политика? История?

А что же тогда, по-вашему, география?

Ну, например, пейзаж: холмы, ручьи, пустыни, пляжи. Еще долгота с широтой и всякое разное.

Вот именно. География — это холмы. И всякое разное: экономика, политика, история. Почему Наполеон не завоевал Россию? География. Он столкнулся с двумя силами, которые не смог одолеть: с лютой русской зимой и с народом, чья несгибаемая решимость биться насмерть за родную землю вполне под стать суровому климату. Крутой русский нрав — такое же порождение северных широт, как и морозы. Лишь очень стойкий народ может пережить не то что одну русскую зиму, а сотни и тысячи зим. У Энтони Бёрджесса есть роман «Наполеоновская симфония» (1974) — о том, как зима победила французского императора. Пожалуй, в нем лучше всего передано ощущение от природы и климата: необозримая даль и пустота, враждебность к наступающим (а затем — бегущим) войскам, полная невозможность найти уютное и безопасное убежище.

И все же, что такое география? Реки, холмы, долины, степи, болота, горы, ледники, пещеры, пропасти, моря, острова — и люди. В поэзии и художественной прозе это прежде всего люди. Роберт Фрост очень не любил, когда его лирику называли пейзажной: по собственным подсчетам, он написал лишь три или четыре стихотворения совсем без героя. Литературная география изучает человека и то, как он живет в своем пространстве, а еще — то, как пространство влияет на человека. Кто может сказать, до какой степени нашу личность формирует окружающая среда? Писатели иногда могут это предположить; по крайней мере в рамках одной книги, одного художественного мира. Когда Гек знакомится с Шепердсонами и Гренджерфордами, когда на его глазах Короля с Герцогом мажут дегтем и обваливают в перьях, он видит географию в действии. Это ведь не только пейзаж, это еще и психология, мировоззрение, денежные потоки, промышленность — словом, все, что местность порождает в своих обитателях, а обитатели творят на местности.

Да и пейзаж в художественном тексте служит многим целям и на самых разных уровнях. Тематика? Сколько угодно. Символика? Безусловно. Сюжет и композиция? Еще как!

[169]

На первых страницах «Падения дома Ашеров» повествователь кропотливо рисует день и пейзаж, мрачнее которых трудно отыскать во всей мировой литературе. Конечно, мы уже хотели бы скорее увидеть дом, фигурирующий в названии, и познакомиться с жутковатыми вырожденками клана Ашеров; но писатель нас туда не пустит, пока не доведет до нужной кондиции. Сперва мы должны как следует разглядеть «безотрадные, неприветливые места», «кое-где разросшийся камыш... белые мертвые стволы иссохших деревьев», «обрывистый берег черного и мрачного озера», и лишь после этого будем готовы осмотреть «унылые стены» дома, его «холодно, безучастно глядящие окна», а также обратить внимание на «едва заметную трещину, которая началась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в хмурых водах озера»*. Мало где пейзаж, архитектура и погода («нескончаемый пасмурный день») так органично дополняют друг друга и так успешно задают тон всей истории. Мы запуганы и подавлены этим описанием еще прежде, чем начинается действие и нам представляют Родерика Ашера, одного из самых жутких литературных злодеев всех времен и народов. Собственно, он не может нас испугать: мы и так уже трясемся от страха. Но он может ужаснуть еще сильнее, и ужасает. Вообще говоря, самое страшное, что мог сделать Эдгар По, — это отправить абсолютно нормального, даже заурядного человека — рассказчика — в зловещие места, где опасность грозит всем без исключения. Вот для чего ему понадобилось описание пейзажа — то есть география.

Пространство вокруг героя помогает не только раскрыть, но даже иногда в корне изменить его характер. Возьмем две современные книги. Рассказчица, она же главная героиня романа Барбары Кингсолвер «Бобовые деревья» (1988), выросла среди табачных полей штата Кентукки и внезапно осознала, что у нее нет выбора, нет будущего. Дело не только в местном обществе,

* Пер. Н. Галь.

[170]

дело в самой их земле. Жизнь тяжела в краях, где почва вытравлена табаком и уже почти не родит, почти ни у кого нет охоты или возможности что-то изменить, а горизонт со всех сторон заслоняют горы. Героиня чувствует, что горизонты ее судьбы тоже ограничены и ей открыт лишь один путь, как и всем местным женщинам: ранняя беременность, неудачный брак, муж, который, вероятно, умрет еще молодым. И она решает бежать: берет древний «Фольксваген» и кое-как доезжает до Тускона. В дороге она меняет имя: вместо Мариетты (или Мисси) называется Тейлор Грир. А мы ведь помним: где второе рождение, там и новое имя, правда? На западе она встречает совершенно иных, новых людей, открывает для себя непривычный, но заманчивый пейзаж, неожиданно удочеряет трехлетнюю индейскую девочку по прозвищу Черепаха и идет работать волонтером в приют для беженцев из Центральной Америки. Ничего подобного ей не довелось бы сделать и испытать в захолустном городке Питман, штат Кентукки. На западе же ее ждут дальние горизонты, чистый воздух, яркое солнце и большие дела. Иными словами, она выходит из тесноты на простор и радостно приветствует возможность расти и развиваться. Другой героине из другого романа жара могла бы показаться палящей, солнце чересчур жгучим, а пространство чересчур пустым — но она ведь не Тейлор Грир.

Молочник Помер — герой «Песни Соломона» Моррисон — живет, сам не понимая, кто он такой. Он обретает себя лишь после того, как покидает Мичиган и приезжает в восточную Пенсильванию и Виргинию, где живет его родня. Там, среди холмов и долин (вроде тех, где задыхалась Тейлор Грир), он находит свои корни, проявляет ответственность, справедливость, щедрость и готовность к покаянию, каких и не подозревал в себе раньше. Он теряет почти все пожитки, связывавшие его с современным миром: «Шевроле», дорогой костюм, туфли, часы — но это цена, которую он платит, чтобы получить себя настоящего. В какой-то момент родная почва буквально спасает его: сидя прямо на земле под деревом, Молочник вдруг чувствует опасность и вовремя успевает защититься от убийцы. В привычной городской среде он не сумел бы ничего подобного; лишь покинув мнимый «дом» и найдя дом подлинный, он встречает самого себя.

Пожалуй, пространство само может стать персонажем. Вспомним «вьетнамский» роман Тима О’Брайена «Вслед за Каччато». Главный герой, Пол Берлин, сознается, что американские солдаты не знают страны и не понимают, с чем именно воюют. А места вокруг специфические: то сушь, то потоп, но всегда страшный зной, в воде, кишасей бациллами, водятся пиявки размером со змею. Везде рисовые поля, горы, воронки от снарядов. И туннели. Туннели превращают во врага саму почву: ведь она укрывает вьетконговских бойцов, которые могут выскочить наверх откуда угодно и устроить внезапную резню. В итоге молодых американцев пропитывает суеверный страх перед местностью. Когда одного из них убивает снайпер, они приказывают уничтожить ближайшую деревню, а затем сидят на склоне горы и смотрят, как снаряды (то взрывчатка, то горячий белый фосфор) один за одним перемешивают дома с землей. Уцелеть не смог бы даже таракан. Зачем они это делают? Ведь под огнем не военный объект, а обычная деревня. Может быть, снайперская пуля прилетела из той деревни? Не совсем; просто стрелок был то ли местным вьетконговцем, то ли пришлым солдатом, которого приютили деревенские. Может, он все еще там? Нет: когда американцы приходят мстить, хижины совершенно пусты. Возможно, они хотят наказать общину, которая помогала неприятелю? Ну да, не без этого. Однако подлинная мишень — сама деревня как место, как средоточие опасности и тайны, как символический оплот вездесущих врагов и сомнительных друзей. Взвод вымещает страх и ненависть ко всей стране на одном ее кусочке: уж если не получается победить «большую землю», так хоть поквитаться с малой частью, назначив ее ответственной за все зло разом.

География часто играет особую роль в устройстве литературного сюжета. В ранних романах Э. М. Форстера английские туристы попадают в самые разные переделки (не всегда смешные), путешествуя по Средиземноморью. Например, в «Комнате с видом» (1908) Люси Ханичерч отправляется во Флоренцию, где избавляется от наследственной британской чопорности и замкнутости, а заодно влюбляется в вольнодумца Джорджа Эмерсона, сына пожилого радикала. То, что поначалу кажется

[172]

ей скандальным, в итоге дарует свободу, и свобода эта рождена страстным, бунтарским духом итальянского города. Комизм романа проистекает из битвы, которую Люси ведет с собой, пытается примирить свои представления о «должном» и «правильном» с тем, что, по ее ощущениям, правильно для нее самой. И она здесь не одинока: большинство персонажей попадают в странные, неловкие, порой нелепые ситуации. Поздний шедевр Форстера, роман «Поездка в Индию», посвящен разброду и смуте, вызванным британским колониальным правлением, и отображает недоумение и растерянность, которые преодолевают вновь прибывших в Индостан. Самые благие намерения, подсказывает автор, могут обернуться катастрофой в непривычной и незнакомой среде. Через полвека после легких «итальянских комедий» Форстера другой англичанин, Лоуренс Даррелл, в прекрасной тетралогии «Александрийский квартет» раскрывает перед читателем целый мир альковных и шпионских интриг. Его персонажи — северные европейцы, занесенные судьбой в Египет — обнаруживают пристрастия к самым разным порокам, причем не только сексуальным: от старого моряка со стеклянным глазом, большого любителя мальчиков, до Людвиг и Лизы Персуорден с их кровосмесительной связью и всех прочих героев, как будто органически не способных хранить верность супругам или возлюбленным. Дарли, повествователь в первом и четвертом томах, говорит, что в Александрии люди делятся не на два пола, а как минимум на пять (правда, подробности оставляет нашему воображению), а затем показывает их во всей красе. Казалось бы, египетский зной должен вызывать вялую истому у перегревшихся европейцев, но не тут-то было. Видимо, англичанам, избавленным от беспросветного дождя, закон не писан.

Помимо времени, интимные нравы героев Форстера и героев Даррелла разделяет еще и Д. Г. Лоуренс. Его тексты, в особенности скандально знаменитый (хотя и не во всем удачный) роман «Любовник леди Чаттерлей», положили начало эпохе откровенности в литературе. Как многие его современники, Лоуренс отправлял своих персонажей за рискованными приключениями на юг. Правда, у его героев приключения далеко не всегда бывали эротического свойства: уж это раскрепощенный Лоуренс мог им

обеспечить и в старой доброй Англии. Нет, его путешественники под южным солнцем обычно набредают на странные и порой опасные политические и философские идеи: австралийский крипто-фашизм в «Кенгуру» (1923); психосексуальное мужское братство во «Флейте Аарона» (1922); возрождение кровавых мексиканских обрядов в «Пернатом змее» (1926); желание и власть в короткой новелле «Всадница, которая умчалась» (1928)... В сущности, Лоуренс использует карту мира как большую метафору: когда его герои едут на юг, они на самом деле уходят в глубины собственного подсознания — туда, где гнездятся их тайные страхи и желания. Может быть, надо родиться в шахтерском городке посреди Ноттингемшира, чтобы оценить всю притягательность знойного юга. Как Лоуренс.

Конечно, это не только его мироощущение. Немец Томас Манн своего пожилого героя-писателя отправляет умирать в Венецию (новелла «Смерть в Венеции», 1912). Но перед смертью ему предстоит обнаружить в себе наклонности педофила и эротомана. Джозеф Конрад, великий английский писатель польского происхождения, посылает героев в сердце тьмы (так он называет повесть о путешествии в дебри Африки), чтобы они обнаружили тьму в собственных сердцах. В его же романе «Лорд Джим» (1900) главный герой теряет светлые юношеские иллюзии, впервые оказавшись на судне в Индийском океане и символически похоронив себя в Юго-Восточной Азии. Обретя любовь и веру в себя, он воскресает, но лишь затем, чтобы вскоре погибнуть. В «Сердце тьмы» рассказчик, Марлоу, проходит вверх по течению реки Конго и наблюдает, как агент торговой компании Курц полностью утрачивает самосознание белого человека, европейца: он пробыл в дикой глуши так долго, что стал неузнаваем.

Итак, правило: будь то Италия, Греция, Африка, Малайзия, Вьетнам — если герой по воле автора отправляется на юг, он пускается во все тяжкие. Исход может быть и трагическим, и весьма комичным. Будем великодушны и добавим: персонажи впадают в помешательство по уважительной причине: их довольно жестко сталкивают с собственным подсознанием. Миссионеры у Конрада, искатели у Лоуренса, охотники у Хемингуэя, хипстеры у Керуака, исследователи и путешественники у Пола Боулза,

[174]

туристы у Форстера, распутники у Даррелла — все они заходят в неведомые дебри как в прямом, так и в переносном смысле слова. Но что тому причиной — воздействие жаркого климата или некая внутренняя сущность, которая и так уже искала себе выхода? Ответов на этот вопрос ровно столько же, сколько и авторов (или читателей).

До сих пор мы говорили о вполне конкретных местах на глобусе, но сам тип пространства или географической зоны тоже бывает важен. У Теодора Рётке есть замечательное стихотворение «Во славу прерий» (1941). Как вы могли догадаться, оно о прериях. Вы знаете, как мало качественных текстов о прериях? Не то чтобы всего один, но... такой ландшафт редко воспринимается как поэтический. Однако Рётке, великий поэт, уроженец Сагино, штат Мичиган, умудряется найти красоту и в этих абсолютно плоских пространствах, где линия горизонта вечно убегает от взгляда, а канал для орошения кажется глубоким каньоном. Опыт равнинной жизни проступает почти во всех текстах Рётке: его поэзия рассказывает о широчайших просторах Америки и Канады, об этом особом фермерском крае, отдельном мире. Взять хотя бы стихотворный цикл «Дальнее поле» (1964): одно название уже говорит о многом. Поэтический голос Рётке звучит наивно и искренне, тон спокойный и ровный, а пейзаж — бескрайний. Плоские поля так же важны для мировосприятия Рётке, а значит, и для его творчества, как в свое время английский Озерный край был важен для Уильяма Вордсворта. И нам, читателям, нужно понимать: родные места поэта заметно повлияли на саму форму его стиха.

Шеймас Хини (который, кстати, посылал своеобразный «привет» Рётке в стихотворении «Край болот», написав, что Ирландия как-то обходится без прерий), пожалуй, вообще не стал бы поэтом без родных ему торфяных топей. Его дар живет историей страны; он уходит все дальше в глубь веков и ищет там ключи к разгадке наболевших политических и культурных проблем. В сущности, примерно так добывают торф: сначала срезают дерн, потом идут все глубже, слой за слоем, и порой в этих древних пластах обнаруживают сюрприз из прошлого — скелет вымершего гигантского лося, окаменелую головку сыра, мельничный

жернов эпохи неолита, человеческие останки тысячелетней давности. Конечно, Хини пользуется древними находками, но они нужны ему, чтобы понять и высказать нечто о настоящем. Если читать поэзию Хини, не зная «карты» его творческой фантазии, рискуешь упустить большую часть смысла.

[175]

За последние два с лишним века, начиная с Вордсворта и поэтов-романтиков, красоты природы и драматические пейзажи воспевались и идеализировались так часто, что почти превратились в клише. Конечно же, горы — огромные, внезапно встающие перед глазами — кажутся особенно живописными и символичными, а потому неизменно популярны как поэтический образ. Когда У. Х. Оден пишет стихотворение «Хвала известняку» (1951), он полемизирует с затертыми литературными штампами. Но кроме того, описывает места, которые можно назвать домом: плоские равнины или пологие холмы «известняковых стран» с их плодородной землей, бесчисленными ручьями, подземными гротами. Ничего романтически-возвышенного, но главное — ничего опасного. Здесь можно жить, говорит Оден. Маттерхорн и Монблан, эти символы романтических страстей, непригодны для обитания, а вот известняковый край пригоден. Пейзаж здесь — не только способ передать душевное состояние поэта, но и выразитель определенной идеи. Оден выступает в защиту «житейской», миролюбивой поэзии, отвергая нечеловеческий надрыв, так долго ценившийся в искусстве.

Неважно, какая именно прерия, какая торфяная топь, какая горная цепь или известняковая равнина встанут перед глазами читателя. Поэту чаще всего нужен образ, обобщенное представление о ландшафте.

У холмов и долин своя символика. Зачем Джек и Джилл в детском стишке полезли на холм? Ну да, за водой — наверное, родители послали. А на самом деле именно для того, чтобы Джек мог сломя голову скатиться с холма, а Джилл — свалиться следом. Так всегда бывает в литературе. Кто внизу, кто наверху? И что это значит — идти вниз или наверх?

Для начала задумаемся: а что бывает внизу (в долине) или наверху (на холме или горе)? Внизу: болота, толпа людей, туман, темнота, поля, жара, хлопоты, жизнь, смерть. Наверху: снег, лед,

[176]

чистота, разреженный воздух, дальний обзор, одиночество, жизнь, смерть. Как видите, некоторые пункты фигурируют в обоих списках. Если вы настоящий писатель, у вас будут «работать» и вершины гор, и их подножья — как у Хемингуэя в «Снегах Килиманджаро» (1936). Леопард, замерзший на вершине горы и сохранный вечными льдами, противопоставлен писателю, умирающему от гангрены внизу, на равнине. Смерть леопарда — быстрая, холодная, чистая. Смерть писателя — мучительная, долгая, тошнотворная. Итог один и тот же — только путь к нему очень разный.

Похожий контраст прослеживается у Д. Г. Лоуренса в романе «Влюбленные женщины». Четверо главных героев, уставших от грязной и суетной жизни в английских низинах, приезжают отдохнуть в тирольские горы. Поначалу горный пейзаж кажется чистым и просторным, но проходит немного времени, и мы понимаем: он еще и бесчеловечен. Пара, еще сохранившая человечность — Биркин и Урсула, — решает вернуться вниз, в более гостеприимные места, а Джеральд и Гудрун остаются. Их взаимная вражда накаляется до такой степени, что Джеральд едва не убивает Гудрун. Однако, решив, что не стоит мараться, он надевает лыжи и уходит все дальше и дальше вверх, пока не падает замертво, не дойдя до вершины всего пару ярдов, — можно сказать, умирает его тело, потому что душа уже загублена.

Итак, будь то вверху или внизу, близко или далеко, на севере или на юге, на востоке или на западе — место действия по-настоящему важно в литературе. Забудьте о набивших оскомину школьных сочинениях про «пейзажные зарисовки». На самом деле литературный пейзаж — это пейзаж мысли, души, истории. Иногда это еще и часть сюжета. Словом, учитесь читать карту!

Времена года

Вот вам мой самый любимый поэтический отрывок:

То время года видишь ты во мне,
Когда один-другой багряный лист
От холода трепещет в вышине —
На хорах, где умолк веселый свист.

Узнали? Еще бы, 73-й сонет Шекспира. Вы же наверняка носите томик Барда под мышкой! Я люблю в нем многое: во-первых, он прекрасно звучит (попробуйте почитать его вслух). Во-вторых, ритм. Я часто читаю этот сонет на семинарах, когда объясняю студентам метрику стиха: как чередование ударных и безударных слогов образует размер. Но самое главное здесь, как и в следующих десяти строках, конечно же, смысл. Лирический герой ощущает груз прожитых лет и заставляет нас пережить то же осеннее чувство: ветви дрожат на холодном ветру, последние листья трепещут и вот-вот сорвутся, крона, где пели птицы, теперь пуста и тиха. Легко представить себе: волосы облетели, будто листья, в руках нет прежних сил, в жизни настала пора холода и затишья, смолкли песни юности. Ноябрьская сырость, от которой ломит кости... бр-р!

[178]

А теперь разберем винтики и шестеренки. Эту метафору — осень жизни — придумал не Шекспир. Она уже и в XVII веке успела набить оскомину. Но Шекспир сумел (и прекрасно сумел) обыграть затасканное сравнение так тонко и последовательно, что, читая сонет, буквально *видишь* и картину природы — конец осени и начало зимы, и картину жизни, которая за ней стоит, — начало старости. Бард вообще любил проводить параллель между временем года и человеческим возрастом. «Сравню ли с летним днем твои черты? — спрашивает он. — Но ты милей, умеренней и краше». Какая возлюбленная устоит перед таким комплиментом? Когда старый король Лир сходит с ума и впадает в ярость, вокруг него бушует снежная буря. Юные любовники бегут в зачарованный лес, чтобы разобраться в чувствах и, вернувшись, занять подобающее положение во «взрослом» мире? Конечно, в летнюю ночь — когда же еще!

Впрочем, возраст — еще не все. Счастью и унынию тоже соответствуют разные времена года. Жалуясь на судьбу, мерзкий король Ричард III весь исходит сарказмом: «Зима тревоги нашей позади. / К нам с сыном Йорка лето возвратилось!» Даже если не знать, кого он имеет в виду, по ехидному тону нетрудно догадаться о его чувствах. «Сына Йорка» здесь явно не жалуют и ничего хорошего ему не сулят. У каждого сезона особый спектр эмоций: лето — любовь и страсть, зима — злоба и ненависть. В книге Экклезиаста сказано: всему свое время. Во второй части «Генриха VI» Шекспир выводит собственную формулу, правда, более витиеватую: «Так яркий день мрачит порою туча, / И вслед за летом к нам всегда приходит / Бесплодная зима с морозом лютым; / Так радости и скорби друг за другом / Несутся, словно месяцы в году»*. Даже названия пьес показывают, как важна для Шекспира символика времен года: «Зимняя сказка», «Двенадцатая ночь» (то есть конец святок), «Сон в летнюю ночь».

Конечно, сезонные радости — привилегия не одного лишь Великого Барда. Иногда мы относимся к старичку Уиллу так, будто он — начало, середина и конец всей нашей литературной истории, хотя это неправда. Да, он действительно кое-что придумал,

* Пер. Е. Бируковой.

кое-что продолжил и развил, а кое с чем и покончил, но давайте не будем впадать в крайности. Другим писателям тоже есть что сказать о связи времен года с человеческой судьбой.

[179]

Допустим, Генри Джеймсу хочется написать рассказ о том, как юность, пылкость и непосредственность, свойственные довольно молодой американской республике, сталкиваются с душным, консервативным, чопорным миром старушки-Европы. Но вот проблема: никто не захочет читать о конфликте геополитических образований. Значит, нужны не страны, а люди, и Джеймс находит блестящее решение. Пусть с одной стороны будет девушка, американка: юная, свежая, прямодушная, наивная, кокетливая (может быть, даже чересчур). С другой стороны будет мужчина, тоже американец, но давно живущий в Европе: постарше, чем девушка, пресыщенный, вполне светский, скупой на эмоции, замкнутый, даже скрытный и очень зависимый от мнения окружающих. Она вся — весна и солнечный свет, он — зимняя стужа. И как же их назвать? Дэйзи Миллер и Фредерик Уинтерборн. Великолепно. И предельно ясно. Даже странно: почему не возникает чувство, что нас, читателей, держат за дурачков? Наверное, из-за ловкости автора: Джеймс упоминает их имена вскользь, между делом, причем сперва привлекает внимание к фамилии девушки, более чем распространенной, и к тому, что родилась она в захолустном и неблагозвучном Скенектеди. Мы так поглощены этими деталями, что имя просто кажется милым и старомодным (хотя во времена Джеймса было как раз очень популярным). Но стоит лишь подметить игру имен, и сразу понимаешь — дело кончится скверно. Ведь маргаритки гибнут в стужу; вот и Дэйзи тоже гибнет. В именах персонажей зашифровано все, что надо знать, а сама новелла — просто пояснительная записка.

Символика времен года используется не только в «высокой» культуре. Поп-группа The Mamas & the Papas выражает нелюбовь к зиме, серому небу и бурым листьям и мечтает вернуться в Калифорнию, где вечно царит лето (California Dreamin'). Саймон и Гарфанкель тоже развивают тему зимней хандры и меланхолии (A Hazy Shade of Winter). The Beach Boys в свое время неплохо заработали на веселых летних песенках про море, прибой, лодки и серфинг. Прокатитесь как-нибудь в машине с откидным

верхом на пляж в Мичигане посреди зимы — посмотрим, что вы запоете тогда! Главное, не забудьте доску для серфинга. Боб Сегер — он как раз наш, из Мичигана — ностальгирует по первому студенческому лету с его свободой и любовными подвигами. Все великие поэты знают, как использовать календарь природы.

За всю историю литературы «сезонная символика» изменилась довольно мало. Видимо, в нас накрепко заложено, что весна — пора детства и юности, лето — расцвет сил, любовь, страсть, утоление желаний, осень — зрелость, усталость, но также и сбор плодов, а зима приносит старость, отчаяние и смерть. Эти представления так прочно укоренились в нашей культуре, что дошли до полного автоматизма: о них обычно и не задумываешься. Однако иногда стоит подумать: зная сам принцип, можно обратить внимание на тонкие смысловые оттенки.

В прекрасной элегии «Памяти Йейтса» (1940) У. Х. Оден несколько раз подчеркивает, как холодно было в тот день, когда Йейтс умер. Оден точно знал, что это правда: Уильям Батлер Йейтс скончался 31 января 1939 года. В стихотворении все реки скованы льдом, землю замело снегом, ртуть градусника замерла в самом низу шкалы и больше не движется — словом, полный набор зимних «радостей». Традиционные пасторальные элегии обыкновенно повествовали о безвременной смерти молодого человека, друга поэта; нередко умерший и сам был поэтом. Чаще всего он изображался в образе пастуха, покинувшего зеленый луг (отсюда и пастораль) в разгар весны. И вот вся природа, которая должна бы упиваться теплом и светом, теперь оплакивает бедного юношу. Оден, насквозь ироничный и реалистичный, вывернул каноны жанра наизнанку: он оплакивает не юношу, а человека, родившегося под финал американской войны Севера и Юга и умершего в канун Второй мировой; маститого поэта с длинной творческой биографией, дожившего до собственной зимы и отошедшего в разгар зимы календарной. Атмосфера холодного уныния здесь возникает не только из-за смерти, но еще из-за того, что Оден рушит читательские ожидания от, скажем так, «микrokлимата элегии». Это необыкновенно тонкая и сложная тактика; чтобы ее выдержать, надо быть большим художником. Например, как Оден.

Время года может и не упоминаться открыто; иногда его приходится угадывать. Например, Роберт Фрост в стихотворении «После сбора яблок» не объявляет, что сейчас 29 октября или ...надцатое ноября. Но сам факт, что сбор яблок закончен, подсказывает: на дворе осень. В конце концов, белый налив и ред делишес в марте не зреют. Конечно, при виде названия не каждый сразу подумает: «О! Снова про осень!» А ведь это, пожалуй, одно из самых «осенних» стихотворений на свете. У Фроста все подобрано по сезону: время суток (поздний вечер), состояние героя (полное изнеможение), общий тон (почти элегический), направление взгляда (назад, в прошлое). Поэт передает чувство огромной, почти нечеловеческой усталости, но вместе с тем и гордости за урожай, который оказался даже больше, чем мечталось. Фермер простоял на лестнице так долго, что и потом, ночью, ему грезится: он до сих пор качается вместе с ней. Так поплавок маячит перед закрытыми глазами после целого дня рыбалки.

[181]

Уборочная страда — одна из главных примет осени. В литературе урожай бывает не только сельскохозяйственный, но и личный. Если писатель заводит речь о сборе яблок и других плодов, он может подразумевать плоды наших усилий, будь то на огороде или в жизни вообще. Св. Павел говорит: «Что посеешь, то и пожнешь». Это настолько логично и сказано уже так давно, что стало аксиомой: мы все пожнем награду или наказание за наши поступки. Фермер у Фроста получает обильный урожай — значит, он все сделал как надо. Однако тяжкий труд вымотал его; что ж, усталость — тоже часть осени. Собирая урожай, мы замечаем, что истощили силы: ведь мы уже не так молоды, как раньше.

Иными словами, что-то в жизни уже произошло, но кое-что еще предстоит. Фермер в стихотворении Фроста говорит не только о заслуженном ночном отдыхе, но и о другой ночи, куда более длинной: грядущей зиме, долгом сне сурка. Конечно, упоминание о спячке вполне уместно в это время года, но ведь долгий сон может означать и иное — Великий сон, как выразился Рэймонд Чандлер. Древние римляне называли первый месяц года в честь Януса, двуликого божества: январь смотрит и назад, на прошедший год, и вперед, на год наступающий. У Фроста точно так же смотрит осень, сезон урожая.

[182]

Каждый автор предлагает свои вариации на тему времен года, а потому их символика остается свежей и интересной. Интрига сохраняется: весна будет означать то, что обычно, или ее иронически обыграют? Каким будет лето: теплым, вольным и благодатным или знойным, пыльным и удушливым? Что принесет осень — покой, мудрость, долгожданную награду за труды или стылый, разрушительный ноябрьский ветер? Времена года всегда одни и те же — и всегда разные. Нам, читателям, важно запомнить: нет единой формулы, в которой лето всегда означает X , а зима — Y минус X . Есть ряд переменных, к которым можно подставить разные значения — и прямые, и переносные, и даже иронические. Мы узнаем их, потому что давно к ним привыкли.

Давно — это как?

Давно — это с незапамятных времен. Я уже говорил: не Шекспир первым сравнил осень с началом старости. До этого додумались чуть раньше. Всего-то на несколько тысяч лет. Почти в любой древней мифологии — по крайней мере в мифах стран с умеренным климатом и ярко выраженными сезонами, — можно найти историю, которая объясняет их смену. Наверное, для начала нашим далеким предкам нужно было как-то решить, почему солнце на ночь заходит за холм или садится в море и всякий раз появляется снова. Поняли: это Аполлон каждое утро выезжает на небо в огненной колеснице. Ладно, тут разобрались; но ведь дальше идет еще один пункт: почему весна сменяет зиму, почему дни сначала делаются короче, а потом снова длиннее? Опять надо было разрешить загадку мироздания; и вскорости за дело взялись жрецы. Если жрецы были греческие, версия получилась примерно такая:

Однажды, давным-давно, жила-была прекрасная юная дева по имени Персефона, и была она столь хороша собой, что молва о ее красоте шла не только по всей земле, но и в царстве мертвых. Правитель этого царства Аид узнал о красавице Персефоне и решил завладеть ею, и вот он поднялся на землю, чтобы похитить девушку и силой увести в подземный мир, который почему-то тоже называют

Аидом (странные ребята эти греки).

Когда бог крадет девушку, пусть даже очень красивую, на это обычно смотрят сквозь пальцы. Но Персефона была дочерью Деметры, богини земледелия и плодородия (логичное сочетание). Деметра сразу и надолго ударилась в истерику, надела траур, и на земле воцарилась бесконечная зима. Аиду было наплевать: боги вообще эгоисты, а что ему хотелось, он уже получил. Деметре тоже было наплевать на все, кроме собственного горя. К счастью, остальные боги заметили, что люди и животные мрут от голода, и попросили Деметру помочь. Она спустилась в Аид (царство) и поговорила с Аидом (богом), причем там была какая-то мутная история с двенадцатью гранатовыми зернами: шесть из них кто-то съел, не то Персефона, не то Аид, который потом понял, что его облапошили. Шесть недоеденных зерен означают, что Персефоне можно на шесть месяцев в году возвращаться на землю к матери, и в эти полгода Деметра так счастлива, что позволяет всему в мире расти и цвести. В остальные шесть месяцев, когда Деметрина дочь возвращается к мужу под землю, наступает зима. Аид, конечно же, дуется шесть месяцев из двенадцати, но сознает: против гранатовых зерен не попрешь, даже если ты бог. Так что приходится терпеть. Вот почему весна всегда сменяет зиму (даже на Аляске), и мы не похоронены в вечных снегах, и маслины созревают каждый год.

[183]

Если бы эту историю рассказывали кельты, или пикты, или монголы, или племя шайенов, она бы звучала несколько иначе. Но осталась бы неизменной сама потребность: надо как-то объяснить себе природные явления.

Смерть и возрождение; рост, цветение, плодоношение, распад — и вот так год за годом. Древние греки устраивали театральные представления (главным образом трагические) в начале весны. Смысл был в том, чтобы дать людям выплеснуть тяжелые чувства, накопленные за зиму, а заодно поучить их правильно вести себя с богами. Пусть все дурное останется в старом году

[184]

и не перекинется на время посевной, не отравит будущий урожай. Комедия была осенним жанром: урожай собран, теперь можно праздновать и смеяться. Нечто подобное прослеживается и в менее архаичных религиях: мощь христианской священной истории отчасти кроется в том, что два главных праздника — Рождество и Пасха — совпадают с очень важными сезонными датами. Появление младенца Иисуса (а вместе с ним новой надежды) приходится на один из самых коротких, темных и мрачных дней в году. До открытия электричества этот день, конечно, был еще темнее и мрачнее. У всех обрядов, связанных с зимним солнцестоянием, один смысл: по крайней мере, солнце не уйдет от нас еще дальше, день перестал убывать и теперь будет потихоньку расти, а там, глядишь, и потеплеет. Распятие и Воскресение очень близки к весеннему равноденствию, когда зима окончательно уходит и жизнь начинается заново. Евангелие подтверждает: да, распятие действительно произошло в весеннюю пору. А вот свидетельств о том, что Христос родился 25 декабря, ни в одном тексте нет. Но так ли это важно? Ведь в чисто эмоциональном плане (не говоря уже о сакральном смысле этих событий для христиан) оба праздника значимы тем, что совпадают с переломными моментами нашей жизни.

Вот так же бывает с книгами и стихотворениями. Мы вычитываем в них упоминания о времени года и даже не задумываемся о том «багаже ассоциаций», с которым подступаемся к тексту. Когда Шекспир сравнивает возлюбленную с летним днем, мы инстинктивно чувствуем — еще до того, как он начал перечислять ее достоинства, — что это комплимент, и куда более лестный, чем если бы поэт уподобил ее, скажем, одиннадцатому январю. Когда Дилан Томас вспоминает волшебные летние дни своего детства в стихотворении «Папоротниковый холм» (1946), мы понимаем: речь идет о чем-то большем, нежели свобода от школьной зубрежки. В сущности, мы реагируем на эту символику почти рефлексивно; именно потому она легко поддается пародированию, всякого рода ироническим вывертам. Т. С. Элиот прекрасно знает, как мы представляем себе весну. Стало быть, когда он называет апрель «жесточайшим месяцем» и говорит, что лучше уж быть погребенным в зимних снегах, чем дожидаться весеннего тепла

и налиться соками вместе со всей природой, он рассчитывает озадачить нас, сбить с толку. И ему это удается.

Смена времен года творит с нами чудеса, а поэты творят чудеса с временами года. Когда Род Стюарт в песне Maggie May хочет показать, что герой загубил молодость, связавшись с женщиной старше себя, он говорит: настал конец сентября. Когда Анита Брукнер в своем лучшем романе «Отель у озера» (1984) посылает героиню на тихий курорт оправляться от любовных неурядиц и размышлять о том, что молодость и жизнь прошли мимо, — угадайте, в какое время года это происходит?

Конец сентября?

Угадали! Итак: Шекспир, Экклезиаст, Род Стюарт и Анита Брукнер. Неплохая компания подобралась, правда?

[185]

Интерлюдия. Великая история

Мы с вами уже давно обсуждаем разные задачки для читателя: например, как понять, что вот здесь имеется в виду X, а тут подразумевается Y и все такое прочее. Конечно, я искренне верю, что делать это нужно и важно. Вы тоже подсознательно так считаете, иначе бы мы не продолжали беседу. Но за всеми нашими попытками вычитать «истинный» смысл, за всеми техническими приемами интерпретации стоит еще и другая истина. Мне кажется, именно она движет писателем и вдохновляет на создание романов, пьес, стихотворений, очерков, мемуаров, причем даже тогда, когда писатель сам того не сознает (что бывает довольно часто). Я уже делился этой мыслью и неоднократно ее развивал, так что особого секрета здесь нет. Более того, я даже не сам до нее дошел и не открыл ничего нового. И все же давайте повторим и запомним: на свете есть только один сюжет, одна Великая история.

Одна история. Везде. Всегда. Всякий раз, когда кто-то подносит ручку к бумаге, или руки к клавиатуре, или пальцы к струнам лютни, или стилус к восковой табличке. Все они черпают из недр Великой истории, добавляя к ней что-то свое — с тех самых пор, как наш лохматый пращур (допустим, Сноррт) вернулся с охоты

[186]

и рассказал сожительнице (допустим, Онгг) про то, как от него убежал мастодонт. Норвежские саги, самоанские мифы о сотворении мира, «Колыбель для кошки», «Тысяча и одна ночь», «Гамлет», прошлогодняя речь вашего декана, колонка Дейва Барри, «На дороге», «Путь в Рио», «Невыбранная дорога». Это все одна и та же история.

И о чем она?

Пожалуй, это лучший вопрос, какой только можно задать. Поэтому извините меня за довольно убогий ответ: не знаю. Она не «о чем-то», она обо всем. Она не повествует о некоем предмете, как, например, элегия повествует о смерти юного друга, а «Мальтийский сокол» — о расследовании таинственного дела с участием толстяка и черной птицы. Великая история — обо всем, что кто-то захочет нам рассказать. Пожалуй, можно сказать так: единая история, *метаистория*, повествует о нас — о том, что значит быть человеком. А о чем еще говорить? Когда Стивен Хокинг пишет «Краткую историю времени», он рассказывает, как устроен наш мир, дом, в котором мы все живем. Человеческое бытие включает в себя практически все мироздание: мы хотим изучить и пространство, и время, и эту жизнь, и жизнь после смерти. Вряд ли мои собаки задумываются о чем-то подобном! Но больше всего нам интересны мы сами в пространстве и времени, наше место в мире. Вот, собственно, зачем нужны поэты и сказители (подтащи-ка свой камень к огню, мой мальчик, садись и послушай старика): они объясняют нам про мир, про нас и про нас-в-этом-мире.

А сами-то писатели это понимают? Они об этом задумываются?

Еще чего не хватало!

Да, постоянно.

Спросите что полегче.

С одной стороны, всякий, кто пробовал что-то сочинять, знает: абсолютно нового не придумаешь. Куда ни глянь, участки уже застолбили. Остается лишь вздохнуть и приткнуться палатку где получится, зная, что кто-то уже побывал тут до тебя. Но спросите себя: можно ли использовать слово, которое никто никогда раньше не употреблял? Только если вы — Шекспир или Джойс

и чеканите неологизмы, как монету собственного производства. Однако и Джойс с Шекспиром чаще всего использовали те же слова, что и простые смертные. Можно ли составить абсолютно уникальное словосочетание? В отдельных случаях — пожалуй, но наверняка не узнаешь. Вот так и с сюжетами. Джон Барт своими глазами видел сетования на египетском папирусе: мол, все истории давно известны, и современному сказителю остается только их повторять. Этому папирусу, который чуть ли не дословно воспроизводит жалобы постмодернистов, 4500 лет.

На самом деле ничего ужасного тут нет. Писатели часто видят, что их персонажи напоминают кого-то — Персефону, Пипа*, Джона Сильвера, Прекрасную и Жестокую Даму, — и всю этим пользуются. Если автор по-настоящему талантлив, произведение не становится поверхностным и эпигонским. Совсем наоборот: оно обретает дополнительную глубину и новое звучание — ведь теперь в нем слышно эхо других текстов, иных времен. Вечные мотивы и коллизии добавляют тексту весомости. Пожалуй, чтение становится даже более приятным и уютным, когда встречаешь уже знакомые элементы. Подозреваю, что абсолютно оригинальный и новаторский текст без отсылок к предшественникам изрядно раздражал бы нас своей непривычностью. Вот вам один возможный ответ: писатель все помнит, все знает и все делает намеренно.

Но есть и другой вариант. Авторам часто приходится включать режим «литературной амнезии», когда они садятся за работу (или встают за нее, как Томас Вулф, который был настолько высок ростом, что использовал холодильник в качестве пюпитра, правда-правда). Бремя накопленного веками опыта неудобно тем, что оно очень... тяжелое. Однажды я абсолютно нечаянно довел до истерики моего собрата по баскетбольной лиге. Мы отрабатывали свободные броски перед игрой; вдруг в голову пришла одна мысль, и я, как последний идиот, не смог удержаться. «Ли, — сказал я, — ты никогда не задумывался, сколько у нас шансов попасть в кольцо при свободном броске?» Ли буквально застыл с мячом в руках, а потом ответил: «Черт бы тебя подрал,

* Герой романа Ч. Диккенса «Большие надежды».

[188]

я же теперь нормально бросать не смогу!» И был абсолютно прав. Знай я заранее, каков будет эффект, я бы молча разогревался вместе со всей командой. А теперь представьте, насколько хуже пришлось бы бедному Ли, если бы он всякий раз думал не только о траектории мяча и статистической вероятности, но и обо всей истории свободного броска? Например, бросать, как Лени Уилкинс, — дурной тон; можно взять немного от Дейва Бинга и немного от раннего Рика Барри (до того, как он переключился на броски двумя руками от груди); от Ларри Берда можно и побольше, но так, чтобы не было откровенного плагиата; и никакого Уилта Чемберлена. Да никто в мире не смог бы сделать свободный бросок в таких условиях! А ведь история баскетбола насчитывает всего-то сотню лет. Теперь вообразите, что пишете лирическое стихотворение, а у вас за спиной стоят все предшественники, от Сапфо до Теннисона, Фроста, Верлена, Сильвии Плат и Ли По, и, образно выражаясь, дышат вам в затылок. Даешь амнезию! Когда автор берется за дело, ему нужно заглушить в памяти все эти голоса и высказать то, что он собрался высказать. Нужно оттеснить историю куда-то на задворки сознания и пропустить вперед собственное стихотворение. Непростая задача, если ты читаешь поэзию лет с шести, с тех пор, как тетушка Тилли подарила на день рождения «Детский сад стихов» Стивенсона, причем потребляешь пару томиков в неделю и всего Уоллеса Стивенса перечел шесть или семь раз. Иными словами, от поэтической традиции никуда не денешься. Она всегда с тобой, как будто в мозг загрузили гигантскую базу данных о поэзии (и заодно о прозе — ее ты тоже читал!).

Вы, наверное, уже поняли, что я предпочитаю простоту. Не люблю новейшую французскую теорию, академический жаргон и всякую заумь, но иногда без нее не обойтись. Для дальнейшего разговора нам понадобится пара научных терминов. Один из них я уже использовал несколько глав назад: *интертекстуальность*. Это неуклюжее слово, которое обозначает очень нужное и полезное понятие, досталось нам от великого русского филолога Михаила Бахтина. Бахтин применял его главным образом к поэзии, но я, пожалуй, последую примеру Т. С. Элиота. Он, сам будучи поэтом, видел, что этот принцип относится

к любому роду литературы. В основе понятия об интертексте лежит очень простая мысль: все взаимосвязано. То есть все, что вы пишете, связано с другими текстами.

[189]

Некоторые авторы бывают вполне откровенны и даже делают из переключки текстов особый литературный прием. Например, Джон Фаулз в «Женщине французского лейтенанта» и не думает скрывать, что пишет стилизацию, играет с викторианской прозой, особенно с текстами Томаса Гарди и Генри Джеймса. В какой-то момент Фаулз пишет предложение в абсолютно джеймсовской манере: длинное, заковыристое, сложносочиненное, с заминками, паузами, длинными подступами к сути. И вот, наигравшись, от души наподражавшись, Фаулз обрывает себя: «Но не будем подражать мастеру». Мы, конечно, понимаем шутку, а развязка делает пародию еще удачнее и острее. Автор словно подмигивает читателю, говоря: «Мы же оба в теме, правда?» Приятно, когда тебя считают умным человеком!

Другие писатели любят притвориться, что их творчество спонтанно, уникально, принадлежит только им и никогда не подвергалось чьему-то влиянию. Марк Твен утверждал, что в жизни не прочел ни единой книги; однако его личная библиотека насчитывала более трех тысяч томов. Невозможно написать «Янки при дворе короля Артура» (1889), не зная легенд о рыцарях Круглого стола. Джек Керуак объявлял себя вольным художником, практикующим автоматическое письмо. И все же этот сын Лиги плюща, закончивший Колумбийский университет, явно проделал большую правку, вычитку и редактуру (и хорошенько изучил сюжеты о рыцарских странствиях), прежде чем роман «На дороге» (1957) единым рулоном выполз из его печатной машинки. Любое произведение неизбежно вступает в диалог с другими творениями, а в результате образуется нечто вроде глобальной литературной сети. В вашем тексте могут обнаружиться следы романов и стихотворений, которые вы даже не читали.

Чтобы лучше понять принцип интертекстуальности, представьте себе вестерн. Допустим, вам заказали сценарий фильма в этом жанре. Отлично, поздравляю! Про что будем делать кино? Про крутые разборки? «Ровно в полдень». Про стрелка, который решил отойти от дел? «Шейн». Про затерянный форт, которому

[190]

приходится отбиваться от врага? «Форт Апачи», «Она носила желтую ленту» — далеко ходить не надо. Про гуртовщиков и перегон скота? «Ред-Ривер». Кстати, а дилижанс у нас будет?

Стоп-стоп-стоп. Я же не думал про эти фильмы!

Вы не думали, а ваш сценарий подумает. Вот в чем дело: от предшественников не уйдешь, потому что попытка уклониться от взаимодействия — тоже вид взаимодействия. Невозможно писать книгу или снимать кино в вакууме. Фильмы, которые вы видели, создали люди, тоже смотревшие фильмы, и так до бесконечности: от любой киноленты нить тянется к любой другой киноленте. Если вы видели, как Индиана Джонс волочит за грузовиком, держась за хлыст, значит, вы соприкоснулись с фильмом «Малыш Сиско» (1931) — хотя, вероятно, даже не смотрели его. В каждом вестерне есть немножко от других вестернов, даже если создатели об этом не догадываются.

Возьмем самый главный «ингредиент» — героя. Ваш герой молчалив или словоохотлив? Если молчалив, значит, похож на героев Гэри Купера, Джона Уэйна и Клинта Иствуда. Если болтает без умолку — вспомните Джеймса Гарнера и «новую волну» вестернов 60–70-х годов. Или, может, у вас два главных героя, молчун и болтун? Ну, так это же Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид! Диалог вам все равно писать придется, и, какой бы типаж вы ни предпочли, зритель услышит отголоски других фильмов, даже если вам кажется, что их там нет. Вот это, дорогие друзья, и есть интертекстуальность.

Второе нужное нам понятие — *архетип*. Замечательный канадский литературовед Нортроп Фрай позаимствовал этот термин из сферы психоанализа, точнее, из работ Карла Юнга. Оказалось, что Юнг может поведать о литературе даже больше, чем о психике. «Архетип» — это научный синоним модели или схемы; под ним еще понимают изначальный миф, к которому эта схема восходит. Представьте себе: в незапамятные времена люди рассказывают друг другу некий миф. И в нем появляется нечто — какой-то, скажем, компонент истории, который почему-то оказывается очень удачным и востребованным. Он застревает у всех в памяти, закрепляется, его начинают повторять последующие рассказчики. Это может быть что угодно: поход,

жертвоприношение, полет, падение в воду — все, что нас будоражит, манит, пугает, вдохновляет, рождает мечты, вызывает кошмары, оседает в нашей коллективной памяти, вызывает желание услышать еще раз. И еще, и еще, и еще. Казалось бы, эти компоненты, эти архетипы должны навязнуть в зубах, истрепаться от постоянного использования, поблекнуть, как клише. Но не тут-то было: от повторения они лишь набирают силу. Здесь в полной мере проявляется фактор «Ага!». Когда мы слышим, или видим, или читаем нечто архетипическое, нас охватывает радость узнавания. «Ага!» — восклицаем мы с довольным видом. Писатели нас не обделяют: используют архетипы часто и с удовольствием.

[191]

Правда, выискивать оригинал архетипа — затея бессмысленная и неблагодарная. Оригинала у него нет, как и у самого мифа. Ведь даже самые ранние списки донесли до нас всевозможные вариации, отклонения, дополненные и приукрашенные версии — то, что Фрай назвал смещением мифа. До первоисточника, чистого мифа, не доберешься; бывают тексты, которые кажутся поистине мифическими — например, «Властелин колец», «Одиссея», «Старик и море», — но даже это всего лишь трактовки. Вероятно, единой, строго определенной версии мифа и быть не может. Фрай полагал, что архетипы пришли из Библии; по крайней мере, он говорил так несколько раз. Но это не объясняет происхождения мифов и архетипов, которыми проникнут, например, гомеровский эпос, да и вообще творчество любого поэта или сказителя, не принадлежащего к иудео-христианской традиции. Скажем так: когда-то на заре времен, в ту эпоху, когда всякий рассказ был устным (если не считать изображений на стенах пещер), человечество начало слагать мифы. Не знаю, существовал ли когда-то самостоятельный, независимый миф или мифология постепенно выросла из тех историй, что наши предки рассказывали друг другу, объясняя мир вокруг себя. Иными словами, была ли хоть у одного мифа исконная, «настоящая» версия, от которой потом пошли всевозможные отклонения, — или, наоборот, мифы сложились из бесчисленно повторяемых рассказов? Я склоняюсь ко второй версии, но, думаю, правду мы никогда не узнаем. Да и, пожалуй, это неважно. Важно, что он есть — этот мифологический пласт, где бытуют архетипы, и что из него мы

[192]

можем позаимствовать, например, образ умершего и воскресшего человека (бога) или юноши, которому предстоит дальняя и трудная дорога.

Эти истории — мифы, архетипы, религиозные сюжеты, свод мировой литературы — всегда с нами. Всегда в нас. Мы можем черпать из них, добавлять к ним что-то свое, припадая к источнику в любой момент. Один из наших великих сказителей, певец кантри Уилли Нельсон, однажды сидел и наигрывал на гитаре мелодии, импровизированные мотивы, которые он не записывал и даже раньше не слышал. Его далекий от музыки приятель, чьего имени я не помню, спросил, откуда он берет музыкальные темы. «Так они ведь вокруг нас, — ответил старина Уилли. — Они уже есть, надо просто достать их из воздуха». Вот так же и с сюжетами. Великая история, все время происходящая, — вокруг нас. Мы — читатели и писатели, слушатели и сказители — понимаем друг друга, знаем устройство мифа, умеем разглядеть символы. А все потому, что живем и дышим одной и той же историей. Она витает в воздухе, надо только сосредоточиться и ухватить кусочек.

Знак отличия

Квазимодо — горбун. Ричард III — тоже (у Шекспира, а не в учебнике истории). Самое известное творение Мэри Шелли — нет, не Виктор Франкенштейн, а его чудовище — собрано из фрагментов человеческих тел. У Эдипа искалеченные ступни. А Грендель... одним словом, монстр. Все эти персонажи знамениты не только поступками, но и внешними приметами. Внешность у них говорящая, причем в каждом случае говорит свое — и о персонаже, и о тех, кто его окружает.

Начнем с очевидного, но необходимого пояснения: если у человека есть некая отметина или дефекты внешности, в жизни они не несут никакого идейного, метафорического или философского смысла. Впрочем, шрам на щеке может кое-что поведать, если вы приобрели его, будучи членом кружка дуэлянтов в Гейдельберге. Добровольно нанесенные отметины на теле — например, татуировка с черепом и подписью Death Metal Forever — многое говорят о музыкальных вкусах. Но в общем и целом кривая нога — просто кривая нога, а сколиоз — просто искривление позвоночника.

Но вот сколиоз у Ричарда III — совсем другое дело. Его душа и совесть так же искорежены, как и спина. На первый взгляд

[194]

кажется жестоким и несправедливым объявлять физический недостаток знаком нравственного уродства, однако для людей елизаветинской эпохи это было не только приемлемо, но даже естественно. Шекспир, вполне в духе своего времени, полагал: близость к Богу или удаленность от Него имеет внешнее выражение. Пару десятилетий спустя английские пуритане вообще объявили крах в делах — гибель урожая, разорение, неудачное вложение денег, даже падеж скота — знаком Божьей немилости, а стало быть, греховности «потерпевшего». История Иова явно не пользовалась популярностью у них в Плимуте.

Короче говоря, елизаветинцы и якобиты не слыхали про политкорректность. «И что теперь? — спросите вы. — Мы-то живем четыре столетия спустя».

Да, в нашей жизни шрамы или физические отклонения больше не считаются признаком безнравственности или дьявольской меткой. Но в литературе телесное несовершенство по-прежнему нужно воспринимать с символической точки зрения. Оно прежде всего обозначает, что один из героев не такой, как все остальные. Однообразие редко рождает метафоры, а вот отличие от привычного, обыденного, ожидаемого дает богатейший материал.

Владимир Пропп, автор поистине эпохального труда по теории фольклора «Морфология волшебной сказки» (1928), выделяет в похождениях сказочного героя около тридцати различных стадий. На одной из начальных герой оказывается помечен: он может быть ранен, приобрести шрам, охрометь (или от рождения иметь короткую ногу), но главное — он чем-то выделяется. Сказки, с которыми работал Пропп, насчитывают сотни лет и обросли множеством вариаций; хотя в основном они славянского происхождения, но по сюжетам напоминают германские, кельтские, французские и итальянские сказки, лучше известные в западном мире. Из них можно многое понять о том, как вообще рождаются сказания.

Сомневаетесь? Давайте вспоминать истории, где главный герой чем-то отличается от всех остальных и его отличие проявляется внешне. Почему у Гарри Поттера есть шрам, где он, откуда взялся и на что похож?

Или вот, например, как Тони Моррисон метит своих персонажей. Наш старый друг Молочник Помер из «Песни Соломона» помечен от рождения: одна нога короче другой. Все детство он пытается выработать такую походку, чтобы она скрывала этот, как он думает, позорный недостаток. В дальнейшем он заполучит несколько шрамов: один на щеке, когда его порежут пивной бутылкой во время драки в Шалимаре, штат Виргиния, и еще по шраму на ладонях, когда бывший приятель Гитара попытается его удавить, но Молочник вовремя вскинет руки и перехватит гарроту. Сэти, темнокожую героиню «Возлюбленной», однажды так зверски выпороли, что на спине у нее осталось причудливое переплетение шрамов, похожее на дерево. У ее свекрови и наставницы Бэби Саггс покалечено бедро. А сама Возлюбленная прекрасна и совершенна, если не считать трех царапин на лбу; с другой стороны, она даже и не совсем человек. Отметины у героев свидетельствуют о страданиях, которые они претерпели. В страданиях Сэти и Возлюбленной повинно рабство, так что и шрамы свои они получили сугубо специфическим образом. Остальные персонажи словно показывают нам: тяготы жизни оставляют след на всех живущих.

Кроме того, особые приметы бывают нужны для опознания. У Софокла в конце пьесы «Царь Эдип» несчастный властитель выкалывает себе глаза в знак вины, стыда и раскаяния, и этим знаком он будет отмечен на протяжении всей следующей пьесы — «Эдип в Колоне». Но у него есть и другая, куда более давняя метка. Мы-то с вами, как завзятые греки, догадываемся об этом еще до того, как попадаем в театр. Ведь само имя Эдип на древнегреческом языке означает «рана на ступне». Если бы мы шли в театр смотреть трагедию «Царь Раненая пятка», то наверняка понимали бы: это неспроста. Странное имя, привлекающее внимание к физическому дефекту, предполагает, что особая примета сыграет какую-то роль. Так оно и есть. Ноги у Эдипа пострадали еще в раннем детстве, когда его отправили в пустошь умирать и продели железную нить через ахилловы сухожилия. Его родители, напуганные ужасным пророчеством о том, что он убьет собственного отца и женится на матери, велят увезти сына подальше и расправиться с ним. Зная, что преданному слуге

[196]

будет трудно совершить убийство, они хотят, чтобы ребенка оставили на скале, где он сам умрет от голода и жажды. Для верности они приказывают сшить ему ноги вместе, чтобы не смог уйти или уползти. Позже шрамы на ногах послужат доказательством, что он и есть тот самый некогда обреченный на смерть ребенок. Казалось бы, его матери Иокасте стоило всего лишь воздержаться и (а) не выходить замуж повторно, или хотя бы (b) избегать женихов с поврежденными щиколотками. Но нет — она выбрала вариант (c) и обеспечила нас сюжетом. Софоклу повезло, бедолаге Эдипу — не очень. Его шрамы рассказывают его собственную историю, которой он, конечно же, не знает, пока не приходит момент истины. Более того, шрамы многое говорят о характере его родителей, особенно Иокасты, которая пыталась уйти от предначертанного богами, да и о самом Эдипе, который, видимо, даже не интересовался, откуда взялись его отметины. Отсутствие интереса в данном случае симптоматично, ведь вся трагедия Эдипа проистекает из его неспособности познать самого себя.

А можно что-нибудь поновее? Пожалуйста. Эрнест Хемингуэй, «И восходит солнце». Достаточно современно? Этот роман о поколении, так страшно затронутым и отмеченным Первой мировой войной, с горькой иронией поднимает тему запустения и тщеты. Как и великая поэма Т. С. Элиота «Бесплодная земля», роман показывает общество, выхолощенное войной абсолютно во всех смыслах — духовном, нравственном, интеллектуальном, да и чисто физическом. Ничего удивительного, если учесть, как много молодых, здоровых мужчин погибли или были искалечены. В мифах о бесплодной пустоши обыкновенно происходит борьба за возрождение, попытка восстановить утраченное плодородие. Возглавляет или по крайней мере вдохновляет эту борьбу Король-рыбак, во многих легендах также страдающий от разных недугов. Такова оригинальная версия.

А что же у Хемингуэя? В роли Короля-рыбака — Джейк Барнс, газетный репортер и инвалид войны. Откуда мы знаем, что он Король-рыбак? А он отправляется на рыбалку. Поход получается довольно долгим и даже по-своему целительным; кроме того, он весьма символичен. «А что это за увечье, из-за которого Джейк

так подходит на роль Короля?» — спросите вы. Тут дело скользкое, потому что Джейк, он же повествователь, ничего не говорит прямо. Но ведь только по одной причине взрослый мужчина может разрыдаться, глядя на себя в зеркало... В реальной жизни сам Хемингуэй был ранен в бедро; у его героя рана несколько выше. Несчастный Джейк: он по-прежнему испытывает желание, но уже не может его утолить.

[197]

Итак, что мы здесь имеем? Знак отличия? Безусловно: увечье делает Джейка непохожим на всех остальных мужчин в романе, да и вообще на известных мне литературных героев. Заодно вводится параллель с исходным мифом о бесплодной пустоши. Возможно, стоит вспомнить еще историю Осириса и Изиды: тело Осириса было разорвано на части, и богиня Изида собрала их все, кроме того органа, которого недостает и Джейку Барнсу (миф об Осирисе — египетский вариант мифа о плодородии). Жрица Изиды берет в любовники земных мужчин, чтобы они служили символической заменой пострадавшему Осирису. Примерно так же леди Бретт Эшли в романе заводит и меняет любовников — потому что не может утолить страсть с Джейком. Но в самую первую очередь немощь Джейка символизирует способность к творению, к порождению — как физическую, так и духовную, загубленную войной.

Когда умирают миллионы молодых мужчин, они уносят с собой в могилу не только нерожденных детей, но еще и огромный творческий, интеллектуальный, эстетический потенциал. Иными словами, война — это гибель культуры, по крайней мере огромной ее части. И те, кто выжил, как Хемингуэй и его герои, все равно вынесли из этого опыта страшные шрамы на теле и в душе. Пожалуй, никакое другое поколение в нашей истории не подвергалось более жуткой психической и моральной ломке. Хемингуэй рисует ее последствия трижды: первый раз — в цикле о Нике Адамсе, особенно в рассказе «Там, где течет река» (1925), когда Ник в одиночку отправляется рыбачить на тогда еще дальний и пустынный Верхний полуостров озера Мичиган, чтобы прийти в себя и залечить душу после ужасов войны. Второй случай — это как раз Джейк Барнс с его раной и лихорадка фиесты в Памплоне. Третий — хрупкий «сепаратный мир» лейтенанта

[198]

Генри, который кончается со смертью его возлюбленной при родах (роман «Прощай, оружие!»). Во всех трех текстах отображен душевный надлом, крах надежд, паралич воли. Так что Джейк страдает не только телом, его травма — историческая, культурная, даже мифологическая. Какой огромный урон может нанести маленький осколок шрапнели!

В «Александрийском квартете» Лоуренса Даррелла тоже много героев с увечьями и всяческими отклонениями. Двое носят повязку на глазу (правда, один из них притворяется), еще у одного глаз стеклянный, у кого-то заячья губа, кто-то заражается ospой и остается рябым на всю жизнь, кому-то случайно прострелили руку гарпуном (да так, что надо ее ампутировать), есть один глухой, и у нескольких не хватает конечностей. Конечно, в известной степени это дань экзотике, столь милой сердцу Даррелла. Но взятые вместе, его калеки все же символизируют нечто большее: каждый из нас так или иначе пострадал в жизни, и как бы ловко мы ни притворялись, как бы удачно ни выкручивались, ничто не проходит бесследно. Интересно, что его персонажи вроде бы не испытывают особых неудобств от своей неполноценности. Наруж с его заячьей губой становится знаменитым мистиком и проповедником; художница Клеа в конце последнего романа заявляет, что научилась рисовать протезом руки. Иными словами, ее дар был вовсе не в руке, а в сердце, в уме, в душе.

А как же тогда Мэри Шелли? Ее чудовище вроде не несет с собой исторического багажа, как Джейк Барнс. Что же символизирует его уродство? Давайте вспомним, как этот монстр появился на свет. Творение Виктора Франкенштейна не просто смонтировано из человеческих «запчастей», добытых на кладбище; нет, оно создано в определенной исторической ситуации. Только что началась промышленная революция, и перемены ставят под угрозу все, чем жили люди эпохи Просвещения; в то же время новые научные открытия и новая вера в науку (включая, конечно же, медицину и анатомию) до основания потрясают религиозные и философские устои английского общества начала XIX века. Благодаря Голливуду мы представляем себе чудовище Франкенштейна с лицом Бориса Карлоффа или Лона Чейни, пугавших публику своим внешним видом. Но в романе страшна сама *идея*

чудовищного творения, а может быть, еще страшнее образ его создателя — ученого-колдуна, овладевшего темным, зловещим искусством. Помимо всего прочего жуткое детище Франкенштейна символизирует запретное знание, купленное слишком дорогой ценой, и плоды науки, лишенной этики. Думаю, вам не нужно все это объяснять. При каждом нашем прорыве в науке, при каждом шаге в «дивный новый мир» (тоже, конечно, литературная аллюзия) непременно находится комментатор, заявляющий, что мы еще немного приблизили встречу с Франкенштейном (имея в виду, естественно, монстра).

У чудовища есть и литературная родословная. Самая очевидная параллель — фаустовская сделка с дьяволом. Как мы помним, вариаций у этого сюжета очень много, от «Доктора Фаустуса» Кристофера Марло и «Фауста» Гёте до «Дьявола и Дэниела Уэбстера» Стивена Бене и мюзикла «Проклятые янки», не говоря о киноверсиях (взять хотя бы переход Дарта Вейдера на Темную сторону). Музыканты тоже внесли свою лепту: блюзмен Роберт Джонсон, например, любит рассказывать, что обрел талант после встречи с загадочным незнакомцем в полночь на перекрестке. Вечная актуальность этой притчи, видимо, кроется в нашем коллективном сознании. Однако у Мэри Шелли, в отличие от других версий, не появляются никакие потусторонние сущности. Видимо, предостережение касается не источника обретенной силы (дьявола), а последствий ее применения (создание монстра). Чудовище — символ опасностей, которые поджидают человека, примерившего на себя роль Бога-творца. Как и в других (не комических, конечно) версиях сюжета, обретенная власть губит того, кто ее добивался.

Конечно, подлинное чудовище в романе — создатель монстра Виктор Франкенштейн. Или, по крайней мере, какая-то его часть. На протяжении всего XIX века бытовало представление о двойственной природе человека, о том, что в любом из нас, не исключая самых благородных и утонченных, живет злобный Другой. (Оно, в общем, не утратило актуальности и в XXI столетии.) Отсюда любовь писателей Викторианской эпохи к образу двойника, будь то отдельный человек или просто тайная грань личности: «Принц и нищий» (1882), «Мастер Баллантрэ»,

[200]

«Портрет Дориана Грея» (1891), «Доктор Джекил и мистер Хайд». В двух последних романах тоже возникает ужасный Другой: портрет Дориана, на котором проступают следы порока и увядания, в то время как сам он остается молодым и прекрасным, и злодей Хайд, в которого превращается добрый доктор, выпив роковой эликсир. С чудовищем Шелли все эти образы роднит заложенная в них мысль: в каждом человеке, даже самом возвышенном, таятся черты и склонности, в которых он предпочел бы не признаваться самому себе. Бывают, конечно, и обратные случаи, например горбун из «Собора Парижской Богоматери» или герой сказки «Красавица и чудовище»: под внешним уродством скрывается душа необычайной красоты.

Значит ли это, что увечье или шрам всегда что-то символизируют? Может, и нет. Возможно, иногда шрам — это просто шрам, а хромота или горб — следствие болезни. И все же физический недостаток привлекает внимание и отмечает персонажа, а потому часто служит штрихом к психологическому портрету или выражает некую авторскую мысль. В конце концов, с героем легче работать, когда он в хорошей физической форме. А то наделишь его хромотой в главе 2, и он не сможет побежать за поездом в главе 24. Словом, если писатель пошел на всяческие осложнения и сделал персонажа больным или калекой — значит, это ему зачем-то нужно.

А вот теперь можете сесть и подумать о шраме Гарри Поттера.

Слепота неспроста

Вот вам завязка сюжета. Представьте себе человека — в общем, очень даже неплохого: дельного, умного, сильного, разве что слишком вспыльчивого. У него большая беда — сам того не зная, он совершил два самых омерзительных преступления, какие только можно себе вообразить. Этот человек и не подозревает о своей вине: он даже готов искать преступника, чтобы тот понес заслуженно суровую кару. К нему вызывают, скажем так, специалиста в области информации, который должен пролить свет на загадку и помочь розыску. Когда хваленый эксперт прибывает по вызову, обнаруживается: он слеп. Абсолютно ничего не видит. Но вскоре выясняется, что он может заглянуть в иные миры, духовные и божественные, и узреть там истину — ту самую, что скрыта от нашего героя. Слепой следователь вступает с главным героем в бурный спор; тот обвиняет его в мошенничестве, а в ответ сам нарывается на обвинение в страшнейшем грехе. Оказывается, это герой был слеп: в упор не видел того, что надо было увидеть.

А что он все-таки натворил?

Да ничего особенного. Убил собственного отца и женился на матери.

[202]

Софокл написал небольшую вещицу под названием «Царь Эдип» 2500 лет назад. Тиресий, слепой провидец, действительно знает правду о деяниях Эдипа и все видит, однако знание его столь ужасно, что он пытается держать язык за зубами и срывается лишь в приступе гнева, отчего никто ему не верит. А Эдип, который до этого момента оставался в потемках, напротив, то и дело говорит о ясном зрении. Он обещает «пролить свет на преступление», «рассмотреть», «показать всем истину». При каждой такой реплике зрители охают и начинают ерзать: ведь мы-то узнаем всю подноготную задолго до того, как ее узнает Эдип. Когда он наконец понимает, в какой кошмар обратилась его жизнь — сыновья, которые ему одновременно братья, мать-жена, наложившая на себя руки, проклятие, страшнее которого нет на свете, — он и впрямь сурово карает виновного.

Он выкалывает себе глаза.

Когда писатель создает незрячего героя, последствия бывают самые разные, особенно в пьесе. Поправку на слепоту приходится делать в каждом движении, каждой реплике самого персонажа или о персонаже. Все остальные герои должны помнить о его особенности и учитывать ее, хотя бы в мелочах. Иными словами, автор наживает себе массу проблем, вводя в сюжет слепого персонажа, а значит, тема слепоты ему чем-то важна. По всей вероятности, он имеет в виду вовсе не телесные аспекты зрячести и незрячести. Подобные мотивы обычно возникают там, где речь идет о прозрении и слепоте иного рода.

К примеру, тот, кто впервые читает или смотрит «Царя Эдипа», обязательно заметит, что Тиресий слеп, но может заглядывать в прошлое, а Эдип зряч, но не видит истины и в наказание ослепляет сам себя. Труднее подметить то, как искусно и тонко эта «красная нить» вплетена в ткань пьесы на самых разных уровнях. В каждом эпизоде, в каждом вступлении хора упоминается видение — кто и что заметил, а кто чего-то не разглядел, кто на самом деле слеп — и возникают образы света и тьмы, очень тесно связанные с возможностью или невозможностью видеть. «Царь Эдип», можно сказать, тот букварь, по которому я учился читать и толковать слепоту в художественном произведении.

Едва замечаешь, что слепота и зоркость — ключевые темы пьесы, как в глаза начинают бросаться все новые и новые образы, мотивы, фразы, аллегории. Конечно, важно научиться искать в литературе ответы, но еще важнее понимать, какие вопросы надо ставить. Если смотреть внимательно, текст сам это подскажет.

[203]

Я не всегда умел найти нужный вопрос — но постепенно учился спрашивать. Возвращаясь к метафорической слепоте: прекрасно помню, как впервые прочел небольшой рассказ Джойса «Аравия». В самом начале рассказчик заявляет, что его семья жила на маленькой «слепой улочке». Странное выражение, подумал я и полез в толковый словарь. С буквальным смыслом я разобрался быстро: «слепой улицей» ирландцы называют тупик. Конечно, у слова «тупик» тоже есть переносное значение, но об этом я тогда не задумался, да и про «слепоту» улочки вскоре забыл. Мне запомнился сюжет: мальчик при любой возможности смотрит на девушку, даже в сумерках или когда на окнах почти полностью задернуты шторы; мальчик ослеплен любовью и тщеславием, он воображает себя героем рыцарского романа; идет на якобы экзотическую ярмарку «Аравия», но попадает туда слишком поздно, когда в большинстве киосков уже темно; он подмечает, как убого и неромантично выглядит это место, и наконец, ослепнув от злых слез, осознает, как жалок и ничтожен он сам. Пожалуй, я перечел рассказ еще раз два, прежде чем снова обратил внимание на то, что Северная Ричмонд-стрит — «слепая улица». Значение прилагательного не бросается в глаза, да и не так уж это важно. Но оно открывает большой символический ряд: мальчик смотрит, прячется, подглядывает, любит — и все это сопровождается постоянной игрой света и тени. Стоит задать один верный вопрос, например: для чего Джойс поселил героя на «слепой улице»? — и ответы посыплются как из рога изобилия. Произведение, созданное мастерской рукой (скажем, «Аравия» или «Царь Эдип»), очень требовательно к читателю. В каком-то смысле оно само учит нас его читать. Мы подспудно чувствуем: там заложено больше, чем заметно с первого раза, там остались еще нетронутые богатства и неизведанные глубины. Вот мы и возвращаемся к тексту, ищем, чем же вызвано это чувство.

[204]

Мне уже не раз приходилось вносить в свои слова уточнения и поправки. Пора сделать это снова. Все, что мы до сих пор обсуждали, остается в силе: буквальная, физическая слепота или зрячесть, тьма или свет в художественном произведении почти всегда таят в себе метафору и означают знание или неведение, понимание или заблуждение. С одной оговоркой: тема слепоты и прозрения — одна из самых важных в мировой литературе; она может подниматься и там, где нет никаких слепых героев, выколотых глаз, зашторенных окон и дублинских тупиков.

Если об этом и так все пишут, какой смысл нарочно вводить образ слепца?

Хороший вопрос. Наверное, ради оттенков и нюансов — или, наоборот, для большей наглядности. Тут, пожалуй, как в музыке. Вы понимаете все эти музыкальные шуточки и цитаты у Моцарта и Гайдна? Я тоже не понимаю. Самое близкое знакомство с классической музыкой состоялось у меня в юности, когда группа Procol Harum утащила пару тактов из кантаты Баха в свою балладу A Whiter Shade of Pale. Со временем я кое-чего поднахватался и стал, например, отличать музыку Бетховена от песни Чака Берри Roll Over Beethoven (хотя последняя мне до сих пор нравится больше). Еще я знаю, что Майлз Дэвис и Джон Колтрейн — разные люди. Во всей остальной музыке я полный профан. Тонкие игры с музыкальными цитатами пролетают мимо невежд вроде меня. Если хотите, чтобы я что-то уловил, пусть оно будет абсолютно очевидным. Кита Эмерсона я понимаю лучше, чем Баха. Чем всех Бахов вместе взятых (даже тех, что попроще).

То же и в литературе. Если автор хочет, чтобы читатель — причем любой читатель — что-то заметил, лучше уж сунуть ему это под самый нос. Обратите внимание: в большинстве текстов, где фигурирует слепота — буквально, физически, как дефект зрения, — нам почти сразу дают понять, что один из героев не видит. Я называю это «принцип Индианы Джонса»: если хотите, чтобы публика узнала нечто важное о герое (или о произведении в целом), сообщите об этом как можно раньше, еще до того, как понадобится по сюжету. Только представьте: мы досмотрели «В поисках утраченного ковчега» уже до середины, и вдруг Инди, который до сих пор не боялся ни бога, ни черта, жутко пугается

змеи. Ну кто в это поверит? Конечно, никто. Вот почему режиссер Стивен Спилберг и сценарист Лоуренс Касден вставили эпизод со змеей в самолете в самое начало фильма, еще до титров. Когда досмотрим до семи тысяч змей, мы уже будем знать, как сильно их боится главный герой.

Конечно, этот принцип работает не везде. Например, в одной из самых знаменитых пьес театра абсурда — «В ожидании Годо» (1954) — Сэмюэл Беккет выводит на сцену слепца лишь во втором акте. Когда Лаки и Поццо впервые появляются и развлекают Диди и Гого (главных героев), Поццо — жестокий хозяин, который водит Лаки за собой на поводке. При втором их появлении Поццо слеп и теперь Лаки — его поводырь, хотя менее жестоким он отнюдь не стал. Конечно, смысл здесь однозначно не установишь: Беккет иронизирует и не скрывает этого. Но в большинстве случаев слепец появляется все же в самом начале. В дебютном романе Генри Грина, который так и называется — «Слепота» (1926), главный герой, школьник-подросток, слепнет по несчастной случайности: некий малыш кидает камень в окно вагона. Джон, тот самый школьник, едва-едва начал осознавать, *видеть* возможности, которые перед ним открывает жизнь. Именно в этот момент ему в лицо летит камень вместе с осколками стекла, и все виды на будущее становятся химерой.

Вернемся к Эдипу. Не переживайте за него слишком сильно. Мы снова встретимся с ним в трагедии «Эдип в Колоне» много лет спустя. Конечно, он постарел и перенес ужасные муки, но страданиями искупил свою вину и теперь чист перед богами. Он больше не позор рода человеческого, не изгой, а любимец богов, и ему уготована благостная смерть в священной роще. Эдип достиг таких провидческих высот, о каких и не мечтал, пока был зрячим. Слепец идет навстречу желанной смерти твердым шагом, как будто его ведет незримая сила.

Дела сердечные

Один из моих любимых романов — «Солдат всегда солдат» Форда Мэдокса Форда (1915) — очень интересен в плане повествования. Его ведет самый бестолковый, ненаблюдательный и наивный рассказчик, какого только можно встретить в мировой литературе; при этом он весьма правдоподобен и этим жалок. Много лет подряд они с женой ездят на некий европейский курорт, где проводят время в компании другой супружеской пары. Рассказчик и не подозревает, что его жена Флоренс и Эдвард Эшбернем — муж из той, второй, пары — все эти годы были любовниками. Дальше больше: жена Эдварда Леонора все знает и даже, возможно, сама тайком их свела, чтобы оградить блудливого мужа от более рискованных связей. Успех этой тактики остается под большим вопросом, поскольку роман Эдварда с Флоренс в конечном счете губит, если не ошибаюсь, шесть жизней. И лишь несчастный рогоносец Джон Доуэлл знать ничего не знает и ведать не ведает. Какая ирония! Для литературоведа, да и вообще для любого заядлого читателя, повествование об адюльтере от лица мужа, пребывающего в блаженном неведении почти до самого конца, — просто подарок.

Но я отвлекся. Вы, наверное, хотите знать, почему они постоянно ездят на этот курорт? А потому, что Флоренс и Эдвард больны.

Проблемы с сердцем, разумеется. Что же еще?

Во всей художественной литературе не сыщешь более лиричного, трогательного, символичного недуга, чем болезнь сердца. Конечно, в реальной жизни сердечно-сосудистые заболевания — та еще радость: они пугают, подавляют, выматывают и пациента, и его родных. Словом, ничего лирического и символичного. И все же, когда их рисует писатель или драматург, мы почему-то не жалуемся на неправдоподобие и не обижаемся на бесчувственность.

[207]

Почему? Ответ, в общем, очевиден.

Сердце — не только насос, работа которого поддерживает в нас жизнь. С самых древних времен мы воспринимаем его как символическое вместилище чувств. В «Илиаде» и «Одиссее» персонажи Гомера несколько раз говорят о других героях, что у них «железное сердце» (железо было самым новым и самым прочным металлом, известным людям на исходе бронзового века). Это означает: они сильны духом и решительны почти до жестокости — в сущности, примерно то же самое, что подразумевало бы такое сравнение в наши дни. Для Софокла сердце — та часть нашего тела, где гнездятся эмоции; так же было у Данте, Шекспира, Донна, Марвелла, Холлмарка и у всех великих поэтов. Сердце служит символом уже по меньшей мере 28 веков, а из моды не вышло и не собирается. Писатели просто используют то, чем мы все живем. Какой формы были валентинки, которые вы вырезали в детстве? А та, что вы послали в прошлом году? Влюбляясь, мы чувствуем это сердцем. Теряя любовь, ощущаем сердечную боль. Когда нас одолевают эмоции, кажется, что сердце вот-вот взорвется.

Все это знают, все интуитивно с этим согласны. И что же писателю делать с этим знанием? Можно использовать сердечную болезнь как штрих к портрету персонажа (так бывает чаще всего) либо сделать из нее социальную метафору. Недужный герой может страдать от целого ряда расстройств и напастей, символом которых и выступает болезнь: безответная или запретная любовь, одиночество, жестокость, предательство, трусость, нерешительность. О неблагополучном обществе тоже нередко говорят, что «недуг поразил его сердце».

[208]

Все это применимо не только к большой, классической литературе. Когда Колин Декстер решает прикончить главного героя, устав писать детективы про инспектора Морса, перед ним несколько вариантов. Старший инспектор — гений по части сыска и разгадываний кроссвордов, но, как у любого гения, у него есть свои недостатки. Он знаменит пристрастием к спиртному и при этом терпеть не может физических нагрузок; старшие чины из их участка почти в каждом романе упоминают о его чрезмерной любви к элю. Печень и желудок у него совершенно расстроены — настолько, что в предпоследнем романе инспектор попадает в реанимацию и даже раскрывает убийство столетней давности, лежа на больничной койке. И все же его главная беда — одиночество. Морсу катастрофически не везет с женщинами: некоторые его пассии гибнут, некоторые оказываются виновны в расследуемых им преступлениях, со всеми остальными просто не складываются отношения. Иногда он слишком много от них хочет, иногда слишком мало им дает, но итог всегда один: разрыв. И вот, когда Морсу приходит время испустить дух среди шпилей любимого Оксфорда, Декстер устраивает ему инфаркт.

Почему именно инфаркт?

Конечно, сейчас мы уходим в область догадок, но вот вам мои соображения. Если бы Морс умер от цирроза печени, получилась бы какая-то басня с моралью: мы же говорили, что нельзя столько пить! Нежная любовь к выпивке из особой приметы, даже изюминки персонажа, превратилась бы в ту самую пагубную привычку, про которую нам так назидательно твердят еще со школы. Думаю, Декстер этого не хотел. Конечно, злоупотребление алкоголем вредно для здоровья, как и любое излишество (злоупотреблять иронией тоже бесполезно), но ведь суть не в этом. Инфаркт расставляет акценты совсем иначе. Связь с алкоголизмом сохраняется, и если читатель очень захочет, сможет ее усмотреть. Однако в центре внимания теперь уже не образ жизни, а горечь, тоска, одиночество и сожаление, осадок любовных неудач, которыми, возможно, и объяснялся образ жизни. Такая смерть подчеркивает человечность персонажа, а не его ошибки. А писатели обычно хотят, чтобы мы видели в герое человека. Даже если человеческого в образе явно мало, а болезнь сердца — на самом деле не болезнь.

У Натаниэля Готорна есть прекрасный рассказ «Каменный человек» (1837). Как многие персонажи Готорна, этот самый человек — закоренелый мизантроп, убежденный, что все остальные погрязли во грехе. Поэтому он уходит жить в пещеру, не желая иметь никакого дела с людьми. Как вам кажется, это «сердечное» расстройство? Конечно, да. Как бы то ни было, в пещере, которую он облюбовал, есть вода, совсем небольшой ручеек, насыщенный кальцием. И вот постепенно, год за годом, кальций из этой воды откладывается у него в организме; в конце концов он буквально каменеет. Точнее, каменеет не все тело, а лишь один орган — сердце. То самое сердце, которое сначала было каменным в переносном смысле слова, теперь обратилось в самый настоящий камень. Великолепный образ!

Или вот еще: роман Джозефа Конрада «Лорд Джим». В первых главах книги Джиму изменяет храбрость, причем в жизненно важный момент. Надежность его сердца — и в смысле мужества, и в смысле способности к серьезным отношениям — все время ставится под сомнение, по крайней мере в его собственных глазах. В конце романа он недооценивает силы врага; из-за этой ошибки гибнет его ближайший друг, сын местного вождя Дорамина. Перед вылазкой Джим поклялся вождю, что готов отвечать собственной жизнью за жизнь воинов племени. Поэтому, вернувшись из боя, он совершенно спокойно идет навстречу Дорамину, который стреляет ему в грудь. Джим гордо обводит взглядом собравшийся народ: смотрите, я не струсил и не изменил клятве, — падает и умирает. Конрад не устраивает для любопытных читателей вскрытия, но у нас в груди есть лишь один орган, при попадании в который пуля вызывает мгновенную смерть — все мы знаем какой. Да и Марлоу, рассказчик, тут же подмечает, что «у Джима было непоколебимое сердце». В сущности, весь роман — о человеческом сердце и том, что в нем творится. Потому и смерть Джима не менее символична, чем смерть Каменного человека. Герой, который при жизни так ценил «большое сердце» — то есть верность, храбрость, честность и искренность, — может погибнуть только от выстрела в сердце. В отличие от смерти окаменевшего святоши у Готорна, гибель Джима еще и разбивает сердце — его невенчанной жены, старого торговца Штайна,

[210]

пославшего его в тропические дебри, да тех читателей, которые надеялись на героический, возвышенный финал для истории неисправимого романтика Джима. Но Конрад пишет не эпос, а трагедию, и доказательство тому — выстрел в сердце.

И все же проблемы с сердцем чаще принимают клиническую форму. Владимир Набоков создал одного из самых мерзких пакостников в современной литературе — Гумберта Гумберта из «Лолиты». Движимый себялюбием и одержимостью, он идет сперва на жестокость, затем на совращение малолетней и, наконец, на убийство. Его обожаемая Долорес, она же Лолита, навсегда искалечена психически и духовно. Один из ее растлителей, Клэр Куильти, гибнет. Второй, Гумберт, попадает в тюрьму, где довольно неожиданно умирает от порока сердца. В его сердце с самого начала гнезился порок — так от чего же еще ему умирать? Конечно, автору не обязательно убивать персонажа, но уж если отправлять его на тот свет, то для Гумберта уместен лишь один способ. Кто-кто, а Набоков это прекрасно понимал и чувствовал.

Мы, читатели, можем сделать из этого два практических вывода. Если в романе или пьесе у кого-то из героев обнаружилась сердечная недостаточность (клиническая), нужно поискать в ней особый смысл. Как правило, долго искать не приходится. И наоборот: если у героя были нелады с сердцем (метафорические), не стоит удивляться, что душевные муки перешли в физическую болезнь и случился настоящий сердечный приступ.

И еще немного об иронии. Помните Флоренс и Эдварда, неверных супругов, отдыхающих на курорте для сердечников? Хотите знать, чем они страдают? Абсолютно ничем — по крайней мере физически. Их диагноз — вероломство, эгоизм и жестокость; от этого они в конце концов и гибнут. Так зачем я сказал, что у них проблемы с сердцем? Разве это не противоречит всему, что мы сейчас подытожили? Нет, не противоречит. Сам *выбор* притворного недуга весьма красноречив. Оба ссылаются на сердечную слабость, чтобы обмануть близкого человека, создать целый мир лжи и вымысла, но при этом иметь возможность вслух объявить: я страдаю, у меня плохо с сердцем. И ведь не поспоришь, если вдуматься: сердца у них и впрямь никудышные.

История болезни

У Джеймса Джойса в сборнике «Дублинцы» есть замечательный рассказ «Сестры» (1914). В самом начале безымянный юный повествователь упоминает, что его давний друг и наставник, католический священник, при смерти. «Никакой надежды нет», — говорят нам. Вот здесь читатель сразу должен насторожиться. Как же так — священник, и никакой надежды? У этой фразы много возможных истолкований, и все они так или иначе сработают в тексте рассказа. Но прежде всего нужно разобраться, как пожилой священник дошел до своего плачевного состояния. У него случился инсульт, и уже не первый: в этот раз его разбил паралич. Слово «паралич» буквально завораживает рассказчика: для мальчика оно звучит так же солидно и таинственно, как мудреные термины из катехизиса. Но нам-то важен не звук, а вполне конкретный смысл, вложенный в медицинские понятия «паралич» и «инсульт».

Любой, кому довелось наблюдать, как близкий человек угасает после инсульта, скажет, что в этом мучительном процессе нет ничего захватывающего, символического или живописного, и будет прав. Но, как мы уже отмечали, опыт житейский и опыт читательский — несколько разные вещи. Сейчас нас интересует не агония старого священника, а то, что его состояние говорит

о нем самом, о юном повествователе и даже о сборнике «Дублинцы», который как раз и открывает этот рассказ.

[212]

Мальчик уже давно подметил, как сильно священник сдал после первых двух ударов (на его одежде пепел и крошки табака, движения дерганные, речь невнятная). Но именно паралич после третьего, обширного инсульта всерьез привлек внимание рассказчика. Вообще, паралич, обездвиженность понимается в рассказе по-разному, в том числе и как форма умственного расстройства, завладевшего священником в тот момент, когда у него отняли приход. Это событие упоминается всегда вскользь, обиняками; понятно лишь, что был какой-то скандал с послушницей, и Джеймсу, и его сестрам стыдно вспоминать те времена. В чем, собственно, дело — в плотском грехе или каком-то нарушении символа веры, — нам так и не объясняют. Известно, что Джеймса обнаружили в исповедальне, где он сидел и, тихо смеясь, разговаривал сам с собой. Последние годы жизни он почти не выходил из дальней комнатки в доме сестер, то есть пребывал в состоянии душевного и умственного паралича задолго до того, как его разбил удар.

После этого небольшого рассказа тема паралича у Джойса обретает совсем иной масштаб и становится лейтмотивом всего сборника. Обитатели Дублина парализованы, скованы диктатом государства, церковной догмой, общественными условностями. Их несвобода принимает самые разные формы: вот девушка намертво вцепилась в перила трапа и не может взойти на корабль, чтобы уплыть с возлюбленным; вот рабы дурных привычек, которые знают, как им следовало бы поступать, но не могут преодолеть паралич воли; вот мужчина, прикованный к постели после пьяного падения в туалете борделя; вот политические активисты, впавшие в оцепенение после смерти великого лидера Чарльза Стюарта Парнелла. Этот мотив сквозит и в «Портрете художника...», и в «Улиссе», и даже в «Поминках по Финнегану» (1939). Мало какие недуги в рассказах, да и в романах тоже, столь символичны. Но у Джойса паралич — телесный, духовный, нравственный, социальный, политический, умственный — одна из ключевых метафор всего творчества.

Вплоть до XX столетия происхождение болезней было окутано тайной. Конечно, про микробов и бациллы человечество

узнало еще в XIX веке благодаря Луи Пастеру, но, пока не научились бороться с ними и делать прививки, болезни оставались жутковатой загадкой. Казалось, человек может захворать и умереть без всякой видимой причины. Промок под дождем — через три дня слег с воспалением легких. Вывод? Дождь и холод вызывают пневмонию. Конечно, эти представления живы и по сей день. Если вы выросли в семье вроде моей, вам наверняка все детство твердили: застегнись и надень шапку, а то простудишься и умрешь. На самом деле мы так до конца и не поверили в микробов. Даже зная, как распространяются вирусы, мы цепляемся за предрассудки. А поскольку болезни — неотъемлемая часть человеческой жизни, от них и в искусстве никуда не денешься.

[213]

У «медицинской практики» в художественной литературе есть свои законы и правила. Например:

1. *Не все болезни равноценны.* До появления современной канализации и очистных сооружений холера была таким же частым заболеванием, как туберкулез (он же чахотка), причем куда более заразным и смертоносным. А вот у литературных героев холеры почти не бывает. Почему? Все очень просто. У холеры дурная слава, ее имидж не исправишь никакой рекламой. Она ужасна и отвратительна. Какая мучительная, безобразная, зловонная смерть!

В конце XIX века в европейском обществе фактически свирепствовала эпидемия сифилиса и гонореи, но в литературе, пожалуй, только Генрик Ибсен и пара французских натуралистов упоминали о венерической заразе. Сифилис, конечно же, был неопровержимым доказательством внебрачных связей и морального падения (считалось, что его можно подцепить только от проститутки) — запретный сюжет в те времена. Кроме того, в развитой стадии он дает крайне неприглядные осложнения: пациент, например, утрачивает координацию движений; возможны внезапные и сильные подергивания конечностей, которые так наглядно описывает Курт Воннегут в романе «Завтрак для чемпионов» (1973).

[214]

Единственным лекарством в Викторианскую эпоху была ртуть, от которой чернели десны и темнела слюна, да и вообще вреда было не меньше, чем пользы. Так что сифилис с гонореей, конечно, в литературную моду не входили никогда.

А какие же болезни в нее входили и почему?

2. *Недуг должен быть эстетичным.* Вы считаете, что в болезнях нет ничего красивого? Зря. Вспомните чахотку. Конечно, когда человек так заходится от кашля, будто вот-вот выплюнет оба легких, приятного мало. Однако чахоточным больным бывает свойственна странная красота. Кожа становится почти прозрачной, под глазами загадочные темные круги, и страдалец напоминает великомучеников на средневековых фресках.
3. *У болезни должно быть загадочное, необъяснимое происхождение.* Здесь чахотка опять же вне конкуренции — по крайней мере для викторианцев. Эта напасть порой выкашивала целые семьи (ничего удивительного: если дено и ночью ухаживать за чахоточным родителем, супругом или ребенком, контакт с мокротой, слюной и кровью неизбежен). Однако в те времена люди имели очень смутное представление о том, как передается туберкулез. Изю всех сил спасая брата Тома, Джон Китс наверняка не сознавал, что подписывает себе смертный приговор. Да и семейство Бронте едва ли понимало, что за рок их постиг. Долгая, безнадежная болезнь в награду за любовь и преданность: до чего жуткая ирония! К середине XIX века ученые обнаружили, что холера и стоячая вода как-то связаны: загадочность пропала. Что до сифилиса, его происхождение было даже слишком хорошо известно.
4. *У недуга должен быть богатый символический потенциал.* Если существует какая-то метафора, связанная с оспой, я не хочу ее знать. Оспа отвратительна сама по себе, да и то уродство, что она оставляет на память, не дает жизнеспособной символики. А вот чахотка (от слова «чахнуть») — совсем другое дело. Чахнуть означает

терять вес, становиться тоньше, эфирнее. К тому же чахнуть можно от горя, от позора, от несчастной любви. Бутон едва распустился и тут же зачах. Видите, сколько возможностей!

[215]

В XIX веке, да и в начале XX туберкулез и рак были самыми распространенными болезнями в литературе. Вот вам краткий список жертв «художественной» чахотки: Ральф Тачит в романе Генри Джеймса «Женский портрет» (1881) и Милли Тил в его же «Крыльях голубки» (1902), малютка Ева в «Хижине дяди Тома» у Бичер-Стоу (1852), Поль Домби у Диккенса в романе «Домби и сын» (1848), Мими в опере Пуччини «Богема» (1896), Ганс Касторп и другие жильцы санатория в «Волшебной горе» Томаса Манна (1924), Майкл Фюррей в «Мертвых» у Джойса, Руперт Биркин из романа Д. Г. Лоуренса «Влюбленные женщины», Пат Хольман из «Трех товарищей» Эриха Марии Ремарка (1936).

Лоуренс вообще зашифровал собственный диагноз в портретах многих своих персонажей. Ни один из них прямо не назван чахоточным. Кто-то «хрупкий», кто-то «слабого здоровья», кто-то «тает на глазах»; у других «что-то с легкими», или «какая-то грудная болезнь», или же просто бывают приступы кашля и периоды упадка сил. Одного-двух симптомов было вполне довольно для его современников: читатели и так чересчур хорошо знали приметы болезни. Литературные герои так часто страдали от туберкулеза еще и потому, что многие писатели либо болели им сами, либо наблюдали, как он уносит жизни друзей, возлюбленных, братьев по перу. Кроме Китса и всей семьи Бронте в мировом списке чахоточных гениев числятся Роберт Льюис Стивенсон, Кэтрин Мэнсфилд, Дэвид Герберт Лоуренс, Фредерик Шопен, Ральф Уолдо Эмерсон, Генри Дэвид Торо, Франц Кафка, Перси Биши Шелли. В монографии «Болезнь как метафора» Сьюзен Сонтаг блестяще анализирует причины, по которым этот недуг был так популярен в литературе, и те символические смыслы, которыми он наделялся. Не будем вдаваться в подробности, отметим лишь главный момент: когда автор «награждает» героя чахоткой — неважно, названа болезнь по имени или обозначена намеком, — он хочет что-то сказать о жертве недуга.

Выбор диагноза, конечно, житейски правдоподобен, но наверняка имеет и символическую подоплеку.

[216]

Четвертый фактор — богатый метафорический потенциал — обыкновенно перевешивает все остальные. Ради сильного художественного образа писатель может «взять в работу» и не самую благообразную хворь. Вот, к примеру, чума. О страданиях отдельной личности бубонная чума, пожалуй, не поведает ничего нового. Но как метафора огромной, общечеловеческой беды она не знает себе равных. В двух произведениях, написанных с разницей в каких-то 25 веков, чума играет главную роль. У Софокла в «Царе Эдипе» на Фивы обрушиваются самые разные напасти — засуха, рождение мертвых детей, падеж скота, — но худшая из них, безусловно, чума. Она неслучайно стала символом божьего гнева, мгновенной и неотвратимой кары: ведь чумные поветрия в самом деле выкашивали целые города, причем в считанные дни. А божий гнев — основа сюжета в цикле об Эдипе.

Два с половиной тысячелетия спустя Альбер Камю не просто использует чуму как метафору, но выносит ее в заглавие романа. Его тоже интересуют не столько отдельные страдальцы, сколько социальный аспект и философский смысл повальной болезни. Показывая, как каждый герой на свой лад справляется с чумным кошмаром, Камю в художественной форме излагает основы экзистенциализма: отчуждение и неопределенность, вызванные бедствием; абсурдная избирательность заразы, отчаяние врача перед лицом неудержимой эпидемии, потребность действовать даже тогда, когда это явно бесполезно. Камю и Софокл в тонкости не вдаются; смысл метафоры у обоих предельно ясен. Однако их прямолинейность — неплохая школа: помогает расшифровать символику болезни в других текстах, где она не столь очевидна.

Когда Генри Джеймс вдоволь наигрался с Дэйзи Миллер и решил с ней покончить, он наслал на девушку римскую лихорадку, которую мы теперь зовем малярией. Оба названия весьма красноречивы. Малярия — от итальянского *mal aria*, «дурной воздух» — очень точная метафора: Дэйзи попадает в нездоровую атмосферу сплетен, домыслов и травли, где в конце концов задыхается насмерть. Как видно из названия болезни, ранее

считалось, что ее вызывают тяжелые ночные испарения в местах с жарким и влажным климатом; никому и в голову не приходило, что ее разносят комары, особенно лютующие в эти самые жаркие ночи. Так что удушье — в прямом и переносном смысле — здесь очень уместный образ. Но более раннее название недуга (римская лихорадка), пожалуй, еще лучше. У Дэйзи в самом деле нечто вроде горячки: она одержима лихорадочным стремлением войти в высшее общество, но своим пылом лишь отталкивает от себя европеизированных американцев, облюбовавших Рим. Во время роковой ночной вылазки в Колизей она видит Уинтерборна, объект если не любви, то по крайней мере интереса. Уинтерборн ее игнорирует, на что Дэйзи говорит: «Без ножа зарезал». Вскоре она умирает. Важно ли от чего? Конечно, важно. Именно римская лихорадка стубила Дэйзи, свежее и юное существо из диковатого Скенектеди. Девушка пала жертвой при столкновении собственной живости с затхлой атмосферой самого древнего из всех городов Старого Света. Генри Джеймс — писатель-реалист, и символизмом особенно не увлекался, но если можно было убить персонажа весьма правдоподобно и при этом поучительно, он не отказывал себе в удовольствии.

[217]

Еще один великий реалист XIX века, понимавший художественную ценность болезни, — Генрик Ибсен. В поистине новаторской пьесе «Кукольный дом» (1879) у него есть персонаж — доктор Ранк, сосед Хельмеров, умирающий от туберкулеза спинного мозга. Необычен здесь разве что очаг болезни; туберкулез может поразить любой орган, хотя мы автоматически думаем про легкие. Интересно другое: по словам Ранка, недуг достался ему по наследству, на память о развратном папаше. Ага! Значит, это уже не просто болезнь, а своего рода кара за отцовские грехи (отдельная и весьма знаковая тема). А мы с вами, современные циники, конечно, усомнимся и в диагнозе. Знаем мы такой туберкулез! Как я уже говорил, венерические заболевания были запретной темой в XIX веке, и любое упоминание нужно было тщательно зашифровать, вот как здесь. Часто ли дети болеют чахоткой из-за того, что родители предавались разврату? Конечно, иногда так бывает, но шансов унаследовать сифилис куда больше. Кстати, Ибсен, набравшись смелости после

[218]

удачного эксперимента, вернулся к этой теме через несколько лет в пьесе «Призраки» (1881). Молодой герой сходит с ума из-за наследственного сифилиса. Конфликт поколений, ответственность и воздаяние за грехи — это все сквозные темы у Ибсена, и неудивительно, что подобная болезнь ему пригодилась.

Конечно, все эти «литературные шифры» и их разгадка во многом зависят от автора, да и от читателя тоже. В романе «Жюстин», первой части «Александрийского квартета» Лоуренса Даррелла, любовница рассказчика Мелисса умирает от туберкулеза; однако Даррелл подразумевает нечто совсем иное, чем Ибсен. Мелисса — танцовщица, содержанка, проститутка — жертва жизни. Нищета, заброшенность, перенесенные издевательства подрывают ее здоровье. Долгая изнурительная болезнь и неспособность Дарли (рассказчика) не то что спасти ее, но даже позаботиться должным образом — наглядное физическое выражение и житейских тягот, и мужского равнодушия. Более того, спокойное принятие болезни, смирение перед лицом неизбежных страданий и смерти подчеркивают жертвенность и самоотречение самой Мелиссы. Для всех будет лучше, если она умрет, даже для Дарли. Ей и в голову не приходит желать того, что будет лучше для нее. В третьем романе цикла, «Маунтоливе», Лейла Хоснани заражается оспой. Она воспринимает болезнь как божью кару за тщеславие и супружеские измены. Даррелл же вкладывает в недуг иной смысл: ему здесь видится знак естественного износа, неизбежный след старения и утрат. Ну а мы, конечно, имеем право на собственные выводы.

А как насчет СПИДа?

Что ж, бывают такие вот особые болезни века. У романтиков и викторианцев был туберкулез, у нас теперь СПИД. В середине XX века на эту роль претендовал полиомиелит. Почти у всех были знакомые, которые либо умерли, либо на всю жизнь обзавелись костылями, либо оказались на искусственной вентиляции легких из-за этой тяжелой и очень страшной болезни. Сам я родился в тот год, когда доктор Джонас Солк осчастливил весь мир, открыв долгожданную вакцину. Но многих моих ровесников все равно не пускали, скажем, в общественные бассейны. Даже уже побежденный, полиомиелит долго оставался кошмаром наших

родителей. Как ни странно, писательское воображение он почти не затронул: в книгах того времени мало кто им болеет.

А вот эпидемия СПИДа очень даже занимает современных авторов. Почему? Давайте пройдемся по списку. Это эстетичный недуг? Конечно, нет, но у него то же изнурительное, долгое течение, что и у чахотки. Загадочный недуг? Да, при первом появлении он был загадкой; впрочем, и теперь у вируса столько мутаций, что подобрать универсальное лекарство еще никому не удалось. Символический недуг? Более чем; СПИД — просто кладезь метафор. Долгая латентная фаза, из-за которой любая жертва становится невольным разносчиком заразы, внезапное и непредсказуемое пробуждение, почти стопроцентная смертность в первые годы эпидемии — все это может выглядеть очень символично. То, что главная мишень вируса — молодые люди; то, как он обрушился на гей-сообщество и стал бичом богемы, как выкосил страны третьего мира; все это горе и отчаяние, но также мужество, упорство, сострадание (или его отсутствие) уже породили множество символов, метафор, тем и литературных сюжетов. В силу некоторых особенностей распространения и исторических нюансов СПИД придает художественному образу еще и политическое измерение. Любопытный найдет в теме ВИЧ или СПИДа подкрепление своей политической платформе. Общественные и религиозные консерваторы почти сразу усмотрели в эпидемии божью кару. Правозащитники, наоборот, истолковали инертность правительства как знак враждебности к этническим и сексуальным меньшинствам: ведь именно они были сильнее всего затронуты болезнью. Видите, какая большая смысловая нагрузка у недуга, который только и примечателен, что способом передачи, инкубационным периодом да сроком протекания.

Учитывая большой общественный резонанс, можно ожидать, что СПИД в литературе займет примерно то же место, что «знаковые» болезни других времен. Роман Майкла Каннингема «Часы» (1998) — современная переработка романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй», в котором контуженный ветеран Первой мировой сходит с ума и кончает с собой. После той войны контузия и ее последствия были притчей во языцех. Бывает ли

[220]

эта контузия вообще? Может, контуженные — просто симулянты или от природы склонны к нервным расстройствам? Можно ли их вылечить? Почему у одних контузия сопровождается психической травмой, а у других — нет? Чего такого они натерпелись на войне? С каждой новой войной медицинские термины менялись или уточнялись. В Первую мировую — контузия, во Вторую — нервное истощение, после Кореи и Вьетнама — посттравматический синдром, и всякий раз находились как верующие, так и скептики. Станным образом официальная медицина объявила новейшим видом контузии синдром Персидского залива, который, кажется, был чисто физиологическим. Та же самая официальная медицина в прежние времена утверждала, что контузия и ее последствия не более чем миф.

Каннингем, конечно, не мог писать о контузии; да и со времен вьетнамской войны прошло столько лет, что посттравматический синдром утратил актуальность. Кроме того, действие его романа происходит в современной городской среде, как было и у Вулф, — только «современность» разная. Наша с вами городская среда включает в себя гомосексуальные сообщества, а их опыт содержит ВИЧ и СПИД. Вот и самоубийца у Каннингема болен тяжелой формой ВИЧ. В остальном же эти две смерти очень похожи. В обеих мы видим личную трагедию, характерную для определенной эпохи, но заключающую в себе вневременное, общечеловеческое страдание, отчаяние и мужество. Мы видим, как «жертва» пытается отвоевать власть над собственной жизнью у тех сил, что так жестоко ею распорядились. Детали меняются; человеческая суть остается, — вот что говорит нам Каннингем. Так часто бывает, когда старое произведение получает новую трактовку: мы узнаем кое-что и о былых временах, и о наших нынешних.

Впрочем, бывает и так, что писатель сам выдумывает болезнь. Вот, например, горячка, она же лихорадка (не римская), многим сослужила хорошую службу. Герой или героиня заболевает горячкой, валится в постель и быстро умирает (или долго мучается, в зависимости от сюжета). Лихорадка могла символизировать слепой и безжалостный рок, тяготы жизни, неисповедимые пути Господни, нехватку фантазии у драматурга — словом, что

угодно. Диккенс уморил дюжину персонажей с помощью этой непонятной хвори; впрочем, у него героев было так много, что приходилось иногда устраивать «чистку рядов». Куда-то же их надо было девать! Бедный маленький Поль Домби умирает исключительно для того, чтобы разбить отцовское сердце. Малютка Нелл зависает между жизнью и смертью на целый месяц: первым читателям пришлось ждать очередного газетного выпуска, чтобы узнать ее судьбу. Эдгар Аллан По, очень близко знакомый с чахоткой, выдумывает мистический, загадочный недуг в «Маске Красной смерти». Возможно, это аллегория туберкулеза или еще какой-нибудь заразы, но у абстрактной Красной смерти есть преимущество перед любой конкретной болезнью: из нее можно сделать все, что заблагорассудится. К реальному известному недугу прилагается багаж симптомов, которые тоже могут пригодиться (или хотя бы не мешать). Но выдуманная болезнь бывает ровно такой, как надо автору.

[221]

Жаль, что современная медицина, которая знает всех микробов и диагностирует любую болячку, отняла у писателей эту замечательную абстрактную «лихорадку». Воистину, лекарство оказалось хуже, чем сам недуг — по крайней мере для литературы.

Не верь глазам своим

Помните крещенский ужин в рассказе Джойса «Мертвые», который мы с вами разбирали? Для американского ребенка конца XX века (и тем более начала XXI) в нем нет ничего особенного. Разве что гусь; у нас редко запекают гуся на Крещение, да и на другие праздники тоже. Все остальное выглядит вполне обыденно. Ваза с сельдереем, американские яблоки и апельсины на буфете, рассыпчатая картошка. Подумаешь, роскошь! Но ведь старенькие хозяйки живут в Дублине в доэлектрические времена и устраивают застолье шестого января — а это совсем другая история. Чтобы понять старушек, ужин и вообще весь рассказ, нужно читать текст особенными глазами. Конечно, глазами тетюшек Кейт и Джулии мы посмотреть не можем, но и наш современный взгляд, воспитанный телевизором и компьютерными играми, тут не годится. Старушки раскошелились куда больше, чем позволяли их скромные средства, и подали на стол экзотические и дорогие лакомства. Сельдерей зимой не растет в Ирландии. А фрукты — американские, то есть весьма недешевые. Хозяйки выложили целое состояние на пир в день Богоявления — второй по важности день рождественских празднеств,

когда младенец Христос был показан волхвам. Помимо религиозного значения этот вечер — главное событие года для двух старушек: светский прием, напоминающий о лучших временах в семье, о былом почете и богатстве. Нельзя понять эту мучительную тревогу — ох, только бы ужин удался! — если не знать, как важен крещенский вечер в их жизни.

Или вот еще пример: замечательный рассказ Джеймса Болдуина «Блюз Сонни». Главные герои — чопорный, «правильный» учитель математики и его брат, отбывший тюремный срок за хранение героина. Место действия: Гарлем. Время: 1950-е. В конце рассказа есть сценка, которую мы с вами уже обсуждали, — брат, Сонни, только что вышел из тюрьмы и вернулся в ночной клуб, где раньше играл в джазе. Учитель математики — рассказчик — впервые в жизни пришел его послушать. Отношения у братьев сложные и натянутые. Они плохо понимают друг друга; школьный математик даже не представляет себе тех страстей, что бушуют в Сонни и его музыке (и толкают его к наркотикам). От джаза он тоже далек; единственное имя, которое у него на слуху, — Луи Армстронг. Но когда он сидит в клубе и слушает, как брат играет джазовые импровизации, в этой прекрасной, надрывной музыке ему открывается прежде неведомая глубина радости и горя. В знак понимания и восхищения учитель посылает музыкантам выпивку, виски с молоком. Сонни принимает дар, отхлебывает из своего бокала и ставит его на рояль, где он сверкает и переливается, «как явленная чаша гнева». Все, конец рассказа. Прекрасный текст, прекрасная библейская аллюзия, редкая сила эмоций. Но вот здесь часто возникает интересный момент, конфликт интерпретаций. У нас в университете есть группы исследователей и волонтеров, работающие с реабилитационными клиниками для наркоманов. Несколько раз студенты из этих групп забредали ко мне на занятия, в том числе и на семинар по Болдуину. И кто-нибудь из них абсолютно серьезно говорил: «Завязавшему наркоману ни в коем случае нельзя давать спиртное!»

Не сомневаюсь, что они правы. Но в нашем контексте их негодование бессмысленно, да и бесполезно. Рассказ написан в 1957 году, с опорой на познания и представления, которые

[224]

были у Болдуина в те времена. Да и задумывался он как история двух братьев, а не как трактат о наркомании. Его главная тема — искупление, а не излечение. Если читать его с «клинической» точки зрения, то есть не перенастраивать взгляд, не переноситься мыслью из современной реальности в 1957 год, красота заключительного аккорда пройдет мимо.

Конечно, у любого из нас есть «слепые места», и это нормально. Мы все ожидаем от книг и фильмов правдоподобия — то есть сходства с миром, в котором живем. С другой стороны, если слишком категорично настаивать, чтобы в художественном произведении все было «как в жизни», можно не только испортить себе удовольствие, но и многое упустить. Так где же граница разумного? Что можно, а чего нельзя требовать от литературы?

В каком-то смысле это дело вкуса. Но вот что я вам скажу, и вот что я сам стараюсь исповедовать. Мне кажется: чтобы получить от чтения как можно больше, нужно учиться видеть в книге то, что хотел показать ее автор. Мой рецепт обычно звучит так: не верьте *своим* глазам. Конечно, все мы читаем глазами, но постарайтесь все же читать не только глазами человека, застрявшего в две-тысячи-таком-то году от Рождества Христова. Лучше попробуйте сменить перспективу и учесть исторический фон сюжета; не забывайте, что у всякого текста есть социальный, политический, культурный, биографический контекст. У этого подхода тоже есть свои недостатки, и я к ним еще вернусь. Но для начала нужно отметить, что существует особый метод профессионального чтения — деконструкция текста. Его основные принципы — скептицизм и недоверие буквально ко всему. Любое слово в тексте, будь то стихотворение или роман, ставится под вопрос. Цель деконструкции — показать, что автор на самом деле не властен над материалом, а произведение — плод ценностей и предрассудков своего времени. Как вы, наверное, догадались, этот метод мне не очень симпатичен. Я все же предпочитаю подходить к тексту с любовью и доверием. Но мы сейчас не об этом.

Давайте вернемся к учителю математики и его брату-наркоману из рассказа Болдуина. Замечание насчет спиртного, которое нельзя давать в период отвыкания, говорит о многом.

Во-первых, у данного читателя, очевидно, есть вполне определенный подход к социальным проблемам. Во-вторых, его опыт встречи с высоким и массовым искусством идет вразрез с тем, что пытается выразить текст. «Блюз Сонни» — история об исцелении, но не совсем в том смысле, какой привыкли видеть наши студенты. Продукты популярной культуры — дневные ток-шоу, телесериалы, журнальные статьи — учат распознавать проблему (например, пристрастие к наркотикам) и находить простое, непосредственное решение. Очень ценный подход — там, где он уместен. Но ведь Болдуина не интересует болезнь Сонни как таковая; ему важно показать душевные терзания старшего брата. Об этом свидетельствует буквально все. Рассказ ведется от лица брата-математика; его жизненная ситуация обрисована куда подробнее, чем у Сонни; мы напрямую узнаем его мысли. Словом, главный здесь — повествователь, а не джазмен. Именно брат выходит за пределы зоны комфорта и попадает в новый, чужой мир, когда идет в клуб познакомиться с музыкантами и послушать Сонни. Если надо испытать героя на прочность, заставить перемениться либо сломаться — выгнайте его из дома и зашвырните в другую вселенную. Для учителя математики со средним достатком мир джаза — примерно то же, что планета Нептун.

Вот почему читательский угол зрения так важен. Этот рассказ принадлежит к очень большому жанру, который я для себя называю «вскочить в последний вагон». Не слишком научное название, зато отражает суть. Его сюжеты обычно устроены так: герой — достаточно взрослый, чтобы в жизни уже появилось много возможностей (конечно, упущенных) преобразиться, вырасти духом, встать на верный путь, — получает еще один шанс. Последний шанс добиться чего-то в *самой важной сфере жизни* (она у каждого своя), где до сих пор у него дело не шло, не клеилось и не складывалось. Почему герой должен быть уже в летах? А потому что он — полная противоположность странствующему рыцарю, который обычно юн. Возможности роста и преобразования у него ограничены. Время на исходе: сейчас — или уже никогда. Поезд уходит, часы тикают. И вот он оказывается в критической, переломной ситуации. Например, наш герой никогда не пытался понять брата или хотя бы посочувствовать,

[226]

и даже не навещал его в тюрьме. И вот у него самого неожиданно умирает маленькая дочь, а Сонни пишет ему доброе, полное сострадания письмо. Рассказчика (ему Болдуин имени не дает) охватывает острое чувство вины. Когда Сонни выходит из тюрьмы и отказывается от героина, повествователь получает возможность наконец-то узнать младшего брата поближе. Если он упустит ее в этот раз, другого шанса не будет. И вот здесь встанет самый главный вопрос всех историй про «последний вагон»: можно ли спасти этого человека?

Именно такой вопрос Болдуин задает в своем рассказе, вот только спрашивает он не о Сонни. Писатели вообще народ жестокий: подобный вопрос мог бы относиться к Сонни, лишь если бы его дела были очень, очень плохи. Конечно, мы не знаем, сумеет ли он заняться тем единственным делом, к которому имеет настоящий талант, или же вновь подсядет на иглу, как многие артисты джаза. Сомнения лишь обостряют моральную проблему рассказчика: нетрудно любить и понимать бывшего наркомана, твердо вставшего на путь исцеления. А вот попробуй любить такого, который может снова сорваться и сам это признает! И если читать рассказ, исходя из тех представлений, что внушают нам на ток-шоу и в центрах реабилитации, теряется не просто фокус — пропадает весь смысл истории. Конечно же, судьба Сонни вызывает интерес, но на самом деле это лишь наживка, чтобы читатель попался на крючок. Главное в рассказе — поступки брата-математика. Прочтите все это как историю Сонни, и финал вас разочарует. Прочтите как историю его брата — и финал произведет неизгладимое впечатление.

А ведь это еще довольно современный текст. Насколько же труднее понять мировоззрение, сквозящее, например, в «Моби Дике», «Последнем из могикан», «Илиаде»: сплошное насилие, кровожадность, жертвоприношения, набеги и грабеж, язычество, наложницы. Читателям, выросшим в монотеистической культуре (то есть всем уроженцам западного мира, независимо от религиозных убеждений или их отсутствия), бывает нелегко понять веру древних греков, у которых ни один обряд не обходился без ножа. Взять хотя бы завязку гомеровского эпоса: Ахиллес закатывает истерику и бросает союзников из-за того, что

у него отобрали наложницу-рабыню. Конечно, мы сочувствуем куда меньше, чем современная ему публика. Да и «покаяние» у него абсолютно варварское — он зверски истребляет попавших под руку троянцев, чтобы доказать: мол, осознал, исправляюсь.

[227]

Чему же может научить эдакий «шедевр» с его сомнительной духовностью, откровенным сексизмом и шовинизмом, да еще и с бешеным мачо в роли великого героя? Вообще-то многому, если сумеет взглянуть на него глазами грека. Очень, очень древнего грека. Ахиллес губит самое дорогое ему существо — друга Патрокла — и обрекает себя на раннюю смерть, позволив оскорбленной гордости взять верх над здравым смыслом. Даже величайший герой должен уметь иногда уступать. Не подобает воину терять голову от обиды. Рок всегда настигает нас, и даже боги тут бессильны. Словом, в «Илиаде» много полезных уроков. Местами она и впрямь напоминает шоу Джерри Спрингера*, но если смотреть на нее через призму современной поп-культуры, все эти уроки пройдут мимо вас.

А теперь про ту опасность, которую я упоминал. Безоговорочное приятие авторской перспективы — тоже не лучший метод. Надо ли нам восхищаться довольно-таки кровавадной культурой трехтысячелетней давности? Конечно, нет! Разрушение городов, порабощение народов, содержание наложниц, массовые убийства — все это для нас недопустимо. Но нельзя забывать, что для микенских греков это было, можно сказать, в порядке вещей. И если мы хотим понять «Илиаду» (а она того стоит), надо сознавать, какими принципами руководствовались ее герои.

Допустимы ли расовая дискриминация и антисемитизм в современном произведении? Ни в коем случае. А как же «Венецианский купец» Шекспира, разве там нет антисемитизма? Пожалуй, есть. Больше или меньше, чем было у его современников? Пожалуй, намного меньше. Шейлок, безусловно, не самый лестный образ еврея в мировой литературе. Но Шекспир по крайней мере объясняет, почему он стал таким; Шейлоку придана некая человечность, в которой евреям напрочь отказывали научные

* Американское таблоидное ток-шоу в формате «трэш». Несколько раз входило в список 50 худших передач на американском ТВ.

[228]

трактаты елизаветинской эпохи. Шекспир не возлагает на него вину за распятие Христа, не призывает отправлять евреев на костер (как бывало в те времена). Так что же делать, принять пьесу для себя или отвергнуть? Решайте сами. Лично я считаю, что Шейлока нужно воспринимать в той сложной сюжетной ситуации, которую создает вокруг него Шекспир. Нужно смотреть, убедителен ли он сам как персонаж и как личность, а не как представитель гонимого народа. «Работает» ли пьеса сама по себе, если вынести за скобки отраженные в ней предрассудки? Или же без них теряется смысл? Если произведение опирается на некий предрассудок до такой степени, что без него пропадает смысл, лично мне оно не нужно. «Венецианский купец» — самодостаточная вещь, а вовсе не манифест антисемитизма. Так что я его читаю и буду читать, хотя у Шекспира есть пьесы, которые я люблю больше и к которым возвращаюсь чаще. Пусть каждый читатель или зритель делает собственный выбор; единственное, что всерьез неприемлемо для меня, — это осудить и отвергнуть произведение «за глаза».

Но вот вам другой пример, более свежий и более сомнительный. В «Кантос» Эзры Паунда много прекрасных мест, но в них есть и отвратительные высказывания о еврейском народе и его культуре. Что еще важнее, их автор в жизни зашел куда дальше, чем в творчестве: во время войны он выступал с циклом передач на итальянском фашистском радио. С Шекспиром я, как видите, выкрутился — мол, он опережал большинство современников по части терпимости. Про Паунда ничего подобного сказать не могу. Мало того что он делал мерзкие заявления; он делал их в то самое время, когда нацисты убивали миллионы евреев. Закрывать на это глаза невозможно. Списать на безумие тоже нельзя, хотя именно это пытались сделать его адвокаты на суде (он обвинялся в государственной измене из-за сотрудничества с вражеской радиостанцией). И что теперь делать с его стихами? Решайте сами. У меня есть знакомые евреи, которые читают Паунда и даже говорят, что это полезный опыт. Есть и те, кто вообще не берут его книг в руки — из принципа. Третьи читают, но ругают на чем свет стоит. Кстати, не только евреи. Сам я иногда читаю кое-что из Паунда: все же у него есть великолепные, чеканные,

берущие за душу строки... Очень, очень большой был поэт. Именно поэтому я невольно спрашиваю себя: как этот огромный талант мог соседствовать с такой слепотой, такой надменностью, такой ненавистью? Ответ один: не знаю. Чем больше я его читаю, тем сильнее изумляет меня это его помешательство. Как жаль, что великий дар достался человеку, который не сумел достойно пронести его через всю жизнь. «Кантос» для меня — шедевр с изъяном. Не только из-за антисемитизма, но он усугубляет все недостатки. К сожалению, Паунд — одно из важнейших имен в литературе того периода, которым я занимаюсь, и мне от него никуда не деться. В начале главы я говорил, что читателю стоит сделать усилие и проникнуться тем представлением о мире, которое подсказывает текст. И все же есть представления, которыми лучше не проникаться.

[229]

Должен признаться, я вам завидую. Профессиональным литературоведам иногда приходится иметь дело с несимпатичными персонажами и весьма сомнительными текстами. Работа такая. А вы всегда можете закрыть книгу и держаться от нее подальше.

Он это серьезно? Еще раз об иронии

Я уже говорил: ирония может спутать все карты. Вот, скажем, дорога. Странствие, обет, обретение себя. Но что если дорога никуда не ведет или герой решает никуда не ехать? Мы знаем, что в литературе дороги (а также океаны, реки и горные тропы) существуют исключительно для того, чтобы персонажи могли путешествовать. Об этом говорят Джеффри Чосер, Джон Баньян, Марк Твен, Герман Мелвилл, Роберт Фрост, Джек Керуак, Том Робинс, а также фильмы «Беспечный ездок» и «Тельма и Луиза». Если показываешь дорогу, изволь отправить вдоль по ней героя. Но вот вам Сэмюэл Беккет, поэт статичности. Он выкидывает одного из героев на помойку — в самом буквальном смысле слова: помещает в мусорный бак. Великая актриса Билли Уайтлоу, занятая практически во всех пьесах Беккета с женскими ролями, жаловалась, что несколько раз попадала в больницу по милости драматурга. Иногда он требовал от нее бешеной активности на сцене, но чаще не позволял двигаться вообще. В гениальной пьесе «В ожидании Годо» он представляет двух нищих, Владимира и Эстрагона (Диди и Гого), и помещает их на обочину дороги, по которой

они не идут. Каждый день они возвращаются на то же место в надежде, что появится некий Годо, но он так и не приходит. Они не идут по дороге, и дорога не приносит им ничего интересного. Ну кто так использует символы! Впору назначить автору пенальти за грубейшее нарушение правил. Конечно, мы вскоре догадываемся: дорога существует именно для того, чтобы Диди и Гого пошли по ней. То, что они не в силах это сделать, — знак их полной неспособности справиться с жизнью. Не будь у нас определенных ожиданий от дороги как символа, хитрость бы не сработала: мы увидели бы лишь парочку оборванцев, застрявших на каком-то пустыре. Однако они не просто остановились на пустыре: топчутся возле самого выхода, но в упор его не видят. Вот в чем штука-то!

[231]

Это ирония? Да, причем довольно сложно устроенная. Во-первых, вся пьеса выдержана в тональности, которую покойный литературовед Нортроп Фрай назвал «ироническим модусом». Нам показывают героев, которые во всем уступают нам самим: у них нет независимости, решимости, свободы воли. Обычно же литературный герой равен читателю или в чем-то его превосходит. Во-вторых, иронично само расположение дороги. Вот перед нами два человека, Диди и Гого, мечтающие как-то изменить и улучшить свою жизнь. Однако все, на что их хватает, — торчать на обочине дороги и ждать, пока она сама им что-то принесет. Мы-то, зрители, понимаем то, чего не видят они (здесь как раз подключается наше знакомство с символикой дороги). Причем понимаем так ясно, что хочется заорать из зала: ну вот же она, прямо перед вами, чего вы стоите? Идите и начинайте новую жизнь! Но, конечно, они не услышат.

Или дождь. Мы уже знаем, что с ним в нашей культуре связаны поистине неисчерпаемые смыслы. Однако ирония может многократно увеличить и этот огромный спектр. Если вы читаете эпизод, в котором рождается новая жизнь, а за окном при этом идет дождь, у вас сразу возникнут определенные мысли, навеянные прежним читательским опытом. В голове (а может, и не в голове; такие вещи входят в кровь и плоть) свяжется цепочка ассоциаций: дождь — жизнь — рождение — обещание — воскрешение — плодородие — связь времен и поколений.

[232]

Как, вы это в себе не прокручиваете, читая про дождь и новую жизнь? Погодите, скоро начнете читать как литературоведы. Но вот вам Хемингуэй. В конце романа «Прощай, оружие!» главный герой, Фредерик Генри, наблюдает смерть возлюбленной, Кэтрин Баркли, и их общего ребенка при родах. В отчаянии он выходит на улицу, под дождь. Те ожидания, что мы сейчас перечислили, сбылись с точностью до наоборот. Конечно, полезно знать, что Хемингуэй участвовал в Первой мировой войне, во время которой и происходит действие романа; полезно знать его довоенный опыт, психологию, мировоззрение или то, каким тяжелым трудом дался ему этот эпизод (по собственным словам, он переписывал заключительную сцену 26 раз). Но самое главное — разглядеть здесь иронию. Поколение Хемингуэя очень рано выучилось горькой иронии: им довелось видеть безвременную и бессмысленную гибель тысяч молодых людей. Его роман ироничен с самых первых слов. Буквально с первых. Название позаимствовано у английского поэта XVI века Джорджа Пиля. В его стихотворении «Прощай» говорится о солдатах, рвущихся в бой со всем пылом доблести. Первое слово в нем — радостный возглас: «Оружие!» Сливая название и начало в одну фразу, Хемингуэй выражает нечто прямо противоположное героическому призыву Пиля. И эта ироническая поза выдерживается до самой развязки: мать и дитя не живут друг для друга, как мы привыкли видеть, а убивают друг друга: ребенка душил пуповина, мать истекает кровью. Фредерик Генри выходит под дождь; на улице еще зима, но уже началась обманчивая предвесенняя оттепель. Дождь, однако, не очищает и не приносит обновления. В этом и есть суть иронии: взять наши привычные представления и вывернуть наизнанку.

Иронически обыграть можно все что угодно. Приходит весна, а пустошь этого даже не замечает. Героиня ужинает в обществе злодея, и ее убивают прямо во время тоста за ее здоровье. Христоподобный праведник посылает на смерть других, а сам живет и процветает. Герой врезается на машине в рекламный щит, но остается цел и невредим, потому что ремень безопасности сработал как надо. Но затем, прежде чем герой успевает отстегнуться и выбраться, щит отламывается, падает на машину

и убивает его. Что же написано на щите? «Пристегнутый ремень спасет вам жизнь».

А разве со щитом — это тоже пример иронии?

[233]

Конечно, почему нет? Щит здесь — знак, используемый совсем не так, как предполагалось. Что такое знак? Это то, что передает или означает некое сообщение. Его внешняя сторона, та, что отображает смысл (назовем ее *означающее*), не меняется. А вот само это сообщение (или *означаемое*) получается совсем иным. То есть знак внешне не изменился, но его смысл разошелся с тем, что вкладывался в него изначально.

Вот вам хороший пример. У Г. К. Честертона, современника Артура Конан Дойла, который тоже писал детективы, есть рассказ «Небесная стрела» (1926). Человека убили стрелой. Причина смерти совершенно очевидна и несомненна. Это плохо, потому что возникает неразрешимая загадка: его мог убить разве что Господь. Убитый находился в высокой башне с окнами под самым потолком. Пустить туда стрелу можно только с небес. Отец Браун — постоянный герой Честертон, сыщик в рясе — некоторое время изучает дело, выслушивает самые разные истории, включая одну, которая должна бы совсем сбить его с толку: про то, как факиры в Индии умеют метнуть нож невообразимо далеко. Так может, и со стрелой тоже поколдовали факиры? Нет. История сразу же наводит отца Брауна на верный след: не было никакого выстрела с небес, был обыкновенный убийца в одной комнате с покойным. Если кинжал, который придуман для ближнего боя, можно метнуть и убить на расстоянии, то стрелой можно заколоть. Все, кроме отца Брауна, ошибочно полагают, что стрела может значить только одно. Да и наши представления о стрелах указывают лишь в одном направлении. Однако Честертон опрокидывает все наши ожидания. Оказывается, стрела — всего лишь обманка. В иронии, как и в детективах, очень важно вовремя сделать отвлекающий маневр. Сама-то стрела ничуть не изменилась: стрелы есть стрелы. Но кто сказал, что их можно применять лишь по прямому назначению?

Вот и рекламный щит-убийца — такая же стрела. И ужин с летальным исходом, и себялюбивый праведник, и хемингуэевский дождь, и беккетовская дорога. В каждом случае у знака есть

[234]

привычный смысл, но нет гарантии, что именно этот смысл он и передаст. Означающее стабильно. Дождь не может быть ироническим или неироническим; это просто дождь. Но этот «просто дождь» помещен в контекст, нарушающий все привычные ассоциации, все конвенции. Означаемое оказалось противоположно тому, чего мы ждали. И раз одна часть знака стабильна, а другая нет, он весь становится нестабильным. Он может теперь означать все что угодно — кроме того, к чему мы привыкли. И все же его привычное значение маячит где-то на горизонте; мы воспринимаем этот старый фантомный смысл как эхо, тянущееся за нынешним, главным значением. Пожалуй, это похоже на джазовую импровизацию. Джазмен ведь не случайный набор звуков извлекает; сначала он задает музыкальную тему, которая станет основой для всего остального. Уже потом, вырвавшись на свободу, пианист или трубач повторяют лейтмотив два, три, пятнадцать раз, всегда чуть по-иному, так что мы слышим вариацию и узнаем изменение именно потому, что знакомы с оригиналом. Память о нем и делает соло осмысленным: вот с чего все началось, и вот куда музыкант нас привел. Итак, ирония — это слом ожидания, отклонение от привычного. В пьесе Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным» одна героиня говорит о другой, недавно овдовевшей: «От горя у нее волосы стали совсем золотые». Мы понимаем шутку потому, что, по нашим представлениям, от горя волосы седеют. И если вдова сделалась золотистой блондинкой, это значит нечто совсем иное: вероятно, горе вовсе не было столь глубоким, как предполагает начало фразы. Уайльд — мастер комической иронии, причем и на уровне реплик, и на уровне сюжета. А все потому, что он прекрасно знает и чувствует наши ожидания.

Словесная ирония — основной компонент того, что мы подразумеваем под иронией вообще. В древнегреческой комедии был особый персонаж, ирон (*eiron*), казавшийся раболепным и невежественным слабаком; он выходил всегда в паре с другим персонажем: напыщенным и спесивым глупцом, которого называли алазон (*alazon*). Нортроп Фрай описывал алазона так: «Он сам не знает, что он чего-то не знает». Точнее и не скажешь. Легко догадаться, что происходит: ирон высмеивает, подкалывает,

унижает алазона и всячески над ним измывается, а тот ничего не понимает. Зато мы понимаем; ирония работает за счет того, что публика видит нечто, ускользнувшее от одного или нескольких персонажей. Ко времени Уайльда необходимость в персонаже-алазоне отпала, но фон для иронии нужен все равно. Теперь фоном служит притворная невинность колкой реплики.

[235]

Ирония, обсуждаемая в этой главе, скорее структурная и сюжетная, чем словесная. Мы знаем, что должно произойти, если кто-то пускается в путь, или в романе сменяется несколько времен года и под конец наступает весна, или когда герои делят трапезу. Если ожидаемого не происходит — мы имеем стрелу Честертона.

Э. М. Форстер написал всего лишь несколько книг в начале XX века, но две из них — романы «Поездка в Индию» и «Говардс Энд» (1910) — подлинные шедевры мировой литературы. В последнем затронуты темы классового деления и личного достоинства. Один из главных героев — выходец из рабочей среды Леонард Баст, твердо решивший возвыситься и улучшить свое положение. Он неустанно читает все, что положено читать для саморазвития, например Джона Рёскина об искусстве и культуре; он ходит на лекции и концерты — словом, всячески работает над собой. Ему и впрямь удается свести знакомство с людьми более высокого положения: сначала с сестрами Шлегель, дамами из буржуазных кругов, а через них — с аристократическим семейством Уилкокс. Казалось бы, он на верном пути и вот-вот вырвется из оков своего жалкого существования; вместо этого падает еще ниже и в конце концов погибает. Генри Уилкокс через Хелен Шлегель советует ему бросить работу в банке ради более успешной фирмы; однако совет оказывается очень неудачным: банк продолжает процветать, а вот новую должность на фирме сокращают. Хуже того: в приступе отчаяния Леонард провел с Хелен ночь, после которой она забеременела. Когда Чарльз Уилкокс приходит требовать объяснений, Леонард умирает от сердечного приступа. Какая ирония судьбы, правда? Но это еще не все. В обычных обстоятельствах мы расценили бы его любовь к книгам как свидетельство тяги к знаниям, самосовершенствованию, вечным ценностям — то есть весьма позитивно. Однако

[236]

последнее, что Леонард видит в жизни, — книги со стеллажа, который он на себя опрокинул. Мы остро ощущаем разрыв между тем, чем должны быть книги, и тем, что сделал из них Форстер.

Список можно продолжать до бесконечности. В романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» истерзанный ветеран Первой мировой Септимус Уоррен Смит кончает с собой потому, что к нему подбираются враги. Знаете, кто эти враги? Два врача. Обычно врач ассоциируется с лечением, но здесь медики своим вмешательством скорее вредят пациенту, да и вообще смотрятся жутковато. Герои романа Айрис Мёрдок «Единорог» долго пытаются понять, кто из них может претендовать на звание этого мистического существа, которое, кстати, иногда делают символом Христа. Однако первая претендентка, напоминающая запертую в башне принцессу, оказывается эгоисткой, манипуляторшей и убийцей; второй «кандидат» в итоге топит другого персонажа (по имени Питер, то есть Петр — ни больше ни меньше). Вместо Спасителя получается губитель. В каждом из этих романов наши ожидания и реальность расходятся, словно бы раздваиваются; а двойная перспектива и есть главная примета иронии.

Достичь «двойного видения» бывает непросто. При обсуждении «Заводного апельсина» почти всегда повисает тяжелое молчание, если я предлагаю рассматривать Алекса как аналог Христа.

Алекса? Насильника и убийцу?

Да, у героя Энтони Бёрджесса много отталкивающих черт. Он крайне жестокий, высокомерный сноб, хуже того — ему неизвестно раскаяние. Его проповедь вовсе не о любви и всемирном братстве. Если он и похож на Спасителя, то сходство это весьма условное.

Но давайте задумаемся. Алекс собирает вокруг себя небольшую кучку последователей, один из которых его предаёт. Его преемник носит имя Питер (тут, правда, структура немного «плывет», потому что Питер, в отличие от библейского Петра, и есть предатель). Ему предлагают заключить сделку с дьяволом: он отдаст душу — то есть пройдет курс экспериментальной терапии и изменит собственную личность — в обмен на свободу. После выхода из тюрьмы он забредает на пустырь и там бросается

с большой высоты (искушение, перед которым устоял Христос). Он вроде бы мертв, но затем оживает. И, наконец, история его жизни несет в себе ощутимый религиозный подтекст.

[237]

Все эти черты и свойства выглядят скорее пародией на Христа. Вернее, все, кроме последнего пункта. Здесь мы ступаем на скользкую почву. Нет, Алекс не похож на Иисуса. Нет, Бёрджесс не пытается в его лице высмеять или принизить Спасителя. Хотя так можно подумать, если рассматривать текст под неверным углом.

Разбираться становится легче, если знать, что сам Бёрджесс был глубоко верующим христианином, а тема благодати и духовного исцеления занимала важное место в его мыслях и творчестве. Потому я и говорю, что история Алекса буквально проникнута, пропитана верой в Бога. Эта книга — лепта, которую Бёрджесс вносит в давний, можно даже сказать, вечный диспут: почему добрый и милосердный Господь допускает в мире существование зла? Его доводы можно суммировать так: добро немислимо без свободной воли. Не имея возможности свободно выбрать добро или отринуть его, человек не имеет и власти над собственной душой, а без этой власти нельзя достичь благодати. Или, говоря языком христианства, верующий может спастись лишь при условии, что добровольно последовал дорогой Христа — то есть вполне мог сделать иначе, но сделал именно так. Вера по умолчанию, без вариантов — не вера, не заслуга.

В Евангелии представлена положительная модель выбора: Иисус — воплощение тех добродетелей, которые должны быть присущи христианину, а также духовных целей, к которым нужно стремиться. В «Заводном апельсине» показана модель отрицательная. Иными словами, Бёрджесс напоминает: чтобы добро чего-то стоило, должно существовать и зло. И не только зло, но и возможность его выбрать. Алекс свободно и радостно предается злу (хотя в последней главе начинает перерастать этот выбор). Когда у него отнимают способность выбирать, зло заменяется не добром, а пустой видимостью, суррогатом добра. Алекс по-прежнему тянется к злу, а значит, исцеления не совершилось. Принудив его к примерному поведению с помощью «метода Людовика» (как в романе называют экспериментальную

[238]

психотерапию), общество не только не исправило Алекса, но совершило против него тяжчайшее преступление: отняло свободу воли, которая, по Бёрджессу, и делает человека человеком.

В этом смысле, и только в этом, Алекса можно назвать современным Христом. Все остальные его атрибуты — иронические подсказки, разбросанные автором по тексту, чтобы мы поняли, в каком ключе воспринимать героя и какой урок зашифрован в его истории.

Почти все писатели прибегают к иронии, хотя с разной частотой. У некоторых авторов, особенно модернистов и постмодернистов, ирония чуть ли не главный инструмент. Читая их, начинаешь понимать: основное правило здесь заключается в постоянном нарушении всех известных правил. Франц Кафка, Сэмюэл Беккет, Джеймс Джойс, Владимир Набоков, Анджела Картер, Т. Корагессан Бойл — вот лишь некоторые мастера иронической игры XX века. Открывая роман или рассказ Бойла, нужно ждать чего угодно, только не соблюдения условностей. Некоторым читателям неприятен иронический разгул; другие считают его опасным. Ортодоксальные мусульмане, например, не оценили иронию Рушди в «Сатанинских стихах». Отсюда наш второй постулат: ирония работает не для всех. Ее главная отличительная черта — многоголосье: мы слышим сразу несколько голосов. И читатель, которому милее прямые, «одноголосые» высказывания, может попросту не заметить вступление хора.

Однако те, кто все же замечает, обычно не внакладе. Ирония — комическая, трагическая, горькая, парадоксальная — добавляет остроты литературному блюду. И уж точно не дает читателю расслабиться, стимулирует, заставляет копать все глубже и глубже, поднимать один пласт смысла за другим. И не забывайте: ирония бьет любую карту. Иначе говоря, все главы этой книги можно выкинуть в окно, если ирония заявила с парадного входа.

А как узнать, что она пришла?

Хорошенько прислушаться.

Лабораторная работа

Кэтрин Мэнсфилд (1888–1923)

пикник*

В конце концов, день выдался на славу. Лучшей погоды для пикника нельзя было бы получить и по заказу: тихо, тепло, в небе ни облачка, только синева, как это иногда бывает в начале лета, слегка подернута золотистой дымкой. Садовник принялся за работу еще до восхода солнца: он подстригал газоны и убирал их до тех пор, пока трава и темные плоские клумбы, усаженные маргаритками, не заблестели как навощенные. А розы, казалось, прямо-таки понимали, что они единственные цветы, которые всем нравятся на пикниках, так как уж их-то знает всякий. Сотни роз — буквально сотни — распустились за одну ночь; зеленые кусты были усеяны ими так щедро, словно ангелы рассыпали здесь свои дары. Завтрак еще не был кончен, как уже пришли рабочие, чтобы разбить палатку.

* Пер. П. Охрименко (М.: Книга, 1989).

— Мама, где поставить палатку?

[240] — Дитя мое, пожалуйста, не спрашивай меня! В этом году я твердо решила предоставить все вам. Забудьте, что я ваша мать, и считайте меня просто почетной гостьей.

Но Мэг не могла выйти к рабочим. Она перед завтраком вымыла голову и теперь пила кофе, повязавшись зеленым шарфом как тюрбаном; к каждой щеке прилипло по черному мокрому локону. Джоз, по прозвищу Мотылек, всегда спускалась к завтраку в нижней шелковой юбке и блузке кимоно.

— Придется, Лора, пойти тебе. Ты у нас — артистическая натура.

И Лора помчалась, держа в руке кусок хлеба с маслом. Так приятно, когда находится предлог для того, чтобы поесть на открытом воздухе; к тому же Лора любила все устраивать и считала, что у нее это получается лучше, чем у других.

На садовой дорожке стояли четверо рабочих без пиджаков, в одних жилетах. Через плечи у них были перекинuty сумки с инструментами, у ног лежали длинные шесты с намотанным сверху брезентом. Вид у рабочих был внушительный. Лоре стало совестно, что она вышла к ним с бутербродом в руке, но положить его было некуда, а не могла же она его бросить! Она покраснела и, подойдя к ним, попыталась притвориться суровой, даже слегка близорукой.

— Доброе утро, — сказала она, подражая голосу матери. Но это прозвучало так деланно, что от смущения она стала заикаться, как маленькая девочка:

— О-э... вы пришли... насчет палатки?

— Правильно, мисс! — сказал самый высокий из рабочих, долговязый, веснушчатый парень; он поправил сумку с инструментами, сдвинул на затылок соломенную шляпу и улыбнулся Лоре. — Именно насчет палатки.

Его улыбка была такой непринужденной, такой дружеской, что Лора сразу оправилась от смущения. Какие красивые у него глаза!

Маленькие, но чудесного темно-голубого цвета. Она взглянула на других рабочих. Они тоже улыбались. «Не бойся, мы не кусаемся», — казалось, говорили их улыбки. Какие они все

хорошие люди! И какое восхитительное утро! Но не надо вспоминать об утре, надо быть деловой. Палатка.

— Как вы думаете, эта лужайка с ландышами не подойдет?

[241]

Рукой, в которой не было бутерброда, она указала на лужайку. Они повернулись и поглядели в ту сторону. Маленький толстый парень выпятил нижнюю губу, долговязый нахмурился.

— Мне она не по вкусу, — сказал он. — Невидная какая-то. Понимаете, мисс, — и он по-прежнему непринужденно повернулся к Лоре, — палатка должна стоять так, чтобы она, как говорится, была вам в глаза.

Лора была воспитана в таких правилах, что на минуту усомнилась, достаточно ли вежливо со стороны рабочего говорить ей: «Была вам в глаза». Но она вполне поняла, что именно он хотел сказать,

— В таком случае, может быть, теннисная площадка? — предложила она. — Но в одном углу надо оставить место для оркестра.

— Значит, будет и оркестр? — спросил третий рабочий. Он был бледен. Когда он измерял взглядом теннисную площадку, в его глазах было какое-то загнанное выражение. О чем он думал?

— Совсем маленький оркестр, — мягко сказала Лора. Может быть, он отнесется к ним снисходительней, если узнает, что оркестр будет небольшой? Но тут вмешался долговязый:

— Послушайте, мисс, вот где подходящее местечко: там, под деревьями. Лучшего, по-моему, не найти.

Под деревьями карака. Но ведь тогда их не будет видно. А они так хороши со своими широкими, блестящими листьями и гроздьями желтых плодов! Лоре всегда казалось, что такие деревья должны расти на необитаемом острове — горделивые, одинокие, в безмолвном величии поднимающие листья и плоды к солнцу. Правильно ли заслонять их палаткой?

Да, правильно. Рабочие уже подняли шесты и направились к намеченному месту. На дорожке остался один лишь долговязый. Он большим и указательным пальцами потер веточку лаванды, потом поднес пальцы к носу и понюхал. Когда Лора увидела этот жест, она совершенно забыла о деревьях карака: ее страшно поразило, что рабочему есть дело до таких вещей, есть

дело до запаха лаванды. Многие ли из знакомых ей молодых людей сделали бы такой жест?

[242]

«Какие славные эти рабочие», — подумала она. Почему ее друзья не рабочие, а какие-то глупые мальчишки, с которыми она танцует и которые приходят по воскресеньям к ним в дом обедать? Ей было бы гораздо приятнее с такими людьми, как эти.

«Во всем виноваты глупые классовые различия», — думала она, пока долговязый рисовал что-то на обороте конверта, что-то, что надо было не то укрепить, не то повесить. Она, во всяком случае, не признает этих различий. Нисколько, ни капельки не признает!.. Вот уже раздалось «тук-тук» деревянных молотков. Кто-то насвистывал, кто-то напевал: «Хорошо ль тебе там, дружище?»

Дружище! Сколько дружелюбия в этом слове, сколько... Чтобы показать долговязому, как ей хорошо и просто, чтобы выразить свое презрение к нелепым условностям, Лора откусила большой кусок хлеба и стала следить за тем, как он набрасывает план на бумаге. Она чувствовала себя настоящей рабочей девушкой.

— Лора, Лора, где ты? К телефону, Лора! — раздался голос из дома.

— Иду!

Она помчалась по лужайке, по дорожке, взлетела по ступенькам на веранду, в дом. В холле отец и Лори чистили свои шляпы перед отъездом в контору.

— Слушай, Лора! — быстро заговорил Лори. — Проверь, пожалуйста, в порядке ли мой костюм. Может, его надо выгладить?

— С удовольствием, — сказала она. И почувствовала, что больше не может сдерживаться. Она подбежала к брату и быстро, легко обняла его. — О Лори, я так люблю пикники! А ты? — прошептала она.

— Я тоже, — сказал Лори счастливым мальчишеским голосом и тоже обнял сестру, а потом легонько оттолкнул.

— Беги, беги к телефону, старушка!

— Да! Да, это я. Кити! Доброе утро, дорогая. Придешь к ленчу? Пожалуйста, дорогая! Конечно, рада. Только угощение будет очень скромное — всякие корочки, подгоревшее печенье и все в таком роде. Да, утро чудесное! Твое белое? Ну, конечно, да.

Минуточку, не отходи от телефона, мама зовет... Что тебе, мама? Не слышу!

Сверху слабо донесся голос миссис Шеридан:

[243]

— Скажи ей, чтобы надела ту милую шляпку, которая была на ней в прошлое воскресенье.

— Мама говорит, чтобы ты надела ту *милую шляпку*, которая была на тебе в прошлое воскресенье. Хорошо! В час дня. Привет!

Лора повесила трубку, вскинула руки, потом, глубоко вздохнув и потянувшись, опустила их. «Уф!» — сказала она и, сказав, быстро села. Она сидела тихо, прислушиваясь. Все двери в доме, казалось, были открыты. Дом был полон мягких, быстрых шагов и звонких голосов. Обитая зеленым сукном дверь, ведущая на кухню, распахнулась и закрылась с глухим стуком. Затем раздался протяжный, смешной, какой-то дребезжащий скрип. Это двигали тяжелый рояль на заржавевших колесиках. А воздух! Его ведь обычно не замечаешь — интересно, всегда ли он такой? Слабый ветерок играл в пятнашки с поднятыми шторами на окнах, плясал в саду.

А вот два крохотных солнечных зайчика, один на чернильнице, другой на серебряной рамке, в которую вставлена фотография, — они тоже пляшут. Милые зайчики! Особенно тот, который на крышке чернильницы. Он даже теплый. Теплая серебряная звездочка. Вот так бы и поцеловала ее!

Зазвонил звонок, на лестнице зашуршало набивное ситцевое платье Сэди. Мужской голос о чем-то спросил; Сэди небрежно ответила:

— Не знаю. Подождите. Я спрошу у миссис Шеридан.

— В чем дело, Сэди? — спросила Лора, выходя в холл.

— Цветочник, мисс Лора.

Верно, пришел цветочник. Тут же перед дверью стоял широкий мелкий лоток, на котором теснились горшочки с розовыми лилиями. Только этот сорт. Одни канны — большие розовые лилии, распутившиеся, сверкающие, до жути живые цветы на ярко-малиновых стеблях.

— О-о, Сэди! — воскликнула Лора, и ее голос прозвучал как стон. Она нагнулась к цветам, словно хотела согреться в этом пламени; она ощущала лилии в кончиках пальцев, на губах, в груди.

— Тут какая-то ошибка, — чуть слышно сказала она. — Не могли заказать столько цветов. Сэди, пойдй спроси маму.

[244]

Но миссис Шеридан уже шла к ним.

— Нет, не ошибка, — спокойно возразила она. — Это я заказала. Ну, не красавицы ли? — она сжала локоть Лоры. — Вчера я проходила мимо цветочного магазина и увидела их в витрине. И вдруг решила хоть раз в жизни купить столько канн, сколько мне хочется. Пикник будет мне превосходным оправданием.

— Но ты, кажется, заявила, что не будешь ни во что вмешиваться, — сказала Лора. Сэди ушла. Цветочник по-прежнему стоял возле своей тележки. Лора обняла мать за шею и очень нежно укусила ее за ухо.

— Милая моя девочка, неужели ты хотела бы, чтобы у твоей мамы была логика? Ну перестань. Сюда идет цветочник.

Цветочник принес еще целый лоток лилий.

— Поставьте их, пожалуйста, на веранде, по обе стороны от входа, — сказала миссис Шеридан. — Ты согласна, Лора?

— Еще бы, мама!

Мэг, Джоз и Гансу — такому маленькому и добродушному — удалось, наконец, передвинуть рояль в гостиную.

— Если мы пододвинем эту тахту к стене и вынесем из комнаты все, кроме стульев, будет хорошо, правда?

— Вполне.

— Ганс, уберите эти столы в курительную и принесите щетку — на ковре остались следы от рояля, их надо... Одну минуточку, Ганс! Скажите маме и мисс Лоре, чтобы они шли сюда. Сейчас же.

Джоз любила отдавать распоряжения слугам, и те любили подчиняться ей. Она умела создавать в них ощущение, что они принимают участие в какой-то пьесе.

— Хорошо, мисс Джоз.

Джоз повернулась к Мэг.

— Я хочу послушать, как звучит рояль, — на всякий случай, вдруг меня попросят сегодня спеть. Давай попробуем «Жизнь так ужасна».

Бум! Та-та-та! Ти-та! Рояль разразился такими страстными звуками, что Джоз изменилась в лице. Она сцепила руки. Печально и загадочно поглядела она на мать и Лору, когда те вошли.

Жизнь так ужасна,
 В ней все тщета!
 Любовь проходит,
 Жизнь так ужасна,
 В ней все тщета!
 Любовь проходит,
 Прощай, мечта!

[245]

Но хотя при слове «мечта» рояль издал особенно душераздирающий аккорд, на лице Джоз вдруг появилась довольная, удивительно неприятная улыбка.

— Хороший у меня голосок, мамуся? — она сияла от удовольствия.

Жизнь так ужа-а-асна
 И так пуста!
 Сон, пробужденье...

Но тут пение прервала Сэди.

— Что тебе, Сэди?

— Пожалуйста, миссис, кухарка просит флажки для сэндвичей.

— Флажки для сэндвичей, Сэди? — мечтательно протянула миссис Шеридан. По выражению ее лица дочери поняли, что она представления не имеет, где они. — Они... — и она твердо сказала Сэди: — Передай кухарке, что я пришлю их через десять минут.

Сэди ушла.

— Лора! — быстро заговорила мать. — Идем со мной в курительную. Перечень у меня записан где-то на обороте конверта. Ты надпишешь флажки. Мэг, ступай сию минуту наверх и сними с головы эту мокрую тряпку! Джоз, беги и немедленно оденься как следует! Вы слышите, дети, что я вам говорю? Смотрите, я пожалуюсь на вас отцу, когда он вернется домой! И... и... Джоз! Успокой кухарку, когда пойдешь на кухню. Сегодня она прямо-таки ужасна.

Конверт наконец был найден в столовой за часами, хотя миссис Шеридан совершенно не могла понять, как он туда попал.

— Кто-нибудь из вас, дети, стащил его из моей сумки, потому что я ясно помню... Сливочный сырок, изюм. Ты надписала?

[246]

— Да.

— Яйца и... — миссис Шеридан слегка отодвинула конверт. — Написано как будто «мыши». Не может быть, чтоб мыши...

— Маслины, мамуся! — сказала Лора, заглядывая ей через плечо.

— Ну конечно, маслины! Какое устрашающее сочетание — яйца и маслины.

Наконец с этим было покончено, и Лора понесла рецепт на кухню. Там уже была Джоз; она успокаивала кухарку, хотя та вовсе не показалась Лоре расстроенной.

— Никогда в жизни не видала таких прелестных сэндвичей, — восторгалась Джоз. — Сколько, вы говорите, сортов? Пятнадцать?

— Пятнадцать, мисс Джоз, — сказала кухарка.

— Ну, поздравляю вас.

Кухарка отодвинула в сторону корки длинным ножом для сэндвичей, и лицо ее расплылось в широкой улыбке.

— От Годбера пришли, — объявила Сэди, выходя из кладовой. Она видела, как мимо окна прошел рассыльный.

Значит, принесли слоеные булочки с кремом. Годбер славился этими булочками. Никому и в голову не приходило печь их дома.

— А ну-ка, Сэди, возьми их у него и разложи здесь на столе, — приказала кухарка. Сэди принесла булочки и снова пошла к двери. Конечно, Лора и Джоз были слишком взрослыми, чтобы действительно любить такие вещи. Тем не менее они не могли не признать, что булочки на вид очень привлекательны, очень. Кухарка начала раскладывать их, сдувая лишнюю сахарную пудру.

— Правда, они напоминают обо всех прежних пикниках? — сказала Лора.

— Предположим, что да, — сказала реалистически настроенная Джоз, никогда не любившая переноситься в прошлое. — Они действительно необыкновенно легкие и воздушные.

— Возьмите себе по одной, мои дорогие, — успокоительным голосом сказала кухарка. — Мама не узнает.

Нет, это невозможно! Булочки с кремом сразу после завтрака! Об этом даже страшно подумать! Однако спустя две минуты Лора и Джоз облизывали пальцы с тем глубокомысленным

видом, который могут придать человеческому лицу только слоеные булочки с кремом.

— Пойдем в сад через кухонную дверь, — предложила Лора. — Я хочу посмотреть, как рабочие устанавливают палатку. Они такие милые.

[247]

Но доступ к кухонной двери был закрыт — там столпились кухарка, Сэди, рассыльный и Ганс. Что-то случилось.

— Ко-ко-ко! — кудахтала кухарка, как испуганная курица. Сэди прижала руку к щеке, словно у нее болели зубы. Ганс напряженно вслушивался, стараясь понять, о чем шла речь. Только рассыльный, видимо, искренне наслаждался: это он принес новость.

— В чем дело? Что случилось?

— Ужасный несчастный случай, — сказала кухарка. — Человек убился.

— Убился! Где? Как? Когда?

Но рассыльный не собирался уступать кому бы то ни было право сообщить новость: ведь принес-то ее он.

— Видели, мисс, те маленькие домики, вон там, внизу? — Видела ли она их? Конечно, видела! — Ну так вот. Там жил возчик, совсем еще молодой, его фамилия Скотт. Сегодня утром лошадь испугалась трактора, понесла, он вылетел из повозки на углу Хок-стрит и ударился затылком. Разбился насмерть.

— Насмерть? — Лора впиалась глазами в рассыльного.

— Да, когда его подняли, он уже не дышал, — сказал рассыльный, смакуя слова. — Его несли домой, когда я шел сюда... Оставил жену и пятерых детей, мал мала меньше.

— Джоз, иди сюда! — Лора схватила сестру за рукав и вытащила ее из кухни. Остановившись по другую сторону обитой зеленым сукном двери, она прислонилась к ней.

— Джоз, — сказала она, испуганно глядя на сестру. — Я думаю, мы должны теперь все отложить.

— Все отложить, Лора? — удивленно переспросила Джоз. — Что это значит?

— Отложить пикник, конечно!

Зачем она притворяется, будто не понимает? Но удивление Джоз все росло.

[248]

— Отложить пикник? Дорогая Лора, это же нелепо! Мы ни в коем случае не можем этого сделать. Да и никому в голову не придет требовать от нас такой вещи. Не будь сумасбродной.

— Но как же мы можем устраивать пикник, когда чуть ли не за воротами нашего дома лежит убитый?

Как было не назвать Лору сумасбродной? Домики теснились в стороне, у подножия крутого холма, на котором стоял дом Шериданов. От холма их отделяла широкая проезжая дорога. Правда, до них все равно было слишком близко. Они выглядели на редкость уродливо, и по-настоящему им вообще не следовало находиться по соседству с домом Шериданов. Они были маленькие, невзрачные, какого-то бурого цвета. На небольших участках земли позади этих домишек бродили тощие куры да валялись капустные кочерыжки и жестяные банки из-под томата. Даже дым, выходящий из труб, говорил о нищете. Клочки и обрывки этого грязного дыма даже и не напоминали великолепных серебристых перьев, выроставших из труб дома Шериданов. В домиках жили прачки и метельщики улиц, сапожник и еще один человек, жилище которого сплошь было увешано крошечными птичьими клетками. Улица кишмя кишела детьми.

Когда дети Шериданов были маленькими, им запрещали ходить туда, потому что они могли услышать там «нехорошие» слова и научиться им. Но когда они стали взрослыми, Лора и Лори во время прогулок иногда проходили мимо этих домишек. То, что они видели, было мерзко и отвратительно, и они с содроганием ускоряли шаг. Но ведь бывать надо было повсюду, видеть надо было все, и поэтому они снова возвращались туда.

— Ты только подумай, каково будет этой бедной женщине слышать наш оркестр! — сказала Лора.

— Ах, Лора! — Джоз начала не на шутку раздражаться. — Если ты станешь отменять пикники всякий раз, как с кем-нибудь что-нибудь случится, у тебя будет очень много хлопот в жизни. Мне жалко этого человека не меньше, чем тебе. И я так же сочувствую его семье. — Взгляд ее стал жестким. Она посмотрела на сестру так, как смотрела на нее, когда они дрались в детстве. — Но разве своей сентиментальностью ты вернешь жизнь пьяному рабочему? — сказала она тихо.

— Пьяный! Кто сказал, что он был пьян! — набросилась на нее Лора. — Сейчас же пойду и расскажу маме! — сказала она, как когда-то в таких случаях говорили они обе.

[249]

— Пожалуйста! — проворковала Джоз.

— Можно к тебе, мама? — Лора повернула большую стеклянную дверную ручку.

— Конечно, дитя мое. Что с тобою? Почему ты такая красная? Миссис Шеридан, примерявшая перед зеркалом новую шляпу, обернулась к ней.

— Мама, человек убился насмерть... — начала Лора.

— У нас в саду? — прервала ее мать.

— Нет, нет!

— Как ты меня напугала! — облегченно вздохнула миссис Шеридан, снимая с головы огромную шляпу и кладя ее на колени.

— Но послушай, мама! — сказала Лора. Волнуясь и задыхаясь, она рассказала ей ужасную новость. — По-моему, мы обязательно должны отложить пикник, правда? Ведь эти люди будут слышать музыку, шум. Они ведь живут совсем близко.

Но, к удивлению Лоры, мама отнеслась к этому так же, как Джоз. И Лоре было еще тяжелее, потому что мама как будто забавлялась и никак не могла отнестись к своей дочке серьезно.

— Милая девочка, где твой здравый смысл? Ведь мы услышали об этом совершенно случайно. Если бы кто-нибудь умер там обычной смертью, — а я просто не могу понять, как они все не перемерут в таких конурах! — мы ведь не стали бы откладывать пикник. Не так ли?

Лоре следовало ответить «да», но она чувствовала, что все это неправильно. Она присела на софу и начала теревить бахрому у подушки.

— Мама, это так бессердечно с нашей стороны! — сказала она.

— Душенька! — Миссис Шеридан встала и подошла к ней, держа в руке шляпу. Не успела Лора остановить ее, как мать надела на нее шляпу. — Дитя мое, эта шляпа твоя. Она прямо создана для тебя. Я слишком стара для нее. А ты в ней — настоящая красавица. Погляди на себя! — и она протянула ей свое ручное зеркальце.

— Но, мама... — снова начала Лора. Она не стала смотреть в зеркало и отвернулась.

На этот раз миссис Шеридан потеряла терпение, совсем как Джоз.

[250]

— Ты просто глупый ребенок, Лора, — холодно сказала она. — Эти люди не имеют права рассчитывать на жертвы с нашей стороны. И нехорошо отравлять людям удовольствие, как это делаешь сейчас ты.

— Я, значит, ничего не понимаю, — сказала Лора и быстро пошла к себе в спальню. И здесь, совершенно случайно, она прежде всего увидела в зеркале прелестную девушку в черной шляпе, украшенной золотистыми маргаритками и длинной черной бархатной лентой. Она даже не представляла себе, что может так хорошо выглядеть.

«Наверное, мама права, — с надеждой думала Лора. — Сумасбродна ли я? Вероятно, сумасбродна».

На мгновение ей снова представились детишки, и несчастная женщина, и тело, внесенное в дом. Но все это уже как-то поблекло, перестало быть реальным, превратилось в картинку из газеты. «Подумаю об этом после пикника, — решила она. — Так будет лучше всего».

Завтракать кончили в половине второго. В половине третьего все они уже были в полной боевой готовности. Прибыли музыканты в зеленых сюртуках; их усадили в углу теннисной площадки.

— Милая! — звонко воскликнула Кити Мейтленд. — Эти музыканты — настоящие лягушки! Их надо было рассадить вокруг пруда, а дирижера устроить посередине на листочке.

Вернулся Лори. Он издали поздоровался с ними и прошел к себе переодеться. Увидев его, Лора снова вспомнила о несчастном случае. Если и Лори думает, как все, значит, так оно и есть. И она побежала за ним в холл.

— Лори!

— Да? — он уже поднимался по лестнице, но, обернувшись и увидев Лору, вдруг остановился, надул щеки и вытаращил глаза. — Честное слово, Лора, ты выглядишь просто сногшибательно! — вскричал он. — Какая умопомрачительная шляпа!

Лора сказала чуть слышно: «Правда»? — улыбнулась Лори и не посмела ему рассказать.

Вскоре начали собираться гости. Грянул оркестр; нанятые на этот день официанты забегали из кухни в палатку и обратно. Куда ни поглядеть, везде бродили пары, гуляли по газонам, наклонялись к цветам, здоровались. Они были похожи на ярких птичек, залетевших в сад Шериданов по пути неведомо куда. Ах, какое счастье жить среди счастливых людей, пожимать им руки, прижиматься щекой к щеке, улыбаться им!

[251]

— Милая Лора, ты просто красавица!

— Как тебе идет эта шляпа, дитя мое!

— Лора, ты совсем как испанка. Я никогда не видел тебя такой очаровательной.

Лора, сияя от счастья, мягко спрашивала:

— Вы уже пили чай? А мороженого не хотите? Право, мороженое из пассифлоры* вышло довольно удачно. — Она подбежала к отцу.

— Папа, дорогой, можно угостить музыкантов?

И чудесный день медленно распускался, медленно увядал, медленно закрывались его лепестки.

— Какой великолепный пикник! Исключительно удался! Прямо бесподобно!..

Лора вместе с матерью провожала гостей. Они стояли рядом на веранде, пока все не разъехались.

— Наконец-то, слава богу! — вздохнула миссис Шеридан. — Лора, зови всех сюда, выпьем кофе. Я еле держусь на ногах. Да, все прошло очень хорошо. Но эти пикники, эти пикники! И почему, дети, вы их так любите?

Вся семья собралась в палатке.

— Папа, возьми этот сэндвич. Я сама надписывала флажок.

— Спасибо! — Мистер Шеридан куснул раз — и сэндвича не стало. Он взял другой. — Надеюсь, вы ничего не слышали о том, какое сегодня случилось несчастье? — сказал он.

— Слышали, мой дорогой, — сказала миссис Шеридан, жестом останавливая его. — Из-за этого чуть не расстроился пикник. Лора настаивала, чтобы мы его отложили.

— Мама! — Лора не хотела, чтобы ее этим дразнили.

* Субтропическое растение.

— Но случай все-таки ужасный, — сказал мистер Шеридан. — Парень был женат. Он жил там, под холмом. Говорят, осталась вдова и с полдюжета детишек.

Наступило неловкое молчание. Миссис Шеридан беспокойно вертела в руках чашку. Как это бестактно со стороны отца!.. Вдруг она подняла глаза. На столе стояли сандвичи, пирожные, булочки, все это было не съедено, все испортится. Ее осенила блестящая мысль.

— Я придумала, — сказала она. — Мы наложим в корзину всяких вкусных вещей и пошлем бедняжке. Во всяком случае, это будет необыкновенное угощение для детишек. Вы согласны? И к ней, конечно, придут соседи. По крайней мере, ей ни о чем не придется заботиться. — Она вскочила. — Лора, принеси мне большую корзину из стенового шкафа под лестницей.

— Мама, ты думаешь, что это действительно будет хорошо? — сказала Лора.

Как странно, что она снова смотрит на вещи как-то совсем иначе, чем все. Посылать объедки, оставшиеся после пикника! Может ли это быть приятным несчастной женщине?

— Ну, конечно! Что с тобой сегодня? Два часа назад ты требовала, чтобы мы сочувствовали этим людям, а теперь...

Ну хорошо! Лора побежала за корзиной.

Миссис Шеридан наложила в нее всякой всячины, наполнила ее доверху.

— Отнеси сама, дорогая, — сказала она. — Иди в этом платье, не переодевайся. Нет, погоди, — вот тебе лилии, возьми и их. Людям этого сословия очень нравятся лилии.

— Но стебли испачкают ей кружевное платье, — сказала практичная Джоз.

— Это верно. Разумное замечание. В таком случае — только корзину. Подожди, Лора! — Мать вышла вслед за ней из палатки. — Смотри, ни в коем случае...

— Что, мама?

«Нет, лучше не наводить девочку на такую мысль».

— Ничего. Ступай!

Когда Лора вышла из садовой калитки, уже начало темнеть. Большая собака бежала рядом с ней как тень. Впереди белела

дорога; внизу, под холмом, мрак окутал убогие домишки. После такого шумного дня тишина казалась особенно ощутимой. Вот она идет туда, вниз, где лежит мертвый человек, и не может даже представить себе, что сейчас увидит его. Почему? Она остановилась на минуту. И почувствовала, что поцелуи, веселые голоса, звон ложечек, смех, запах измятой травы все еще наполняют ее душу. В ней не было места ни для чего другого. Как удивительно! Она взглянула вверх, на бледное небо, и единственной ее мыслью было: «Да, пикник удался на славу!»

Но вот дорогу пересекла улочка, темная, пропахшая дымом. Лора свернула. Ее обгоняли женщины в платках, мужчины в кепи. Кое-где мужчины стояли, прислонившись к изгороди. У порогов играли дети. Из жалких домишек доносились негромкие голоса. Порою слабый свет мерцал в каком-нибудь окне, и там, словно краб, ползала тень человеческой фигуры. Опустив голову, Лора быстро шла по улице. Она жалела, что не накинула пальто. Каким ярким пятном кажется ее платье! И эта большая шляпа с бархатной лентой, — ах, почему она не надела другой шляпы! Люди, наверное, смотрят на нее. Конечно, смотрят. Напрасно она пришла сюда; она все время понимала, что этого не следует делать. Не вернуться ли ей назад хоть теперь?

Нет, слишком поздно. Вот и дом. Наверное, это тот самый. Кучка людей чернеет у входа. Возле калитки на стуле сидит дряхлая-дряхлая старуха с костылями и пристально куда-то смотрит. Под ногами у нее постлана газета. Когда Лора подошла ближе, все умолкли: люди расступились, словно ждали, словно были уверены, что она придет.

Лора страшно волновалась. Отбросив бархатную ленту на спину, она спросила какую-то женщину:

— Скажите, пожалуйста, это дом миссис Скотт?

— Да, милая барышня, — сказала женщина, как-то странно улыбаясь.

Ах, скорей бы уйти отсюда! Она даже прошептала: «Господи, помоги!» — прежде чем двинуться по узенькой тропинке и постучать в дверь. Уйти от этих устремленных на нее глаз. Или хотя бы закрыться чем-нибудь — даже вот таким платком, как у этих женщин.

«Я только передам корзину и сейчас же уйду, — решила она. — Не стану даже ждать, пока ее опорожнят».

[254]

Дверь отворилась. Маленькая женщина в черном возникла перед ней во мраке.

— Вы миссис Скотт? — спросила Лора и ужаснулась, когда женщина сказала:

— Войдите, пожалуйста, мисс!

И закрыла входную дверь.

— Нет, — сказала Лора, — я не буду заходить. Я только хочу передать вам эту корзину. Мама прислала...

Маленькая женщина в темном коридоре, казалось, не расслышала ее.

— Сюда, сюда, пожалуйста! — сказала она заискивающим голосом, и Лора побрела следом за ней.

Она вошла в маленькую, низенькую, бедную кухню, освещенную коптящей лампой. У очага сидела женщина.

— Эм, — обратилась к ней та, что привела Лору. — Эм! К нам пришла молодая леди. — Она повернулась к Лоре и добавила многозначительно: — Я ее сестра, мисс. Прошу извинить ее.

— Ну, что вы! — сказала Лора. — Прошу вас, не беспокойте ее. Я только хочу оставить вам...

Но в эту минуту женщина, сидевшая у очага, повернулась к ней лицом. Лицо это — отекшее, красное, с распухшими глазами и губами, — было страшно. Женщина, видимо, не могла понять, откуда взялась здесь нарядная барышня. Что это значит? Почему она стоит на кухне с корзиной? Что ей нужно? И лицо несчастной снова искривилось.

— Ладно, милая, — сказала маленькая женщина, обращаясь к сестре. — Я скажу спасибо молодой леди. — И затем к Лоре: — Пожалуйста, извините ее, мисс, — и на ее лице, тоже распухшем, появилось подобие заискивающей улыбки.

Лоре хотелось одного: уйти, поскорее уйти отсюда. Она уже вышла в коридор. Но открылась дверь, и она очутилась в спальне, где лежал покойник.

— Вы, наверное, желали бы взглянуть на него, — сказала сестра Эм, проходя мимо нее к постели. — Не бойтесь, милая барышня! — Теперь голос ее звучал ласково, нежно, и движение, которым

она откинула простыню, тоже было полно ласки. — Как живой! Не бойтесь, подойдите, моя дорогая.

Лора подошла.

[255]

Перед ней лежал молодой еще человек. Он спал крепким сном, таким непробудно глубоким, что был далеко, очень далеко от них обеих. Такой ушедший в себя, такой спокойный. Он о чем-то грезил. Никто уже никогда его не разбудит. Голова его утонула в подушке, глаза были закрыты. Они были слепы под опущенными веками. Он весь отдался своим грезам. Что для него пикники, корзины с пирожными, кружевные платья? Он был далек от всего этого. Он был прекрасен, необыкновенен. В то время как они смеялись, в то время как играл оркестр, в этом домике свершилось чудо. «Счастлив... счастлив... Все хорошо! — казалось, говорил этот спящий человек. — Все так, как должно быть. Я доволен».

И все-таки невозможно было удержаться от слез, невозможно уйти, ничего ему не сказав. Лора громко, по-детски, всхлипнула.

— Прости меня, — сказала она, — за мою шляпу..

На этот раз она уже не стала ждать сестру Эм. Она сама нашла выход и пробежала по тропинке мимо окутанной мраком кучки людей. На перекрестке она встретила Лори. Он словно вынырнул из мрака.

— Это ты, Лора?

— Да.

— Мама очень беспокоится. Все благополучно?

— Да, конечно... Ах, Лори!

Она взяла его за руку, прижалась к нему.

— Что с тобой, ты плачешь? — спросил брат.

Лора кивнула. Да, она плакала.

Лори обнял ее за плечи.

— Не надо плакать, — сказал он нежным, полным любви голосом. — Страшно было?

— Н-нет, — всхлипнула Лора. — Это было необыкновенно! Но, Лори! — она остановилась, взглянула на брата. — Разве жизнь, — пробормотала она, — разве жизнь...

Но то, что ей хотелось сказать о жизни, не укладывалось в слова. Неважно. Он понял ее.

— Да, дорогая, что поделаешь, — сказал Лори.

[256]

Замечательный рассказ, правда? Если у вас есть склонность к сочинительству, мастерство автора наверняка внушит вам восторг и зависть. Прежде чем перейдем к обсуждению, немного общей информации. Писательница Кэтрин Мэнсфилд родилась и выросла в Новой Зеландии, но большую часть жизни провела в Англии. Она была женой писателя и критика Джона Миддлтона Марри, а также большим другом Д. Г. и Фриды Лоуренс (даже отчасти послужила прототипом Гудрун из «Влюбленных женщин»). Мэнсфилд довольно рано умерла от туберкулеза, оставив после себя десятки прекрасных, виртуозно написанных рассказов. Хотя наследие Кэтрин относительно невелико, ее часто причисляют к мастерам малой прозы. Рассказ, который вы прочли, был опубликован в 1922 году, незадолго до смерти писательницы. В нем нет ничего автобиографического, по крайней мере, в важном для нас смысле. Ну что, теперь вы готовы ответить на несколько вопросов? Итак, внимание.

Вопрос № 1: что означает эта история? Что хочет сказать нам Мэнсфилд? В чем вам видится смысл рассказа?

Вопрос № 2: каким образом передается этот смысл? За счет чего Мэнсфилд добивается, чтобы текст означал то, что он означает? Иными словами, откуда в рассказе берется именно этот смысл?

Вот небольшой алгоритм действий.

1. Читайте внимательно.
2. Используйте любые методы интерпретации, которые почерпнули из этой книги или любого другого источника.
3. Не заглядывайте в то, что писали про этот рассказ литературоведы.
4. Не подглядывайте в остальную часть этой главы.
5. Запишите собственные мысли. Орфография, пунктуация и чистописание в зачет не идут. Только мысли. Хорошо обдумайте рассказ и возвращайтесь со своими набросками. Будем сравнивать версии.

Не торопитесь. Работайте столько, сколько нужно.

Как, уже вернулись? Быстро. Надеюсь, вы не переутомились? А я, пока вы читали, выдал этот рассказ знакомым студентам (заслуженным участникам моих семинаров) и паре близких родственников, которые мне кое-чем обязаны и не могут отвертеться. Сейчас я приведу три разные реакции: посмотрите, совпадут ли они с вашим прочтением. Первый респондент, студент-первокурсник, сказал: «Я знаю этот рассказ, мы его читали в колледже. Там про богатую семью — они все живут на холме и понятия не имеют, что творится у рабочих, живущих в долине». Что ж, это отметили все опрошенные. Рассказ тем и хорош, что понятен любому. Главные темы — мир семьи и классовые противоречия — заметны сразу.

[257]

Второй «подопытный», студент-историк, который часто ходит ко мне на семинары, выдал более развернутый ответ:

Быть пикнику или не быть, вот в чем вопрос. Основная тональность рассказа — равнодушие. Ну да, всякое случается; что же нам теперь, совсем не веселиться? Чувство вины у главной героини усугубляется тем, что семья погибшего живет внизу, в бедняцком квартале. Все это доходит до абсурда, когда в конце вечеринки мать предлагает в качестве жеста сострадания и доброй воли послать вниз объедки с праздничного стола. Что означает такой жест? Безразличие высших классов к страданиям простых людей. Наша героиня застряла где-то посередине, она разрывается между тем, чего от нее ждут, и тем, что чувствует сама. Но у нее хватает сил не прятать голову в песок. Она берет недоеденные остатки и приносит их рыдающей вдове; там, внизу, она сталкивается лицом к лицу с ужасающей правдой жизни. После этого она бросается за утешением к единственному человеку, который может ее понять, — к брату. Однако ответов на свои вопросы она не получает, потому что ответов у него нет, есть лишь сходное восприятие действительности.

[258]

Ну что ж, неплохо. Кое-что начинает вырисовываться. Оба респондента отметили главную сюжетную коллизию, а именно: молодая героиня постепенно осознает пропасть, лежащую между высшими и низшими классами, и подмечает снобизм в своих друзьях и близких. А теперь — третье сочинение на ту же тему. Его автор, Диана, недавно окончила университет; в студенчестве ходила ко мне на семинары по литературе и творческому письму. Вот что она написала:

— *Что означает этот рассказ?*

В рассказе Мэнсфилд «Пикник» показано столкновение разных социальных групп. Точнее, автор показывает нам, как люди отгораживаются от того, что лежит за пределами их мирка и выходит за узкие рамки их воззрений, — как будто задерживают шторы на окнах. Пусть даже красивые шторы с бархатными ленточками; сути это не меняет.

— *Каким образом передается смысл?*

Через птиц и полет.

Мэнсфилд использует метафору птиц и полета, чтобы показать, как семейство Шеридан отделяет себя от низших классов. Прозвище Джоз — «мотылек». Откликнувшись на зов матери, Лора «взлетела по ступенькам на веранду, в дом». Да и сам дом угнездился на вершине холма, выше всех окрестных коттеджей. Но Лора — еще совсем птенчик. Мать пытается отойти в сторонку, чтобы она сама порхала вокруг и хлопотала насчет пикника, но ее крылышки пока слабы. Она заикается, мямлит и беспомощно размахивает рукой с бутербродом, так что даже рабочие ей улыбаются, чтобы ободрить (причем высокий рабочий смотрит на нее сверху вниз). Она сама еще на земле, поэтому не так уж далека от земного мира «низших классов». Эти рабочие — ее соседи, она пока не научилась отделять себя от них. Вежливое сочувствие допустимо, а вот непосредственное соперничество никак не укладывается в образ жизни семейства Шеридан. И если Лора хочет занять подобающее место

там, наверху, вместе со своим классом, ей понадобится несколько уроков.

Как и старшие братья с сестрами, она учится у матери. Миссис Шеридан не просто показывает Лоре, как устраивать вечеринки, — она учит по-особенному смотреть на мир: свысока и избирательно. Подобно матери-птице, она отпускает Лору в свободный полет, но кидается на помощь, как только неопытность заводит «птенца» не в ту сторону. Когда Лора умоляет отменить пикник, мать ловко отвлекает ее новой шляпкой. И хотя девушка не готова совсем заглушить в себе прежние инстинкты, она все же идет на компромисс: «Подумаю об этом, когда вечеринка закончится». Вот она уже и начала разделять жизнь на вершине холма и мир за ее пределами.

Гости — люди одного с Лорой круга, равные ей по положению, напоминают девушке «ярких птичек, залетевших в сад Шериданов по пути неведомо куда». Пункт назначения так и остается под вопросом. От трупоб внизу исходит что-то недоброе: когда дети Шериданов были маленькими, «им запрещали ходить туда». У одного из обитателей долины «жилище сплошь было увешано крошечными птичьими клетками». Эти клетки символизируют угрозу беззаботно порхающим представителям высших классов. Пока они удерживаются наверху, они в безопасности.

Но теперь настало время опробовать Лорины крылья. Миссис Шеридан выталкивает ее из гнезда: велит пойти вниз, в рабочие кварталы, и отнести вдове корзину с остатками их пира. Лора должна выбрать между мировоззрением, пробуждающим в ней чувство вины и неловкости, и более «близоруким», избирательным взглядом привилегированных кругов. Она глядит в лицо собственной совести. Лора покидает безопасное гнездо, переходит «широкую дорогу» перед лачугами и попадает в дом умершего, как птичка в клетку. Ей становится неловко за свой внешний вид, за эти радужные перышки, так непохожие на убранство людей

внизу. Девушка смотрит на себя глазами молодой вдовы и удивляется, что та не понимает, зачем пришла Лора. Она начинает сознавать, до какой степени чужда этому миру, и открытие ее пугает. Лора хочет скорее вырваться на волю, но сначала ей приходится посмотреть на покойника. Именно глядя на него Лора делает, наконец, свой выбор: она предпочитает видеть не горе и нищету, которые смерть принесла в это семейство, а что-то вроде дозволения продолжать свой беспечный полет. Она приходит к выводу, что эта смерть не имеет ничего общего с «пикниками, корзинками и кружевными платьями», а стало быть, сама Лора не несет никакой моральной ответственности. Ей кажется, что «произошло чудо». И если потом Лора даже брату не может объяснить, что думает про жизнь («разве жизнь... разве жизнь...»), так это оттого, что оно теперь и неважно. Лора научилась смотреть на мир с высокой-высокой ветки. Больше ей не нужно притворяться близорукой.

Здорово, да? Хотел бы я сказать, что сам научил Диану всему, что она умеет, но это неправда. Я ей ничего подобного не говорил. Моя собственная читательская реакция на этот рассказ несколько иная, но если бы я двинулся в таком вот русле, то вряд ли придумал бы что-то лучше. Очень внятный, вдумчивый, полный, прекрасно написанный анализ (Диана вчиталась в текст даже глубже, чем я просил). Да и в целом отклики студентов оказались вполне осмысленными. Если вы дошли до чего-то подобного, поставьте себе пятерку.

Если описывать акт чтения в научных или религиозных категориях (сам толком не понимаю, в какой я сейчас области: физики или метафизики), все эти студенческие реакции — с разной степенью детальности и глубины — представляют почти клинический анализ видимых элементов, *феноменов* рассказа. Так и должно быть. Читателю нужно проработать «материальную» часть: очевидные (и не слишком очевидные) слагаемые текста, и лишь затем двигаться дальше. Самые неудачные истолкования текста — те, в которых читатель начинает фантазировать,

добавлять что-то от себя, забывает о подлинном содержании, вырывает из контекста слова или образы, меняющие в итоге смысл до неузнаваемости. Но я сейчас хочу перейти от *феноменологии* текста к его, как говорят философы, *ноуменологии* — к тому, что постигается не чувствами, а разумом или духом. Вы не поняли, что я имею в виду? Мой спелчекер тоже не понял. Попросту говоря, давайте попробуем копнуть поглубже.

[261]

Должен предупредить: сейчас я немного смошенничаю. Я просил вас сначала ответить, что означает рассказ; но сам я придержу ответ напоследок. Так будет больше интриги.

Как-то я упомянул, что роман Джойса «Улисс» очень многое берет из истории многострадального Одиссея и его путешествия домой, в Троию. Еще я сказал, что в тексте романа, если не считать названия, нет почти никаких зацепок, позволяющих читателю обнаружить параллель с гомеровским эпосом. Какая большая смысловая нагрузка приходится на это название! Если можно назначить одно-единственное слово ключом к огромному роману, почему бы не сделать то же самое с маленьким рассказом? На мой взгляд, у Мэнсфилд в «Пикнике» тоже есть ключевое слово. Только это слово — не «пикник» и не «вечеринка», как решили почти все мои студенты. Знаете, какое слово я имею в виду? «Сад».

Признаюсь, я очень люблю сады; люблю в них бывать и размышлять о них — тоже. Много лет я жил рядом с одной из наших лучших академий сельского хозяйства; вся ее территория была одним гигантским садом, составленным из множества маленьких живописных садиков. Каждый из этих садов, да и вообще любой сад на свете, в каком-то смысле бледная копия иного Сада — рая, где жили наши прародители. Так что, если в поэзии или прозе мне попадает сад, я первым делом сличаю его с эталоном, с Эдемом. Конечно, сад в рассказе Мэнсфилд тоже не дотягивает до высшего образца, но это не страшно: ведь история Адама и Евы — лишь одна из версий мифа о Саде; у нее много родственных сюжетов. Я воздержусь от окончательной оценки, пока мы не выясним, какого рода и вида этот сад.

Давайте вспомним, с чего начинается рассказ: с погоды, которая удалась на славу, с безоблачного неба (сразу начинаешь

[262]

ожидать, что появится туча и все омрачится) и с сада. Садовник, как мы узнаем, принялся за труды еще до восхода солнца. Позже этот чудесный день будет медленно распускаться и медленно увядать, как цветок. «Медленно закрывались его лепестки». Вообще, весь этот текст будто бы утопает в цветах — как и сад Шериданов. За одну ночь в саду распустились сотни роз, как по мановению руки; если учесть, что Мэнсфилд упоминает «дары ангелов», рука эта явно божественная. Итак, идеальная погода, сотни цветов, небесные дары. Трудно поверить, что этот сад на грешной земле, правда?

Когда я вижу эдакий райский уголок, мне всегда хочется знать, чьи же это угодыя. В нашем случае установить несложно: все кивают на миссис Шеридан. Кому принадлежит сад? Не садовнику же; он просто наемный рабочий и подчиняется хозяйке. И что за сад: сотни роз, лужайка с ландышами, деревья карака с широкими листьями и гроздьями желтых плодов, лаванда, да еще дюжины лилий канна, которых, по мнению миссис Шеридан, много не бывает! «Хоть раз в жизни решила купить, сколько мне хочется», — говорит она про море дорогих и роскошных лилий. Даже гости становятся частью ее «садового царства» и ходят на ярких экзотических птиц, перепархивающих от клумбы к клумбе. А на той самой шляпе, которую миссис Шеридан дарит Лоре, красуются «золотистые маргаритки». Несомненно, она — владычица или богиня этого мира, этого сада. Пища — тоже важная часть ее царства. Она отвечает за еду на пикнике: сэндвичи (пятнадцать разных видов, в том числе со сливочным сыром и изюмом, а также с яйцом и маслинами), булочки с кремом и сахарной пудрой и мороженое из пассифлоры (единственная подсказка, что действие происходит в Новой Зеландии, а не где-нибудь в Ньюкасле). Наконец, последний атрибут — дети: их у миссис Шеридан четверо. Итак, владычица, окруженная живыми растениями, богатыми яствами и многочисленным потомством. Миссис Шеридан подозрительно ходит на богиню плодородия. Но ведь богинь плодородия много; нужны дополнительные штрихи к портрету.

Я еще не закончил со шляпой. Эта черная шляпа с черной бархатной лентой и золотистыми маргаритками неуместна как для пикника, так и для последующего визита в бедные кварталы.

Но меня больше волнует не вид шляпы, а то, кому она принадлежит. Миссис Шеридан купила ее, но очень настойчиво предлагает Лоре, заявляя, что сама для этой шляпы «слишком стара». Лора поначалу отказывается, но затем все же принимает дар и с внезапным восторгом смотрит на свое отражение в зеркале. Несомненно, шляпа ей идет, но дело не только в красоте. Важен сам факт передачи. Когда младший персонаж принимает некий талисман из рук старшего, к нему переходит часть мудрости и силы. Это может быть отцовский пиджак, меч рыцаря-наставника, ручка учителя — и даже материнская шляпка. Поскольку шляпа перешла от миссис Шеридан к Лоре, девушка тут же становится ближе к матери, чем ее брат и сестры. Лора теперь ассоциируется со своей матерью; связь подчеркивает, во-первых, то, что они вдвоем провожают гостей, а во-вторых, содержимое корзины, которую надо отнести вниз: остатки еды, да еще лилии (их, правда, у Лоры забирают, чтобы не испортить кружевное платье). Постепенное отождествление Лоры с миссис Шеридан очень важно, и мы к нему еще вернемся.

Но сначала — путешествие Лоры. Прекрасный день на вершине холма постепенно гаснет, и, когда Лора выходит из садовой калитки, уже начинается темнота. Дальше тьма сгущается: «мрак окутал убогие домишки». Дорогу Лоры пересекает улочка: «темная, пропахшая дымом». В окнах домов иногда мелькает слабый свет, но от него лишь возникают жутковатые тени. Лора жалеет, что не накинула пальто, ведь ее нарядное платье слишком выделяется на здешнем мрачном фоне. В доме покойника она идет по темному коридору в кухню, «освещенную коптящей лампой». Когда визит, наконец, можно закончить, она пробегает «мимо окутанной мраком кучки людей» и мчится дальше, пока ей навстречу не попадается брат, Лори, который «словно вынырнул из тени».

Есть и другие специфические детали. Например, по дороге вниз Лору провожает невеста откуда взявшийся большой пес, который бежит рядом с ней «как тень». Добравшись до подножья холма, она пересекает «широкую дорогу» и заходит в убогую улочку. Там, на улочке, у калитки сидит «дряхлая-дряхлая старуха с костылями», а под ногами у нее «постлана газета». По дороге туда,

[264]

а затем и обратно Лора проходит мимо людей (точнее, темных фигур), которые стоят поодиночке и группами, но с ней никто не заговаривает. Лишь одна женщина, что стоит возле старухи, говорит несколько слов и отходит в сторону, чтобы пропустить Лору. Эта женщина подтверждает, что Лора и впрямь угадала дом покойника, «как-то странно улыбаясь». Девушка сперва не желает смотреть на усопшего, но, когда откидывают простыни, находит его «прекрасным и необыкновенным» (примерно таким же ей утром казался рабочий, который сорвал и понюхал веточку лаванды у них в саду). Лори, как мы узнаем, отправился дожидаться ее в начале улочки — как будто сам не мог туда зайти, — потому что «мама очень беспокоится».

Так что же произошло?

Во-первых, как отметили все мои студенты, Лора увидела, как живут — и умирают — в другом мире. Соприкосновение с людьми из низших классов и удар, который получают Лорины уютные, привычные представления о жизни, — действительно основа сюжета. Еще в тексте явственно просматривается история о взрослении юной девушки: например, о том, как она впервые видит покойника. Но мне кажется, это еще не все.

Я полагаю, что Лора на наших глазах спустилась в ад. Точнее, в Аид. Подземное царство мертвых. Причем ходила она туда не как Лора Шеридан, а как Персефона. Знаю, что вы думаете (и, наверное, не в первый и не в последний раз): «Вот теперь он точно спятил».

Мать Персефоны — Деметра, богиня сельского хозяйства, плодородия и брака. Еще раз: сельское хозяйство, плодородие, брак. Еда, цветы, дети. Никого не напоминает? Помните, гости на пикнике в саду миссис Шеридан ходят парами, как будто она лично их свела? Так что тема брака тоже раскрыта. Ладно, полную версию можно посмотреть в главе 19, но вот вам конспект: мать — богиня плодородия; юная и красивая дочь, которую похищает и соблазняет подземный царь; вечная зима; мухлеж с гранатовыми зернышками; полгода роста и цветения; счастье и праздник. Все понятно: миф объясняет смену времен года и плодоношение в природе. В какой же культуре нет такого мифа? Только в самой что ни на есть отсталой.

Но ведь мифы объясняют не только это. Вот еще, например, взросление юной женщины; огромный шаг, который подразумевает, помимо всего прочего, знакомство со смертью. Во многих сюжетах фигурирует надкушенный плод — как у Евы — и причастность к взрослому знанию. Ева узнает о смертности, бренности человека. История Персефоны немного иная, но и тут без этого знания не обходится: ведь дочь Деметры выходит замуж за «главного менеджера» страны мертвых.

И все-таки почему Лора — Персефона, спросите вы? Во-первых, потому что ее мать явно списана с Деметры. Это довольно очевидно, если вспомнить про цветы, детей, яства и парочки. Кроме того, семья Шеридан живет прямо-таки на олимпийской вершине; они возвышаются над простыми смертными из долины и в классовом, и в чисто географическом отношении. В их божественном мире царит идеальное, ничем не омраченное лето — такое было на земле до того, как Деметра надела траур по дочери. Во-вторых, Лора спускается с вершины в отдельный, особенный мир, полный теней, дыма и мрака. Она переходит дорогу, как будто пересекает реку Стикс, отделяющую царство живых от царства мертвых. А вход в царство мертвых сторожит трехглавый пес Цербер; ему нужно предъявить входной билет (золотой лук Энея). Кстати, проводник тоже не помешает. Пес встречается Лоре за калиткой их сада; вместо золотого лука у нее золотистые маргаритки на шляпе.

Что до проводника (он нужен любому путешественнику по сумеречному миру), у Данте в «Божественной комедии» (1321) был древнеримский поэт Вергилий; в эпической поэме Вергилия «Энеида» (19 г. до н.э.) Энея сопровождала кумская сивилла. Лорина сивилла — та самая старуха со странной улыбкой; ее поведение не более эксцентрично, чем у жрицы из Кум, а газета под ногами напоминает о листьях с пророчествами, которыми устлан пол в пещере сивиллы. Когда к прорицательнице заходил посетитель, ветер взметал листья и путал письма, потому Энею было велено доверять лишь тем словам, что выйдут из уст самой сивиллы. Что касается молчаливых людей, расступающихся перед Лорой, то все гости подземного царства замечали: тени почти не обращают на них внимания, ведь живые ничего не могут

[266]

дать отжившим. В мифе о Персефоне таких деталей, правда, нет, но они давно стали частью наших представлений о путешествии к мертвым.

Любование покойным и восхищение его красотой, попытка представить себя на месте вдовы, громкое рыдание — поведение Лоры предполагает своего рода символический брак. Однако мир мертвых опасен; мать хочет предостеречь Лору (в некоторых версиях мифа Деметра предупреждает Персефону, чтобы не ела ничего в царстве Аида). Более того, миссис Шеридан посылает Лору как нового Гермеса проводить Лору обратно, в царство живых.

Ну ладно, допустим, мы поверили. Но зачем нужно было ворошить старье трех- или четырехтысячелетней давности? Вы ведь об этом сейчас думаете, правда? Мне кажется, есть пара-тройка причин или, скорее, пара наиболее вероятных ответов. Многие исследователи отмечали, что миф о Персефоне — это архетипическая история юной девушки, которая взрослеет и становится женщиной, то есть обретает знание о сексуальности и смертности. Мы не можем стать истинно взрослыми, пока не постигнем свое плотское брэнное начало. И Лора частично обретает это знание за один летний день. Она любит рабочих и сравнивает их с молодыми людьми, которые приходят в дом к воскресному ужину (видимо, как возможные кандидаты в женихи для сестер Шеридан). Позже она находит необычайно красивым мертвого молодого мужчину; вот вам сразу и сексуальность, и смерть. Неспособность сформулировать, что есть жизнь, — в конце рассказа Лора беспомощно повторяет: «Разве жизнь... разве жизнь...» — говорит о том, что встреча со смертью оставила неизгладимое впечатление и девушке трудно сразу вернуть сознание в мир живых. Вступление во взрослую жизнь, подсказывает Мэнсфилд, — одна из главных историй всей нашей цивилизации; конечно, это происходит с каждым человеком по отдельности, но миф, отображающий наш общий, архетипический опыт, циркулирует в западной культуре с античных времен и даже не особенно изменился. Вызывая в нашей памяти извечную легенду об инициации, Мэнсфилд наделяет историю Лоры мощью древнего мифа. Вторая причина несколько прозаичнее. Когда Персефона

возвращается из подземного царства, она в каком-то смысле превращается в собственную мать; в некоторых греческих обрядах даже не делалось различия между матерью и дочерью. Может, оно и неплохо, если эта мать — настоящая Деметра, но гораздо хуже, если она — миссис Шеридан. Когда Лора надевает мамину шляпку и берет ее корзину, она вместе с тем перенимает материнские взгляды и убеждения. Более того, хотя бездумная надменность собственной семьи и вызывает у нее протест, она не может совсем спуститься с олимпийских высот и не взирать сверху вниз на простых смертных в долине. Радость и облегчение при виде спасителя-Лори (хотя опыт свой Лора вроде сочла «волшебным») подсказывают, что ее попытки стать собой увенчались лишь частичным успехом. И разве это не общая наша участь? Как бы мы ни стремились к полной личностной автономии, от родительского наследия все равно никуда не деться.

Что если вы не заметите в рассказе всего вышеизложенного, а просто прочтете его как историю о юной девушке, которая совершила не самый разумный поступок, но узнала много нового о жизни в своем рискованном походе? Что если вы не разглядите в образе Лоры ни Еву, ни Персефону, ни других мифических героинь? Поэт-модернист Эзра Паунд говорил так: «Стихотворение должно прежде всего работать на читателя, для которого ястреб — это просто птица». То же самое относится к прозе. Понять текст на уровне сюжета, если этот текст так же хорош, как рассказ Мэнсфилд, — уже прекрасное начало. А если вы потом разберетесь с образами и мотивами, то получите от текста еще больше. Ваши выводы могут быть совсем не такими, как у меня или Дианы; но, если всмотритесь в текст внимательно и пристально, вы придете к обоснованному итогу, который обогатит и углубит опыт чтения.

Так что же означает этот рассказ? А у него много смыслов. Вы найдете в нем критику классового общества, историю о вступлении во взрослый мир секса и смерти, забавные картинки из жизни одной семьи и трогательный портрет ребенка, пытавшегося стать самим собой в условиях тотального родительского контроля.

И все это уместилось в один небольшой рассказ. Чего же еще желать!

НАПУТСТВИЕ

У поэтов когда-то была традиция: в конце длинной поэмы или стихотворного цикла добавлять небольшую прощальную строфу. Роль ее могла быть самой разной. Иногда это был просто краткий итог всего остального. Моя любимая разновидность: извинение перед самой поэмой, что-то вроде: «Ну вот, книжечка, я тебя и написал. Может, ты и не шедевр, но я сделал все что мог. Теперь иди от меня в большой мир и живи в нем как знаешь. Прощай». Это ритуальное обращение называлось французским словом *envoi* (французы вообще подарили миру много терминов). В примерном переводе *envoi* означает отставку с миссией.

Если я скажу, что мне не в чем извиняться перед этой книгой, мы с вами будем знать, что я лукавлю. Каждый автор, отпуская от себя готовую рукопись, испытывает некий трепет по поводу ее будущего. Однако трепет теряет всякий смысл, когда рукопись становится книгой, что прекрасно понимали в прежние времена. Потому автор и говорил бедной книжке, что теперь она сирота и родительская — то есть писательская — защита на нее больше не распространяется. С другой стороны, моя затея теперь, пожалуй, завершится и без меня, так что с книгой я разговаривать не буду.

Уж лучше я обращу заключительное слово к читателям. Дорогие мои! Благодарю вас за терпение и великодушие. Вы героически сносили мои шуточки и ужимки, а заодно и мою заумь.

У меня идеальная публика! И вот теперь, когда пришло время прощаться, хочу сказать пару напутственных слов.

Для начала — признание и предупреждение. Если я дал вам повод считать, что разобрал абсолютно все литературные коды и правила, приношу глубочайшие извинения. Это, конечно же, неправда. Мы коснулись лишь самой верхушки айсберга. Вот сейчас, например, я с изумлением обнаружил, что ничего не сказал о символике огня. А ведь огонь — одна из четырех стихий, наряду с водой, землей и воздухом. Почему-то эта тема не возникла в нашем разговоре, как и дюжины других возможных тем. На самом деле мой изначальный замысел предполагал меньшее количество глав и несколько иную структуру книги. Добавочные главы отображают настырную вездесущность их предметов: некоторые идеи не соглашались отступать и буквально лезли в книгу, вытесняя те, что вели себя менее развязно. Сейчас я вижу, что мой текст — просто слепок с меня самого. Многие коллеги, пожалуй, согласились бы с моими идеями о методах чтения, но ключевые категории наметили бы совсем по-другому. И были бы правы: у каждого ученого свои темы и свой подход. Я сгруппировал свои заметки так, как мне казалось логичнее всего, но кто-то еще посчитал бы самой логичной иную конфигурацию.

[269]

Эта книга — не свод, не кодекс, не база данных, где хранятся все культурные коды, с помощью которых писатели творят, а читатели понимают их творчество. Это образец, руководство к действию — или, если хотите, грамматика, помогающая научиться самостоятельно распознавать коды нашей культуры. Никто не может выделить их все; да никто и не захочет читать такую энциклопедию. Даже и мою книгу можно было сделать в два раза длиннее. Но я уверен: ни мне, ни вам это не нужно.

А еще я хочу вас поздравить. Если есть еще коды и шифры, вы справитесь и без них. По крайней мере, их не нужно прописывать и объяснять на пальцах. В активной читательской жизни всегда наступает момент, когда мотивы и символы начинаешь подмечать автоматически; это становится второй натурой, слова и образы сами бросаются в глаза. Помните, как Диана заметила образы птиц в «Пикнике»? Ее никто не учил выискивать именно

[270]

птиц; просто она много читала в рамках разных курсов и семинаров и в конце концов стала обращать внимание на повторяющиеся в тексте элементы. Одно упоминание о птицах и полете — случайность, два могут быть совпадением, но три — уже явная закономерность. А закономерности, как мы знаем, нужно анализировать. Вы сами разберетесь, что может означать огонь. Или лошади. Литературные герои скачут верхом — или сетуют на отсутствие коня — уже тысячи лет. Что это значит — быть в седле и что по контрасту означает быть пешим? Давайте вспомним разные примеры: Диомед и Одиссей в «Илиаде» крадут фракийских коней; Одинокий Рейнджер машет из седла, а его верный Сильвер взвизгивает на дыбы; Ричард III требует коня, а Деннис Хоппер и Генри Фонда с ревом мчатся на мотоциклах по улице в «Беспечном ездоке». Что можно сказать о конях (живых или железных) и о тех, кто на них скачет — или не скачет? Вот видите. Все у вас получится.

И, наконец, предложения на будущее. В приложении я набросал для вас небольшой список того, что стоило бы прочесть. В нем нет никакой системы и даже особого порядка. Я не собираюсь вступать в баталии вокруг литературного канона и предписывать вам, Что Обязательно Должен Знать Высококультурный, Духовно Развитый... и т. д., и т. п. В моем списке главным образом те книги, которые я упоминал здесь и которые мне нравятся по самым разным причинам. Надеюсь, вам они тоже понравятся, причем больше, чем когда о них рассказывал я. Но главный совет — читайте то, к чему у вас лежит душа. Вы не обязаны придерживаться чьего-то списка, даже моего. Идите в книжный магазин или библиотеку и найдите там романы, пьесы, рассказы, стихотворения, которые завладеют вашим умом и фантазией. Читать Великую Литературу, конечно, нужно. Но гораздо важнее читать хорошие книги. Я, например, на многие любимые вещи набрел по чистой случайности — просто листал то, что стояло на полках. И не ждите, пока писатель станет мертвым классиком. Живым деньги нужнее. Помните: чтение должно быть в радость. Это не обязанность, не повинность. Это игра. Играйте, дорогие читатели, играйте на здоровье.

Пора прощаться.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список литературы

Я, наверное, уже замучил вас названиями книг и стихотворений; прекрасно помню это чувство дезориентации из раннего студенчества (понадобились годы, чтобы я наконец понял, кто такой Алан Роб-Грийе, которого любил поминать один из моих первых преподавателей). Головокружение от незнакомых имен и заглавий иногда опьяняет, и тогда бросаешься читать все эти книги, а иногда сидишь и чувствуешь себя последним тупицей, потому что никогда не слыхал про таких авторов. Не переживайте. Не знать не стыдно; если вы чего-то не знаете, значит, предстоит много новых открытий. Я и сам каждый день открываю для себя авторов и книги, до которых еще не успел добраться.

Ниже вы найдете список имен и названий, которые я упоминал в этой книге, плюс то, что я обязательно упомянул бы, если бы добавил еще несколько глав. Все эти произведения связывает только одно: из них очень многое можно узнать. Никакого строгого порядка или метода в списке нет, как и во всей книге. Прочитав все это, вы не обретете, как по волшебству, высокую духовность и утонченность или что-нибудь столь же абстрактное и непонятное. И я вовсе не хочу сказать, что они чем-то лучше

[272]

тех произведений, которые я сюда не включил, что «Илиада» лучше «Метаморфоз», а Чарльз Диккенс превосходит Джордж Элиот. У меня есть свои вкусы, и очень ярко выраженные, но они здесь ни при чем. Единственное, что могу твердо обещать: прочитав эти книги, вы узнаете много нового. Вот и все. Мы с вами заняты обучением. По крайней мере я; но уж если вы добрались до этого места в книге, значит, и вы тоже. Не путайте обучение и образование: образование — это всякие официальные инстанции и бумаги, а учимся мы для себя. Если повезет, то и другое совпадает. Если нужно выбирать, я выберу ученье.

Да, вот еще: если вы решите прочесть эти книги, скучно не будет. Обещаю. Не гарантирую, что всем понравится абсолютно все и наши вкусы совпадут. Но эти произведения интересны, каждое по-своему. Классика стала классикой не из-за древности, а из-за того, что все эти сюжеты и стихотворения прекрасно сделаны; они красивы, интересны, забавны, трогательны — иногда все вместе. А современные произведения? Что ж, они тоже могут со временем стать классикой, но могут и не стать. По крайней мере сейчас они о многом заставляют задуматься. Конечно, мы часто говорим о художественных произведениях «работы». Работы Диккенса, работы Моррисон... Но ведь на самом деле литература — не работа, не трудовая повинность, а, скорее, игра. Если вы читаете романы, пьесы, стихотворения и при этом не получаете удовольствия, значит, кто-то что-то сделал не так, как надо. Читаете роман через силу, скрежеща зубами? Не нужно, лучше бросьте. Вам же не платят за то, что вы его прочтете, правда? И вас точно не уволят, если не дочитаете. Так что наслаждайтесь.

Книги для чтения

«Беовульф» (VIII в. н. э.)

Средневековый героический эпос.

Конечно, мы читаем его в современных переводах, но мощь все равно чувствуется.

СЭМЮЭЛ БЕККЕТ

«В ожидании Годо» (1949).

Есть дорога, но по ней никто не идет. Что это означает?

[273]

ДЖЕЙМС БОЛДУИН

«Блюз Сонни» (1957)

Героин, джаз, братская ревность, обещания, данные мертвым родителям, горе, вина, искупление. Все умещается в 20 страниц.

АНИТА БРУКНЕР

«Отель у озера» (1984)

Прекрасный роман о старении, любовных неудачах и выстраданной мудрости.

ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ

«Миссис Дэллоуэй» (1925), «На маяк» (1927)

Работа человеческого сознания, семейные отношения и жизнь в эпоху модернизма. Ясный, тонкий стиль.

ГОМЕР, «ИЛИАДА»

«Одиссея» (ок. VIII в. до н. э.)

Вторая поэма, пожалуй, доступнее для современного читателя, но хороши обе. Каждый год обязательно находится студент, который восклицает: «Не знал, что там такой классный сюжет!»

НАТАНИЭЛЬ ГОТОРН

«Молодой Браун» (1835), «Каменный человек» (1837), «Алая буква» (1850), «Дом о семи фронтонах» (1851)

Готорн, пожалуй, лучше всех американских писателей отображал символическую работу нашего подсознания и то, как проявляются и осмысляются зависть, подозрительность, тоска. Он использовал для этого пуритан, но писал, конечно, не о них.

ЛОУРЕНС ДАРРЕЛЛ

«Александрийский квартет» («Жюстин», «Бальтазар», «Маунтолив», «Клеа», 1957–1960)

Страсть, интриги, дружба, шпионаж, смех и трагедия.

ГЕНРИ ДЖЕЙМС

«Поворот винта» (1898)

[274]

Страшная история! Что это: происки дьявола или безумие, и если второе, то кто безумен? В любом случае Джеймс показывает, как мы, люди, буквально пожираем друг друга. О том же и его «Дэйзи Миллер» (1879), хотя и написана совсем в другом ключе.

ДЖЕЙМС ДЖОЙС

«Дублинцы» (1904–1914), «Портрет художника в юности» (1904–1914)

Я много говорил о двух рассказах из сборника «Дублинцы» — «Аравия» и «Мертвые». В первом из них буквально на нескольких страницах спрессовано все: инициация, грехопадение, образы слепоты и зоркости, странствие, плотское желание, конфликт поколений. «Мертвые» — буквально эталон, золотой стандарт совершенства для рассказа. Неудивительно, что Джойс вскоре оставил малые формы: все уже было сказано. «Портрет художника» — прекрасный роман-воспитание, история о взрослении, обретении самого себя. Взлет, падение, спасение и погибель, эдипов комплекс, открытие мира — все, что придает историям о детстве и отрочестве их вечное обаяние.

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС

«Лавка древностей» (1841), «Рождественская песнь» (1843), «Дэвид Копперфильд» (1850), «Холодный дом» (1853), «Большие надежды» (1861)

Диккенс — самый человечный писатель на свете. Он верит в людей, несмотря на все их недостатки, а еще рассказывает чудесные истории и создает незабываемых героев.

ЭДГАР ЛОУРЕНС ДОКТОРОВ

«Регтайм» (1975)

Межрасовый конфликт и борьба исторических сил в обманчиво простом, похожем на комикс повествовании.

УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙЕЙТС

«Леда и лебедь» (1910), «Дикие лебеди в Куле» (1917),
«Башня» (1928)

[275]

Или сотня других стихотворений. Один профессор-медиевист при мне как-то сказал, что Йейтс — величайший англоязычный поэт всех времен и народов. Если надо выбрать на эту роль кого-то одного, я голосую за Йейтса.

РЭЙМОНД КАРВЕР

«Собор» (1983)

Один из лучших в мире рассказов; Карвер вообще прекрасный минималист. Слепота, причастие, телесный контакт — наши с вами любимые темы.

АНДЖЕЛА КАРТЕР

«Кровавая комната» (1979), «Ночи в цирке» (1984),
«Умные дети» (1991)

Провокация бывает очень хороша, если уметь ею пользоваться. Картер опрокидывает все устои патриархального общества.

ФРАНЦ КАФКА

«Преображение» (1912), «Голодарь» (1924), «Процесс» (1914–1918)

В странном, гротескном мире Кафки герои переживают невероятные и абсурдные происшествия, которые меняют их до неузнаваемости и приводят к гибели. Вообще-то он гораздо живее и интереснее, чем о нем пишут.

ДЖОЗЕФ КОНРАД

«Сердце тьмы» (1902), «Лорд Джим» (1900)

Мало кто заглядывал в человеческую душу глубже, чем Конрад, умевший находить истину в самых темных и диких дебрях.

ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ

«Алиса в Стране чудес» (1864), «Алиса в Зазеркалье» (1871)

В повседневной жизни Кэрролл был математиком, но фантастическую логику снов понимал не хуже любого поэта. Прекрасная и сумасшедшая сказка.

ДЭВИД ГЕРБЕРТ ЛОУРЕНС

«Сыновья и любовники» (1913), «Влюбленные женщины» (1920),

[276]

«Дочь торговца лошадьми» (1922), «Лис» (1923),

«Любовник леди Чаттерлей» (1928), «Дева и цыган» (1930),

«Победитель на деревянной лошадке» (1932)

Король символического мышления.

АЙРИС МЁРДОК

«Отрубленная голова» (1961), «Единорог» (1963),

«Море, море» (1978), «Зеленый рыцарь» (1993)

В романах Мёрдок часто обыгрываются расхожие сюжеты, что и видно по названию «Зеленый рыцарь». Воображение у нее символическое, а логика — абсолютно беспощадная. Недаром же она по образованию философ!

ТОМАС МЭЛОРИ

«Смерть Артура» (1485)

Неисчерпаемый источник легенд для литературы и кино.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

«Лолита» (1955)

Да, та самая. Нет, это не порнография. Но в ней действительно отражено такое, с чем мы предпочли бы не сталкиваться.

И главный герой в ней — один из самых мерзких извращенцев во всей мировой литературе. Кстати, считает себя абсолютно нормальным.

УИСТЕН ХЬЮ ОДЕН

«Музей изящных искусств» (1940), «Хвала известняку» (1951)

Первое стихотворение — очерк о страдании, вдохновленный картиной Питера Брейгеля. Второе — ода мирным ландшафтам и тем, кто в них обитает. У Одена вообще есть что почитать.

ТОМАС ПИНЧОН

«Выкрикивается лот 49» (1965)

Мои студенты, бывает, мучаются с этим небольшим романом, но это оттого, что принимают его слишком всерьез.

Если понимать, что это, как сейчас выражаются, стеб (выросший из молодежной культуры 1960-х), становится гораздо веселее.

[277]

ЭДГАР АЛЛАН ПО

«Падение дома Ашеров» (1839), «Убийство на улице Морг» (1841), «Колодец и маятник» (1842), «Сердце-обличитель» (1843), «Бочонок амонтильядо» (1846), а также бессмертное стихотворение «Ворон» (1845)

Эдгар По одним из первых впустил в творчество подсознание. Его сюжеты (даже в поэзии) следуют логике наших кошмаров, леденящих фантазий, которые мы не в силах подавить или обуздать. А ведь все это написано за пятьдесят с лишним лет до Фрейда! Рассказ «Убийство на улице Морг» — первый настоящий детектив в истории литературы; он послужил образцом для Артура Конан Дойла, Агаты Кристи, Дороти Сэйерс и всех, кто был после них.

СОФОКЛ

«Царь Эдип», «Эдип в Колоне», «Антигона» (V в. до н. э.)

Трилогия пьес об одном обреченном семействе. Первая из них о зоркости и слепоте (и, кстати, это первый известный нам детективный сюжет в западной культуре). Вторая пьеса — о дороге и том «пункте назначения», куда в конце концов приводят все пути. Третья пьеса — размышление о власти, интересах государства и личных принципах. Этим произведениям скоро исполнится 25 веков, но они ничуть не устарели.

РОБЕРТ ЛЬЮИС СТИВЕНСОН

«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), «Мастер Баллантра» (1889)

Он очень интересно осмысливает одну из «горячих тем» XIX века — дуальность, раздвоение личности (на праведную и греховную половины).

БРЭМ СТОКЕР

«Дракула» (1897)

Как, вам нужна причина?

ЭНН ТАЙЛЕР

«Ужин в ресторане “Тоска по дому”» (1982)

[278] У Тайлер много прекрасных романов, но этот я люблю больше всего.

МАРК ТВЕН

«Приключения Гекльберри Финна» (1885)

На бедного Гека в последнее время частенько нападают. Ну да, там использованы расистские обзывалки (ничего удивительного: роман изображает жизнь расистского общества). Но при этом в «Геке Финне» больше человечности, чем в иных трех книгах вместе взятых. И это одна из лучших дорожных историй на свете, хотя дорога там и сыrovата.

ФЭЙ УЭЛДОН

«Сердца и судьбы» (1988)

Прекрасный роман: смешной, грустный, полный волшебства и очень легко написанный.

ДЖОН ФАУЛЗ

*«Волхв» (1966),**«Женищина французского лейтенанта» (1969)*

Если для кого литература и была игрой, так это для Фаулза. В первом из романов молодой эгоист становится зрителем и участником представлений, цель которых — сделать из него человека. Во втором — мужчина должен выбрать между двумя женщинами, но на самом деле — между двумя разными образами жизни. Фаулз есть Фаулз: у него много уровней смысла. И самая прекрасная, выразительная, обольстительная манера письма, какую можно себе представить.

ГЕНРИ ФИЛДИНГ

«История Тома Джонса, найденныша» (1749)

Книгу о взрослении, которая осталась смешной и интересной через 250 лет после публикации, стоит почитать!

ХЕЛЕН ФИЛДИНГ

«Дневник Бриджит Джонс» (1999)

Забавная энциклопедия современной женской жизни: свидания, диета, стресс, личностный рост — и интертекстуальная переключка с «Гордостью и предубеждением» Джейн Остин (1813).

[279]

ФРЭНСИС СКОТТ ФИЦДЖЕРАЛЬД

«Великий Гэтсби» (1925), «Опять Вавилон» (1931)

Если бы современная американская литература состояла из одного-единственного романа и этот роман был бы «Великий Гэтсби», уже можно было бы гордиться. Что означает зеленый свет? Что символизирует сон Гэтсби? А кучки пепла и глаза на рекламном щите?

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

*«Шум и ярость» (1929), «Когда я умирала» (1930),
«Авессалом! Авессалом!» (1936)*

Трудное, но плодотворное чтение. Социальная история, современная психология, классический миф и уникальные повествовательные формы.

ЭДВАРД МОРГАН ФОРСТЕР

«Комната с видом» (1908), «Говардс Энд» (1910), «Поездка в Индию» (1924)

О географии, севере и юге, пещерах нашего подсознания.

РОБЕРТ ФРОСТ

«После сбора яблок», «Поздняя прогулка», «Покос», «Березы» (1913–1916) и все, что попадет на глаза

Современная поэзия без него немислима.

ТОМАС ГАРДИ

«Три незнакомца» (1883), «Мэр Кэстербриджа» (1886), «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891)

Прочтите Гарди, и вы поймете: погода и пейзаж — тоже персонажи. Его вселенная не безразлична к нашим страданиям, а с радостью приложит к ним руку.

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ

Рассказы из сборника «В наше время» (1925), особенно

[280]

«Где течет река»; «Фиеста» («И восходит солнце», 1926),

«Белые слоны» (1927), «Прощай, оружие!» (1929),

«Снега Килиманджаро» (1936), «Старик и море» (1952)

Ну, тут и сказать нечего.

ДЭШИЛ ХЭММЕТ

«Мальтийский сокол» (1930)

Первый из легендарных американских детективов. И не забудьте про фильм!

ДЖЕФФРИ ЧОСЕР

«Кентерберийские рассказы» (1387–1400)

Паломники рассказывают друг другу истории: веселые, ироничные, добрые, горестные, страшные и всякие-всякие.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Тут уж выбирайте что хотите. Вот вам мой хит-парад:

«Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», «Макбет»,

«Король Лир», «Генрих V», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Буря», «Зимняя сказка», «Как вам это понравится»,

«Двенадцатая ночь». И, конечно, сонеты.

Прочтите хоть все. Ведь в них всего по 14 строк. Я очень люблю 73-й, но остальные ничуть не хуже.

МЭРИ ШЕЛЛИ

«Франкенштейн» (1818)

Чудовище не просто чудовищно. Оно многое позволяет понять о своем создателе и о том обществе, в котором жил Виктор Франкенштейн.

ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ

«Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1917),

«Бесплодная земля» (1922)

Элиот до неузнаваемости изменил современную поэзию.

Эксперименты с формой, духовный поиск, политическая мысль.

Сказки, которыми мы живем

«Спящая красавица», «Белоснежка», «Ганс и Гретель», «Рапунцель», «Румпельштильцхен» и множество современных трактовок.

[281]

Фильмы для чтения

«Бледный всадник» (1985)

Клинт Иствуд во всей своей красе: загадочный герой, ангел-мститель.

«В поисках утраченного ковчега» (1981),

«Индиана Джонс и храм судьбы» (1984),

«Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989)

Старые добрые рыцарские сюжеты. Когда ищут святой Грааль или ковчег — ясно, что речь идет о рыцарском странствии. Снимите с Индианы кожаную куртку и шляпу-«федору», заберите у него хлыст, а взамен выдайте кольчугу, шлем и копье. Ну чем не сэр Гавейн?

«О, где же ты, брат» (2000)

Не просто новая версия «Одиссеи», но и прекрасный фильм о путешествии и дружбе. Саундтрек тоже замечательный.

«Гражданин Кейн» (1941)

Не знаю, можно ли смотреть этот фильм, но его совершенно точно можно читать.

«Дилижанс» (1939)

Да, с индейцами там обращаются не слишком красиво. И все равно: прекрасная история о грехе, искуплении и втором шансе. Да, и сцены погони, конечно, на высоте.

«Дурная слава» (1946), «К северу через северо-запад» (1959),
«Психо» (1960)

[282]

Хичкоку вечно кто-то подражает. Пора бы познакомиться с оригиналом!

«Звездные войны» (1977), «Империя наносит ответный удар»
(1980), «Возвращение Джедая» (1983)

Джордж Лукас хорошо изучил теорию персонажа Джозефа Кэмпбелла и создал прекрасные типажи героев и злодеев. Если знаете легенды о рыцарях Круглого стола, тем лучше. Впрочем, неважно, извлечете ли вы из них какое-то сверхценное знание. Вы просто заслуживаете награду. А они стоят того, чтобы их посмотреть. И не раз.

«Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931),
«Новые времена» (1936)

Чарли Чаплин — величайший комик мирового кино. Замены не предлагать. Его бродяжка — гениальный образ.

«Том Джонс» (1963)

Фильм Тони Ричардсона с Альбертом Финни в главной роли. Другие экранизации ему в подметки не годятся. Единственный фильм, где краснеешь от просмотра застольной сцены. Но у фильма, как и у романа Филдинга, много других достоинств. История повесы — взросление и перевоспитание «плохого мальчика» — давно стала классическим сюжетом. А здесь он еще и с большим юмором прописан.

«Шейн» (1953)

Без него не было бы «Бледного всадника».

Мастер-класс

Если хотите закрепить пройденное, вот вам четыре «крепких орешка». Эти тексты дадут возможность использовать все приобретенные навыки, а заодно потренировать фантазию и наблюдательность. Словом, есть где разгуляться. Если сумеете взять от них то, чему они могут научить, считайте, что решили задачку повышенной сложности. Конечно, материал можно взять и другой; добрая сотня романов, пьес и поэм сгодилась бы ничуть не хуже. Просто я люблю вот эти.

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС

«Большие надежды» (1860)

Жизнь, смерть, любовь, ненависть, разбитые мечты, месть, горечь, искупление, страдание, кладбища, ограды, страшные юристы, каторжники, сумасшедшие старухи, истлевшие свадебные пироги. В этой книге есть все, кроме разве что человеческого самовозгорания (это в «Холодном доме», правда-правда). Ну что, уже тянет читать?

ДЖЕЙМС ДЖОЙС

«Улисс» (1922)

Постараюсь держать себя в руках. Во-первых, самое очевидное: «Улисс» — текст не для новичков. Приступайте, когда почувствуете себя старым матерым зубром. Мои студенты через него продираются, но со скрипом. Да, это трудное чтение. Но, поверьте, ваши усилия будут вознаграждены.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС

«Столет одиночества» (1967)

[284]

На этот роман нужно клеить ярлычок: «Осторожно! Высокая концентрация символизма!» Герой переживает расстрел и неудачное самоубийство, 47 женщин рожают ему 47 сыновей; все сыновья носят имя отца и все погибают от рук врага в одну и ту же ночь. Что бы это значило?

ТОНИ МОРРИСОН

«Песнь Соломона» (1977)

Я уже столько говорил про этот роман, что и добавить нечего. Идите и читайте.

Благодарности

Увы, я не могу поименно назвать всех студентов, приложивших руку к созданию этой книги, но без них она точно не появилась бы на свет. Бесчисленные подсказки, сомнения, вопросы, ответы, реплики и комментарии учеников заставили меня сформулировать мысли, положенные в основу этих заметок. Не устаю поражаться, с каким терпением они принимали мои завиральные идеи и с какой готовностью брались за самые зубодробительные тексты. Я бесконечно благодарен за все брошенные мимоходом ремарки, своевременные уточнения, ценные мысли, остроты, недоумение, раздражение, восторг или разочарование по поводу прочитанного. Ученики не дают мне расслабиться и почивать на лаврах. Несколько студентов сыграли особо важную роль при воплощении моих идей и заслуживают отдельного упоминания.

Ехидное замечание Моники Манн помогло заметить, как много у меня накопилось разных афоризмов о литературе. Правда, понадобилось еще несколько лет, чтобы я осознал, какой потенциал кроется в «цитатах дядюшки Тома», как выразилась Моника. Мэри Энн Хэлбот терпеливо выслушивала и комментировала идеи, сформировавшие основу книги, и часто выводила мою мысль на совершенно новый и неожиданный уровень. Келли Тоблер и Диана Сейлор согласились на роль подопытных кроликов в одном эксперименте и предложили замечательные трактовки для рассказа Кэтрин Мэнсфилд. Без них последняя глава была бы несравненно хуже.

Хочу выразить благодарность коллегам-литературоведам: Фредерику Свободе, Стивену Бернштейну, Мэри Джо Кицман

[286]

и Джен Фурман — за то, что читали наброски, подсказывали идеи, выслушивали мои жалобы и сомнения, утешали, делились мудростью. Их добрый юмор и щедрая интеллектуальная помощь облегчили мои труды и сделали их плод гораздо ценнее. Работать с такими талантливыми и отзывчивыми людьми — большое счастье. Они помогают мне казаться умнее, чем я есть. Так что заслуги во многом принадлежат им, а вот ошибки — мои и только мои.

Я безмерно признателен моим издателям и редакторам Фейт Хэмлин, Кейт Дарлинг и Николе Скотт за веру, терпение и понимание, а также конструктивную критику и ценные предложения.

Мои сыновья Роберт и Натан читали целые главы, предлагали свои трактовки и вообще помогали понять, как работает студенческий ум. Моя жена Бренда взяла на себя все бытовые хлопоты и дала мне возможность с головой погрузиться в работу. Выражаю всем троим безмерную любовь и благодарность.

И последнее: спасибо тебе, моя муза! За столько лет работы с литературой я так и не понял, откуда берется вдохновение, но бесконечно благодарен за то, что оно ко мне приходит.

Алфавитный указатель

- «Беовульф»
Аллен, Вуди
Апдайк, Джон
Аристофан
Баньян, Джон. «Путь паломника»
Барнс, Джуна. «Ночной лес»
Барт, Джон
Бахтин, Михаил
Беккет, Сэмюэл. «В ожидании Годо»
Беллоу, Сол
Бене, Стивен. «Дьявол и Дэниел Уэбстер»
Бёрджесс, Энтони. «Заводной апельсин», «Наполеоновская симфония»
Берримен, Джон
Битти, Энн. «Янус»
Бишоп, Элизабет. «Рыба»
Бойл, Том Корагессан
Боланд, Эван
Болдуин, Джеймс. «Блюз Сонни»
Боулс, Пол
Братья Гримм. «Ганс и Гретель»
Браун, Маргарет
Брейгель, Питер
Брукнер, Анита. «Отель у озера»
Брэдбери, Рэй
Брэдстрит, Энн
Бульвер-Литтон, Эдвард
Вергилий. «Энеида»
Визенор, Джеральд
Воннегут, Курт. «Завтрак чемпионов»
Вордсворт, Уильям
Вулф, Вирджиния. «Миссис Дэллоуэй», «На маяк»
Гарднер, Джон. «Грендель»
Гёте, Иоганн Вольфганг. «Фауст»
Гинзберг, Аллен
Гомер. «Илиада», «Одиссея»
Готорн, Натаниэль. «Каменный человек»
Грин, Генри. «Вечеринка в пути», «Слепота»
Гасс, Уильям. «Мальчишка Педерсенов»
Гюго, Виктор. «Собор Парижской Богоматери»
Данте Алигьери. «Божественная комедия»
Даррелл, Лоуренс.
«Александрыйский квартет»

- [288]
- «Жюстин», «Бальтазар»,
«Маунтолив», «Клеа»
- Декстер, Колин
- Джеймс, Генри. «Дэйзи Миллер»,
«Женский портрет», «Поворот
винта»
- Джойс, Джеймс. «Аравия»,
«Дублинцы», «Мертвые»,
«Портрет художника
в юности», «Улисс»
- Диккенс, Чарльз. «Большие
надежды», «Домби и сын»,
«Лавка древностей», «Наш
общий друг», «Рождественская
песнь в прозе», «Холодный дом»
- Донн, Джон
- Ибсен, Генрик. «Кукольный дом»
- Ирвинг, Вашингтон. «Рип ван
Винкль», «Сонная лощина»
- Йейтс, Уильям Батлер. «Дикие
лебеди в Куле»
- Камю, Альбер. «Чума»
- Каннингем, Майкл. «Часы»
- Карвер, Рэймонд. «Собор»
- Картер, Анджела. «Кровавая
комната», «Ночи в цирке»
- Кафка, Франц. «Голодарь»,
«Превращение»
- Керуак, Джек. «На дороге»
- Кингсолвер, Барбара
- Китс, Джон
- Конрад, Джозеф. «Лорд Джим»,
«Сердце тьмы»
- Крейн, Харт. «Мост»
- Кувер, Роберт. «Домик-пряник»
- Кэрролл, Льюис. «Алиса в Стране
чудес»
- Ле Фаню, Джозеф
- Лорд, Одре
- Лоуренс, Дэвид Герберт.
- «Влюбленные женщины»,
«Дева и цыган», «Дочь
торговца лошадьми», «Лис»,
«Любовник леди Чаттерлей»,
«Пернатый змей», «Победитель
на деревянной лошадке»,
«Посох Аарона»
- Манн, Томас. «Смерть в Венеции»
- Марло, Кристофер. «Доктор
Фаустус»
- Мёрдок, Айрис. «Единорог»,
«Отрубленная голова»
- Мильтон, Джон
- Моррисон, Тони. «Возлюбленная»,
«Песнь Соломона»
- Мэлори, Томас
- Мэнсфилд, Кэтрин. «Пикник»
- Набоков, Владимир. «Лолита»
- О'Брайен, Тим. «Вслед
за Каччато»
- О'Брайен, Эдна
- Овидий. «Метаморфозы»
- Оден, Уистен Хью. «Музей
изящных искусств», «Памяти
Йейтса», «Хвала известняку»
- Оруэлл, Джордж. «Скотный двор»
- Остин, Джейн
- Паркс, Тим
- Паунд, Эзра. «Кантос», «Сестина:
Альгафорте»
- Пиль, Джордж
- Пинчон, Томас. «Выкрикивается
лот 49», «Радуга тяготения»
- Плат, Сильвия

- По, Эдгар Аллан. «Маска Красной смерти», «Падение дома Ашеро́в»
- Пропп, Владимир. «Морфология волшебной сказки»
- Рётке, Теодор. «Во славу прерий», «Дальнее поле»
- Рич, Адриенна. «Йом-Киппур»
- Россетти, Кристина. «Отзвук ивовой ро́щи»
- Рушди, Салман. «Сатанинские стихи»
- Силко, Лесли Мармон. «Желтая женщина»
- Смайли, Джейн. «Тысяча акров»
- Сонтаг, Сьюзен. «Болезнь как метафора»
- Софокл. «Царь Эдип», «Эдип в Колоне»
- Спенсер, Эдмунд. «Королева фей»
- Стейнбек, Джон. «К востоку от рая»
- Стивенс, Уоллес. «Снежный человек»
- Стивенсон, Роберт Льюис. «Мастер Баллантрэ», «Сад стихов», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»
- Стокер, Брэм. «Дракула»
- Стоппард, Том. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»
- Тайлер, Энн. «Ужин в ресторане “Тоска по дому”»
- Твен, Марк. «Приключения Гекльберри Финна», «Янки при дворе короля Артура»
- Теннисон, Альфред
- Толстой, Лев. «Анна Каренина»
- Томас, Дилан. «Папоротниковый холм»
- Уайльд, Оскар. «Как важно быть серьезным», «Портрет Дориана Грея»
- Маркес, Габриэль Гарсиа. «Невероятная и печальная история о простодушной Эрендире и ее бессердечной бабушке», «Очень старый человек с огромными крыльями», «Сто лет одиночества»
- Уильямс, Уильям Карлос. «Пейзаж с Икаром»
- Уолкотт, Дерек. «Омерос»
- Уэлдон, Фэй. «Сердца и судьбы»
- Фаулз, Джон. «Волхв», «Женщина французского лейтенанта»
- Филдинг, Генри. «История Тома Джонса, найденыша»
- Фицджеральд, Фрэнсис Скотт. «Великий Гэтсби»
- Флобер, Гюстав. «Мадам Бовари»
- Фолкнер, Уильям. «Авессалом, Авессалом!», «Иди вещай с горы», «Поджигатель», «Свет в августе», «Сойди, Моисей»
- Форд, Форд Мадокс. «Солдат всегда солдат»
- Форстер, Эдвард Морган. «Говардс Энд», «Комната с видом», «Поездка в Индию»
- Фрейд, Зигмунд. «Интерпретация сновидений»

- | | |
|--|---|
| Фрост, Роберт. «Березы», «Погасни же», «Покос», «После сбора яблук» | Чехов, Антон
Чосер, Джеффри.
«Кентерберийские рассказы» |
| Фугард, Атол. «Мастер Гарольд и ученики» | Шекспир, Уильям. «Буря», «Гамлет»,
«Генрих IV», «Генрих V»,
«Генрих VI», «Отелло»,
«Ричард III», «Ромео и Джульетта»,
«Сон в летнюю ночь», сонеты |
| Хаксли, Олдос. «О дивный новый мир» | Шелли, Мэри. «Франкенштейн, или Новый Прометей» |
| Хемингуэй, Эрнест. «Где течет река», «И восходит солнце», «Прощай, оружие!», «Снега Килиманджаро», «Старик и море» | Шелли, Перси Биши
Элиот, Томас Стернз. «Бесплодная земля», «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Пепельная среда», «Поклонение волхвов», «Порядок и миф», «Четыре квартета» |
| Хилл, Джеффри. «Замок пятидесятницы», «Ханаан» | Эмерсон, Ральф Уолдо
Эрдрих, Луиза. «Лекарство от любви» |
| Хини, Шеймас. «Край болот» | Эсхил. «Орестея» |
| Хичкок, Альфред | Юнг, Карл |
| Хокинг, Стивен. «Краткая история времени» | |
| Хэнсбери, Лорейн. «Изюминка на солнце» | |
| Чандлер, Рэймонд | |
| Честертон, Гилберт Кит.
«Небесная стрела» | |

Максимально полезные книги от издательства «Манн, Иванов и Фербер»

Заходите в гости: <http://www.mann-ivanov-ferber.ru/>

Наш блог: <http://blog.mann-ivanov-ferber.ru/>

Мы в Facebook: <http://www.facebook.com/mifbooks>

Мы ВКонтакте: <http://vk.com/mifbooks>

Предложите нам книгу: <http://www.mann-ivanov-ferber.ru/about/predlojite-nam-knigu/>

Ищем правильных коллег: <http://www.mann-ivanov-ferber.ru/about/job/>

Научно-популярное издание

Фостер Томас

Искусство чтения
Как понимать книги

Главный редактор *Артем Степанов*
Ответственный редактор *Мария Красовская*
Арт-директор *Алексей Богомолов*
Редактор *Елизавета Цыганкова*
Верстка *Юлия Рахманина*
Дизайн переплета *Станислав Леонтьев*
Корректоры *Ярослава Терещенкова,*
Юлия Майская