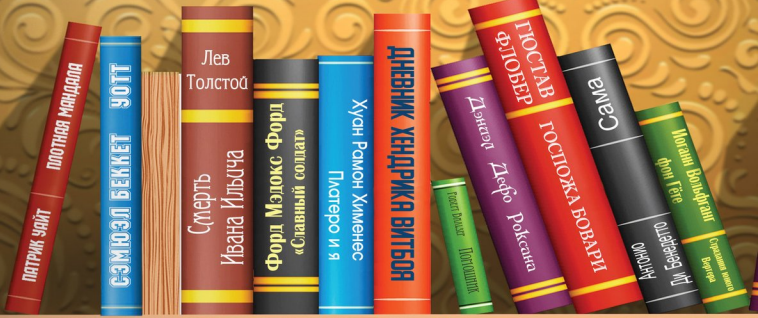
Дж. М.

Кутзее

Толстой, Беккет, Флобер и другие



23 очерка о мировой литературе

ЛУЧШЕЕ ИЗ ЛУЧШЕГО КНИГИ ЛАУРЕАТОВ МИРОВЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРЕМИЙ

Действительность всегда выходит за пределы литературных шаблонов

Толстой, Беккет, Флобер и другие. 23 очерка о мировой литературе

Джон Максвелл Кутзее

Аннотация
Дж. М. Кутзее. Толстой, Беккет, Флобер и другие. 23 очерка о мировой литературе
1. Дэниэл Дефо. «Роксана»
2. Натаниэл Хоторн. «Алая буква»
3. Форд Мэдокс Форд. «Славный солдат»
4. Сказание Филипа Рота о чумé
5. Иоганн Вольфганг фон Гёте. «Страдания юного Вертера»
6. Переводы Гёльдерлина
7. Генрих фон Клейст. Два рассказа
8. Роберт Вальзер. «Помощник»
9. Гюстав Флобер. «Госпожа Бовари»
10. Ирен Немировски,. еврейская писательница
11. Хуан Рамон Хименес. «Платеро и я»
12. Антонио Ди Бенедетто. «Са́ма»
13. Лев Толстой. «Смерть Ивана Ильича»
14. О Збигневе Херберте
15. Молодой Сэмюэл Беккет
16. Сэмюэл Беккет. «Уотт»
17. Сэмюэл Беккет. «Моллой»

18. Восемь способов смотреть на Сэмюэла Беккета
Раз
Два
Три
Четыре
Пять
Шесть
Семь
Восемь
19. Поздний Патрик Уайт
Один
Два
20. Патрик Уайт. «Плотная мандала»
21. Поэзия Леса Мёрри
Один
Два
Три
Четыре
Пять
Шесть
Семь
22. Чтение Джералда Мёрнэйна
23. Дневник Хендрика Витбоя
Примечания

Аннотация

Джон Максвелл Кутзее – первый писатель, который дважды был награжден Букеровской премией – в 1983 году за роман «Жизнь и время Михаэла К.» и в 1999 году за роман «Бесчестье». В 2003 году он удостоился Нобелевской премии по литературе. «Описывая слабости и недостатки людей, писатель обнаруживает божественную искру в человеческом существе», – говорилось в заявлении Шведской академии.

Знаменитый южноафриканский автор, опытный и проницательный критик, Кутзее собрал в одном сборнике свои лучшие очерки. Размышляя о творчестве величайших литературных умов мира, от Дэниэля Дефо и Иоганна Гёте до Ирен Немировски и Филипа Рота, писатель в определенном смысле бросает вызов современному человеку, которому кажется, что он уже нашел ответы на все вопросы.

Дж. М. Кутзее

Толстой, Беккет, Флобер и другие

23 очерка о мировой литературе

John Maxwell Coetzee
LATE ESSAYS. 2006–2017

Copyright © 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2016, 2017 by J. M. Coetzee

Перевод с английского Шаши Мартыновой
Разработка серии: К. А. Терина
Дизайн переплета: А. Г. Сауков



Серия «Лучшее из лучшего. Книги лауреатов мировых литературных премий»

© Мартынова Ш., перевод на русский язык, 2019

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

* * *

1
Дэниэл Дефо
«*Роксана*»

Дэниэл[1] Дефо родился в 1660 году в семье диссентеров — протестантов-маргиналов кальвинистского толка. Как и для католиков, двери университетов для диссентеров были закрыты, и Дефо получил образование в одной диссентерской академии на задворках Лондона. Что само по себе неплохо. Английские университеты тогда переживали не лучшие времена, а академии, подобные той, которую посещал Дефо, оставались открытыми для новых течений в философии и естественных науках. В таких академиях преподавали не классическую программу — грамматику и риторику, а практические предметы — историю и географию, а также обучали студентов писать на их родном английском.

Окончив учебу, Дефо намеревался строить карьеру в торговле, но его неугомонное, временами взбалмошное вмешательство в дела страны,

[1] Примечания: 1

Имена Дэниэл, Натаниэл и Сэмюэл в этом издании приведены к единообразному написанию. — *Примеч. пер.*

отягощенное диссидентством, затрудняло его предпринимательскую жизнь. И хотя Дефо благоразумно отошел от радикально эгалитарных взглядов своей юности, общая позиция у него в общем и целом сохранилась прогрессивная, особенно в том, что касалось отношений между полами. Как журналист и политический комментатор, он открыто осуждал браки по расчету и призывал к реформе брачного законодательства. Состоять в браке с человеком, которого не любишь, писал он, равносильно высшей мере наказания, применявшейся в Древнем Риме, где убийцу привязывали к трупу жертвы и бросали умирать от медленного гниения. Дефо ратовал за образование для женщин по современной программе, которая снабдит их всем необходимым, чтобы обустраивать свою жизнь самостоятельно. Его собственный брак сложился примечательно счастливо.

Поскольку Дефо писал свободно (как говорили его критики — беспорядочно) на любые темы под солнцем и с беззаботной (с виду) поспешностью, он завоевал себе особое положение в истории литературы — невольного, случайного первопроходца реалистического романа. Французский критик Ипполит Тэн в 1863 году писал:

> Воображение [Дефо] – воображение в первую очередь делового человека, а не художника, оно полнится фактами, их едва ли не избыток. Он предъявляет их в том виде, в каком сам обрел, никак не обустраивая и не стилизуя, словно бы в беседе, не пытаясь достичь того или иного воздействия или же выстроить упорядоченную фразу, применяет технические понятия и вульгарные обороты, повторяется, если необходимо, произносит одно и то же дважды или трижды.

По Тэну, Дефо будто бы попросту обнародует содержимое своего ума без всякого вмешательства искусства. Поскольку получающаяся мешанина так похожа на мешанину повседневности, мы воспринимаем ее в некотором смутном смысле как «настоящее» или «подлинное».

> Как раз в этом [избегании видимой художественности] и состоит его талант. Именно так его несовершенства служат его целям. Недочеты, повторы, нудное

многословие и создают эту иллюзию: у нас не получается сказать, что ту или иную деталь, такую мелкую, такую обыденную, можно изобрести – изобретатель оставил бы ее без внимания, слишком уж скучно помещать ее в текст намеренно. Искусство совершает выбор, приукрашивает, привлекает наш интерес; искусство не могло бы нагородить такую гору блеклых, вульгарных подробностей; следовательно, сказанное – правда[2].

Вердикт Дефо, вынесенный Тэном, суров, но в сути своей действителен и по сей день. Как писатель Дефо не знал, что́ делает, а значит, понятия не имел о важности того, чем занимается. Следуя чутью в том, что мы задним числом рассматриваем как поток, источник которого — врожденный гений, Дефо подарил нам — под чередой масок — образ ума своей эпохи, а точнее — ума выдающегося общественного деятеля: пытливого, восприимчивого мужчины — или женщины

---

[2] Примечания: 2

Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (Париж, 1863), т. 3, с. 266–267. — *Здесь и далее примечания автора, кроме случаев, оговоренных особо.*

— из зарождавшегося среднего протестантского класса.

Среди прочего, людей, окружавших Дефо, раздражала его самоуверенность. Он считал, что нет ничего такого, с чем он бы не справился. В эпоху, когда недостатка в мужчинах, наделенных могучим интеллектом, не наблюдалось (Исаак Ньютон жил тогда же), Дефо — блестящий пример ума другой разновидности: ума практического, который знает или стремится узнать, как все делается. Вот неполный список того, чем он успел позаниматься за свои семьдесят лет на Земле.

Он вел — в разное время и с разным успехом — торговые операции, связанные с вином и крепкими напитками; скаковыми лошадьми; льняными тканями, шерстяными тканями и чулками; посевным зерном; табаком и древесиной; сыром, медом и моллюсками. Имел отношение к финансированию коммерческого рыболовства и управлял фабрикой, изготовлявшей кирпич и черепицу. Вложил гору денег в два неудачных проекта: питомник циветт для парфюмерной торговли и в строительство водолазного колокола для поисков затонувших сокровищ на морском дне. Его дважды объявляли банкротом и сажали в тюрьму.

В параллельной карьере — в журналистике — он заведовал журналом мнений «Ревью», который с 1704 по 1713 год выходил трижды в неделю. Журнал специализировался на международных делах и экономических прогнозах, и в его время ему не было равных в проницательности и глубокомыслии публикаций — и все это благодаря Дефо. Переизданная на благо исследователей в 1938 году полная подшивка «Ревью» составляет двадцать два толстенных тома.

В 1703-м Дефо судили и признали виновным в том, что в наше время называют разжиганием розни, — на основании сочиненного им памфлета, в котором Дефо от лица фанатика-проповедника Церкви Англии доказывает, что с диссентерами лучше всего разбираться, их распиная. Дефо провел в тюрьме пять месяцев, а затем был предан публичному осмеянию у позорного столба.

Несколько правительств подряд нанимали его на службу, которую мы ныне именуем разведывательной, а во времена Дефо называли шпионской. По долгу этой службы ему довелось пересечь страну вдоль и поперек, он собирал распространенные в народе мнения и докладывал полученные данные начальству в Лондоне. Дефо

применил этот опыт, когда взялся обустраивать общенациональную сеть осведомителей, управляемую из Уайтхолла.

Его углубленное знание внутренних дел страны обеспечило ему основу для трехтомного труда, который он опубликовал после того, как оставил государственную службу и стал зарабатывать на жизнь писательством (профессией, которую он если и не изобрел, то уж точно был в ней первопроходцем). «Беспересадочный тур по Великобритании» — одновременно и путеводитель для странствующих, и анализ состояния британского общества, и доклад о британских экономических перспективах — для своего времени самый авторитетный обзор.

И вот, начав в 1719 году, когда ему было почти шестьдесят, Дефо стремительно написал и обнародовал целую череду книг, с виду похожих на жизненные истории путешественников и преступников, рассказанные ими самими, — книг, в значительной мере определивших форму и стиль современного романа. Первая фантазия в этой серии «Жизнь, необыкновенные и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, написанные им самим» поразила воображение читателей и обрела громадный коммерческий

успех.

Последняя в этой цепочке книг-фантазий — «Счастливая куртизанка, или Роксана», изданная в 1724 году. «Роксана» отмечена всеми признаками писательской поспешности. Роман изобилует повторами (его можно запросто укоротить на треть), книгу, судя по всему, вовсе не редактировали (есть две версии того, как главная героиня оказалась в Харвиче после бурного морского странствия с континента), а пассажи, где она раскаивается в своей грешной жизни, подозрительно похожи на позднейшие вставки, сделанные ради цензорского ока.

Роксана (это псевдоним: подразумевается, что у нее есть «настоящее» имя, но нам его так и не раскрывают) — красивая и умная женщина, торгующая своей привлекательностью (на которую время, похоже, не оказывает никакого влияния — Роксана не пользуется косметикой, однако мужчины по-прежнему находят героиню чарующей и в ее пятьдесят лет) ради того, чтобы добыть себе самое желанное: материальную независимость. В ходе богатой событиями эротической жизни она дважды выходит замуж и один раз оказывается в некотором квазисупружестве, а сверх того переживает два серьезных романа,

один во Франции и один в Англии. Касательно английского романа она держит рот на замке и предоставляет нам самим догадываться, что любовник, о котором идет речь, — должно быть, правящий монарх. (Это, разумеется, авторская уловка: нам полагается рассудить, что, раз это вымышленная история, автор не стал бы вуалировать столь пикантный эпизод, а значит, история не вымышленная — наверняка она «правдива».)

Если не считать первого мужа, с которым она оказывается в браке в самом начале книги и который бросает ее без денег с пятерыми детьми на руках, мужчины в жизни Роксаны глубоко привязаны к ней, даже пленены ею. Чтобы доказать свою преданность, ее аристократический французский любовник порывает со всеми своими прочими пассиями; все возлюбленные Роксаны осыпают ее деньгами и драгоценностями.

С учетом того, насколько значим для действия романа сексуальный шарм Роксаны, удивительно, до чего мало мы узнаем о ее эротической психологии. Важно ли для Роксаны удовольствие от секса или же она применяет его исключительно из корыстных соображений? На этот счет Роксана безмолвствует. Следует ли нам рассудить, что сексуальные потребности главной

героини невелики или что нет в ней того особого нарциссизма, какой позволил бы ей радоваться тому, что она — предмет чьего-то желания, или же ее молчание попросту означает, что она слишком скромна, чтобы раскрывать эту тему?

Но Роксанино молчание уж точно не означает, что Дефо, ее создатель, слишком осторожен или стыдлив, чтобы исследовать устройство полового желания. Довольно вспомнить протяженную эротическую игру между Роксаной, ее вторым (псевдо) мужем и служанкой Эми — игру, в которой две женщины распаляют и подзуживают друг друга до, собственно, совокупления.

В этом эпизоде начинается исследование психологии соблазнения — точнее, психологии соблазняемого, — и далее оно развивается, там и сям, по ходу всего романа. Ключевое слово в этих изысканиях — «неотразимый». Впервые отдавшись своему французскому любовнику, Роксана утишает муки совести, говоря себе, что совратитель был «неотразим», а справедливый Бог не станет наказывать нас за то, чего «никак не избежать». В случае с королем она вновь заявляет, что не несет ответственности: «Человек этот повел свою осаду столь неотразимым образом,

что… не в моей власти было противиться ему»[3].

Как и с предыдущим романом «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс»[4] (1722), «Роксана» по крайней мере похожа на исповедь — это сокрушенный рассказ о неразумно растраченных годах. Поэтому Роксана, что ожидаемо, излагает историю своих разнообразных приключений как нравственных промахов, а не триумфов. Она оправдывает себя тем, что, хоть и не желала поддаваться, ей пришлось, поскольку ее соблазнитель был неотразим, и далее — что человека нельзя винить за то, что он сдался непреодолимой силе.

Но правда состоит в том, что сексуальное соблазнение всегда преодолимо: именно это отличает его от изнасилования. Человека можно заставить делать то, чего он не желает, но нельзя уговорить — если человек действительно этого не желает. Таков, по сути, ответ Аристотеля на вопрос, почему мы иногда действуем вопреки собственным интересам: мы поступаем так, гово-

---

[3] Примечания: 3

Daniel Defoe, *Roxana: The Fortunate Mistress*, под ред. David Blewett (Лондон: Penguin, 1982), с. 105, 243. [Здесь и далее пер. Т. Литвиновой. — *Примеч. пер.*]

[4] Примечания: 4

Пер. названия А. Франковского. — *Примеч. пер.*

рит он, потому что не знаем, что для нас хорошо, в той мере, чтобы это знание стало для нас полностью усвоенным. (Поэтому, согласно Аристотелю, одно лишь следование нравственному закону не делает человека хорошим.)[5]

Роксана не прикидывается, что глубоко и искренне верит в добродетель, утрату которой она то и дело оплакивает. Напротив — Роксана счастливо остается в этом раздвоенном, двусмысленном состоянии, в котором хочет противиться соблазну, но в равной мере желает, чтобы ее сопротивление смели прочь с пути. Она вполне осознает эту раздвоенность или двусмысленность внутри себя самой и пользуется ею, чтобы избежать обвинений. Так, она говорит Эми об одном своем ухажере: «Если же я не стану думать заранее, а он будет настаивать, то обстоятельства, по всей видимости, вынудят меня уступить. Лучше же всего было бы для меня, чтобы он оставил меня в покое» (с. 74). Втайне она признает, что быть соблазненной интереснее (увлекательнее, вдохновеннее, эротичнее, еще соблазнительнее в дальнейшем), чем отдаваться впрямую, недвусмысленно, что прелюдия к сексуальному

[5] Примечания: 5
Аристотель, «Никомахова этика», часть 3, глава 1.

действу бывает желаннее, эротически насыщеннее, чем само действо. Соблазнение, мысль о соблазнении, приближение его, воображаемый опыт соблазнения оказываются глубоко соблазнительными — едва ли не неотразимыми.

Грех и его дьявольские козни — опорный камень протестантской психологии нравственности, одна из многих областей, в которых Дефо располагал непосредственным знанием. Он безусловно был осведомлен о наиболее распространенной отговорке, какую люди предъявляют, объясняя, почему они впали во грех: их ослепила страсть («неотразимая» страсть), говорят они, а она за пределами рассудка, раз коренится в нашей животной самости. Дефо также осознавал слабость этого довода, а именно: поскольку мы не поддаемся всем нашим страстям подряд, должен быть в нас некий голос, подсказывающий, когда поддаваться, а когда нет, какие соблазны следует считать непреодолимыми, а какие — преодолимыми. Этот голос принадлежит нам самим, а не нашему животному началу.

Довольно нетрудно отмахнуться от Роксаниных оправданий ее греховодничества, в которых она прибегает к психологии, как от своекорыстных («нечто во мне заставило меня так поступить»).

Труднее же отмахнуться от экономического довода, который она выдвигает в свою защиту: женщина, брошенная на произвол судьбы собственным мужем, вынуждена либо искать себе покровителя, либо становиться проституткой — Англия ее времени не оставляет ей иного выбора.

Несомненно, Роксана сгущает краски. Можно вообразить альтернативный исход этой истории, где успешная молодая женщина, подобная Роксане, располагает всем необходимым, чтобы заявиться в дом к какому-нибудь состоятельному торговцу и предложить себя преподавательницей французского для его детей. Но в истории, которую Дефо на самом деле придумывает, он стремится призвать к упрощению законов о разводе, из-за которых брошенная жена не имеет возможности вторично выйти замуж, и, шире, к юридическому равенству партнеров в браке. К тому же он ратует за образование для девушек, которое позволит им обеспечивать себе финансовую независимость. Это двойное заявление предложено в романе с немалой настойчивостью. Оно достигает апогея в яростных нападках, какие Роксана направляет на институт брака, когда душке голландскому купцу, с которым она

уже переспала, хватает дерзости просить ее руки. Выйдя за него замуж, говорит Роксана, она потеряет свою свободу, состояние и независимость и сделается служанкой до конца своих дней. «Как я с такой готовностью поступалась своей честью… я вместе с тем не желала поступиться деньгами» (с. 186).

Деньги играют ключевую роль во всех литературных фантазиях Дефо, но в «Роксане» — как нигде более. Сильнее всего Роксана восхищается в мужчине хорошим нюхом на деньги, а в муже ищет надежности в делах финансовых. Уважение к таким сущностно буржуазным качествам может показаться странным в женщине, чья высочайшая мечта — стать шикарной куртизанкой. Но за броским фасадом Роксана — благоразумная, даже скаредная накопительница. Она привольно тратит деньги, но любые ее расходы — вложение, которое, по расчетам, должно принести прибыль в будущем. Все остальное — многочисленные «подарки», которые она получает от мужчин, — заперто в кованом сундуке. Ее любовники понятия не имеют о масштабах ее растущего состояния. Это ее величайшая тайна.

Переезжая из страны в страну, как вынуждают ее обстоятельства, Роксана сталкивается с

задачей перемещения активов. О том, чтобы странствовать с россыпями драгоценностей и серебряной посудой, и мыслей нет — слишком рискованно, и все же у нее, как у женщины, нет ни соответствующих знаний, ни связей, чтобы превратить свои ценности в более надежные и легко перемещаемые банкноты. Голландского купца в ее глазах возвышает и в конце концов делает пригодным как партнера в супружестве именно ловкость, с которой он обращается с финансовыми инструментами нового коммерческого века. Как только Роксана поселяется в Лондоне — берет уроки финансового управления и совершает важнейший экономический шаг от накопления сокровищ к вложению капитала в рост.

Хотя «Роксана» обременена недостатками — слишком затянута и многословна, — в последней одной пятой романа провисающая драма оживает. По маловероятному стечению обстоятельств старший ребенок от первого брака Роксаны находит мать, которая бросила его много лет назад. Внезапное появление на сцене дочери — самое настоящее возвращение вытесненного — повергает Роксану в чудовищную растерянность. Ребенок раскрыл ее тайну — тайну куртизанки.

Если этот секрет станет достоянием общественности, ее счастливый брак с голландцем будет разрушен. Но хуже того, дитя требует, чтобы Роксана признала ее своей дочерью, покаялась в причиненном ребенку зле, воздала дочери за него и стала матерью, которой отказывалась быть. Это требование Роксана не удовлетворит: она не станет ломать свою жизнь ради чужого человека, который явно не в себе. Это требование Роксана и *не в силах* удовлетворить: как мы уже начинаем понимать, в ее эмоциональном устройстве имеется глубинная холодность, которую целая жизнь корыстных расчетов лишь усилила, и этот недостаток сердечности сделал ее неспособной отдавать.

Роман завершается хаосом и нравственности, и самой своей формы: рассказчик, который так прилежно и подробно вел хронику событий Роксаниной жизни, постепенно теряет власть и над этой жизнью, и над самим повествованием. Спутница Роксаны Эми, которая так долго оставалась рядом, что, кажется, стала альтер-эго самой Роксаны, предлагает убить Роксаниного ребенка; главная героиня то ли кивает, то ли нет (нам это наверняка неизвестно, мы уже сомневаемся в ее правдивости); и деяние вроде бы свершается

— мы не знаем, как, где или когда, поскольку этого не желает знать сама Роксана.

Для такой масштабной художественной прозы у Дефо не было образцов для подражания: он просто изобретал эту историю по ходу повествования, как изобретал и саму ее форму. И хотя доказать этого нельзя, есть все основания считать, что он писал ее стремительно и почти не перечитывая. Неверно было бы утверждать, что последние шестьдесят или семьдесят страниц «Роксаны» написаны в состоянии одержимости: Дефо для этого располагал слишком ясным умом, был слишком умен и профессионален. Но он совершенно точно писал, выходя за пределы собственных сил, за пределы того, что сам считал для себя возможным или что, по мнению его современников, ему по плечу.

2
Натаниэл Хоторн[6]
«*Алая буква*»

В 1694 году члены городского магистрата Салема в Массачусетсе приняли закон, криминализующий супружескую неверность, и за этот проступок полагалось следующее наказание: виновники должны были сидеть целый час на эшафоте с веревками на шеях, после чего их жестоко пороли; далее всю их оставшуюся жизнь им предписывалось носить на одежде вырезанную из ткани и пришитую прописную букву «А», броского цвета, два дюйма высотой.

Натаниэл Хоторн наткнулся на этот необычайный факт, изучая анналы раннего периода заселения Новой Англии. Замысел повести о женщине, осужденной носить в повседневной жизни знак ее преступления как тавро, под постоянным осуждающим взглядом общественности, будил в Хоторне исключительный интерес. Хотя по сво-

---

[6] Примечания: 6

Принятое в русскоязычной традиции написание фамилии Hawthorne (Готорн) в этом издании заменено на нормативное по необходимости, продиктованной авторским текстом. — *Прим. пер.*

ему происхождению Хоторн был несомненным выходцем из Новой Англии (его предок значился среди первых поселенцев Массачусетса), у него были причины считать себя предателем местных традиций, пусть и неявным, поскольку, в отличие от своей героини, отличительных меток он не носил.

Как сообщают его записные книжки, полицию нравов Хоторн нимало не поддерживал. На шкале греховности проступки, совершенные в сфере сексуального, казались ему многократно легче бесчеловечной черствости пуританских натур в том виде, в каком она проявлялась в Новой Англии и особенно во вторжении в частную жизнь людей под видом пастырского попечения.

Сюжет «Алой буквы» Хоторн замыслил так, чтобы свести воедино две заботившие его темы: судьбу изгоя-правдоруба и вмешательство духа науки — с его программной элизией сострадательных порывов сердца — в изучение человеческой психологии. Первая тема соотносилась с представлением Хоторна о себе как о критике американского общества, вторая — с его писательским призванием.

«Алой буквой» Хоторн занялся, когда ему уже было хорошо за сорок. К тому времени плоды

его литературной работы оставались довольно скудными: помимо рассказов для детей всего два тома малой прозы. Читающей публике он был известен, по его собственным словам, как «мягкий, застенчивый, нежный, меланхоличный, чрезвычайно чувствительный и не очень настырный человек», дилетант от литературы, который, похоже, взял себе фамилию «Хоторн» как псевдоним — из-за утонченности самого слова[7]. «Алая буква» поначалу тоже мыслилась как рассказ, но по мере того, как писатель самозабвенно трудился, текст все увеличивался в объеме. Хоторн завершил роман за недолгие семь месяцев и опубликовал его в 1850 году. Этот прилив творческой энергии не истощился: в последующие два года родились романы «Дом о семи фронтонах»[8] и «Счастливый дол»[9].

Издатель Хоторна счел «Алую букву» недостаточно объемистой для отдельной книги. По его наущению Хоторн добавил путаное вступление

---

[7] Примечания: 7

Nathaniel Hawthorne, предисловие к изданию: *Twice-Told Tales* 1851 года. [Рус. изд.: Натаниэл Хоторн, «Дважды рассказанные истории», рус. пер. 1856. Слово *hawthorn* означает «боярышник» (*англ.*). — *Примеч. пер.*]

[8] Примечания: 8

Пер. названия Г. Шмакова. — *Примеч. пер.*

[9] Примечания: 9

Пер. названия С. Поляковой. — *Примеч. пер.*

с заголовком «Таможня», в котором решил изложить, как он, трудясь таможенником в порту Салема, обнаружил в пыльном углу среди всякой всячины сверток с куском побитой молью, но дорогой ткани, вырезанным в форме буквы «А» и вышитым золотой нитью. Таким образом, эта вводная глава объясняет возникновение зародыша будущего романа. Кроме того, она проговаривает — отчетливее, чем в само́м романе, — цель (или одну из целей) этой работы:

Фигура первого предка [то есть первого из американских Хоторнов], вошедшего в семейные традиции с туманным и сумрачным величием, присутствовала в моем детском воображении, сколько я себя помню. И до сих пор она преследует меня, вызывает странную тоску по родному прошлому, которую я едва ли испытываю к современному городу. Похоже, сильнейшая тяга к обитанию здесь принадлежит этому мрачному предшественнику, бородатому, одетому в черный плащ и островерхую шляпу, который появился так давно, что шество-

вал, со своей Библией и мечом, по еще не истоптанной улице к величественному порту и был значимой фигурой, мужем войны и мира. Сам я, чье имя не на слуху и чье лицо мало кому знакомо, обладаю ею в куда меньшей мере. Он был солдатом, законодателем, судьей, он правил местной Церковью, имел все черты пуританина, как добрые, так и злые. Он был рьяным гонителем, о чем свидетельствуют квакеры…

Его сын также унаследовал фанатичный характер и настолько посвятил себя истреблению ведьм [то есть судам над ведьмами в 1692 году], что можно откровенно признать: их кровь запятнала его. Запятнала настолько, что его сухие старые кости на кладбище Чартер-стрит должны до сих пор хранить ее след, если только не рассыпались в пыль…

…я не знаю, раскаялись ли мои предшественники, решились ли просить Небо простить их жестокость или же они теперь стонут под бременем последствий по иную сторону бытия. Так или иначе, я, ныне писатель, в качестве их пред-

> ставителя принимаю на себя всю вину и молюсь, чтобы любое заслуженное ими проклятие – насколько я слышал и насколько темно и беспросветно было состояние нашей семьи [то есть Хоторнов] в течение многих лет, оно действительно могло существовать – отныне и впредь было снято[10].

Писатель не всегда способен предъявить глубинное устремление, скрывающееся за написанным. Но Хоторн со всей ясностью верил — или же хотел, чтобы верили его читатели, — что создание романа «Алая буква» — искупительный жест, признание вины, доставшейся по наследству, и желание размежеваться со своими предками-пуританами.

Хотя книга вызвала некоторый протест (комментатор из «Чёрч Ревью» в январе 1851 года назвал ее «тошнотворными амурами пуританского пастора с хрупким созданьем под своей опекой»), «Алую букву» вскоре сочли знаковым

---

[10] Примечания: 10

Nathaniel Hawthorne, ‘The Custom-House’, в: *The Scarlet Letter*, под ред. Sculley Bradley et al. (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1978), с. 11. [Здесь и далее пер. Н. Емельянниковой, Э. Линецкой. — *Примеч. пер.*]

произведением юной литературы Соединенных Штатов[11]. Через три десятка лет после публикации романа Хенри Джеймз даже решился заявить, что эту книгу можно с гордостью представлять европейскому читателю как «изысканную… [и все же] совершенно американскую»[12].

Персонаж, олицетворяющий в «Алой букве» бессердечность пуританского характера, — Роджер Чиллингуорт, и все леденеет от его прикосновения[13]. Он еще в Англии женился на юной Эстер Прин, но (как нам деликатно намекают) не сумел выполнить свой супружеский долг перед ней. От памяти о его прикосновениях Эстер содрогается и много лет спустя.

Чиллингуорт появляется в первой же сцене книги, где наблюдает за Эстер на эшафоте, на руках у нее ребенок — доказательство ее неверности. Обманутый муж тут же догадывается, что отец ребенка — пастор Артур Диммсдейл.

---

[11] Примечания: 11

Обзор: Arthur Cleveland Coxe, в: Hawthorne, *The Scarlet Letter*, сост. Bradley et al., с. 257.

[12] Примечания: 12

Henry James, *Hawthorne*, сост. Tony Tanner (Нью-Йорк: Macmillan, 1967), с. 109.

[13] Примечания: 13

Здесь: chilling (*англ.*) — леденящий душу. — *Примеч. пер.*

Чиллингуорт мстит ему, втираясь в доверие к Диммсдейлу и делая вид, будто заботится о здоровье пастора, сам же тем временем изводит его.

Образ Чиллингуорта иллюстрирует черту композиционного метода Хоторна, который именуют *аллегорическим*. Пусть при создании этого персонажа Хоторн и опирался на популярные готические романы вроде «Монаха» Мэттью Льюиса или «Мельмота-скитальца» Чарлза Мэтьюрина, он мыслил себе Чиллингуорта как ожившую иллюстрацию безразличия к цельности души, лежащего в основе лишенной любви психологической науки.

Другой — и более сложный — «аллегорический» персонаж романа — Перл, дочь Эстер и Диммсдейла. В нравственной системе романа у Перл сразу несколько задач. Ей нужно воплощать идеал личной самостоятельности, которую потребовали себе любовники (отсюда ее безумные выходки и безразличие к одиночеству). Нужно ей воплощать и тот принцип, что человек должен держаться правды, невзирая ни на какие последствия (поэтому она не позволяет Эстер избавиться от алой буквы и настаивает, чтобы Диммсдейл во всем признался). Наконец, она должна олицетворять дух алой буквы (отсюда ее

причудливое облачение). Поскольку первые две роли в немалой мере противоречат друг другу, а алая буква (в этом глубинный смысл всей книги) всегда означает больше, чем нам кажется, из Перл получается особенно трудный для целостного восприятия персонаж: лишь разъяв его на отдельные роли, можно понять, какова функция Перл в том или ином эпизоде текста. От того, что Хоторн время от времени обращается с этой героиней с приторной сентиментальностью, проще не становится.

Диммсдейл и Эстер, два других ключевых персонажа этой книги, выстроены совсем не «аллегорически», хотя Диммсдейлу привиты некоторые аллегорические черты, особенно жест, которым он защищает свою грудь, на которой, быть может — или же нет, — болезненно запечатлена его личная алая буква.

Роман «Алая буква» — не аллегория, то есть это не история, чьи элементы близко совпадают с элементами какой-то другой истории, происходящей в ином, параллельном измерении. Однако эту книгу предполагается читать в аллегорическом духе: без иудео-христианской традиции аллегорического чтения, которая стоит за этим текстом, действительно получилась бы простень-

кая байка. Именно сама алая буква, а не события в жизни Эстер, сообщает нам, что мы смещаемся в аллегорический мир. Алая буква — символ содержательности: что эта буква означает — «адюльтер», или «ангел», или что-то еще, может, даже «artist»[14], — не важно по сравнению с тем, что она означает нечто за пределами себя самой и по сравнению с потрясающим парадоксом, на котором зиждется весь роман, значение этой буквы подвижно и не обязано оставаться тем, что вкладывали в этот символ те, кто ввел ее в обиход.

Эстер принимает на себя этот символ, навязанный ей как знак греха и стыда, и исключительно личным усилием придает ему другой смысл. Этот другой смысл не предложен в явном виде ни ее согражданам, ни читателю: он принадлежит одной лишь Эстер и необязательно должен быть предъявлен. В той же мере нам неизвестно, что́ этот всепоглощающий проект — написание книги с заглавием «Алая буква», двухсложным девизом, с которым отныне будут ассоциировать Хоторна-человека, — значил для самого Хоторна. Впрочем, можно догадываться: как Эстер взаимо-

[14] Примечания: 14
Художник (*англ.*). — *Примеч. пер.*

связана с ранним пуританским обществом, так же и Хоторн был взаимосвязан с Новой Англией своего времени.

Хенри Джеймз — чья книга 1878 года о Хоторне стала классикой американской критики, и не в последнюю очередь благодаря тому, что в ней говорится о личных устремлениях Джеймза как романиста в пору написания той книги, — одобрил «Алую букву» не целиком и уж точно не целиком одобрил сам подход Хоторна к художественному письму. Суть критики Джеймза — в его нелюбви к аллегории. «По моему мнению, — пишет он, — аллегория… есть одно из простейших упражнений воображения… Она никогда не казалась мне… первоклассной литературной формой» («Хоторн», с. 70).

Джеймз здесь повторяет за Эдгаром Алланом По — в обзоре рассказов Хоторна По выразился столь же пренебрежительно. «В защиту аллегории, — писал он, — едва ли найдется хотя бы одно достойное слово… В лучшем случае [аллегория] вечно нарушает единство воздействия, которое для художника стоит всех аллегорий на

свете»[15].

Ни к «Алой букве», ни к другим своим объемным работам Хоторн понятие «роман» не применял. Он предпочитал называть их «романтическими историями», тем самым обозначая, что не претендует и не пытается отобразить плотную общественную структуру или же сложность общественных связей, какие есть у английских романистов — у Чарлза Диккенса, например.

Джеймз во многих словах обсуждает участь Хоторна и любого другого развивающегося американского писателя того же периода — то есть авторов на одно-два поколения старше самого Джеймза:

> Сколько же всего нужно – как сам Хоторн наверняка чувствовал в зрелые годы, когда познакомился с более насыщенной, теплой, богатой европейской картиной мира, – какое накопление истории и обычаев, какая сложность повадок и натур потребны, чтобы сложился запас

[15] Примечания: 15

Edgar Allan Poe, обзор (1847) *Twice-Told Tales* и *Mosses from an Old Manse*, в: James McIntosh, *Nathaniel Hawthorne's Tales: Authoritative Texts, Backgrounds, Criticism* (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1987), с. 333–334.

нужных романисту отсылок («Хоторн», с. 55).

Здесь ощущается некоторое сочувствие Джеймза к своему предшественнику — но и некоторое высокомерие: высокомерие космополита, сидевшего у ног Тургенева и Флобера, к провинциальному предку. Заслуженно это высокомерие или нет, уже не так очевидно, как, наверное, когда-то. «Романтические истории» в декорациях западного фронтира (Фенимор Купер), или пуританской Новой Англии (Хоторн), или в бурных морях (Герман Мелвилл) уже не кажутся нам непоправимо ущербными по сравнению с «романами», которые учился писать Джеймз.

Через год после публикации «Алой буквы» Мелвилл обнародовал «Моби Дика», величайшее художественное произведение американской литературы его времени — и по дерзости замысла, и по масштабам, — работу, которая, как и тексты Хоторна, без всякого стыда черпает из аллегории. Мелвилл был младше Хоторна на пятнадцать лет, но дружил с ним и оставался его поклонником. В год издания «Алой буквы» Мелвилл опубликовал нечто, формально подпадающее

под жанр книжной рецензии, но на самом деле то было исследование сознания Хоторна с опорой на загадочные более ранние рассказы — «Черная вуаль священника»[16], «Уэйкфилд» и «Молодой Браун»[17]. Насколько искренна, насколько глубоко прочувствована, вопрошает он, связь Хоторна с пуританским прошлым? Тянуло ли Хоторна к нему лишь из-за причудливости этого прошлого и новизны темы для художественной прозы, или его писательский стол был ареной, на которой автор втайне сражался с доставшимися ему по наследству бесами?

Хотя подозрение витало в воздухе еще с 1840-х, когда Хоторн опирался на пуританское прошлое из-за его зрелищности, именно Джеймз сформулировал обвинение отчетливее всего:

> Нет ничего любопытнее и увлекательнее, чем едва ли не целиком *привнесенное* свойство представлений о грехе в сознании самого Хоторна: эти представления бытуют там, похоже, исключительно для

[16] Примечания: 16
Пер. названия А. Немировой. — *Примеч. пер.*

[17] Примечания: 17
Пер. названия Е. Калашниковой. — *Примеч. пер.*

художественных или литературных целей. Хоторн превосходно разбирается в устройстве пуританской совести – таков его естественный наследный багаж, это знание в нем воспроизвелось, и, заглянув к себе в душу, Хоторн его там обрел. Но отношения Хоторна с этим багажом были, можно сказать, лишь умственными, а не нравственными или теологическими. Он играл с этим знанием и применял его как краску, обращался с ним, как говорят метафизики, объективно. Оно его не расстраивало, не тревожило и не преследовало, как это бывает с обычными и частыми жертвами такого знания… Хоторну в его персонажах нравилась их колоритность, их насыщенная сумрачность оттенков, их светотень («Хоторн», с. 67–68).

Мелвилл тоже размышляет об этом ключевом вопросе — вопросе нравственной искренности Хоторна. Поначалу отвечает он неуверенно:

Вопреки всему этому свету бабьего лета

на заднем плане души Хоторна есть и другая сторона – подобная темной половине физической сферы, – облаченная в черноту, десятикратно черную… То ли Хоторн попросту воспользовался этой мистической чернотой как средством достижения чудесного воздействия, какое у него получается создавать в этом его свете и тени, то ли в нем действительно таится, возможно, неведомый ему самому след пуританского сумрака – этого я сказать не могу.

Но далее продолжает решительнее:

Однозначно же, впрочем, то, что эта великая мощь черноты в нем черпает силу из кальвинистского чувства Внутренней Ущербности и Первородного Греха, от тех или иных прикосновений которого ни один глубоко мыслящий ум не бывает целиком и полностью свободен… Вероятно, ни один писатель никогда прежде не направлял эту жуткую мысль к бóльшему устрашению, чем тот же

> самый безобидный Хоторн… Его солнечный свет способен зачаровывать, а яркая позолота неба, которое он возводит над вами, – восторгать, однако за пределами этого – чернота тьмы… Одним словом, мир в Натаниэле Хоторне ошибается. Он сам, должно быть, частенько улыбается из-за этого нелепого заблуждения. Сам Хоторн неизмеримо глубже любого лота простой критики. Ибо не мозгом поверяется такой человек – он поверяется лишь сердцем[18].

Мелвилл, безусловно, прав, указывая на конфликт, из которого произрастает действие романа «Алая буква»: конфликт между надеждами, что в Новом Свете должна быть возможна свободная, счастливая, полная любви жизнь, не загроможденная виноватостями Старого Света, и уравновешивающим эти надежды чутьем, что, вероятно, существуют внутри нас неисповедимые и неумолимые силы, которые будут вечно отравлять эти революционные надежды. Конфликт этот проявляется в судьбах Эстер

---

[18] Примечания: 18
Herman Melville, ‘Hawthorne and his Mosses’ (1850), в: McIntosh, с. 341.

и Диммсдейла — и вместе, и по отдельности. Диммсдейл, очевидно, — фигура художника, чья тайная рана есть источник его красноречия (его искусства), а также его отчуждения от своих сограждан. Хотя он дважды поддается влиянию Эстер (первый раз — когда возникает их связь, а затем, ненадолго, — когда он позволяет уговорить себя сбежать вместе с Эстер и Перл в Европу), в глубине души он не верит, что от ощущения собственной греховности можно удрать.

Эстер — мыслитель более независимый (Хоторн впрямую сравнивает ее с Энн Хатчинсон, которую в 1638 году отлучили от Церкви и выслали из колонии Массачусетс за проповеди о чутье души и его большей значимости в сравнении с догматическим знанием). Эстер внутренне так и не принимает вердикт, который общество ей вынесло: все ее усилия направлены на опровержение этого вердикта — она старательно расшатывает значение, изначально предписанное алой букве, и придает ей собственное значение. По ее словам, которые она произносит на тайной встрече с Диммсдейлом в лесу, там, где они предположительно когда-то занимались любовью: «То, что мы совершили, было по-своему священно. Мы это чувствовали!» (С. 140.) Нравственное чутье

отдельного человека (или влюбленной пары) — превыше религиозного учения.

Эстер — необычайно привлекательный персонаж не только благодаря дерзости мысли, но и физически. Символ ее персоны, которую описывают нам как «восточную, пылкую, пышную» (с. 64), — ее темные густые локоны, что привольно струятся в первой же сцене книги, где она стоит перед своими судьями, но затем ее волосы свиваются и прячутся под скромным чепцом, и распущенными нам их покажут затем лишь раз — в сцене в лесу, с Диммсдейлом. Здесь — красноречиво — Эстер заточает волосы в неволю по настоянию Перл, и Перл же заставляет мать вернуть на место алую букву и встать на эшафот с Диммсдейлом.

Эстер не сбегает, она завершает свои дни в том же поселении, носит алую букву, но упорно продолжает преображать ее смысл бескорыстными и отважными поступками. Трудно оценить, в какой мере это победа: многое достигнуто — ее пример наверняка согрел сердца некоторых ее соседей, — но от многого пришлось и отказаться, в том числе от жизни чувств. Значимо, что, достигнув взрослости, ее дочь покидает колонию в поисках лучшей жизни — и не возвращается.

3
Форд Мэдокс Форд
«*Славный солдат*»

Хотя Форд Мэдокс Форд мертв уже почти восемьдесят лет, его место в пантеоне британских романистов еще предстоит установить. Генеалогия, которую Форд себе обозначил, восходит к Тургеневу, Флоберу и Мопассану, через Хенри Джеймза и Джозефа Конрада, и обособляет его от основного течения в британском романе, тогда как его связи с литературным авангардом до и после Первой мировой войны — особенно с Эзрой Паундом — вроде бы помещают его в космополитичный модернистский лагерь. И все-таки два его несомненных шедевра — «Славный солдат»[19] (1915) и тетралогия «Конец парада»[20] (1924–1928) — работы кропотливого мастера, а не экспериментатора, и выражают они социальное

---

[19] Примечания: 19

В рус. пер. Н. Рейнгольд — «Солдат всегда солдат»; для целей настоящего текста название романа и некоторые цитаты из него приводятся в нашем переводе. — *Примеч. пер.*

[20] Примечания: 20

Пер. названия А. Самариной. — *Примеч. пер.*

видение консерватора, даже реакционера, а не революционера.

Неоднозначность места Форда в литературной истории отчасти объясняется тем, что он родился не в поколении великих модернистов — в английском языке это поколение Паунда, Т. С. Элиота и Джеймза Джойса — и не в последнем поколении великих викторианцев, то есть поколении Томаса Харди, а в промежутке. Он сочувствовал нетерпимости молодых к устоявшимся общественным и художественным правилам, но при этом оказался чуточку староват и осторожен, чтобы полностью отдаться революционному воодушевлению.

Еще один осложняющий фактор — неоднозначные отношения с его родной страной. Форд Мэдокс Форд родился в 1873 году и назывался Фордом Мэдоксом Хюффером — был сыном немца и англичанки; имя он сменил после Великой войны, когда Британию захватило отторжение всего немецкого. Отец Форда был выдающимся музыковедом и приверженцем Вагнера; дед по материнской линии — Форд Мэдокс Браун, один из художников-авангардистов, именовавших себя Братством прерафаэлитов. Не по годам блистательный ребенок, Форд получил образование

частично дома, частично — в школе, где применялись самые передовые образовательные теории того времени. В университете Форд не учился.

В обществе, где классовые разграничения были глубоко укорененной чертой жизни, отчетливыми классовыми признаками юный Форд не располагал. Его непростое положение в английской нации, английской классовой системе и английской церкви (Форд родился католиком) отягощалось еще и публичным матримониальным скандалом, в котором он погряз в свои тридцать с чем-то лет, — этот скандал сделал его своеобразным парией в приличном обществе и стоил ему многих дружб, а после 1919 года вынудил его покинуть Англию и отринуть все английское. Он осел во Франции, где не очень уверенно зарабатывал на жизнь писательством и журналистикой, а также время от времени ездил с лекциями в Соединенные Штаты. Скончался в 1939 году.

Форд был плодовитым писателем. К началу создания «Славного солдата», в свои сорок лет, он уже написал десятки книг. Хотя у некоторых его книг — особенно у трилогии романов в декорациях времен Генриха VIII и у разнообразных мемуаров — хватает поклонников, основной

корпус его работ в художественной прозе не выдержал проверки временем. Исследователи, волна за волной, пересматривали его труды, надеясь обнаружить среди них непризнанные шедевры, но возвращались из этих изысканий с пустыми руками. Что поразительно: писатель, почитавший Флобера за его изнурительные усилия при работе с «Госпожой Бовари» и бескомпромиссный поиск *le mot juste*[21], писатель, удостоившийся чести совместно творить с Конрадом и наблюдать воочию муки сомнений, какие тот претерпевал, возясь с написанным, и громадные переработки текста, на которые Конрад шел, сам издавал роман за романом, в которых структура небрежна, сюжет неинтересен, характеристики героев поверхностны, а сама проза всего лишь приемлема.

Как такое могло случиться? Отчасти так вышло потому, что Форд, маясь хроническим безденежьем, нередко писал поспешно, ради рынка. Отчасти — потому, что в детстве ему предлагали считать себя гением, и он склонен был полагать, что все, к чему он прикасается, неизбежно получится достойно. Но самая глубокая причина в

---

[21] Примечания: 21
Точное слово (*фр.*). — *Примеч. пер.*

том, что вплоть до «Славного солдата» Форд не лез разбираться в более темных, более личных источниках своей потребности писать.

Созданный до Великой войны «Славный солдат» — роман не о войне (вопреки названию), а об институте брака в эдвардианской Англии и о том, как в рамках этого института улаживали вопросы неверности. Если брать шире, это роман о пан-европейском классе «славных людей» и о правилах, по которым этот класс обустраивал свою жизнь. (То, что Европу, которую он описывает, того и гляди захватит кровавая круговерть, автор предвидеть не мог.) Роман сводит воедино сердитую критику жертв — и личных, и нравственных, — какие полагается приносить стандартам «славного», и памятные страдания, связанные с кризисом брака самого Форда. Это исследование цивилизации и ее недовольств — и в особенности обнажение психической цены супружеской жизни в дни, когда разводы были редки.

Вот как рассказчик романа объясняет неписаные правила, по которым опознаются «славные люди»:

И вот же странное, чудно́е дело: весь этот набор правил применяется ко всякому – ко всяким, каких встречаешь в гостиницах, в поездах, возможно, реже на борту парохода, хотя, вообще-то, и там тоже. Познакомился с мужчиной или женщиной – и сразу видишь по мельчайшим неприметным звукам, по едва заметным движениям, со славным человеком ты связался или с никудышным.

Рассказчик — Джон Дауэлл, американец, выходец из Новой Англии, состоятельный, но довольно вялый человек, он провел бо́льшую часть своей взрослой жизни, сопровождая жену по всяким модным курортам европейского высшего общества. Наследники «старых» денег, родившиеся в «старых» семьях с масштабными генеалогиями, Джон и Флоренс Дауэлл сами считаются людьми «славными». И все же, как граждане Нового Света, Дауэллы до некоторой степени вне снобизма и соперничества среди европейцев, и до этой самой степени Джон Дауэлл может позволить себе бесстрастные, объективные наблюдения за европейскими повадками.

«Славные люди» и противоположные им «никудышные» — разумеется, эвфемизмы, входящие в сознательно эвфемистичный словарь, используемый «славными людьми», которым незачем внятно проговаривать то, о чем есть негласная договоренность. У них нет нужды в ясных словах, потому что они знают, как истолковывать малейшие звуки или жесты, которыми незнакомцы объявляют друг другу, «славные» они или «никудышные».

Эдвард Эшбернэм, тот самый «славный солдат», во цвете лет увольняется из офицерского состава британской армии по болезни сердца, и как раз он — главный приверженец этого свода правил или же культа бессловесности, а к концу — его главная жертва. За девять лет, с того мига, когда нам его впервые показывают в обеденном зале гостиницы «Эксельсиор» в Наухайме, и почти вплоть до его кончины, Эшбернэм не произносит в нашем присутствии ни единого слова, какое не было б заурядным или обыденным. Почему? Потому что он и его жена Леонора принимают свод правил, который диктует им: любое публичное проявление чувств, любое выражение, возникающее непосредственно из сердца, рискует показаться неподобающим. Правила требуют

жесткого разграничения между общественным и личным. На публике, подсказывают правила, необходимо поддерживать нормы цивилизованного поведения. А вот то, что происходит приватно, есть исключительно личное дело каждого человека — ну или, быть может, личное дело человека и его Бога.

Так, брак Эшбернэмов, столь опрятный на публике, что их друг Дауэлл восхищается ими как образцовой парой, за закрытыми дверями оказывается чистилищем ярости, ревности, стыда и несчастья, брак же самих Дауэллов, смутных подражателей Эшбернэмов, основан на практикуемом обмане одной стороны и наивном самодовольстве другой.

Молодых Эдварда и Леонору судьба сводит в своего рода браке по расчету, который (как нам дают понять) — не редкость среди благородных землевладельцев, к классу которых они принадлежат по рождению, к классу, где отношения с лошадьми и собаками уж точно не менее важны, чем отношения с другими людьми. Леонору, потенциальную невесту Эдварда, хвалят в тех же выражениях, в каких хвалят лошадей. В частности, Эдвард одобряет ее «породистый» вид. Породистой коннозаводчики называют лошадь,

которая и хорошо сложена, и располагает крепкой родословной («чистопородная»). За долгую историю английское слово «чистый» обросло таким же изобилием применений и стало таким же скользким по смыслу, как слово «славный». В давние времена добродетельную женщину называли «чистой».

В Средние века среди рыцарского класса — класса всадников — сложился свод правил эротического поведения, рыцарский кодекс. У этого кодекса имелась сильная квазирелигиозная составляющая, из-за которой предмет желаний рыцаря наделялся чертами Непорочной Девы. Примерно этому же кодексу следует Эдвард Эшбернэм в отношении женщин. Так, хотя постоянно изменяет своей жене, он тем не менее боготворит ее и не скажет ничего, что могло бы опорочить ее имя.

Эдвард позволяет себе неверность по отношению к жене, потому что среди «славных людей» это норма мужского поведения. В то же время он почитает жену — потому что и это норма. Что же до его настоящих чувств — что́ он ощущает к жене или к любовницам в сердце своем, — он сам, в общем, теряется в догадках: кодекс ему тут не помощник. Одна из побочных тем «Славного

солдата» — поскольку не читают книг и не разговаривают о своих чувствах, «славные люди» зачастую не разбираются в эмоциях, а их эмоциональная жизнь существует лишь в зачатке. Библиотека в загородном поместье Эшбернэмов забита сувенирами со скачек, а книг в ней нет. После увольнения из армии, если и когда у него есть лишнее время, Эшбернэм, случается, заглядывает в какой-нибудь популярный роман. Как и следует ожидать, его чтение лишь укрепляет в нем романтические и полностью обыденные представления об отношениях между полами.

Самый прямой комментарий во всей книге, посвященный любви мужчины к женщине, дает Дауэлл:

Если говорить о мужчине, то, по-моему, для него любовь – любовь к определенной женщине – что-то вроде обогащения опыта. С каждым новым увлечением мужчина словно расширяет кругозор или, если угодно, завоевывает новую территорию… Я не знаток в вопросах сексуального влечения, но, по-моему, не оно определяет по-настоящему сильное

чувство. Страсть вспыхивает по пустяшному поводу – поймал нечаянный взгляд, нагнулся завязать ей шнурок: физическое влечение часто оказывается ни при чем. Я вовсе не хочу сказать, что желание близости противоречит большой любви… По-настоящему ненасытное желание, неотвязное, иссушающее душу мужчины, – это стремление раствориться в женщине, которую любишь. Смотреть на все ее глазами, прикасаться к вещам кончиками ее пальцев, слышать ее ушами, забыть себя и ощутить опору…[22]

Так что до поры до времени, пока зреет страсть, мужчина удовлетворен… Только это проходит… Печально, но что поделаешь? В какой-то миг книга наскучивает; один и тот же вид из окна, как ни прелестен, набивает оскомину…[23]

И все же… для каждого мужчины приходит наконец время, когда женщина, запечатывающая его воображение, запечатывает его навсегда. Не странствовать

---

[22] Примечания: 22
Пер. Н. Рейнгольд. — *Примеч. пер.*

[23] Примечания: 23
Пер. Н. Рейнгольд. — *Примеч. пер.*

ему более ни к каким горизонтам, не забрасывать рюкзак на плечи – откажется он от этих пейзажей. Выйдет из игры (с. 105–107).

Дауэлл под мужчиной подразумевает Эшбернэма, а под женщиной, которая обесценила его, Дауэлла, победы, — юную протеже Нэнси Раффорд. Как раз в это время в истории их брака — в понимании Дауэлла — Леонора восстает против мужа. Прежде она, стиснув зубы, терпела интрижки супруга и даже управлялась с их катастрофическими последствиями — зная, что все они пройдут. Теперь же принимается всерьез сражаться за свои интересы, и (в глазах Дауэлла) история Эшбернэмов перестает быть просто печальной (Форд хотел назвать роман «Печальнейшая история», но издатель ему запретил) и делается трагической, завершаясь самоубийством Эдварда.

«Славный солдат» — виртуозное упражнение в романном методе. Рассказчик в романе — самый обманутый персонаж, тот, кого, по множеству причин, держат в неведении все остальные. Единственный голос, который читатель слы-

шит, — голос Джона Дауэлла. Ограничения метода изложения, выбранного Фордом, требуют, чтобы Дауэлл передавал нам речь остальных персонажей, и все это либо слова, которые они говорят ему или при нем, либо их слова в чужом пересказе, которые он, в свою очередь, может предложить нам. Поскольку он узнает об уловках, которые при нем провернули, запоздало, его понимание истории отношений Дауэллов с Эшбернэмами или Эдварда и Леоноры Эшбернэм и их подопечной поневоле ретроспективно, Дауэлл собирает это знание по частям, воссоздает его по запомнившимся фрагментам.

«Славным солдатом» по праву восхищаются за изобретательность его устройства и тщательность, с которой выдерживается Дауэллов ограниченный угол зрения. Однако назначение неосведомленного человека рассказчиком не сводится исключительно к желанию поставить и решить техническую задачу. Дауэлл — единственный участник действия, который хоть чему-то учится: все остальные попросту отыгрывают свои житейские роли. Дауэлл, таким образом, выступает представителем читателя в романе, тем, кто познает, «читая» о том, что вокруг него происходит. Из судьбы славного солдата Эдварда

Эшбернэма Дауэлл постигает то же, что — надо полагать — следует постичь читателю.

Но так ли это?

В литературном сонме обманутых супругов один из самых известных — Шарль Бовари. У него под носом его супруга Эмма крутит два долгих и пылких романа и влезает в несусветные долги. Шарль ни о чем не подозревает. И все же после ее самоубийства и его финансового краха Шарль вдруг осознает, что любит ее сильнее прежнего. Он отказывается от привычной солидности и начинает модно одеваться, тем самым пытаясь быть таким мужчиной, каким она бы восхищалась. «Все ее прихоти, все ее вкусы стали теперь для него священны… он… купил себе лаковые ботинки, стал носить белые галстуки, фабрил усы и по ее примеру подписывал векселя. Она совращала его из гроба»[24]. Когда, много позже, Шарль узнает о неверностях Эммы, он жалеет, что не был одним из ее любовников.

Между «Госпожой Бовари» и «Славным солдатом» имеется перекличка — и, есть все причины полагать, намеренная. «Конечно, я ревную», — говорит Дауэлл, суммируя свое отношение к

[24] Примечания: 24

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, пер. на англ. Paul de Man (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1965), с. 250. [Цит. по пер. Н. Любимова. — *Примеч. пер.*]

происходящему после того, как пыль улеглась. «Похоже, я по-своему — в меньшем масштабе, так сказать, — повторяю путь Эдварда Эшбернэма. Мне тоже хочется стать многоженцем, женившись на всех сразу: на Нэнси, Леоноре, Мейзи Мейден, Флоренс — да-да, даже на Флоренс… При этом добропорядочнее человека не найти, уверяю вас!.. В своих безотчетных желаниях я был лишь слабым отражением Эдварда Эшбернэма»[25] (с. 204).

Если после столь подробного наблюдения за историей Эшбернэмов Дауэлл желает подражать жизни и повадкам покойного Эдварда, как Шарль пытается подражать усопшей Эмме, нам остается лишь заключить, что Дауэлла совращают из могилы. Более того: если Дауэлл — представитель читателя, тогда читателя ввели в заблуждение, поскольку Дауэлл фундаментально ошибся в прочтении истории славного солдата. Дауэлл не только был ослеплен все повествование (своей женой, своими «славными» друзьями), но к тому же, в другом смысле, он остается слеп, даже когда ему раскрыли глаза.

Дауэлл прочитывает Эдварда как фигуру тра-

---

[25] Примечания: 25
Пер. Н. Рейнгольд. — *Примеч. пер.*

гическую, но фигура Эдварда не такова. Примета трагического героя в том, что он должен быть не просто жертвой сил вне собственной власти, но обязан понимать, что́ это за силы. Эдвард же не владеет таким пониманием — не потому, что он дурак, а потому, что свод правил, по которым он живет, запрещает ему слишком пристально разбираться в чем бы то ни было. Эдвард не просто славный, отважный вояка и тот, кого в его классе именуют «славным малым», но и вдобавок славный человек: он добросердечен, щедр, внимателен, он заботится о нуждающихся и, судя по всему, обращается со своими любовницами по-рыцарски. Если спросить его, почему он всегда ведет себя хорошо, Эдвард прибегнул бы к какой-нибудь невнятной формулировке из того же кодекса: «О, стараешься вести себя достойно», например. И уж точно не сказал бы: «О, стараешься следовать примеру Господа нашего».

Как отчетливо видит Дауэлл, либо удел Эдварда Эшбернэма имеет смысл, либо все есть хаос. Но есть все основания сомневаться в уроке, который Дауэлл извлекает из процитированного фрагмента: потакать своим страстям, даже великой ценой, лучше, чем подавлять их. И хотя он не произносит этого слова, Дауэлл по-настоящему

восхищается в Эшбернэме его стоицизмом, особенно стоицизмом, с которым тот (по изложению Дауэлла) выдерживает объединенные нападки Леоноры и Нэнси:

> На пару с Леонорой они преследовали беднягу, живьем сдирая с него кожу, – почище любого хлыста. Клянусь, у него мозг разве что не кровоточил – вот как ему было плохо. Я так и вижу, как он стоит, обнаженный по пояс, ладони с растопыренными пальцами выставил вперед, словно защищаясь от невидимых ударов, и с него свисают клочья мяса. Ей-богу, не преувеличиваю – мне действительно за него больно. Получается, что Леонора и Нэнси сошлись, чтоб сотворить, во имя человечества, казнь над жертвой, оказавшейся у них в руках. Они словно вдвоем захватили индейца из племени апачей и крепко привязали его к столбу. Каким только пыткам они его не подвергали…
>
> И все это время несчастный прекрасно знал о том, что происходит в доме, – у близких людей, живущих вместе, пора-

зительное чутье. Но он палец о палец не ударил, чтобы помочь себе, сказать хоть слово в свою защиту[26] (с. 206, 208).

Разумеется, здесь Эдвард следует вульгарному изводу стоицизма, такому, из которого исключен всякий здравый смысл. Тем не менее он представляет позицию по отношению к миру, которой восхищался сам Форд, если взглянуть шире не только на «Славного солдата», но и на масштабное заявление «Конца парада», где главный герой, Кристофер Титджженс, живет, как и Эшбернэм, по правилам кодекса «достойного поведения», не слишком вникая в то, почему его следует придерживаться.

Завораживающее действие «Славного солдата» происходит в конечном счете из авторских неоднозначных чувств об этом самом кодексе, по которому живет Эшбернэм. Это код, тавтологичность которого легко вскрыть: человек ведет себя подобающе, потому что ведет себя подобающе; человек не болтает о своих чувствах, потому что не болтает о своих чувствах. И хотя завершается «Славный солдат» на чрезвычайно

---

[26] Примечания: 26
Пер. Н. Рейнгольд. — *Примеч. пер.*

сумрачной ноте, этот роман не однородно трагичен по тону. Напротив, в разоблачении ханжества британского правящего класса он наделен и сатирическими, и комическими чертами. Смешение тональностей подсказывает, что Форд осознает: стоит своду правил, благодаря которым правящий класс сохраняет единство, распасться, как начнет распадаться и сама ткань общественной системы; Форд привязан не к Англии его времени, это уж точно, а к Англии его фантазии, Англии XVIII века, к которой он хотел бы принадлежать, и эта привязанность оказалась в нем слишком сильной, чтобы рассматривать возможность такого распада с беспримесным удовольствием.

4
Сказание Филипа Рота о чумé

Между 1894 и 1952 годами Соединенные Штаты пережили череду вспышек эпидемии полиомиелита. Худшая, 1916 года, унесла 6000 жизней. И еще сорок лет полиомиелит оставался серьезной угрозой здоровью людей. Положение изменила разработка вакцины. В 1994 году болезнь полностью извели — и в Соединенных Штатах, и в остальном Западном полушарии. Ныне она все еще выживает в нескольких точках в Африке и Азии, там, куда не дотягиваются здравоохранительные организации.

Полиомиелит, заразное вирусное заболевание, существовал тысячи лет. До XX века это была инфекция, характерная для раннего детства, от нее возникали жар, головные боли и тошнота, но не хуже того. И лишь в крошечном меньшинстве случаев она принимала полномасштабную форму и вредила нервной системе, приводя к параличу или даже смерти.

В мутации полиомиелита в серьезную болезнь можно винить повысившиеся стандарты

гигиены. Вирус полиомиелита передается через человеческие экскременты (он плодится в тонком кишечнике). Мытье рук, регулярное принятие душа и чистое нижнее белье пресекают передачу вируса. Незадача же в том, что привычки к чистоте не дают человеческим общинам развивать стойкость к этому вирусу, и когда не обзаведшиеся внутренней защитой дети постарше и взрослые подцепляют болезнь, она нередко проявляется в экстремальном варианте. Иными словами, сами меры, подавившие распространение холеры, тифа, туберкулеза и дифтерита, сделали полиомиелит угрозой для жизни.

Парадокс того, что строгая гигиена уменьшает риск заболевания и она же ослабляет сопротивление вирусу и превращает болезнь в смертельную, во времена апогея полиомиелита широко известен не был. В зараженных общинах из-за вспышек полиомиелита возникали параллельные и не менее жуткие вспышки тревоги, отчаяния и не по адресу направленной ярости.

Психопатологию населения при вспышке болезней, механизм заражения которой недопонят, исследовал еще Дэниэл Дефо в «Дневнике чумного года», стилизованного под дневник пережившего эпидемию бубонной чумы, которая

уничтожала Лондон в 1665 году. Дефо записывает все свойства, характерные для чумных общин: суеверное внимание к знакам и симптомам; уязвимость перед слухами; стигматизация и изоляция (карантин) подозреваемых семей и групп людей; поиски козлов отпущения среди бедноты и бездомных; уничтожение целых классов внезапно вызвавших отторжение животных (собак, кошек, свиней); дробление города на здоровые и рисковые территории, с воинственной защитой границ; побег из зараженного центра, и наплевать, что зараза таким образом распространится еще шире; оголтелое недоверие всех ко всем, приводящее к распаду общественных связей.

Альбер Камю знал «Дневник...» Дефо: в романе «Чума» (*La Peste*), написанном в военные годы, он цитирует из «Дневника...» и в целом подражает невозмутимой манере рассказчика Дефо в изложении катастрофы, которая вокруг него разыгрывается. Номинально посвященная вспышке бубонной чумы в одном алжирском городе, «Чума» также намекает на толкование описываемых событий как того, что французы именовали «коричневой чумой» немецкой оккупации, или даже шире — того, как общность людей может быть заражена бациллоподобной

идеологией. Завершается книга суровым предупреждением:

> Микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает… он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья… он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане… и, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города[27].

В интервью 2008 года Филип Рот заикнулся о том, что перечитывает «Чуму». Через два года увидел свет его роман «Немезида», художественное произведение, сюжет которого разворачивается в Ньюарке полиомиелитным летом 1944 года (19 000 случаев заболевания по всей стране), тем самым помещая себя в наследственную линию писателей, использовавших условия эпидемии для исследования стойкости человека и живу-

[27] Примечания: 27

Albert Camus, *The Plague*, пер. на англ. Stuart Gilbert (Лондон: Penguin, 1948), с. 252. [Пер. Н. Жарковой. — *Примеч. пер.*]

чести человеческих институций под действием незримой, непостижимой и смертоносной силы. В этом отношении — как осознают Дефо, Камю и Рот — чума есть попросту обостренное состояние человеческой черты: смертности.

Юджин Бычок Кантор — преподаватель физкультуры в бесплатной школе. Из-за скверного зрения его не взяли в армию. Ему стыдно за свое везение, и он пытается расплатиться за него, изо всех сил внимательно заботясь о детях, вверенных его опеке. Дети в ответ обожают его, особенно мальчишки.

Бычку двадцать три года, он разумен, ответствен и безукоризненно честен. Пусть и не интеллектуал, он размышляет о разном. Он еврей, но религию исповедует без огонька.

В Ньюарке вспыхивает полиомиелит и вскоре уже бушует по еврейским кварталам. Посреди общей паники Бычок остается спокойным. Убежденный, что детям во времена кризиса нужна устойчивость, он организует для мальчиков спортивную программу и продолжает вести ее вопреки сомнениям в общине, даже когда кто-то из ребят заболевает и умирает. Чтобы подать пример человеческой солидарности в условиях эпидемии, он открыто пожимает руку местному

дурачку, от которого мальчишки шарахаются как от носителя («Понюхайте его!.. Он же весь в дерьме!.. Вот кто переносит полиомиелит!»). Наедине с собой Бычок костерит «чокнутую жестокость» Бога, убивающего невинных детей[28].

У Бычка есть подруга Марша, она тоже преподает в школе, но в отъезде — работает в летнем лагере среди пенсильванских гор. Марша убеждает Бычка сбежать из зараженного города и воссоединиться с ней в безопасном прибежище. Он не уступает. На домашнем фронте — в не меньшей мере, чем в Нормандии или на Тихом океане, как ему кажется, — времена необычайные, и они требуют необычайных жертв. Тем не менее в один прекрасный день его принципы необъяснимо рушатся. Да, говорит он, я приеду к тебе; он бросит мальчишек и спасется сам.

Как мог он натворить то, что натворил, спрашивает он себя, когда кладет трубку. Ответа не обретает. (С. 135.)

«Немезида» — искусно выстроенный, остросюжетный роман с хитроумным вывертом в конце. Выверт состоит в том, что Бычок Кантор — сам носитель вируса полиомиелита. Точнее, он — то

---

[28] Примечания: 28
Philip Roth, *Nemesis* (Нью-Йорк: Houghton Mifflin, 2010), с. 118, 75.

самое статистически редкое существо: здоровый носитель. Мальчишки под опекой Бычка, заболевшие и умершие, вполне возможно, подцепили заразу от него; человек, чью руку он пожал, мог оказаться обречен. Более того, когда Бычок сбегает из зараженного города, он тащит чуму в идиллическое убежище, где группа невинных полагала себя в безопасности.

Остаток истории Бычка изложен по-быстрому. Вскоре после его прибытия в лагерь там вспыхивает полиомиелит. Бычок сдает анализы, и всплывает жуткая истина. Он поддается болезни. После лечения его выпускают из больницы калекой. Марша по-прежнему хочет за него замуж, но он отказывает ей, предпочитая горестное одиночество. Марша говорит ему:

…Вечно возлагал на себя вину за то, за что не должен был возлагать. Либо ужасный Бог у тебя виноват, либо ужасный… [Бычок] Кантор, хотя на самом деле не виноват никто. Твое отношение к Богу – оно детское, оно просто-напросто глупое.

– Твой Бог, знаешь ли, [говорит Бычок] мне стоит поперек горла, поэтому давай о

> Нем лучше не будем. Слишком Он подлый для меня. Слишком занят детоубийством.
>
> – И это тоже чепуха! То, что ты заболел полио, не дает тебе права говорить нелепые вещи. Ты не можешь судить о Боге, ты не имеешь о Нем понятия! И никто не имеет, не может иметь![29] (С. 260–261.)

Бога нельзя призвать к ответу, потому что Бог за пределами всякой ответственности, за пределами человеческого постижения. Марша повторяет мысли о Боге из Книги Иова, осуждение, выраженное ничтожности человеческого ума («Можешь ли ты исследованием найти Бога?», Иов, 11:7). Но роман Рота восходит к греческому контексту полнее, чем к библейскому. Название «Немезида» определяет вопрошание о вселенском правосудии в греческих понятиях, а сюжет зиждется на той же драматической иронии, что и Софоклов «Царь Эдип»: возглавляющий борьбу с чумой — сам, не ведая того, переносчик чумы.

Что такое Немезида (или немезида как нарицательное понятие)? Немезида (нарицательно) точнее всего переводится латинским словом

---

[29] Примечания: 29
Пер. Л. Мотылева.

indignatio, от которого происходит английское *indignation*[30], а «Возмущением»[31] называется книга Рота, вышедшая в 2008 году (сюжет сгущается), — роман, который вместе с «Обычным человеком»[32] (2006), «Унижением»[33] (2009) и «Немезидой» входит в подгруппу работ Рота, которую сам он именует «Немезида. Короткие романы».

Indignatio и *nemesis* — слова многозначные: они описывают и неподобающие (несправедливые) действия, и чувства (справедливого) гнева на такие действия. За словом *nemesis* (через глагол *nemo* — распределять) стоит представление об удаче, доброй или злой, и о том, как мироздание ее раздает. Немезида (богиня, вселенская сила) следит за тем, чтобы те, кто преуспевает сверх должной меры, оказывались присмирены. Так Эдип, покоритель Сфинкса, великий царь, покидает Фивы слепым попрошайкой. Так Бычок

---

[30] Примечания: 30
Негодование, возмущение (*англ.*). — *Примеч. пер.*

[31] Примечания: 31
Пер. названия В. Топорова. — *Примеч. пер.*

[32] Примечания: 32
Пер. названия Ю. Шор. — *Примеч. пер.*

[33] Примечания: 33
Пер. названия В. Капустиной. — *Примеч. пер.*

Кантор, обожаемый всеми спортсмен — самые лирические страницы «Немезиды» воспевают его ловкость в метании копья, — оказывается калекой за конторкой почтового отделения.

Поскольку сознательно ничего дурного Эдип не делал, он не преступник. Тем не менее его действия — отцеубийство, кровосмешение — оскверняют и его, и все, к чему он прикасается. Он должен оставить город. «Зол моих из смертных, опричь меня, не вынесет никто», — говорит он[34]. Бычок тоже никакого преступления не совершал. И все-таки он осквернен даже буквальнее, чем Эдип. Он тоже по-своему принимает вину, выбирает одинокий путь изгоя.

В сердцевине притчи об Эдипе — и архаического греческого мировосприятия, которое в этой притче запечатлено, — находится вопрос, чуждый современному, пост-трагическому воображению: как устроена логика справедливости, когда пересекаются траектории колоссальных вселенских сил и отдельных человеческих жизней? В особенности что можно усвоить из судьбы человека, неумышленно совершившего

[34] Примечания: 34

Sophocles, *Oedipus the King*, в: *Complete Greek Tragedies: Sophocles I*, пер. на англ. David Grene (Чикаго: University of Chicago Press, 1954), строка 1415. [Цит. по пер. Ф. Зелинского. — *Примеч. пер.*]

предреченное ему убийство отца и по незнанию вступившего в брак с собственной матерью, человека, не прозревавшего, пока не ослеп?

Если ответить на этот вопрос так: чтобы кто-то по неведению («невзначай») убил собственного отца, а затем по неведению же («случайно») женился на собственной матери — это же такая статистически редкая цепочка событий, еще редкостнее, чем оказаться носителем заразы, оставаясь здоровым, а значит, никакого обобщенного урока тут извлечь нельзя, или — иными словами — законы Вселенной вероятностны по сути своей и их нельзя опровергнуть одиночным несистемным примером, — такой ответ наведет на мысли, что Софокл избегает вопроса. Такой человек жил, звали его Эдип. У него так сложилась судьба. Как же эту судьбу истолковать?

Немезиду Софокл впрямую не упоминает, и на это у него, несомненно, есть причины. Тем не менее *nemesis* пропитывает собой всю греческую трагедию как устрашающая сила, властвующая над делами людскими, сила, перераспределяющая всякую удачу, вплоть до средненькой и второсортной, и в этом смысле она коварна, зловредна: недобра, не щедра, неумолима. Были времена, когда все Фивы завидовали Эдипу, сооб-

щает нам хор в конце пьесы, но гляньте на него теперь! Греческая традиция полна предостерегающих историй о смертных, которые вызывают зависть (*nemesis*) богов тем, что чересчур красивы, или счастливы, или везучи, и за это их заставляют страдать. Хор, воплощенное фиванское общественное мнение, всегда готов преподнести историю Эдипа в таком вот ключе.

Историю Бычка Кантора тоже можно читать методом греческого хора. Бычок был счастлив и здоров, у него имелись приносящая удовлетворение работа и любовь красивой девушки, его комиссовали по категории 4F[35]; когда эпидемия накрыла город (эпидемия полиомиелита, эпидемия паранойи), он не сдался ей, а стал с ней сражаться; тут Немезида взяла его на мушку; гляньте на него теперь! Мораль: не торчи из толпы.

Историю ньюаркского полиомиелитного лета изначально преподносит нам некто (мужского пола) из еврейских кварталов Ньюарка, этот человек старательно не называет себя, говорит «мы», а не «я» при всяком случае и в целом до

[35] Примечания: 35

Не годен к воинской службе по состоянию здоровья, из-за алкоголизма или наркомании, уголовного прошлого, умственных или психических отклонений. — *Примеч. пер.*

того незаметен, что и вопрос-то, кто он такой, едва ли возникает. Через двадцать страниц, когда мы переходим к истории Бычка, исчезают даже самые малые следы рассказчика. И такой он осведомленный, этот рассказывающий голос, в том, что происходит в голове у Бычка, что могло бы показаться, будто это попросту «я»-голос самого Бычка, озвученный в третьем лице, а если нет, тогда это голос некоего безличного, бестелесного повествователя — ни придумщика всей истории, ни участника ее. Хотя это существо время от времени подпускает *mot juste* — «Он [начал] плакать, неловко, *неумело*, как плачут мужчины, которым обычно нравится думать о себе, что им все по плечу» (курсив мой), — оно совершенно точно не известный нам Филип Рот, ни по стилю, ни по выразительной мощи, ни по интеллекту (с. 49).

Наш вывод, что это история Бычка — и его личная история, и история, которую он в некотором смысле авторизует, — мнится смутным лишь мимолетно. Именование «мистер Кантор» кажется до странного формальным по отношению к самому себе, но Баки чаще всего обозначен именно так. Через сотню страниц, посреди списка мальчишек, слегших с полиомиелитом, возникает непонятное «я, Арни Месникофф». Но, всплыв на

миг, «я, Арни» уходит под воду и не возникает вплоть до примерно сороковой страницы с конца, когда он выступает вперед и объявляет себя не кем иным, как автором — точнее, автором-с-чужих-слов — истории, которую мы читаем. В 1971 году, поясняет Арни, он встретился с бывшим учителем Бычком Кантором на улице, поздоровался с ним и в итоге стал доверенным другом, достаточно близким, чтобы теперь изложить его историю. («Теперь» не датировано, однако мы заключаем, что Бычок уже скончался.)

Вот так уловка повествования, которую мы приняли как данность — маска или голос без собственного сознания и без своих интересов в истории, — отброшена, и незнакомец Арни Месникофф являет и себя, и то, что он присутствовал все это время как полнокровный переводчик между Бычком Кантором и нами. Таким образом, «Немезида» продолжает давнишний подход Рота — усложнять линию передачи, вдоль которой история добирается до читателя, и ставить под сомнение угол зрения посредника. Главное в опыте чтения книг «Факты. Автобиография романиста» (1988) или «Операция «Шейлок» (1993) — возьмем всего два примера — неопределенность того, в какой мере рассказчику можно верить. Дей-

ствительно, «Операция «Шейлок» опирается на парадокс критского лжеца: рассказчик утверждает, что он врет.

В последних художественных работах Рота вопрос о том, как до нас добирается повествование, как и прежде, отчетлив. Хотя ни «Обычный человек», ни «Возмущение» ни в какой мере не мистические романы, оба они, как выясняется, изложены, так сказать, из загробного мира. «Возмущение» — это даже медитация на посмертное существование, напоминающее нам Беккета и его «Безымянного»[36] и «Как оно есть», и на то, каково провести вечность, вновь и вновь излагая историю своей жизни на Земле.

Откровение, что вся история Бычка преломляется сознанием другого вымышленного персонажа, человека, о чьей жизни мы так и не узнаем почти ничего помимо того, что он в детстве был тихим и восприимчивым, что в 1944 году его свалил полиомиелит и что позднее он стал архитектором, специализирующимся на обустройстве жилья для инвалидов, требует, чтобы мы пересмотрели все прочитанное повествование. Если кажется маловероятным, что ершистый Бычок

---

[36] Примечания: 36
Пер. названия А. Комаринец. — *Примеч. пер.*

стал бы поверять молодому человеку подробности своих занятий любовью с Маршей, тогда, может, Арни эту часть выдумал? А если так, нет ли каких-нибудь фрагментов истории Бычка, которые Арни выкинул, истолковал неверно или попросту не был осведомлен о них достаточно, чтобы пересказывать?

(Арни запечатлевает на письме, что у юной Марши были «крохотные груди, размещенные высоко, а соски мягкие, светлые и не выделяющиеся» (с. 166). Как определяет слово «размещенные» представления Арни о женском теле или, еще точнее, представления Арни о представлениях Бычка?)

Отношение Арни к послеполиомиелитному Бычку уж по крайней мере двусмысленно. До некоторой степени он способен уважать целеустремленную преданность Бычка выбранной задаче самоистязания. Но в основном он считает людей, подобных Бычку, неблагоразумными и склонными к чрезмерности. Наши жизни подвержены переменам, считает Арни: Бычок, костеря Бога, по сути, восстает против случайности, а это глупо. Эпидемия полиомиелита «бесцельна, случайна, несуразна и трагична», за ней нет «глубинной причины». Приписывая злое наме-

рение природному событию, Бычок выказывает «не более чем дурацкую гордыню — не гордыню воли или желания, а гордыню чудно́го детского религиозного толкования» (с. 265). Раз он, Арни, примирился с тем, что выпало на его долю, значит, и Бычок на это способен. Бедствие лета-1944 «пожизненной личной трагедией быть не должно» (с. 269).

Житие Бычка в изложении Арни достигает апогея в заключительном суждении длиной в страницу, где философскую позицию Бычка, в общем, разносят в пух и прах. У Бычка невеселая душа, лишенная спасительной ироничности, он человек с раздутым чувством долга и недостатком интеллекта. Он слишком долго зацикливался на вреде, который причинил, и тем самым превратил чистую случайность в «великое личное преступление» (с. 263). В силу своего темперамента не способный примириться с незаслуженным человеческим страданием, он принял вину за это страдание и использовал ее, чтобы бесконечно себя наказывать.

Пусть по временам Арни и колеблется, таков, по сути, его приговор Бычку. Сочувствуя человеку, Арни совершенно не сочувствует его взглядам на жизнь — и даже не понимает их. Современная

душа, Арни нашел способы ориентироваться в мире за пределами добра и зла, и Бычку, считает Арни, следует поступить так же.

Тогда, в 1940-е, Бычок поглядел на то, что полиомиелит творит с Ньюарком (а война — со всем миром), заключил, что, какая бы сила ни правила тут бал, она исключительно злая, и поклялся противостоять ей — пусть лишь тем, что отказался преклонять перед ней колени. Вот это сопротивление со стороны Бычка Арни определяет как «дурацкую гордыню». На той же странице, где он пишет о гордыне, Арни употребляет слово «трагична», будто оно из того же семантического поля, что и «бесцельна», «случайна» и «несуразна».

Поскольку Арни не берется осмыслять древнее (возвышенное) в противовес современному (обесцененному) понятию трагического — из того, что нам об Арни известно, можно предположить, что он бы не усмотрел в этом смысла, — мы догадываемся, что это сам иронический автор вбрасывает красноречивые греческие понятия в изложение Арни — и не без цели. Цель, как можно продолжить догадываться, — вероятно, вооружить бедолагу Бычка против его представителя, намекнуть, что истолковать сопротивление Бычка можно и по-другому, не презрительно, как

это делает Арни. Подобное толкование — вкратце, чтобы не городить на легчайших авторских намеках гору трактовок, — может начаться с дополнения характеристик, которые Арни дал эпидемии полиомиелита — и, шире, других разрушительных жестов Бога: «бесцельна, случайна, несуразна и трагична» дополняем до «бесцельна, случайна, несуразна, *но тем не менее* трагична».

Бог и впрямь может быть непостижим, как говорит Марша. И все же тот, кто пытается постичь неисповедимые Господни помыслы, по крайней мере относится серьезно к человечеству и пределам человеческого понимания, тогда как тот, кто обращается с божественным таинством как попросту с еще одним наименованием случайности, — нет. Вот чего Арни не желает видеть — или во всяком случае не желает уважать: во-первых, силу «Почему?» Бычка (Арни зовет его «этот маньяк-почемучка»), а во-вторых, природу «Нет!» Бычка, которая, какой бы ни была упертой, обреченной и абсурдной, тем не менее подпитывает человеческое достоинство под ударами судьбы, Немезиды, богов, Бога (с. 265).

Самую жестокую — и коварную — рану из всех Арни наносит, когда осуждает сам проступок Бычка, источник всех его бед. Как Бог не может

быть великим преступником, замышляющим беды человечеству (потому что Бог — всего лишь одно из имен Случая), так же и жить носителем вируса полиомиелита не может быть великим преступлением, это просто неудача. Неудача — не повод для раскаяния в грандиозных, героических масштабах: лучше собраться и продолжить жить. В желании считаться великим преступником Бычок попросту являет себя запоздалым подражателем претендентов на этот титул из XIX века, отчаянно алчущим внимания и готовым на что угодно, даже на жутчайшие преступления, лишь бы это внимание добыть (Достоевский разобрал такой тип великого преступника в образе Ставрогина — в романе «Бесы»).

В «Немезиде» мы наблюдаем в среде зараженного болезнью и паникой населения множество недостойных поступков, в том числе и поиски козлов отпущения по этническому признаку. Ньюарк «Немезиды» оказывается не менее благодатной почвой для антисемитизма, чем города дистопии Рота в «Заговоре против Америки»[37] (2004), чье действие происходит в тот же период. Но в рассказе о чумном 1944 годе Рота интересует

[37] Примечания: 37
Пер. названия В. Топорова. — *Примеч. пер.*

не столько поведение общины во времена кризиса, сколько вопросы судьбы и свободы.

Похоже, таково правило трагедии: постичь логику, приведшую к падению, можно только задним числом. Лишь после того, как Немезида нанесла удар, можно понять, что ее подтолкнуло. В каждом из четырех романов о Немезиде возникает оплошность или промашка, от которых герой, как выясняется, не способен оправиться. Немезида свое дело сделала: жизнь никогда больше не будет прежней. В «Унижении» знаменитый актер необъяснимо теряет власть над публикой; следом герой утрачивает и мужскую силу. В «Каждом человеке» главный герой, ожидая уютной пенсии, ощущает, как схлопываются в ничто его жизненные горизонты, когда он ни с того ни с сего впадает во всепоглощающий ужас. В «Возмущении» вроде бы скромное решение юного героя вступить в половую связь хотя бы раз, прежде чем умереть, некой непостижимой логикой приводит к отчислению его из колледжа и смерти в Корее — он при этом, в клинтоновском смысле, девственник. Пророчество его отца сбылось: «Малейшая оплошность может иметь

трагические последствия»[38].

В «Немезиде» все действие держится на том, что кажется малейшей оплошностью, которая задним числом оказывается непоправимым падением. Она возникает, когда Бычок поддается на уговоры своей девушки и соглашается уехать из Ньюарка. Чутье говорит ему, что он предает самого себя, действует против своих высших интересов. Он на некой нравственной грани — и все же не предпринимает ничего, чтобы спастись от падения.

Бычок таким образом — хрестоматийный пример слабости или безволия, а те как нравственное / психологическое явление привлекали интерес философов со времен Сократа. Как так выходит, что мы сознательно действуем себе же во вред? Вправду ли мы — как нам самим нравится считать — агенты разума или же решения, которые мы принимаем, продиктованы более первобытными силами, от чьего имени разум всего-то обеспечивает рационализацию? Для Бычка миг, когда он принимает то самое решение — миг его падения, — остается непроницаемым. Тот Бычок, которому Арни не сочувствует, преследуем

---

[38] Примечания: 38
Philip Roth, *Indignation* (Нью-Йорк: Vintage, 2008), с. 12.

подозрением, что, когда он произнес свое «да, я сбегу из города», голос, сказавший это, — не его бодрствующая самость, а некий Другой внутри Бычка.

По сравнению с такими масштабными по устремлениям работами, как «Театр Шаббата»[39] (1995) или «Американская пастораль»[40] (1997), четыре романа цикла «Немезида» — скромное пополнение канона Рота. Сам роман «Немезида» недостаточно велик по замыслу — по скрытым возможностям героев, которых автор включает в повествование, по действиям, которые поручает им совершать, — чтобы не погрузиться глубже поверхности громадных вопросов, которые ставит. Вопреки своей протяженности (двести восемьдесят страниц) роман производит впечатление повести.

Четыре романа цикла «Немезида» малы еще и в другом смысле. Их общее настроение — приглушенное, исполненное сожаления, меланхоличное: они сочинены, так сказать, в миноре. Их можно читать, восхищаясь их искусностью, умом, серьезностью, но нигде в них не ощуща-

---

[39] Примечания: 39

Пер. названия В. Капустиной. — *Примеч. пер.*

[40] Примечания: 40

Пер. названия В. Кобец, Н. Кулаковой. — *Примеч. пер.*

ется, что творческое пламя раскалено добела или же что материал, с которым автор работал, вызвал в нем предельное напряжение.

Если напряженность старого Рота, «крупного», отмерла, появилось ли что-то новое на ее месте?

Ближе к концу жизни на Земле «он», главный герой «Каждого человека», навещает кладбище, где похоронены его родители, и заводит разговор с могильщиком — человеком, который крепко, профессионально гордится своей работой. Из могильщика «он» вытягивает ясный и четкий рассказ о том, как выкопать хорошую могилу. (Среди побочных удовольствий, какие дарит нам Рот, — небольшие экспертные методики, вправленные в его романы: как сшить хорошую перчатку, как украсить витрину мясной лавки.) Вот человек, размышляет «он», который, когда придет время, выроет могилу *ему*, приглядит, чтобы *его* гроб встал как следует, и, когда скорбящие разойдутся, насыплет землю поверх *него*. Он прощается с могильщиком — *своим* могильщиком — в занятно приподнятом расположении духа: «Хочу поблагодарить вас… Вы придали всему предельную отчетливость. Полезное для

пожилого человека просвещение»[41].

Этот скромный, однако прекрасно выстроенный небольшой эпизод на десять страниц — и впрямь полезное просвещение, и не только для пожилых людей: как рыть могилу, как писать, как встречаться со смертью — все в одном.

[41] Примечания: 41
Philip Roth, *Everyman* (Нью-Йорк: Vintage, 2006), с. 180.

5
Иоганн Вольфганг фон Гёте «*Страдания юного Вертера*»

Весной 1771 года Вертер (это фамилия, имени нет), молодой человек с хорошим образованием и достаточно обеспеченный, приезжает в немецкий городок Вальхейм. Он здесь для того, чтобы разобраться с семейными делами (наследством), но также и чтобы сбежать от несчастной любви. Вертер пишет своему другу Вильгельму длинные письма, в которых рассказывает о радостях жизни на природе и о знакомстве с местной красавицей Шарлоттой (Лоттой), разделяющей его литературные вкусы.

К сожалению для Вертера, Лотта помолвлена с Альбертом, подающим надежды молодым чиновником. Альберт и Лотта обращаются с Вертером со всем мыслимым дружелюбием, но выносить мытарства невостребованной любви к Лотте ему дается все труднее. Вертер покидает Вальхейм и принимает дипломатический пост в другом княжестве. Там он переживает унизительное пренебрежение: поскольку он из среднего класса, его

просят покинуть прием для дипломатического корпуса. Вертер увольняется и целыми месяцами болтается без дела, после чего фаталистически возвращается в Вальхейм.

Лотта и Альберт теперь женаты, Вертеру не остается никакой надежды. Прекращаются его письма Вильгельму, на сцене появляется безымянный редактор, взявшийся восстановить ход последних дней Вертера — по его дневникам и частным записям. Ибо, как выяснилось, решив, что выхода нет, Вертер одолжил у Альберта дуэльные пистолеты и, вслед за последней бурной встречей с Лоттой, застрелился.

«Die Leiden des jungen Werthers», известные в переводе как «Страдания юного Вертера» или «Страдания молодого Вертера», увидели свет в 1774 году. Гёте отправил одному своему другу такой синопсис:

Я представляю молодого человека, одаренного глубоким, чистым чувством и подлинной проникновенностью, который теряет себя в обворожительных грезах, погребает себя в рассуждениях, пока наконец, сокрушенный несчастными

страстями, что берут верх, в особенности безответной любовью, пускает себе в голову пулю[42].

Этот синопсис примечателен той дистанцией, какую Гёте словно бы устанавливает между собой и героем, некоторые грани истории которого отражают его собственную. Он тоже угрюмо задавался вопросом, нет ли в его привычке влюбляться в недоступных женщин некой навязчивой обреченности; он тоже подумывал о самоубийстве, хотя довести дело до конца ему не хватило отваги. Ключевая разница между Гёте и Вертером в том, что Гёте смог прибегнуть к своему искусству, чтобы диагностировать и изгнать посетивший его недуг, тогда как Вертеру оставалось лишь страдать от него. По выражению Томаса Манна, Вертер — «сам юный Гёте минус творческий дар»[43].

В создании «Вертера» задействованы две энергии: исповедальная — она придает книге ее

---

[42] Примечания: 42

Goethes Werke, сост. Erich Trunz (Мюнхен: Beck, 1951–1968), т. 6, с. 521.

[43] Примечания: 43

Thomas Mann, 'Goethes «Werther»', в: Hans Peter Herrmann (ред.), *Goethes 'Werther': Kritik und Forschung* (Дармштадт: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994), с. 95.

трагическую эмоциональную силу — и политическая. Пылкий идеалист, Вертер — представитель лучшего в новом поколении немцев, чувствительных к движениям истории, рвущихся узреть обновление косного общественного порядка. Несчастная любовь, может, и стала последней каплей перед самоубийством, однако более глубокая причина — неспособность немецкого общества предложить молодым людям вроде Вертера ничего, кроме того, что Гёте позднее назвал «серой, бездуховной гражданской жизнью»[44].

«Страдания юного Вертера» читали запоем, а ее молодого автора возвеличивали. Последовал всплеск неавторизованных изданий и переводов (авторы в дни Гёте от пиратства не были защищены никак). Желтая пресса вскрыла, кто они такие «на самом деле», герои этой книги: Лотта — Шарлотта Кестнер, урожденная Буфф, дочь пристава из города Вецлара, Альберт — Иоганн Кестнер, а Вертер, само собой, — сам Гёте.

Кестнера объяснимо задело: он счел это предательством их с Гёте дружбы. Гёте сконфуженно оправдывался, что книга — «невинная смесь

[44] Примечания: 44

Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit: The Autobiography of Johann Wolfgang von Goethe*, пер. на англ. John Oxenford, в 2 т. (Лондон: Sidgwick & Jackson, 1971), т. 2, с. 212.

правды и выдумки», но Кестнер продолжал бурчать, что его жена никогда не была в таких близких отношениях с гостем дома, как это описано в тексте, а сам он не такой сухарь, каким Гёте его вывел[45].

Гёте теперь влип в шумный скандал, в котором искусство безнадежно путали с жизнью, — и винить ему оставалось только себя. Он собирался сохранять ироничную дистанцию между собой как автором и Вертером как персонажем, но для большинства читателей ирония оказалась слишком тонкой. Поскольку текст собран вроде как из оставшихся после покойника писем, «Вертеру» не хватает направляющего авторского голоса. Читатели естественно отождествляются с точкой зрения самого Вертера, единственного рассказчика вплоть до позднейшего появления его «редактора» (ответы Вильгельма на письма Вертера не воспроизведены). Избыточность Вертерова языка, расхождения между его идеализированным видением Лотты и Лоттиных зачастую кокетливых замашек остались незамеченными всеми, кроме самых внимательных.

---

[45] Примечания: 45
Goethes Werke, сост. Trunz, т. 6, с. 522.

«Вертера» читали не только как *roman-à-clef*[46] о Гёте и Кестнере, но и как дозволение романтического самоубийства.

В четвертой из «Римских элегий», написанной в 1788–1789 годах, в неопубликованном черновике Гёте выражает благодарность, что ему удалось увернуться от бесконечных допросов: был ли на самом деле такой человек, как Вертер? правда ли все это? где жила Лотта? «Как часто клял я эти глупые страницы, / что муки юности моей открыли массам, — пишет он. — Будь Вертер братом мне, с чего мне убивать, / но не измыслил бы страшнее мести призрак бедный»[47].

Образ Вертера как близнеца или брата, который умер или был убит и возвращается, чтобы преследовать Гёте, возникает в стихотворении «Вертеру», сочиненном Гёте ближе к концу жизни. Между Гёте и его самостью-Вертером существовали сложные отношения длиною в жизнь, и их бросало из стороны в сторону. По соображениям некоторых, Вертер — самость, которую необходимо было отсечь и оставить,

---

[46] Примечания: 46

Роман с ключом (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[47] Примечания: 47

Johann Wolfgang von Goethe, *Erotic Poems* (Лондон: Oxford University Press, 1988), с. 125.

чтобы выжить (Гёте говорил о «патологическом состоянии», из которого возникла сама книга), по другим соображениям, Вертер — страстная сторона Гёте, которой он пожертвовал, лично поплатившись за это. Преследовал его не только Вертер, но и история Вертера, которую он выпустил в мир, она требовала, чтобы ее переиначили и написали полнее. Гёте не раз говорил, что собирается сочинить другого «Вертера» и предысторию к нему, но дорогу назад, в мир Вертера, он, похоже, отыскать не смог. Даже переработка книги в 1787 году, какой бы ни была умелой, состоялась извне и не соединена с исходным вдохновением[48].

История Вертера и его Лотты подходит к концу со смертью Вертера в Рождество 1772 года. Но история Гёте и его модели Шарлотты Буфф продолжилась. В 1816 году Шарлотта, в ту пору — шестидесятитрехлетняя вдова, посетила родной город Гёте Веймар и связалась с писателем. После их встречи она написала сыну: «Я повидалась со стариком, который — если б я не знала, что он Гёте, да и тогда тоже, — не произвел на меня приятного впечатления». Наткнувшись на это кислое

[48] Примечания: 48
Conversations with Eckermann, 2 января 1824 года.

наблюдение, Томас Манн заметил: «По-моему, эта мелочь могла бы стать основой… для романа»[49].

В 1939 году Манн опубликовал «Лотту в Веймаре», где художественно переосмысляет встречу 1816 года, соединив эту пару, которая, неразрывно переплетенная в общенациональном сознании с их вымышленными аватарами, теперь уже принадлежит пространству мифа. Гёте невеликодушен до предела («Чего старуха не избавила меня от этого?»). Он неохотно приглашает Шарлотту и ее дочь в свой роскошный дом, где уделяет больше внимания дочери, чем Шарлотте. Заметив, что у нее нервный тремор, он щепетильно закрывает глаза. Шарлотта со своей стороны вспоминает, почему она когда-то отвергла Гёте: потому что он казался ей «выродком без цели и покоя»[50].

В этом романе о преображающей силе искусства Гёте-художник — или человеческая оболочка, в которой художник обитает, — занимает второе место позади своей модели, фрау Шарлотты

[49] Примечания: 49

Thomas Mann, ‘Goethes «Werther»’, в: Herrmann (ред.), с. 101. Письмо Шарлотты Кестнер цитируется в: Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, пер. на англ. H. T. Lowe-Porter (Лондон: Secker & Warburg, 1947), с. 330.

[50] Примечания: 50

Mann, *Lotte in Weimar*, с. 280–281, 225. [Цит. по пер. Н. Ман. — *Примеч. пер.*]

Кестнер, которая в Веймаре наконец может стать тем, кто она есть на самом деле: любимицей всей Германии, красивой, темноглазой героиней «Вертера». Слухи о ее приезде вызывают сенсацию. Поклонники толпятся у входа в ее гостиницу в надежде повидать ее хоть одним глазком. Она купается в своей славе.

Собравшись убить себя, Вертер пишет прощальную записку, чтобы ее вручили Лотте после его смерти. Но затем не может устоять и заявляется к ней лично, в последний раз.

От встречи с растерянным молодым человеком Лотта не в восторге. Не понимая, как с ним обращаться, она достает рукопись, которую он одолжил ей, и просит почитать ей. Вертер берется читать вслух — это перевод его «Сочинений Оссиана», ритмическое переложение на английский прозы Джеймза Макферсона, молодого шотландского школьного учителя; фрагменты «Сочинений…», по утверждению Макферсона, — эпическая поэзия, которую исполнял бард Оссиан в III веке н. э., и гэльскоязычные шотландцы передавали ее из поколения в поколение.

Стихи трогают Лотту до слез, Вертер тоже плачет. Руки их соприкасаются, они заключают друг друга в объятия, он пытается поцеловать ее. Она

вырывается. «Это в последний раз, Вертер! Ты меня больше не увидишь!» — кричит она и спешит вон из комнаты[51].

Декламация Вертера из Оссиана — не развлечение: страница за страницей древние барды возвышают голос, оплакивая ушедших героев. Страсть к Оссиану — черта раннего романтизма, над которой легко посмеяться. Однако факт остается фактом: и много позже рубежа XIX века эти стихи считали великим эпосом североевропейской цивилизации. Мадам де Сталь называла Оссиана «Гомером Севера»[52].

Обнаружение эпоса Оссиана в Шотландии привело к каскаду открытий — или измышлений — других основополагающих национальных эпосов: «Беовульфа» в Англии, «Калевалы» в Финляндии, «Нибелунгов» в Германии, «Песни о Роланде» во Франции, «Слова о полку Игореве» в России.

Макферсон не был великим поэтом (*pace*[53]

---

[51] Примечания: 51

Johann Wolfgang von Goethe, *The Sorrows of Young Werther*, пер. на англ. David Constantine (Оксфорд: Oxford University Press, 2012), с. 103.

[52] Примечания: 52

Ehrhard Bahr, 'Unerschlossene Intertextualität: Macphersons «Ossian» und Goethes «Werther»', *Goethe-Jahrbuch* 124 (2007), с. 179.

[53] Примечания: 53

Зд.: При всем уважении к (*лат.*). — *Примеч. пер.*

Уильяму Хэзлитту, который ставил его в один ряд с Данте и Шекспиром), да и прилежным тоже: завершив проект Оссиана, Макферсон оставил горы Шотландии и перебрался в Лондон, где его носили на руках, после чего сел на корабль до Пенсаколы в новой британской колонии в Западной Флориде, где провел два года в свите губернатора. Вернувшись в Англию, занялся политикой; умер состоятельным человеком.

Как на историка древности на Макферсона полагаться не проходилось: свою архаическую Шотландию он передрал у Тацита — из текстов о галлах и германцах. Воины-варвары Макферсона ведут себя как утонченные джентльмены XVIII века, умеряющие боевую спесь щедростью к павшим врагам. Тем не менее Макферсон был гениальным новатором. Несусветная популярность его Оссиана возвестила о начале нового, непреклонного национализма, при котором каждый европейский народ требовал себе не только национальную независимость, но и национальный язык и литературу — и уникальное национальное прошлое.

Самым восприимчивым читателем Макферсона оказался Вальтер Скотт. Стихи Оссиана совершенно точно не были тем, за что их выда-

вали, а именно — словами слепого барда III века, постановил Скотт, однако Шотландия могла бы гордиться, что в современности она породила «барда, способного… подарить новое звучание поэзии во всей Европе»[54].

Выдающееся достижение Макферсона в том, что он заметил, опередив всех остальных: публика созрела не просто для историй о звоне мечей и стенающих женщинах, но и — что куда интереснее — для новой поэтической речи, которая звучит убедительно похоже на то, как могли говорить барды и герои архаического, если не мифического, британского прошлого. Отметен в сторону идеал Джона Драйдена, что древний автор должен «говорить на таком английском, на котором он бы говорил в наши дни», то есть идеал воспроизведения классики ненавязчивой современной речью[55]. Напротив, английский Макферсона полон отзвуков — то высокопарных, то попросту старомодных — варварского чужестранного оригинала, преподнесенного нам

[54] Примечания: 54

Цит. по: Dafydd Moore, ‘The Reception of The Poems of Ossian in England and Scotland’, в: Howard Gaskill et al. (сост.), *The Reception of Ossian in Europe* (Лондон: Continuum, 2004), с. 31.

[55] Примечания: 55

John Dryden, ‘On Translation’, в: Rainer Schulte, John Biguenet (сост.), *Theories of Translation* (Чикаго: University of Chicago Press, 1992), с. 26.

кропотливым трудом перевода.

В Британии на стихи Оссиана пала тень скандала вокруг их подлинности. Действительно ли существуют горцы, способные помнить и декламировать эти древние баллады, или же Макферсон их выдумал? Сам Макферсон прояснению не содействовал: показывать гэльские оригиналы он не торопился.

В Европе вопрос подлинности не встал. Переведенный на немецкий в 1767-м, Оссиан произвел мощное воздействие, вдохновив шквал подражаний бардам. Юного Гёте заворожило так, что он самостоятельно выучил гэльский, чтобы напрямую перевести с шотландского гэльского на немецкий фрагменты из «Сочинений Оссиана». Ранний Шиллер полон оссианских отзвуков; Гёльдерлин страницами выучивал Оссиана наизусть.

Оссиан — в точности тот род поэзии, какой очаровался бы молодой человек вроде Вертера, однако говорить, что цитаты из Оссиана в «Вертере» вставлены для того, чтобы отразить состояние ума Вертера в противоположность уму его автора, было бы чрезмерно изощренно. Гёте заявлял, что написал первый черновик «Вертера» за четыре недели, в сомнамбулическом трансе. Сомневать-

ся в этом нет причин. Но этот подвиг дался ему лишь благодаря тому, что в текст вобран корпус ранее существовавших материалов — дневников, писем и его собственных переводов из Оссиана. На эстетическом уровне воспроизведение громадной глыбы Оссианова текста в таком коротком романе — оплошность. Остановка действия, пока Вертер исполняет свою арию, — высокая цена за то воздействие, которое эта ария производит: она поднимает эмоциональную температуру и повергает Вертера и Лотту в слезы.

Гёте перерос свой восторг от Оссиана. Если публика сочла увлечение Вертера Оссианом как рекомендацию Оссиана, отмечал сам автор, пусть бы публика одумалась: Вертер обожал Гомера, пока был в рассудке, а Оссиана — когда рассудок терял[56].

Германия в середине XVIII века представляла собой рыхлую федерацию государств разных размеров, которыми номинально правил император. Политически эта федерация была раздробленной, ее раздирали распри. Культурно никакого единого вектора тоже не имелось. Придворную литературу поставляла Франция.

---

[56] Примечания: 56
Henry Crabb Robinson, *Diary*, т. 2 (1889), с. 432.

Около 1770 года сложилось движение молодых интеллектуалов под названием «Sturm und Drang»[57], которое восстало против удушливых общественных устоев, а также против французских литературных шаблонов. Для его поколения, говорил Гёте, «французский образ жизни был слишком ограничивающим и светским, поэзия их холодна, критика разрушительна, философия заумна, но не удовлетворительна». Английская литература с ее «искренней меланхолией» показалась тому поколению ближе. Они преклонялись перед Шекспиром (особенно перед «Гамлетом») и перед Оссианом. Литературным кредо стали для них «Мысли об оригинальном сочинении» Эдварда Янга[58], где великая душа — гений — применяет свои полубожественные творческие силы для преобразования опыта в искусство[59].

Движение «Буря и натиск» предвосхитило расцвет романтизма с его упором на оригинальность

---

[57] Примечания: 57

Буря и натиск (*нем.*). — *Примеч. пер.*

[58] Примечания: 58

Пер. названия И. Грацианского (1812); в публикациях XIX–XX вв. Эдварда Янга именовали Эдуардом Юнгом. — *Примеч. пер.*

[59] Примечания: 59

Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, т. 2, с. 110, 208.

в противовес подражанию, на современность в противовес классике, на вдохновение в противовес заемному знанию, на чутье в противовес правилам, а также с увлечением философским пантеизмом, культом гения и возвратом в Средневековье. Гёте всегда оставался на периферии этой группы, Вертер же — более яркий ее представитель.

«Буре и натиску» выпало существовать недолго: общественная прослойка движения оказалась слишком узкой. Но, невзирая на любые повороты своей писательской судьбы, Гёте оставался приверженцем ключевых устремлений группы: строить новую национальную литературу, которая сметет закоснелые нормы поведения и мысли. Пусть и препарировал он «Бурю и натиск» через образ Вертера, самим романом Гёте внес фундаментальный вклад в развитие этой новой национальной литературы.

Сильнейшее философское влияние на юного Гёте оказал Иоганн Гердер, в чью антологию народной поэзии он внес вклад в виде собственных переводов Оссиана. Для Гердера дух языка есть дух народа. А потому любое обновление национальной литературы должно происходить из родных источников. Здесь британцы вновь

показали как — поэзией Макферсонова Оссиана и в 1765 году собранием народных баллад «Памятники старинной английской поэзии» епископа Томаса Перси.

В Германии времен юного Гёте к роману как к серьезной литературной форме по-прежнему относились настороженно. Однако Гёте сразу уловил потенциальные возможности романа со множеством точек зрения, доведенного до совершенства Ричардсоном и Руссо, у Стерна же он перенял метод освещения внутренних процессов изложением фрагментов невольных воспоминаний. Первые страницы «Вертера» имеют все признаки подвижного повествовательного стиля Стерна.

Руссо, в особенности периода «La Nouvelle Héloïse»[60], был для принципов «Бури и натиска» блистательным исключением из французской литературы того периода. Упрощенчески прочитываемый как призыв к защите прав личного восприятия перед общепринятым и в целом примата чувства над разумом, роман Руссо был популярен у немецкой публики, которой он предлагал *Thränenfreude* — удовольствие слез. Гёте

---

[60] Примечания: 60
«Юлия, или Новая Элоиза» (1757–1760). — *Примеч. пер.*

этот роман показал, как повествование способно развиваться на основе постепенного самораскрытия персонажа.

«Страдания юного Вертера» привлекли множество выдающихся переводчиков. Как и со всеми работами прошлого, переводчик Гёте сталкивается с вопросом, как язык перевода должен соотноситься с языком оригинала. Например, нужно ли, чтобы перевод на английский романа 1770-х годов, выполненный в XXI веке, читался как английский роман XXI века или как английский роман эпохи оригинала?

«Вертер» — версии 1774 года — был впервые переведен на английский в 1779 году. Перевод обычно приписывают Дэниэлу Мальтусу, отцу экономиста Томаса Мальтуса, хотя есть основания в этом сомневаться. По сегодняшним стандартам Мальтусов «Вертер» — работа неприемлемая: перевод не только выполнен опосредованно, с промежуточной французской версии, «Passions du jeune Werther», но в нем пропущены целые абзацы, возможно, потому, что Мальтус счел их потенциально оскорбительными для своей аудитории. Тем не менее версия Мальтуса — возможность посмотреть, как «Вертер» читался в Англии времен Гёте. Процитирую

один красноречивый пример.

В первом же письме Вертер упоминает бывшую приятельницу и — выражаясь словами одного свежего английского перевода — риторически вопрошает: «В моей ли власти… если в сердце бедной Леоноры зарождалась настоящая страсть?» Мальтус в 1779 году передал слова Гёте вот так: «Меня ли винить за нежность, что овладела ее сердцем?..»[61]

Мы в пространстве нежных страстей, и ключевое понятие здесь — *eine Leidenschaft. Leidenschaft*, во всех смыслах этого слова, — «страсть», но какая именно? Почему Мальтус приглушает «страсть» до «нежности» (или почему приглушает его до *tendresse* французский промежуточный перевод)? Остается лишь предполагать, что для Мальтуса неясное чувство, переполняющее сердце молодой женщины в романе, с учетом того, как мало мы о ней знаем (это единственное упоминание о ней во всей книге), — вероятнее (или пристойнее) некое мягкое, нежели пылкое, вероятнее (или пристойнее) устойчивое, нежели мятущееся, а

[61] Примечания: 61

Goethe, *The Sorrows of Young Werther*, пер. Constantine, с. 5; *The Sorrows of Werter*, пер. Daniel Malthus (Лондон, 1787), с. 1. [Дословный рус. пер. в тексте наш; в пер. Н. Касаткиной: «Моя ли вина, что страсть росла в сердце бедной девушки?» — *Примеч. пер.*]

значит, лучше всего назвать это чувство *нежностью*.

Наш первый порыв, быть может, — сказать, что Мальтус неправильно переводит слово *Leidenschaft*, однако его выбор в пользу «нежности» не может быть намеренным. Справедливее было бы сказать, что он здесь совершает акт культурного перевода, перевода, укорененного в культурных нормах общества, в котором жил Мальтус, в том числе и в нормах чувствования (то, что человек чувствует в глубине души в заданных обстоятельствах), и в нормах благовоспитанности (то, что человек говорит или делает в заданных обстоятельствах).

Таким образом, вот к чему все сводится: там, где мы, наблюдая за нежной страстью, усматриваем главенство страсти, образованный англичанин 1770-х видел нежность. Перевод «Вертера», соответствующий в XXI веке нашему пониманию Гёте, с которым читателям 1770-х при этом было бы уютно, — недостижимый идеал.

6
Переводы Гёльдерлина

В разгар Второй мировой войны в Лондоне, разгромленном немецкими бомбами, молодой человек по имени Михаэль Гамбургер, сбежавший из родной Германии от нацистов, записал жалобную песнь — со слов поэта Фридриха Гёльдерлина:

Диотима мертва, и молчит
На острове певчая птица.
Храм, что поднял я из руин,
Рухнул вновь.
Где же пламя, раздутое мною?..
Где герои
И песня в ритм сердца?
Не шелохнутся озера времен[62].

Читали Гёльдерлина нараспев и дети в немецких школах:

---

[62] Примечания: 62
Michael Hamburger, *Collected Poems 1941–1983* (Манчестер: Carcanet, 1984), с. 21.

Меня, меня возьмите в свои ряды:
Я не хочу в ничтожестве дни влачить!
Чем ждать бесславной смерти, лучше
Мертвым на жертвенном лечь кургане
За родину. Я кровью хочу истечь
За родину[63].

Кем же был Гёльдерлин, чей голос могло задействовать и утраченное прошлое, и национал-социалистическое будущее?

Фридрих Гёльдерлин родился в 1770 году в крошечном независимом герцогстве Вюртемберг на юго-западе Германии. Его отец, умерший, когда мальчику было два года, служил при церкви; мать Гёльдерлина, сама дитя пастора, прочила сына туда же, в церковь. Его обучали в церковных школах, а затем в престижной тогда духовной семинарии в Тюбингене.

Среди карликовых немецких государств конца XVIII века Вюртемберг был примечательным: большинством остальных территорий управляли абсолютные монархи, а в Вюртемберге власть герцога была конституционно ограничена со-

[63] Примечания: 63
Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, ред. Jochen Schmidt (Франкфурт: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), с. 217. [Из стихотворения «Битва», вольный пер. С. Апта. — *Примеч. пер.*]

бранием семей не из благородных, *Ehrbarkeit*, к которым принадлежало семейство Гёльдерлинов. Люди из *Ehrbarkeit* занимались культурной и интеллектуальной жизнью герцогства.

Молодые люди, прошедшие жесткие вступительные экзамены в семинарию, получали образование бесплатно — с условием, что далее они будут служить в вюртембергских приходах. Семинаристом Гёльдерлин был нерадивым: он безуспешно пытался убедить мать, чтобы ему позволили изучать юриспруденцию, а не богословие. Мать управляла незначительным наследством Гёльдерлина, он оставался зависимым от ее скупых дотаций, пока она в 1828 году не умерла.

Хотя семинария обеспечивала первоклассную подготовку в классических языках, теологии и богословии, особенно подчеркивалось подчинение церкви и государству, и студентов это раздражало. Гёльдерлин провел там пять беспокойных лет (1788–1793), мечтая о другом занятии — писательстве. Интеллектуальные стимулы он получал не от наставников — из-за их подобострастия к начальству Гёльдерлин смотрел на них сверху вниз, — а от однокашников: он был в одной компании с Г. В. Ф. Гегелем и Фридрихом Шеллингом. Сам Гёльдерлин тоже выделялся. «Будто Аполлон

шел по коридору», — вспоминал о нем один его одноклассник[64].

В семинарии Гёльдерлин писал воодушевленные, если не сказать бравурные, стихи с пантеистическим креном, в которых воспевал Вселенную как живое целое, пропитанное божественным. Непосредственным образцом для подражания был Фридрих Шиллер, но философская основа в конечном счете неоплатоническая. Личным девизом Гёльдерлин приял греческую фразу *«эн кай пан»* — «одно и всё»: жизнь составляет гармоничное единство, наша обязательная цель — слиться со Всем.

И тут взорвалась бомба Французской революции. В двух центрах образования в герцогстве — в университете и семинарии — были основаны революционные общества, всё наводнили французские газеты, повсюду распевали революционные песни. Декларацию прав человека студенты встретили с радостью. Когда в 1792 году европейские автократии предприняли атаку на Францию, студенчество встало на сторону французской армии. Герцог Вюртембергский осудил их восторги по поводу «анархии и ца-

[64] Примечания: 64

Цит. в: David Constantine, *Hölderlin* (Оксфорд: Clarendon Press, 1988), с. 34.

реубийства»[65]. Молодые философы-радикалы надеялись на рождение Республики Вюртемберг или же большой Швабии под защитой французских армий; когда же Террор во Франции набрал обороты, они ужаснулись.

В симпатиях к революции у Гёльдерлина сомневаться не приходится. «Молись за французов, поборников прав человека», — наставлял он сестру, однако его стихи впрямую ничего о политике не говорят[66]. До некоторой степени так вышло потому, что в политической поэзии у Гёльдерлина не было примеров для подражания, но еще и из-за сильной традиции среди интеллектуалов Германии не ввязываться в политику.

Писатель, завоевавший больше всего последователей среди юных идеалистов, — Шиллер, и его политическая линия после 1793 года была такова: настоящие политические перемены возможны, лишь когда эволюционирует человеческое сознание. В «Письмах об эстетическом воспитании

---

[65] Примечания: 65

Цит. в: Constantine, *Hölderlin*, с. 20.

[66] Примечания: 66

Цит. в: Friedrich Hölderlin, *Selected Poems*, пер. на англ. J. B. Leishman (Лондон: Hogarth Press, 1944), с. 12.

человека»[67] 1794–1795 годов Шиллер заявлял, что человеческий дух лучше всего просвещать и освобождать участием в эстетической игре. Чтобы доказать это, достаточно лишь вспомнить Древние Афины — демократическое общество, ценившее жизнь ума.

Гёльдерлин соглашался с ведущей ролью, которой Шиллер наделял художника, но разочаровался в антиреволюционных взглядах Шиллера — как не нравился ему и скептический водораздел между политикой и этикой Иммануила Канта: политические реформы, возможно, и желательны, писал Кант, однако лишь в помощь более значимой цели — нравственному росту отдельных личностей. На некоторое время Гёльдерлин обрел более созвучного себе наставника в лице Иоганна Фихте, однако впоследствии даже тот оказался недостаточно приверженным утопическому будущему.

Спорным стал вопрос о человеческой свободе — и о том, в чем она состоит. Идеализм Гёльдерлина, Гегеля и Шеллинга в революционной фазе опирался на убеждение, что идеи способны изменить мир, что внутреннюю свободу, описанную

---

[67] Примечания: 67
Пер. названия Э. Радлова. — *Примеч. пер.*

Кантом, Шиллером и Фихте, можно расширить и что может возникнуть вновь свободное общество, подобное афинскому. Если Шиллер, переняв эстафету у Иоганна Винкельманна, представлял второе поколение немецкой грекофилии, Гёльдерлин, Гегель и Шеллинг стали ее третьей волной — молодежью, видевшей в Греции модель, которой надо подражать или даже превзойти ее не только в искусстве и философии, но и в демократической практике.

То же и с Французской революцией дней ее славы. Революция, говорил Гёльдерлин, показала в общих чертах, как перебросить мост между идеей и делом, между пространством божественного и мирского. *Эн кай пан*: то, что раньше было целым и хорошим, но распалось, можно вновь восстановить. В поисках следов утраченного единства среди хаоса внешних черт можно полагаться на эстетическое чутье: задача исцеления разбитого ставится задачей философии и поэзии.

Тем не менее предательство себя и поражение революции оставило отпечаток и на Гёльдерлине, и на многих других разочарованных молодых европейцах его поколения. «Чудовищное получится чтение, — писал Ахим фон Арним, более молодой современник Гёльдерлина, в 1815 году,

когда автократии Европы вернули себе власть, — если перечислить все прекрасные немецкие души, сдавшиеся безумию, или самоубийству, или занятиям, которые они презирали»[68].

Окончив семинарию с магистерской степенью, сопротивляясь давлению матери, настаивавшей, чтобы он подыскал себе приход, Гёльдерлин смог зацепиться в литературных кругах Йены. Отрывок из его романа «Гиперион», над которым он тогда трудился, опубликовали в журнале, который издавал Шиллер; с самим Шиллером у Гёльдерлина установились почти братские отношения. Поначалу Шиллер относился к этой своей роли вполне тепло и давал Гёльдерлину советы по стихосложению — избегать больших философских тем, что примечательно, — которыми Гёльдерлин пренебрегал. На самом же деле Гёльдерлин искал более непростых и, несомненно, эдиповых отношений с более старшим человеком, которые Шиллеру не были нужны. «Я иногда втайне противлюсь твоему гению, защищая от него свою свободу», — откровенничал Гёльдерлин, и Шиллер в конце концов перестал

[68] Примечания: 68

Цит. в: Stephan Wackwitz, *Friedrich Hölderlin* (Штутгарт: Metzler, 1985), с. 25.

отвечать ему на письма[69].

В поисках заработка Гёльдерлин взялся наниматься гувернером с проживанием в дома к состоятельным семьям. Ни один его наем не длился долго — у Гёльдерлина не складывались отношения с детьми, — но второе его место работы, у почтенной франкфуртской семьи, решительно изменило его жизнь. Он влюбился в жену своего работодателя Сюзетт Гонтар, а она — в него. Вынужденный уволиться, Гёльдерлин некоторое время продолжал тайно встречаться с Сюзетт. Однако в 1802 году в тридцать четыре года она подхватила туберкулез и умерла.

Любовные связи между целеустремленными, но нищими юными интеллектуалами и оставленными без внимания женами предпринимателей — вездесущий сюжет романтической беллетристики XIX века. Первый биограф Гёльдерлина Вильгельм Вайблингер изо всех сил постарался встроить Гёльдерлина и Сюзетт в ту же канву: Сюзетт, «молодая женщина… с порывистой душой и пылким, живым нравом», «возгорелась в высшей степени» от «галантности и достоинства [Гёльдерлина], его прекрасных глаз, его молодости, его

[69] Примечания: 69
Цит. в: Constantine, *Hölderlin*, с. 169.

необычайной проницательности и выдающегося таланта», а также от его умения музицировать и вести беседу[70]. Действительность же выходила за пределы литературных шаблонов. Письма Сюзетт к Гёльдерлину сохранились до наших дней, а также несколько его писем к ней. У читателя этих писем, говорит в биографии 1988 года Дэвид Константин, «сопереживание постоянно смещено в особую печаль и ярость, какая наступает, если наблюдать, как наносится непоправимый ущерб». «Несостоявшиеся отношения Гёльдерлина с Сюзетт Гонтар можно уверенно именовать трагедией»[71].

Сюзетт в значительной мере сделала Гёльдерлина как поэта. Она вернула ему уверенность в себе, которую подорвал Шиллер. Она предложила ему в образцы более ранних немецких поэтов — в особенности Клопштока. Но самое главное, в его глазах она воплощала союз земной красоты с чистым разумом, к которому влекло Гёльдерлина его мистическое, пантеистское чутье — *эн кай пан*, — но в которое он утратил веру, читая Канта и Фихте. Сюзетт появляется в двухтомнике

---

[70] Примечания: 70
Цит. в: Hölderlin, *Selected Poems*, пер. Leishman, с. 23.

[71] Примечания: 71
Constantine, *Hölderlin*, с. 110.

«Гиперион» (1797, 1799) как Диотима, ведунья и красавица, что направляет шаги Гипериона, грекофила, который странствует с бездушной германской родины — где, как он горестно отмечает, поэт живет как чужак в собственном доме, — чтобы помочь грекам в их борьбе с турками-османами[72].

Фихте учил, что сознание не есть часть природы, оно вне ее и природу наблюдает. В Гёльдерлине же эволюция сознания, кажется, укрепила лишь обескураживающее чувство отчужденности. Диотима-Сюзетт помогает Гипериону-Гёльдерлину осознать, что сознание может быть инструментом духовного роста, что с божественностью Всего можно соприкасаться на совершенно сознательном уровне. Например, переживание красоты ведет к божественному. Вот так, ближе к тридцати, Гёльдерлин начал развивать философию в платонических тонах и с сильной эстетической ориентацией, соединенную со взглядами на историю, в которой современный мир постоянно поверяется стандартами мира древнего.

Гёльдерлин воссоздал Грецию «Гипериона» по путеводителям, тем самым присоединившись к

[72] Примечания: 72

Friedrich Hölderlin, *Hyperion and Selected Poems*, ред. Eric L. Santner (Нью-Йорк: Continuum, 1990), с. 130.

наследной линии знаменитых немецких грекофилов, ни разу не побывавших в Греции, среди них Гёте и Винкельманн, автор маленькой книги «Мысли о подражании греческим работам в живописи и скульптуре» (1755), из-за которой вспыхнуло пламя грекофильского ажиотажа. В «Гиперионе» и в стихотворениях того же периода Гёльдерлин перенял у Винкельманна видение Греции в «благородной простоте и безмолвном величии» как сцену, на которой далее будут жить его мысли. Раз в стародавние времена люди вольны были стремиться к личному совершенству и жизни ума, значит, быть может, это им удастся и в какой-нибудь освобожденной Германии будущего.

После Гонтаров Гёльдерлин нанимался еще дважды и оба раза был уволен за сумасбродное поведение. Он попытался добыть себе ставку лектора по греческому языку в Университете Йены, но безуспешно. Один его друг обустроил ему место библиотекаря при дворе в Гессен-Гомбурге, которое этот друг тайком сам же и финансировал. Но это счастливое решение вопроса, как философу-поэту посвятить себя тому, что он в письме к матери назвал «высшим и чистейшим занятием, каким Бог в величии своем предназначил мне»,

внезапно оказалось недействительным, когда того друга арестовали по обвинению в государственной измене[73]. Некоторое время казалось, что и самого Гёльдерлина могут обвинить как сообщника, однако медицинское освидетельствование признало его душевно нездоровым (его речь была «наполовину немецкой, наполовину греческой, наполовину латынью», по словам врача), и ему позволили вернуться домой к матери[74].

На эти последние годы шаткого психического здоровья приходятся величайшие работы Гёльдерлина: поздние гимны, переводы Софокла и Пиндара, пьеса «Смерть Эмпедокла» в последней версии. За время в Гомбурге Гёльдерлин надеялся написать введение в свою философию поэзии, которая пока находила лишь частичное отражение в очерках и письмах, но, возможно, потому, что он утрачивал способность развернуто мыслить, эту задачу Гёльдерлин так и не выполнил.

Один из биографов Гёльдерлина утверждал, что тот лишь прикидывался сумасшедшим, лишь бы

---

[73] Примечания: 73

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, т. 6/1, сост. Adolf Beck (Штутгарт: Kohlhammer, 1954), с. 297.

[74] Примечания: 74

Цит. в: Constantine, *Hölderlin*, с. 270.

ускользнуть от правосудия. Но вес доказательств говорит об обратном. Гёльдерлина уволили с последнего места работы гувернера, потому что его припадки ярости были несовместимы с воспитанием маленьких детей. Внимание его рассеивалось; он то становился необычайно деятельным, то замыкался в себе и являл нездоровое подозрение к окружающим.

В 1806 году, после того как его состояние еще более ухудшилось, его, бурно сопротивлявшегося, доставили в клинику в Тюбингене, откуда чуть погодя выписали как безобидного, но неизлечимого. Некий краснодеревщик с литературными увлечениями взял его к себе и приютил в башне, пристроенной к дому. Мать Гёльдерлина платила за его содержание из его же наследства, вдобавок к государственной дотации. Гёльдерлин проводил почти все время в хозяйском саду, где бродил в одиночестве, размахивая руками и разговаривая с самим собой.

Ручеек посетителей Гёльдерлина не иссякал, встречали их обыкновенно с изысканной вежливостью. Один такой гость оставил об их встрече запись. Он попросил пожилого поэта о нескольких строках «на память». «Желаете стихи о Греции, Весне или Духе эпохи?» — спро-

сили у гостя. «О Духе эпохи», — ответил тот. Гёльдерлин достал листок бумаги и набросал шесть строк нерифмованных стихов, подписал их «Покорно, Сарданелли. 24 мая 1748 [*sic*]»[75]. Под псевдонимом Сарданелли и другими Гёльдерлин продолжал время от времени писать стихи вплоть до своей смерти в 1843 году, в свои семьдесят три.

Читающая публика не забыла поэта в башне. Издания его стихов появились в 1826 и 1846 годах. Романтики еще при жизни Гёльдерлина сентиментализировали его как хрупкую душу, доведенную до безумия ее демоном. Позднее им пренебрегали, а если и вспоминали, то лишь как чудака, ностальгировавшего по Древней Греции. Ницше глубоко ценил его, однако лишь в первом десятилетии XX века, когда его добыл из небытия и заново предложил публике Штефан Георге, начался новый восход звезды Гёльдерлина. С Георге начинается прочтение Гёльдерлина как специфически немецкого поэта-пророка, и такое прочтение позднее исказит представления о нем. «Великий провидец для своего народа, — писал о нем Георге в 1919 году, — краеугольный камень

---

[75] Примечания: 75
Constantine, *Hölderlin*, c. 305.

близящегося немецкого будущего и провозвестник Нового Бога»[76].

На столетие со дня смерти Гёльдерлина был запущен проект издания всех его трудов, и на решение этой задачи исследователям потребовалось сорок лет. В так называемом штутгартском издании были применены принципы классической филологии: разделение сохранившихся рукописей на ядро текстов и вторичный корпус черновиков и вариаций. Это различение между основным текстом и его версиями оказалось для исследователей Гёльдерлина настолько трудоемким, что в 1975 году обнародовали так называемое франкфуртское издание, соперничавшее со штутгартским и неполное; его выпустили на том основании, что у Гёльдерлина не может быть окончательных текстов и что нам надо научиться читать рукописи как палимпсесты вариантов, перекрывающих и подкрепляющих другие версии. Таким образом, понятие об окончательном тексте у Гёльдерлина остается на обозримое будущее спорным.

Это соперничество изданий обусловлено, среди

---

[76] Примечания: 76

Цит. в: Ulrich Häussermann, *Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Гамбург: Rowohlt, 1961), с. 166.

прочего, тем, что в девяностодвухстраничном блокноте, составляющем суть этой трудности, Гёльдерлин метался между новыми и старыми рукописями стихотворений и применял разноцветные ручки и чернила без всякой системы, ничего не датировал, а то, что на первый взгляд кажется разными версиями одного и того же стихотворения, может быть помещено на одной странице, бок о бок. Более глубокая причина в том, что в свои последние плодотворные годы Гёльдерлин, похоже, отказался от представления об окончательном варианте и к любому вроде бы доделанному стихотворению относился как к всего лишь передышке, к базовому лагерю, откуда можно совершать дальнейшие броски в несказанное. Отсюда и его привычка взламывать прекрасное стихотворение не для того, чтобы его улучшить, а чтобы перестроить его от самого основания. В таком случае что же считать окончательным текстом, а что — его вариацией, особенно когда перестройка заброшена и не возобновлена? Следует ли считать вроде бы неоконченные переработки как брошенные проекты или Гёльдерин таким способом нащупывал новые эстетики фрагментарного и сопутствующую поэтическую эпистемологию вспышки

озарения или видения?

Столетие Гёльдерлина в Германии в 1943 году праздновали масштабно. Церемонии состоялись по всей стране, сотни тысяч сборников Гёльдерлина отпечатали и распространили среди немецких солдат. С чего этот философ-поэт, тоскующий по греческому прошлому, враг автократий был кооптирован как эмблема Третьего рейха, очевидно не с ходу. Изначально логика нацистской культурной политики была такова: Гёльдерлин — пророк вновь восставшего германского исполина. После того как война под Сталинградом поменяла направление, эту логику подправили: Гёльдерлин отныне вещал за европейские ценности, которые Германия защищает от надвигающихся азиатских большевистских орд.

И все это опиралось на горстку патриотических стихов, истолкованных вкривь, и на некоторый мухлеж с текстом. Удобно забылось, что Гёльдерлин под *Vaterland*[77] подразумевал в половине случаев не большую *Deutschland*, а Швабию: в 1800 году понятие *Deutschland* было культурным, а не политическим. Нацисты уж точно не восприняли

---

[77] Примечания: 77
Отечество (*нем.*). — *Примеч. пер.*

его предупреждение в стихотворении «Голос народа» о «таинственной тоске по бездне», какая способна захватывать целые нации[78].

Успехи Гёльдерлина при нацистах причудливо переплетены с его успехами в руках его влиятельнейшего толкователя — Мартина Хайдеггера. Размышления Хайдеггера о месте Германии в истории предъявлены преимущественно в виде комментариев к Гёльдерлину. В 1930-е годы Хайдеггер видел в Гёльдерлине пророка новой зари; когда Рейх рухнул, Хайдеггер счел Гёльдерлина поэтом-утешителем в темные времена, когда боги оставили людей. Это описание в общих чертах совпадает с нацистским, однако оно несправедливо поверхностно относительно того, с какой серьезностью Хайдеггер осмысляет каждую строку Гёльдерлина. По Хайдеггеру, в «совершенно обездоленное время» настоящего (он писал в 1946 году), когда сообразность поэзии повсеместно под вопросом, Гёльдерлин — тот, кто отчетливейше облекает в речь ключевое призвание поэта, а именно — произносить слова, что воплощают

[78] Примечания: 78

Friedrich Hölderlin, *Poems and Fragments*, пер. на англ. Michael Hamburger (Лондон: Routledge, 1966), с. 239.

новый мир[79]. Мы читаем мрачную поэзию Гёльдерлина, говорит Хайдеггер, не столько понимая его, сколько держа с ним связь, пока не появится будущее, в котором он наконец-то станет понятен. Цитирует Гёльдерлина: «Отважный дух, что как орел / Перед грозой пари́т, пророча на пути / своих богов грядущих»[80].

В среде либеральной интеллигенции в Гёльдерлиновой Германии преобладало не просто восхищение Афинами как образцовым обществом, где мужчины посвящали себя поиску истины, красоты и справедливости, но эдакое ясноглазое представление о прошлом, где божественное обитало в мире как живая сила. «Все сердца могли блаженно биться, / И блаженный был сродни богам»[81], — писал Шиллер в «Богах Греции» (1788). Этот образ Греции основывался преимущественно на чтении греческой поэзии и в меньшей мере на греческой скульптуре — во

[79] Примечания: 79

Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, пер. на англ. Albert Hofstadter (Нью-Йорк: Harper & Row, 1971), с. 93.

[80] Примечания: 80

Martin Heidegger, *Existence and Being*, пер. на англ. Werner Brock (Лондон: Vision, 1949), с. 311. Строки из стихотворения «Руссо». Цит. по: Hölderlin, *Poems and Fragments*, пер. на англ. Hamburger, с. 181.

[81] Примечания: 81

Пер. М. Лозинского. — *Примеч. пер.*

вторичном исполнении. Между Германией и Грецией, между немецким и греческим языками заявляли душевное родство. Развилась новая теория литературы, основанная в первую очередь на Платоне, а не на Аристотеле, в которой сформулированы ключевые элементы модернистской эстетики: самостоятельность предмета искусства, органическая форма, воображение как демиургическая сила.

Из идеализированного видения Греции выросло движение, чья программа, по формулировке Канта, сводилась к тому, чтобы позволить «задаткам, заложенным природой» в человечестве, полностью развиться, чтобы «его назначение на земле [было] исполнено»[82]. Начиная с реформ прусского образования, инициированных Вильгельмом фон Гумбольдтом, реформ, которые сделали изучение греческого языка и литературы центральным для учебной программы, грекофильский гуманизм быстро стал главенствующим в просвещении немецкого среднего класса.

Проект пересоздания Германии на афин-

[82] Примечания: 82

'Idea for a Universal History', в: Immanuel Kant, *Political Writings*, ред. Hans Reiss, пер. на англ. H. B. Nisbet (Кембридж: Cambridge University Press, 1970), с. 52. [Цит. по пер. под ред. М. Иткина. — *Примеч. пер.*]

ский манер был до некоторой степени плодом сознания молодых людей с незначительным социальным капиталом, если не считать классического образования (Винкельманн был сыном сапожника, Шиллер — солдата), но стремившихся забрать власть над культурной жизнью у офранцузившихся немецких придворных кругов и придать новое националистское значение немецкому самоопределению. Впрочем, налет революционного идеализма был изгнан из системы образования в пределах одного поколения — за дело взялись карьеристы и профессионалы. Хоть оно и дальше ассоциировалось с возвышенным, пусть и невнятным либерализмом, к 1870-м грекофильство в академических кругах стало чертой консервативной элиты. Новыми радикалами стали археологи и текстологи, среди них — Ницше, которому виделось, что неогуманистическая версия Греции — Винкельманновы «благородная простота и тихое величие», Гумбольдтовы «чистота, всеохватность и гармония» — слишком уж пренебрегает греческой действительностью, насилием и иррационализмом древнегреческой

религии, например[83].

На первый взгляд Гёльдерлин мог бы показаться типичным неогуманистом своего поколения: деклассированный интеллектуал, отчужденный и от Церкви, и от государства, стремящийся к утопии, где поэтам и философам воздастся по заслугам; точнее же поэт, по устройству своему застывший повернутым в прошлое, оплакивающий уход эпохи, когда боги жили среди людей («Но, мой друг! мы поздно пришли. И боги, хоть живы, / Но высоко над людьми движутся, в мире ином… / Не замечая как будто, есть ли мы»)[84].

Но такое прочтение недооценивает сложности отношения Гёльдерлина к Греции. По его мнению, грекам не нужно подражать — им нужно противостоять: «Чтобы не раздавило общепринятое… похоже, нет большого выбора, лишь свирепое высокомерие, с каким восстать как живой силе против всего заученного, данного»[85].

---

[83] Примечания: 83

Гумбольдт процитирован в: Joachim Wohlleben, ‘Germany 1750–1830’, в: K. J. Dover (сост.), *Perceptions of the Ancient Greeks* (Оксфорд: Blackwell, 1992), с. 195.

[84] Примечания: 84

Hölderlin, *Poems and Fragments*, пер. на англ. Hamburger, с. 325. [Пер. с нем. Н. Самойловой. — *Примеч. пер.*]

[85] Примечания: 85

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, т. 4, ред. Friedrich Beissner (Штутгарт: Kohlhammer, 1961), с. 221.

О последствиях такого отношения Гёльдерлин рассуждает в одном письме от 1801 года. Грекам, говорит он, «священный пыл» и аполлоническое «пламя небесное» давались естественно. А вот западной мысли свойственны, напротив, «юноническая трезвость мышления» и «ясность представления». «Ничто не постигаем мы с таким трудом, как свободное применение своих национальных черт… Вроде бы парадокс. Но, повторюсь… в созревании культуры [*Bildung*] прирожденно национальное всегда будет приносить меньше пользы». Самое поразительное достижение греческого искусства — овладение трезвым мышлением и ясностью. Из восхищения греками западный поэт может попытаться воссоздать греческие пыл и огонь, но куда более глубокая задача — овладеть тем, что дается ему естественно. Вот почему греки для нас «незаменимы»: мы изучаем их не для того, чтобы им подражать, а чтобы постичь, до чего мы на них не похожи[86].

Это письмо не только выдает образ Гёльдерлина-мечтателя, потерявшегося в прошлом, но еще и подчеркивает оригинальность и строгость его

---

[86] Примечания: 86
Hölderlin, *Sämtliche Werke*, т. 6/1, ред. Beck, с. 425–426.

мышления об искусстве. Современному поэту совершенно отчетливо недостает технической подготовки, пишет он (в его случае протяженное обучение у греческих мастеров обеспечило ему способность приручать греческую метрику свободнее всех среди его европейских современников). Мы достигаем поэтической истины, не придавая голос собственным чувствам, а предъявлением личного восприятия (*Gemüt*) и личного опыта в «аналогичном материале чужеродного [*fremd*] толка».

> Наиболее сильно сосредоточенное на внутреннем переживание столь подвержено рассеянию, что не готово отречься от своих подлинных [*wahren*] временны́х и чувственных связей… Именно поэтому поэт-трагик, поскольку выражает глубинное внутреннее переживание, полностью отказывается от своей личности, от своей субъективности, а также и от объекта, ему представленного, и переносит их в чужеродную [*fremd*] личность, в чужеродную объективность[87].

[87] Примечания: 87
Hölderlin, *Sämtliche Werke*, т. 4, ред. Beissner, с. 150–151.

Большая тема поэзии Гёльдерлина — уход Бога или богов и роль поэта в мрачные или обнищалые времена, какие наступают вслед за этим уходом. Как он пишет — с осязаемой робостью — в позднем гимне «Рейн»:

> *Уж раз*
> *Благословенные не чувствуют совсем,*
> *Пусть кто другой, коль позволительно*
> *Сказать такое, возможно,*
> *Не напрямую чувствует от имени богов,*
> *Он нужен им*[88].

Но что же боги в этой своей удаленности хотят, чтобы мы почувствовали? Нам это неизвестно; нам остается лишь облекать в слова нашу самую пылкую тоску по их возвращению и надеяться, что наши слова, если повезет, тронет огонь небес, и они в некоторой мере воплотят Слово и тем самым преобразят тоску в озарение. (В своей порывистой вере в Слово, которое воспользуется человеком как инструментом, чтобы выразить себя, Гёльдерлин ближе всего к историческому идеализму своего друга Гегеля.)

---

[88] Примечания: 88
Hölderlin, *Poems and Fragments*, пер. на англ. Hamburger, с. 505.

Греки, замечал Гёте, не тосковали по беспредельному, а ощущали себя в этом мире как дома. Жажда утраченной «классической» цельности — отличительная черта романтизма. Романтическая тоска Гёльдерлина по воссоединению с божественным происходит в нем не только от раннего неоплатонизма, но и от христианских корней. Во всеохватной мифо-исторической схеме, которую он выстроил, Христос считается просто последним из богов, ходившим по Земле до того, как опустилась ночь; однако последние гимны Гёльдерлина намекают на проблески примирения, новой близости с Христом, если не с христианством как религией:

И все же,
Вы, боги древние, и вы,
Отважные сыны богов,
Я ищу еще одного, кого
Я люблю среди вас…
Мастер и господин!
Ты, мой учитель!
В каком далеке

Ты остался?[89]

Куда завели бы Гёльдерлина его искания, если б не погас в нем свет в тридцать шесть лет, остается только догадываться. Из его жизни после жизни, из тех лет, что он провел в башне, остался один текст, по которому можно судить о направлении его мысли. В 1823 году его друг и биограф Вайблингер опубликовал фрагмент поэтизированной прозы объемом в семьсот слов, который, по словам Вайблингера, он извлек из бумаг поэта. Если принять подлинность этого документа, он подсказывает, что во времена такой обездоленности, какую Гёльдерлин предвидеть не мог, глубинная надежда в нем осталась не омраченной — его вера, что наша творческая способность, способность к созданию смыслов не даст нам пропасть. Цитирую из перевода Ричарда Сибёрта:

Неведом Бог?
Как небо он проявлен? Я в это склонен
Верить. Вот человеку мера.
Достойно, однако ж поэтически
Он на Земле бытует, человек. Но тени

---

[89] Примечания: 89

'The Only One', в: Hölderlin, *Poems and Fragments*, пер. на англ. Hamburger, с. 537. [Пер. В. Куприянова. — *Примеч. пер.*]

Звездной ночи не чище, да позволят мне
сказать,
Человека, а он, как говорят, – по образу
Господню[90].

* * *

Михаэль Гамбургер (1924–2007) родился в Германии. В 1933 году семья Гамбургеров эмигрировала в Британию, где они гладко влились в интеллигентскую часть верхушки среднего класса. Гамбургер был не по годам одаренным учеником, в семнадцать лет получил стипендию в Оксфорде на изучение французского и немецкого языков. Первая книга в его переводе «Гёльдерлин. Стихи и фрагменты» была напечатана малым издательством в 1943 году.

От этих ранних вариантов перевода он позднее так или иначе отрекся. В 1952 году появилась новая, расширенная подборка переводов из Гёльдерлина, а следом, в 1966-м, — сборник, предполагавшийся как «окончательный по составу и изложению». Хотя в 1990-м в этот сборник доба-

[90] Примечания: 90
Hymns and Fragments by Friedrich Hölderlin, пер. на англ. Richard Sieburth (Пристон: Princeton University Press, 1984), с. 249.

вилось еще несколько стихотворений, основной корпус улучшенного издания 2004 года относится к 1960-м.

К тому времени Гамбургер был уже настоящим патриархом среди переводчиков современной немецкой поэзии. И все же в мемуарах он признается в некотором отчаянии от того, что лучше всего известен именно как переводчик. Еще юношей он отчетливо имел творческие устремления, и некоторое время его собственные стихи попадали в антологии современной британской поэзии. Как целое его «Собрание стихотворений» излагает историю писателя с определенным дарованием, который так и не нашел свою истинную тему, к середине жизни бросил поиски и удовлетворился сочинением стихов от случая к случаю.

В одном из писем Гёльдерлина есть пассаж, который Гамбургер цитирует с отчетливой отсылкой к себе самому: «Ибо это для нас трагично — что мы покидаем мир живых довольно спокойно, упрятанные в ящик, а не искупаем вину, не пожранные огнем, перед пламенем, каким не смогли овладеть»[91]. У Гамбургера священное пламя, которым он не смог овладеть, погасло

[91] Примечания: 91

Michael Hamburger, *String of Beginnings: Intermittent Memoirs 1924–1954* (1973) (Лондон: Skoob Books, 1991), с. 118.

рано; искупительную жизнь переводчика и исследователя он считал печальным запасным вариантом. (Есть некоторая ирония в том, что сам Гёльдерлин как переводчик достиг захватывающих дух высот.)

Свои переводческие цели Гамбургер проговорил в целой череде предисловий и очерков. По его словам, в 1943 году он совершил оплошность, предпочтя буквальное соответствие Гёльдерлинову «превосходно неповторимому» стилю письма: «Никакой перевод Гёльдерлиновых од и элегий не может быть близок к оригиналу без передачи его размера или хотя бы ритма и, пусть отчасти, их особого динамизма, особой неподвижности, какие возникают благодаря напряжению между строгой формой и порывом, что в нее заключен». Гамбургер, таким образом, стремился к «лучшему из возможных переводов определенного толка», где дословная точность соразмеряется с необходимостью воспроизводить Гёльдерлинову музыку. Он отметал ту разновидность вольного перевода, какой практиковал Эзра Паунд, и модную в 1960-х годах так называемую «имитацию»: он называл ее «профессиональной терапией для

поэтов, частично или временно увечных»[92].

Некоторое представление о «лучшем из возможных», по Гамбургеру, мы получаем из его варианта оды «Отвага поэта», сочиненной около 1800 года и значительно переписанной через год или два, а затем переработанной еще глубже — под названием «Робость». Гамбургер выбирает первую версию:

[92] Примечания: 92
Предисловие (1966) к: Hölderlin, *Poems and Fragments*, с. x, xi.

For, as quiet near shores, or in the silvery
Flood resounding afar, or over silent deep
Water travels the flimsy
Swimmer, likewise we love to be

Where around us there breathe, teem those alive, our kin,
We, their poets; and glad, friendly to every man,
Trusting all. And how else for
Each of them could we sing his god?

Though the wave will at times, flattering, drag below
One such brave man where, true, trusting he makes his way,
And the voice of that singer
Now falls mute as the hall turns blue;

Glad he died there, and still lonely his groves lament
Him whom most they had loved, lost, though with joy he drowned;
Often a virgin will bear his
Kindly song in the distant boughs

Как тиха в берегах, иль в серебряных
Безднах дальних бурля, иль молчит в глуби,
Вода хрупкого мчит
Пловца, так же любим мы

Быть, где дышит сонм тех, кто живой, наш род,
Мы, поэты их, рады им, с дружбою ко всем
И с доверием. А иначе как
Всем и каждому бога спеть его?

Пусть волна иногда, льня, потащит вниз
Смельчака из таких, где тот, вверившись, держит путь,
Глас того певца
Вот уже нем, а зал в синеве утоп;

Рад, что сгинул там, но плачет сирый лес
По тому, кто любим, пусть с восторгом погиб;
Дева будет несть
Добру песнь его средь ветвей вдали.

Это асклепиадов стих, причудливая система ямбов и дактилей, перемежающихся цезурами в первых двух более длинных строках четырехстрочных строф. Гамбургер Гёльдерлина версифицирует прилежно и, хотя у кого-то могут возникнуть вопросы к выбору некоторых слов («flimsy» можно было б заменить на «light-bodied»[93], например, а «тонет в сумраке» было б лучше, чем «в синеве утоп»[94]), музыкальное воздействие, которого он достигает на английском, обворожительно: удалось запечатлеть именно тот тон надежды, робкой и вместе с тем живой, с которой Гёльдерлин восстает против поражения, тон, что характеризует и восприятие поэтом его призвания, и его видение истории.

«Если бы я не считал… необходимым подражать метрике Гёльдерлина… многие мои переводы стали бы глаже и приемлемее для англоязыч-

[93] Примечания: 93

«Хрупкого»… «легкого» (*англ.*, варианты приведены в соответствии с предложенным переводом на русский язык и с метром в строке). — *Примеч. пер.*

[94] Примечания: 94

«Тонет в сумраке»… «в синеве утоп» (варианты приведены в соответствии с предложенным переводом на русский язык и с метром в строке). — *Примеч. пер.*

ного слуха», — пишет Гамбургер[95]. Он жестоко язвителен по отношению к тому, что считает недостатком предприимчивости в английской просодии с ее предубеждением против классической метрики и бездумного предпочтения ямба. Рискуя показаться «пешеходным и педантичным», он берет на себя смелость «воспроизводить даже те особенности [Гёльдерлинова] выбора слов, формы и способа мышления, что чужды и мне самому, и английским обычаям, обретенные в его время или в наше». Его метод применим, считает Гамбургер, покуда английский читатель готов относиться к его переводам «как к стихам, по необходимости отличным от всего, написанного на языке [самого читателя] и в его время»[96].

Особенности выбора лексики и формы, о которых говорит Гамбургер, — не просто использование Гёльдерлином греческих размеров, но и его практика варьирования поэтического языка согласно системе «тональной модуляции»,

---

[95] Примечания: 95

Michael Hamburger, 'Hölderlin ins Englische übersetzen', в: Christophe Fricke and Bruno Pieger (ред.), *Friedrich Hölderlin zu seiner Dichtung* (Амстердам: Castrum Peregrini, 2005), с. 130.

[96] Примечания: 96

Предисловие (1966) к: Hölderlin, *Poems and Fragments*, с. xii.

которую он разработал по намекам Шиллера и обрисовал в загадочном очерке под названием «Wechsel der Töne». Гамбургер — один из всего двух переводчиков Гёльдерлина, кто, насколько мне известно, отнесся к этой системе с достаточной серьезностью, чтобы воплощать ее в своих изложениях (второй — Сайрэс Хэмлин).

Суровейшая проверка возникает на поздних стихах Гёльдерлина, где музыка становится капризнее, а поэтическая логика держится на союзах (*denn, aber, nämlich*[97]), применяемых так, будто они скорее греческие, а не немецкие, — таинственнее, а там, где строки стиха перемежаются тем, что читается как памятки поэта самому себе («Река течет, / похоже, вспять, она / с Востока, мнится мне, — пишет он о Дунае. — Тут есть / о чем сказать», с. 583). Здесь решимость Гамбургера избегать встраивания трактовок в стихотворение приводит иногда к безжизненному буквализму. Сравним следующие два перевода фрагмента из стихотворения Гёльдерлина о Дунае. Первый — Гамбургера, второй — Ричарда Сибёрта.

---

[97] Примечания: 97
Ибо, однако, то есть (*нем.*).

But here we wish to build.
For rivers make arable
The land. For when herbs are growing
And to the same in summer
The animals go to drink,
There too will human kind go.

This one, however, is called the Ister.
Beautifully he dwells. The pillars' foliage burns,
And stirs. Wildly they stand
Supporting one another; above,
A second measure, juts out
The roof of rocks. (C. 581)

Let us settle here.
For the rivers make the land
Arable. If there be vegetation
And animals come to water
At the banks in summer,
Here men will also go.

And they call this the Ister,
Beautiful his dwelling. Leaves on columns
Burn and quiver. They stand in the wild,
Rising among each other; above which
Surges a second mass,
The roofing of rock[1].

Желаем строить здесь.
Коли земля от рек
Годна. Растут коль травы
Когда, туда же летом
Пить соберутся звери,
Там быть и человеку.

Однако эту называют Истер.
Чу́дно пребывает. Листва колонн горит,
Дрожит. Вольно стоят,
держа друг друга; выше
второй предел — висят
своды из скал.

Осядем здесь.
Коль землю реки делают
Пригодной. Раз будет зелень здесь
И звери к воде соберутся
Летом на берегах,
Сюда же и люди.

Звать Истером его,
Чудна обитель та. Листва столпов
Горит и плещет. Стоят на воле,
Возвышаясь рядом; над ними
Ввысь рвет вторая мощь —
Скальный навес.

Слова «build», «herbs», «dwells»[98] в варианте Гамбургера буквально переводят слова оригинала. «Он чудно обитает» и по-немецки, и по-английски звучит странно (это на самом деле грецизм). Сибёрт же не видит ничего дурного в том, чтобы понемножку подталкивать слова, пока они не рассядутся в английском поудобнее, или в том, чтобы прояснять логику высказывания. Так «herbs» превращается в «foliage», «build» — в «settle»[99].

Расхождение в приемах между этими двумя переводчиками становится резче в образе, которым выбранный фрагмент завершается. Последние три строки отчетливо описывают каменистые утесы над уровнем деревьев на дне долины. Сибёрт привольно пишет «a second mass / The roofing of rock», хотя у Гёльдерлина слово *Maß* («Ein zweites Maß… / Von Felsen das Dach») означает скорее «measure», а не «mass»[100]. Гамбургер

---

[98] Примечания: 98

Строить, травы, пребывает (*англ.*, варианты приведены в соответствии с предложенным переводом на русский язык и с метром в строке). — *Примеч. пер.*

[99] Примечания: 99

Листва… осядем (*англ.*, варианты приведены в соответствии с предложенным переводом на русский язык и с метром в строке). — *Примеч. пер.*

[100] Примечания: 100

Мера, предел, измерение… масса, груда, массив (*англ.*).

— возможно, оттого, что *Maß* у Гёльдерлина есть ключевое понятие (не только мера стиха, но и греки как мера нас самих), осторожно оставляет смысл меры, плоскости, измерения, и потому у него получается менее живое изложение.

Мудро ли был спланирован проект Гамбургера длиною в жизнь — вопрос открытый: проект перевода на английский корпуса работ, чье текстуальное основание будет делаться с годами все менее и менее устойчивым, воспроизведения как можно глубже его метрических систем и игры между уровнями языка. Гамбургер, похоже, в себе не сомневался, хотя во вступлениях к позднейшим изданиям заметно, что он все сильнее обороняется. Есть признаки того, что критике он не рад: ошибки, найденные Полем де Маном в его вариантах «Хлеба и вина» и «Рейна», остались не исправленными. Возможно, памятуя о присвоении Гёльдерлина нацистами, Гамбургер склонен обращаться со словами вроде *Vaterland* или *Volk*[101] осторожнее необходимого, кое-где переводя *Volk* как «kin»[102], а *Vaterland* как «my

[101] Примечания: 101
Народ (*нем.*). — *Примеч. пер.*

[102] Примечания: 102
Род, родня, семья (*англ.*). — *Примеч. пер.*

country» или «our country»[103] (с. 261, 333).

Достижения Гамбургера тем не менее значительны. Издание 2004 года книги «Фридрих Гёльдерлин. Стихотворения и фрагменты» включает в себя 170 стихотворений, некоторые — в альтернативных вариантах, а также «Смерть Эмпедокла» во втором и третьем черновиках и сверх того переводы из Пиндара — иными словами, корпус дошедших до нас стихов Гёльдерлина, в том числе и главные поэмы 1800–1806 годов. «Эмпедокл» переведен особенно хорошо; что же до других стихотворений, то, пусть версии Гамбургера лишь временами тронуты божественным огнем, они — надежный проводник к немецкому языку Гёльдерлина и дарят эхо его диковинной музыки.

[103] Примечания: 103
Моя страна… наша страна. — *Примеч. пер.*

7
Генрих фон Клейст
Два рассказа

На берегах Хавеля жил в середине шестнадцатого столетия лошадиный барышник по имени Михаэль Кольхаас, сын школьного учителя, один из самых справедливых, но и самых страшных людей того времени… Люди благословляли бы его память, если б он не перегнул палку в одной из своих добродетелей, ибо чувство справедливости сделало из него разбойника и убийцу[104].

Так начинается рассказ Генриха фон Клейста «Михаэль Кольхаас». Первый черновик появился в 1804 году, окончательный вид рассказ принял в 1810-м; в одном из многих промежуточных

---

[104] Примечания: 104
Heinrich von Kleist, The Marquise von O — and Other Stories, пер. на англ. David Luke (Лондон: Penguin, 1977), с. 114. Здесь и далее рассказ «Михаэль Кольхаас» цит. в пер. Дэвида Люка. [Здесь и далее пер. на рус. Н. Ман. — *Примеч. пер.*]

вариантов Клейст меняет слова, описывающие Кольхааса, с «необычайный и наводящий ужас» (*ausserordentlich, fürchterlich*) на «справедливый [в суждениях и поступках], но и страшный» (*rechtschaffen, entsetzlich*). И действительно, вся история зиждется на этом парадоксе. Врожденное чутье, подсказывающее Кольхаасу, что справедливо, а что нет, *одновременно* укрепляет его против сомнений в себе и так превращает в неумолимого мстителя за зло, ему причиненное.

Рассказ начинается с судьбоносного события, которое превращает Кольхааса из мирного человека в повстанца. Некий барон, юнкер Венцель фон Тронка, обустраивает противоправную заставу на дороге в Саксонию и забирает у нашего героя-барышника пару лошадей. Люди Тронки уезживают лошадей почти до смерти, а когда конюх Кольхааса пытается вмешаться, его безжалостно избивают.

В стремлении получить компенсацию за утраченных лошадей Кольхаас прилежно действует по закону, пока ему не приходится столкнуться с фактом, что применение закона ограничено политическими силами за пределами влияния самого Кольхааса. Он не политическое животное; не в силах он из-за своей принадлежности

к купечеству и противостоять большим землевладельцам. Ему понятнее условия чистой справедливости, где его внутренний голос способен направлять его поступки. Этот внутренний голос призывает его к оружию. Он объясняет жене, а позднее — и Мартину Лютеру, что, раз у него нет законного права, тогда он сам, по сути, — вне закона, вне общества и волен объявить ему войну.

Кольхаас доводит до предела протестантское представление о том, что совесть отдельной личности обеспечивает ей прямой доступ к Богу. Поскольку Бога как присутствия в вымышленной вселенной Клейста нет, нам, как и Кольхаасу, остается следовать теми путями, где чувство правоты, которому не задают никаких вопросов, применяет себя в пространстве человеческого. Кольхаас собирает банду недовольных и, в воздаяние за свои беды, терроризирует саксонскую провинцию, поджигая города Виттенберг и Дрезден. Из штаб-квартиры «временного мирового правительства», которую он обустраивает в занятом бандой замке, он принимается выпускать эдикты. Поначалу власти относятся к его действиям как к разбою, но, по мере того как он привлекает к себе все больше сторонников, они

осознают, что он того и гляди поднимет всенародное восстание.

В конце концов появляется действенное правосудие — в приземленном смысле слова — в лице курфюрста Бранденбургского, который постановляет вернуть Кольхаасу его лошадей в исходном состоянии, а юнкер, который их забрал, пусть будет наказан. Однако постановляет он и другое: за бунт Кольхаас обязан заплатить по высшей ставке. Это решение Кольхаас, слуга правосудия, принимает бестрепетно и оголяет шею для удара палача.

«Михаэль Кольхаас» — одно из восьми художественных сочинений, опубликованных Клейстом за жизнь. Он назвал это свое произведение *Erzählung* — историей, но в наши дни мы бы назвали это новеллой, то есть произведением среднего объема с одной сюжетной линией, одним ключевым персонажем и фокусом на одной теме. Нетрудно вообразить, как можно расширить «Михаэля Кольхааса» вдвое от существующего объема, с кругом персонажей при торговце, обрисованных полнее, с общественной матрицей, из которой возникает Кольхаас, изложенной подробнее, а также с бóльшим вниманием к деталям похождений главного героя

— иными словами, представить «Кольхааса» как роман, стилистически более развернутый, чем невероятно плотная новелла, написанная Клейстом.

Но развернутость — не клейстианская добродетель. Для своей прозы Клейст развил стиль, присущий ему одному, — сжатый и стремительный. По словам Томаса Манна, проза Клейста «тверда, как сталь, и вместе с тем порывиста, полностью отстраненна и при этом искривлена, скручена, перегружена материей»[105]. Движение вперед не затихает ни на миг, нет времени на физические описания (поэтому мы плохо себе представляем, как выглядят персонажи его рассказов) или на подробности сцен; фокус всегда на том, *что происходит*.

Эта плотность повествования отчасти рождена из опыта работы Клейста в газетах, а отчасти — из опыта драматургического. Рассказ, по Клейсту, читается как сухой синопсис действия, которое недавно произошло на глазах у рассказчика. Итоговый эффект — мощная непосредственность. В очерке под названием «О постепенном формировании мысли в процессе говорения»

[105] Примечания: 105

Thomas Mann, 'Preface', *The Marquise von O — and Other Stories*, пер. на англ. Martin Greenberg (Лондон: Faber, 1960), с. 14.

Клейст ставит вопрос о представлении, что фразы, которые мы произносим, — зашифрованные в словах мысли, сформулированные у нас в уме. Он предполагает, что мысль обретает форму в постоянном обоюдном процессе по мере того, как развивается поток слов. Этот очерк помогает нам выявить парадоксальное качество повествовательной прозы Клейста: сцена запечатлена в языке со стальной точностью и вместе с тем словно бы создается прямо у нас на глазах[106].

Клейст родился в 1777 году, погиб 21 ноября 1811-го в тридцать четыре года — от своей же руки. Хотя несчастливые отношения с семьей, нищета, отчаяние из-за дел в стране и утрата уверенности в собственном творчестве сыграли свою роль, самоубийство Клейста было в конечном счете жестом философским — выражением автономии самости.

Факты недолгой жизни Клейста таковы. Родился в почтенной военной семье, ему прочили военную карьеру. В четырнадцать его забрали курсантом в прусский армейский полк. Через семь лет он уволился, замордованный свирепо-

[106] Примечания: 106

Heinrich von Kleist, ‘On the Gradual Formulation of Thoughts while Speaking’, in *Selected Prose*, пер. на англ. Peter Wortsman (Нью-Йорк: Archipelago, 2010), с. 255–263.

стью армейской жизни. Семье объяснил, что ему нужно учиться. Номинально готовясь к гражданской службе, он много путешествовал, после чего бросил учебу ради смутной карьеры писателя. Где-то среди всего этого основы его мировоззрения, унаследованные из эпохи Просвещения, потрясло знакомство с новой скептической философией Юма и Канта.

Клейст взялся писать пьесы, некоторые были позднее поставлены; редактировал подававшее надежды культурное обозрение, развалившееся после двенадцати выпусков; редактировал и писал для газеты, у которой тоже ничего не получилось; публиковал рассказы. Во всех этих занятиях он полагался на щедрость семьи и прусского государства (нюха на деньги у него не было). Его семья — даже сводная сестра, с которой он был близок, — все меньше и меньше желала водиться с ним. После его скандального конца — который семья сочла пятном на фамильной чести — они уничтожили все его письма, где родственники выставлялись в невыгодном свете.

О жизни же сердца. Клейст был долго помолвлен с девушкой из семейного круга. Его письма к ней (ее до нас не дошли) не показывают никаких пылких чувств в той паре; у нас действитель-

но нет данных вообще о каких бы то ни было страстных отношениях в его жизни, хотя подруг у него было много и покончил он с собой в самоубийственном пакте с женщиной, болевшей неизлечимой формой рака.

Клейст прожил всю свою взрослую жизнь в тени великого плана Наполеона Бонапарта перекроить карту Европы и навязать всем ее народам французскую модель управления. Клейст вынашивал страстную ненависть к Наполеону и ждал дня, когда кто-нибудь пустит ему в голову пулю.

Ко времени самоубийства Клейста Пруссия была, по сути, вассальным государством при Франции. Военное поражение при Йене в 1806 году, когда прусские войска развернулись и удрали от наступавших французов, породило в Клейсте глубокий стыд. По гордости его был нанесен еще один удар, когда газета, в которой он работал в Берлине, оказалась кастрирована прусскими цензорами, побоявшимися противостояния с новыми французскими хозяевами. Клейст заигрывал с антифранцузскими группами сопротивления и сочинил яростно националистскую пьесу «Die Herrmannsschlacht»[107], в которой предложил

[107] Примечания: 107
«Битва Германа» (*нем.*). — *Примеч. пер.*

пруссакам следовать примеру древних германцев и взяться за оружие против захватчиков (пьесу при жизни автора не поставили). Он выдвинул замысел патриотической общенемецкой газеты «Germania» с публикацией ее в Вене (план так и не воплотился).

Хотя к рассказам Клейста ныне отношение по меньшей мере столь же почтительное, как и к пьесам, сам он считал прозу искусством низшим. Заниматься ею он взялся исключительно ради того, чтобы было чем заполнить страницы журнала, в котором работал; по отзывам друзей, этот шаг вниз он считал унизительным. Тем не менее его рассказы выполнены с большим тщанием и по структуре своей уж точно не просты. Обычно повествование предложено более-менее незримым или же скрытым рассказчиком, чье толкование событий, которое передает Клейст, необязательно следует принимать как окончательное. Приведем простой пример: рассказчик в «Михаэле Кольхаасе» в некий момент порицает Кольхааса за «болезненно-уродливое самоупоение» его манифестов, забывая, что, как он замечает в другом месте рассказа, самоупоение есть лишь аверс страсти к справедливости (с. 143). По правде говоря, в рассказах Клейста нет твердой почвы,

окончательной почвы, на которую мы, читатели, можем встать и не сомневаться в себе.

Ранний Клейст, как мы узнаем по его письмам, был исключительно самодовольным молодым человеком. Из чтения Руссо и *философов* он извлек замысел составить жизненный план (*Lebensplan*), который не только включит в себя его личное воспитание (*Bildung*), но и воспитание под его присмотром его невесты Вильгельмины фон Ценге. Следуя этому плану, сказал он ей, они смогут прожить жизнь безупречно последовательную и осмысленную.

Если бы Клейст достиг своей цели — составить и воплотить жизненный план по обретению добродетели посредством света разума, — он бы не стал писателем, какой нам теперь известен. С рельсов его тщательно спланированную жизнь, какую он себе измыслил, сшибло то, что ему пришлось столкнуться с эпистемологической революцией, затеянной Иммануилом Кантом, а именно с тем, что окончательное знание — не только мира вне отдельной личности, но и самой этой личности — недостижимо, поскольку то, что познаваемо, ограничено и обусловлено присущими уму врожденными способностями.

И все же так называемый «кризис Канта» 1801

года, подорвавший саму мысль о рациональном *Lebensplan*, — лишь конспективное рассуждение о гораздо более сложных переменах в судьбе Клейста, и их причины только отчасти видны нам, а следствия же освободили его от невзрачной личины, в которую он сосредоточенно себя упрятывал, и превратили в один из величайших сомневавшихся духов своего времени, в писателя, применившего свое искусство как тигель, в котором он испытывал модель Человека, предложенную эпохой Просвещения.

Людей, с которыми мы сталкиваемся в зрелых работах Клейста, раздирают соперничающие силы и порывы. То же верно и применительно к самому Клейсту. Поэтому оказалось трудно определить его политические взгляды. В 1930-е нацисты приняли его к себе как врага либерализма и как прусского патриота. В наши дни, напротив, его считают радикальным критиком аристократии. Истина же в том, что зрелый Клейст скептичен по отношению к любым системам и, уж конечно, к систематизации духа, на которой основан проект *Lebensplan*; и все-таки в то же время он не полностью теряет связь со своей юношеской влюбленностью в разум, ясность и порядок. Оттого и неудивительно, что он

оказался слишком неуловимым (или слишком непоследовательным), чтобы его можно было запихнуть в тот или иной идеологический ящик.

Откуда Клейст взял историю о женщине, которая беременеет, но не помнит, как это случилось, наверняка не известно: возможно, у Монтеня, а может, из какой-нибудь берлинской газеты. Важнее другое: что́ он сделал с оригиналом, а именно — как он перевел его из исходного низкого социального контекста, в котором эта история читается всего лишь как рискованная комическая байка, в контекст более возвышенный, как сделал шаг, значительно усложнивший восприятие этой байки. «Даже пересказ сюжета выключает человека из приличного общества», — писал один порицавший обозреватель[108].

Скандальный сюжет посвящен овдовевшей благородной даме с безупречной репутацией, маркизе д'О—, которая обнаруживает, что необъяснимо беременна. Родители вышвыривают ее из фамильного дома, она дает объявление в газету, прося отца ребенка назвать себя и обещая ему свою руку. В назначенный день появляется мужчина: русский граф, которому, как выясняется,

[108] Примечания: 108
Цит. в: Mann, 'Preface', пер. на англ. Greenberg, с. 20.

выпала возможность изнасиловать ее, пока она была в глубоком обмороке, и он в нее впоследствии влюбился. С неохотным сердцем, но верная своему слову, она выходит за него замуж.

Бреши в этом пересказе начинают возникать сразу же, как только мы задаемся вопросом: действительно ли граф насиловал маркизу? Более того, что означает «действительно», если все произошло — или не произошло — за сценой, во время отчетливо помеченного разрыва в повествовании; а когда один из предполагаемых участников заявляет, что ему неизвестно, что случилось или не случилось, поскольку участник этот был не в сознании, а у второго есть внешние мотивы утверждать, что все действительно случилось? Возникают и дальнейшие осложнения, когда мы задаемся вопросом: может ли человек не знать, состоялся у него половой акт с другим человеком или нет? (Этот последний вопрос стоит особенно остро, поскольку, согласно медико-юридическим представлениям Германии в дни Клейста, женщина не могла забеременеть, если не была сексуально возбуждена.)

Еще в 1807 году Клейст написал пьесу «Амфитрион», которая ставила похожие вопросы. Ночью невыразимого чувственного блаженства доброде-

тельная Алкмена беременеет от кого-то, кого она считает своим супругом, но позднее оказывается, что это бог Юпитер, принявший облик супруга. Если не только физические чувства Алкмены, но и само сердце ее не подсказали ей, кто с ней в постели, как она вообще может быть уверена в чем бы то ни было? Можно ли ей не сомневаться в том, кто она сама?

Рассказчик, излагающий историю маркизы, смутно намекает, что творец беременности этой дамы может быть сверхъестественным существом (происхождение ребенка «благодаря своей таинственности представлялось ей более божественным, чем происхождение других людей»[109] — такие слова Клейст добавил при редактировании рассказа в 1810 году), а потому — что под обыденной загадкой, кто это натворил, может оказаться таинство куда глубже[110]. Намекнув на эти глубины, Клейст отходит в сторону. Но за счастливой разгадкой, предложенной тайне отцовства, маркизин туманный непокой подсказывает, что комический жанр, в котором

---

[109] Примечания: 109

Пер. Г. Рачинского. — *Примеч. пер.*

[110] Примечания: 110

Kleist, 'The Marquise of O—', в: *Selected Prose*, пер. на англ. Wortsman, с. 121.

она себя обнаруживает, может быть не тем, в котором ей на самом деле место.

Зрелость Клейста пришлась на то время, когда немецкая литература, в которой главенствовали фигуры Шиллера и Гёте, достигла своего апогея. Хотя Гёте с Клейстом не были знакомы, у них состоялось неудачное столкновение. Гёте в роли театрального режиссера поставил одну из пьес молодого писателя, которую освистали. Вина была на Гёте — постановку сделали скверно, — однако Клейстова обидчивость (говорят, его пришлось удерживать, чтобы он не вызвал Гёте на дуэль) стоила ему поддержки Гёте.

У этой пары были для взаимной неприязни и политические причины. Гёте не сочувствовал прусскому национализму, а к Наполеону относился двояко: с его точки зрения, было б неплохо, если б немцы продолжили жить рыхлой конфедерацией культурно независимых государств. Но главным корнем враждебности между этими двумя драматургами было Клейстово решительное эдипово устремление затмить Гёте.

Враждебность к Клейсту не помешала Гёте проницательно увидеть, как устроены пьесы Клейста, и это видение применимо и к его прозе. Клейст был склонен размещать важные события

за кулисами, говорил Гёте, а затем основывать драматическое действие на последствиях этих событий. Гёте критиковал результат как «незримый театр»[111].

Театр «Маркизы д'О—» совершенно точно незримый: из-за чего бы там ни приключилась у маркизы беременность, а следовательно, и все действие рассказа, оно происходит не только за кулисами (то есть вне повествования), но (судя по всему) вне ведения самой маркизы. Оригинальность Клейста состоит в том, что он сооружает механизм, в котором незримость и, конечно, непостижимость исходных действий становятся двигателем повествования: герои на сцене пытаются разобраться, что же на самом деле произошло.

[111] Примечания: 111

Цит. в: Nancy Nobile, *The School of Days: Heinrich von Kleist and the Traumas of Education* (Детройт: Wayne State University Press, 1999), с. 148.

8
Роберт Вальзер
«*Помощник*»

В 1905 году Роберт Вальзер перебрался из родной Швейцарии в Берлин. Двадцатисемилетний, уже с одной книгой за плечами, он стремился построить литературную карьеру. Вскоре его работы начали появляться в престижных журналах; ему были рады в серьезных художественных кругах. В далекой Праге его читал и обожал Франц Кафка; действительно, если судить по его ранним рассказам и наброскам, Кафку считали эпигоном Вальзера.

Однако роль интеллектуала в мегаполисе давалась Вальзеру непросто. Слегка выпив, он бывал груб и напористо провинциален. Он постепенно удалился от общества в уединенную бережливую жизнь в меблированных комнатах. В этих условиях он написал первые четыре романа, до нас дошли три: «Der Geschwister Tanner» («Семейство Таннер»[112], 1906), «Der Gehülfe»

---

[112] Примечания: 112
Пер. названия Н. Федоровой. — *Примеч. пер.*

(«Помощник»[113], 1908) и «Якоб фон Гунтен» (1909), и материал всех трех взят из личного опыта автора.

В 1913 году он махнул рукой на Берлин и вернулся в Швейцарию, «осмеянным и неудавшимся автором» (по его собственным самоедским словам), где перебивался писательством для литературных приложений[114]. В собрании его поэзии и малой прозы, что продолжали появляться, он все больше погружался в швейцарский общественный и природный пейзаж. Написал еще два романа. Рукопись одного из них, «Теодора», потеряли его издатели; второй, «Тобольд», Вальзер уничтожил сам.

После Первой мировой войны спрос на его разновидность письма увял, от него походя отмахивались как от причудливого и вычурного. Хотя Вальзер гордился своей экономностью, «маленькую мастерскую повестей», как он это именовал, ему пришлось закрыть[115]. Его хруп-

---

[113] Примечания: 113

Здесь и далее пер. Н. Федоровой. — *Примеч. пер.*

[114] Примечания: 114

Цит. в: George C. Avery, *Inquiry and Testament* (Филадельфия: University of Pennsylvania Press, 1968), с. 11.

[115] Примечания: 115

Цит в: K.-M. Hinz, T. Horst (сост.), *Robert Walser* (Франкфурт-на-Майне: Suhrkamp, 1991), с. 57.

кое умственное равновесие начало пошаливать. Его все сильнее угнетали осуждающие взгляды соседей, их требования респектабельности. Он переезжал с места на место. Много пил, слышал голоса, переживал приступы тревожности. Попытался наложить на себя руки. Поскольку родня не желала принять его к себе, он позволил сдать себя в лечебницу. «Заметно угнетен и глубоко подавлен, — так говорится о нем в медицинских записях. — На вопросы об усталости от жизни отвечал уклончиво»[116].

Упорядоченная жизнь в лечебнице придала ему некоторой устойчивости. Он отказывался от возможностей покинуть заведение, предпочитая коротать время за всякими занятиями вроде склеивания бумажных пакетов или сортировки фасоли. Он оставался полностью дееспособным, продолжал читать газеты и журналы, однако после 1932 года уже не писал. «Я здесь не для того, чтобы писать, я здесь для того, чтобы быть сумасшедшим», — сказал он посетителю[117]. На Рождество 1956 года дети наткнулись на него,

[116] Примечания: 116

Цит. в: Mark Harman (сост.), *Robert Walser Rediscovered* (Ганновер, Лондон: University Press of New England, 1985), с. 206.

[117] Примечания: 117

Цит. в: Idris Parry, *Hand to Mouth* (Манчестер: Carcanet, 1981), с. 35.

лежавшего среди заснеженного поля, замерзшего насмерть.

Психическое расстройство Вальзера первым проявилось в его почерке. На четвертом десятке он начал переживать припадки психосоматических судорог в правой руке. Списывая эти судороги на бессознательное отвращение к ручке как к инструменту, он отказался от нее и предпочел карандаш.

Письмо карандашом было для Вальзера достаточно значимым: он даже назвал это своей «карандашной системой» или «карандашным методом»[118]. Карандашный метод предполагал не только применение карандаша, но и радикальную перемену почерка. По себе Вальзер оставил около пяти сотен листов бумаги, испещренных без всяких полей изящными, крошечными, вычерченными каллиграфическими значками: читать это письмо так трудно, что душеприказчик Вальзера поначалу принял его за тайный шифр. Все позднейшие работы писателя, включая

[118] Примечания: 118

Цит. в: Peter Utz (ред.), *Wärmende Fremde* (Берн: Peter Lang, 1994), с. 64. См. также: Katharina Kerr (ред.), *Über Robert Walser* (Франкфурт-на-Майне: Suhrkamp, 1978), т. 2, с. 22.

последний роман «Der Räuber» («Разбойник»[119], 1925) (двадцать пять листов микрошрифта, около ста пятидесяти печатных страниц), дошли до нас выполненными в карандашном методе.

Хотя проект по сборке воедино всех работ Вальзера начался еще до его смерти, лишь после первых томов, в 1966 году, стало складываться более академическое «Собрание сочинений», и после того, как его начали читать в Англии и Франции, он заслужил широкое внимание в Германии. Ныне Вальзер наиболее известен по своим четырем романам, хотя они составляют лишь малую долю его литературного труда, а сам Вальзер не считал себя сильным в романном жанре. Его небогатая на события и вместе с тем мучительная жизнь была его единственной настоящей темой. Все его прозаические работы, как сам он считал задним числом, могли бы читаться как главы в «длинной, бессюжетной, реалистичной истории», как «срез или разрозненная книга самости [*Ich-Buch*]»[120].

«Помощник» оказался в тени следующего ро-

[119] Примечания: 119

Пер. названия А. Глазовой. — *Примеч. пер.*

[120] Примечания: 120

Robert Walser, *Gesammelte Werke*, ред. Jochen Greven (Франкфурт-на-Майне: Suhrkamp, 1978), т. X, с. 323.

мана, более причудливо изобретательного и радикально подрывного «Якоба фон Гунтена», у них похожие сюжеты: молодой человек оказывается в доме одной пары, переживающей кризис, забирает у них что ему нравится и уходит.

Действие романа «Якоб фон Гунтен» разворачивается в большом городе, в Институте Беньямента, где обучают дворецких, а обучение проводит фройляйн Лиза Беньямента, сестра директора. Беньямента — чета суровая, но юный герой Якоб вскоре проникает в их тайну, а затем берется навязывать им свою волю. В Лизе Беньямента разгорается страсть к Якобу. Он ее отвергает, она чахнет и умирает. Герр Беньямента закрывает школу, молит юношу о дружбе и отправляется бродить с ним по миру. История, таким образом, завершается победой коварного провинциального выскочки, радующегося мерзким розыгрышам, его циничного отношения к цивилизации и к человеческим ценностям в целом, его презрения к жизни ума, простецких представлений о том, как мир на самом деле устроен (им управляют большие деньги, которые эксплуатируют маленького человека), и его возвышением покорности как высшей ценности.

Глубока была эмоциональная погруженность

Вальзера в жизнь социального класса, из которого он происходил, класса лавочников, конторщиков и школьных учителей. Берлин предложил ему возможность уйти от своих социальных корней, сбежать к деклассированной космополитичной интеллигенции. Попробовав себя на этом пути и не справившись, Вальзер вернулся к провинциальной Швейцарии. И все же не терял из виду — на самом деле ему не позволили — нелиберальные, конформистские тенденции своего класса, его нетерпимость к таким людям, как он сам, — мечтателям и бродягам.

В «Помощнике» юный герой, Йозеф Марти, нанят конторщиком и вообще мальчиком на побегушках к изобретателю, герру Карлу Тоблеру. Трудясь у Тоблера, Йозеф занимает удачное место, чтобы вести хроники постепенного угасания Тоблеровой конторы и утраты его великолепного дома.

Трагическая сторона этих событий — буржуазная трагедия падения дома Тоблера — Вальзеру неинтересна. Неинтересно ему и превращать Тоблера в фигуру комическую, в чокнутого изобретателя. Изобретения Тоблера — часы-реклама, патронный торговый автомат, кресло для больных, глубинный бур — не абсурднее при-

способлений из жизни, какие некоторое время нравятся публике и приносят состояния своим изобретателям: безопасный велосипед, духовое ружье. Наконец, Вальзеру недосуг описывать момент в истории, когда изобретатель как человек идей уступает изобретателю-предпринимателю, который, в свою очередь, дает дорогу изобретателю как наймиту капитала. Роль Йозефа в бюро у Тоблера, может, и второстепенна, но именно Йозеф, а не Тоблер, герой этой книги, и победа Йозефа над Тоблерами — выбранная Вальзером тема.

Хотя жалованье Йозефу так ни разу и не выплачивают, он все же получает по уговору удобную комнату и столуется у Тоблера. Вот так он неизбежно сближается с фрау Тоблер.

Энергичный молодой человек без привязанностей, оказавшийся в компании привлекательной неудовлетворенной женщины постарше, — ситуация, богатая на повествовательные возможности: молодого человека можно заставить страдать от припадков безответной любви, например, или же устроить ему постыдный роман с хозяйкой. Но хотя Йозеф, без сомнения, восприимчив к чарам фрау Тоблер, и хотя фрау Тоблер, кажется, то и дело его завлекает, когда Йозефу

приходит время заявить о своих чувствах, выражает он не любовь, а порицание: порицание того, как бессердечно фрау Тоблер обращается со своей дочуркой Сильви.

Йозеф сам еще слишком дитя, чтобы иметь родительские чувства. Из четверых детей Тоблеров не с мальчишками он себя отождествляет и не с тщеславной златовласой Дорой, а с Сильви — нездоровым ребенком, который постоянно мочится в постель, а затем, с одобрения матери, бывает жестоко наказан служанкой. Ошибкой было бы сказать, что Йозеф любит Сильви: как заявляет в свое оправдание фрау Тоблер, трудно любить столь непривлекательное и действительно подобное зверьку дитя. Йозефа же беспокоит, что Сильви, не способная соответствовать ожиданиям Тоблеров, по сути, отторгнута из лона семьи и отдана на безжалостные поруки класса слуг. Йозеф опасается увидеть в судьбе Сильви свою собственную.

Чувства Йозефа к супругам Тоблерам глубоко противоречивы. С одной стороны, он с трудом верит в свою удачу — что оказался в таких вольготных условиях, которые, пока есть, возносят его над классом, в котором родился, и обеспечивают домом, какого никогда не имел. С другой сторо-

ны, ему противно его подчиненное положение и бесчинства, которые он беспрестанно наблюдает. Пусть Тоблеры и спасли его от ручного труда, до своего общественного уровня они его не подняли. Их дом устроен несколько не так, как Институт Беньямента, который готовит своих выпускников к членству в скверно определенном промежуточном классе дворецких, секретарей и гувернанток, на ступеньку-другую выше на социальной лестнице, чем трудяги или слуги, со скудной оплатой, но с требованиями соблюдать нормы облачения и повадок, как у среднего класса. Как и Якоб фон Гунтен, Йозеф Марти преисполнен зачаточной плохо скрываемой враждебностью по отношению к людям, которые ему приказывают и чьим манерам он подражает.

Двойственность Йозефа выражается по-всякому: в перемежающихся припадках рвения и безразличия, с которыми он выполняет свои обязанности, в том, как он держится с Тоблером — то угодливо, то непочтительно. Ничто из этого не просчитано заранее. Йозеф — созданье, подверженное порывам и настроениям. Он способен изъясняться складными пассажами, но тем, что говорит, он едва ли управляет. В пределах одного обращения к Тоблеру он упрекает своего нанима-

теля, что тот позволил себе напомнить Йозефу о том, как удобно он устроен, затем сдает назад и извиняется за нарушение субординации, после чего отменяет извинения и оправдывает свою непочтительность как жизненно необходимую для собственного самоуважения. Тоблер отвечает взрывом хохота и выдает итоговый приказ. Преображенный в робкого повседневного себя, Йозеф подчиняется.

Потоки чувств между Йозефом и фрау Тоблер в той же мере прихотливы. Фрау Тоблер то соблазняет, то держится высокомерно; Йозеф то заворожен ею, то холодно критикует ее.

Под непрестанным нажимом кредиторов Тоблеры стоят на грани краха и общественного унижения и в своих настроениях столь же непостоянны, как и Йозеф. Жить с Тоблерами — все равно что быть на сцене итальянской оперы. В Йозефе достаточно швейцарско-немецкого, чтобы это переживание было ему неуютно. И все же Тоблеры обеспечивают ему более удовлетворительный опыт семейной жизни, чем те, какие ему выпадали (его собственная семья в книге присутствует лишь крайне призрачно: психологически нездоровая мать, отец — раб обыденности). Вилла Тоблеров с дорогой медной кровлей стала Йозефу

не просто местом обитания, но и домом. А потому в конце романа он предпринимает громадный шаг, когда — заявляя о возвращении к своим социальным корням — требует выплаты заработанного жалованья, прощается с этим местом порядка и страсти, уюта и сумбура, где провел год, и отправляется навстречу будущему.

За год с Тоблерами Йозеф развивается и созревает в одном важном смысле: он учится быть частью семьи, семьи вовсе не безупречной, следует признать, в которой от него требуют большей отдачи любви, чем он получает, и где его место всегда шатко. Но в другом смысле Йозеф остается неизменным. Неизменная часть его характера самая глубокая и таинственная, и неприглядную сторону его натуры — слепоту, тщеславие, самодовольство — она делает незначительной. Эта постоянная часть проявляется в его отношениях с природным миром, особенно со швейцарским пейзажем в смене времен года. Йозеф ни в каком привычном смысле слова не религиозен, нет у него и интересных мыслей (его дневниковые записи банальны), но он способен на глубокое, почти животное погружение в природу, и через него Вальзер в силах выразить то, что лежит в сердце его книги: восторг перед этим чудом

— быть живым.

Дни стояли сырые и ненастные, а все-таки было в них свое очарование… На туманно-серой поволоке ландшафта лихорадочно-ярким огнем горели желтые и красные листья. Красный цвет листвы вишен рождал ощущение чего-то воспаленного, израненного и больного; но какая красота, вливающая в сердце смирение и отраду. Нередко луга и деревья кутались во влажные мантильи и шали; вверху и внизу, вблизи и вдали все стало серым и сочилось сыростью. Шагаешь будто сквозь унылое сновидение. И все-таки даже такая погода и такое обличье мира таили в себе радость. Идешь под деревьями и вдыхаешь их аромат, слышишь, как спелые плоды падают в траву и на дорогу. Все, казалось, стало вдвое-втрое тише и спокойнее. Звуки и шорохи не то как бы уснули, не то боялись нарушить тишину. Ранними утрами и поздними вечерами над озером разносилось протяжное гудение туманных горнов, которыми суда

остерегали друг друга: «Я иду-у-у!» – жалобные вопли беспомощных зверей. Да, туманов было предостаточно. Но порой выдавались и погожие дни. Были и другие дни, по-настоящему осенние, не хорошие и не плохие, не слишком приветливые и не слишком унылые, не солнечные и не мрачные, а такие, что равномерно светлы и пасмурны с утра до вечера, когда в четыре часа пополудни мир видится таким же, как в одиннадцать утра, когда все пребывает в покое, светится матовым, чуть потускневшим золотом, когда краски мягко уходят в себя, точно отдаваясь тревожным грезам. Как же Йозеф любил подобные дни! Все ему казалось тогда красивым, легким и привычным. Легкая печаль, разлитая в природе, наполняла его беспечностью, чуть ли не бездумьем… Мир был на вид спокоен, невозмутим, добр и бездумен. Можно было пойти куда угодно, картина оставалась тою же, блеклой и насыщенной, все тем же ликом, который глядел на тебя серьезно и

ласково[121].

За жизнь Вальзер написал много стихов — в его собрании сочинений они занимают сотни страниц, — но ни одно отдельное стихотворение не способно так отзываться, как вот этот фрагмент, помещенный внутрь истории переживающего субъекта. Мы видим и обоняем то же, что и Йозеф, но еще понимаем, что́ смена времен года означает для Йозефа, какие заботы и тревоги она так мощно уравновешивает. Завороженная, восхищенная проза, подобная этой, впускает нас в сознание человека, для которого пейзаж Швейцарии в его переменчивых настроениях — вечное благое присутствие, но человек этот способен в равной мере чувствовать благодарность за уют теплой постели.

---

[121] Примечания: 121

Robert Walser, *The Assistant*, пер. на англ. Susan Bernofsky (Нью-Йорк: New Directions, 2007), с. 178–179.

9
Гюстав Флобер
«*Госпожа Бовари*»

«Госпожа Бовари» — история одной непримечательной мелкой женщины из французской глубинки, которая, заскучав в браке с неуклюжим сельским врачом, впутывается в парочку внебрачных связей, ни одна из которых не складывается хорошо. Потакая своему вкусу на дорогие вещи, она безнадежно погрязает в долгах, затем от отчаяния принимает крысиный яд и убивает себя.

В свое время этот роман читался как документ новой школы реализма — и антиромантический (хладнокровное вскрытие сентиментальных мифов, согласно которым живет главная героиня), и антибуржуазный (критика ханжества и придирчивости общества, которое не оставляет романтическим душам ни единой лазейки). Современная карикатура изображала автора книги Гюстава Флобера облаченным в хирургический фартук, со скальпелем, занесенным над кровоточащим сердцем Эммы. Образ Флобера как писа-

теля клинического — со всеми оттенками слова «клинический» — подкреплял ведущий критик той эпохи Шарль Огюстен Сен-Бёв, напоминавший своим читателям, что Флобер происходит из семьи медиков (отец его был уважаемым хирургом), и воспевал его как путеводный свет новой волны в литературе — «научной, экспериментальной, взрослой, мощной, чуть суровой»[122].

В действительности на «научный» реализм Флобер смотрел крайне двояко. Он, несомненно, считал, что романист обязан занимать по отношению к своим персонажам объективную позицию, позволяя их судьбам идти своим логическим чередом, в той же мере, в какой ученый не вмешивается в ход эксперимента. Флобер также исповедовал и довел до совершенства подход «клинической» точности во французской прозе. И все же по темпераменту и складу натуры он считал себя романтиком, пережитком былой Франции Наполеона III. С художниками реалистического авангарда, среди которых пресловутее всех Гюстав Курбе, у Флобера связей не было. И действительно, завершив «Госпожу Бо-

[122] Примечания: 122

Рецензия датирована 4 мая 1857 года, в: Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Backgrounds and Sources*, сост. и пер. на англ. Paul de Man (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1965), с. 325.

вари», он ринулся в «Саламбо», историю пылкой любви в декорациях древнего Карфагена, с великолепными батальными сценами и мрачными описаниями пыток и человеческих жертвоприношений.

«Госпожа Бовари» увидела свет в 1857 году, когда Флобер был на четвертом десятке. Первый изданный роман, и родился он на странном перепутье в жизни писателя. Его не оставляло воспоминание о картине Брейгеля «Искушение св. Антония», которую он повидал в поездке 1845 года, и на полтора года Флобер полностью погрузился в сочинение истории о святом отшельнике, в роскошной прозе. Но пара близких друзей, кому он прочел готовую работу — протяженностью в пятьсот страниц, — откликнулись растерянно и уговорили его бросить ее как не подлежащую изданию. В наказание себе, как способ дисциплинировать воображение и очистить прозу от метафорической избыточности, он по их совету взялся за тему, которая не позволит никаких лирических отступлений: супружеская измена в скучном французском провинциальном городке.

Вот что делает Флобера романистом для романистов: его способность формулировать большие вопросы (например, следует ли сравни-

вать эротические приключения и последующее самоубийство провинциальной пустышки со страстями и смертью Клеопатры?) как задачи композиции — в нашем случае какими были бы самые подходящие язык и повествовательные приемы для Эммы, такие приемы и язык, которые ни приуменьшат, ни преувеличат ее значимость и позволят выразить ее обстоятельства (или позволят ее обстоятельствам выразить себя), но не сделают из нее марионетку, изрекающую мнения автора?

Чутье Флобера подсказывало ему, что роман того рода, какой он замыслил, сосредоточенный на анатомии одного-единственного персонажа, с немногими внешними событиями, необязательно должен получиться без драматического интереса, что в правильных руках психологический анализ способен быть столь же стремительным, ясным и рвущимся вперед, как и повествование. Все дело в стиле, в том же внимании к прозаической композиции, какое уделяют поэзии.

Работая над «Госпожой Бовари», Флобер написал несколько полуночных писем своей тогдашней любовнице — писательнице Луиз Коле. Эти письма стали в итоге летописью развития романа и исследованием трудностей, возникав-

ших на пути. Некоторые сочинены в радостном порыве, другие же — в унынии, они по праву стали знамениты и составляют неотделимый довесок к проекту «Бовари».

Ирония его положения, признается он Луиз, в том, что вложил сердце и душу в начинание, к которому у него нет природного таланта:

> Книги, которые я более всего готов писать, в точности такие, для которых я менее всего одарен. «Бовари» в этом отношении станет несравненным чудом мастерства… ее предмет, персонажи, воздействие и т. д. – все мне чуждо… Я подобен человеку, что играет на фортепиано со свинцовыми шарами, привязанными к костяшкам[123].

Вопреки тяготам, которые он описывает в своих посланиях — по сути, трудности работы на миниатюрном холсте, — Флобер не дает себе поблажек, не допускает компромиссов. Изолиро-

[123] Примечания: 123

Письмо от 26 июля 1852 года, в: *The Letters of Gustave Flaubert*, 1830–1857, сост. Francis Steegmuller (Лондон: Faber, 1979), с. 166.

ванный в провинциальном уединении с матерью и юной племянницей, составлявших ему компанию, он погружается в воображаемую жизнь Эммы все глубже и глубже. «Madame Bovary, c'est moi»[124], — заявил он — или ему приписывают эту фразу — годы спустя. Что он имел в виду — или же, раз она не запечатлена документально, — что подразумевает это гномическое высказывание, обросшее легендами? Возможно, не более чем то, что он вложил всего себя в создание Эммы, что в белом калении творчества индивидуальная самость художника сожжена и впитана в его творческую самость. Но Шарль Бодлер, единственный из всех современников Флобера, отчетливее всего видел, до чего радикально тот перекроил карту художественной прозы, схватился за это: чтобы написать Эмму, Флоберу пришлось обжить ее столь полно, что в некотором смысле он ею стал — стал женщиной; но, кроме того, и Эмма в его руках стала «непривычной и андрогинной», существом в женском обличье, движимым, по сути, желаниями мужской разновидности, властными, подавляющими и направленными на физическое

[124] Примечания: 124
Госпожа Бовари — это я (*фр.*). — *Примеч. пер.*

удовлетворение[125].

В этом отношении поучительно сравнивать Эмму с другой великой прелюбодейкой в прозе XIX века — с Анной Карениной. В одной из самых отрезвляющих сцен романа Толстого занавес распахивается и являет нам Анну и Вронского после того, как у них случилось первое соитие. Анна вовсе не счастлива, ее пожирают муки совести и отчаяние, поскольку ей нейдет на ум, у кого просить прощения. Вронский же, глядя на тело Анны, чувствует себя убийцей, созерцающим труп своей жертвы.

Эмма подобного бремени вины не ощущает. Любовные утехи с Родольфом в лесу под Йонвилем открыли для нее целый мир ощущений, которые Флобер запечатлевает живыми синэстетическими метафорами:

> Кругом было тихо. От деревьев веяло покоем. Эмма чувствовала, как опять у нее забилось сердце, как теплая волна крови прошла по ее телу. Вдруг где-то далеко… раздался невнятный протяжный

[125] Примечания: 125

Рецензия от 18 октября 1857 года в: Flaubert, *Madame Bovary*, сост. и пер. на англ. de Man, с. 340.

> крик, чей-то певучий голос, и она молча слушала, как он, словно музыка, сливался с замирающим трепетом ее возбужденных нервов (с. 116)[126].

В тот вечер, глядя в зеркало, она видит себя таинственно преображенной. «У меня есть любовник!» — шепчет она радостно. Словно легион женщин-прелюбодеек, сестер-героинь из романов, которые она жадно читала, подают вокруг нее голос в чарующей песне (с. 117).

Неверно было бы утверждать, что у Эммы нет никакой нравственности, но для нее нравственность означает соответствовать правилам приличий и подчиняться религиозному учению, а религия, начиная прямо с детства Эммы, была тесно связана со зрелищными, чувственными сторонами католического ритуала и, несомненно, ими извращена. Устремления Эммы, непостоянные и незрелые, способны вести ее в равной мере и по пути греха, и по пути добродетели, тогда как духовное водительство, которое ей нужно, не по силам йонвильскому приходскому священнику.

---

[126] Примечания: 126

Здесь и далее цитаты из «Госпожи Бовари» в пер. Н. Любимова. — *Примеч. пер.*

По мере того как развивается их роман с Эммой, Родольф обращается с женой врача все небрежнее. Эмма получает урок на собственном опыте и, когда ввязывается во второе любовное приключение — с Леоном, в ней уже появляется новая жесткость характера. Теперь уже молодой человек оказывается в новичках, становится эротической игрушкой, тем, кого используют и совращают.

Он никогда с ней не спорил, он подделывался под ее вкусы, скорее он был ее любовницей, чем она его. Она знала такие ласковые слова и так умела целовать, что у него захватывало дух. Как же проникла к Эмме эта скрытая порочность – проникла настолько глубоко, что ничего плотского в ней как будто бы не ощущалось? (С. 201.)

Неистовство страсти Эммы все больше пугает ее любовника, но ему не хватает отваги прервать их связь.

И Родольф, и Леон, каждый по-своему, чуют, что Эмма находится в отношениях не с ними

как таковыми, а с проецируемыми на них собственными стереотипами, которых набралась из романтического чтения. Только своего супруга Эмма видит таким, каков он есть, без всяких иллюзий, и за то, что он всего лишь такой, какой есть, она его презирает. Сен-Бёв укоряет Эмму за ее неспособность понять, что, если человек не в силах терпеть некоторую скуку, жизнь будет невыносима. Однако если и есть хоть одна черта, которая выделяет Эмму среди всех остальных йонвильских жен, — это ее неспособность, прямой отказ терпеть скуку в виде супруга, с которым ей уныло, и ребенка, к которому она не питает нежности.

Подзаголовок «Госпожи Бовари» — «Moeurs de province»[127]: как люди живут в провинции. Мелкие супружеские измены — всегда часть этого образа жизни. Проект, на который друзья-писатели уговорили Флобера, был призван вскрыть жизнь мелкой провинциальной прелюбодейки. Но под пером писателя эта прелюбодейка превратилась в нечто большее, в итоге взяв верх над писателем, став им.

Письма к Луиз Коле запечатлевают этот про-

---

[127] Примечания: 127
Провинциальные нравы (*фр.*). — *Примеч. пер.*

цесс. В декабре 1853 года, сразу после того, как была дописана сцена первого соития Эммы и Родольфа в лесу, завороженный Флобер пишет Луиз:

> Сегодня… мужчина и женщина, любовник и возлюбленная, я ехал по лесу осенним днем, под желтой листвой, и я же был лошадьми, листвой, ветром, словами, которые произносили люди, даже красным солнцем, что вынуждало их прикрывать затопленные любовью глаза[128].

В моменты такого напряжения чувств писательство уже не сводится к поиску слов, отражающих заданный, уже существующий мир. Напротив, писательство приводит некий мир в бытие. «Все, что изобретается, — правда… Моя бедная Бовари, без сомнения, страдает и плачет в этот самый миг — в двадцати деревнях по всей

[128] Примечания: 128
Письмо от 23 декабря 1853 года, в: *Letters*, сост. Steegmuller, с. 203.

Франции»[129].

Этот радикальный идеализм, который Флобер именует «эстетическим мистицизмом», на его взгляд — прямая противоположность материализму. В отличие от прозаика-реалиста, он не подносит зеркало горестям реальной жизни, чтобы тем самым сделать первый шаг к преодолению материальных причин этих горестей. «Ничто не изничтожит страдания, ничто его не устранит, — пишет он Луиз. — Наша цель [как писателей] не исчерпать их, а создать от них отдушину»[130].

В стремлении ко все более насыщенному эротическому переживанию, в любви к красивым вещам и тканям Эмма еще и эстетка, пусть и поверхностная. То, что в начале виделось как насмешливое исследование провинциальных манер, переросло в руках Флобера в сосредоточенный проект выявления героической тональности в Эмминых мелких похождениях. Вопреки сходству судеб, Эмма Анне Карениной не сестра.

---

[129] Примечания: 129
Письмо от 14 августа 1853 года, в: *Letters*, сост. Steegmuller, с. 195.

[130] Примечания: 130
Письмо от 4 сентября 1852 года, в: *Letters*, сост. Steegmuller, с. 169.

Наоборот, она далекая внучка Алонсо Кеханы[131], героя эпоса Сервантеса о провинциальной жизни. Возможно, страданиям сестер Эммы в деревнях по всей Франции нет предела, но, читая историю ее приключений, они по крайней мере могут воображать и себя знаменитыми героинями.

Прав был Бодлер: как бы двояко ни относились мы к Эмме, есть в ней «подлинное величие». Есть нечто героическое в упорстве, с каким она утверждает свое право желать вопреки ханжескому неодобрению общества, есть нечто героическое и в ее выборе между смертью и унижением.

«Госпожа Бовари» выходила серийно в журнале у друзей Флобера. Цензоры Наполеона III, науськанные взбешенными читателями, учинили разбирательства с издателями и автором на основании того, что роман оскорбителен для общественной нравственности и религии. Но цензоры недооценили оппонента. Задействовав семейные связи, Флобер созвал влиятельных сторонников. Был привлечен именитый адвокат; публика загорелась любопытством; интерес к работе Флобера лишь возрос. В конце концов истцы проиграли. Однако судьи не упустили

---

[131] Примечания: 131
По пер. Н. Любимова. — *Примеч. пер.*

возможности выразить свое отвращение к книге и отчитать автора за то, что он отобразил порок и оставил его без комментария.

В тот же год Бодлера осудили за оскорбление общественной морали в «Les Fleurs du mal»[132]. Его признали виновным и оштрафовали.

Судьи поняли Флобера превратно. Настоящая мишень его осуждения в «Госпоже Бовари» — не общественная мораль или религия, а *bêtise* — тупость, бездумное, самодовольное принятие *bien-pensant*[133] мнения, предъявленного во всех главных персонажах, в том числе и в самой Эмме, но ярче всего представленного в господине Оме, городском аптекаре, которого, когда подойдет время, удостоят ордена Почетного легиона.

Флобер рассматривает тупость как своеобразный духовный недуг, но силу его осуждения можно трактовать и как отклик на застой во французской политической жизни того времени: после провала революции 1848 года и захвата власти Наполеоном III среди молодого поколения широко распространилось чувство, что для них в жизни нации нет места. Наиболее мощный его

---

[132] Примечания: 132
«Цветы зла» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[133] Примечания: 133
Благонамеренный, благопристойный (*фр.*). — *Примеч. пер.*

выпад против тупости — «Лексикон прописных истин»[134], не изданный при жизни автора. «Лексикон» воплощает собой невозмутимый юмор прямых цитат, ставших основой его последнего романа — «Бувар и Пекюше», но подход характерен и для «Госпожи Бовари», где персонажи постоянно показывают себя во всей красе посредством дурацких пошлостей, которые изрекают. Это фундаментальное свойство метода Флобера как художника: если событие можно представить посредством точного наблюдения и верно выбранных слов, оно скажет само за себя. «Автор в книге должен быть подобен Богу во Вселенной — он всюду присутствует, но нигде не виден»[135].

[134] Примечания: 134
Пер. названия Т. Ириновой. — *Примеч. пер.*

[135] Примечания: 135
Письмо от 9 декабря 1852 года, в: *Letters*, сост. Steegmuller, с. 173.

10
Ирен Немировски, еврейская писательница

Репутация Ирен Немировски, и в англоговорящем мире, и на ее второй родине — во Франции, основана на «Suite Française»[136], незаконченной рукописи многочастного романа, появившегося в печати лишь в 2004 году, через шестьдесят с лишним лет после смерти автора. При жизни Немировски знали по ее ранней работе, роману «Давид Гольдер» (1929). Благодаря прозорливому продвижению, устроенному издателем, и быстрой адаптации для сцены и экрана, «Давид Гольдер» в одночасье обрел коммерческий успех.

Далее в жизни Немировски уже так не богатела (она погибла в тридцать девять лет, став жертвой Окончательного решения). Она много писала, книги ее продавались хорошо, но во времена, когда балом правил экспериментальный модернизм, ее работы казались слишком

---

[136] Примечания: 136
«Французская сюита» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

привычными по форме и потому серьезного внимания критиков не пробудили. После войны ее имя подзабылось. Когда в 1978 году Жермен Бри опубликовала свой авторитетный обзор французской литературы полувека с 1920-го по 1970-й, Немировски среди 173 ключевых авторов не фигурировала (не было там, впрочем, и Колетт). На Немировски не обращали внимания даже критики-феминистки.

Все изменилось, когда увидела свет «Французская сюита», рукопись которой по изумительно удачному стечению обстоятельств пережила войну. Вопреки сложившейся практике Немировски посмертно наградили Премией Ренодо. «Французская сюита» и обрела успех у критиков, и стала бестселлером. Издатели поспешно взялись печатать ее работы, большинство их теперь доступно в английских переводах, выполненных Сандрой Смит.

С обширным составом персонажей и широкой общественной панорамой «Французская сюита» оказалась самым дерзким произведением из всего, что удавалось Немировски ранее. В этом романе она сурово рассматривает Францию во время блицкрига и последующей оккупации. Она считала себя последовательницей Чехова,

который затрагивал тему «посредственности» своего времени «без гнева и без отвращения, но с жалостью, которой оно заслуживало». Готовясь к поставленной задаче, Немировски перечитала «Войну и мир» и изучила толстовский косвенный подход к истории, взгляд на нее глазами персонажей[137].

В четырех или пяти романах запланированной «Сюиты» в итоге оказались написаны лишь первые два. В центре второго — молодая женщина Люсиль Анжелье, чей муж — военнопленный, а дом ей приходится делить с расквартированным к ней офицером вермахта. Офицер этот, лейтенант Фальк, глубоко и почтительно влюбляется в нее, а ее искушает ответить взаимностью. Могут ли она и он, номинально — враги, превозмочь политические и национальные различия и во имя любви заключить свой отдельный мир или же она должна во имя патриотизма отказать себе?

Ныне может показаться странным, что автор, разбираясь в кризисе совести у французов, возникшем из-за поражения в войне и оккупации, рассматривает этот кризис в подобных романтических понятиях. Война, в которую Франция

[137] Примечания: 137

Irène Némirovsky, *A Life of Chekhov*, пер. на англ. Erik de Mauny (Лондон: Grey Walls Press, 1950), с. 71.

оказалась вовлечена, была не просто делом политических разногласий, выплеснувшихся на поле боя: то была война захвата и уничтожения, а цель ее — стереть с лица земли одни презираемые народы, а другие поработить.

Фальк, разумеется, не ввязывался в предприятие геноцида. Люсиль догадывается о далеко идущих планах Гитлера еще меньше. Но штука совсем не в этом. Понимай Немировски, до чего чудовищна эта новая война, до чего сильно отличается по сути это франко-германское противостояние от тех, что случились в 1870-м и в 1914-м, она бы наверняка, думается, выбрала другой сюжет — такой, что держался бы на осевом вопросе не о том, возможен ли отдельный мир между конкретными людьми, а о том, например, не должны ли достойные немецкие солдаты отказываться подчиняться приказам своих политических хозяев, или не должны ли французские граждане вроде Люсиль быть готовыми рискнуть всем, чтобы спасти живущих среди них евреев.

(Что интересно, Люсиль как раз рискует жизнью, спасая беженца, но этот беженец — не еврей, и в целом во «Французской сюите» нет заметной еврейской линии. Фалька же Немировски отправляет погибать за Рейх на Восточном фронте.)

В отличие от «Войны и мира», который, как Немировски напоминает себе в дневнике, был написан через полвека после реальных событий, «Французская сюита» написана прямо «на пылающей лаве»[138]. Предполагалось, что «Сюита» запечатлеет оккупацию с самого начала до гипотетического завершения. Первые две части покажут нам время до середины 1941 года. Что будет дальше — и в романе, и в действительном мире, — Немировски, разумеется, предвидеть не могла: в дневнике она называла это «тайной Бога»[139]. В отношении ее самой тайна Бога оказалась такой: в июле 1942 года ее заберет из дома французская полиция и доставит немецким властям для депортации. Через несколько недель она сгинет от тифа в Аушвице. В общей сложности из Франции в лагеря смерти вывезут 75 000 евреев, треть из них — полноправные французские граждане.

Отчего же Немировски (Ирен, ее муж Мишель Эпштейн и две их дочери) не сбежали из Франции,

---

[138] Примечания: 138

Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky* (Париж: Grasset, 2007), с. 403.

[139] Примечания: 139

Irène Némirovsky, *Suite Française*, пер. на англ. Sandra Smith (Нью-Йорк: Vintage, 2007), Приложение I, с. 376.

пока было время? Беженцы из царской России, Мишель и Ирен были, формально говоря, лицами без гражданства, проживающими во Франции, а потому необычайно уязвимыми. И все же, даже в середине 1930-х, когда общественное мнение относительно иностранцев начало ожесточаться, а антисемиты из французских правых, осмелевшие из-за событий в Германии, взялись бить в свои барабаны, чета Немировски не предприняла ничего для наведения порядка в своих документах. Лишь в 1938 году заставили они себя попробовать добыть бумаги о натурализации (которых им, по каким бы то ни было причинам, так и не выдали) и проделать все необходимое для отказа от иудейской веры в пользу католической.

После капитуляции французских войск в середине 1940 года у Немировски возникла возможность перебраться из Парижа в Андай, место в двух шагах от испанской границы. Они же выбрали деревню Исси-л'Эвек в Бургундии, внутри немецкой оккупированной зоны. В Исси, когда антиеврейские меры ужесточились (банковские счета евреев заморозили, евреям запретили публиковаться и велели носить желтые звезды), истина, вероятно, начала им открываться, хотя и не вся (только зимой 1941/42-го до администра-

ций на завоеванных территориях стали доходить слухи, что решение так называемого еврейского вопроса примет вид геноцида). Вплоть до конца 1941 года Немировски, похоже, верила, что судьба евреев с улицы ее не затронет. В письме, адресованном маршалу Петэну, главе вишистского марионеточного правительства, она объясняет, что, как *honorable* (почтенная) иностранка, она заслуживает, чтобы ее оставили в покое[140].

Есть две приблизительные причины, почему Ирен Немировски могла считать себя на особом положении. Первая: бóльшую часть своей жизни она всей душой мечтала быть француженкой, а в стране с протяженной историей принятия политических беженцев, но примечательно невосприимчивой к культурному плюрализму, быть полностью француженкой означало не быть ни русской эмигранткой, писавшей по-французски, ни франкоговорящей еврейкой. В самом ребяческом изводе (см. ее частично биографический роман «Le Vin de solitude»[141]) ее желание приняло форму грезы о перерождении «настоящей» француженкой с именем вроде Жанна

[140] Примечания: 140
Philipponnat, Lienhardt, *La Vie*, с. 347.

[141] Примечания: 141
«Вино одиночества» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

Фурнье. (Героини юношеских работ Немировски обычно отринуты их матерями, но зато их лелеют их более чем по-матерински расположенные к ним французские гувернантки.)

Трудность Немировски как начинающего автора в 1920-е состояла в том, что помимо владения французским языком капитал, каким она располагала на французском литературном рынке, состоял в некотором объеме опыта, определявшем ее как иностранку: повседневная жизнь старой России, погромы и казачьи рейды, революция и Гражданская война, а сверх того, в меньшей мере, теневой мир международных финансов. И потому по мере развития своей карьеры она попеременно обращалась, в зависимости от духа времени, к двум своим авторским самостям: одна *pur sang*[142] француженка — «Жанна Фурнье», а вторая — экзотическая. Как писательница-француженка она сочиняла книги о «настоящих» французских семьях, воплощающих безупречные французские достоинства, книги, в которых и не пахнет никакой иностранщиной. После 1940-го французская самость взяла верх целиком, поскольку по поводу еврейских авторов в своих

[142] Примечания: 142
Чистокровная (*фр.*). — *Примеч. пер.*

портфелях издатели нервничали все сильнее.

Применение же экзотической самости стало рискованным номером канатоходца. Чтобы не заработать себе ярлык русской, пишущей по-французски, Немировски держалась в стороне от русского эмигрантского сообщества. Чтобы не считаться еврейкой, она готова была насмехаться над евреями и изображать их карикатурно. Впрочем, в отличие от ее приехавших из России современников — Натали Саррот (урожденной Черняк) и Анри Труайя (урожденного Тарасова), — она публиковалась под своей русской фамилией, но на французский манер, пока запрет военного времени на еврейских писателей не вынудил ее применять псевдоним.

Вторая причина, почему Немировски считала, что ей удастся избежать судьбы евреев: она водила дружбу с влиятельными людьми из правых — даже из очень правых. За месяцы между их арестами ее супруг первым делом обратился с просьбами о вмешательстве как раз к этим друзьям. Чтобы укрепить их с женой позиции, он даже перерыл ее тексты в поисках полезных антисемитских цитат. Все те друзья подвели их — в основном из-за своего бессилия. А бессильны они были потому, что постепенно стало ясно: когда

нацисты говорили обо всех евреях, они имели в виду всех евреев без исключения.

За ее компромиссы с антисемитами — которые, как со всей прямотой показало дело Дрейфуса полувеком ранее, были столь же влиятельны во Франции, на всех общественных уровнях, как и в Германии, — Немировски подверглась самому дотошному допросу, что примечательно, в ее биографии, написанной Джонатаном Вайссом[143]. Я не предлагаю продолжать здесь этот допрос. Немировски совершила несколько серьезных ошибок, а прожила недостаточно долго, чтобы их исправить. Неверно толкуя знаки, она верила, пока не стало слишком поздно, что сможет избежать скорого поезда истории, несшегося на нее. Из обширного корпуса работ, оставшегося после Немировски, некоторые можно смело забыть, но на удивление многие по-прежнему интересны — не только тем, что рассказывают нам об эволюции писателя, который в наши дни постепенно входит во французский канон, но и как летопись обрученности с Францией ее времени — летопись по меньшей мере умная, а по временам и изобличительная.

---

[143] Примечания: 143

Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky: Her Life and Works* (Стэнфорд: Stanford University Press, 2007).

Ирен Немировски родилась в Киеве в 1903 году. Ее отец был банкиром с государственными связями. У нее, единственного ребенка, была гувернантка-француженка, летние каникулы девочка проводила на Лазурном Берегу. Когда к власти пришли большевики, Немировски перебрались в Париж, где Ирен поступила в Сорбонну и пять лет била баклуши на курсе по литературе, предпочитая учебе вечеринки. В свободное время писала рассказы. Что интересно, хотя Париж был узловой точкой международного модернизма, журналы, в которые она посылала свои работы, в своих литературных и политических взглядах оставались консервативны. В 1926 году Ирен вышла замуж за Эпштейна, человека из своего же круга (русское еврейство, банковское дело).

В первом своем заходе на роман Немировски мощно черпала материал из семейного прошлого. Давид Гольдер — финансист и спекулянт с особым интересом к русской нефти. Он владеет квартирой в Париже и виллой в Биаррице. Он стареет, у него нездоровое сердце, он бы предпочел жить потише. Однако у него за спиной, погоняя его, как галерного раба, две женщины: жена, которая его не выносит и похваляется своей неверностью, и дочь со вкусом на дорогие автомобили и мужчин.

Когда случается первый инфаркт, жена подкупает врача, чтобы тот сказал пациенту, мол, ничего страшного; когда колебания рынка приводят к банкротству, дочь применяет сексуальные чары, чтобы отец еще разок доковылял в последний бой в зале совещаний.

«Давид Гольдер» (1929), роман шаблонных персонажей и чрезмерных эмоций, в большом долгу перед Бальзаковым «Le Père Goriot»[144]. Сам Гольдер стереотипно непорядочный деляга. Его жена одержима своей внешностью, дочь настолько застряла в круге удовольствий, что едва воспринимает родителей как живых людей. Но эти грубые исходные материалы претерпевают некоторое развитие и модулирование. Между женой Гольдера и ее многолетним любовником — мелким аристократом-паразитом, который, вполне может быть, дочкин биологический отец, — случаются приступы едва ли не уютного обожания. Дочери выделена глава, посвященная лирическому сексу и гастрономическим усладам в Испании, — чтобы убедить нас в том, что ее притязания на удовольствие есть благо само в себе. А под оболочкой исполина финансов мы

[144] Примечания: 144
«Отец Горио» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

видим сначала смертного мужчину, боящегося смерти, а затем и местечкового мальчишку.

Последние страницы этой книги трогают так же, как все, написанное Немировски. Больной и умирающий, Гольдер садится на трамповый пароход в черноморском порту. В последние его часы за ним ухаживает молодой еврей, у которого свои мечты — добраться до Америки и сорвать там куш. В его компании Гольдер сбрасывает маски французского и русского языков и возвращается к идишу своего детства: в последнем видении он слышит голос, зовущий его домой.

В «Давиде Гольдере» полно антисемитских карикатур. Даже окончание можно приспособить к мировосприятию антисемита: под налетом космополитизма Гольдер глубже всего предан своему еврейству. В интервью 1935 года Немировски призналась, что, будь у власти Гитлер, когда она писала эту книгу, она бы «написала ее иначе». И все же, с учетом ее сочувствия одинокому и нелюбимому Гольдеру, сражающемуся на трех фронтах с безжалостными конкурентами, хищными женщинами и отказывающим телом, трудно счесть эту книгу антисемитской по сути. Немировски, похоже, тоже это понимала: в интервью она подчеркивает, что вычищать текст *в*

свое время — то есть без сообразного политического мотива — было бы неправильно, «слабостью, недостойной настоящего писателя»[145].

Оседлав волну успеха «Давида Гольдера», Немировски на разнообразных его воплощениях выстроила блестящую карьеру беллетристки. На пике этой карьеры она приносила в семью значительно больше денег, чем ее муж, трудившийся банковским управляющим. Пара снимала просторную квартиру в Париже, держала слуг (горничную, повара, гувернантку), ездила на модные курорты. Их стиль жизни стало трудно поддерживать, когда вступили в силу меры, направленные против участия евреев в экономике. Ко времени их депортации в 1942 году Немировски были совсем на мели.

«Le Bal»[146] (1930) — штука полегче. Месье и мадам Альфред Кампф, мелкобуржуазные выскочки, сколотившие состояние на бирже, планируют большой бал, чтобы отметить свое вхождение в высшее парижское общество. Нелюбимой дочери Антуанетте поручается разослать

---

[145] Примечания: 145

Цит. в: Alan Astro, 'Two Best-Selling French Jewish Women's Novels from 1929', *Symposium* 52/4 (1999), с. 241.

[146] Примечания: 146

«Бал» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

почтовые приглашения избранным двумстам модным гостям. Исполненная обиды на мать, Антуанетта тайком уничтожает приглашения. Настает знаменательный вечер, а гостей — никого. С мрачным удовольствием Антуанетта наблюдает, как ее родители убиваются, униженные перед слугами. В последней сцене она делает вид, будто утешает рыдающую мать, а сама втихаря упивается победой.

Пара не любящих друг друга матери и дочери возникает в прозе Немировски часто: мать всегда настроена подавлять дочь, которая, входя во взрослую жизнь, грозится затмить и превзойти мать и воюет с ней всеми доступными ей методами. Возможно, это самая красноречивая слабость Немировски как писательницы: она не способна поделать с этим материалом ничего нового, лишь воспроизводить его вновь и вновь.

Повесть «Les Mouches d'automne»[147] (1931), в английском переводе названная «Снег осенью» — не путать с более поздним романом «Les Feux de l'automne»[148], — посвящена последним годам Татьяны, преданной няни Кариных, из-

[147] Примечания: 147
«Осенние мухи» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[148] Примечания: 148
«Огни осени» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

гоев, которые благодаря заметному состоянию, вывезенному из России, легко приспособились к жизни во Франции. Именно Татьяна, тоскующая по загородному имению, где она выросла, так и не прижившаяся в новых условиях, — главная жертва революции. Карины не обращают на нее внимания, она однажды туманным утром рассеянно выходит из квартиры и тонет — или топится — в Сене.

Эта повесть в основном обязана Чехову, а в частностях — «Un Coeur simple»[149], отстраненно хроникальному рассказу Флобера о похожем преданном слуге. Если не считать спорного окончания — финалы у Немировски обычно получаются скомканными, возможно, вследствие привычки браться за новый проект прежде, чем старый как следует завершен, — это цельная работа, противопоставляющая старомодную верность и новые, сексуально произвольные нравы, какие младшим Кариным кажутся такими привлекательными.

Повесть «L'Affaire Courilof»[150] (1933) подана как

---

[149] Примечания: 149

«Простое сердце» (*фр.*); в рус. пер. Е. Любимовой «Простая душа». — *Примеч. пер.*

[150] Примечания: 150

«Дело Курилова» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

мемуары, написанные членом террористической ячейки, в которых он рассказывает, как незадолго до несостоявшейся революции 1905 года проник в штат графа Курилова, царского министра образования, с целью совершить зрелищное убийство. Изображая швейцарского врача, он становится непосредственным наблюдателем двойной борьбы Курилова с раковой опухолью и политическими соперниками, которые используют его женитьбу на женщине со спорным прошлым, чтобы подстроить его падение.

Потенциальный убийца постепенно начинает ценить достоинства своей жертвы: его стоицизм, отказ отдаляться от жены, которую он любит. Когда приходит время бросить бомбу, герой повести не в силах довести дело до конца, и за него покушение совершает его товарка. Арестованный и приговоренный к смерти, он сбегает за границу, а позже возвращается и делает карьеру советского чекиста, без всяких угрызений совести пытает и казнит врагов государства, но потом сам подвергается чисткам и сбегает во Францию, где и записывает свои мемуары.

Вовсю пахнущая романом Конрада «Глазами запада», повесть «Дело Курилова» — самый открыто политический роман Немировски. (Конрад, ан-

глизированный поляк, произвел на Немировски сильное впечатление как образец успешной аккультурации.) Центральный сюжетный прием — иностранец с подложными медицинскими бумагами становится доверенным лицом одного из самых влиятельных людей в России — может, и не очень убедителен, однако срабатывает превосходно. Постепенное очеловечивание убийцы, взращенного в самых зашоренных революционных кругах, преподнесено мастерски: Немировски, никуда не торопясь, показывает эту раздерганную нравственную эволюцию. Курилов преображается в героическую фигуру, сложного человека, сурового, но неподкупного, трогательно тщеславного, приверженного службе сюзерену, хотя по-человечески Курилов его презирает. При всех его слабостях он воплощает собой ценности, которые поддерживает эта, по сути, элегичная книга: осторожный либерализм, культуру Запада.

Из романов Немировски периода 1939–1941 годов, когда она пыталась утвердиться как однозначно французский автор, самые примечательные — «Les Biens de ce monde»[151]

[151] Примечания: 151
«Блага этого мира» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

(опубликованный посмертно в 1947 году), где излагается судьба семьи производителя бумаги в годы до и после Первой мировой войны, и «Огни осени» (изданный в 1957-м), в центре которого женщина в Париже межвоенного времени пытается уживаться с беспутным мужем. В обоих случаях декорации полностью французские: никаких иностранцев, никаких евреев.

Оба романа предлагают диагноз состоянию Франции. Они обвиняют в упадке нации, приведшем к поражению 1940 года, политическую коррупцию, разболтанность нравов и рабское подражание американским деловым практикам. Гниль завелась, как предполагается в этих романах, когда военнослужащим, вернувшимся из окопов в 1919 году, не поручили перестройку нации, а всучили доступный секс и приманку спекулянтских барышей. Добродетели, которые эти книги предлагают, в общем, те же, что и у вишистского правительства: патриотизм, супружеская верность, прилежный труд, благопристойность.

Как произведения искусства эти работы неприметельны: задача Немировски при их создании отчасти сводилась к тому, чтобы показать, как ловко она способна управляться в застойном

жанре семейной саги, как с этим жанром работали Роже Мартен дю Гар и Жорж Дюамель. Сила этих романов — в другом. Они показывают, до чего близко были знакомы Немировски обыденные мелкобуржуазные парижане — особенности ведения хозяйства, развлечения, мелкие экономии и излишества, но главное — их безмятежная удовлетворенность *bonheur*[152] собственной жизни. Немировски была далека от экспериментов в романной форме, какие происходили вокруг нее: среди ее американских современников более всего ей нравились, похоже, Пёрл Бак, Джеймз М. Кейн и Льюис Бромфилд, чей роман «Муссон»[153] Немировски взяла за образец для первой части «Французской сюиты».

Как хроники влияния больших сил на отдельные судьбы, эти наиболее «французские» романы Немировски довольно прилежно натуралистичны. Письмо делается особенно живым, когда подключается ее интерес к психологии нравственного компромисса, как, например, в случае с героиней «Огней осени», когда она сомневается

---

[152] Примечания: 152

Здесь: благополучие (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[153] Примечания: 153

Имеется в виду роман «Пришли дожди» (The Rains Came, 1937). — *Примеч. пер.*

в пути целомудрия, который для себя выбрала. Может, ее подруги все-таки правы? А ну как воздержание уже *démodé*?[154] Она что же, так и останется забытой на полке вещью?

В этих двух романах Немировски показывает себя готовой перенять традиционно мужские литературные приемы вроде батальных повествований, с которыми она справляется более чем удовлетворительно. Пишет она и пространные эпизоды об эвакуации городов — забитые дороги, машины, груженные домашним скарбом, и так далее, и эти эпизоды суть репетиция мощных глав, с каких начинается «Французская сюита», где побежденные солдаты и обуянные паникой горожане сбегают от германского наступления. Эгоизм и трусость гражданского населения она ядовито осуждает.

Оба романа хронологически охватывают текущий период Второй мировой войны и, соответственно, время действия «Французской сюиты». Немировски отчетливо видела собственную роль как летописца и комментатора развертывавшихся событий, пусть и не понимала, чем обернется война. Если попробовать экстраполировать авто-

---

[154] Примечания: 154
Немодно (*фр.*). — *Примеч. пер.*

ра из ее персонажей, она, видимо, стоит за Аньес — самой незыблемой фигурой в «Благах этого мира»: «Мы построим заново. Мы все починим. Мы будем жить»[155]. Войны приходят и уходят, а Франция выстаивает. В отношении немецких оккупантов Немировски, понятно, осторожна чрезвычайно: на ее страницах их едва встретишь. Выпущенный на волю после года в лагере для военнопленных французский служивый не молвит о своих тюремщиках ни словечка.

Блокноты Немировски за последний год являют куда менее жизнерадостный взгляд на немцев, а также все большее ожесточение против французов. Можно заключить, что рукопись «Сюиты», дошедшая до нас, показывает некоторую самоцензуру. Дневники тоже открывают мрачное предчувствие, что читать ее работы будут посмертно.

Создание себя как французской романистки без всяких дефисов — лишь половина жизненного проекта Немировски. Укрепляя свою квалификацию во всем французском, она черпает и из своего российско-еврейского прошлого. В из-

[155] Примечания: 155

Irène Némirovsky, *Les Biens de ce monde* (Париж: Albin Michel, 1947), с. 319. — *Примеч. пер.*

данном в 1940 году, непосредственно перед тем, как ограничения на публикацию еврейских авторов вступили в силу, романе «Les Chiens et les loups»[156] главная героиня — Ада Стиллер, еврейская девочка, выросшая в Украине, но переехавшая в Париж, где она кое-как сводит концы с концами, рисуя сцены мира, который она оставила, сцены, для французских вкусов слишком «достоевские» по тону[157]. Сложное построение сюжета с участием состоятельных родственников и финансовых махинаций приводит к тому, что Аду депортируют из Франции; книга завершается на том, что Аде предстоит смутное будущее матери-одиночки где-то на Балканах.

Ключевая идея «Псов» — вопрос ассимиляции. Ада разрывается между двумя мужчинами: Гарри, отколовшимся от богатой русско-еврейской семьи и женатым на француженке-нееврейке, но мистически тянущимся к Аде, и Беном, «махером»[158] из того же местечка, что и Ада, который

[156] Примечания: 156
«Псы и волки» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[157] Примечания: 157
Irène Némirovsky, *Les Chiens et les loups* (Париж: Albin Michel, 1940), с. 200. Название романа имеет второй смысл: *entre chien et loup* [«между псом и волком» — *Примеч. пер.*] — время сумерек.

[158] Примечания: 158
Делец, торговец, «большой человек» (*идиш*). — *Примеч. пер.*

уверен, что они с Адой наследуют одну и ту же разновидность «безумия», какая отличает их от «картезианских» французов[159]. К кому из этих двоих ей прибиться? На чью сторону сердце склонится: на сторону псов вроде Гарри, укрощенных, ассимилировавшихся, или же волков, как Бен?

Сексуальное желание никакой роли в решениях Ады не играет. Внутренний голос, что подскажет ей, какое будущее выбрать — пса или волка, — будет голосом предков, тем же голосом, какой слышал Давид Гольдер. Он предупредит ее, что люди, подобные Гарри, застрявшие меж двух рас *(sic)*, еврейской и французской, лишены будущего. (В том же ключе в пиковый момент «Французской сюиты» Люсиль почует «тайные движения крови», которые подскажут, что среди немцев ей не место[160].) Вопреки своим желаниям Гарри приходится согласиться: его ассимилировавшаяся самость — ненастоящая, это маска. И все же избавиться от этой маски, не разодрав своей плоти, он не может.

Необходимо иметь в виду, как обстояли дела во Франции, когда Немировски писала «Псов»,

---

[159] Примечания: 159
Némirovsky, *Les Chiens et les loups*, с. 150.

[160] Примечания: 160
Némirovsky, *Suite Française*, с. 348.

роман, который в ее наследии прямее всего рассматривает вопрос природы еврейского самоопределения. Непосредственно перед войной еврейское население Франции составляло около 330 тысяч человек, в основном недавно приехавших, рожденных за рубежом. Поначалу их встречали гостеприимно — Франция понесла тяжкие человеческие потери в Первой мировой, — но после 1930-го, при упадке экономики и высокой безработице, гостеприимство несколько увяло. Приток полумиллиона беженцев после победы Франко в Испании лишь укрепил антииммигрантские настроения.

Французский антисемитизм охватывал весь общественный спектр, и в нем имелось несколько направлений. Одно — традиционный антииудаизм католической веры. Второе происходило из пышно расцветшей псевдонауки о расах. Третье — враждебность к «еврейской» плутократии — стало вотчиной социалистов-левых. Поэтому, когда общественная неприязнь начала распространяться на беженцев, в особенности на евреев, никакой заметной политической группировки, что встала бы на защиту их интересов, не нашлось.

Укоренившееся во Франции население свет-

ских евреев тоже смотрело без восторга на хлынувший поток бедных родственников с Востока, родственников, не желавших отказываться от своего языка, привычек в одежде и еде, следовавших своим ритуалам, — и его раздирали свои политические разногласия. Пытавшиеся говорить от имени французского еврейства пробовали предупредить новоприбывших, что их нежелание встраиваться придаст антисемитам сил, но те усилия ни к чему не привели. «Кошмар старого ассимилировавшегося французского еврейства обрел жизнь: то, что воспринималось как безудержный поток экзотических евреев с Востока, подорвало положение всех», — пишут Майкл Мэррэс и Роберт Пэкстон[161].

Иудейский крен «Псов и волков» более осязаем, более дерзок и менее двусмыслен, чем в «Давиде Гольдере», и потому кажется несколько неожиданным, если учесть удачную ассимиляцию самой Немировски и ее уютное положение во французском обществе. Частично по стечению обстоятельств, но в основном из-за того, что так ей подсказывает сердце, Ада Стиллер у Немировски выбирает не прибиваться к ручным псам

[161] Примечания: 161

Michael Marrus, Robert Paxton, *Vichy France and the Jews* (Нью-Йорк: Basic Books, 1981), с. 366.

фешенебельных дневных предместий, а остаться с волками восточной тьмы — с волками, от которых большинство псов предпочитает держаться подальше: псы не желают, чтобы им напоминали об их происхождении.

С действием, разворачивающимся в основном в России периода революции, опубликованный в 1935 году, но написанный, вероятно, много раньше, роман «Вино одиночества» — исследование материнско-дочерних отношений, материал для которого Немировски привольно черпает из собственной истории жизни. Элен Кароль — одаренный, не по годам развитый подросток. Ее отец — военный снабженец, продает русскому правительству устарелое оружие. Мать Белла — красивая, но развращенная светская львица («Обнимать мужчину, не имея представления, откуда он, как его зовут, но зная наверняка, что они больше никогда не встретятся. Лишь тогда ее тело охватывал долгожданный легкий трепет»[162].) Враждебная к дочери Белла делает все, что в ее силах, чтобы подставить или унизить ее (возвращение к «Балу»). Чтобы отомстить за

[162] Примечания: 162

Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude* (Париж: Albin Michel, 1935), с. 17. [Здесь и далее пер. Л. Ларченко. — *Примеч. пер.*]

себя, Элен вознамеривается увести у матери ее нынешнего любовника. Занимаясь этим, она уходит на все более и более мутную нравственную территорию. Лежа в объятиях того мужчины, она смотрит в зеркало и видит в нем свое лицо, «грозное, сладострастное, торжествующее выражение… на секунду напомнило ее мать в молодости»[163]. Встревоженная этим преображением, она отвергает любовника:

> Вы враг всего моего детства… Вы никогда не сможете сделать меня счастливой. Мне нужен мужчина, который не знал бы моей матери, моего дома, моего языка, моей страны, который увез бы меня далеко, куда угодно, хоть к черту, лишь бы подальше отсюда[164].

«Вино одиночества» — отчасти роман, отчасти автобиографическая фантазия, но в основном приговор матери, которая назначает дочери роль

[163] Примечания: 163
Némirovsky, *Le Vin de solitude*, с. 281.

[164] Примечания: 164
Némirovsky, *Le Vin de solitude*, с. 301–302.

сексуальной соперницы, тем самым отнимая у ребенка детство и выталкивая ее до срока в мир взрослых страстей. «Иезавель» (1936) — еще более суровый выпад против материнской фигуры. В этом романе нарциссическая светская дама интересного возраста, одержимая своим публичным имиджем, сознательно бросает свою девятнадцатилетнюю дочь истекать кровью после рождения ребенка — лишь бы не стало всеобщим достоянием, что она теперь бабушка (годы спустя отвергнутый внук берется шантажировать ее). Книги, подобные «Иезавель», настроченные впопыхах, предлагают сенсационалистский взгляд на жизнь непутевых людей, помогают понять, почему в литературных кругах ее времени Немировски не воспринимали всерьез.

Мать самой Немировски, по всем откликам, была человеком несимпатичным. Когда в 1945 году ее осиротевшие внучки, шестнадцати- и восьмилетняя, возникли у нее на пороге, она отказала им в приюте («Для нищих детей есть санатории» — таковы были ее слова, как говорят)[165]. И все-таки жаль, что с ее точки зрения мы эту историю так и не услышим.

---

[165] Примечания: 165
Elisabeth Gille, *Le Mirador* (Париж: Stock, 2000), с. 421.

11
Хуан Рамон Хименес «*Платеро и я*»

«Платеро и я» обычно считают детской книгой. В книжной торговле, во всяком случае, ее позиционируют именно так. И все же в этой коллекции виньеток, собранных воедино персонажем Платеро, осликом, есть много такого, что впечатлительный ребенок сочтет трудно выносимым, и такого, что лежит за пределами детских интересов. Поэтому, на мой взгляд, лучше считать «Платеро и я» впечатлениями о жизни в маленьком городе — родном городке Хуана Рамона Хименеса, Могере в Андалусии, — восстановленными по памяти взрослым человеком, не утратившим связи с непосредственными детскими переживаниями. Эти впечатления записаны со вкусом и сдержанностью, какие уместны, когда рядом со взрослым читателем располагается детская аудитория.

Помимо неизменно присутствующего взгляда ребенка в «Платеро» есть и более очевидный взгляд — самого Платеро. Ослы, с точки зрения

людей, не очень-то красивые животные — не то что (если говорить только о травоядных) газели или даже лошади, — но у них есть одно преимущество: красивые глаза — большие, темные, влажные — *проникновенные*, как мы их иногда называем, да еще и с длинными ресницами. (Мелкие, красноватые глазки свиней нам кажутся менее привлекательными. Не потому ли нам непросто любить этих умных, доброжелательных, веселых зверей или дружить с ними? А уж если говорить о насекомых, то у них органы зрения настолько чужеродны для нас, что мы с трудом в силах отыскать для них место у себя в сердце.)

В романе Достоевского «Преступление и наказание» есть кошмарная сцена, когда пьяный крестьянин забивает измученную кобылу до смерти. Сначала он лупит ее железным прутом, потом по глазам дубиной, словно желает прежде всего погасить свое отражение в этих глазах. В «Платеро и я» мы читаем о старой слепой кобыле, которую выгоняют ее хозяева, но она все возвращается и возвращается и так их сердит, что они забивают ее палками и камнями. Платеро и его хозяин (этим понятием нас обеспечивает наш язык, но Хименес совершенно точно поль-

зуется другим) натыкаются на мертвую кобылу, лежащую на обочине; ее слепые глаза словно бы наконец прозревают.

Когда ты умрешь, обещает хозяин своему маленькому ослику, я тебя не брошу на обочине, а похороню под большой сосной, которую ты любишь.

Этот совместный взгляд — человека, которого цыганята дразнят помешанным, рассказчика истории «Платеро и я», а не «Я и Платеро», и «его» ослика — устанавливает глубокую связь между ними, почти такую же, какая возникает между матерью и новорожденным, когда они впервые смотрят друг другу в глаза. Вновь и вновь укрепляется эта взаимная связь между человеком и зверем. «Время от времени Платеро поднимает голову и смотрит на меня. Я опускаю книгу и смотрю на Платеро»[166].

Платеро обретает бытие как личность — как персонаж — со своей жизнью и миром собственного опыта в тот миг, когда человек, которого я называю его хозяином, помешанный, видит, что Платеро видит его и в этом акте видения призна-

---

[166] Примечания: 166

Juan Ramón Jiménez, *Platero and I*, пер. на англ. William and Mary Roberts (Нью-Йорк: New American Library, 1956), с. 78. [Здесь и далее пер. А. Гелескула. — *Примеч. пер.*]

ет его ровней себе. В этот миг «Платеро» перестает быть просто ярлыком и становится личностью ослика, его истинным именем, его единственной собственностью на белом свете.

Хименес не очеловечивает Платеро. Очеловечить его означало бы предать его ослиную суть. Из-за его ослиной природы опыт Платеро закрыт и непроницаем для людей. Тем не менее эта преграда то и дело преодолевается, и нам показывают мир Платеро; или же, говоря то же самое иначе, когда чувства, которые мы, люди, разделяем со зверями, пропитанные любовью нашего сердца, позволяют нам через посредство Хименеса-поэта проницать этот опыт. «Платеро, в черных глазах которого рдеет закат, смирно останавливается у промоины с багровой, розовой, сиреневой водой, мягко пробует губами цветное зеркало, и кажется, что стекло начинает течь от прикосновения и огромный рот его набухает темной кровью» (с. 37).

«Я нянчусь с ним, как с ребенком… я целую его, дразню, довожу до бешенства. Но он видит меня насквозь и не держит зла. Он так похож на меня и так непохож ни на кого, что ему и вправду, я почти уверен, снятся мои сны» (с. 58). Здесь мы трепещем на грани мига столь желанного в во-

ображаемых жизнях детей, когда великая стена между биологическими видами осыпается, и с теми существами, которые так надолго были от нас далеки, мы воссоединяемся в великом родстве. (Давно ли мы далеки? В иудео-христианском мифе эта разлука длится со времен нашего изгнания из Рая, а конца ее мы желаем как дня, когда лев возляжет с ягненком.)

В этот миг мы видим сумасшедшего человека, поэта, который ведет себя по отношению к Платеро радостно и нежно, как маленькие дети обращаются со щенками и котятами; и Платеро отвечает так же, как молодые животные откликаются на малышей, — с равной радостью и нежностью, словно знают, как знает и ребенок (а серьезный, прозаичный взрослый — нет), что в конечном счете мы все братья и сестры в этом мире; и какими бы неприметными ни были, нам необходим тот, кого можно любить, а иначе мы усыхаем и погибаем.

В завершение книги Платеро умирает. Умирает, потому что проглотил яд, но еще и потому, что продолжительность жизни у ослов не такая большая, как у людей. Если не брать себе в друзья слонов или черепах, оплакивать смерти наших животных друзей нам придется чаще, чем они

горюют по нашим: таков один из суровых уроков, который «Платеро и я» не прячет. Но в некотором смысле Платеро не умирает: вечно этот «глупый ослик» будет к нам возвращаться, ревя, окруженный смеющимися детьми, увенчанный желтыми цветами (с. 45).

12
Антонио Ди Бенедетто «*Са́ма*»

Год 1790-й, место — безымянный форпост на реке Парагвай, управляют им из далекого Буэнос-Айреса. Дон Диего де Са́ма провел здесь четырнадцать месяцев, служа в администрации, разлученный с женой и сыновьями.

Сама ностальгически вспоминает дни, когда он был *коррехидором* с целым регионом в собственном подчинении: «Доктор Дон Диего де Сама!.. Напористый начальник, усмиритель индейцев, воин, вершивший правосудие, не прибегая к мечу… подавивший восстание местных, не пролив ни капли испанской крови»[167].

Теперь же в новой, централизованной системе правления, призванной укрепить власть Испании над колониями, верховные правители должны быть урожденными испанцами. Сама служит вторым по чину после испанского *губернадора*: он креол, *американо*, рожденный в Новом

[167] Примечания: 167

Antonio Di Benedetto, *Zama*, пер. на англ. Esther Allen (Нью-Йорк: New York Review Books, 2016), с. 15.

Свете, выше ему не пробиться. Ему за тридцать, карьера не развивается. Он подал прошение о переводе; мечтает о письме от наместника, которое заберет его в Буэнос-Айрес, но письмо не приходит.

Прогуливаясь по пристани, он замечает в воде труп — труп обезьяны, которая осмелилась покинуть джунгли и нырнуть в поток. Но даже в смерти своей обезьяна застревает в свалке на причале, не может уплыть вниз по течению. Не знак ли это?

Помимо грезы о возвращении к цивилизации Сама грезит о женщине — не о жене, как бы ни любил ее, а о юной, красивой особе европейского происхождения, которая спасет его не только от нынешнего состояния сексуального голода и социальной обособленности, но и от некоего трудноопределимого экзистенциального недуга — томления по чему-то, что он не в силах поименовать. Сама пытается примерить свою мечту на разных молодых женщин, каких замечает на улицах, но без всякого успеха.

В эротических фантазиях его любовница изысканна в любви — так, как ему прежде не доводилось пробовать, исключительно по-европейски изысканна. С чего бы? Да потому что в Европе, где

не так зверски жарко, женщины чисты и никогда не потеют. Увы, вот он, без женщины, «в стране, чье название бесчисленный легион французских и русских дам — бесчисленный легион людей по всему миру — [ни разу] не слышали». Для таких людей, европейцев, *настоящих* людей, Америка — ненастоящая. Даже для самого Самы Америке недостает подлинности. Это равнина без черт, в чьей бескрайности он потерялся (с. 34).

Сослуживцы приглашают его вместе навестить бордель. Он отклоняет предложение. Он вступает в связи с женщинами, только если они белые и испанки, сухо поясняет он.

Из маленькой группы белых и испанских женщин, какая есть под рукой, он выбирает в потенциальные любовницы жену крупного землевладельца. Лусиана не красавица — лицо ее напоминает ему о лошадях, — зато у нее привлекательная фигура (он подглядывал за ней, когда она купалась нагишом). Он взывает к ней в духе «дурного предчувствия, удовольствия и громадной нерешимости», неуверенный, как вообще следует совращать замужнюю женщину. Лусиана же и впрямь, как выясняется, добыча нелегкая. В кампании по завоеванию она всегда оказывается на шаг впереди него (с. 43).

Альтернатива Лусиане — Рита, рожденная в Испании дочка хозяина, у которого он снимает жилье. Но прежде чем ему удается хоть как-то преуспеть с ней, ее текущий любовник, злобный хулиган, отвратительно унижает ее на публике. Она умоляет Саму отомстить за нее. Хотя роль мстителя ему по нраву, Сама находит поводы не иметь дела со своим устрашающим соперником. (Ди Бенедетто снабжает Саму подходящим фрейдистским сном, чтобы объяснить его страх перед мощными самцами.)

Потерпев неудачу с испанскими женщинами, Сама вынужден взяться за горожанок. В целом он держится подальше от мулаток, «чтобы не мечтать о них, не сделаться уязвимым и не навлечь собственное падение». Падение, о котором он говорит, — разумеется, рукоблудие, но, что важнее, это шаг вниз по общественной лестнице, подтверждение расхожего мнения из метрополии, что креолам с полукровками самое место (с. 10).

Одна мулатка поглядывает на него приглашающе. Он следует за ней в занюханный квартал города, где на него нападает стая собак. Он разбирается с собаками при помощи рапиры, а затем, «вальяжный и полновластный» (его выражение), уестествляет женщину. Когда дело сделано, она

по-деловому предлагает ему себя в содержанки. Он обижен. «Положение оскорбительно моему праву забыться в любви. В любой любви, рожденной от страсти, требуется некое свойство безмятежного обаяния». Позднее, размышляя над тем, что собаки — пока единственные живые существа, чью кровь пролил его меч, он прозывает себя «истребителем псов» (с. 57, 58, 66).

Сама — натура ершистая. У него степень в изящной словесности, и ему не нравится, когда местные ведут себя недостаточно почтительно. Ему кажется, что люди насмехаются над ним у него за спиной и плетут заговоры, чтобы его унизить. Его отношения с женщинами — занимающие основную часть романа — отличаются, с одной стороны, грубостью, а с другой — робостью. Он тщеславен, бестактен, самовлюблен и болезненно подозрителен, склонен к припадкам похоти и ярости, а также наделен беспредельной способностью к самообману.

Он к тому же и автор самому себе, в двойном смысле слова. Во-первых, все, что мы о нем слышим, исходит от него самого, в том числе и насмешливые определения «вальяжный» и «истребитель псов», что намекает на некоторое ироническое самосознание. Во-вторых, его повсе-

дневные действия продиктованы подсказками его бессознательного или во всяком случае его внутренней самости, которой он и не пытается сознательно повелевать. Самовлюбленное удовольствие Самы от себя включает и радость никогда не знать, куда его потянет дальше, и таким образом он волен изобретать себя по ходу действия. Впрочем — и сам он это время от времени осознает, — его безразличие к собственным глубинным мотивам, возможно, порождает многие его неудачи: «нечто большее, неведомое мне, своего рода могучее отрицание, незримое глазу… сильнее любой силы, какую мог я призвать, или бунта, какой я способен учинить», вероятно, диктует его судьбу (с. 97).

Именно этот поддерживаемый в себе недостаток самообладания приводит Саму к неспровоцированному нападению с ножом на единственного сослуживца, который к нему расположен, а затем смотреть, как молодой человек берет всю вину на себя и теряет работу.

Безразличие и, конечно, аморальность Самы по отношению к собственным вспышкам агрессии подтолкнули некоторых первых читателей романа сравнивать этого героя с Мерсо из «Постороннего» Альбера Камю (экзистенциализм был

моден в Аргентине 1950-х, когда «Сама» впервые увидел свет). Но сравнение не добавляет ясности. Хотя Сама и носит при себе рапиру, любимое оружие у него нож. Нож выдает его как *американо* — как и недостаток лоска в соблазнении дам, а также (как Ди Бенедетто позднее намекнет) его нравственную незрелость. Сама — дитя Америк. И дитя своего времени, головокружительных 1790-х, что объясняет его блудливость заявлением о правах мужчины — особенно права на секс (или, как ему больше нравится это называть, право «забыться в любви»). Сумма обстоятельств, и культурных, и исторических, — латиноамериканская, а не французская (или алжирская).

Важнее Камю здесь влияние Хорхе Луиса Борхеса, более старшего современника Ди Бенедетто и главенствующей фигуры аргентинского интеллектуального пейзажа того времени. В 1951 году Борхес прочел знаменитую лекцию «Аргентинский писатель и традиция», в которой, отвечая на вопрос, следует ли Аргентине развивать собственную литературную традицию, разразился осуждением литературного национализма: «Что такое наша аргентинская традиция?.. Наша традиция — вся западная культура… Наша отчизна

— Вселенная»[168].

Трения между Буэнос-Айресом и глубинкой — константа аргентинской истории, уходящая корнями еще в колониальные времена; Буэнос-Айрес, ворота в широкий мир — воплощение космополитизма, а провинция привержена старым, нативистским ценностям. Борхес был сущностно человеком Буэнос-Айреса, а вот Ди Бенедетто в своих симпатиях тяготел к глубинке: он решил жить и работать в Мендосе, городе, где родился, на дальнем западе страны.

Хотя эта тяга к регионализму в нем и глубока, Ди Бенедетто, пока был молод, плохо переносил удушливость тех, кто заправлял культурными организациями в глубинке, — к так называемому поколению-1925. Он с головой увлекся современными мастерами — Фрейдом, Джойсом, Фолкнером, французскими экзистенциалистами — и профессионально занялся кино как критик и как сценарист (Мендоса послевоенных лет была заметным центром кинокультуры). Первые две книги Ди Бенедетто — «Mundo animal» (1953) и «El

[168] Примечания: 168

Jorge Luis Borges, ‘The Argentine Writer and Tradition’, пер. на англ. James Irby, в: *Labyrinths* (Нью-Йорк: New Directions, 1962), с. 184–185.

pentágono» (1955)[169] — решительно модернистские, без всякой региональной самобытности. Он особенно очевидно в долгу перед Кафкой за роман «Животный мир», где размывает грань между человеком и животным вполне в духе «Отчета для академии» или «Исследований одной собаки» Кафки[170].

«Сама» впрямую берется за вопрос аргентинской традиции и аргентинского характера: что они такое, какими должны быть. Роман поднимает тему раскола между побережьем и континентальной частью страны, между европейскими и американскими ценностями. Наивно и несколько нелепо герой тоскует по недостижимой Европе. И все же Ди Бенедетто не использует комическое испанофильство своего героя, чтобы подкрепить сторону региональных ценностей и литературных приемов, ассоциирующихся с регионализмом, старомодным реалистическим романом. Речной порт, где происходит действие «Самы», едва ли описан; у нас очень скудное представление о том, как одеваются тамошние люди, чем они заняты; язык книги иногда почти

---

[169] Примечания: 169
«Животный мир», «Пятиугольник» (*исп.*). — *Примеч. пер.*

[170] Примечания: 170
Пер. названий Ю. Архипова. — *Примеч. пер.*

пародийно напоминает о сентиментальных романах XVIII века, но чаще вызывает в памяти театр абсурда XX века (Ди Бенедетто обожал Эжена Ионеско, а до него — Луиджи Пиранделло). В некоторой мере «Сама» — это сатира на космополитические устремления, однако сатира в глубоко космополитичном, модернистском ключе.

Впрочем, связь Ди Бенедетто с Борхесом была шире и сложнее, чем просто критика Борхесова универсализма и подозрительность к его патрицианской политике (Борхес именовал себя спенсеровским анархистом, имея в виду, что он презирает государство во всех его проявлениях, тогда как Ди Бенедетто считал себя социалистом). Со своей стороны, Борхес явно признавал талант Ди Бенедетто: после издания «Самы» он пригласил автора в столицу — прочесть лекцию в Национальной библиотеке, где сам был директором.

В 1940 году Борхес и двое его коллег-писателей, связанных с журналом «Sur», составили «Antología de la literatura fantástica»[171], и эта работа оказала громадное влияние на латиноамериканскую

[171] Примечания: 171

«Юг»… «Антология фантастической литературы» (*исп.*). — *Примеч. пер.*

литературу. В прологе составители заявили, что фэнтези — вовсе не вульгарный субжанр, а воплощение древнего, дописьменного восприятия мира. Фэнтези — жанр не только почтенный интеллектуально, у него в латиноамериканской литературе бытовала традиция-предтеча, а это самостоятельная ветвь большой всемирной традиции. Проза самого Борхеса существует под знаком фантастического; фантастическое, примененное к типичным для региональной литературы темам, вдобавок к повествовательному новаторству Уильяма Фолкнера, позднее породит магический реализм Габриэля Гарсии Маркеса.

Новая оценка фантастического, выдвинутая Борхесом и писателями, сотрудничавшими с «Суром», стала ключевым фактором для развития Ди Бенедетто как писателя. Как он сообщил в интервью незадолго до смерти, фэнтези, совместно с инструментами, предложенными психоанализом, позволили ему как писателю исследовать новые реальности. Во второй части «Самы» фантастическое выходит на первый план.

Повествование возобновляется с 1794 года. В колонии новый губернатор. Сама разжился женщиной — безденежной испанской вдовой, она удовлетворяет его физические нужды, но он ее

не любит. Она рожает ему сына, болезненного ребенка, который целыми днями играется в грязи. Отношения этой женщины с Самой начисто лишены нежности. Она «впускает его», только когда он приносит деньги (с. 102).

Конторщик в администрации по имени Мануэль Фернандес, как выясняется, в рабочее время пишет книгу. Губернатору Фернандес не нравится, и он требует, чтобы Сама нашел повод конторщика уволить. Сама отзывается с раздражением, направленным не на губернатора, а на этого бессчастного юного идеалиста — «гомункула-книгописаку», затерявшегося на задворках империи (с. 107).

Фернандес, ни о чем не подозревая, доверяется Саме — рассказывает, что писательство дарит ему ощущение свободы. Поскольку цензор вряд ли разрешит издание, он закопает ящик с рукописью, пусть внуки его внуков выроют его. «Тогда все будет по-другому» (с. 106).

Сама влезает в долги, с которыми не в силах разобраться. Фернандес по доброте душевной предлагает помощь несуразной семье Самы — жениться на нелюбимой вдове и дать ребенку свою фамилию. Сама откликается со свойственной ему подозрительностью: а что, если это все коварный

замысел — чтобы сделать его должным?

Денег Саме не хватает, и он поселяется в доме у человека по фамилии Соледо. Среди домочадцев Соледо есть женщина, которую почти не видно, о ней поговаривают (слуги), что она то ли дочь Соледо, то ли жена. Есть там и еще одна загадочная женщина, соседка — она сидит у окна и пристально наблюдает за Самой, когда бы он ни шел мимо. Почти вся вторая часть романа посвящена попыткам Самы разгадать загадку этих женщин: их все же две в этом доме или одна, но она быстро меняет облачения? Кто та женщина в окне? Не подстроил ли все это Соледо, чтобы посмеяться над Самой? Как ему подобраться к этим женщинам со своими сексуальными надобностями?

Поначалу Сама относится к этим загадкам как к вызову своей находчивости. Попадаются страницы, где он, с подачи переводчика, напоминает персонажей Сэмюэла Беккета — героев чистого интеллекта, развивающих одну за другой притянутые за уши гипотезы, чтобы объяснить, почему мир таков, какой есть. Впрочем, изыскания Самы постепенно делаются все более настойчивыми и прямо-таки лихорадочными. Женщина в окне являет себя: она физически непривлекательна и уже немолода. Несколько напившись, Сама

позволяет себе повалить ее и «[взять] ее свирепо», то есть изнасиловать, а затем, когда дело сделано, потребовать денег. Он вновь на знакомой психической территории: с одной стороны, овладевает женщиной, которую можно презирать, но сексуально доступной при этом, с другой — есть женщина (или, вероятно, две), которая со всеми ее/их «устрашающими чарами» может оставаться недосягаемым (или, вероятно, несуществующим) предметом его желаний (с. 149, 150).

«Саму» Ди Бенедетто вынашивал долго, а вот писал в спешке. Отчетливее всего эта поспешность видна во второй части, где сновидческая топография владений Соледо так же сбивает с толку читателя, как и Саму, который болтается по затемненным комнатам, пытаясь понять, что же он ищет. Сбивает с толку, но при этом завораживает: Ди Бенедетто отпускает вожжи повествовательной логики и предоставляет духу вести героя романа, куда пожелает.

Стук в дверь. Босоногий мальчик-оборванец, таинственный посыльный, он уже появлялся в жизни Самы — и появится еще. За мальчиком, словно в немой сцене, три сбежавшие лошади топчут маленькую девочку до смерти.

> Я вернулся к себе, словно пожиная тьму и с новой способностью – ну или так казалось – восприятия себя извне. Я видел, как постепенно превращаюсь в фигуру скорби, тени, мягкие, как шерсть летучей мыши, липли ко мне на ходу… Я собирался с чем-то сразиться – с кем-то, и, как я понял, мне это предстоит выбирать – или выбрать, чтобы это нечто умерло. (С. 152.)

Мимо проскальзывает некое женское присутствие. Сама возносит свечу к лицу этого существа. Это *она*! Но кто же она? Все в нем путается. Комнату словно бы заполняет туманом. Сама валится на кровать, просыпается и обнаруживает, что та женщина, из окна, наблюдает за ним, «сострадательная нежность, любовная жертвенная жалость в глазах у нее… [женщина] без тайны». С горечью отмечает она, что он пленен чарами «той другой мимолетной фигуры», и произносит проповедь об опасностях фантазии (с. 153, 154).

Поднявшись наконец с ложа болезни, Сама решает, что всю эту историю с «пожинанием тьмы» следует объяснять как проявление горячки — так он и делает. Сдает назад из сумрачной области,

куда вела его галлюцинация, колеблется в нерешительном исследовании себя, восстанавливает дихотомию фантазии (горячки) и действительности, которую пытается взломать.

Чтобы понять, что же на кону в этот момент, следует вернуться к Кафке — писателю, сильнее прочих вылепившему творчество Ди Бенедетто, и впрямую, и опосредованно, через Борхеса. Борхес в порядке реабилитации фантастического как литературного жанра опубликовал в середине 1930-х цикл статей о Кафке и в них, что самое главное, ввел различие между грезами, которым свойственно быть открытыми для толкований, и кошмарами Кафки (лучший пример — затяжной кошмар Йозефа К. в «Процессе»), явленными нам словно бы на языке, не подлежащем расшифровке. Неповторимый ужас кафкианского кошмара, говорит Борхес, в том, что мы знаем (в ограниченном смысле слова «знаем»), что происходящее с нами — ненастоящее, но, находясь в тисках галлюцинаторного *proceso* (процесс, судилище), не способны сбежать.

В конце второй части Сама, персонаж, по сути, исторического фэнтези, отметает как незначимую, поскольку ненастоящую, фантазию, которую только что пережил. Его предпочтение

действительного удерживает его от познания себя.

История возобновляется после пятилетнего пробела. Усилия Самы по его переводу так и не увенчиваются успехом; его любовные похождения, похоже, остались в прошлом.

Контингент солдат выслан прочесывать глухомань в поисках Викуньи Порто, полумифического бандита — никто даже толком не знает, как он выглядит, — которого винят во всех бедах колонии.

Еще со времен, когда был *коррехидором*, Сама помнит, как Викунья Порто раскачал восстание индейцев. Хотя войско поведет неумелый и бестолковый капитан Парриля, Сама присоединяется к нему — в надежде, что зрелищный успех поможет его делу.

Однажды на тропе темной ночью некий неприметный солдат отводит Саму в сторонку. Это сам Викунья Порто, наряженный в человека Парриля и, таким образом, охотящийся на себя самого. Он доверительно сообщает Саме, что хочет бросить разбойничать и вернуться в общество.

Следует ли Саме предать доверие Порто? Кодекс чести говорит «нет», однако свобода не подчиняться никакому кодексу, следовать порыву, извращать говорит «да». И потому Сама сдает

Порто Паррилье и тут же чувствует себя «чистым до последней фибры [своего] существа».

Паррилья незамедлительно арестовывает и Саму, и Порто. Со связанными руками и распухшим от мушиных укусов лицом Сама размышляет, как его поведут обратно в город: «Викунья Порто, бандит, окажется не более поверженным, отвратительным и несчастным, чем Сама, его пособник» (с. 187).

Но бандит берет быка за рога. Хладнокровно убив Паррилью, он зовет Саму присоединиться к его банде. Сама отказывается, и тогда Порто отрубает ему пальцы и бросает изуродованного в глуши.

В этом отчаянном положении спасение приходит в виде босоногого мальчишки, который преследовал Саму все последние десять лет. «Это я, я сам из былого… Улыбаясь по-отечески, я сказал: „Ты не вырос…“ С неутолимой грустью ответил он: „Да и ты“» (с. 198).

Так завершается третья и последняя часть «Самы». В довольно поверхностном уроке, который герой-повествователь приглашает нас усвоить, поиск себя, чем якобы занимался Викунья Порто, очень похож на поиск свободы, «которая не *где-то там*, а внутри *любого и каждого*». То, чего мы

на самом деле ищем, — внутри: наша самость, какой она была прежде, чем мы утратили природную невинность (с. 180).

Повидав в первой и второй частях плохого Саму, Саму, введенного в заблуждение тщеславными грезами и запутавшегося в похоти, в третьей части мы видим, что и хорошего Саму не спасти. Последним действием перед тем, как ему отрубили пальцы, Сама написал письмо своей долготерпеливой жене, запечатал его в бутылку и доверил реке: «Марта, я не погиб». «Послание не предназначалось ни Марте, ни кому бы то ни было, — сообщает он. — Я написал его себе» (с. 196).

Греза о возвращении себе Рая, о новом начале воодушевляла европейский поход в Новый Свет со времен Колумба. В независимый народ Аргентины, рожденный в 1816 году, волна за волной вливались иммигранты в поисках утопии, которой, как выясняется, не существует. Немудрено, что невоплощенная надежда — одна из величайших подводных тем аргентинской литературы. Как Сама в своем речном порту в глухомани, иммигрант оказывается брошенным в местах, предельно далеких от райских, и очевидного способа убраться оттуда нет. Роман «Сама» посвящен «жертвам надежд».

Приключения Самы на диких индейских территориях излагаются в стремительном, клиповом стиле, которому Ди Бенедетто выучился, когда писал для кино. Некоторые критики Ди Бенедетто придают третьей части романа особый вес. В свете этой части «Сама» читается как история *американо*, который в итоге отбрасывает мифы о Старом Свете и ввергает себя не в воображаемый Рай, а в Новый Свет во всей его поразительной подлинности. Такое прочтение поддержано богатым текстуальным обрамлением, каким обеспечивает роман Ди Бенедетто: экзотическая флора и фауна, сказочные минеральные ресурсы, неведомая пища, дикие племена и их обычаи. Словно бы впервые в жизни Сама открывает глаза и замечает изобилие этого континента. То, что весь этот материал достался Ди Бенедетто не из личного опыта — он ни разу не бывал в Парагвае, — а из старых книг, среди которых биография некоего Мигеля Грегорио де Самальоа, 1753 года рождения, *коррехидора* во времена восстания Тупака Амару, последнего инкского монарха, — ирония, которая не должна нас отвлекать.

Антонио Ди Бенедетто родился в 1922 году в семье из среднего класса. В 1945-м он бросил изучение юриспруденции и вышел на работу

в «Лос Андес», самую престижную газету Мендосы. Постепенно он станет — во всем, кроме титула, — главным редактором этой газеты. Ее хозяева гнули консервативную линию, которая, как ощущал Ди Бенедетто, его ограничивает. Вплоть до ареста в 1976 году — за нарушение этой границы — он считал себя профессиональным журналистом, который на досуге пишет художественную прозу.

«Сама» (1956) — его первый полномасштабный роман. Он привлек подобающее внимание критиков. Что не противоестественно в стране, считавшей себя культурным филиалом Европы, роману попытались придать европейскую родословную. Автора «Самы» определили сперва как латиноамериканского экзистенциалиста, а затем — как латиноамериканского *nouveau romancier*[172]. В 1960-х роман перевели на многие европейские языки, но не на английский. В Аргентине «Сама» остается культовой классикой.

Личный вклад Ди Бенедетто в обсуждение фамильного родства состоял в том, чтобы подчеркнуть: если его художественная проза, в особенности малая, может иногда казаться невы-

---

[172] Примечания: 172
Нового романиста (*фр.*). — *Примеч. пер.*

разительной, не содержащей в себе авторского комментария, словно бы записанной через объектив видеокамеры, это, возможно, не потому, что он подражает подходу Алена Роб-Грийе, а потому, что оба они заняты работой в кино.

За «Самой» последовали еще два романа и несколько собраний малой прозы. Самая интересная из этих работ — «El Silenciero» («Глушитель»), история человека (имени нам не сообщают), который пытается писать книгу, но не в силах услышать себя из-за городского шума. Одержимость этим шумом поглощает его целиком и в конце концов сводит с ума.

Впервые изданный в 1964 году, этот роман претерпел сильную переработку в 1975-м — чтобы придать размышлениям о шуме бóльшую философскую глубину (в тексте мощное присутствие обрел Шопенгауэр) и предотвратить любое простое социологическое прочтение. В переработанном издании шум обретает метафизическую грань: главный герой втянут в безнадежные поиски первородной тишины, какая предшествовала божественному *логосу*, с которого началось бытие мира.

«Глушитель» идет дальше «Самы» в использовании ассоциативной логики сна и фантазии

как двигателей повествования. Роман идей, рассматривающий вопрос о том, как конструируется роман, — вдобавок к его мистической окрашенности, — «Глушитель», скорее всего, стал бы направляющим в развитии Ди Бенедетто как писателя, если бы не вмешалась история.

* * *

24 марта 1976 года власть в Аргентине захватили военные — по тайному сговору с гражданским правительством и к облегчению значительной части народа, до смерти уставшего от политического насилия и общественного кавардака. Генералы сразу же пустили в ход свой главный план, или же «Процесс национальной реорганизации». Генерал Иберико Сен-Жан, занявший пост губернатора Буэнос-Айреса, изложил, что́ будет означать *El Proceso*: «Первым делом мы искореним весь подрывной элемент, затем убьем их пособников, следом — сочувствующих, потом тех, кто не вмешивался, и, наконец, — робких»[173].

Среди так называемого подрывного элемента в первый же день переворота задержали Ди Бене-

[173] Примечания: 173

Цит. в: Steven Gregory, Daniel Timerman, ‘Rituals of the Modern State’, *Dialectical Anthropology* 11 (1986), с. 69.

детто. Позднее он (как Йозеф К.) заявлял, что не понимает, за что его арестовали, но ясно, что в отместку за его работу редактором в «Лос Андес», где он допускал публикацию отчетов о деятельности расстрельных команд правого фланга. (После его ареста хозяева газеты, недолго думая, умыли на его счет руки.)

Задержание обычно начиналось с череды «тактических допросов» — таков эвфемизм для пыток, — нацеленных на добычу сведений, однако задержанному отчетливо давали понять, что он или она вступили в новый мир с новыми правилами. Во многих случаях, пишет Эдуардо Дуальде, травма первой пытки, усиленная тем, что приходилось наблюдать или слушать, как пытают других, оставляла свой отпечаток на заключенном до конца его/ее дней. Излюбленный пыточный инструмент — электрод, провоцировавший сильные судороги. Последствия такого воздействия — от мощных мышечных болей и паралича до неврологического ущерба, выражавшегося в аритмии, хронических головных болях и потере памяти[174].

[174] Примечания: 174

Eduardo Luis Duhalde, *El estado terrorista argentino* (Барселона: Argos/Vergara, 1983), с. 155–159. Дуальде не следует путать с Эдуардо Альберто Дуальде, президентом Аргентины в 2002–2003 гг.

Ди Бенедетто провел в тюрьме полтора года, в основном в пресловутом блоке 9 тюремно-исправительных учреждений Ла Плата. Освобождение состоялось благодаря обращению к режиму Генриха Бёлля, Эрнесто Сабато и Хорхе Луиса Борхеса, поддержанному Международным ПЕН-клубом. Вскоре после Ди Бенедетто уехал в изгнание.

Одного его друга, повидавшегося с ним после освобождения, потрясло, до чего сильно Ди Бенедетто сдал: поседел, руки тряслись, голос дрожал, походка шаркающая. Хотя Ди Бенедетто впрямую никогда о своем тюремном опыте не писал — предпочитал, как сам он это называл, терапию забвения, — в интервью для прессы мелькало, что его жестоко били по голове («С тех пор моя способность думать пострадала»), подвергали воздействию электрошокера для скота (настолько сильному, что, казалось, схлопываются внутренние органы), и он прошел через инсценировку расстрела, когда на уме осталась единственная мысль: а вдруг стрелять будут в лицо?[175]

Сокамерники, по большинству — младше его, — вспоминали, что он словно оторопел от жестокости тюремного режима и пытался как-то

---

[175] Примечания: 175

Цит. в: Natalia Gelós, *Antonio Di Benedetto Periodista* (Буэнос-Айрес: Capital Intelectual, 2011), с. 66.

осмыслить бессистемные выпады со стороны охранников, тогда как суть этих выпадов состояла именно в их непредсказуемости и — как в кафкианском кошмаре — бессмысленности.

В изгнании Ди Бенедетто отправился во Францию, далее в Германию и, наконец, в Испанию, где стал одним из десятков тысяч беженцев из Латинской Америки. Хотя у него был договор на еженедельные колонки в буэнос-айресской газете и стипендия на проживание в колонии Макдауэлла в Нью-Хэмпшире, изгнание он вспоминает как жизнь побирушки, обуреваемого стыдом при каждом взгляде в зеркало.

В 1984 году, после того, как было восстановлено гражданское правление, Ди Бенедетто вернулся в Аргентину, готовый воспринять себя как воплощение общенародного желания очиститься от недавнего прошлого и начать все сызнова. Но для этой роли он оказался слишком стар, слишком измотан, слишком озлоблен. Творческую энергию, которую отняли у него тюрьма и изгнание, было уже не вернуть. «Он стал умирать… в день своего ареста, — отмечал один его испанский друг. — Продолжил умирать здесь, в Испании… а в свою страну решил вернуться лишь ради более или менее достойного финала». Последние годы

его жизни оказались омрачены обидами. Поначалу на родине его ждали, говорил он, а затем бросили в еще худшей бедности, чем в Испании. Он умер в 1986 году в свои шестьдесят три[176].

Живя в Испании, Ди Бенедетто опубликовал два сборника малой прозы — «Absurdos» (1978) и «Cuentos de exilio» (1983)[177]. Кое-что из «Абсурдов» было написано в тюрьме и тайком передано на волю. Сквозная тема этих поздних рассказов — вина и наказание, обычно наказание самого себя, часто — за проступок, которого человек не помнит. Наиболее известный рассказ, шедевр сам по себе, — «Абаллай», по которому в 2011 году сняли фильм, о гаучо, который решает расплатиться за свои грехи так же, как когда-то христианский святой Симеон Столпник. Поскольку в пампасах нет мраморных столпов, Абаллаю приходится каяться верхом на лошади, никогда с нее не слезая.

Эти печальные, зачастую сокрушительные поздние рассказы — есть не длиннее страницы — образы, ломаные воспоминания, они со всей ясностью показывают, что Ди Бенедетто переживал

---

[176] Примечания: 176

Цит. в: Liliana Reales, сост., *Antonio Di Benedetto: Escritos periodisticos* (Буэнос-Айрес: Adriana Hidalgo, 2016), с. 45–46.

[177] Примечания: 177

«Абсурды», «Байки изгнания» (*исп.*). — *Примеч. пер.*

изгнание не только как навязанное ему удаление от родной земли, но и как необычайно близко к сердцу воспринятый приговор, который ему неким образом вынесли: исторжение из настоящего мира в пространство посмертных теней.

«Sombras, nada mas…»[178] (1985) — его последняя работа, и ее милосерднее всего рассматривать как след эксперимента, не доведенного до конца. Разобраться в «Тенях» — задачка не из легких. Рассказчики и персонажи сливаются друг с другом, как грезы — с предъявленной действительностью; работа как целое осторожно пробует определить собственный *raison d'être*[179], но не преуспевает. Примета неуспеха — в том, что Ди Бенедетто казалось необходимым предоставить ключевое объяснение тому, как книга получилась, и руководство, как ее читать.

«Сама» завершается тем, что главного героя книги увечат, он ждет, по сути, когда через полтора века явится человек, который расскажет его историю. Как Мануэль Фернандес, закапывающий свою рукопись, Ди Бенедетто — в кратком признании, записанном незадолго до смерти, —

---

[178] Примечания: 178
«Тени, больше ничего…» (*исп.*). — *Примеч. пер.*

[179] Примечания: 179
Причина бытия, смысл жизни (*фр.*). — *Примеч. пер.*

подтвердил, что его книги были написаны для грядущих поколений. Насколько провидческим окажется его негромкое бахвальство, рассудит время.

13
Лев Толстой
«*Смерть Ивана Ильича*»

В 1884 году, на пике своей славы как романиста, Лев Толстой произвел на свет странный автобиографический документ, который из-за его противоречивых комментариев о религии пришлось печатать за рубежом. Озаглавленный как «Исповедь», он излагал историю духовного кризиса, пережитого автором в 1877 году, когда его жизнь утратила всякий смысл и он оказался на волосок от самоубийства.

Даже до 1877 года, как он далее излагает, ему пришлось отказаться от веры в ценность творческого самовыражения и в важность собственного письма. Это обособило его от современников, похоже, считавших, что религия утеряла действенность в нынешнем мире и художнику следует принять эстафету у священника, став нравственным и духовным проводником. Искусство должно сделаться новой религией, говорили они, великие произведения искусства — новые писания. Толстой не соглашался. Как художни-

кам, которые по опыту своему обыкновенно люди скверные и безнравственные, быть человечеству нравственными поводырями?

Вместе с тем, вопреки его сомнениям в собственном призвании, Толстой продолжил писать и публиковаться, зарабатывая славу и денежное вознаграждение за труд, который сам втайне считал никчемным.

Не следует спешить, прежде чем утверждать Толстого в праве, о котором он заявляет в «Исповеди», пренебрегать своими состоявшимися литературными работами. В 1877 году, когда произошел его духовный кризис, он завершил работу над «Анной Карениной». Немыслимо, что человек, написавший этот роман, не был привержен сердцем и душой своему письму, что он втайне полагал, будто страницы, рождающиеся под его пером, никчемны. «Исповедь» — мощная писательская работа, проникнутая духом прямоты и искренности, и она влечет читателя за собой. Не менее, чем в случае «Анны Карениной», неизбежно верится, что человек, написавший «Исповедь», привержен своему труду и сердцем, и душой. Но то, что Толстой в «Исповеди», по сути, именует автора «Анны Карениной» самозванцем, который пишет не по-честному, не означает,

что автор «Анны Карениной» действительно самозванец. «Исповедь» не имеет права заявлять, что раз она автобиографична, то изрекает бóльшую истину, нежели та, на какую способен какой-то там роман. Действительно, для любого, кто серьезно относится к религиозным притязаниям искусства, а это предполагает веру в то, что красота и истина — одно и то же, «Анна Каренина» излагает истину выше, чем «Исповедь», поскольку это гораздо более масштабная из двух работ, гораздо более прекрасный эстетический конструкт. Но нет необходимости возносить искусство до положения религии, чтобы понимать: «Анна Каренина» в сути своей не фальшива. «Анна Каренина» правдива насквозь. Единственная спорная точка — в том, какого рода правду этот роман излагает.

Что «Анна Каренина» сообщает своим читателям? В чем, грубо говоря, послание этого романа? Вопрос этот жив со времен Толстого и до сих пор. Для громадного большинства читателей «Анна Каренина» — история красивой женщины, которая бросает безрадостный брак ради любви, но затем претерпевает кару изгнания из общества и в отчаянии кончает с собой. Иными словами, роман беспрекословно занимает сторону Анны. В

предельном варианте подобного некритического чтения Анна (как и ее духовная сестра Эмма Бовари) — бунтарка против гнетущего патриархального порядка, и автор-мужчина карает ее, попросту убивая. Однако в том прочтении этой истории, которое предлагал сам Толстой, Анна бросает мужа и ребенка ради личных интересов и предсказуемо завершает свою жизнь в нравственной пустыне. Читателям следует полагать Анну примером не того, как надо жить, а того, как жить не надо.

Кризис 1877 года — в той мере, в какой касается Толстого как писателя, в отличие от Толстого-человека, — свелся к одному-единственному нравственному вопросу: как мне следует применять свои дарования ради блага ближнего? Два десятилетия Толстой сражался с этим вопросом, пробуя разнообразнейшие ответы, самый ясный и незамысловатый из них (хотя необязательно самый истинный) состоял в том, что его долг — нести в современный мир сущностное учение Иисуса, на языке, который поймет простой крестьянин. И поэтому почти все работы Толстого после 1877 года — христианские по духу и сомнительные в смысле эстетической фальши.

Первая примечательная работа, воплощаю-

щая этот вновь сформулированный подход к искусству и творческому признанию, — рассказ «Хозяин и работник» (1895), в котором преуспевающий купец по фамилии Брехунов пускается в опасное странствие по бездорожью на санях в разгар зимы, чтобы уладить сделку, сулящую большие барыши. Вопреки всевозможным отговорам Брехунов настаивает на этой глупой затее и в итоге замерзает насмерть.

Работник, которого Брехунов берет с собой в путь, — крестьянин по имени Никита, он видит, к каким неприятностям ведет их обоих жадность хозяина — и бестолковость его как штурмана, — но все равно следует за ним и подчиняется его приказам. То, что лишь Никита переживает ту ночь в чистом поле, — не следствие каких бы то ни было действий с его стороны. В глубинном смысле слова Никите все равно, что с ним случится, он предает себя на милость Божью. «Кроме тех хозяев, как Василий Андреич, которым он служил здесь, он чувствовал себя всегда в этой жизни в зависимости от главного хозяина… и… что хозяин этот не обидит»[180].

[180] Примечания: 180

Leo Tolstoy, ‘Master and Man’, в: *The Death of Ivan Ilyich and Other Stories*, пер. на англ. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (Лондон: Vintage, 2009), с. 244.

Брехунов — человек скверный, самовлюбленный, бесчестный, алчный, безрассудный и властный. Он обращается с Никитой как с представителем низшего биологического вида, вроде лошади, что тащит их сани, создания, чья жизнь для него важна не в той же мере, в какой важна жизнь Брехунова ему самому, занятому множеством важных сделок. В разгар снежной бури в попытке спастись он уезжает верхом на лошади, бросив Никиту, хотя знает, что Никита, на котором один лишь потрепанный кафтан да сапоги с дырами, скорее всего, замерзнет насмерть. Оправдывая себя, он рассуждает: «Ему [Никите]… все равно умирать. Какая его жизнь! Ему и жизни не жалко, а мне, слава богу, есть чем пожить» (с. 243).

Лошадь, третий персонаж в этой драме, привозит Брехунова не в безопасное теплое место, а по кругу обратно, к замерзающему крестьянину. И тут происходит нечто совершенно непредсказуемое. Брехунов распахивает свою шубу и ложится поверх Никиты, отогревая его своим телом. Так они лежат до утра, буря стихает, приходит спасение. К тому времени хозяин, которому есть чем пожить, уже мертв, а незначительный работник уцелевает.

Христианское послание этой истории кристально ясно: тот, что себя потерял, должен себя спасти; пути божественной милости неисповедимы. А вот то, что делает «Хозяина и работника» торжеством искусства, не так очевидно, потому что парадоксально. Толстой обычно считается реалистом: «Войной и миром» и «Анной Карениной» восхищаются как шедеврами реализма. Один из законов этого жанра состоит в том, что у поступков есть причины, из чего следует, что долг писателя — обеспечить действия персонажей убедительными психологическими мотивами. Но Брехунов жертвует своей жизнью без всякой причины. Его жертва, выражаясь словами английского фразеологизма, «не из его роли», неубедительна, даже невероятна. И все же неубедительна или невероятна она только для светского ума. Верующий поймет, что Брехунов действует не по своей роли, потому что Бог ему велел, потому что в жизнь его проникло божественное. Вводя в эту историю Бога как действующее лицо, Толстой бросил вызов рациональной, светской основе художественного реализма.

Повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886) — самая известная и обожаемая из последних работ

Толстого. Композитора Петра Ильича Чайковского, когда он впервые прочел ее, тронуло до глубины души. Он записал у себя в дневнике, что как никогда уверен теперь: «Величайший писатель-художник из когда-либо живших и живущих теперь — Толстой… И патриотизм тут совершенно ни при чем»[181].

«Иван Ильич» вызывает отклик такого рода вот почему: впечатление, которое эта повесть производит — безжалостной поступью повествования и безыскусным свойством самой прозы, — что автора раздражают вымыслы, в которые мы привычно обряжаем жизнь, чтобы сделать ее сносной, — в вымысел, например, что по мере приближения к смерти можно надеяться на заботу семьи, или в вымысел, что либо медицинская наука, либо божественная милость — либо и то, и другое — сделают так, чтобы наши последние дни не превратились в неостановимую бурю мук и ужаса.

Иван Ильич Головин — неприметный человек, судейский чиновник, который погружается с головой в работу, чтобы забыть о своем несчастном браке. К счастью, карьера его развивается,

[181] Примечания: 181

Цит. в: Henri Troyat, *Tolstoy*, пер. на англ. Nancy Amphoux (Нью-Йорк: Octagon, 1980), с. 485. [Цит. по пер. Е. Сутоцкой. — *Примеч. пер.*]

а дома удается достичь какого-никакого мира со сварливой женой. И тут вдруг, без всякой особой причины и очень не по возрасту, его поражает вроде бы не диагностируемый недуг. Врачи не в силах помочь, по его мнению — даже не пытаются. Брошенный семьей, которая осуждает подобное некрасивое страдание как нарушение приличий, он перед смертью остается один, и помогает ему только молодой слуга Герасим, который убирает испражнения больного и несколько утишает боль, просиживая часы напролет у постели больного, а Иван Ильич кладет ему ноги на плечи. Когда же Иван Ильич пытается поблагодарить его, Герасим отмахивается. То, что он делает для Ивана Ильича, кто-нибудь сделает и для него, говорит Герасим, когда время придет.

Наконец мучения Ивана Ильича завершаются. Как сообщает его жена со свойственным ей себялюбием: «Трое суток сряду он, не переводя голосу, кричал. Это было невыносимо. Я не могу понять, как я вынесла это… Ах! что я вынесла!»[182]

«Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная», — читаем мы в самом начале (с. 47). Слова

---

[182] Примечания: 182

Tolstoy, The Death of Ivan Ilyich, in *The Death of Ivan Ilyich and Other Stories*, пер. Pevear, Volokhonsky, с. 44.

«самая простая и обыкновенная» принадлежат Ивану Ильичу. Слова «самая ужасная» — самого Толстого, они — приговор беспросветной жизни, жизни, потраченной на пустые, бессмысленные хлопоты.

И все же когда приходит за Иваном Ильичом смерть, которая грозится быть столь же бессмысленной, как и его жизнь, выясняется, что смерть эта не так уж беспросветна. На третий день криков его «вдруг» толкает какая-то словно бы физическая сила, и он осознает, что конец близок. Его сын, робкий мальчик, целыми днями сидящий, запершись у себя в комнате и мастурбируя, приближается к смертному одру, прижимается губами к руке Ивана Ильича и плачет. В этот миг Ивана Ильича посещает прозрение: нехорошую жизнь он прожил, однако пока еще есть время все исправить. Он открывает глаза, видит сына словно впервые и жалеет его. Смотрит на жену — и жалеет ее тоже. Пытается сказать слово «прости», но не может его выговорить. Тем не менее все «вдруг» разрешается. Боль уходит. Уходит ужас смерти. Физическая смертная агония, судороги погибающего тела продолжатся еще несколько часов, но освобождение от мира уже явилось (с. 90).

Ключевое слово здесь, как и в «Хозяине и работнике», — «вдруг». Что бы ни происходило «вдруг» с Брехуновым или Иваном Ильичом, оно непредсказуемо и в то же время неизбежно. Милость Божья являет себя — и вдруг, сразу, мир нов. В обеих историях Толстой выставляет свою могучую риторику спасения против скептицизма здравого смысла тех, кто потребляет художественную прозу, кто, как Иван Ильич в свои лучшие деньки, ищет в литературных произведениях лишь культурного развлечения — и не более того.

14
О Збигневе Херберте

Збигнев Херберт прожил почти всю жизнь (1924–1998) при режимах, враждебных тому, какой мы широко понимаем как свободу самовыражения. Писательское наследие Херберта несет на себе отпечаток исторической ситуации, в которой человек пытается воплотить свое поэтическое и интеллектуальное призвание в неблагоприятных обстоятельствах. Этот отпечаток частично зримый — например, в его сатирических контратаках на режим, — но в основном он скрыт под ироническими масками эзопова языка.

Поэтом-мучеником, как Осип Мандельштам, Херберт не был. Тем не менее исторические записи показывают целую жизнь принципиального противостояния — сначала нацистам, потом коммунистам. Почти до конца четвертого десятка Херберт жил маргиналом и никаких наград, ожидаемых при его-то образовании и талантах, не получал. После оттепели 1956 года его крепнувшая репутация открыла ему возможности

путешествовать за пределы Польши и в конце концов привела к разнообразным стипендиям, приглашениям и преподаванию на Западе. Но в отличие от своего современника Чеслава Милоша он от изгнания отказался.

Такой вот незрелищный, негероический вид цельности и упрямства, который характеризует жизнь Херберта, проникает и в его поэзию. Краткости ради (хербертианская добродетель) я буду называть это верной жизнью, слово «верный» взято из последней строчки «Напутствия господина Когито», стихотворения, к которому я еще вернусь (строчка целиком звучит просто «Будь верным Иди»)[183]. Верная жизнь — не то же самое, что жизнь в вере: разницу между первой и второй (а именно, чтобы быть верным, веру иметь не обязательно) можно было бы считать центральной в этике Херберта, если бы не тот факт, что выбор в пользу верной жизни перед жизнью в вере и возведение этого в ранг личного кредо, в положение веры, немедленно сделает такой выбор уязвимым перед скептическим анализом — хербертианской разновидности.

---

[183] Примечания: 183

The Collected Poems 1956–1998, сост., пер. на англ. Alissa Valles (Нью-Йорк: Ecco Press, 2007). Все цитаты здесь и далее приводятся по этому сборнику. [Пер. В. Британишского. — *Примеч. пер.*]

Среди работ Херберта постоянно возникали стихи, сосредоточенные на противопоставлении чистоты (чистоты теории, чистоты учения), которую он ставит в один ряд с божественным или ангельским, и нечистоты, сумбура, всего человеческого. Известнее всего среди этих стихотворений — «Аполлон и Марсий» (1961). Аполлон — бог, а значит, не человек, а значит, лишенный человеческих чувств, живьем спускает шкуру с сатира Марсия, на чей долгий вой боли отзывается лишь брезгливым содроганием. Аполлон выиграл музыкальное состязание (Марсия постигла участь проигравшего), но вой Марсия, пусть и примитивный, если счесть его музыкой, — самовыражение каждого атома оголенной (освежеванной) человеческой (небожественной) сути с устрашающей страстью, какая богу недоступна.

Это лишь одно из множества стихотворений, рассматривающих человеческое в неравном соперничестве с божественным. Мир, созданный Богом, несущий на себе отпечаток божественного разума, возможно, в теории и совершенен, однако в действительности выносить его трудно («В студии»). Даже мир грядущий оказывается по человеческим понятиям довольно нестерпи-

мым. Как понимают новоприбывшие к райским вратам, ни единого малейшего сувенира из старой жизни им с собой взять не позволят; даже младенцев забирают из рук матерей, «раз уж как выясняется / мы будем спасены каждый сам по себе». Небеса Господни, оказывается, имеют жутковатое сходство с Аушвицем («У врат долины»).

Беда систем в том, по Херберту, что они — системы. Беда законов в том, что они — законы. Держитесь подальше от ангелов и прочих повелителей совершенства. Единственный ангел, о котором можно осторожно сказать, что он на стороне людей, — седьмой, Шемкель, которого держат во взводе исключительно из уважения к священному числу семь. «Черный нервозный / в старом застиранном нимбе»[184], Шемкель не раз оказывался оштрафован за контрабанду грешников («Седьмой ангел»).

Вряд ли стоит особо отмечать, что марксизм сильно окрашен христианской эсхатологией. Мир победившего коммунизма, в котором всяк получит по потребностям, а государство (земная власть) отпадет, — буквально рай на земле. Сатирические доклады Херберта о рае — это неиз-

---

[184] Примечания: 184
Пер. Р. Римских. — *Примеч. пер.*

бежно доклады о жизни в государстве рабочих. На небесах, поскольку материал, с которым приходится иметь дело, — человеческий, а потому несовершенный, нужно идти на кое-какие компромиссы. Забыты сияющие круги, хоры ангелов и пр.; загробная жизнь в итоге мало чем отличается от жизни в Народной Польше («Рапорт из рая»).

Самое интересное стихотворение Херберта о загробной жизни опубликовано в сборнике 1983 года «Рапорт из осажденного города», возможно, самом сильном из девяти изданных сборников. В стихотворении под названием «Эсхатологические предчувствия господина Когито» маска автора — господин Когито — осмысляет жизнь после смерти и то, какое сопротивление сможет оказать, когда наконец окажется перед бессердечными, бескровными ангелами и получит их приказ отказаться от всего человеческого. Обоняние, вкус, даже слух — это все он будет готов отдать. А вот за зрение и осязание он выдержит и пытку:

но будет стоять до конца
за великолепное чувство боли
и пару поблекших образов

на донце выжженных глаз[185].

Кто знает, думает про себя господин Когито, может, ангельские дознаватели наконец отступят, решат, «что он неспособен / к небесной службе» и позволят ему вернуться:

заросшей тропой
на берег белого моря
к гроту начала[186].

Образ господина Когито под пытками в руках ангелов повторяет образ Марсия, истязаемого Аполлоном. Боги верят, что они всевидящи, а также всемогущи, но на деле страдания, какие претерпевает животное существо, не способное удрать из тела, которому больно, для ангелов за пределами постижения. Бессилие — за пределами сил богов.

(От внимания читателей не ускользнет, что в великом пантеоне есть бог, который отвечает на обвинение в том, что он вне страданий, тем, что отдался страданию как человек, без избавления, до смерти. Этот бог, христианский Иисус, в поэти-

---

[185] Примечания: 185
Пер. В. Булгакова. — *Примеч. пер.*

[186] Примечания: 186
Пер. В. Булгакова. — *Примеч. пер.*

ческой вселенной Херберта отсутствует.)

В «Эсхатологических предчувствиях господина Когито» ироническое обращение с небесами — и, соответственно, со всеми учениями о спасении или совершенстве — не оставлено в стороне, и острие парадокса остается по-прежнему центральным для доводов Херберта в пользу человеческого права ощущать боль. Но в этом позднем стихотворении Херберт превосходит точный парадокс и ювелирную безупречность таких ранних работ, как «Рапорт из рая»: в последних строках это стихотворение открывает мир (тропа, море, грот) столь же неведомый, красивый и загадочный, как тот, в котором обитаем мы, смертные, мир, который мы не в силах забыть и в котором не выносим жить (но обязаны оставить и обязаны забыть, навсегда).

Стихотворений о господине Когито несколько десятков. Как персонаж господин Когито впервые появляется в сборнике «Господин Когито» (1974) и мощно присутствует в «Рапорте из осажденного города». Жизнь свою он начинает как самоуничижительная маска (персона) поэта, не очень-то отличная по духу и стилю от остроумных, но несуразных мультяшных человечков, каких было полно в польском и чешском кино времен холод-

ной войны. Стихотворение «Пропасть господина Когито» о пропасти («не пропасть Паскаля / …не пропасть Достоевского / …пропасть / по мерке господина Когито»[187]), например, следует за господином Когито по пятам, как ручная собака, могло бы оказаться подходящим сценарием для такого мультфильма.

Риск, на который идет поэт, слишком многое поручая личине масштабов господина Когито, был, подозреваю, ясен Херберту с самого начала. «Из мифологии», прозаическое стихотворение в раннем сборнике «Исследование предмета» (1961), описывает эту опасность. Оно представляет собой сжатую историю религии, ироничную в своей пренебрежительной краткости. Стадия первая: дикари пляшут вокруг истуканов. Стадия вторая: олимпийцы (молнии, скрипящие кровати). Стадия третья: век иронии; люди таскают в карманах истуканчиков для поклонения — в виде бога иронии, сделанные из соли. «А затем явились варвары. Они тоже высоко ценили божка иронии. Они давили его пятками и добавляли в еду».

Бог иронии, которого его поклонники счи-

---

[187] Примечания: 187
Пер. А. Ройтмана. — *Примеч. пер.*

тали всемогущим, способным сражать врагов проницательной улыбкой, перед варварами оказывается бессилен. Хуже того: он им по вкусу — или, во всяком случае, они добавляют его для вкуса. Скверное толкование иронии таково: насмешник может оказаться участником опошляющей игры с великими силами, в которой, пока он делает вид, будто с этими силами не воюет, они будут делать вид, что не замечают его. Вот тебе и ирония — не только как политическая стратегия, но и как нравственное прибежище, способ жить.

Если господина Когито не раздавят ноги варваров и не употребят как приправу, если стихотворениям о господине Когито не суждено быть купленными шишками режима в подарок на день рождения женам или даже оказаться в школьной программе, то господин Когито не может быть просто господином Збигневом Хербертом, *homme moyen sensuel*[188], рифмачом и польским гражданином, разглядываемым в уменьшительное и искажающее стеклышко иронии. Он наверняка нечто большее.

В некотором важном отношении господин

[188] Примечания: 188

Букв. человек средних аппетитов (*фр.*), обычный человек. — *Примеч. пер.*

Когито подобен Дон Кихоту (с которым он впрямую связан в самом первом стихотворении о Когито, «О двух ногах господина Когито»): он — создание, чей творец лишь постепенно осознает, какой громадный поэтический вес оно способно вынести. Кихот первых глав Книги первой его приключений — нелепый старый балбес. Кихот Книги второй крупнее пигмеев, которые его окружают, крупнее даже рыцарей древности, его постоянных спутников. «Господин Когито оплакивает мелочность грез», ближе к началу цикла о Когито, — стихотворение, основанное на обыденном и довольно мелком трюке: использование отсутствия материала (утрату вдохновения) как материала для стихотворения. «Напутствие господина Когито», которой цикл завершается, — одно из величайших стихотворений XX века.

Не полностью прозрачное название «Напутствия» приглашает читать его как послание, адресованное (*Иди*) и сборнику «Господин Когито», и самости, которая в нем возникает наконец-то без маски. Его можно читать и само по себе, но даже так его сила неоспорима; однако для того, чтобы оно подействовало как следует, его нужно читать как последнее в цикле «Господин Когито», оглядываясь на его аватары и снимая с них

маски во имя произнесения правды. Так читая их, как требование — да прямо-таки как приказ — самости не отступать от верной жизни даже в отсутствие какой бы то ни было убедительной веры, оказываешься неминуемо потрясен его риторическим величием и нравственной яростью, не свойствами, какие с Хербертом обычно ассоциируются, а скрытыми за ироническими масками потенциями, которые читатель, вполне вероятно, чуял с самого начала.

Одной темы примечательно нет в поэтической работе Херберта — эротической. Конечно, поэты не обязаны сочинять любовные стихи. Но по всем признакам в очерках Херберта об искусстве и путешествиях видна восприимчивость, открытая к опыту и остро отзывчивая к красоте. «Молитва странника мистера Когито» из сборника 1983 года, пусть и не великое стихотворение само по себе, — это сердечная и ощутимо искренняя молитва благодарности за дар жизни: «Благодарю тебя о Боже за создание мира красивым и разным и если это Твое соблазнение я соблазнен навсегда и не подлежу прощению».

Но после 1950-х эротика из работ Херберта исчезает, если не считать одного стихотворения «Клятва» (1992), которое оглядывается назад с со-

жалением о красивых женщинах, мелькнувших и потерянных, особенно о женщине в газетном киоске на Антильских островах:

на миг я подумал что —
если б отправился с вами —
мы бы могли изменить этот мир
я никогда не забуду вас —
оторопелая дрожь век
неповторимый наклон головы
птичье гнездо ладони.

Сожаление о жизни, не прожитой в полноте, и сомнение, что произведенная работа воздала за это, — мучительная тема поздней поэзии Херберта. Конечно, можно сказать, что советская империя препятствовала полноте жизни у всех ее подданных — иными словами, винить стоит скорее историю, нежели самого человека. Но для такого дотошного и осознанного сомневающегося в себе, как Херберт, перекладывание вины — стратегия неприемлемая. Герой его стихотворения «Почему классики» (1969) — Фукидид, он никаких оправданий своей военной неудаче во время Пелопоннесской войны не ищет: предстает перед судьями, излагает факты и принимает

наказание. Приговор Херберта самому себе явлен в паре стихотворений — «Господин Когито и воображение» и «Рышарду Крыницкому — письмо» (оба 1983 года), в которых, что самое главное, он определяет свою величайшую добродетель как нравственного существа, а именно — свое устойчивое, не обманывающееся видение мира, как принципиальное ограничение поэта:

он обожал тавтологии
объяснения
idem per idem[189]

птица есть птица
рабство рабство
нож есть нож
смерть смерть

«Воображение господина Когито / движется на манер маятника / с великой точностью / от страдания до страдания». За это господина Когито «будут числить / по классу *minores*[190]».

«Слишком мало гостила радость — дочь богов /

---

[189] Примечания: 189

Определение через определяемое (*лат.*). — *Примеч. пер.*

[190] Примечания: 190

Потомки, молодежь или простонародье (*лат.*). В пер. Р. Левчина: «пан Когито будучи занесен / в род уродов в семье». — *Примеч. пер.*

в стихах наших Рышард / слишком мало сияющих сумерек зеркал венцов воспарений»[191]. Или, как он формулирует это в еще более душераздирающем личном стихотворении, «память слишком велика / а сердце слишком мало» («Маленькое сердце»).

Разумеется, здесь в деле ирония. Поэзия, может, и сообщает высшую истину, однако это не значит, что поэзию освободили от необходимости произносить и истины простейшие, истины, которые прямо у нас перед носом. Стихотворение, насмехающееся над господином Когито за то, что он ограничил себя тавтологиями, так же исподволь приглашает нас задаться вопросом: *но кто же еще, кроме господина Когито, говорил в 1956 году, что рабство есть рабство?*

Но ирония, бывает, обернута иронией. Решение стать пожизненным насмешником способно — такая вот ирония — выйти боком; или же, если вспомнить длинную фигуративную формулу, которую Херберт применяет в «Маленьком сердце», пуля, которой ты выстрелил много десятилетий назад, облетит весь земной шар и угодит тебе в спину. Безошибочное, но зачаточное нравствен-

[191] Примечания: 191
Пер. В. Британишского. — *Примеч. пер.*

ное чутье, которым ты вроде как пренебрегал, а на самом деле утверждал, сочиняя стихотворение «Дверной молоток» в 1950-х («мое воображение / кусок доски… стучу по доске / и она отвечает мне / да — да / нет — нет»), к 1980-м начинает казаться очень усталым. Хуже того: в чем был смысл жизни, если всю жизнь стучал по все той же старой деревяшке?

Этот пессимистический вопрос Херберт задает в одном стихотворении за другим, оглядывая свою жизнь. Но верен ли вопрос? Есть другой способ понять, почему, глядя на 1980-е, поэт, подобный Херберту, чувствует себя утомленным и проигравшим. Покуда рабство было рабством — под Сталиным, под Гомулкой, — господин Когито понимал, что к чему (и понимал свое призвание). Но когда рабство преобразовалось в более изощренные формы подневольности, как во времена реформ при Гереке, когда магазины вдруг заполнились импортными товарами, купленными на заемные деньги, или — еще примечательнее — когда Польша вошла в мир глобального потребления в 1989-м, сила мистера Когито воздать должное новой действительности подвела его. (Едва ли это сокрушительное обвинение: кто среди поэтов сего мира оценил вызов позднего

капитализма?)

дракон Господина Когито
не имеет размеров

трудно его описать
он ускользает от определений
он как область низкого давленья
висящая над целой страной

его не пронзишь
пером
копьем
аргументом.

[«Дракон господина Когито»][192]

У этого трудноописуемого чудища есть еще одно свойство, о котором господин Когито мог бы упомянуть: что оно как-то смогло превзойти или по крайней мере выбраться за пределы добра и зла, а потому недосягаемо для «да/нет» сухого моралиста. Для чудища все вещи хороши — в том смысле, что все они годятся в употребление, в том числе и маленькие соляные артефакты насмешника.

---

[192] Примечания: 192
Пер. В. Британишского. — *Примеч. пер.*

15
Молодой Сэмюэл Беккет

В 1923 году семнадцатилетнего Сэмюэла Барклли Беккета зачислили в Тринити-колледж в Дублине, изучать романские языки. Он зарекомендовал себя как исключительный студент, и его взял под крыло Томас Радмоуз-Браун, профессор романских языков, сделавший все возможное, чтобы поддержать молодого человека профессионально: обеспечил ему по окончании место посещающего лектора в престижной Эколь Нормаль Сюперьор в Париже, а затем — службу в Тринити-колледже.

Через полтора года в Тринити, сыграв, как он сам это называл, «гротескную комедию преподавания», Беккет уволился и сбежал обратно в Париж[193]. Но даже после такой подложенной свиньи Радмоуз-Браун от своего подопечного не отрекся. Аж в 1937 году он по-прежнему пытался завлечь Беккета обратно в академическую среду,

---

[193] Примечания: 193

The Letters of Samuel Beckett, Volume 1: 1929–1940, сост. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (Кембридж: Cambridge University Press, 2009), с. 53, далее *Letters*.

уговаривая подать заявление на преподавание итальянского в Университете Кейптауна. «Могу сказать, не преувеличивая, — сообщал он в рекомендательном письме, — что, помимо крепкого академического знания итальянского, французского и немецкого языков, [господин Беккет] располагает замечательными творческими способностями» (с. 524–525).

Беккет относился с неподдельным теплом и уважением к Радмоузу-Брауну, специалисту по Расину с интересом к современной французской литературной сцене. Первая книга Беккета, монография по Прусту (1931), хоть и заказанная этому дерзкому новому автору как общий обзор, читается, скорее, как очерк выдающегося аспиранта, нацеленный впечатлить преподавателя. Сам Беккет серьезно сомневался в этой книге. Перечитывая ее, он «терялся в догадках, о чем [он] говорит», — таковы его слова другу Томасу Макгриви. Казалось, это «искаженный раскатанный паровым катком эквивалент некоторого аспекта или путаницы аспектов меня самого… неким образом привязанного к Прусту… Не то чтоб мне было до этого дело. Я не хочу быть преподавателем» (с. 72).

Более всего в профессорской жизни Беккета

расстраивало преподавание. День за днем этот застенчивый, молчаливый молодой человек был вынужден входить в классную комнату к сыновьям и дочерям протестантов ирландского среднего класса и убеждать их, что Ронсар и Стендаль заслуживают внимания. «Он был очень безличным лектором, — вспоминал один из его лучших студентов. — Говорил, что должен был, и покидал лекционный зал… Думаю, он считал себя плохим лектором, и мне от этого грустно, потому что он был хорош… Многие его студенты, к сожалению, с ним бы согласились»[194].

«Мысль о том, чтобы опять преподавать, парализует меня», — писал Беккет Макгриви из Тринити в 1931 году, когда надвигался новый семестр. «Думаю поехать в Гамбург, как только получу свой пасхальный чек… и, быть может, надежду на храбрость вырваться» (с. 62). На обретение храбрости потребовался еще год. «Конечно, я, вероятно, приползу, обвив хвостом свой сокрушенный поенис [*sic*], — писал он Макгриви. — А может, и нет»[195].

---

[194] Примечания: 194

Цит. в: Brigitte le Juez, *Beckett before Beckett*, пер. на англ. Ros Schwartz (Лондон: Souvenir Press, 2008), с. 19.

[195] Примечания: 195

Letters, с. 99. Poena (*лат.*) — наказание.

Преподавание в Тринити-колледже было последней постоянной работой Беккета. До начала войны и в некоторой мере пока она шла он полагался на деньги от наследства отца, умершего в 1933-м, плюс на случайные подачки от матери и старшего брата. Где мог добыть — брал переводческие заказы и писал рецензии. В 1930-х опубликовал две прозаические работы — сборник рассказов «Больше лает, чем кусает»[196] (1934) и роман «Мёрфи» (1938), но авторских отчислений было мало. Беккету вечно не хватало денег. Стратегия его матери, по замечанию, адресованному Макгриви, — «держать меня в черном теле, чтобы уломать работать за жалованье. Читаются эти слова озлобленнее, чем предполагалось» (с. 312).

Вольные художники вроде Беккета обычно присматривали за курсами обмена валют. Дешевый франк после Первой мировой войны сделал Францию привлекательным местом. Приток иностранных творцов, в том числе и американцев, живших на долларовые переводы, превратил Париж 1920-х в штаб-квартиру мирового модернизма. Когда в начале 1930-х франк полез вверх, скитальцы разбежались, остались лишь упорные

[196] Примечания: 196
Пер. названия А. Панасьева. — *Примеч. пер.*

изгнанники вроде Джеймза Джойса.

Миграции творцов соотносятся с колебаниями валютных курсов лишь приблизительно. Однако неслучайно в 1937 году после очередной девальвации франка Беккет оказался способен покинуть Ирландию и вернуться в Париж. Деньги — постоянная тема его писем. Депеши Беккета из Парижа полны тревожных записей, что́ ему по карману, а что нет (гостиничные номера, питание). Хотя никогда не голодал, жил он едва сводя концы с концами, пусть и по-интеллигентски. Из излишеств позволял себе только книги и картины. В Дублине он одалживает тридцать фунтов, чтобы приобрести полотно Джека Батлера Йейтса, брата Уильяма Батлера, — от этой картины он не в силах отказаться. В Мюнхене покупает полное собрание сочинений Канта в одиннадцати томах.

Среди прочих Беккет подумывал о следующих работах: конторская служба (в счетоводческой фирме отца); обучение языку (в школе Берлиц в Швейцарии); школьное преподавание (в Булавайо, Южная Родезия); сочинение текстов для рекламы (в Лондоне); управление коммерческим самолетом (в небесах); устный перевод (между французским и английским); управление сельским поместьем. По некоторым признакам он

мог бы выйти на работу в Кейптауне, если б предложили (но нет); через контакты с тогдашним Университетом Баффало в штате Нью-Йорк он также намекает, что благосклонно отнесся бы к предложению оттуда (оно не поступило).

Карьера, влекшая его сильнее прочих, — кино. «Как бы хотел я отправиться в Москву и поработать год у Эйзенштейна», — пишет он Макгриви (с. 305). «От такого человека, как Пудовкин, я бы узнал, — продолжает он через неделю, — как обращаться с камерой, высшим *trucs*[197] монтажного стола и так далее, о чем я знаю так же мало, как о счетоводстве» (с. 311). В 1936 году он отправляет Сергею Эйзенштейну письмо:

> Пишу вам… с просьбой рассмотреть принятие меня в Московскую государственную школу кинематографии… Опыта студийной работы у меня нет, и я, естественно, более всего интересуюсь сценарной и монтажной частью предмета… [Я] умоляю вас считать меня серьезным энтузиастом кино, достойным принятия в вашу школу. Я мог бы остаться по край-

[197] Примечания: 197
Уловки, трюки (*фр.*). — *Примеч. пер.*

ней мере на год.

Невзирая на то, что ответа он не получил, Беккет уведомляет Макгриви: «Вероятно, скоро отправлюсь [в Москву]» (с. 324).

Как расценивать планы изучать сценарное мастерство в СССР в разгар сталинской ночи: как захватывающую дух наивность или как безмятежное равнодушие к политике? В эпоху Сталина, Муссолини и Гитлера, Великой депрессии и гражданской войны в Испании упоминания об общемировых делах в письмах Беккета можно счесть по пальцам одной руки.

Нет сомнений, что с политической точки зрения душа Беккета лежала к верному. Его презрение к антисемитам, высокопоставленным и простым, явственно видно по его письмам из Германии. «Если случится война, — сообщает он Макгриви в 1939-м, — я предоставлю себя этой стране» — «этой стране» означает «Франции», Беккет же — гражданин нейтральной Ирландии (с. 656). Но вопросы о том, как следует управлять миром, его не очень-то интересуют. Без толку искать в его письмах мысли о роли писателя в обществе. Девиз, который он цитирует у люби-

мого философа, картезианца второго поколения Арнольда Гейлинкса (1624–1669), подсказывает общее отношение Беккета ко всему политическому: «Ubi nihil vales, ibi nihil velis», что можно трактовать так: «Не возлагай надежды и желания в поле, над которым не властен».

И лишь когда всплывает тема Ирландии, Беккет время от времени позволяет себе спускать пар политического мнения. Очерк Макгриви о Дж. Б. Йейтсе вызывает у него приступ бешенства. «Для столь краткого очерка политический и общественный анализ длинноват», — пишет он.

У меня едва не сложилось впечатление… что твой интерес переключился с самого человека на силы, которые его сформировали… Но, быть может, это… беда… моей хронической неспособности понять составляющую какого угодно заявления, содержащего оборот «ирландский народ», или же вообразить, что этому народу когда-либо было не напердеть в вельвет на искусство в какой бы то ни было форме… или же что он когда-либо был способен хоть на какую-то мысль

> или поступок, отличные от зачаточных мыслей и поступков, вколоченных в него священниками и демагогами на службе у священников, или что ему вдруг будет дело… что жил когда-то в Ирландии художник по имени Джек Батлер Йейтс (с. 599–600).

Макгриви был для Беккета ближайшим и самым преданным респондентом вне семейного круга. Джеймз Ноулсон, биограф Беккета, описывает Макгриви так:

> …франтоватый человечек с искрометным чувством юмора; [он]… казался изысканным, даже когда зачастую оставался практически без гроша… Он был уверенным в себе, разговорчивым и компанейским в той же мере, в какой Беккет – робким, молчаливым и нелюдимым[198].

---

[198] Примечания: 198

James Knowlson, *Damned to Fame* (Нью-Йорк: Simon & Schuster, 1996), с. 92.

Беккет познакомился с Макгриви в Париже в 1928 году. Хотя Макгриви был старше на тринадцать лет, отношения сложились сразу. Впрочем, их разъездной образ жизни означал, что общаться они будут в основном в переписке. Около десяти лет они обменивались письмами постоянно, иногда еженедельно. А затем, по необъясненным причинам, эта переписка заглохла.

Макгриви был поэтом и критиком, автором одного из первых исследований творчества Т. С. Элиота. После «Стихотворений» 1934 года он более-менее забросил поэзию и посвятил себя критике искусства, а позднее — работе на посту директора Национальной галереи в Дублине. В Ирландии недавно произошло оживление интереса к Макгриви, хоть и в меньшей мере к его достижениям как поэта, каковые скромны, — скорее, к его попыткам ввести практики международного модернизма в замкнутый на себе мир ирландской поэзии. Чувства Беккета к стихам Макгриви были неоднозначны. Он одобрял авангардные поэтики друга, но оставался уклончив относительно католической и ирландской националистической ноты в них.

Письма Беккета 1930-х годов полнятся соображениями о предметах искусства, которые ему

удалось повидать, услышанной музыке, прочитанных книгах. Среди первых попадаются попросту глупые — заявления заносчивого новичка: «Квартеты Бетховена — пустая трата времени», например (с. 68). Среди писателей, подвергнувшихся его юношескому осуждению, — Бальзак («Напыщенность стиля и мысли [в «Кузине Бетте»] столь непомерны, что не поймешь, пишет он всерьез или пародирует») и Гёте (в ту пору его драма «Тассо» — «ничего более отвратительного и не придумаешь-то»), с. 245, 319. Помимо рейдов на дублинскую литературную сцену, читает он в основном блистательных покойников. Среди английских романистов его любовь завоевали Генри Филдинг и Джейн Остен, Филдинг — свободой, с какой вклинивает свою авторскую самость в повествование (этот прием Беккет перенимает в «Мёрфи»). Ариосто, Сент-Бёв и Гёльдерлин тоже заслужили одобрительных кивков.

Менее ожидаемый читательский энтузиазм вызвал в нем Сэмюэл Джонсон. У Беккета, пораженного «безумным устрашенным лицом» в портрете Джеймза Барри, возникает мысль превратить историю отношений Джонсона с Эстер Трейл (лучше всего известной в наши дни по своим объемистым дневникам) в сценическую

постановку. Не великий проповедник «Жизни» Босуэлла увлекает его, как это явствует из его писем, а человек, всю жизнь боровшийся с праздностью и черным псом депрессии. По версии Беккета, Джонсон поселяется в доме гораздо более молодой Эстер и ее супруга, когда сам уже стал импотентом, а значит, обречен быть «платоническим жиголо» в *ménage à trois*[199]. Сначала он страдает от отчаяния «любовника, которому нечем любить», а затем — от разбитого сердца, когда муж умирает и Эстер уходит к другому (с. 352, 397, 489).

«Само лишь существование лучше, чем ничто, а потому лучше существовать, даже страдая», — говорил доктор Джонсон[200]. Эстер Трейл, по замыслу Беккета для пьесы, не по силам понять, что человек способен предпочесть безнадежную любовь полному отсутствию чувства, а потому не сможет героиня и осознать трагической грани в любви Джонсона к ней.

В уверенном публичном человеке, втайне борющемся с апатией и подавленностью, не видящем в жизни смысла и вместе с тем не готовым

---

[199] Примечания: 199
Роман на троих (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[200] Примечания: 200
Цит. в: *Letters*, с. 511, примечание 9.

к прекращению ее, Беккет отчетливо распознает братский дух. И все же после первой волны восторга к этому джонсоновскому проекту леность Беккета берет верх. Прежде чем он заносит перо над бумагой, проходит три года; посередине первого акта забрасывает работу[201].

До открытия Джонсона как писателя, с которым Беккет предпочитал отождествляться, был знаменитый своей подвижностью и плодовитостью Джеймз Джойс, Шем-Писака. Ранние сочинения Беккета, по его же веселому замечанию, «смердят Джойсом» (с. 81). Но переписка между Беккетом и Джойсом сводится лишь к нескольким посланиям. Причина проста: во времена, когда они были близки (1928–1930, 1937–1940) — когда Беккет служил у Джойса секретарем от случая к случаю и в целом мальчиком на побегушках, — они жили в одном городе — в Париже. Между этими двумя периодами их отношения были натянутыми, они не общались. Причина этого напряжения — взаимодействия Беккета с дочерью Джойса Лючией, которая была в Беккета влюблена. Пусть

[201] Примечания: 201

Записные книжки по пьесе о Джонсоне хранятся в Университете Ридинга. Уцелевший драматургический фрагмент издан в: Samuel Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, сост. Ruby Cohn (Нью-Йорк: Grove Press, 1984).

и обеспокоенный очевидной неустойчивостью рассудка у Лючии, Беккет, что совсем не к его чести, позволил этим отношениям развиваться. Когда же он их прервал, Нора Джойс впала в бешенство, обвинив его — в некоторой мере справедливо — в том, что он использовал ее дочь для поддержания связей с Джойсом.

Возможно, и к лучшему, что Беккета изгнали с этой опасной эдиповой территории. Когда его впустили обратно, в 1937 году, чтобы он помог вычитать «Неоконченный труд» (впоследствии «Финнеганов помин»), его отношение к мастеру стало менее напряженным, более снисходительным. Он поверяется Макгриви:

> Джойс заплатил мне 250 франков за 15 часов работы на вычитке… А затем добавил старое пальто и 5 галстуков! Я не отказался. Гораздо проще быть уязвленным, чем уязвлять (с. 574).

И вновь, две недели спустя:

> Он [Джойс] вчера вечером был безупре-

> чен, совершенно искренне корил себя за недостаток таланта. Я более не чувствую опасности в нашей связи. Он попросту очень достойный любви человек (с. 581).

В тот вечер, когда Беккет написал эти слова, он ввязался в потасовку с каким-то прохожим на парижской улице, и его пырнули ножом. Нож едва не попал в легкое; пришлось провести две недели в больнице. Джойсы сделали все возможное, чтобы помочь молодому соотечественнику, — переместили его в одиночную палату, носили ему пудинги с заварным кремом. Сообщения о нападении добрались до ирландских газет; мать и брат Беккета приехали в Париж посидеть с ним. Среди других неожиданных посетителей оказалась женщина, с которой Беккет познакомился за несколько лет до этого, Сюзанн Дешво-Дюмениль, которая позднее станет его спутницей, а затем и женой.

Результат того нападения, доложенный Макгриви с некоторой оторопью: Беккет, похоже, обнаружил, что он не настолько одинок в этом мире, как ему казалось; что еще любопытнее, инцидент утвердил его в решении сделать Париж

своим домом.

Хотя литературная плодовитость Беккета в предвоенные годы была довольно слабой — монография о Прусте, проба пера в романе «Мечты о женщинах, красивых и так себе»[202], от которого Беккет отказался, и при жизни автора роман не издавали, кое-какие книжные рецензии; словом, Беккет совсем не бездеятелен. Он много читает философии, от досократиков до Шопенгауэра. О Шопенгауэре пишет: «Удовольствие… обнаружить философа, которого можно читать как поэта, с полным безразличием к априорным формам верификации» (с. 550). Он сосредоточенно трудится над Гейлинксом, читает его «Этику» в оригинале, на латыни: примечания к этому чтению были недавно раскопаны и опубликованы как сопутствующий комментарий к переводу на английский[203].

Беккет перечитывает Фому Кемпийского, это приводит ко многим страницам самокопаний. Опасность квиетизма Фомы для такого человека, как Беккет, у которого нет религиозной веры («Я…

[202] Примечания: 202

Пер. названия М. Дадяна. — *Примеч. пер.*

[203] Примечания: 203

Arnold Geulincx, *Ethics, with Samuel Beckett's Notes*, пер. Martin Wilson, сост. Hans von Ruler, Anthony Uhlmann, Martin Wilson (Лейден: Brill, 2006).

похоже, никогда не располагал ни малейшей способностью или склонностью к сверхъестественному»), состоит в том, что квиетизм способен укрепить его в «изоляционизме», который, как ни парадоксально, не христоподобен, а люциферов. И все же справедливо ли относиться к Фоме как к исключительно наставнику в нравственности, без всяких трансцендентальных черт? В случае Беккета способен ли нравственный кодекс спасти его от «потов и содроганий и паник и яростей и трепетов и сердечных взрывов», какие Беккет претерпевает?

«Я годами был несчастен, сознательно и намеренно», — продолжает он рассказывать Макгриви языком, примечательным своей прямотой (нет больше загадочных шуток и липовых галлицизмов ранних писем):

> Я обособлялся все более и более, предпринимал все меньше и меньше действий и отдался крещендо отделения других от себя… Во всем этом ничто не казалось мне болезненным. Несчастье и одиночество и апатия и насмешка входили в перечень превосходств… Так было,

> пока подобный образ жизни – или, вернее, отрицания жизни – не привел к столь устрашающим физическим симптомам, что более держаться его было нельзя и я осознал в себе все болезненное (с. 258).

Кризис, о котором рассказывает Беккет, — усиливавшиеся приливы потливости и дрожи, — начался в 1933 году, когда после смерти отца здоровье самого Беккета, и физическое, и психическое, испортилось до такой степени, что забеспокоились родственники. Он страдал от сердцебиений, по ночам случались панические атаки до того сильные, что старшему брату, чтобы успокоить, приходилось спать с ним рядом. Днем он почти не отлучался из своей комнаты, лежал лицом к стене, отказывался разговаривать, отказывался есть.

Один друг-врач предложил психотерапию, мать предложила ее оплатить. Беккет согласился. Поскольку в Ирландии практику психоанализа еще не узаконили, Беккет переехал в Лондон, где стал пациентом Уилфреда Биона, человека на десять лет старше, в то время — терапевта-практиканта в Тавистокском институте. За 1934–1935

годы они с Бионом встретились несколько сотен раз. Хотя письма Беккета мало что говорят о содержании тех сеансов, ясно, что Биона он ценил и уважал.

Бион сосредоточился на отношениях пациента с его матерью Мей: Беккета снедала подавленная ярость к ней, но отъединиться от нее насовсем он был не в силах. По словам самого Беккета, он не родился как следует. Под руководством Биона ему удалось пройти регрессию до того, что в интервью поздних лет он именовал «внутриматочными воспоминаниями»: «ощущение западни, тюрьмы, из которой не сбежать, крики, чтоб выпустили, но их никому не слышно, никто не слушает»[204].

Два года психоанализа оказались успешными в том смысле, что устранили у Беккета его симптомы, хотя при посещениях отчего дома они грозили возникать вновь. В письме к Макгриви 1937 года проскальзывает, что с матерью Беккету еще предстоит примириться. «Не желаю ей ничего, ни хорошего, ни дурного», — пишет он.

Я таков, каким сотворила меня ее бе-

---

[204] Примечания: 204
Цит. в: Knowlson, *Damned to Fame*, с. 171.

шеная любовь, и хорошо, что один из нас это наконец примет… Я попросту не хочу видеть ее, или писать ей, или получать от нее вести… Если б сейчас принесли телеграмму, что она мертва, я бы не сделал одолжения Фуриям, считая себя виноватым даже косвенно.

Что, видимо, сводится к тому, какой я скверный сын. Ну и аминь (с. 552–553).

Роман Беккета «Мёрфи», законченный в 1936 году, первая работа, которой этот хронически сомневающийся в себе автор, кажется, искренне, пусть и мимолетно гордился (вскоре, однако, он отмахнется от романа как от «очень скучного, добросовестного, достойного и скучного»), опирается на опыты лондонского психотерапевтического общения и на психоаналитическую литературу того времени, которую Беккет читал (с. 589). Главный герой книги — молодой ирландец, который, исследуя духовные приемы отстранения от мира, достигает своей цели, когда нечаянно убивает себя. Легкий по тону, этот роман — ответ Беккета консервативной терапевтической установке, что пациент должен научиться взаимодейство-

вать с окружающим миром на его условиях. В «Мёрфи» — и еще сильнее в более зрелой прозе Беккета — сердцебиения и панические атаки, страх и трепет или же намеренно вызванное забытье — совершенно сообразные отклики на нашу экзистенциальную ситуацию.

Уилфред Бион в дальнейшем оставил заметный след в психоанализе. Во время Второй мировой войны он первым применил психотерапию к солдатам, вернувшимся с фронта (сам он получил психологическую травму в Первой мировой: «Я умер 8 августа 1918 года», — писал он в мемуарах)[205]. После войны проделал с собой психоаналитическую работу у Мелани Кляйн. Хотя важнейшие сочинения его посвящены эпистемологии отношений между аналитиком и пациентом, для чего он разработал особое алгебраическое счисление, которое назвал «решеткой», Бион продолжал работать с пациентами-психопатами, переживающими иррациональный ужас, психическую смерть.

И литературные критики, и психоаналитики недавно обратили внимание на Беккета и Биона — и на то, какое влияние они могли оказать друг

[205] Примечания: 205

Цит. в: Mary Jacobus, *The Poetics of Psychoanalysis* (Оксфорд: Oxford University Press, 2005), с. 180.

на друга. О том, что между ними на самом деле происходило, записей не осталось. Тем не менее можно предположить, что психоанализ того рода, какому Бион подверг Беккета — его можно было бы назвать протокляйновым анализом, — был важным испытанием в жизни писателя, не столько потому, что он облегчил (или с виду облегчил) мучившие его симптомы, или потому, что помог (или с виду помог) размежеваться с матерью, а потому, что Беккет смог столкнуться — в лице своего собеседника, или дознавателя, или противника — с человеком, интеллектуально равным себе много в чем, с новой моделью мышления и непривычной формой диалога.

Бион, в частности, бросил вызов Беккету — чья приверженность картезианству показывает, как много вкладывал он в представление о личном, неприкосновенном, нефизическом умственном пространстве — заново оценить приоритетность чистого мышления. Решетка Биона, отдающая процессам фантазии должное в процессах мышления, — по сути, аналитическая деконструкция картезианской модели мышления. В психическом паноптикуме Биона и Кляйн Беккет смог приметить намеки на проточеловеческие организмы, на Червей и бестелесные головы в

горшках, и населить ими свои многочисленные потусторонние миры.

Бион, похоже, сопереживал нужде, какую испытывают творческие личности беккетовского типа, в регрессе к дорациональной тьме и хаосу как прелюдии к акту творения. Важная теоретическая работа Биона «Внимание и интерпретация» (1970) описывает метод присутствия аналитика для пациента, свободный от всякой авторитарности и прямолинейности, который очень похож (за вычетом шуточек) на тот, какой Беккет в зрелости перенял в отношении фантомных существ, говорящих с его помощью. Бион пишет:

Чтобы достигнуть состояния сознания, необходимого для практики психоанализа, я избегаю любого упражнения памяти; я не делаю записей… Если я обнаруживаю, что у меня нет ключей к тому, что делает пациент, и у меня возникает искушение решить, что ключ лежит в чем-то, что мной забыто, я сопротивляюсь любому импульсу вспоминать…

Та же процедура действует и в отноше-

нии желаний: я избегаю чего-то желать и пытаюсь выбросить свои желания из головы…

Создавая в себе «искусственную слепоту» [это Бион цитирует Фрейда] путем исключения воспоминаний и желаний, человек обретает… пронизывающий луч тьмы, который может быть направлен на темные стороны аналитической ситуации[206].

---

* * *

Пусть 1930-е показались Беккету годами застоя и бесплодности, мы сейчас видим, что глубинные силы в Беккете употребили это время, чтобы заложить художественные и философские — и, возможно, даже эмпирические — основы громадного творческого выплеска, состоявшегося в конце 1940-х — начале 1950-х. Невзирая на праздность, за которую он постоянно себя корил, Беккет невероятно много читал. Однако его самообразование оказалось не исключительно

---

[206] Примечания: 206

Wilfred Bion, *Attention and Interpretation* (Лондон: Tavistock, 1970), с. 55–66. [Цит. по пер. О. Лежниной. — *Примеч. пер.*]

литературным. За 1930-е он превратился в феноменального ценителя живописи, с уклоном в средневековую Германию и голландский XVII век. Письма его полугодового пребывания в Германии — почти сплошь об искусстве: о картинах, которые он посмотрел в музеях и галереях или, в случае художников, которым не давали выставляться публично, — у них в мастерских. Эти письма исключительно интересны — они дают возможность близко взглянуть на мир искусства в Германии на пике нацистских нападок на «дегенеративное искусство» и «арт-большевизм».

Миг прорыва в эстетическом *Bildung* Беккета наступает во время визита в Германию, когда он осознает, что способен вступать в диалог с картинами на их условиях, без посредничества слов. «Я раньше никогда не был с картиной счастлив, пока это была литература, — пишет он Макгриви в 1936 году, — но теперь этой потребности не стало» (с. 388).

Его проводник здесь — Сезанн, который смог увидеть естественный пейзаж как «неприступно чужеродный», как «непостижимое уму сочетание атомов», и ему хватило мудрости не вторгаться в эту чужеродность. У Сезанна «нет более входа в лес, как нет и взаимодействий с лесом, его изме-

рения таинственны и ему нечего сообщить», — пишет Беккет (с. 223, 222). Неделей позже он развивает свое прозрение: у Сезанна есть чувство собственной несоизмеримости не только с пейзажем, но и — судя по его автопортретам — с «жизнью… происходящей в нем самом» (с. 227). Вот так возникает у Беккета первая подлинная нота его зрелого, постгуманистского периода.

То, что ирландец Сэмюэл Беккет стал одним из мастеров французской изящной словесности, — до некоторой степени дело случая. Ребенком его отправили в двуязычную франко-английскую школу не потому, что его родители желали подготовить его к литературной карьере, а из-за общественного престижа французского языка. Во французском он добился успехов, потому что имел склонность к языкам и, изучая их, делал это прилежно. Так, в его двадцать с чем-то не было никакой острой необходимости в изучении немецкого, если не считать того, что Беккет влюбился в родственницу, жившую в Германии; и все же он совершенствовал свой немецкий, пока не научился не только читать немецкую классику, но и писать по-немецки, пусть сухо и формально. Испанский он тоже знал достаточно, чтобы подготовить к изданию корпус мексиканской поэзии

в переводе на английский.

Один из постоянных вопросов о Беккете — почему он переключился с английского на французский как основной свой литературный язык. Проясняющий эту тему документ — письмо, написанное им по-немецки молодому человеку по имени Аксель Каун, с которым они познакомились, пока Беккет ездил по Германии в 1936–1937 годах. Поражает прямота, с какой это письмо излагает литературные устремления Беккета, поскольку адресовано относительно постороннему человеку: столь открыто Беккет не спешит объясняться даже с Макгриви.

Кауну он описывает язык как вуаль, которую современному писателю необходимо разорвать, если писатель хочет добраться до того, что лежит за вуалью, даже если это лишь безмолвие и ничто. В этом отношении писатели отстают от художников и музыкантов (Беккет упоминает Бетховена и паузы в его нотных записях). Гертруда Стайн с ее минималистским стилем улавливает это верно, в то время как Джойс движется совершенно не туда — к «апофеозу слова» (с. 519).

Хотя Беккет не объясняет Кауну, почему французский как инструмент лучше английского для «литературы не-слова», к которой стремится, он

определяет *«offizielles Englisch»*, формальный или же культурный английский, как величайшую преграду на своем пути (с. 518). Через год он начал уходить от английского, сочиняя новые стихи по-французски.

16
Сэмюэл Беккет
«*Уотт*»

В июне 1940 года Париж заняли немецкие войска. Хотя Беккет был гражданином нейтральной страны, он предложил себя французскому Сопротивлению. В 1942 году, опасаясь ареста гестапо, Беккет с женой сбежали из Парижа и обрели прибежище на ферме под прованским Руссильоном.

Хотя Беккет, когда они покидали Париж, уже работал над «Уоттом», книга была в основном написана в Руссильоне. В 1945 году, по окончании войны, он предложил ее нескольким британским издателям, но безуспешно (один издатель отозвался о ней как о чересчур «дикой и невразумительной»). Постепенно Беккет занялся другими проектами и утратил интерес к судьбе «Уотта». В письме другу он отмахнулся от этого романа как от «неудовлетворительной книги, написанной обрывочно, сперва на бегу, а потом по вечерам, когда завершали месить грязь [в смысле

— работать на ферме], во время оккупации»[207].

Отчасти потому, что британская публика выказала столь мало интереса к его работе, отчасти потому, что язык, именуемый им «официальным английским», оказался помехой в его стремлении писать «литературу не-слова», но в основном из-за решения Беккета, что будущее его — во Франции, он начал сочинять на французском. «Не думаю, что в будущем стану много писать по-английски», — поверяется он тому же другу[208].

«Уотт» в итоге увидел свет в 1953 году, опубликовало его одно парижское англоязычное литературное обозрение, связанное с французским издателем эротической литературы («Олимпия Пресс», позднее там же вышла «Лолита» Набокова). Распространение «Уотта» в Ирландии запретили тамошние власти.

После того, как Беккет обрел славу и англоязычный мир раскрыл глаза на его существование, он стал переводить свои работы на английский.

---

[207] Примечания: 207

The Letters of Samuel Beckett, Volume 1: 1929–1940, сост. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (Кембридж: Cambridge University Press, 2009), с. 15, 55.

[208] Примечания: 208

Letters 1929–1940, с. 518; *The Letters of Samuel Beckett, Volume 2: 1940–1956*, сост. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (Кембридж: Cambridge University Press, 2011), с. 48.

«Уотт» — исключение: Беккет не хотел, чтобы эта книга вообще существовала в переводе. Под давлением своих издателей он в конце концов согласился разрешить французскую версию. Впрочем, задача (с его точки зрения) была выполнена так скверно, что он отредактировал перевод сам и внес в текст немало изменений. Таким образом, есть некоторые вопросы, какую версию — английскую или французскую — следует считать окончательной.

Неоднозначное отношение Беккета к этой книге можно в некоторой мере отнести на счет обстоятельств, в которых она была написана, — в глухой провинции, в вынужденном утомительном уединении. С трудом верится, что в какой угодно другой период жизни Беккет нашел бы в себе энергию или интерес кропотливо перечислять восемьдесят разных способов, какими можно расставить в комнате четыре предмета мебели за двадцать дней, или описывать двадцать отдельных взглядов, которыми должны обменяться пять членов некой комиссии, чтобы все уж точно посмотрели на всех. Беккет был прав, заявляя, что в картезианском проекте упорядочивания операций человеческого интеллекта имеется некоторое безумие; но есть и некоторое

безумие в том, какой вид приняла его сатира на упорядочивание разума.

Уотт, титульный персонаж, — на первый взгляд придурковатый человек со странной походкой, которой он, похоже, выучился по какой-то книге, и без всяких даже зачаточных светских манер. Мы наблюдаем, как он садится в поезд из центра Дублина в пригород Фоксрок, где добирается к дому некоего господина Нотта, у которого нанят слугой. В протяженном монологе Арсен, слуга, которого Уотт заменит, растолковывает, как и что устроено в хозяйстве у Нотта: на хозяйстве всегда двое слуг, говорит он, однако лишь слуга старше или замечательнее имеет прямой доступ к хозяину.

Уотт проводит некоторое время (год?) младшим слугой, а затем некоторое время — старшим, а следом, в свою очередь, покидает Нотта. После отчетливо не обозначенного периода времени мы вновь натыкаемся на него в лечебнице для сумасшедших, где он дружит с пациентом по имени Сэм. Ему Уотт излагает путаную версию истории своей жизни у Нотта. Сэм в свою очередь рассказывает ее нам, в виде книги под названием «Уотт».

Годы Уотта у господина Нотта (по словам Сэма),

пусть и небогаты событиями, все же стали в достаточной мере неприятным опытом (насколько мы понимаем), чтобы довести Уотта до безумия. Рассудок он утратил, потому что, вопреки любым своим напряженным усилиям, не смог разобраться в господине Нотте (и его хозяйстве), а точнее, не смог разобраться в господине Нотте полностью. Все, что делал господин Нотт, все, что происходило в его владениях, Уотт подвергал исчерпывающему рациональному анализу, но всякий раз анализ не выявлял с полной однозначностью истину о господине Нотте. Даже под конец службы Уотта господин Нотт оставался такой же загадкой, какой был, когда Уотт приступил к работе.

Для читателя, наблюдающего за господином Ноттом и его хозяйством извне, ничего таинственного не происходит — ничего, заслуживающего вдумчивого расследования. Господин Нотт — попросту чудаковатый старик, живущий в большом доме в Фоксроке и никогда его не покидающий. Но — хотя финальные слова книги «позор тому, кто символы узрит»[209] есть авторское предупреждение против избыточных

[209] Примечания: 209
Здесь и далее пер. П. Молчанова. — *Примеч. пер.*

толкований, — у книги нет *raison d'être*, если мы не примкнем (по умолчанию) к не проговоренному и не выраженному видению этого самого хозяйства: что господин Нотт в некотором смысле Божество, а он, Уотт, призван служить Ему[210]. В таком толковании бессилие Уотта постичь Бога происходит из бессилия интеллекта, человеческого разума, метода (выученного, как и походка, по книге), который он применяет, чтобы достичь понимания божественного.

Метод, о котором идет речь, восходит к Рене Декарту. Декарт сформулировал этот подход в 1637 году в «Рассуждении о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках», и с тех пор это прописная истина научного поиска:

> Первое – никогда не принимать за истинное ничего, что я не признал бы таковым с очевидностью, т. е. тщательно избегать поспешности и предубеждения и включать в свои суждения только то, что представляется моему уму столь ясно и отчетливо, что никоим образом не смо-

[210] Примечания: 210
Samuel Beckett, *Watt* (Нью-Йорк: Grove, 1959), с. 254.

жет дать повод к сомнению.

Второе – делить каждую из рассматриваемых мною трудностей на столько частей, сколько потребуется, чтобы лучше их разрешить.

Третье – располагать свои мысли в определенном порядке, начиная с предметов простейших и легкопознаваемых, и восходить мало-помалу… до познания наиболее сложных.

И последнее – делать всюду перечни настолько полные и обзоры столь всеохватывающие, чтобы быть уверенным, что ничего не пропущено[211].

Этот метод Уотт применяет ко всем явлениям, какие даны ему в ощущениях, — от посещения настройщиков фортепиано до поступков самого господина Нотта. Трезвое безапелляционное применение картезианского метода, метода науки, к событиям в хозяйстве Нотта приводит к интеллектуальной комедии, к которой в основном

---

[211] Примечания: 211

René Descartes, *Philosophical Works*, пер. на англ. Elizabeth Haldane, G. R. T. Ross (Кембридж: Cambridge University Press, 1969), т. 1, с. 92. [Цит. по пер. Н. Любимова. — *Примеч. пер.*]

«Уотт» и сводится.

«Уотт» — философская сатира в традиции Франсуа Рабле и (чуть родственнее) Джонатана Свифта и Лоренса Стерна. Однако порыв, каким движим этот текст, не просто скептичен (скептичен по отношению к верховному поборнику воспитания скептицизма как привычки сознания — к Декарту). Если расшифруем таинственные, задом наперед выстроенные изречения Уотта в лечебнице, получим намек на то, что это за порыв.

Пустоты. Источнику. Наставнику. В храм. Ему я преподнес. Это опустевшее сердце. Эти опустевшие руки. Этот разум безразличный. Это тело бездомное. Дабы возлюбить его, поносил себя. Дабы его обрести, себя отверг. Себя забыл, чтобы постичь его. Оставил себя, дабы его отыскать (с. 166).

[Поносил себя, малого, чтобы возлюбить его; отверг себя, малого, чтобы обрести его; забыл себя, малого, чтобы найти его. Ему принес я это опустевшее сердце, эти опустевшие руки, этот безразличный ум, это бездомное тело: в храм, наставни-

ку, источнику пустоты.]

Уотт пытается постичь Бога или «Бога», которого Нотт/Нет символизирует. Уотт выходит на этот путь с духом смирения, без предубеждений; однако Нотт оказывается непостижимым — непостижимым не только для рационального мышления, но и вообще непостижимым. Как сказал бы Уотту святой Августин, нам никогда не познать, что есть Бог, под силу нам лишь понять, что́ Бог не есть. И действительно, в первый же день службы Арсен предупредил его именно об этом: «Столь удачно… поименовано невыразимым или неописуемым, что любая попытка выразить или описать его обречена на провал, обречена, обречена на провал» (с. 62).

Арсен здесь ссылается на пассаж из Гейлинксовой «Этики», который Беккет считал достаточно важным, чтобы списать к себе в блокнот: «Ineffabile… id est dicitur, non quod cogitare aut effari non possumus (noc enim nihil esset: num nihil et non cogitabile idem sunt)» [«Неописуемое… есть то, что мы не в силах понять и ухватить (сие есть ничто: по сути, ничто и немыслимое суть одно

и то же)»][212].

Именно этот глубинный слой под поверхностью комедии Уоттова поведения, его упорный метафизический порыв постичь непостижимое, помыслить немыслимое, выразить невыразимое, невзирая на одну неудачу за другой, придает герою его пафос, делает его не просто паяцем интеллекта.

Как литературное произведение «Уотт» по качеству неровен. В ранних рассказах из сборника «Больше лает, чем кусает» Беккет был склонен кичиться своей ученостью — довольно по-детски, смешивать высокие и низкие регистры и позволять себе простенькую игру слов. Первые страницы «Уотта» являют кое-какие похожие черты. И лишь когда Уотт добирается до владений Нотта, проза Беккета начинает обретать устойчивость, к которой он стремился: это сплав лиризма и пародии, уникально присущих «Уотту». Некоторые эпизоды, составляющие глубинно книгу эпизодов, наделены свойством высокой комической арии от начала и до конца (и на ум приходит не только монолог Арсена, но и визит отца и сына Голлов, застольные привычки господина Нотта,

[212] Примечания: 212

См.: C. J. Ackerley, *Obscure Locks, Simple Keys: The Annotated Watt* (Таллахасси: JOBS Books, 2005), с. 84.

голодный пес, от которого требуют употребления объедков, и семья Линчей, которым полагалось держать пса). Есть и эпизоды не вдохновенные — посещения торговки рыбой миссис Горман, например. Целые страницы списков перестановок и комбинаций предметов однообразны, однако это однообразие — часть концепции этой книги, притчи-трактата, который на многих долгих промежутках остается гипнотически завораживающим.

17
Сэмюэл Беккет «*Моллой*»

Сэмюэл Беккет был ирландцем, который в начале своей писательской карьеры сочинял на родном английском, но в позднейших и более важных работах переключился на французский. Разрыв между английской и французской фазами его творческой жизни определила Вторая мировая война. Когда она началась, Беккет обитал в Париже. Как гражданин нейтрального государства, он наверняка мог продолжать жить при германской оккупации, но его деятельность, связанная с французским Сопротивлением, вынудила его скрываться в глухомани на юге страны. Там он написал свою последнюю значительную работу на английском — роман «Уотт».

Великий творческий период его жизни, период, когда возникли «Trois romans»[213] (изданы в 1951–1953 годы), а также новаторская пьеса «En

[213] Примечания: 213
«Три романа» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

attendant Godot»[214] (впервые поставленная в 1953 году), начался сразу после войны, между 1946-м и 1949-м. Работы, написанные в дальнейшем, и прозаические, и для театра, мощны, однако не превосходят по масштабам созданное в тот великий период и не открывают новых направлений в творчестве Беккета. «Три романа», из которых «Моллой» — первый, останутся крупнейшими достижениями Беккета.

Зачем Беккет перешел с английского на французский? Отчасти ответ наверняка в том, что к 1946 году стало ясно: Франция была и останется Беккету домом. Отчасти же дело в том, что французский оказался подходящим для свирепой прямоты тона, которую Беккет желал развивать. Это свойство французского языка более чем достаточно доказал Луи-Фердинанд Селин в романах «Voyage au bout de la nuit» (1932) и «Mort à credit» (1936)[215].

«Моллой» — работа загадочная, она и напрашивается на толкования, и вместе с тем не поддается им. Это история о двух мужчинах, Моллое и

---

[214] Примечания: 214

«В ожидании Годо» (*фр.*), пер. названия М. Богословской. — *Примеч. пер.*

[215] Примечания: 215

«Путешествие на край ночи», «Смерть в кредит» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

Моране, или Моллой и Моран — один и тот же человек? Как устроено время в мире, где Моллой и Моран (или Моллой/Моран) обретаются: движется ли оно линейно вперед или по кругу? Сущности, отдающие приказы Морану, — из этого мира или из иного?

Задача упорядочивания «Моллоя» занимает исследователей Беккетова творчества. В частности, было предложено осмыслять эту книгу, читая вторую ее часть как литературный вымысел, сочиненный Моллоем о персонаже по имени Моран, который отправляется странствовать в поисках своего автора. Внешнее странствие Морана в таком случае — метафора внутреннего странствия Моллоя к себе самому; Моран в конце концов «находит» Моллоя, своего автора, превращаясь в него. Первый объективный признак этого преображения — внезапная боль в колене, которая постепенно парализует ему ногу, и Моран оказывается в том же затруднительном положении, что и Моллой в начале книги: ему приходится ехать на велосипеде, действуя одной здоровой ногой.

Но с той же убедительностью можно предположить, что фигура автора — Моран, а не Моллой. В конце своего повествования, подчиняясь го-

лосам, которые велят ему сдать отчет о своем безуспешном поиске Моллоя, Моран пишет:

> И я вошел в дом и записал: Полночь. Дождь стучится в окно. Была не полночь. Не было дождя[216].

Если кто-то пишет, что дождь стучится в окно, когда дождь на самом деле в окно не стучится, этот человек либо врет, либо — возвышеннее — сочиняет художественную прозу. Не намекают ли эти загадочные финальные фразы, что Моран с самого начала был автором художественной прозы, которую мы читаем? В таком случае Моран — не другое ли имя Беккета?

То, что не существует консенсуса, как — на этом простейшем уровне — читать роман, подсказывает, что нам, возможно, придется отложить вопрос, как рационально истолковывать эту книгу, как свести ее к порядку. Попытки осмыслить «Моллоя» — вероятно, не лучший или не самый продуктивный способ обращаться с этой книгой.

[216] Примечания: 216

Samuel Beckett, *Molloy. Malone Dies. The Unnamable* (Лондон: Calder, 1959), с. 176. [Здесь и далее пер. В. Молота. — *Примеч. пер.*]

Первое читательское впечатление и самое стойкое воспоминание о «Моллое» — его проза, она одновременно и цепкая, и утонченная, это инструмент, который Беккет здесь создает под свой могучий и изощренный ум. В обеих половинах книги, но особенно в первой, монолог неуклонно ведет нас вперед, но при этом его устремленность сдерживается сомнениями и уточнениями, в основном — сумрачно-комическими. Из противостояния, с одной стороны, неизъяснимого, квазифизического порыва двигаться вперед, а с другой — тормозящей силы критического ума, возникает характерное движение Беккетовой художественной прозы, изысканной в потоке ее словесной музыки, но вместе с тем неотвратимо замкнутой на саму себя.

Беккета привычно считают писателем «интеллектуальным». Он, несомненно, был человеком острого интеллекта и широкой образованности. Но из этого не следует, что интеллект — источник его письма. Больше, чем в любой другой его работе, «Моллой» происходит из глубокого внутреннего источника у автора, источника, вероятно, недоступного интеллекту. Со всевозрастающей уверенностью Беккет становился способен черпать из источника, что открылся

ему в «Моллое», в более масштабном творческом проекте, которому удалось перелицевать современный театр, и он, вероятно, изменил бы образ современной прозы, если бы публика соприкасалась с романами Беккета столь же плотно, как с пьесами.

«Моллой», среди многого прочего, — история или же две взаимосвязанные истории, изложенные двумя взаимосвязанными рассказчиками: Моллоем (без имени) и Мораном (имя — Жак).

Следует ли называть Моллоя и Морана персонажами или же голосами? Моллой — нищий бродяга, калека, склонный к припадкам внезапной воинственности. Моран — удачно устроившийся вдовец (или так нам кажется — у него есть сын, но жена не упоминается), жесткий в своих привычках, зловредный, чрезвычайно самодовольный. Значит, в некоторой мере у обоих есть и место в обществе — пусть и на отшибе, — и набор черт, из которых складывается «личность». В некоторой мере и тот, и другой подпадают под общее представление о том, что такое романный персонаж. Более того, по прошествии времени один из них — Моран — можно сказать, «развивается» так, как это случается с персонажами классических романов: делается менее жестким, не таким

уверенным в себе, даже смиренным. (Моллой не меняется: остается каков уж есть от начала и до конца.)

И все же от этой книги крепче всего задерживается воспоминание не о том, что побывал в компании персонажа или двух персонажей, а о том, что слушал — или впустил в себя — голос или голоса. Вот голос, именующий себя Моллоем:

Руины – не из числа тех мест, куда приходишь, в них оказываешься иногда, не понимая как, и не покинуть их по своей воле, в руинах оказываешься без удовольствия, но и без неприязни, как в тех местах, из которых, сделав усилие, можешь бежать, те места обставлены таинствами, давно знакомыми таинствами. Я прислушиваюсь и слышу голос застывшего в падении мира, под неподвижным бледным небом, излучающим достаточно света, чтобы видеть, чтобы увидеть, – оно застыло тоже. И я слышу, как голос шепчет, что все гибнет, что все рушится, придавленное огромной тяжестью, но откуда тяжесть в моих руинах, и

гибнет земля – не выдержать ей бремени, и гибнет придавленный свет, гибнет до самого конца, а конец все не наступает. Да и как может наступить конец моим пустыням, которые не озарял истинный свет, в которых предметы не стоят вертикально, где нет прочного фундамента, где все безжизненно наклонено и вечно рушится, вечно крошится, под небом, не помнящим утра, не надеющимся на ночь. И эти предметы, что это за предметы, откуда они взялись, из чего сделаны? И голос говорит, что здесь ничто не движется, никогда не двигалось, никогда не сдвинется, кроме меня, а я тоже недвижим, когда оказываюсь в руинах, но вижу и видим. Да, мир кончается, несмотря на видимость, это его конец вдохнул в него жизнь, он начался с конца, неужели не ясно? Я тоже кончаюсь, когда я там, в руинах, глаза мои закрываются, страдания прекращаются, и я отхожу, я загибаюсь – живой так не может.

Это не голос конкретного человека, «персо-

нажа» (в данном случае — Моллоя), а некий объединенный голос Беккетовой прозы начиная с «Моллоя» и далее. Это голос, который звучит, словно бы эхо, или же говорит со слов другого голоса, более далекого и загадочного (хотя в этой вселенной все тайны лишены таинственности или же — говоря то же самое — все в равной мере таинственно, в равной мере озадачивающе для интеллекта), голос, описывающий сновидческий, погибающий мир, где солнце едва греет или светит, а жизнь едва теплится на поверхности планеты.

В 1930-х Беккет прошел психоанализ у Уилфреда Биона, который позднее стал ведущей фигурой британской школы психоанализа. Опыт, полученный у Биона, позволил Беккету все больше доверять свободным ассоциациям и так называемому лечению разговором — не только как терапевтическому методу, но и как способу соприкасаться с источником, который без толку называть Самостью или Другим, а потому лучше оставить под именем, которое предложил сам Беккет: *L'Innommable*[217]. Если конкретнее, лечению разговором Беккет стал доверять потому,

[217] Примечания: 217

Неназываемый (*фр.*); соответствующий роман в рус. пер. А. Комаринец — «Безымянный». — *Примеч. пер.*

что оно предлагало пациенту говорить — говорить, не обдумывая произносимого по смыслу, не размышляя, достигнута ли цель высказывания и все ли выражено.

Лечение разговором — основа пассажей вроде того, который приведен выше, но лишь основа. Великое достижение «Моллоя» состоит в том, чтобы впустить сомневающийся, вопрошающий ум, который психотерапия не одобряет, обратно в прозу, чтобы — чудом — монолог мог течь бесперебойно, без помех, без молчаний, а формулы и автоматизмы языка все равно удавалось бы вычленить и скептически рассмотреть.

Вторая часть «Моллоя» принадлежит Морану и его монологу. Моран представляется одним из агентов существа по имени Йуди, приказы которого передает некий Габер. Он-то и велит Морану выследить Моллоя. Моллой, как выясняется, — лишь один из множества так называемых пациентов, которых Моран ловил в прошлом. Среди других упоминаются Мёрфи, Уотт и Мерсье. Что Морану делать, когда он найдет Моллоя, Моран либо забывает, либо не осведомлен.

Поиски Морана бесплодны. В конце года, больного и приунывшего, брошенного сыном (который некоторое время играл вторичную «не

клоунскую» роль в своего рода комедии двух актеров, знакомой Беккету по варьете и кино и часто применяемой в его пьесах), его вновь навещает Габер. Габер произносит пророческое заявление со слов Йуди: жизнь «нечто прекрасное… и вечная радость»[218] (с. 165). Моран не может взять в толк смысл этих слов. Неужели, думает он, Йуди имеет в виду человеческую жизнь?

Хотя Йуди и Габер присутствуют мало, очевидные аллюзии, содержащиеся в их именах — Яхве, Бог Ветхого Завета, и Гавриил, его посланник, — способны подтолкнуть читателя к выводу, что у книги есть некая религиозная подоплека, и тем самым наделить Морановы поиски Моллоя религиозным смыслом, — в той же мере, в какой сеть агентов и курьеров в романах Франца Кафки «Процесс» и «Замок» породила целый спектр религиозных трактовок Кафки.

В случае Беккета, впрочем, не следует придавать слишком уж большой вес религиозному — особенно христианскому — элементу. Беккет верующим не был, как не был, воспитанный в протестантской семье, травмирован нетерпимым изводом христианства, проповедуемого

---

[218] Примечания: 218

В рус. пер.: «прекрасная штука… и превосходная». — *Примеч. пер.*

ирландским католическим священством и увековеченным усилиями соотечественника Беккета — Джеймза Джойса. Христианская мысль и христианская мифология в работах Беккета вездесущи, но не они источник его вдохновения. Ангелы, служащие посланниками между человеком и Богом, — конструкционная деталь, которую Беккет интегрирует в «Моллоя» тем же манером, каким приспосабливает взятую из античной литературы конструкцию спотыкливого обратного странствия Одиссея к жене Пенелопе (Моллою встречаются женщины, образы которых отчетливо основаны на Цирцее и Навсикае) и применяет эту конструкцию, чтобы придать повествовательность путешествию Моллоя обратно к его матери.

Подобная же осторожность нужна и применительно к сущностям, с которыми мы сталкиваемся в начале Моллоева повествования, — сущностям, которые не дают ему помереть, неким способом уговаривая писать, а затем забирают заполненные страницы для каких-то своих смутных целей. Эти первые пассажи в простейшем виде читаются как сардонический комментарий автора по поводу своего же положения. Они связывают Моллоя как сущность, в честь которой названа

книга Беккета, с чередой других Беккетовых героев, которых Моран, по его заявлению, знает: Мёрфи, Уотт, Мерсье. Когда «Моллой» впервые увидел свет в 1951 году, едва ли приходилось ожидать, что французская читающая публика знает, кто эти трое, поскольку «Мёрфи» (1938) не издавался за пределами Англии, а «Уотт» и «Мерсье и Камье» существовали только в виде рукописи. Мёрфи, Уотт и Мерсье — аватары Моллоя, как Моллой, в свою очередь, — наверняка аватара Малоуна в «Malone meurt»[219], а Малоун — аватара Безымянного в «L'Innommable» (цепочка на этом не обрывается).

Поспешу добавить, что называю этих персонажей аватарами друг друга исключительно из-за удобства этого понятия. Никакой системы аватар у Беккета нет, а у самого звания «аватара» нет никакого метафизического смысла. Вопрос, которой Беккет здесь затрагивает, — не об относительном взаимном расположении человека и ангелов во Вселенной, а о том, кто́ пишет — и зачем, кем бы этот кто-то ни был, он продолжает писать книгу за книгой.

В привычных европейских романах XIX века

---

[219] Примечания: 219
«Малоун умирает» (*фр.*). — *Примеч. пер.*

персонажами движет их личная воля действовать в собственных интересах. Именно это своекорыстное волевое поведение определяет их как автономные личности и порождает драму столкновения воль, которой роман и живет.

У Беккета же люди не только не знают, кто они такие или в чем состоят их интересы, — они ничего не ведают или, выражаясь точнее, не располагают способом различать то, что им известно, от того, что попадает к ним в голову извне. Вместо того, чтобы действовать в собственных интересах, они подчиняются голосами, чье происхождение для них — загадка. Что же до пресловутой автономии индивида, то в работах Беккета это повод для бесконечных шуток.

В сочинениях Беккета люди слышат голоса, их посещают видения. Эти видения, ограниченные в своем репертуаре, часто происходят из воспоминаний, которые остались с Беккетом с его детства. Исследование подобных видений или воспоминаний можно корректно назвать вымыслом, поскольку у Беккета отчетливой грани — да вообще какой бы то ни было грани — между воспоминанием и вымыслом нет. Интеллектуальная комедия Беккета состоит преимущественно в последовательном опробовании многих гипотез — в

попытке осмыслить непроизвольные видения.

В консервативном и почти никак не доказанном представлении о языке, какое главенствует в классическом романе, язык — система коммуникации, которую люди применяют, чтобы управлять окружающей средой, достигать своих целей и воплощать свои желания. У Беккета язык — замкнутая на себя система, лабиринт без выхода, где люди пойманы в ловушку. Субъектность — ощущение себя субъектом, наличие самости — растворяется, пока герой путаным маршрутом следует за голосом, который вещает через персонажа, но источник этого голоса неизвестен (снаружи он исходит или изнутри?).

Почему же не безмолвие, зачем бесконечный монолог? У Моллоя нет ответа: «Не хотеть сказать, не знать, что ты хочешь сказать, быть не в состоянии сказать, что ты думаешь о том, что хочешь сказать, и не прекращать говорить никогда или почти никогда, об этом следует постоянно помнить, даже в пылу сочинения» (с. 28).

18
Восемь способов смотреть на Сэмюэла Беккета

Раз

Как давным-давно объяснял нам Хью Кеннер в своем очерке «Картезианский кентавр», Сэмюэл Беккет — философский дуалист[220]. Точнее, Беккет пишет так, словно считает, что мы состоим из тела и ума, что мы суть тело и ум. Еще точнее, он пишет так, словно считает, что связь между умом и телом таинственна или во всяком случае не объяснена. В то же время Беккет — то есть ум Беккета — находит это дуалистическое описание самости нелепым. Такое расщепленное отношение — в значительной мере источник Беккетова комизма.

Исходя из этого типового описания, Беккет считает, что мы устроены дуально, что наше двойственное устройство есть *fons et origo*[221] нашей бесприютности в мире. Он также считает, что ничего поделать, чтобы изменить это устройство, мы не можем, — тем более философским

---

[220] Примечания: 220

Впервые изданный в 1959 году, этот очерк входит в состав сборника *Samuel Beckett: A Critical Study* (Беркли: University of California Press, 1968).

[221] Примечания: 221

Источник и происхождение (*лат.*). — *Примеч. пер.*

погружением в себя. Сама эта попытка придает нам нелепости.

Но в чем же эта нелепость на деле состоит: в том, что мы суть два разных вида сущности, тело и ум, связанные воедино, или же вера, что мы два разных вида сущности, связанные воедино? Что именно порождает Беккетов смех и Беккетовы слезы, которые по временам и не различишь: удел человеческий или же философский дуализм в отношении этого удела?

Беккет — философ-сатирик вновь и вновь разносит дуалистический подход в пух и прах. Дуалистическое изложение возникает, и Беккет сопротивляется ему снова и снова. Отчего же ему так трудно уйти от этой борьбы? Зачем он держится за это расщепленное отношение к расщепленной дуальной самости? Почему не находит он пристанища в са́мой привлекательной альтернативе — в философском монизме?

Два

Полагаю, ответ на последний вопрос — почему не монист — состоит в том, что Беккет слишком глубоко убежден в собственном устройстве «тело плюс ум». Полагаю, что, как бы ни хотел он сбежать в монизм, его повседневный опыт — в том, что он есть существо, которое думает, както связанное с немыслящим остовом, который приходится таскать за собой и таскаться внутри него; и что опыт Беккета — не только повседневный, раз в день, а опыт, переживаемый в каждый миг бодрствования любого дня. Иными словами, непрерывный фон сознания есть сознание нефизического существа.

Монизм же не предлагает Беккету спасения, поскольку монизм неверен. Беккет не в силах поверить в монистическое — и не в силах заставить себя поверить. Он не в силах заставить себя поверить в монистическое не потому, что не способен себе врать, а потому, что в миг, когда дуалистическое отброшено и принято монистическое, монистическое становится содержимым бестелесного дуалистического сознания.

Альтернативный и более действенный спо-

соб ответить на вопрос, почему Беккет — не монист, — попросту приглядеться к пропаганде монистической теории сознания. Вот Уильям Джеймз уверенно излагает преимущества души, которая в мире как дома:

Великая ошибка старинной рациональной [т. е. картезианской] психологии заключалась в том, что душа представлялась абсолютно духовным существом, одаренным некоторыми исключительно ему принадлежащими духовными способностями, с помощью которых объяснялись различные процессы припоминания, суждения, воображения, хотения и т. д.… Но более сведущая в этом вопросе современная наука рассматривает наши внутренние способности как бы заранее приноровленными к свойствам того мира, в котором мы живем; я хочу сказать, так приноровленными, чтобы обеспечить нам безопасность и счастье в

окружающей обстановке[222].

[222] Примечания: 222

William James, *Psychology (Briefer Course)* (1892) (Кембридж, Масс.: Harvard University Press, 1984), с. 11. [Пер. под ред. Л. Петровской. — *Примеч. пер.*]

Три

Много есть людей, разделяющих Беккетов удел, который можно примерно описать как удел экзистенциальной бездомности, и ощущающих этот удел как трагический, или абсурдный, или трагический и абсурдный одновременно. Во второй половине XIX века были многие, кто, *pace* Уильяму Джеймзу, подозревали либо что высшая цивилизация Запада произвела эволюционный поворот, ведущий в тупик, либо что будущее принадлежит не рефлектирующему, сверхсознательному, отчужденному «современному» типу людей, а нерефлективному, деятельному типу, — либо и то, и другое. Пока Беккет был юн, этот культурный пессимизм такого рода ощущался по-прежнему сильно. Фашизм, апогей которого Беккету суждено было пережить целиком и пострадать от него, воспевал инстинктивный, не рефлектирующий, деятельный тип человека и давил под своей пятой болезненных и рефлектирующих, подобных Беккету.

Умы Золя, Харди, Гюисманса и им подобных занимала теория биологической эволюции, которую к концу века восприняли и впитали почти

все, кому нравилось считать себя современными. Есть непрерывный спектр жизни, связывающий, с одного конца, бактерии, а с другого — *хомо сапиенс*. Но есть и типы отмирающие, исчезающие — из-за чрезмерной адаптации. Может, громадный мозг *хомо сапиенс*, развитый под такое обширное сознание, — чрезмерная адаптация, может, человечество обречено последовать за динозаврами, а если и не все человечество целиком, то, вероятно, сверхрефлективные западные буржуазные самцы?

Четыре

Чего недостает в Беккетовом изложении жизни? Многого, и крупнейшее недостающее — кит.

— Капитан Ахав, — говорит Старбек, матрос с «Пекода», — не тот ли это Моби Дик, что оставил тебя без ноги?[223]

— Верно, Старбек, — отвечает капитан Ахав, — это Моби Дик сбил мою мачту… И я буду… гоняться за Белым Китом по обоим полушариям, покуда не выпустит он фонтан черной крови и не закачается на волнах его белая туша.

Но Старбек сомневается. Я взошел на этот корабль, чтобы охотиться на китов, а не искать отмщения — «мстить бессловесной твари… которая поразила тебя просто по слепому инстинкту! Капитан Ахав, питать злобу к бессловесному существу — это богохульство».

Ахав непоколебим.

— Все видимые предметы — только картонные маски, — говорит он, предлагая философский взгляд на свою месть белому киту. — Но в каждом явлении — в живых поступках, в открытых делах

---

[223] Примечания: 223

Здесь и далее реплики цит. по пер. И. Бернштейн. — *Примеч. пер.*

— проглядывают сквозь бессмысленную маску неведомые черты какого-то разумного начала. И если ты должен разить, рази через эту маску! Как иначе может узник выбраться на волю, если не прорвавшись сквозь стены своей темницы? Белый Кит для меня — это стена, воздвигнутая прямо передо мною[224].

Правит ли нашими жизнями сознание, злое или благое, или же то, что мы переживаем, обратно этому, то есть попросту всякое случается? Часть ли мы эксперимента в таких грандиозных масштабах, что мы не в силах распознать даже его очертания, или же, напротив, нет вообще никакого замысла, в котором бы мы участвовали? На мой взгляд, этот вопрос — суть «Моби Дика» как философской драмы, и он принципиально не отличается от вопроса, к которому сводится, по сути, корпус работ Беккета.

Мелвилл ставит вопрос не абстрактно, а в образах, в воплощениях. Никаким другим способом он этого сделать не может, поскольку вопрос предъявлен ему в отдельном образе, образе тьмы, не-образе. Белизна, говорит рассказчик Измаил в главе под названием «Белизна кита»,

---

[224] Примечания: 224
Herman Melville, *Moby-Dick*, глава 36.

есть «довершающий признак, свойственный всему ужасному»; ум подбрасывает ему образ белоснежного пейзажа, «немого и одновременно многозначительного»[225].

Вопрос явлен в образах. Посредством образов, даже образов пустоты, струятся потоки значений (такова природа образов). Образ первый: белая стена камеры, в которой мы заточены, и она же белая стена обширного китового лба. Если брошен гарпун, если гарпун пробивает стену, что именно он пробивает?

Другой образ: кит, громадных размеров, громадный в смертной агонии. В мире 1859 года белый кит — последнее существо на Земле (на Божьей земле? может быть — а может, и нет), с которым человек, даже вооруженный для боя, вступает в схватку со страхом в сердце.

Кит это кит это кит. Кит — это не идея. Белый кит — не белая стена. Если пырнуть кита, разве не пойдет у него кровь? Пойдет, конечно, — да бочками, как мы читаем в главе 61. Его крови не избегнуть. Его кровь бурлит и хлещет на фарлонги позади него, обагряет лица его убийц. Превращает море в алую заводь, побагровеют

---

[225] Примечания: 225
Melville, *Moby-Dick*, глава 42.

волны моря[226].

В белых своих узилищах Беккетовы самости, его сознания, его существа, как ни предпочти их назвать, ждут, смотрят, наблюдают, описывают.

> Вся белая в своей белизне ротонда… Диаметр три фута, три фута от земли до вершины свода… Два белых тела, лежащие на земле… Белый и свод, и округлая стена… вся белая в своей белизне…[227]
>
> Все известное все бело нагое тело белое метр ноги соединены будто сшиты. Свет жара пол белый площадью в квадратный метр недоступен взгляду. Белые стены один ярд на два белый потолок…[228]

Отчего же эти существа не схватят гарпун и

[226] Примечания: 226

Уильям Шекспир, «Макбет», акт II, сцена 2, пер. С. Соловьева. — *Примеч. пер.*

[227] Примечания: 227

‘Imagination Dead Imagine’, *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition* (Нью-Йорк: Grove Press, 2006), т. 4, с. 361. [Пер. Е. Беренштейн. — *Примеч. пер.*]

[228] Примечания: 228

‘Ping’, *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, т. 4, с. 371. [Пер. М. Дадяна. — *Примеч. пер.*]

не метнут его в белую стену? Ответ: потому что они бессильны, увечны, калечны, прикованы к постели. Потому что они — мозги, заточенные в горшках, без рук, без ног. Потому что они черви. Потому что у них нет гарпунов, в лучшем случае карандаши. Отчего же они калеки, или увечные, или черви, или бестелесные мозги, вооруженные в лучшем случае карандашами? Потому что и они, и разум, в них таящийся, считают, что единственный инструмент, способный пронзить белую стену, — инструмент чистой мысли. Вопреки доказательствам прямо у них перед глазами, что инструмент чистой мысли подводит вновь, и вновь, и вновь. Ты должен продолжать. Я не могу продолжать. Продолжай[229]. Пробуй еще. Терпи еще неудачу[230].

Для Мелвилла одноногий человек, вверяющий себя удару гарпуна, пусть гарпун его тоже подводит (к гарпуну привязана веревка, утаскивающая человека на погибель), — фигура трагической глупости и (вероятно) трагического величия, а-ля Макбет. Для Беккета безногий писец, верующий в чистую мысль, — фигура комическая или во

---

[229] Примечания: 229
Цит. из романа «Безымянный» (1953). — *Примеч. пер.*

[230] Примечания: 230
Цит. из повести «Худшему навстречу» (1984). — *Примеч. пер.*

всяком случае извод страдающей, скрежещущей зубами, солипсической интеллектуальной комедии, с откровениями о проклятии за ней, которую Беккет присвоил и которая стала у него некоторым рефлексом вплоть до поздних озарений, которые он пережил в 1980-е.

Но что, если бы Беккету хватило смелости воображения на грезу о ките, о громадном, плоском, лишенном черт фронте (*front*, от латинского *frons* — лоб), упертом в хрупкую лодку, с которой отваживаешься шагнуть в бездну, а позади того фронта — великий, хитрый звериный мозг, мозг из другой вселенной понятий, думающий мысли, сообразные своей природе, ни зловредные, ни благодатные, мысли непостижимые, несоразмерные человеческим?

Пять

Пробуй еще.

Существо, созданье, сознание просыпается (назовем это так) в обстоятельствах неотвратимых и необъяснимых. Он (она? оно?) делает все, на что способен (способна? способно?), чтобы разобраться в своих обстоятельствах (назовем их так), но тщетно. В действительности само понятие о понимании обстоятельств делается все более смутным. Он/она/оно — вроде бы часть чего-то преднамеренного, но что́ это — это «что-то», как он/она/оно с ним соотносится, что́ именует нечто преднамеренным?

Совершаем рывок. Оставим на какой-нибудь другой раз обдумывание, в чем этот рывок состоял.

Существо, созданье, одно из созданий, которых мы — кем бы мы ни были — называем приматами (каково его/ее/его имя для него/нее/него самого, нам неведомо; мы даже не уверены, что он/она/оно располагает понятием об имени; будем именовать его/ее/его «Оно» отсюда и далее; может, нам даже нужно разобраться в понятии располагания понятием, прежде чем покончим

с этим), — Оно обнаруживает себя в белом пространстве, в неких обстоятельствах. Оно вроде бы часть чего-то преднамеренного — но чего?

Перед глазами у Него три черные пластиковые трубки каждая метр в длину и девятнадцать миллиметров в диаметре. Под каждой трубкой — маленький деревянный ящик с открытым верхом и с дверкой, которая закрыта, но ее можно отворить.

Бросают орех (прежде чем продолжить, остановимся заметить это «бросают», к которому вроде бы не приставлено подлежащее, деятель — кто же это может быть?) в третью трубку (один-два-три: можно ли допустить по умолчанию понятие о счете, можно ли допустить по умолчанию право и лево?). Если созданье, существо, примат, Оно желает орех (вечно в этих историях причудливых обстоятельств, в которых просыпаешься, все сводится к чему-то съестному), Оно должно открыть правильный ящик, а правильный ящик определяется как ящик, содержащий орех.

Орех бросают в третью трубку. Оно выбирает, какой ящик открыть. Открывает третий ящик и — узрите — там орех. Оно жадно съедает орех (что еще с ним делать, да и кроме того — Оно жутко проголодалось).

И опять орех бросают в третью трубку. И вновь Оно открывает третий ящик. В ящике вновь содержится орех.

Орех бросают во вторую трубку. Не растеряло ли Оно бдительность, по привычке думая, что счастливый ящик, полный ящик — всегда третий? Нет: Оно открывает второй ящик, ящик прямо под второй трубкой. Там орех.

Орех бросают в первую трубку. Оно открывает первый ящик. Там орех.

Итак, первая трубка ведет к первому ящику, вторая трубка — ко второму, третья — к третьему. Пока все в порядке. Возможно, это нелепо сложный способ кормить создание, аппетит, субъекта, но так, похоже, все устроено в заданной вселенной, белой вселенной, где Оно себя обнаружило. Хочешь орех — обязано следить, в какую трубку его бросили, а затем открыть ящик под ней.

Но ах! — эта вселенная, как выясняется, не так уж проста. Вселенная не такова, какой кажется. На самом деле — и это ключевая часть, философский урок, — вселенная никогда не такова, какой кажется.

Вводится ширма: Оно все еще видит верхние концы трубок, нижние концы трубок, но не их середины. Происходит некоторая перетасовка.

Перетасовка завершается, и все выглядит как раньше — ну или кажется таким, как раньше.

Орех бросают в третью трубку. Оно, созданье, открывает третий ящик. Ящик пуст.

Вновь бросают орех в третью трубку. И вновь Оно открывает третий ящик. Ящик вновь пуст.

Внутри Его, внутри Его ума, или сознания, или, может, даже Его мозга что-то приходит в движение, описание чего займет много страниц, много томов, нечто, возможно, связанное с голодом, или отчаянием, или скукой, или всем сразу, не говоря уже о дедуктивных и индуктивных способностях. Вместо этих страниц и томов давайте скажем лишь, что здесь пробел.

Оно, созданье, открывает второй ящик. В нем орех. Как он тут оказался — непонятно, но вот он: орех, настоящий орех. Оно ест орех. Так-то лучше.

Орех бросают в третью трубку. Оно открывает третий ящик. Он пуст. Оно открывает второй ящик. Там орех. Ага!

Орех бросают в третью трубку. Оно открывает второй ящик. Там орех. Оно ест орех.

Итак: вселенная не такая, какой была прежде. Вселенная изменилась. Не третья трубка и третий ящик, а третья трубка и второй ящик.

(Думаете, это не жизнь, как кто-то скажет? Думаете, это всего лишь мысленный эксперимент? Есть существа, для которых это не просто жизнь — это *вся* их жизнь. Это белое пространство — то, куда они родились. Оно то, куда родились их родители. То, куда родились их прародители. Это все, что им известно. Это ниша во вселенной, к которой они эволюционно подладились. В некоторых случаях это ниша, в которой их генетически модифицированно подладили. Это *лабораторные животные*, говорит этот кто-то, подразумевая животных, которые не знают другой жизни вне стен белой лаборатории, животных, не способных жить вне лаборатории, животных, для которых лаборатория, которая для нас, может, и смотрится белым адом, — единственный известный им мир. Конец отступления. Продолжай.)

И вновь эпизод неких перетасовок за ширмой, на которые Ему поглядеть не дают.

Орех бросают в третью трубку. Оно, созданье, открывает второй ящик. Он пуст. Открывает третий ящик. Он пуст. Открывает первый ящик. В нем орех. Оно ест орех.

Итак: теперь не третья и третий, не третья и второй, а третья и первый.

Вновь перетасовка.

Орех бросают в третью трубку. Созданье открывает первый ящик. Он пуст.

Итак: после каждой перетасовки все меняется. Это, похоже, правило. Третья и третий, перетасовка, третья и второй, перетасовка, третья и первый, перетасовка, третья — и что?

Оно, созданье, изо всех сил силится понять, как устроена вселенная, вселенная орехов, и как наложить на них руки (лапы). Вот что происходит прямо у нас на глазах.

Но действительно ли происходит это?

Шесть

Нечто открывается и затем почти тут же закрывается. В этот миг происходит озарение. Оно пытается быть понятым (языковая речь трещит от напряжения), как вселенная работает, каковы законы.

Некто бросает орехи в трубки и делает это не праздно (не как скучающий бог), а с некой целью на уме: понять, как устроен мой ум, а точнее, понять пределы моего ума. Могу я увязать один с одним, два с двумя, три с тремя? Если да, могу я увязать три с двумя, два с одним, один с тремя? Если могу, как долго мне учиться увязывать три с двумя, два с двумя, одно с двумя? И сколько потребуется, прежде чем до меня дойдет, как увязать каждый эпизод незримой перетасовки трубок с революцией в законах, по которым эта вселенная устроена?

Это не бессмысленная вселенная — то есть не вселенная без правил. Но понимание правил этой вселенной в конечном счете ничего не стоит. Вселенная заинтересована не в том, что ты можешь понять, а в том, когда ты понимать перестаешь. Три с тремя, два с двумя и один с двумя,

например: сможешь ли ты понять *это*?

Назовем его Богом или Годо, Божком. Сколько этот Бог, с его орехам, трубками и ящиками, может понять обо мне и что останется — если останется — из того, что он познать не может? Ответ на первый вопрос может быть непознаваем, хотя он вроде бы зависит от того, насколько неутомим интерес Бога ко мне, в том, есть ли ему себя занять чем получше. Ответ на второй вопрос отчетливее: он никогда не постигнет, каково это — быть мной.

Бог думает, что я все время жду его появления с прибором для испытания моих пределов. В некотором смысле он прав: я в клетке, где, насколько мне известно, я и родился. Я не могу уйти отсюда, ничего мне не остается, только ждать. Но я не всерьез жду Бога. Скорее, я коротаю время, пока его жду. Бог не понимает вот чего: этого «не всерьез», с которым я его жду, этого «не всерьез», что вроде бы выглядит всего лишь как наречие, вроде «терпеливо» или «праздно» — я терпеливо жду Бога, я праздно жду Бога, — не как значимый член предложения, не как подлежащее или определение, просто что-то походя приделанное к фразе, как пух.

Бог считает, что я есть тело и ум, чудесно со-

единенные. Телом я ем орех. Нечто происходит, и орех, либо идея ореха или факт ореха в желудке, вызывает мысль: *Орех хорошо. Больше орехов. Понять один-два-три, получить больше орехов*. Бога развлекает думать, что вот так оно происходит, думать, что чудо (то есть уловка) увязывания позволяет ему заставить ум работать с помощью ореха. Бог походя осознает, что соединение тела и ума было одним из вдохновеннейших его замыслов, вдохновеннейших и потешнейших. Но забавным это находит только Бог. Созданье, Оно, лабораторное животное забавным это не находит — ну, может, лишь в мрачном беккетовском смысле, потому что созданье, Оно, Я, не знает, что это соединение тела и ума. *Я мыслю, следовательно, я существую*: Оно так не думает. Напротив, оно думает: *Я существую! Я существую! Я существую!*

Семь

В 1937 году Университет Кейптауна в Южной Африке открыл вакансию преподавателя итальянского. Претенденты должны быть по крайней мере дипломированными специалистами в итальянском, гласило объявление. Успешный кандидат будет в основном преподавать итальянский начинающим. Поощрения — полугодовой отпуск каждые три года и частичная компенсация расходов на дорогу, океанским лайнером, на родину и обратно.

Объявление появилось в литературном приложении «Таймз», где его увидел Т. Б. Радмоуз-Браун, преподаватель романских языков в Тринити-колледже, Дублин. Радмоуз-Браун поспешно связался с одним из самых выдающихся выпускников своего факультета и предложил ему подать заявку.

Студент, о котором идет речь, С. Б. Беккет, к тому времени тридцатиоднолетний, последовал совету Радмоуза-Брауна и заявку отправил. Всерьез ли была эта заявка сделана, мы не знаем. Знаем, что в ту пору С. Б. Беккет стремился стать писателем, а не преподавателем языка. Вместе с тем писательство, которым он занимался, не

приносило денег: он жил на подачки от брата. А потому, в общем, сообразно, что им могла двигать нужда. Сообразно и то, что, получи он эту работу, Беккет мог бы засучить рукава и отправиться в странствие на самую южную оконечность Африки и там учить дочек купеческого класса основам тосканского диалекта, а в свободное время валяться на пляже. И, как знать, может, среди тех дочек оказалась бы какая-нибудь бронзовоногая Калипсо со сладким дыханием, способная соблазнить праздного ирландского изгоя, которому трудно было б отказаться от колониальной версии супружеского блаженства? И если, более того, по прошествии лет бывший преподаватель итальянского, продвинувшийся по службе до профессора итальянского, а то и до профессора романских языков (почему бы и нет? — он все же автор небольшой книги о Прусте), какие нашлись бы причины бросить этот обособленный рай и поднять паруса обратно на Итаку?

Лаконичное письмо-заявление от С. Б. Беккета, написанное в 1937 году, сохранилось в архивах Университета Кейптауна, вместе с письмом от Радмоуза-Брауна, адресованным отборочной комиссии в поддержку своего кандидата, а также с удостоверенной копией рекомендации, которую

Радмоуз-Браун написал, когда Беккет оканчивал Тринити-колледж в 1932-м. В своем письме Беккет перечисляет троих рекомендателей: врача, юриста и священника. Перечисляет и три публикации: книгу о Прусте, сборник рассказов (который он именует «Короткими рассказами», а не так, как на самом деле: «Больше лает, чем кусает») и томик стихов.

Рекомендация Радмоуза-Брауна более чем восторженна. Он называет Беккета лучшим студентом на его курсе, и по французскому, и по итальянскому. «Он говорит и пишет, как француз с блестящим образованием, — говорит Радмоуз-Браун, — а также располагает крепким академическим знанием итальянского, французского и немецкого языков и наделен замечательными творческими способностями». В постскриптуме он отмечает, что Беккет к тому же располагает «адекватным знанием провансальского, и древнего, и современного».

Один из коллег Радмоуза-Брауна по Тринити-колледжу, Р. У. Тейт, добавляет поддержку от себя. «Очень немногие иностранцы располагают практическим знанием [итальянского] столь же крепким [как у Беккета] или таким владением грамматики и структуры языка».

Как ни жаль, монетка упала не в пользу Беккета. Место преподавателя досталось его сопернику, чьи исследовательские интересы были связаны с диалектом Сардинии.

Восемь

Почему титул «Франц Кафка, доктор наук, профессор творческого письма в Карловом университете, Прага» вызывает у нас на устах улыбку, а титул «Сол Беллоу, бакалавр, профессор общественной мысли в Университете Чикаго» — нет?

Потому что Кафке рамки не впору, говорим мы. Да, правда: творцов не так-то просто втиснуть в какие бы то ни было рамки, а когда рамки впору, им там все равно неудобно. (Вроде такое короткое слово — «впору», пять букв, один слог, а какие неожиданные следствия.) Но Кафка, нам кажется, не влезает в рамки даже на более возвышенном уровне, чем другие творцы. Кафка сам — творец не впору, Ангел Невпору. За кафедрой ему не впору в той же мере, как за стойкой в мясницкой лавке или при компостере в трамвае. И чему бы профессор Кафка вообще учил? Как не влезать в рамки? Как зарабатывать себе на хлеб специалисту по не-влезанию в рамки — как зарабатывать себе на хлеб специалисту по не-питанию?

И все же Кафка был полностью состоявшимся страховым оценщиком рисков, уважаемым коллегами в Компании по страхованиям от

несчастных случаев на производстве, улица Поржич, 7, Прага, где он трудился много лет. Может, мы недооцениваем Кафку — недооцениваем его компетенции, разностороннюю развитость, способность влезать в рамки? Может, нас ввела в заблуждение его фотография — человек с блестящими темными глазами, которые словно бы выдают яростные прозрения в миры невидимые и намекают, что их обладатель не принадлежит к этому миру — не целиком?

А что же Беккет? Следует ли нам улыбаться при мысли о Сэмюэле Баркли Беккете, бакалавре, магистре, профессоре романских языков, Университет Кейптауна?

Это кстати — быть тощим, а Беккет был тощ, как Кафка. Кстати и пронзительный взгляд — а у Беккета был его личный извод пронзительного взгляда. Как и фотографии Кафки, фотографии Беккета показывают человека, чье внутреннее существо сияет, как холодная звезда, сквозь телесную оболочку. Но душа способна светиться сквозь плоть, только если душа и плоть едины. Если душа и плоть принадлежат к отдельным пространствам, а их соединение — вечная тайна, тогда никакая фотография никогда не скажет правды.

19
Поздний Патрик Уайт

Один

Патрик Уайт, по мнению большинства, — величайший писатель, каких рождала Австралия, хотя то, в каком смысле Австралия его рождала, нужно сразу же уточнить: воспитывали его в Англии, он учился в Кембриджском университете, провел свой третий десяток, околачиваясь в Лондоне, а во время Второй мировой войны служил в британских вооруженных силах.

Австралия же обеспечила его состоянием — в виде раннего наследства: Уайты были богатыми скотоводами, и этого наследства хватило, чтобы писатель жил независимо.

XIX век — золотое время Великих Писателей. В наши дни понятие о величии сделалось сомнительным, особенно в сочетании с белизной кожи и принадлежностью мужскому полу. Но именовать Патрика Уайта Великим Писателем — в особенности Великим Писателем романтического извода — представляется правильным хотя бы потому, что у него имелось типичное великописательское чувство, будто он с рождения наделен необычайной судьбой и одарен талантом — необязательно приятным, — прятать

который равносильно смерти, талантом, в его случае состоявшим в обостренной способности прозревать сквозь маски истину, за ними скрывающуюся.

Уайтово чувство собственной исключительности было тесно связано с его гомосексуальностью. Он не соглашался с вердиктом Австралии его времени, что гомосексуальность — это «отклонение», а воспринимал свою ненормальность в равной мере и как проклятие, и как благословение: «Я считаю себя не столько гомосексуалом, сколько сознанием, которым владеет дух мужчины или женщины, в зависимости от обстоятельств или [*sic*] от персонажей, которыми я становлюсь, когда пишу… Неоднозначность подарила мне прозрения в человеческую природу, недоступные, как мне кажется, тем, кто безоговорочно мужчина или женщина»[231].

Присвоение Нобелевской премии в 1973 году многих застало врасплох, особенно в Австралии, где Уайта считали трудным писателем с манерным, чрезмерно сложным прозаическим стилем. С европейской точки зрения в этом награждении было больше смысла. Уайт выделялся среди

---

[231] Примечания: 231
Patrick White, *Flaws in the Glass* (Лондон: Cape, 1981), с. 80, 154.

своих современников-англофонов знакомством с европейским модернизмом (в Кембридже он получил степень по французской и немецкой словесности). Его язык и, конечно, его восприятие мира отчетливо отмечены ранним погружением в экспрессионизм — и литературный, и живописный. Его восприятие всегда было очень визуальным: он нередко отмечал, что хотел бы быть художником.

Образование Уайта в искусстве началось с Лондона 1930-х, с подачи австралийского художника-эмигранта Роя де Местра, благодаря которому он познакомился с Фрэнсисом Бэконом. И де Местр, и Бэкон, а также другие творцы, соединившись, породили Хёртла Даффилда, героя-художника в романе «Вивисектор» (1970), где Уайт на позднем этапе своей карьеры исследует, каково это — быть художником, причем таким, для кого искусство есть путь к истине[232].

Хёртл Даффилд рождается в бедной рабочей семье, и отец, по сути, продает его богатой сиднейской семье Кортни, и те замечают в мальчике нечто исключительное. И не ошибаются. Хёртл

---

[232] Примечания: 232

Даффилд был «композицией из нескольких знакомых [художников], сплавленных воедино тем художником, который есть во мне, но которым я так и не стал». White, *Flaws in the Glass*, с. 151.

Даффилд, позднее — Хёртл Кортни, а затем вновь Хёртл Даффилд — архетипический гений на романтический манер: одиночка, которого толкает творить внутренний демон, создатель собственной нравственности, готовый возложить на алтарь своего искусства что и кого угодно.

В шестнадцать лет Хёртл сбегает от угрожающих авансов собственной мачехи, записывается в армию и отправляется на Западный фронт. После войны кое-как перебивается в Париже, погружается в новое европейское искусство, а затем возвращается в Австралию и обустраивается на задворках Сиднея, живет отшельником, пишет картины. За годы зарабатывает репутацию среди сиднейских ценителей искусства и может позволить себе перебраться в старый дом побольше, поближе к центру города.

Пусть и изложенная в мельчайших подробностях, жизнь Даффилда вплоть до этой точки — лишь прелюдия к этапу жизни персонажа, который по-настоящему интересует Уайта: к этапу с середины шестого десятка и до смерти, когда все предложенные возможности исследованы, закономерности жизни установлены, и может наконец случиться настоящее противостояние между героем и Богом. Видение Бога у Даффилда

довольно мрачное: Бог — великий Вивисектор, который для своих непостижимых целей свежует и мучает нас, все еще дышащих.

«Вивисектор» остается единым целым не благодаря сюжету — сюжет в романе рудиментарен, — а благодаря пристальному вниманию к эволюции Даффилда как художника и мужчины, силой Уайтовой прозы и некоторым набором тематических мотивов, впрямую предъявленных и затем неоднократно повторенных по мере накопления смыслов, — в точности как эскиз постепенно дорабатывается до живописного полотна. Вивисекция — один такой мотив. Бог, как выясняется, не только вивисектор. Как осознает Даффилдова любовница-проститутка, Даффилд использует женщин для экспериментальных целей. Чтобы добраться до истины внутри нее, говорит она, он готов сделать из женщины «развалину». И тогда, «из развалин он вырисовывает то, что называет своим чертовым произведением искусства!»[233]

Секс — свежевание; живопись — уродование. Трудясь над автопортретом, Даффилд чувствует, будто вспарывает бритвой холст и свое лицо

---

[233] Примечания: 233

Patrick White, *The Vivisector* (Лондон: Penguin, 1970), с. 248. Синтаксис Уайта я привел к стандартному написанию.

на нем.

У Роды Кортни, приемной сестры Хёртла, есть изъян — горб, и Хёртл от него в зачарованном ужасе. По единственному памятному взгляду на нагую Роду он пишет ее в позе жрицы и то и дело возвращается к этому полотну всю жизнь — сверяться с ним и поискать в нем новый смысл. Рода и Хёртл в конце концов оказываются под одной крышей, вместе их держит любовь, неотличимая от отчаяния и ненависти, и оба они страдают, как это понимает Рода, от чего-то неизлечимого: оно глубже ее увечья или Даффилдовой нелюдимости — это некое особое видение тьмы в конце тоннеля, которое делает их непригодными для обычной жизни.

Великое испытание, с которым сталкивается Уайт в «Вивисекторе», — как заставить читателя поверить, что живопись Даффилда именно такая тревожная и даже сокрушительная, какой он, Уайт, хочет ее подать. В некоторой мере он достигает этого, описывая воздействие живописи Даффилда на посторонних, особенно на сиднейских зубров искусства и нуворишей-покровителей, покупающих полотна. Но такой подход насквозь противоречив, поскольку именно эти люди — мишень ядовитейшей критики

Уайта. Если их жизни целиком и полностью фальшивы, как можно доверять их эстетическому чутью? Уайту все же удается справиться с задачей убедить читателя в подлинности Даффилдова гения, лишь вкладывая свои очень значительные писательские ресурсы в перевод языка живописи на язык слов. Всепоглощающие усилия Даффилда превратить видение в пятна на холсте поданы прозой, которая сама по себе отмечена усилиями превратить краску в текст.

Есть, конечно, нечто абсурдное в сути всего предприятия по воплощению метафизического видения в полотна, существующие в единственном виде — в виде слов на странице. Если бы видение принадлежало поэту, а не визуальному художнику, трудности бы не возникло. Чтобы заставить нас поверить в своего героя Юрия Живаго, Борису Пастернаку нужно лишь сочинить достоверную поэзию и приписать ее Живаго. Зачем же Уайт поставил себе такую невозможную задачу?

Ответ на этот вопрос должен быть связан с представлением Уайта о себе самом как о художнике *manqué*[234], о человеке с художническим

---

[234] Примечания: 234
Здесь: несостоявшемся (*фр.*). — *Примеч. пер.*

видением мира, но без всяких художнических навыков. На более глубоком уровне это связано с особенностью живописи, с простым фактом, что живопись обязана всегда выходить за рамки ее перевода в слова. Если бы можно было достичь словами всего, на что способна живопись, она была бы нам не нужна.

Подобно Алфу Даббо, художнику-аборигену в «Едущих в колеснице», Даффилд — не человек идей. Когда он пытается выразиться словами, слова кажутся не подлинными, словно их выталкивает из Даффилда чревовещатель. Визионеры Уайта вообще обычно мыслят интуитивно, а не абстрактно; если его художники вообще мыслят, мыслят они краской. В живописи, которую творит Даффилд, фигуративный экспрессионизм все более склоняется к абстрактному, движения руки *и есть* ход мысли художника.

В письме 1968 года, пока Уайт работает над «Вивисектором», он заикается, пусть и не вполне серьезно, о том, что боится, будто публика отнесется к книге как к «Сексуальной жизни знаменитого художника»[235]. Половая жизнь у Хёртла Даффилда не очень-то разнообразна, в

[235] Примечания: 235

Patrick White, *Letters*, сост. David Marr (Сидней: Random House, 1994), с. 327.

основном она сводится к рукоблудию, но в своих крайних проявлениях это половая жизнь мужчины, который использует женщин как стимул к озарению. Обе женщины, с которыми у него устанавливаются протяженные отношения, умирают, и обвинения старого друга в том, что это Даффилд виноват в их кончине, — не полностью безосновательны. Он действительно, так сказать, уездил их до смерти в попытке преобразить в художественную истину порывы экстаза, которые он с ними разделил, порывы, что задним числом то и дело видятся ему как извращенные.

Неожиданный поворот к лиризму в картинах Даффилда в предпоследней стадии его развития — к лиризму, что кажется некоторым сиднейским знатокам слащавым, — в значительной мере следствие его романа с тринадцатилетней девочкой Кэти Волков, которую Уайт — иногда чересчур буквально — списывает с Лолиты Владимира Набокова. По эдакому кровосмесительному аутогенезу их связь не приводит к беременности Кэти, а превращает ее в ребенка, которого у Даффилда нет, в его шедевр и (посредством музыки) наследницу — на контрастном фоне двух умерших женщин, его промахов. И Кэти не неблагодарна. «Это ты научил меня видеть, быть,

знать чутьем», — напишет она, оглядываясь на их связь в прошлом (с. 539).

Последний же этап жизни Даффилда, когда о нем, полупарализованном, по ту сторону секса, заботится преданный юноша (тени толстовской «Смерти Ивана Ильича»), посвящен незавершенному полотну, с которым герой оказывается ближе всего к воплощению своего видения Бога: это простая картина, написанная в индиго, а само слово ИНДИГО — анаграмма, до предела наполненная таинственным смыслом.

У «Вивисектора» много недостатков. Есть фрагменты, где Уайт пишет совсем не в белом калении (на ум приходит вся часть, посвященная Кэти Волков). Повторяющиеся нападки на лицемерие и претенциозность сиднейского высшего общества способны утомить. Однако слабости этой книги бледнеют в сравнении с тем, чего ей удается достичь. В Хёртле Даффилде Уайт нашел способ воплотить понятие художника — а значит, и себя самого — как одержимого сверхидеей, разумеется, однако и как люциферианского героя, как — цитируя эпиграф, взятый Уайтом у Рембо, — «великого Про́клятого», и, с нужной мерой издевки, с нужной мерой предъявленного хаоса, в котором художник обитает, и внутреннего, и

внешнего, сделать портрет достоверным.

В своем исследовании Патрика Уайта и его места на австралийской художественной сцене Хелен Верити Хьюитт замечает, что, как раз когда Уайт сочинял «Вивисектора», того рода картины, какие писал Хёртл Даффилд, стали *passé*[236]. Водораздел — 1967 год, когда работы нового поколения американских художников были выставлены в Сиднее и Мельбурне и их повидало множество людей. Революция восприятия, представленная этими новыми работами, была с восторгом принята молодыми австралийскими мастерами. «Человеческое чувство, экспрессионизм и духовные поиски стали восприниматься новыми „интернационалистами“ как стыдные и неуклюжие… Резкая, минималистичная живопись и живопись цветного поля подчеркивала автономность предмета искусства и его отдельность от всяких представлений о самовыражении»[237].

1967-й стал еще и годом, когда Арт-галерея Нового Южного Уэльса сделала большую ретроспективу работ Сидни Нолана. Уайта ошеломил

---

[236] Примечания: 236

Устаревшими (*фр.*). — *Примеч. пер.*

[237] Примечания: 237

Helen Verity Hewitt, *Patrick White, Painter Manqué* (Мельбурн: Miegunyah Press, 2002), с. 82.

размах достижений Нолана, ставший очевидным благодаря этой выставке, которая показалась писателю «величайшим событием — не только в живописи, но и в Австралии за мою жизнь вообще». Он использовал этот опыт, описывая ретроспективу работ Даффилда, ближе к концу «Вивисектора». Отправил он Нолану и черновик романа, попросив художника откровенно сообщить, «насколько близок или далек я от того, как устроен ум художника»[238]. У Нолана, таким образом, были крепкие основания считать, что Даффилд списан с него.

Не только в живописи в конце 1960-х менялся ветер. Основную когорту художников — Нолана, Алберта Такера, Артура Бойда, Джона Персевала, — привнесших немецкий и французский экспрессионизм в австралийское искусство в первые послевоенные годы и, вместе с Уильямом Добеллом, постарше, придавшими облик австралийской живописи, вытеснило новое поколение с новыми ориентирами, заимствованными у метрополии, а потому Уайт, во многих важных аспектах сформировавшийся под влиянием европейского экспрессионизма и в 1960-е также

[238] Примечания: 238
White, *Letters*, сост. Marr, с. 321.

бывший представителем — если не сказать исполином — австралийской литературы, оказался отправленным на пыльную полку читающей публикой, увлекшейся новыми писателями из Латинской Америки, Индии и с Карибских островов. Вот так роману, над которым Уайт трудился в 1967 году, книге, ставшей «Вивисектором», была уготована судьба сделаться погребальной песнью не только школе живописи, которую представлял Даффилд, но и школе литературного письма, которую представлял сам Уайт.

Два

«Вивисектор» стал восьмым из одиннадцати больших романов, которые Уайт опубликовал между 1939-м и 1979-м. В оставшиеся годы его жизни, вплоть до смерти в 1990-м, он писал рассказы, пьесы и мемуары, но не прозу в былых масштабах. Здоровье его ухудшалось; он сомневался, хватит ли ему сил — и хватит ли воли — на значительную новую работу.

На запрос из Австралийской национальной библиотеки о планах на передачу его архивов Уайт ответил: «Не могу передать вам свои архивы, поскольку не держу их». Что же до рукописей, сказал он, когда книга появляется из печати, он рукописи обычно уничтожает. «Все незавершенное, когда я умру, должно быть сожжено», — подытожил он[239]. И действительно, в завещании он велел своему литературному душеприказчику и агенту Барбаре Моббз уничтожить любые оставшиеся бумаги.

Моббз ослушалась. В 2006 году она сдала сохра-

---

[239] Примечания: 239

David Marr, ‘Patrick White: The Final Chapter’, *The Monthly*, апрель-2008, с. 30.

нившиеся архивы — на удивление обширные, сложенные в тридцать две коробки, — в библиотеку. Исследователи, в том числе и биограф Уайта Дэвид Марр, с тех пор все еще возятся с этим *Nachlass*[240]. Среди результатов усилий Марра — «Висячий сад», фрагмент романа объемом в пятьдесят тысяч слов, за который Уайт взялся в начале 1981 года, но затем спустя несколько недель напряженного и плодотворного труда забросил.

Марр высоко ценит этот уцелевший фрагмент. «Незавершенный шедевр» — так он его именует (с. 30). И понятно почему. Пусть это всего лишь черновик, однако творческое сознание за этой прозой мощно, а все описания проницательны, как в любой работе Уайта. Никаких признаков хиреющих сил. Фрагмент, составляющий первую треть предполагавшегося романа, в общем и целом самодостаточен. Не хватает лишь понимания, куда движется действие, к чему готовят нас приготовления.

После начального всплеска деятельности Уайт к «Висячему саду» не вернулся. «Висячий сад» стал третьим заброшенным романом среди бу-

---

[240] Примечания: 240

Здесь: литературное (или научное) наследие (*нем.*). — *Примеч. пер.*

маг, которые Моббз было поручено уничтожить; вполне можно вообразить, что и два других недописанных романа будут воскрешены и в некотором будущем предложены публике.

Теперь, когда у нас есть «Висячий сад», мир стал богаче. Но как же сам Патрик Уайт, он же отчетливо сообщил, что не желает показывать миру фрагменты своих недоделанных трудов? Что бы Уайт сказал Моббз, если б мог, с того света?

Возможно, самый вопиющий случай ослушания душеприказчика — Макс Брод, управляющий литературным наследием своего близкого друга Франца Кафки. Кафка, сам профессиональный юрист, свою волю изъявил более чем внятно:

Дорогой Макс, моя последняя просьба: все, что будет найдено в моем наследии… из дневников, рукописей, писем, чужих и собственных, рисунков и так далее, должно быть полностью и нечитаным уничтожено, а также все написанное или нарисованное, что имеется у тебя или у других людей, которых ты от моего имени должен просить сделать это. Те, кто не захочет передать тебе письма, пусть по

крайней мере обязуются сами их сжечь.
Твой Франц Кафка[241].

Выполни Брод свой долг, мы бы лишились и «Процесса», и «Замка». В результате этого предательства мир не просто стал богаче — он преобразился, переменился. Не убеждает ли нас пример Брода и Кафки, что душеприказчикам писателей, а может, и любым душеприказчикам, разрешается вольно толковать указания с поправкой на всеобщее благо?

К письму Кафки есть негласное введение, какие бывают в большинстве завещательных указаний такого рода: «Когда я окажусь на смертном одре и мне придется смириться с тем, что уже никогда не смогу вернуться к работе над фрагментами у меня на рабочем столе, у меня не будет и возможности уничтожить их. А потому мне остается лишь просить тебя действовать от моего имени. Принудить я тебя не в силах, могу лишь полагаться на то, что ты уважишь мою просьбу».

Чтобы оправдать свое неисполнение «акта

---

[241] Примечания: 241

Max Brod, эпилог к «Процессу», пер. на англ. Willa and Edwin Muir, в: *Franz Kafka, Collected Novels* (Лондон: Penguin, 1988), с. 173. [Пер. М. Рудницкого. — *Примеч. пер.*]

сожжения», Брод назвал две причины. Первая: условия, на которых Кафка допускал, чтобы дела рук его увидели свет, были неестественно строги — он сам называл их «высочайшими религиозными требованиями». Вторая, более приземленная: хотя Брод отчетливо уведомил Кафку, что не выполнит его указаний, Кафка не сместил его как своего душеприказчика, а потому (рассудил Брод) в глубине души наверняка знал, что рукописи не будут уничтожены (с. 173, 174).

По закону, слова завещания выражают всю полноту окончательного намерения завещателя. Если завещание составлено хорошо — то есть слова в нем подобраны тщательно, согласно формулам языка завещательной традиции, — задача толкования становится, в общем, механической: нужен лишь справочник по формулировкам в завещаниях, и мы получим недвусмысленный доступ к намерениям завещателя. В англо-американской юридической системе такой справочник называется правилами толкования, и традиция толкования опирается на них как на свод общепринятых значений.

Однако уже некоторое время этот свод общепринятых значений подвергается критике. Суть ее сформулировал более века назад правовед

Джон Х. Уигмор:

> Ошибка заключается в допущении, что существует или может существовать некое единственное или абсолютное значение. На деле же может существовать лишь значение, придаваемое тем или иным человеком, и закон интересует значение, вкладываемое человеком, который выступает автором документа[242].

Уникальная трудность, связанная с завещаниями, состоит в том, что автор документа, человек, который вкладывает значение, искомое законом, отсутствует, недоступен.

Релятивистский подход к значению, сформулированный Уигмором, берет верх во многих современных судебных решениях. Согласно этому подходу наши силы необходимо направлять в первую очередь на понимание исходных намерений завещателя и лишь во вторую — на толкование письменного выражения этих наме-

[242] Примечания: 242

John H. Wigmore, *Evidence in trials at common law*, § 2462, at 198 (James H. Chadbourn, сост., 1981).

рений в свете прецедента. Таким образом, более нельзя полагаться на общепринятые значения как на последнее слово: возобладал более открытый взгляд на принятие внешних свидетельств о намерениях наследователя. В 1999 году Американский институт права (АИП) в «Изложении правовых норм собственности, завещаний и других процедур дарения» даже заявил, что язык документа (например, завещания) «так сильно окрашен обстоятельствами, сопровождающими его формулирование, что [другие] показания, касающиеся намерений дарителя, *всегда* [курсив мой] имеют вес»[243]. В этом отношении АИП отмечает смещение акцента не только в законе Соединенных Штатов, но и во всей правовой традиции, основанной на английском законе.

Если язык завещательного документа всегда обусловлен и может быть всегда дополнен по обстоятельствам, сопровождающим его формулирование, какие обстоятельства видятся нам — в связи с указаниями писателя уничтожить свои архивы — способными оправдать пренебрегающего этими указаниями?

---

[243] Примечания: 243

Цит. по: Richard F. Storrow, 'Judicial discretion and the disappearing distinction between will interpretation and construction', *Case Western Reserve Law Review 56* (2005), с. 71.

В случае Брода и Кафки, помимо обстоятельств, упомянутых самим Бродом (у завещателя были непомерные требования к публикации собственных работ; завещатель осознавал, что на душеприказчика нельзя полагаться), есть третье, самое сильное: завещатель не имел возможности оценить более широкое значение своего наследия.

Общественное мнение, думаю я, — крепко на стороне душеприказчиков, подобных Броду и Моббз, которые отказываются выполнять завещательные указания, опираясь на два довода: у них больше возможностей для того, чтобы точнее, чем усопший, оценить более широкое значение его работы, а общественное благо — превыше выраженных желаний покойника. Что же тогда делать автору, если он по-настоящему, решительно и безоговорочно желает, чтобы его бумаги были уничтожены? В царящем ныне правовом климате лучший ответ, похоже, таков: сделай сам. Более того — возьмись за это заранее, до того, как станешь физически неспособен справиться. Если откладывать слишком долго, придется просить кого-то действовать от твоего имени, и этот человек, возможно, решит, что ты вложился в свои слова не по-настоящему, недостаточно

решительно и безоговорочно.

«Висячий сад» — история двух европейских детей, эвакуированных ради их безопасности в Австралию во время Второй мировой войны. Гилберт — британец, его выслали подальше от бомбардировок Лондона. У Эйрен отец грек и мать австралийка. В их первую ночь вместе эти дети, чей возраст нам не сообщают, но, судя по всему, им по одиннадцать или двенадцать, спят в одной постели. В Эйрен крепнет одержимость Гилбертом, и в этой одержимости зачаточные сексуальные порывы смешаны со смутным осознанием, что они не просто напарники-чужаки на этой новой земле, но и соединенные родством судьбы. О чувствах Гилберта к Эйрен мы знаем меньше — отчасти потому, что он увязает в мальчишеском пренебрежении к девчонкам, отчасти же (судя по всему) из-за того, что осознание ее места в его жизни, как предполагалось, возникнет позже, в той части книги, которая так и не была написана.

Через год-другой под чужой опекой детей разделяют. Хотя Эйрен тоскует, перебирая воспоминания о времени, проведенном с Гилбертом, они более не общаются. Дописанный фрагмент завершается серединой 1945 года, победой Ев-

ропы и перспективой возвращения детей в их родные страны.

Греция и Австралия — полюса, между которыми движется Эйрен. Начав понимать греческую политику и положение, которое занимали ее родители в греческом обществе, она теперь вынуждена разбираться в очень непохожей австралийской системе, где на Эйрен смотрят сверху вниз как на «реффо» (беженку), где на ней стигма из-за ее темной кожи — как на «черной». В школе ее раннее знакомство с Расином и Гёте обернется против нее: ее сочтут не эгалитаристкой, а значит, не австралийкой. Но душевная черствость австралийского извода, пусть и представленная во всей красе, — не центральный предмет интереса для Уайта в «Висячем саду».

Во фрагменте представлено несколько других идей, но они повисают в воздухе, и намеков на то, как автор собирался развить их, очень немного. Самая интригующая идея — *пневма*, слово, которое Эйрен запомнила на кикладском острове, где провела год с семьей отца — со «старой» семьей, антимонархистской. *Пневму*, рассказывает она Гилберту, невозможно объяснить по-английски, но Эйрен смутно чувствует, что это сила или дух, что присматривает за ними обоими.

Пневма в самом деле одна из самых загадочных сил в раннегреческих верованиях, а затем и в раннем христианстве. Порождаемая в глубинах Земли, *пневма* есть то, что дельфийская прорицательница вдыхает, чтобы обрести силу предвидения. В Новом Завете это ветер и одновременно дыхание Господне.

> Дух [*пневма*] дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа [*пневмы*][244].

Так же и Иисус дышит на своих учеников и говорит: «Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святаго [*пневмы*]»[245].

Уайт явно наделяет понятие *пневмы* бóльшим весом, чем просто знак греческих корней Эйрен. Возможно, так он намеревался предвосхитить разговор о том, как дыхание или дух вещают через художника, тем самым намекая на то, чтó

---

[244] Примечания: 244

Иоанн, 3:8 (New American Standard Bible). [Здесь и далее рус. цит. по Синодальному переводу. — *Примеч. пер.*]

[245] Примечания: 245

Иоанн, 20:22.

будущее уготовило для двух главных персонажей этого романа.

Уайт питал глубокую привязанность к Греции, в основном из-за Маноли Ласкариса, с которым познакомился и в которого влюбился в Александрии во время войны, с ним же он разделил остаток своих дней. В мемуарах 1981 года «Трещины на стекле» есть записи об их путешествиях по Греции. Некоторое время, пишет Уайт, он был «в тисках пылкой любовной связи, не столько с Грецией, сколько с идеей ее». Они с Ласкарисом даже подумывали купить на Патмосе дом. «Греция — сплошная долгая ярость тех, кто ее понимает, у Маноли даже хуже, потому что Греция — его, как Австралия хуже для меня из-за моей ответственности». Возможно, посредством Гилберта (воплощающего его самого) и Эйрен (воплощающей Ласкариса) Уайт надеялся, что «Висячий сад» позволит ему глубже исследовать чувства отчаянной ярости к любимой стране (Австралию, с одной стороны, Грецию — с другой), оказавшейся в руках наглого, жадного класса нуворишей[246].

Эйрен поверяется одной своей школьной подруге, что в жизни в первую очередь ищет любви,

---

[246] Примечания: 246
White, *Flaws in the Glass*, с. 175, 201.

но, если точнее, «запредельности». В плоском свете Австралии для запредельного нет места («Австралийцы рождаются только чтобы жить»), а в Греции у нее случались прозрения:

> …чуть ли не в колыбели, по крайней мере с тех пор, как я расшибала пальцы на ногах о греческие камни, как по лицу мне хлестали сосновые ветки, с запаха подсыхающих восковых свечей в старых плесневелых часовнях в холмах… Горный снег, запятнанный греческой кровью. И *пневма* витает над всем этим, как голубое облако в голубом небе[247].

Подобные откровения, намекающие, что Эйрен есть в мире, чтобы показать нам, как выйти за пределы мира, отмечают эту героиню как избранницу Уайта, как и Фосса, и четверых Едущих в колеснице, и Артура Брауна в «Плотной ман-

[247] Примечания: 247
Patrick White, *The Hanging Garden* (Нью-Йорк: Picador, 2012), с. 152, 208, 195, 196, 197.

дале»[248], и Хёртла Даффилда в «Вивисекторе»: изгои, над которыми насмехается общество, упорно занятые своими личными поисками запредельного или, как это чаще называет сам Уайт, — истины.

[248] Примечания: 248

«The Solid Mandala»; в русскоязычной критике встречается перевод названия «Амулет». — *Примеч. пер.*

20
Патрик Уайт
«*Плотная мандала*»

Первый роман Патрика Уайта «Счастливая долина» увидел свет в 1939 году в Лондоне, критики его хвалили. В Австралии прием оказался более настороженным: обозреватели заявили, что роман дает искаженное представление о жизни в глубинке, а его стиль избыточно сложен. Второй роман, «Живые и мертвые» (1941), сначала вышел в Соединенных Штатах, где издатель был готов сильно поддерживать автора, прозорливо видя в нем наследника великих англоязычных модернистов — Джойса, Лоренса, Фолкнера. В Австралии книгу не заметили.

Безразличие, с каким встретили его третий роман, «Тетушкина история» (1948), поверг Уайта в уныние, и он на долгие годы забросил сочинительство. Затем, после чего-то похожего на мистическое озарение, он принялся трудиться над «Древом человеческим»[249] (1955).

---

[249] Примечания: 249
Перевод названия Н. Треневой. — *Примеч. пер.*

Благосклонность к австралийскому пейзажу, которую он в себе заново открыл, на австралийское общество не распространялась. Его обескураживало общественное давление, принуждавшее не выделяться, дух ханжества, выраженный в жесткой цензуре и неукротимости полиции нравов, всепоглощающее стремление к наживе у среднего класса. Роман «Едущие в колеснице» (1961), в котором небольшая компания художников и визионеров терпит зашоренность и ксенофобию городских предместий, выразил в экстремальном виде отчуждение Уайта от общественного мира.

Одиночество и страдания художника, презираемого, преследуемого или порицаемого за то, что он говорит правду, какую большинство не способно вынести, — постоянная тема в работах Уайта. «Фосс» (1957) — по этому роману Уайта знают лучше всего — воплощает романтический миф, согласно которому Уайт жил, этот миф питал в нем силы. Иоганн Ульрих Фосс, исследователь по призванию, отправляется в суровые глубины австралийского континента; страдая и умирая там, Фосс обретает визионерское прозрение в таинства не только земли, но и всего человеческого бытия, а также человеческого сердца.

Едва ли приходилось ожидать, что творец, считавший себя обреченным на уединенную возвышенную судьбу, будет принят в объятия Австралии, гордящейся своим эгалитарным этосом. Достижения Уайта у него на родине признаны не были, как не были признаны и в Британии, где сложная музыка его прозы и мистический флер его мысли оказались чуждыми скромному домашнему реализму послевоенной британской прозы. В Соединенных Штатах же «Древо человеческое», «Фосс» и «Едущие в колеснице» закрепили за ним репутацию Уильяма Фолкнера-антипода.

Сознательная прохладца, с какой на родине отнеслись к работам Уайта, пережила в 1960-е некоторые перемены: Австралия начала стряхивать с себя чувство культурной ущербности и — в искусствах — укрепляться в некоторой независимости от Британии. «Едущих в колеснице» стали активно читать; с тех пор Уайта, может, и не любили, но нехотя им восхищались.

Впрочем, как раз в этот момент Уайтовой писательской жизни влиятельные критики — особенно среди академиков — начали терять к нему интерес. Для марксистов он олицетворял элитарное высокое искусство; для культурных

материалистов был слишком уж идеалистом; феминистки считали его мизогинистом, постколониальные критики — чересчур приверженным европейскому канону и слишком мало участвующим в продвижении австралийского аборигенного меньшинства; постмодернистам же он казался попросту запоздалым модернистом. К концу века, через десять лет после его смерти, в школах и университетах Уайта читали мало, его имя в национальном сознании померкло.

И все же Патрик Уайт остается, по любому счету, величайшим писателем из всех, кого породила Австралия. Все его романы от «Тетушкиной истории» и далее — полностью состоявшиеся работы, и в этой цепочке нет слабых звеньев. Сам Уайт считал «Тетушкину историю», «Плотную мандалу» (1966) и «Дело Туайборна» (1979) своими лучшими книгами. «Фосса» Уайт не называет — возможно, потому, что ему до тошноты надоело быть Патриком Уайтом, автором «Фосса».

Персонажа менее привлекательного, чем Уолдо Браун в «Плотной мандале», представить себе трудно. Уолдо завистлив, сварлив и тщеславен. Убежденный в том, что он непризнанный литературный мастер, тайный гений, он тем не менее слишком празден или слишком труслив, чтобы

уже сесть наконец и написать шедевр, зародыш которого, как Уолдо кажется, в нем содержится. Ко всему изобильному или щедрому в жизни он относится с подозрением или высокомерием. Стремясь показать себя миру как фигуру добродетельную и влиятельную, он понятия не имеет о том, что люди считают его фигурой потешной. Хотя настоящее физическое бытие женщин его отвращает, он снисходит до предложения своей руки девушке, а затем оказывается ошарашен ее отказом. И на минуту не помышляет он о том, что гомосексуален. Его навязчивое сексуальное воображение находит наиболее естественный для себя выход в рукоблудии.

Уолдо в полной мере дитя своих родителей, он воплощает худшие черты обоих: светский снобизм матери, стерильные отношения отца с книгами. Прочитав «Братьев Карамазовых» Достоевского, отец сжигает роман. Не объясняет почему, но мы заключаем, что книга грозит подорвать опрятную, рациональную модель вселенной, которую отец усвоил из своего британского воспитания. Уолдо от души одобряет действия отца.

Ребенок Уолдо умен в привычном смысле слова, а вот его брат-близнец Артур так сильно

отстает по учебе (если не считать его необъяснимой одаренности в числах), что его приходится забрать из школы. В семье Браунов смиряются с тем, что Артур не способен взаимодействовать с окружающим миром и его надо оберегать. На Уолдо возложена обязанность беречь брата, и этот долг он выполняет через силу. Для него Артур — своего рода увечная нога, которую он обречен волочить за собой. Уже взрослым он фантазирует об убийстве Артура: когда отделается от этого демона, своего братца, говорит он себе, будет свободен жить в удобстве и удовольствии, и тогда его исключительные дарования признают и вознаградят. Но они с братом продолжают спать в одной постели, в жалком домике, который их отец выстроил на дальних задворках Сиднея.

Апогей «Плотной мандалы» (завершение третьей части романа) случается, когда близнецам уже хорошо за шестьдесят. Вынужденный признать факт, что прожил целую жизнь во лжи, что никакой он не гений, а уж если в семье и есть гений или по крайней мере творческая сила, то это Артур, Уолдо набрасывается на брата. Получается то ли объятие, то ли потасовка, в которой Артур участвует из духа любви, а Уолдо — из духа ненависти. Сцепленный с близнецом, Уолдо умирает.

На некотором уровне «Плотная мандала» — полностью реалистическая история совместной жизни двух братьев с очень разной психикой, детей британских иммигрантов, которые так и не смогли нащупать в Австралии никакой точки опоры. Патрик Уайт был критиком и, разумеется, сатириком многих сторон австралийского общества, особенно его нетерпимости к жизни сознания. У Уайта был острый глаз на значимые детали и чуткое ухо на речь; он читал Чарлза Диккенса и знал, как применять Диккенсов метод построения комических персонажей на мелких маньеризмах и словесных привычках. «Плотную мандалу» можно читать как подробное изложение судьбы семьи из среднего класса — определенной их разновидности — в развивающейся социальной среде в Австралии XX века. Мистер Браун, отец Уолдо и Артура, воодушевленно перенимает одну из ключевых банальностей национальной австралийской мифологии: Австралия — страна без теней. Многие работы Патрика Уайта, включая и «Плотную мандалу», посвящены тому, чтобы сделать тени и внутри Австралии, и над ней зримыми. Если читать «Плотную мандалу» под таким углом — как корректировку австралийской жизнерадостно-

сти, — этот роман оказывается очень мрачным, и повествование в нем развивается словно бы исключительно на отвращении и отчаянии.

Но у Уайта на эту книгу бóльшие виды, как вскоре заметит любой внимательный читатель. Неслучайно он делает братьев Браунов близнецами. Бесплодному рационализму Уолдо противопоставлено не выраженное в словах метафизическое томление Артура. Чопорному, пугливому отношению Уолдо к телу и его аппетитам противопоставлено Артурово зачастую неуклюжее стремление прикасаться к людям. (Артур остается до самого конца девственником, но у него получается близко и доверительно дружить с целой чередой женщин: в мире Уайта женщины лучше настроены на волну своих инстинктов и чутья, чем мужчины.) Привередливое искусство слова у Уолдо (уж такое привередливое, что он едва способен донести перо до бумаги) противопоставлено чувственному, упоенному ручному труду Артура с тестом и кремом. Уолдо считает себя интеллектуалом, но ум его закрыт; Артур же — тот, кто, движимый тягой к познанию, корпит над великими книгами человечества. Вовсе не копии друг друга, близнецы противоположны донельзя, и все же судьба и глубинные

силы внутри них удерживают их вместе.

Работая над «Плотной мандалой», Уайт пристально читал двух писателей. Один — Достоевский, «Братья Карамазовы». Второй — Карл Юнг.

«Братья Карамазовы» ошарашили Уайта, как ошарашивают они большинство читателей этого романа. Однако среди тем, рассматриваемых Достоевским в его книге, главная — человеческий порыв, порыв, которому можно поддаться, а можно воспротивиться, — к Богу, который может ответить, а может и нет, может существовать, а может и нет: эту тему и Уайту необходимо было рассмотреть в одной книге за другой, в той мере, в какой, скажем так, — особенно в «Плотной мандале», — Уайт пишет в диалоге с Достоевским.

Отношения Уайта с Юнгом совсем иные. Уайт перекапывает труды Юнга — которые, среди прочего, сокровищница мудреного знания — в поисках прозрений, применимых к истории Уолдо и Артура. У Юнга он добыл следующий пассаж — позволил Артуру обнаружить его в один из походов в муниципальную библиотеку и поразмышлять над ним: «Как тень постоянно следует за телом идущего под солнцем, так наш гермафродический Адам, хоть и появляется в виде мужчины, тем не менее всегда несет с собой

Еву или свою жену, спрятанную в собственном теле»[250].

Артур немедленно (и верно) отождествляет себя с гермафродическим Адамом, но затем (ошибочно) пытается определить свою спрятанную Еву в той или иной женщине из своего ближайшего круга. Не в правилах Уайта использовать символы прямо и недвусмысленно, однако Артуру лучше бы видеть свою истинную Еву в брате-близнеце. Ибо на самом абстрактном уровне «Плотная мандала» — книга о человеческой психике, и в ее устройстве, как его видит Уайт, есть два противоборствующих начала, именуемые иногда сознательным и бессознательным, иногда мужским и женским, а также влажным и сухим, и по обличиям, какие способны принимать, они на самом деле протеические.

Хотя Уолдо выдали указания, что он защитник своему брату, Артур воспринимает эти отношения совсем иначе. Это он, Артур, должен оберегать Уолдо: Уолдо потерялся в мире своего чтения и ему не хватает гибкости, необходимой для жизни в мире действительности. В отличие

---

[250] Примечания: 250

Patrick White, *The Solid Mandala* (Лондон: Penguin, 1969), с. 281. [Цит. по: К. Г. Юнг. Психология и алхимия. М.: АСТ, 2008. Пер. С. Удовика. — *Примеч. пер.*]

от Уолдо Артур с любовью исполняет свой долг защитника, с того самого эпизода в школе, когда он появляется, подобно пылающему ангелу, чтобы спасти Уолдо от мальчишек, что измываются над ним, и вплоть до последнего их совместного дня, когда он приходит к жуткому осознанию: невзирая на любые его попытки, ему не удалось спасти Уолдо от него самого — Уолдо непоправимо сделался, по Достоевскому, пропащей душой.

Еще подростком наткнувшись на слово «всеохватность», Артур простодушно спрашивает у отца, что оно означает. Зашоренный в своем узком рационализме мистер Браун не в силах ответить. Впрочем, у Артура, пусть он этого и не осознает, ответ — в кармане. Мандала (слово санскритского происхождения) — древний символ Вселенной, всеохватности. Этот символ представляет собой квадрат, чьи четыре стороны — четыре бога или вселенские силы, заключенные в круг. Среди Артуровых стеклянных шариков есть четыре мандалы, сферические, а не круглые и, следовательно, плотные. В сердцевине каждой — мистический или загадочный узор. У любимого Артурова шарика в сердцевине узел.

(«Шариков не хватает» — распространенный фразеологический оборот, означающий, что у

человека с головой не все в порядке. Таков главный парадокс книги: Артур, человек, которого считают, по всем статьям, растерявшим шарики, всегда и безраздельно располагал ими.)

Отчасти жизненный поиск Артура состоит в определении этих четырех сущностей (четырех аватар божественного), которым четыре мандалы принадлежат по праву. Уолдо, как выясняется, в эту четверку не входит, а вот ближайшая соседка Браунов на Терминус-роуд — входит. Миссис Поултер в значительной мере воплощает Уайтов мистический материализм: обычная урожденная австралийка из рабочей семьи, совершенно не интеллектуалка, без всяких претензий, она живет на земле, в ее руках даже самые обыденные повседневные дела — добыть воду, приготовить пищу — становятся священнодействиями. В одной замечательнейшей сцене Артур танцует для миссис Поултер золотую мандалу (поскольку он вычитал где-то, что таинства легче постигать посредством физического, интуитивного, нерационального танца, чем применяя рациональные средства языка).

Сцена танца, являющая нам Уайта на вершине его возможностей как художника в прозе, закрепляет за Артуром место подлинного духовного

героя книги — и она же показывает трагический парадокс самого Уайта: искусство, которое он практикует, не приведет его к сути таинства жизни. Не писатель, а танцор, юродивый, чей танец можно лишь исполнить и нельзя отобразить в словах никак, лишь извне, ведет нас вперед и показывает путь. Каким бы ни был отвратительным Уолдо, именно Уолдо, а не Артур, воплощает в книге писателя — то есть Патрика Уайта. Неслучайно, что в следующем опубликованном романе, «Вивисекторе», главный герой — не писатель, а художник, чье искусство делается все безумнее и антиобщественнее по мере старения героя, все более и более превращается оно в исследование загадочных фигур и форм, залегающих в глубинах психики творца.

Обнаружив смердящий, изуродованный труп Уолдо и разрушение дома Браунов, Артур в последний раз просит о помощи, предлагая себя в сыновья миссис Поултер, у которой их никогда не было, пусть он и старше ее. В идеальном мире миссис Поултер приняла бы дар, ибо она принадлежит к избранным, горстке людей в книге, чьи души не закрыты для божественного. Но в мире, который дан нам, она понимает, как понимает и Артур, что это невозможно, не *реалистично*. И

нам достается лишь надежда, что в «Персиках и сливах», эвфемистически названном заведении для умалишенных, куда Артура отправят, его примут с любовью и заботой, каких он заслуживает, — каких заслуживают все твари Божьи. Но и это не реалистичная надежда.

21
Поэзия Леса Мёрри

Один

В 1960 году в Соединенных Штатах в издательстве «Гроув Пресс» вышла пухлая антология под названием «Новая американская поэзия». В ней содержались образцы работ почти сорока поэтов, в основном молодых и неизвестных за пределами ограниченного мира поэтических чтений и малотиражных журналов. Как на путеводитель по американской поэзии нового поколения полагаться на этот сборник не приходилось: среди восходящих звезд он не включал в себя Гэлуэя Киннелла, У. С. Мёрвина, Силвию Плат, Эдриэнн Рич и Ричарда Уилбёра. Но задачи охватить всё и вся перед составителем сборника Доналдом М. Алленом и не стояло. Аллен желал показать всплеск творчества у новых авторов, которым неинтересен был тот вид поэзии — компактной, тщательно проработанной, личной лирики, — какую предпочитала школа Новой критики; эти поэты, напротив, в своих размашистых стихах склонны были поносить военно-промышленный комплекс, или петь о теле электрическом, или описывать грезы о Будде в супермаркете.

«Гроув Пресс» и помыслить не могло, какое

влияние окажет эта книга. «Новая американская поэзия» и запечатлела дух 1960-х, и помогла его создать. За первое же десятилетие продалось сто тысяч экземпляров, в 1999-м — к тому времени половина юных бунтарей, которых книга предъявила, уже сошла в могилу — ее уже можно было переиздавать как классику.

До Антиподии эта новая волна докатилась через несколько лет. Когда антологию наконец вынесло к берегам Сиднея, ее задержали таможенные власти, обязанные оберегать примечательно строгие нравы публики (Джойсов «Улисс» нельзя было открыто продавать в Австралии вплоть до 1953 года). Когда же антологию наконец выпустили и публика ее впитала, воздействие оказалось глубоким. Австралийское тело поэтическое разделилось надвое — на поклонников Новых американцев, объединившихся под зонтиком журнала «Новая поэзия», и на сомневающихся, откочевавших к «Поэзии Австралии», где редактором (с 1973 года) был Лес А. Мёрри, поэт, у которого к тому времени вышло два сборника стихов.

Пусть и открытый для американских образцов — ранние его стихи многим отчетливо обязаны Роберту Фросту, — Мёрри отвергал модернизм в

большинстве его проявлений. Мёрри дал поэтам в книге Аллена необычайно поверхностную оценку. В Гэри Снайдере, к примеру, он якобы заметил «почти бесчувственное равнодушие не укорененной современной личности» — это едва ли не самое радикально неверное прочтение Снайдера из всех возможных[251]. Но Мёрри использовал поэтов Аллена как дублеров мишени масштабнее и размытее — модернистского восприятия, модернистского мировоззрения. Модернисты, по его пренебрежительному диагнозу, писали из «патологического состояния депрессии»[252]. «Модернизм — не модерновый: его подлинное имя — *Отчаяние*»[253].

Противоядием к модернистскому отчаянию Мёрри рекомендовал дозу австралийской поэзии того извода, что был популярен в конце XIX века. Чтобы подкрепить свой рецепт, он составил собственную антологию — «Новую оксфордскую

---

[251] Примечания: 251

Les Murray, *The Paperbark Tree: Selected Prose* (Манчестер: Carcanet, 1992), с. 33.

[252] Примечания: 252

Цит. в: Paul Kane, *Australian Poetry: Romanticism and Negativity* (Кембридж: Cambridge University Press, 1996), с. 199.

[253] Примечания: 253

Цит. в: Peter Alexander, *Les Murray: A Life in Progress* (Мельбурн: Oxford University Press, 2000), с. 56.

книгу австралийской поэзии», в которой были обильно представлены тюремные частушки, застольные песни и анонимные баллады, а также переводы песен аборигенов.

Бескомпромиссное отвержение модернизма у Мёрри может показаться попросту жестом оторванного от остального мира, провинциального консерватора, плывущего против течения времени. Однако в его отклике больше веса, чем видится. В том, что поэт осуждает новомодные заграничные веяния и защищает доморощенные традиции, воспевающие жизнь конного первопроходца или его кузена-отщепенца, беглого каторжника, содержится — в австралийском контексте — отчетливое политическое заявление. В ходе агитации за объединение шести британских колоний в Австралийскую федерацию, в итоге сложившуюся в 1901 году, одинокий наездник в буше стал символом национального самоопределения. «Тропою узкой англичан / Себя нам не вести: / Впряглись в хомут, какой им дан, / Благопристойности», — писал Э. Б. («Банджо») Патерсон, любимый поэт буша. «Седлать нам и скакать верхом / К простору синих гор; / Стремиться в даль, во весь опор / В их путаный узор».

По правде говоря, во времена Патерсона идеа-

лизации образа австралийца как неугомонного духа фронтира более чем хватало: к 1900-м годам большинство уже осело в городах и мегаполисах (по сравнению с 35 % населения Соединенных Штатов). Но ставя на балладную традицию против модернистов, Мёрри призывал австралийскую поэзию следовать своим родным путем и крепить местные ценности, среди которых оптимистическая экспансивность, противопоставленная «тропе узкой» старой Родины-матери и душному отчаянию модернистов, и бескомпромиссный эгалитаризм, подозрительный к любой показухе, в том числе и интеллектуальной. (Из трех составляющих девиза у современных демократических революций *Égalité* всегда вызывала в Австралии больший отклик, нежели *Liberté*[254].)

Любопытно, что одинокие наездники в поэзии самого Мёрри, в общем-то, отсутствуют. Его тотемное животное — не лошадь, а корова, символизирующая одомашненность, а не уединение, оседлость, а не первооткрывательство. Одно из самых смелых его стихотворений «Прогулка к скотному выгону» (1972) прослеживает линию потомков австралийских скотоводов до ското-

[254] Примечания: 254
Равенство… свобода (*фр.*). — *Примеч. пер.*

водческих культур Древней Индии и греческой Беотии. Беотию, на которую соперничавшие с ней Афины смотрели свысока, сельскую и незамысловатую, Мёрри выбирает своим духовным местом рождения, считая ее блестящим примером децентрализованной, опирающейся на село политики хозяйствования.

Если добрые люди провинциального Нового Южного Уэльса (откуда родом Мёрри) — беотийцы, а Мёрри — их Гесиод, тогда афинян представляет сиднейская интеллигенция. «Образованная каста, — пишет Мёрри, — смогла освободиться от старой [землевладельческой] власти и сама сделалась главенствующей и подавляющей силой», повела полномасштабную войну с «просторечной Австралией», а просторечная Австралия — это:

> …республика… присущая нашей местной традиции, то есть «народной» Австралии, частично вымышленной, частично исторической, и она есть подлинная матрица любых отличительных черт, какими мы располагаем как нация… Австралии наших глубочайших общих

ценностей и самоопределений[255].

Оружие, какое применяет интеллигенция против провинциальных белых австралийцев, говорит Мёрри, — стигматизация их как «узколобых, консервативных, невежественных, небрежных к окружающей среде, обреченных, отживших свое»[256]. Понятие, которым он обозначает принижение презираемого класса, — *низведение*. Культурная война, развязанная интеллигенцией против ценностей провинциальных белых австралийцев, — лишь один пример более масштабного процесса низведения или изгнания, какой проводит в жизнь Запад после эпохи Просвещения против старых, непросвещенных культур, в том числе и против австралийской аборигенной.

Вот поэтому выбор за модернизм или против него, с точки зрения Мёрри, не сводится к выживанию в Австралии простых, человечных, общинных, старомодных провинциальных ценностей — он шире и касается образа жизни,

---

[255] Примечания: 255
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 48, 47, 46.

[256] Примечания: 256
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 73.

которому тысячи лет, по всему миру. Консерватизм Мёрри определяется его защитой этого традиционного образа жизни.

Два

Мёрри нравится представлять себя по отношению к городской культурной власти как чужака. Этот образ неточен. Мёрри на самом деле внушительный интеллектуал, и до его возвращения в середине жизни в глубинку, на место своего рождения в Бунье, Новый Южный Уэльс, он был весомым явлением на общественной арене. Полиглот со степенью по немецкой словесности, он много лет работал в Австралийском национальном университете переводчиком и отвечал за все германские и романские языки. Как публицист и антрополог он развил мощное, пусть и идиосинкразическое видение австралийской поэтической традиции от ее колониальных корней. Как редактор «Поэзии Австралии» и как поэтический консультант одного большого издателя он оказался способен в некоторой мере двигать австралийскую поэзию в желанном для себя направлении.

Вопреки своему скромному происхождению, его одаренность признали рано: среди его покровителей значатся такие важные литературные фигуры, как Кеннет Слессор и Э. Д. Хоуп. Призван-

ный неофициальным советником Гофа Уитлэма, премьер-министра Австралии с 1972 по 1975 год, Мёрри помог разработать систему финансовой поддержки искусств — систему, которую можно было бы по праву назвать просвещенной, да и самому Мёрри от нее тоже вышел прок.

Хотя Мёрри то и дело получал университетские стипендии, хорошего об университетах сказать ему было мало что, особенно о том, что происходило в литературном образовании. Академические литературные критики, с его точки зрения, наследуют Просвещению, которое враждебно творческому духу. Под маской беспристрастного поиска знания он видит само Просвещение как заговор лишенных корней, разочарованных *конторщиков*, замышляющих захватить власть, обычно через контроль над тем, что можно, а чего нельзя говорить на публике («политкорректность»). Просвещение превратило университеты в «жернова унижения», что перемалывают поколения студентов, стыдящихся своего происхождения, отчужденных от родной культуры, рекрутов нового класса жителей мегаполисов, австралийскую разновидность которого Мёрри

именует «господствующим классом»[257], с отсылкой к протестантскому землевладельческому сословию, которое несколько веков правило общественной жизнью в Ирландии. В руках Мёрри это понятие призвано запечатлеть «гнет чужеродного происхождения» нового класса, а к тому же его «дух первого поколения, дух *выскочек*». Господствующий класс — «естественный верхний слой общества в социалистском миропорядке»: получение университетской степени — современный эквивалент статуса землевладельца[258].

Университеты предлагают людям возможность совершенствоваться; в той мере, в какой саморазвитие включает в себя движение вверх по общественной лестнице, университеты можно обвинить в том, что они потакают неравенству. Саморазвитие было именно тем, что в 1957 году Сиднейский университет предложил Лесу Мёрри, сыну нищего сельского батрака. Отклик молодого человека на это предложение оказался смешанным. Он пропускал занятия, заваливал

[257] Примечания: 257

В англоязычной исторической литературе *Ascendancy*. — *Примеч. пер.*

[258] Примечания: 258

«Жернова унижения»: цит. по: Peter Pierce, ‘Les Murray’s “Narrowspeak” ’, в: Laurie Hergenhan and Bruce Clunies Ross, *The Poetry of Les Murray: Critical Essays* (Брисбен: University of Queensland Press, 2001), с. 83. «Господствующий класс» и пр.: Murray, *The Paperbark Tree*, с. 48.

экзамены, ушел из вуза ради бродячей жизни, но в конце концов все же вернулся и доучился. По рассказам самого Мёрри об этом этапе его жизни, он принял у университета лишь то, что хотел — библиотечные источники, — а не всепроникающее социополитическое влияние. Но сама ярость его полемики против высшего образования подсказывает дополнительное прочтение: молодого человека в равной мере и влекло, и отталкивало обещание, что подчинение ритуалам и таинствам академического мира позволит ему отринуть собственное происхождение и переродиться человеком внеклассовым.

Три

Миф собственного сочинения, как вселукавый Мёрри избежал Просвещения, не поддался чарам Господствующего класса, отбился от модернистов, пространствовал по миру, повидал много всякого и наконец вернулся в собственную Итаку, формирует хребет немалого корпуса работ: пятисотстраничный сборник «Собрание стихотворений» (2002), а также несколько более поздних поэтических сборников, два романа в стихах и массив очерков о литературе и политике.

Некоторые темы этого мифа отличаются особой важностью, которой Мёрри их наделяет, или — что сводится к тому же самому — тем, какую роль они играют в его работах. Ключевая — Банья как Место Великого Блага. Еще одна — тема отравленного детства: Мёрри, унижаемый и наказываемый ребенок, научился презирать и наказывать себя самого, ненависть к себе достигла у него пика в старших классах, где его дразнили за то, что он жирный, и дали прозвище Задница. Еще одно наследственное (генетическое) проклятие, проявившееся в пренебрежительном и даже

жестоком обращении окружающих («аутизм») и в припадках, когда он сам не свой, не в своем уме, в тисках депрессии, также именуемой «черным псом». Четвертая тема — призвание: женившись на католичке и отказавшись от сурового пресвитерианства, в котором он родился, Мёрри обнаружил, как служить Богу поэтом-жрецом. «Проза — это протестантское, агностическое, — пишет он, — а поэзия — католическое: / поэзия есть присутствие»[259].

Эти четыре темы связаны между собой — и связаны с более широкими общественными и политическими взглядами Мёрри. В него с детства вбили, что он скверный, неприятный и нежеланный, и Мёрри вырос в человека, разрываемого между стыдом (за себя, за свое происхождение) и гневом на людей, осмеливающихся насмехаться над ним или над теми, кого Мёрри именует «моим народом». Этот гнев прямее всего явлен в «Стихотворениях недолюдей-вахлаков» 1996 года, и само название этого сборника — уже вызов. Вот слова Мёрри о высокой культуре Господства:

> Такова моя миссия – раздражать до оса-

[259] Примечания: 259
Les Murray, *Collected Poems* (Мельбурн: Black Inc, 2006), с. 341.

танения красноречивых, что угнетают мой народ, тем, что я – парадокс, какой не вписывается в их представления: недочеловек-вахлак, сочиняющий стихи[260].

И еще:

Культура по большей части – восточногерманский пластиковый пакет, натянутый нам на головы, душный и влажный, мы видим жарко искаженный мир сквозь трескучие складки и пытаемся не задохнуться[261].

---

[260] Примечания: 260
Цит. в: Alexander, *Les Murray*, с. 73.

[261] Примечания: 261
Murray, *Collected Poems*, с. 424.

Четыре

За годы Мёрри написал множество стихов, которые так или иначе вдохновила аборигенная культура. Некоторые исследуют историю контактов поселенцев с аборигенами, есть и основанные на аборигенных песенных формах, кое-какие используют аборигенных героев для выражения аборигенного сознания. Одна из самых ярких среди этих работ — «Праздничный цикл песен Буладела-Тари», подборка из тринадцати стихотворений, воспевающих рождественское время, когда городская публика возвращается в глубинку и воссоединяется с семьей, обновляет связи со своей малой родиной. Этот песенный цикл, составленный из длинных строк с дактилическим ритмом, показывает — триумфально, я бы сказал, — как современный поэт, работающий в высоком творческом ключе, способен воспевать ценности простых людей, оставаясь при этом доступным простому читателю.

Мёрри много писал о композиции в этом песенном цикле и о своем долге перед традиционной поэзией народа вонгури-манджикаи Арнем-Ленда на севере Австралии, чей «Песенный цикл

Лунной кости», говорит он, при первом чтении сразил его. «Вполне возможно, что это величайшее стихотворение, сочиненное в Австралии». Он хвалит Р. М. Берндта, переводчика стихотворения, за то, что он нашел язык, созвучный

> …лучшей австралийской разговорной речи… Вероятно, это трагедия, болезнь местной [австралийской] поэзии, что она так редко улавливает в точности такой тон и что наша аудитория научена не ожидать его от нас[262].

Перефразируя критику австралийской парвеню-интеллигенции, отрезавшей себя от народа, Мёрри делает спорное социологическое заявление:

> [В середине XX века] аборигены были отчасти людьми, отчасти кастой, отчасти классом, хотя вот это последнее неточно: они были на самом деле частью больше-

[262] Примечания: 262
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 90.

го класса провинциальной бедноты, и по-прежнему полезнее рассматривать их в этом свете, чем в ныне модном радикально-расистском ключе. Мы, моя семья, сами из того же класса[263].

О семействе Мёрри он говорит так:

Полагаю, мы были наследниками непризнанной вины белых завоевателей Австралии, хотя я не помню, что мы это хоть как-то осознавали. Вероятно, образование у нас оказалось слишком плохое… Эта вина, может, не более чем результат впитанного либерализма или же остаточный детский страх. В самом деле, я совсем не уверен в этой самой виноватости белого завоевателя; вполне возможно, это всего лишь конструкт политических левых, великих изобретателей предписанных переживаний и понятий[264].

---

[263] Примечания: 263
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 72.

[264] Примечания: 264
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 72–73.

То, как Мёрри объединяет белую сельскую бедноту и людей, чьи земли эта беднота отобрала, неохота, с какой он «извиняется» за исторические преступления колониализма («Нельзя извиняться за то, что ты [т. е. лично] не делал», — возразил он в одном интервью 2001 года), и, что немаловажно, его использование («апроприация») аборигенных культурных форм без разрешения их хранителей рода — одно сплошное противоречие[265].

В ответ на критику Мёрри отстранился от индивидуализма, какой смотрит сверху вниз на общинные формы, и от космополитизма, что высмеивает привязанность к малой родине. Вместо них Мёрри закрепился в не различающем цвета кожи австралийском национализме, в романтической вере, что культура органически произрастает из родной почвы:

> Я безмерно благодарен создателям и толкователям традиционной аборигенной поэзии и песни за многое, и не в последнюю очередь за то, что они показали мне глубоко близкий мир, где искусство

[265] Примечания: 265
Интервью Джону Кинселле, *Meanjin* 2001/2, с. 158.

не отделено от человека, оно – жизненно важный источник здоровья для всех членов общины… аборигенное искусство дало мне базу отсылок и естественную силу, истинно австралийскую основу, на которую можно опираться, сопротивляясь постоянному ввозу Западной гнили, идиотизма и классового сознания[266].

---

[266] Примечания: 266
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 96–97.

Пять

В очерках, написанных в 1980-е, Мёрри предлагает поразительный феноменологический рассказ об опыте чтения поэзии. Менее убедительно делает он заявления о важности поэзии для нашего психического здоровья. Опыт чтения «настоящего» стихотворения, по словам Мёрри,

> …отмечен странной одновременностью покоя и бурного воодушевления. Ум желает спешить дальше, получить еще и еще, но и его удерживает благоговение, какое жаждет продлить миг и прожить его вне времени. Сознательно мы едва замечаем, что дыхание у нас сделалось жестче, изменилось, подчинилось приказам вне нас самих… Можно сказать, что стихотворение танцует нас в своем ритме, пусть с виду мы и неподвижны, читая его. Оно втайне берет наше тело взаймы, чтобы воплотиться самому[267].

[267] Примечания: 267
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 259.

Стихотворение само по себе парадоксальная сущность, и конечная, и неистощимая:

> Любое толкование, какое мы вкладываем в стихотворение, со временем истощится и станет казаться несообразным, но незыблемое явление стихотворения останется, истощая наши попытки ограничить его или разрядить[268].

Опираясь на популярную психологию, Мёрри определяет недавно развившиеся лобные доли человеческого мозга как источник сознания, тогда как старый, рептильный мозг отвечает за грезы. «Настоящее» стихотворение, и по-настоящему продуманное, и по-настоящему увиденное в грезе, представляет собой «цельность мышления и жизни». Оно «воплощает полноту и втягивает нас в нее, чтобы поддержать и освежить нашу собственную [полноту]»[269].

Этот подход в защиту поэзии, пусть и не необы-

[268] Примечания: 268
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 260.

[269] Примечания: 269
Murray, *The Paperbark Tree*, с. 260.

чен сам по себе, в свете суровой критики модернизма у Мёрри представляется любопытным. Ибо понятие о стихотворении как о вневременном предмете, который притягивает, но истощает толкования, напоминает в первую очередь о стихотворении как словесной иконе (Уильям К. Уимсэтт) или о «крепко выкованном сосуде» (Клинт Брукс). На самом деле поэтика Мёрри прекрасно вписывается в сочетание английского психологического эмпиризма и немецкой эстетики идеалистов, которое породило американский Новый критицизм, и многие стихи Мёрри сами выигрывают от некоего пристального аналитического чтения, практикуемого школой Новой критики.

Новая критика была общеизвестна своей бесполезностью для чтения «примитивной» поэзии, подобной «Циклу Лунной кости» или поэзии в струе Уолта Уитмена или Чарлза Олсона — той самой, какой Аллен следовал в «Новой американской поэзии». К чести Мёрри как поэта, его собственная обширная работа оставляет любое его теоретизирование позади. Одна из ключевых австралийских ценностей, которую он прославляет, — развальца. Развальца для Мёрри — то же, что для Уитмена разгильдяйство: расслаб-

ленность в мире, которую подавляют опрятные умы школьных учителей и городских планировщиков. «Одернутая и отринутая / [развальца] слушает с ухмылкой, одной ногой на рельсе возможности»[270].

[270] Примечания: 270
Murray, *Collected Poems*, с. 183.

Шесть

В неопубликованном письме, процитированном его биографом Питером Александром, Мёрри описывает свой поэтический труд как «квазижреческую работу», выполняемую в подражание Христу («Это Его жизнь, какую я могу прожить собственными усилиями»)[271]. В этом отношении Мёрри возвращается к Джерарду Мэнли Хопкинзу, которому многим обязан.

Пол Кейн, написавший лучшее исследование австралийской поэзии, отслеживает точку зрения Мёрри на поэзию и религию вплоть до Рудольфа Отто (1869–1937), чью книгу «Das Heilige» (1917), чье название переводится как «Священное»[272], Мёрри читал в студенческие годы, а за Отто — к философу Якобу Фридриху Фризу (1773–1843), сформулировавшему представление о способности человека к *Ahndung* (догадке, предчувствию), которая позволяет ему направлять познание божественного. Именно в ключе этой неортодок-

---

[271] Примечания: 271
Alexander, *Les Murray*, с. 107.

[272] Примечания: 272
Пер. названия А. Руткевича. — *Примеч. пер.*

сальной ветви кантианской философии следует, по Кейну, подходить к тому, как Мёрри видит поэтическое призвание[273].

Во множестве важных стихотворений с начала 1980-х Мёрри исследует состояние ума (или духа), в котором поэт соприкасается с божественным. Ключевые понятия — благодать и невозмутимость, абстракции, которым его стихи пробуют придать плоть. Стихотворение «Беспристрастность» — которое по самому своему тону есть образец уравновешенности — завершается предложением нам, читателям: если мы находим состояние беспристрастности таким же трудным для постижения через рациональный ум, как трудно достичь его усилием воли, мы, возможно, сочтем, что

> *…естественнее смотреть на птиц среди*
> *улицы, на их жизнь,*
> *что жадна, стеснена, отважна*
> *и благоразумна,*
> *как любая на этих кирпичных деревьями*

[273] Примечания: 273
Kane, *Australian Poetry*, глава 11.

испещренных миль поселения,
наблюдать непрестанную есть-нет
благодать, что внимает почти любому
движенью их,
та самая благодать, недвижимая
в силуэтах деревьев
и сложная в нас самих и других
пешеходах: мы видим, она неделима
и едва ль по желанию. Что она осеняет нас
из несоразмерного,
что мы иногда уловляем, из схваченного
в одной точке
(умы птичьи и наши так нарочито
зрительны):
поле все целиком есть передний план
и в равной же мере задний,
как полотно равенства. Беспредельно
подробное,
как Божье внимание. Где ничто

не уменьшено перспективой[274].

Не следует нам теряться, говорит Мёрри, из-за неуловимого, мерцающего свойства «есть-нет» у нашего соприкосновения с нуминозным. Скорее, нужно учиться ждать беспристрастности — как поэтам или как верующим — для следующей вспышки благодати. Поэтическое прозрение и откровение по своей природе «переменны, / словно действия этих птиц — хохлатого голубя, попугая-розеллы, — / что летают, смыкая крылья, бия ими и вновь смыкая»[275].

[274] Примечания: 274
Murray, *Collected Poems*, с. 179–180.

[275] Примечания: 275
Murray, ‘Poetry and Religion’, *Collected Poems*, с. 265.

Семь

Мёрри сочинил стихотворения, входящие в любой список лучших («классических») австралийских стихов; некоторые возникли достаточно давно, чтобы впитаться в национальное сознание. Среди них — созерцательная «Прогулка к скотному выгону» (1972) и ликующий «Праздничный цикл песен Буладела-Тари», «Беспристрастность» и парочка философских стихотворений-очерков «Об интересе» (все 1983 года), множество более сокровенных произведений — «Одинокий вечер в Бунье» (1969) или «Оловянная лохань для мытья» (1990), виртуозные «Переводы из природного мира» (1992), броско являющие жутковатую способность Мёрри проникать в сознание животных, а также «Лисово поле» (1990) — об уничтожении слабоумных при нацистах.

Поэтический роман «Фреди Нептун» (1998) занимает в наследии Мёрри неловкое место. На манер Вольтерова «Кандида» он берет своего немецко-австралийского героя Фреди Бёттхера, невинного человека с физическими возможностями едва ли не сверхчеловеческими, на экскурсию по мировой истории с 1914 по 1945

год. Сельский мальчишка, которого постоянно травят за его немецкость, Фреди — очевидный дублер если не самого Мёрри, то загнанной самости, в тенетах которой Мёрри время от времени застревает.

Версификация во «Фреди Нептуне» неизменно живая, в нем множество поразительных находок, но умения Мёрри как рассказчика ограничены, и то, что мыслилось как пикареска, быстро вырождается в простую последовательность то одного, то другого. Сам Мёрри намекал, что его роман лучше всего читать параллельно со стихотворениями из «Вахлаков», то есть как катарсическое упражнение, в котором он избывает из груди обиженную ярость.

Ни одно из стихотворений, которые я выделил среди лучших у Мёрри, не относится к написанным позже 1992-го. С того года он опубликовал — не считая «Собрания стихотворений» 2002-го — несколько сборников стихов послабее, с моей точки зрения. Под названием «Убить черного пса» (1997) он издал и мемуары своей долгой борьбы с депрессией. Мемуары эти опубликованы с задиристым послесловием, датированным 2009 годом, где он возобновляет старые, но, очевидно, незабытые распри с «официальной» австралий-

ской культурой, которую клянет за устроение медиакампаний против него и в целом за то, что она перестала быть с обществом на одной волне[276].

Вероятно, пришло время Лесу Мёрри оставить старые обиды. Он получил множество общественных наград и широко признан как ведущий австралийский поэт своего поколения. Его стихотворения «преподают» в школах и университетах; ученые пишут о них просвещенные статьи. Сам он заявляет, что за рубежом его читают больше, чем на родине. Может, и так, а может, и нет. Но даже если это правда, он не первый писатель с такой судьбой. И это лучше, чем не быть читаемым вообще.

[276] Примечания: 276

Les Murray, *Killing the Black Dog: A Memoir of Depression* (Нью-Йорк: Farrar, Straus & Giroux, 2009), с. 32.

22
Чтение Джералда Мёрнэйна

Между 1840 и 1914 годами Ирландия опустела вполовину. Целый миллион человек умер от голода, но большинство тех, кто отправился прочь с родины, отправился вдаль в надежде на лучшую жизнь. Хотя Северная Америка была предпочитаемым направлением, более трехсот тысяч двинулось искать лучшую жизнь в Австралии. К 1914 году в Австралии было самое мощное этническое присутствие ирландцев из всех стран на свете, не считая самой Ирландии[277].

Общинная жизнь ирландских австралийцев сосредоточивалась, что естественно, вокруг католической церкви. До середины XX века церковь в Австралии была ветвью Ирландской церкви, и лишь после Второй мировой войны, с волной иммигрантов из католической Южной Европы, принесших с собой свои ритуалы и народные традиции, церковь в Австралии начала утрачивать

[277] Примечания: 277

См.: R. F. Foster, *Modern Ireland 1600–1972* (Лондон: Allen Lane, 1988), с. 323, 324; David Fitzpatrick, *Oceans of Consolation* (Мельбурн: Melbourne University Press, 1995), с. 6.

свою ирландскость.

Строгая в послушании учению и во внешних обрядах, подозрительная к современному миру и его соблазнам, церковь в Австралии сосредоточила все силы на том, чтобы не допускать брожений среди паствы, и старалась, чтобы каждый ребенок из католической семьи получил католическое образование. Джералд Мёрнэйн, родившийся в 1939 году, подпал под ту же политику. Начиная с «Тамарисковой улицы» (1974) и далее Мёрнэйн в своем крепком корпусе художественных и публицистических работ запечатлел влияние ирландско-австралийского католического образования на ребенка мужского пола, чьи натура и семейное происхождение так похожи на авторские, что лишь мёрнэйновский дух щепетильности не позволяет считать этого ребенка юным Мёрнэйном. Среди следов этого образования есть, с одной стороны, и неугасимая вера, что за пределами этого мира есть иной, а с другой — глубоко впитанные чувства личной греховности.

О вере Мёрнэйна в иной мир следует оговориться сразу. Хотя после старших классов он и сделал первые шаги, чтобы стать священником, но вскоре забросил этот замысел и вообще отка-

зался от религиозных обрядов — навсегда. Таким образом, вера, которую Мёрнэйн сохранил в себе, по сути, скорее философская, нежели религиозная, хоть и не менее мощная. Доступ же к иному миру — миру, отличному от нашего и во многом лучшему, — обретается не упорным трудом и не благодатью, а посвящением себя художественному вымыслу.

Что же до греховности, то мальчик, с которым мы знакомимся в книгах Мёрнэйна, — мальчик, которого я остерегусь именовать юным Мёрнэйном, — наделен всем мыслимым подавленным любопытством к сексу, какого можно ожидать в ребенке, выращенном в общине, где нечистые поступки поносят с кафедры, однако в таких туманных словах, что остается загадкой, в чем именно эти нечистые поступки выражаются. В красноречивом эпизоде, изложенном в «Ячменной делянке» (2009), мальчик ждет, пока все в доме уснут, а затем выбирается из постели, чтобы разглядеть кукольный домик, принадлежащий его двоюродным сестрам, к которому ему запрещено прикасаться, связанный в его подсознательном уме (понятие «подсознательный ум» я употребляю условно — о суровых самоограничениях Мёрнэйна будет далее) не только

с телесными тайнами девочек, но и с дарохранительницей, где хранятся ритуальные сосуды для церковной службы. В лунном свете смотрит он в крошечное окно, желая дотянуться пальцем и прикоснуться к таинствам внутри, однако боится, что оставит по себе какой-нибудь след виновности[278].

Как мужское оказывается внутри женского — лишь одна из множества тайн, с которыми сталкивается этот ребенок. В его наивной космологии Бог-Отец — в лучшем случае далекое присутствие. Судьбой ребенка повелевает некая фигура, которую он называет Покровительницей, — это соединение Девы Марии и матери самого мальчика в молодости. «Сама цель ее существования, — пишет Мёрнэйн, — в том, чтобы оставаться отстраненной от меня и тем самым обеспечивать мне задачу, достойную целой жизни усилий: простую, но непостижимую задачу оказаться в ее присутствии»[279]. Потребность посвятить женскому началу некий обременительный жест покаяния становится одним из

[278] Примечания: 278
Gerald Murnane, *Barley Patch* (Шампейн: Dalkey Archive Press, 2011), с. 27, 127.

[279] Примечания: 279
Murnane, *Barley Patch*, с. 129–130.

глубинных мотивов Мёрнэйна-писателя, в особенности вдохновив его роман «Внутренняя земля» (1988).

Как писатель Мёрнэйн уж точно не наивный, прямолинейный реалист. Запечатлеть на бумаге, каким было ирландское католическое воспитание в Австралии 1950-х, — лишь часть его устремлений. Как становится кристально ясно, у его героя-мальчишки, который, поклоняясь Покровительнице, также пытается уговорить кузин спустить в сарае трусики, бытие двойственное: есть у него и повседневный мир, который он делит с нами, и тихий иной, который тем не менее есть часть нашего, хоть это и непросто объяснить.

В связи с этим Мёрнэйну нравится цитировать гномическое наблюдение, приписываемое Полю Элюару: «Есть другой мир, но он в мире этом»[280]. Для читателя прозы Мёрнэйна постичь, как этот другой мир соотносится с нашим, — главное препятствие к пониманию, что же замышляет Мёрнэйн или, во всяком случае, что, как ему ка-

---

[280] Примечания: 280

«Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci». Я не в силах подтвердить, что Элюар действительно автор этого высказывания. См.: Gerald Murnane, *Inland* (Шампань: Dalkey Archive Press, 2012), с. 103. Эту же строку Патрик Уайт взял эпиграфом к «Плотной мандале» (1974), своему роману о визионере из предместий.

жется, он замышляет.

Поэтому мальчика, о котором Мёрнэйн пишет, следует понимать как фигуру в воображении автора? Есть ли такое место, которое приблизительно можно назвать воображаемым миром, где все персонажи Мёрнэйновой прозы обретают бытие, и когда Мёрнэйн (или вымышленная сущность «Мёрнэйн») пишет об ином мире, что находится в мире этом, нет ли у него на уме чего-то более необычного, чем мир, содержащийся в воображении авторской самости?

О себе самом, о своем уме и о способности этого ума вызывать к жизни существ, которые «по-настоящему» не существуют, Мёрнэйн говорит вот что:

> Он никогда не имел сил поверить во что-то, именуемое его бессознательным умом. Понятие «бессознательный ум» казалось ему внутренне противоречивым. Слова «воображение», «память», «личность», «самость» и даже «действительное» и «ненастоящее» виделись ему смутными и вводящими в заблуждение, а все теории психологии, о которых он

читал в юности, уходили от ответа на вопрос, *где* же ум. По его мнению, главное исходное положение состояло в том, что ум – это некое место или даже громадный набор мест[281].

Мёрнэйн заполняет свою схему ума — или, вернее, своего собственного ума, поскольку обобщения ему неинтересны, — так:

На шестом десятке он… стал считать, что состоит в основном из образов. Осознавал он лишь образы и чувства. Чувства связывали его с образами, а образы – друг с другом. Связанные образы складывались в громадную систему. Ему никогда не удавалось вообразить у этой системы границы, в какую сторону ни посмотри. Он для удобства называл эту систему своим умом[282].

---

[281] Примечания: 281
Gerald Murnane, *Emerald Blue* (Мельбурн: McPhee Gribble, 1995), с. 87.

[282] Примечания: 282
Murnane, *Emerald Blue*, с. 85.

Писательская деятельность, таким образом, неотличима от самоисследования. Она состоит в созерцании моря внутренних образов, различении связей между ними и выражении этих связей в грамматически выстроенных предложениях («Нет в мире ничего столь сложного, чего нельзя было бы выразить в грамматических конструкциях», — пишет Мёрнэйн или «Мёрнэйн», чьи взгляды на грамматику жестки, даже педантичны)[283]. Присуща ли внутренне связь между образами им самим или же она создается деятельным, формирующим сознанием; каков источник силы («чувства»), которая различает эти связи; следует ли всегда доверять этой силе — такие вопросы Мёрнэйна не интересуют или по крайней мере не рассматриваются в его писательских работах, где он редко отказывается от самоосмысления.

Иными словами, при том, что есть топография Мёрнэйнова ума, теории ума, достойной обсуждения, у Мёрнэйна нет. Если и есть некая направляющая, творящая сила за вымыслами ума, ее едва ли можно назвать силой: ее суть словно бы сводится к бдительному бездействию.

---

[283] Примечания: 283

Gerald Murnane, *Invisible Yet Enduring Lilacs* (Сидней: Giramondo, 2005), с. 181.

Как писатель Мёрнэйн, таким образом, радикальный идеалист. Его вымышленные персонажи или «образ-личности» (*персонаж* — понятие, которым он не пользуется) обретают бытие в мире, очень похожем на мир мифа, он чище, проще и подлиннее, чем тот мир, где рождаются, живут и умирают их будничные аватары[284].

Читателям, которые, вопреки всем усилиям Мёрнэйна, неспособны различить образ-личности и вымыслы, порожденные человеческим воображениям, лучше всего обращаться с теоретизированием Мёрнэйна — которое проникает в саму ткань его художественной прозы, — как попросту с причудливым способом предупредить нас от отождествления рассказчицкого «я» с человеком по имени Джералд Мёрнэйн, не более, а следовательно, не читать его книги как автобиографические записи, обязанные подчиняться тем же стандартам правды, каким подчиняется исторический текст. Повествующее «я» будет не менее вымышленной фигурой, чем герои повествования.

Вместе с Дэвидом Малуфом (р. 1934) и Томасом Кенилли (р. 1935) Джералд Мёрнэйн относит-

---

[284] Примечания: 284
Murnane, *Barley Patch*, с.126.

ся к поколению писателей, повзрослевших в Австралии, которая все еще была культурной колонией Англии, подавленной, пуританской и подозрительной к иностранцам. Из того поколения Мёрнэйн был самым непокорным по отношению к навязанным нормам реализма и самым открытым ко внешнему влиянию, хоть европейскому, хоть обеих Америк.

Между 1974-м и 1990-м Мёрнэйн издал шесть книг. Среди них «Равнины» (1982) и «Внутренняя земля» (1988) обычно читаются как романы, хотя им недостает многих привычных черт романа: в них нет сюжета, достойного упоминания, и лишь очень пунктирная повествовательная линия; их персонажи не наделены именами и имеют мало определяющих черт. «Пейзаж с пейзажем» (1985) и «Бархатные воды» (1990) — опознаваемо собрания малой прозы, на некоторых заметен отпечаток Хорхе Луиса Борхеса. Мёрнэйн выразительно отсутствует в списках австралийских писателей, отозвавшихся на призыв воспевать австралийскость или же в ней пристально разбираться: один рассказ в «Пейзаже с пейзажем» — сатирический комментарий, пусть и не полностью удачный, к этому призыву.

После 1990-го, по его же собственным словам,

Мёрнэйн оставил прозу. В предуведомлении к «Незримой, но живучей сирени» (2005) он пишет: «Не надо было и пробовать писать ни художественную, ни публицистическую прозу, ни что угодно в промежутке. Надо было предоставить чутким издателям право обнародовать мои сочинения как очерки». И «Сирень», и возникшая следом «Ячменная делянка» — приблизительно говоря, сборники очерков. В «Ячменной делянке», более представительной из двух книг, Мёрнэйн вспоминает свою семью, детство и начало взрослости; размышляет о своей писательской карьере, в том числе и о решении перестать сочинять прозу; исследует собственную писательскую практику; очерчивает свою философию прозы и вкратце пересказывает заброшенные проекты — эти пересказы до того подробны и проработаны, что того и гляди сделаются самостоятельными прозаическими произведениями.

Еще ребенком, вспоминает Мёрнэйн, ему нравилось читать, поскольку чтение позволяло ему привольно блуждать среди вымышленных персонажей и открыто глазеть на (вымышленных) женщин. В реальной жизни глазеть запрещалось; подглядывать тайком стало его тайным грехом. Он томился по знакомству с девушкой, которой

станет достаточно любопытен, чтобы она подглядывала за ним. Чтобы подогреть в девушках любопытство, он подчеркнуто ими пренебрегал и занимал себя писательством. И все время тосковал по «некоему слою мира, предельно далекому от моего унылого, [где] было бы возможно иногда следовать своим желаниям без последующей кары»[285].

В свой третий десяток он вошел (продолжает он в прямом автобиографическом ключе) «без навыков, какие позволяли большинству других молодых людей моего возраста обретать постоянных девушек или даже невест и жен». По выходным встречался с другими одинокими изголодавшимися по сексу молодыми католиками — выпить пива и поболтать о девушках. Остальное время куковал у себя в комнате, писал[286].

Его решение посвятить себя писательству, а не дальнейшему образованию семья встретила неодобрительно; после выхода в свет первой его книги любимый дядюшка отказался от него. Чтобы укрепить свою решимость, он повторял про себя, как мантру, стихотворение Мэттью

---

[285] Примечания: 285
Murnane, *Barley Patch*, с. 126.

[286] Примечания: 286
Murnane, *Barley Patch*, с. 153, 157–159.

Арнолда «Ученый-цыган», где воспета жизнь, посвященная одинокому интеллектуальному поиску. Для заработка, говорил он себе, будет играть на скачках.

Задним числом он размышляет, как можно было профукать три десятилетия своей жизни на сочинение художественной прозы. Мёрнэйн перебирает несколько гипотез, ни одна из них не вполне серьезна. Одна такова: боясь путешествовать, он вынужден был изобрести мир за пределами своего уголка в Виктории.

Отказавшись от письма, уведомляет нас Мёрнэйн, он отказался и от чтения новых книг, посвятив себя самым значимым для себя писателям, в основном — Марселю Прусту, Эмили Бронте и Томасу Харди. В оставшиеся ему годы он решил занять себя «умственными сущностями», которые навещали его в течение жизни: будет «созерцать эти образы и поддаваться чувствам, которые [составляют] устойчивую суть всего моего чтения и всего письма». Эти образы он будет неустанно перебирать и переобустраивать, чтобы его работы в прозе можно было наконец рассматривать как набор вариаций, глав в единой задаче длиною в жизнь. Пример Пруста здесь

очевиден[287].

Завороженность скоплениями образов в собственном уме ведет Мёрнэйна к исследованию того, как работает память. Он читает книги по мнемонике, в том числе и «Искусство памяти» Фрэнсес Йейтс; даже изобретает собственную систему, основанную на скачках и цветах облачения жокеев. Более всего его интересует то, что он мог бы (если бы не отверг представление о бессознательном) именовать бессознательными ассоциациями: то, каким образом слово «хиатус», например, вызывает в уме образ «серо-черной птицы, борющейся с ветрами высоко в небе»[288].

Когда он не спит, образы в памяти не дают ему покоя, не оставляют его, пока ему не удается найти им место в сети образов. Свойства этих образов — ассоциации, эмоциональная окраска — занимают его глубже, чем их очевидное содержимое. Его вымыслы, по глубинной сути, — исследования свойств образов. Ему неинтересно, откуда в жизненном опыте эти образы происходят, то есть у него нет желания подчинить их кажущемуся реальному.

---

[287] Примечания: 287
Murnane, *Barley Patch*, с. 14, 85.

[288] Примечания: 288
Murnane, *Barley Patch*, с. 204.

Самые трудные страницы «Ячменной делянки» касаются положения «другого» мира, где обитают вымышленные сущности. Хотя подобные сущности, возможно, зависят от того, придаст ли им бытие тот или иной писатель, в конечном счете они ускользают от авторской власти или же превосходят ее. Их внутренняя жизнь принадлежит им целиком; в некоторых случаях их автору не удается постичь, кто они на самом деле.

Важная стадия наступает в писательской жизни, продолжает Мёрнэйн, когда письмо само по себе способно от простого наблюдения за внутренними образами и сообщения о них отойти к образ-жизни с образ-личностями в другом мире. Читателей правильной разновидности можно привести или прихватить за собой в пространство, где они или их образ-личности обитают бок о бок с вымышленными существами.

Слишком отрывочные и причудливые для настоящей метафизики художественной прозы, эти страницы лучше всего читать как поэтическое кредо писателя, который в некий момент заходит достаточно далеко, чтобы постановить: «настоящий» (повседневный) мир и настоящий (идеальный) мир сохраняют по отношению друг к другу напряжение эротической взаимности,

поддерживая существование друг друга:

> Я всего лишь предполагаемый автор этого художественного вымысла и потому смог обрести существование лишь в миг, когда некий женский персонаж, читавший эти страницы, сложил у себя в уме образ мужского персонажа, который написал эти страницы, думая о том женском персонаже[289].

Найдутся читатели, которые отмахнутся от Мёрнэйновой системы двойного мира как от праздного или завирального теоретизирования и, вероятно, еще и добавят, что система эта показывает Мёрнэйна как сплошной интеллект без всякой души. Мёрнэйн косвенно отзывается на эту критику в «Ячменной делянке», излагая историю своего последнего посещения любимого дядюшки, когда тот умирал от рака, — того самого дядюшки, кто обрезал все связи с племянником, когда тот решил стать писателем. Вдвоем они провели вместе последний час, на типично ав-

[289] Примечания: 289
Murnane, *Barley Patch*, с. 170.

стралийский манер: отметая любые проявления сентиментальности, обсуждали скачки. После чего Мёрнэйн уходит из больничной палаты, отыскивает укромное место и там плачет.

Дядя был прав, отмечает далее Мёрнэйн: ни к чему было ему тратить жизнь на писательство. Тогда зачем же он выбрал это? Ответ: без писательства он «никогда бы не смог объяснить другому человеку, что́ я чувствую к нему или к ней»[290]. Иными словами, лишь рассказывая историю человека, вроде бы лишенного всяких чувств, но который тайком плачет, элегически адресуя эту историю тому, кто уже не услышит, можно явить этому человеку свою любовь.

Сочинения Мёрнэйна, от «Внутренней земли» и далее, неизменно отражают эту трудную личную судьбу. С одной стороны, жизнь писателя все более отдаляла его от человеческого общества, с другой — лишь посредством письма остается надежда сделаться человечным. Элегический тон, каким отмечены поздние работы Мёрнэйна, происходит из осознания, что он есть то, что он есть, что в этой жизни второй возможности уже не будет, что лишь в «другом» мире сможет он

---

[290] Примечания: 290
Murnane, *Barley Patch*, с. 167–168.

восполнить то, что утратил.

«Ячменная делянка» завершается кратким пересказом одного из прозаических проектов, который Мёрнэйн забросил в 1970-е. Его герой, молодой человек, неуклюжий с девушками, подумывает, не податься ли ему в священники, и так далее — молодой человек, очень похожий на самого́ молодого автора. Но вдруг Мёрнэйн бросает пересказ, осознав, что вернулся к написанию, пусть и в виде синопсиса, работы, которую решил оставить.

В книге «Внутренняя земля», которую можно условно назвать прозой, как «Ячменную делянку» — очерками, мы возвращаемся к школьным дням молодого Мёрнэйна (самости молодого Мёрнэйна). В одиннадцать лет к нему в классе прибивается девочка, которую он называет просто «девочкой с Бендиго-стрит»[291]. Они становятся близкими приятелями, даже родственными душами, пока их не разлучает переезд семьи, после чего они больше никогда не видятся.

Между ними не проскальзывает ни слова любви. Однако мальчик через посредника вызнает, нравится ли он девочке, и ему сообщают, что

---

[291] Примечания: 291
Murnane, *Inland*, с. 98.

девочке он «очень нравится»[292].

Мёрнэйн постарше (самость Мёрнэйна постарше) вспоминает об этой невоплощенной любви тридцатилетней давности. «Внутренняя земля» — послание девочке с Бендиго-стрит: объявление любви, плач по утраченной возможности, а также — и здесь мы соприкасаемся с мотивационной силой, которую труднее обозначить, — жест покаяния.

Прегрешение, которое «Внутренняя земля» предположительно должна искупать, по истории юной парочки не очевидно, однако оно, судя по всему, есть отчасти устройство Мёрнэйновой самости, которая фигурирует как писатель книги. «Внутренняя земля» пытается придать плоть тому смутному первоначальному греху, размещая его открыто в художественном произведении и тем самым — в метафизической системе Мёрнэйна — делая его реальным.

Вымысел, который Мёрнэйн изобретает, — сложная работа, до того сложная, что, отслеживая ее нюансы, читатели-новички растеряются. Одна из переворотных для Мёрнэйна книг — «Люди Пу́сты», роман, исследующий сельскую

---

[292] Примечания: 292
Murnane, *Inland*, с. 110.

жизнь Венгрии, написанный Дьюлой Ийешем (1902–1983). Ийеш запечатлевает эпизод из своего детства в деревенской усадьбе: юная дочка соседей, изнасилованная своим опекуном, утопилась, и Ийеш видел ее труп. Мертвая девушка стала для него вдохновением, «ангелом дерзости и непокорства» в его позднейших борениях за то, чтобы положить конец издевательствам над бесправными крепостными, каким подвергали их помещики[293].

Эта трагическая история, на которую Мёрнэйн в своих работах то и дело ссылается, ярче всего выходит на передний план во «Внутренней земле», где ответственность за смерть девочки берет на себя не поименованный венгерский землевладелец. Этот человек излагает первые эпизоды в книге, и он же один из аватар Мёрнэйна-писателя. Его покаяние, выраженное в самых завуалированных понятиях, принимает форму очерка, присланного в журнал под названием «Большая земля», издаваемый Институтом исследования прерий в городе Идеал, Южная Дакота, а издает его Энн Кристали, давнишняя возлюбленная землевладельца. Энн Кристали, урожденная

[293] Примечания: 293
Gyula Illyés, *Hungarian Review*, июль-2011, с. 92.

венгерка, ныне замужем за ревнивым скандинавом, который изо всех сил мешает общению между Кристали и ее бывшим возлюбленным.

История этой троицы — землевладельца, Энн Кристали, ее мужа — усложнена метапрозаической побочной игрой и пародиями на венгерских авторов вроде Шандора Мараи (Мёрнэйн читает по-венгерски и знаком с венгерской литературой) и занимает первые пятьдесят страниц книги — это ее наименее состоявшаяся часть. Через пятьдесят страниц венгерские равнины и Институт исследования прерий оказываются заброшены. Мёрнэйн, так сказать, глубоко вдыхает и бросается в долгую контрапунктную композицию, которая и есть вся остальная книга — чрезвычайно дерзкая, выдержанная и мощная вещь из всего, что он написал к тому времени.

Глубинное повествование — об одиннадцатилетних мальчике и девочке с Бендиго-стрит, об их дружбе и расставании и о позднейших орфееподобных попытках уже мужчины призвать девушку назад — а если не ее саму, то хотя бы ее тень — из царства мертвых и забытых. В повествование вплетено множество линий, которые объединяет один общий элемент — воскресение: осквернённая крепостная девочка,

возвращающаяся ангелом непокорства; любовники в «Грозовом перевале», соединившиеся в загробном мире («Внутренняя земля» завершается знаменитым финальным абзацем из романа Эмили Бронте); великое целительное видение, пережитое Марселем в «Обретенном времени»; строки из Евангелия от Матфея, предрекающие второе пришествие Христа.

Горизонты мальчика во «Внутренней стране», определяемые штатом Виктория, где он живет, возможно, и узки, однако обратный по отношению к Северному полушарию порядок времен года, связанный с наклоном оси планеты Земля, оказывается для мальчика источником глубокого интереса. Иисус как Мессия пророчествовал, что мир вскоре кончится, но утешил своих последователей, велев им понаблюдать за фиговым деревом: когда на серых ветвях покажутся зеленые побеги (то есть когда приблизится весна), он вернется. Неизменно послушный Риму, приходской священник мальчика следует северному календарю, а потому, даже проповедуя по тексту Матфея и повелевая пастве следить будто бы из глубин зимы за появлением первых ростков на фиговом дереве, жар середины лета уже накрывает их.

Очевидный урок: церкви следует приспосабливать свое учение к обстоятельствам Австралии. Урок, который извлекает юный Мёрнэйн, впрочем, — в том, что есть два календаря, действующие одновременно, два мировых времени, и если он не найдет способ жить согласно обоим календарям, налагая один на другой, спасения ему не будет.

И вновь мы видим действительность, искривляемую так, чтобы подходила под систему двойного мира. Мы сопереживаем уделу мальчика, застрявшего в ловушке, которую сам смастерил, лишь благодаря силе письма, с которой его история изложена. Эмоциональная увлеченность в позднейших частях «Внутренней земли» столь велика, сумрачный лиризм столь трогателен, а ум в точеных фразах столь неоспорим, что мы подавляем позыв улыбнуться, прощаем мальчику его воображаемые грехи и позволяем девочке-селянке из Венгрии и девочке с Бендиго-стрит пролить на нас свое благое сияние из запредельного мира, который, как-то так получается, есть и этот мир тоже.

Каждый день, пока писал [эти] страни-

цы, я думал о народе, который на обложке книги описывают или называют словом «степь» [т. е. *puszta*].

Поначалу, пока писал, я думал об этих людях так, будто все они мертвы, а я жив. Впрочем, потом, пока писал, я начал подозревать то, в чем теперь уверен. Я начал подозревать, что все люди, описанные или названные на страницах книги, живы, тогда как все другие люди мертвы.

Когда писал письмо, ставшее первой страницей из всех моих, я думал о молодой женщине, которая, думал я, мертва, тогда как я все еще жив. Думал, что молодая женщина мертва, тогда как я оставался в живых, чтобы продолжать писать то, что она никогда не смогла бы прочесть.

Сегодня, пока пишу эту последнюю страницу, я все еще думаю о той молодой женщине. Сегодня, впрочем, я уверен, что та молодая женщина все еще жива. Уверен, что та молодая женщина все еще жива, тогда как сам я мертв. Сегодня я мертв, но та молодая женщина остается в живых, чтобы продолжать читать то, что

я никогда не смог бы написать[294].

---

[294] Примечания: 294
Murnane, *Inland*, с. 166–167.

23
Дневник Хендрика Витбоя

Одна из всеохватных тем современной южноафриканской истории — распространение европейских поселений внутрь континента. Начав с голландского поселения на мысе Доброй Надежды, колонисты двинулись на север и восток, этот процесс продолжался с середины XVII до рубежа XX века и вышел далеко за пределы современных границ Южно-Африканской Республики.

Экспансия на восток привела к столкновению поселенцев с народами банту; на севере — к конфликту с куда менее многочисленными койсанскими народами. Как раз на северной границе сложилась семейная группа витбоев, выдающимся представителем которой стал Хендрик Витбой (1830–1905).

Голландскоговорящие фермеры, двигаясь на север к реке Гарьеп (Оранжевой), подминали под себя пастбища и водопои койсанских скотоводов, а тех, кто не сбежал, низводили до крепостных. Поскольку возможности властей

на Мысе применять силу на расстоянии были сильно ограничены, северная граница стала пристанищем для беглых рабов и других беглецов от закона, они сливались в вооруженные банды, жившие охотой, грабежом и угоном скота. К этим бандам постепенно прибились многочисленные обиженные крепостные из койсанов. Вскоре они уже регулярно нападали на земли племен нама за Гарьепом. В начале XIX века полдюжины таких банд закрепились к северу от реки в Великом Намаквaленде — Намаленд современной Намибии — и проникали все дальше на север, в Герероленд.

В отношении туземных народов нама и гереро бандиты вели себя как колонисты, в точности так же, как голландцы-буры — на других участках границы. Натиском более развитого вооружения (огнестрельного оружия, лошадей) и организации (так называемой системы коммандо) они сокрушали силу племенных хозяев земли. Устанавливали свою гегемонию, забирали мзду и уничтожали туземную культуру, навязывая новые правила языка, одежды и поведения.

Ключевой факт об этих колонистах — известных под названием орламы, чтобы отличать их, с одной стороны, от голландцев, а с другой

— от койсанских племен (происхождение слова «орлам» неоднозначно) — в том, что в понятиях расовой науки XIX века они «цветные». По культуре их трудно отличить от «белых» буров (они говорили по-голландски, носили европейского покроя одежду), но приграничные буры усвоили столько черт кочевого местного скотоводства, что их образ жизни сделался в той же мере африканским, в какой европейским.

В колонизации орламами Намаленда количество втянутых в это людей было по сегодняшним меркам крошечным. Типичная банда орламов состояла не более чем из нескольких сотен человек, включая женщин и детей, тогда как все туземное население нама было порядка десяти тысяч душ. Между орламами и порабощенными нама происходили сожительства и браки, на фотографиях, сделанных в 1880-е годы, трудно различить какую бы то ни было физическую разницу между первыми и вторыми, хотя некоторые орламы, как, например, группа, осевшая близ Рехобота, так называемые бастеры, продолжали держаться своего европейского происхождения.

Вторжение орламов ввело народы Южной Намибии в современный мир. В случае нама оно уничтожило их традиционную культуру, навязав

новую экономику, которая оказалась неустойчивой и стала причиной обеднения их земель. В случае с Гереролендом владычество орламов было менее уверенным, а влияние на племенные структуры гереро — не таким суровым. И нама, и гереро за века развили процветающие и устойчивые скотоводческие экономики, где ключевыми умениями было обеспечение пастбищ и воды для животных. Экономика орламов, входившая в состав более широкой экономики приграничных территорий, ввозившей произведенные на Мысе товары, а также предметы роскоши (сахар, алкоголь, кофе) и — что особенно важно — оружие и боеприпасы, тоже опиралась на скотоводство. С их стороны торговли, впрочем, орламы полагались не на выращивание своих стад, а на угон чужих или — что, по сути, то же самое — на взимание мзды скотиной. Молодых мужчин нама тянуло к яркой жизни орламских дружин, к старым скотоводческим умениям нама относились со все большим презрением, и по мере того, как эти умения угасали, сокращалось и поголовье стад. Чтобы покрыть недостачу в доходах, орламы взялись за коммерческую охоту, сперва — ради торговли слоновой костью, затем — страусиными перьями, но уже за следующее

поколение вся дичь оказалась перебита.

Полулегендарным основателем династии витбоев был Кидо (Купидо) Витбой, поведший свой народ через Гарьеп в Намаленд. Наследником Кидо стал его сын Мозес. Мозеса убили в 1886 году, а его место *каптейна* (вождя, военного предводителя) витбоев узурпировали. Узурпатора вызвал на бой и убил Хендрик Витбой, внук Кидо, и так занял пост *каптейна*.

Родившийся в 1830 году Хендрик Витбой (или, по названию нама / кхобесин) был по понятиям того времени и своего народа хорошо образован. Умел читать и писать по-голландски, располагал совсем не поверхностным знанием истории, а также владел ремеслами — плотницким делом, например; с миссионером Йоханнесом Ольпом изучал Библию. Тогда как другие туземные вожди зачастую устанавливали связи с церковью корысти ради (миссии обеспечивали вход в колониальную систему торговли и в целом в систему Западного знания), Витбой относился к Библии серьезно и, на манер Моисея, ощущал себя визионером-вожаком своего народа. Его литературный стиль показывает, как повлияло на Витбоя чтение Библии.

Витбоев «Dagboek» («Дневник») представляет

собой массивную тетрадь в кожаной обложке, приобретенную у кейптаунского колониального торговца. Около ста восьмидесяти девяти страниц испещрены рукописным почерком самого Витбоя, а также различных писцов и секретарей. Текст, состоящий преимущественно из копий переписки, связанной с делами витбоев, — на капском голландском, некоторые слова — в фонетической записи. Витбой явно считал дневник летописью своего правления. Этот уникальный документ захватили как трофей во время германского рейда 1893 года, и он добрался до капских архивов. Расшифровку дневника опубликовали в Кейптауне в 1929 году[295]. Никаких свидетельств, что Витбой продолжал вести дневник после 1893 года, нет.

«Дневник» начинается 1884 годом и вооруженной борьбой витбоев с гереро. В этих первых записях отчетливо видно удовольствие, какое Хендрик Витбой получает от жизни с перестрелками и угоном скота. И действительно, если б не непредвиденный вираж истории, Хендрику Витбою можно было бы предречь жизнь типичного *каптейна* орламов — жизнь в соперничестве

[295] Примечания: 295
Die Dagboek van Hendrik Witbooi. Предисловие: Gustav Voigts (Кейптаун: Van Riebeeck Society, 1929).

за богатство и власть с другими орламскими группами, с гереро и с туземными нама: харизматический лидер со сплоченным ядром крепких мужчин, вооруженных и верхом на лошадях, под своим командованием, а также группа приверженных семей под его защитой.

На самом же деле судьба Витбоя и его народа решалась удаленно. С 1870 года европейские державы блокировали импорт прусских товаров, и под этим давлением Пруссия была вынуждена искать другие рынки. В 1882 году немецкий торговец Адольф Людериц основал колонию в том месте, которое теперь называется заливом Людериц на побережье Намибии, и обратился к Берлину за официальной поддержкой. Канцлер Бисмарк пошел навстречу. От других европейских держав он потребовал права контролировать — и получил его — в виде протектората («Германская Юго-Западная Африка») над внутренними территориями рядом с этой торговой точкой. Вот так немцы обрели свою первую заморскую колонию — площадью 835 тысяч квадратных километров. Вскоре возникли и другие колониальные притязания: в Того, Камеруне, Танганьике, Самоа.

Сам Бисмарк не был склонен к полномасштабному захвату новых территорий, какой

потребовал бы создания местной администрации и, рано или поздно, построения дорогой инфраструктуры для поселенцев. Он скорее намеревался уполномочивать торговцев, подобных Людерицу, — пусть частные предприниматели эксплуатируют те земли. Но колониализм имеет собственную динамику. При более амбициозном преемнике Бисмарка явились под германским флагом экспедиционные силы, а затем прибыли германские поселенцы — занять землю, отнятую теми силами у местных народов. За двадцать лет южная часть Юго-Западной Африки была покорена — с великой жестокостью и большими человеческими потерями, а местные народы потеряли и земли, и скот. 29 октября 1905 года Хендрик Витбой умер от ран, полученных в сражении с немцами. Место его захоронения, где-то близ Ваальграса, неизвестно. Мемориал Витбоя находится в Гибеоне, главном поселении витбоев.

После смерти Хендрика его деморализованный народ попросил о перемирии. Однако спорадическое сопротивление немцам продолжилось до 1907 года, когда последнего лидера повстанцев Якоба Моренгу застрелила близ Апингтона в Капской колонии британская колониальная

полиция.

Задним числом нам понятно, что, если бы народы этих территорий с самого начала объединились и оказали колонистам сопротивление, им, вероятно, удалось бы сделать все предприятие непосильно дорогим для Германии. Они, в конце концов, были опытными в партизанской войне, вооружались западным оружием и знали местность так, как ее не знали немцы. Однако, увы, межгрупповая вражда продолжалась, как и прежде, и немцы использовали ее, чтобы расколоть оппозицию. Действительно, между 1894 и 1904 годами витбои поставляли бойцов в различные германские военные кампании против гереро. Последняя попытка восстания 1904 года, инициированная Сэмюэлом Магареро, к которой запоздало присоединился пожилой Витбой, пусть и мощно поддержанная, была обречена на неудачу — из-за превосходящих сил, которые немцы к тому времени собрали.

Не самая непривлекательная черта писем Витбоя, и для его немецких врагов, и для традиционных соперников вроде Сэмюэла Магареро, — их старомодная любезность. Витбой следовал кодексу чести, который включал в себя ненасилие по отношению к женщинам и детям, гуманное

обращение с пленными и достойное погребение мертвого врага. Включал он и ненападение, пока не напали (хотя Витбой, чтобы доказать, что не он агрессор, иногда вынужден был совершать мучительные подвиги словоблудия).

Поскольку офицерский кодекс чести был важен для его представлений о солдатской службе, нападение на базу Витбоя в Хорнкранце в 1893 году стало для него потрясением: германские солдаты намеренно поубивали женщин и детей. Подобное же презрение к африканской жизни, поддержанное псевдодарвиновской расовой наукой, которая классифицировала койсанские народы, включая нама, как низшую расу, проявилось и в ходе подавления восстания 1904 года. Генерал Лотар фон Трота, командовавший германскими войсками, прибыл в Юго-Западную Африку с заслуженной репутацией беспощадного человека, которую он обрел в кампаниях в Китае и Танганьике. Творимых варварств он нисколько не стыдился. «[Африканцы] подчиняются только силе, — писал он. — Применение такой силы с нескрываемым терроризмом [*Terrorismus*] и даже зверством [*Grausamkeit*] — моя политика [*Politik*]. Я уничтожаю бунтарские племена потоками

крови и потоками денег»[296].

Иллюзия Витбоя, что европейские военные офицеры подчиняются рыцарскому кодексу, питала его взаимодействия с майором Теодором Лойтвайном, самым по-человечески привлекательным из целой череды германских командующих, с какими Витбой сталкивался в бою. Письма, которыми они обменивались, овеяны обаянием старого мира. «Мой дорогой капитан, — пишет Лойтвайн 8 июля 1894 года, — я не планирую открытое противостояние до условленной даты [1 августа]. Ваш народ волен приходить в ваш лагерь и уходить из него, не опасаясь нападений, а также навещать моих людей. [Однако], с 1 августа у нас с вами война… Я сперва пришлю вам уведомление о начале боевых действий. До этого срока стрелять не буду»[297].

После того, как упомянутые боевые действия начались и Витбой был вынужден отступить, он пишет Лойтвайну: «Мой дорогой друг, я получил ваше письмо [от 4 сентября] на бегу и заметил,

---

[296] Примечания: 296

Цит. в: Horst Drechsler, *Südwestafrika unter deutscher Kolonialherrschaft* (Берлин: Akademie Verlag, 1966), с. 180.

[297] Примечания: 297

The Hendrik Witbooi Papers, ed. Brigitte Lau (Виндхук: National Archives, 1989), с. 135–136. Это издание включает перевод «Dagboek» авторства: Annemarie Heywood, Eben Maasdorp.

что вы готовы к переговорам. Я согласен на прекращение огня… Отвечу на ваше письмо с бивака. Наберитесь терпения… Лучше всего вам ожидать моего ответа в Науклюфте… С доброй надеждой и дружескими приветами, ваш друг капитан Хендрик Витбой» (с. 144–145).

Но джентльменские связи с Лойтвайном не должны создавать впечатление, будто Витбой был наивен в отношении военной действительности. Напротив, он был хитрым политическим деятелем и одаренным партизанским командиром, использовавшим мобильность своих сил и меткость своих людей, чтобы скомпенсировать их малочисленность (его войска никогда не превосходили шести сотен человек, а обычно их бывало существенно меньше). Едкость Витбоева остроумия, возможно, осталась недооцененной майором Куртом фон Франсуа, предшественником Лойтвайна, офицером, ответственным за зверства в Хорнкранце. «Молю вас вновь, дорогой друг, — пишет он Франсуа 24 июля 1893 года, — прислать мне два ящика патронов для «мартини-генри», чтобы мне было чем обороняться… Дайте мне оружие, как это принято между великими учтивыми нациями, чтобы вы могли победить вооруженного врага: лишь

так ваша великая нация может заявлять о своей честной победе» (с. 120–121).

Письма Витбоя возносятся до высот красноречия, когда он отвергает понятие владения землей, которое новые колонисты пытаются навязать. «Эта часть Африки — территория красных вождей», — пишет он в 1892 году собрату-*каптейну*[298].

> Мы едины по цвету и обычаю. Мы подчиняемся одним и тем же законам, и эти законы приятны нам и нашим народам, ибо мы не суровы друг с другом, но приноравливаемся друг к другу, дружественно и по-братски… [Мы] не творим запрещающих законов против друг друга касательно воды, выпасов или дорог, не берем мы и денег ни за что из этого. Нет, мы оставляем все это свободно доступным любому страннику, какой желает пересечь наши земли, будь он Красный, Белый или Черный… Но у Белых людей

[298] Примечания: 298

В расовой типологии Витбоя орламы и нама относятся к Красным народам, в отличие от Черных (гереро) и Белых (буров, британцев, немцев).

все совсем не так. Законы Белых людей совершенно невыносимы и нестерпимы для нас, Красных людей, они подавляют нас и подрезают нас со всех сторон, эти безжалостные законы, в которых нет ни чувства, ни приятия ни к кому, богатому или бедному (с. 80–81).

Для Витбоя воля, за которую он борется, — не абстрактное понятие, а глубоко прочувствованная свобода ездить и охотиться где желаешь, перегонять скот с пастбища на пастбище согласно временам года, а иногда, может, и применять ловкость скотокрада. Иными словами, он хочет сохранить в XX веке притягательный образ жизни, полукочевой, но в сути своей паразитический. «Ни грех это для меня, ни преступление — желать оставаться независимым вождем моей страны и людей, — с вызовом пишет он Лойтвайну в 1894 году. — Если желаете убить меня за это без всякой моей вины, вреда не будет, не будет и позора: я умру честно, за то, что мое» (с. 140). Часть этого пафоса — в его позиции, что образ жизни, в защиту которого он готов умереть, сделался экономически несостоятельным: даже если бы

не случилось никакого германского вторжения, такая жизнь все равно ушла бы в прошлое.

Благословение, что Витбой не дожил, чтобы увидеть судьбу своего Красного народа под пятой Германии. Как и гереро, они утратили оружие, скот и землю. Возникли новые законы, запрещающие «бродяжничество» (т. е. кочевой образ жизни) и превратившие их в рабочую силу для нового германского класса поселенцев, численность их к 1913 году достигла 15 тысяч человек. Из переживших великое восстание некоторых отправили в удаленные германские колонии, кого-то упекли в концлагеря. В самом жутком из таких лагерей, расположенном на Акульем острове в заливе Людериц, 1032 из 1795 узников погибли в течение года — от холода и болезней.

Из всех узников гереро и нама 45 % умерло в плену. Между 1904 и 1911 годами население гереро уменьшилось с 80 до 15 тысяч, нама («Красных») — с 20 до 10 тысяч. Трудно не рассматривать эти лагеря как часть единой программы, цель которой впервые стала очевидна в продолжении битвы при Ватерберге, когда Трота загнал остатки военных сил гереро вместе с их женщинами и детьми в пустыню Омахеке, чтобы они там сгинули от жажды. Победа над гереро, а затем и

над нама на поле боя была, как оказалось, лишь первым шагом к более масштабному и более жуткому проекту: геноциду.

В 2004 году на событии, отмечавшем столетие восстания 1904 года, официальный представитель правительства Германии произнес перед народом Намибии тщательно взвешенную речь, содержавшую *Bitte um Vergebung* (просьбу о прощении) за преступления Германии, но избегавшую слова *Entschuldigung* (извинение). «Зверства, совершенные в то время, ныне именовались бы геноцидом [*Völkermord*], — сказала дама-представитель, — и в наши дни генерал фон Трота был бы осужден и наказан»[299].

[299] Примечания: 299
www.windhuk.diplo.de/Vertretung/windhuk/de/03/Gedenkjahre_2004_2005/Seite_Rede_BMZ_2004-08-14.html

Примечания

(1) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Daniel Defoe, *Roxana*, пер. на исп. Teresa Arijón (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2014).

(2) Первый вариант был опубликован как вступление к: Nathaniel Hawthorne, *La Letra Escarlata*, пер. на исп. José Donoso, Pilar Serrano (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2013).

(3) Первый вариант был опубликован как вступление к: Ford Madox Ford, *El buen soldato*, пер. на исп. Sergio Pitol (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2015). По-английски опубликовано в: The Best Australian Essays 2016, сост. Geordie Williamson (Black Inc.).

(4) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Philip Roth, Nemesis, в: *New York Review of Books 57/16* (28 октября 2010 года).

(5) Первый вариант был опубликован в: *New York Review of Books 59/7* (26 апреля 2012 года) как рецензия на: Johann Wolfgang von Goethe, *The*

Sufferings of Young Werther, пер. на англ. Stanley Corngold.

(6) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Friedrich Hölderlin, *Poems and Fragments*, пер. на англ. Michael Hamburger, в: *New York Review of Books 53/16* (19 октября 2006 года).

(7) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Heinrich von Kleist, *La Marquesa de O. y Michael Kohlhaas*, пер. на исп. Ariel Magnus (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2013).

(8) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Robert Walser, *El ayudante*, пер. на исп. Juan José del Solar (Madrid and Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2014).

(9) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, пер. на исп. Graciela Isnardi (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2013).

(10) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Irène Némirovsky, четыре романа, в: *New York Review of Books 55/18* (20 ноября 2008 года).

(11) Первый вариант был опубликован как

предисловие к: Juan Ramon Jiménez, *Platero y yo* (Мехико: Lectorum, 2007).

(12) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Antonio di Benedetto, *Zama*, пер. на англ. Esther Allen (Нью-Йорк: New York Review Books, 2016), в: *New York Review of Books 64/1* (19 января 2017 года).

(13) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Leo Tolstoy, *La muerte de Iván Ilich, Patrón y peón, Hadji Murat*, пер. на исп. Alejandro Ariel González (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2014).

(14) Первый вариант опубликован в: *New Walk (Leicester)* (лето 2011 г.).

(15) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Samuel Beckett, *Letters*, 1929–1940, в: *New York Review of Books 56/7* (30 апреля 2009 года).

(16) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Samuel Beckett, *Watt*, пер. на исп. Cristina Piña (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2015).

(17) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Samuel Beckett, *Molloy*, пер. на исп.

Roberto Bixio (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2015).

(18) Первый вариант опубликован в: *Borderless Beckett/Beckett sans frontières*, ред. Minako Okamuro et al. (Амстердам: Rodopi, 2008).

(19) Из вступления к: Patrick White, *The Vivisector* (Нью-Йорк: Penguin, 2008), а также из рецензии на: Patrick White, *The Hanging Garden*, в: *New York Review of Books 60/17* (7 ноября 2013 года).

(20) Первый вариант был опубликован как предисловие к: Patrick White, *Las esferas del mandala*, пер. на исп. Elena Marengo (Мадрид, Буэнос-Айрес: El Hilo de Ariadna, 2015).

(21) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Les Murray, *Taller When Prone*, в: *New York Review of Books 58/14* (29 сентября 2011 года).

(22) Первый вариант был опубликован как рецензия на: Gerald Murnane, *Inland and Barley Patch*, в: *New York Review of Books 59/20* (20 декабря 2012 года).

(23) Первый вариант был опубликован как предисловие к: *Votre paix sera la mort de ma nation: Lettres d'Hendrik Witbooi* (Сен-Жерве: Passager

clandestin, 2011).