Джон Фаулз

КРОТОВЫЕ НОРЫ



Кротовые норы
Джон Роберт Фаулз

Аннотация
Джон Фаулз. Кротовые норы
Предисловие
Введение
I. Автобиографическое: писательство и я
Я пишу, следовательно, я существую (1964)
Заметки о неоконченном романе (1969)
Предисловие к сборнику стихов (1973)
О мемуарах и сороках (1983–1994)
Экранизация «Любовницы французского лейтенанта» (1981)
Франция современного писателя (1988)
Что стоит за «Волхвом» (1994)
Клуб «Дж. Р. Фаулз» (1995)
Греция (1996)
Симпозиум, посвященный Джону Фаулзу. Лайм-Риджис, июль, 1996 г. (1997)
II. Культура и общество
Быть англичанином, а не британцем (1964)
Сбирайтесь вместе, о вы, старлетки (1965)
Фолклендские острова и предсказанная смерть (1982)

III. Литература и литературная критика
Мои воспоминания о Кафке (1970)
Конан Дойл (1974)
Гарди и старая ведьма (1977)
«Элидюк» и «Ле» Марии Французской (1974–1978)
«Дон Жуан» Мольера (1981)
Эбенезер Ле Паж (1981)
Джон Обри и генезис «Monumenta Britannica» (1982)
Голдинг и «Голдинг» (1986)
«Потерянный рай» Ален-Фурнье (1986)
Англия Томаса Гарди (1984)
«Человек, который умер»: комментарий (1992)
IV. Природа и природа природы
Сорняки, жучки, американцы (1970)
Незрячее око (1971)
Кораблекрушение (1975)
Острова (1978)
Земля (1985)
Предметы коллекционирования: предисловие (1996)
Природа природы (1995)
V. Интервью
Дьявольская инквизиция: Джон Фаулз и Дианн Випон (1995)

Аннотация

Сборник эссе «Кротовые норы» – это прекрасная возможность познакомиться с Фаулзом-публицистом, заглянуть за кулисы творческого процесса писателя и понять его взгляды на жизнь, литературу и мир в целом. В этой книге литературное мастерство Фаулза предстает перед читателем в ином свете, в очередной раз подтверждая его славу эрудированного и талантливого рассказчика.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Джон Фаулз
Кротовые норы

John Fowles
Wormholes[1]

Copyright © J.R. Fowles, 1998
© Тогоева И., перевод на русский язык, 2021
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2021

[1] Примечания: 1

Буквальный перевод названия сборника «Wormholes» — «Червоточины», — используемый Дж. Фаулзом космологический термин, о чем ниже говорит автор, не соответствует русскому физическому термину. По согласованию с литагентом Дж. Фаулза, переводчики предлагают использовать в названии русский термин.

Предисловие

Когда впервые возникла речь о сборнике, я, честно говоря, вовсе не был в восторге от этой идеи. Я прекрасно понимал, что воспринять ее мне мешает не только чуть циничное, по существу, порожденное нашей культурой отсутствие симпатии к самому себе как известному писателю («Джону Фаулзу!»), но и такое же отвращение к существующему ныне климату, который определяет оценки и суждения, относящиеся к литературе. Сказанное может заставить читателя прийти к выводу, что я — образцовый пуританин, абсолютно лишенный какого бы то ни было тщеславия, однако вывод этот легко опровергнуть известной мне по собственному опыту истиной, в равной степени относящейся к любому писателю, будь то женщина или мужчина. Все писатели в силу своей профессии слепо и порой по-глупому эгоцентричны. Где-то глубоко, возможно, на самом донышке души, в каждом из них живет уверенность, что никто и никогда не мог бы написать лучше. Тщеславие, выливающееся в подобную самоуверенность, на самом

деле и есть отличительная черта, характерная для всего писательского рода. Преувеличенное сознание собственной уникальности — состояние, свойственное всем художникам: в яростных бурях каждодневного существования, где, кажется, буквально все в бездумном и непреодолимом гневе восстает против любой веры, любой философии, они как бы хватаются за то единственное бревно, что обещает помочь им выплыть. Нам некуда деться от этого архетипического стремления, часто противоречащего всем социальным и политическим убеждениям, — стремления держаться за собственную самость, за собственную неповторимую индивидуальность. Это в каком-то смысле подобно той «благородной гнили», которую мы так ценим в некоторых винах, фруктах и сырах. Весьма часто в бескрайнем и бесцветном пространстве, населенном теми, кто в значительной степени лишен творческого дара, это может быть воспринято как стремление в нескончаемых (крысиных) гонках протолкаться поближе и отхватить себе кусок побольше от того пирога, которого (и всякий в глубине души это прекрасно понимает) на самом-то деле вовсе и не существует: я имею в виду бессмертие.

На фоне мрачной картины каждодневного су-

ществования меня всю жизнь преследовал один и тот же образ — образ мозаики. Одна из моих ранних книг должна была называться «Тессеры»[2] и состоять из не очень тесно связанных между собой эпизодов, отдельных цветовых мазков. В то время мне постоянно казалось, что я могу лучше всего быть понят, увиден — или почувствован — сквозь череду очень малых событий, через собрание малых кирпичиков мыслей и чувств. Может быть, именно поэтому название книги, с которым мы недолго поиграли в самом начале, было «Осколки», опирающееся на известную строку Т. С. Элиота[3]: «Осколками я окаймил мои руины». Потом меня убеждали снова использовать свободное переложение строки из Декарта: «Я пишу, следовательно, я существую». В некотором смысле это звучало тщеславно, в духе преувеличенного сознания собственной уникальности, на что я уже намек-

[2] Примечания: 2

Tesserae — мозаика, также — кубик мозаики *(лат.).*

[3] Примечания: 3

Элиот, Томас Стернз (1888–1965) — английский поэт, родившийся и получивший образование в США, затем принявший британское подданство. Крупнейшая фигура в английской поэзии первой половины XX в. В значительной мере определил направление современной поэзии в Англии. Его работы, особенно «Бесплодная земля» (1922), «Четыре квартета» (1935–1942) и др., сильно повлияли на творчество Дж. Фаулза.

нул выше; и все же, как я надеюсь, это правда — в более рациональной психологической трактовке. Во всяком случае, уже с начала третьего десятка я не мог, с обреченностью приговоренного на пожизненное заключение, не думать о себе единственно как о писателе, и более всего — как о романисте; впрочем, сравнение с приговоренным в камере, возможно, слишком уж отдает Камю[4]. Моя воображаемая камера, несомненно, приносит совершенно иные, порой гораздо более радостные настроения и счастливые моменты. Я выражаю себя, отдаю (и продаю) себя лучше всего как повествователь, а не как поэт или драматург (хотя порой мне и хотелось бы так о себе думать). В прошлом я довольно часто отвергал роман как *faute de mieux*[5]. Так что я отказался и от второго названия.

Выбор названия — всегда занятие увлекательное и в то же время кошмарное. В конце концов я обратился к коллеге-писателю Питеру Бен-

---

[4] Примечания: 4

Камю, Альбер (1913–1960) — французский романист, драматург, журналист, критик, в значительной степени способствовавший развитию философской концепции литературы и театра абсурда. Особенно известны его романы «Чужой» (1942) и «Чума» (1947), а также пьеса «Калигула» (1945).

[5] Примечания: 5

Нечто, используемое за неимением лучшего *(фр.)*.

сону, который хорошо меня знает, да и живет в деревушке поблизости, тут же, в Дорсете. Он предложил назвать сборник «Кротовые норы». Название сразу же пришлось мне по душе. Он, разумеется, предложил использовать это словосочетание в том смысле, как оно употребляется в современной физике. Оксфордский энциклопедический словарь толкует его так: «Гипотетические взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга областями пространства-времени». Название показалось мне вполне подходящим, хотя бы метафорически, поскольку весьма сложное пространство-время, в котором я существую, пусть и очень далекое от современной физики, есть пространство-время моего собственного воображения. Это бремя, как мне представляется, хорошо показано в статье Кэтрин Тарбокс в посвященном моим работам номере журнала «Литература двадцатого столетия»[6]. Ее статья понравилась мне больше всех остальных. Все серьезные писатели непрестанно ищут — каждый для себя — «кротовые норы», которые могли бы связать их с иными областями, иными мирами. Я часто сижу, зарывшись, словно крот, в старые

[6] Примечания: 6
«Twentieth-century Literature» (весна 1996 г.). — *Примеч. авт.*

книги, которые время от времени собираю; я живу в очень старом доме, у меня большой старый сад, так что я прекрасно знаком и с буквальным значением слов «кротовые норы»: отсюда и выбор названия. Во всяком случае, мне вряд ли понравилось бы такое, что не могло бы — хотя бы иногда — вызвать у меня улыбку.

Так вот, я отдаю — или продаю — желающим (вроде того, как это делается в еще более древней профессии) частицы себя, частицы того, что я есть, четко сознавая, что очень многим они вовсе не доставят удовольствия: скорее всего, в связи с тем, как бестактно не совпадают они с принятыми нормами академических и журналистских знаний и умений. Я надеюсь, читатель все же увидит, какую важную роль играли в моей жизни природа и естественная история, хотя я редко пишу об этом впрямую, и почему я обычно ссылаюсь на них, когда спрашивают, что оказало на меня влияние. *Tenthredinifera, tenthredinifera, tenthredinifera…* Этим тессерам я дам объяснение позже.

Эта первая горсточка мозаичных кирпичиков, скорее всего, приведет в ярость любого приличного ученого, и мне нужно хотя бы отчасти принести извинения за их хаотичность: ведь

если меня уложить, словно мертвое тело для вскрытия, это уже никоим образом не буду я. Я чувствую, что есть все-таки одно место, где я, по всей видимости, могу ввести читателя в заблуждение: я недостаточно подчеркиваю важность для «Любовницы французского лейтенанта» — странного маленького французского романа Клэр де Дюра «Урика», изданного в 1824 году[7] и опубликованного в моем переводе на английский в 1994-м[8].

В одном мне с этой книгой очень повезло: моя большая приятельница Джен Релф оказала мне неоценимую помощь в собирании и отборе того, что здесь имеется. Мне всегда импонировала Джен — как человек и как женщина — не только острым и проницательным умом, но и столь же острым чувством независимости. Хочется верить, что я всегда был или хотя бы пытался стать феминистом, но ее чувство юмора, ее эрудиция со всей убедительностью помогли мне понять, насколько я несостоятелен в этом качестве.

Джон Фаулз

---

[7] Примечания: 7
Claire de Duras. Ourika, 1824.

[8] Примечания: 8
Modem Language Association of America. New York, 1994. — *Примеч. авт.*

Введение

Есть какой-то странный спиралевидный ритм в том, как мысль снова и снова подходит к проблеме, что вас тревожит, повторяется, возвращается вспять, напрочь разрушая временную последовательность…

***Д. Г. Лоуренс*[9]**

Как романист Джон Фаулз не нуждается в рекомендациях. Его популярность, как и его каноническое место в английской литературе, не подвергается сомнению по меньшей мере уже два десятилетия. Однако его работы не из области художественной литературы гораздо менее известны, отчасти потому, что разбросаны по

---

[9] Примечания: 9

Д. Г. Лоуренс (D. H. Lawrence, 1885–1930) — английский писатель, поэт, очеркист. Долгое время был вынужден жить вне Англии из-за нашумевшего романа с Фридой Уикли (урожденной фон Рихтгофен), женой его профессора, которую и увез с собой. Впервые в английской литературе откровенно писал об отношениях мужчины и женщины («Радуга», 1915, «Любовник леди Чаттерлей», 1928, и др.). Лучшие его романы были в Англии запрещены. «Любовник леди Чаттерлей» в полном виде был опубликован только в 1960 г. Лоуренс был влюблен в своих героев, в мир живой природы и писал о них красочно, живо, с истинной страстью, предупреждая о грозящей человеку опасности утратить способность непосредственно воспринимать жизнь.

эфемерным периодическим изданиям, научным журналам и (если ему приходилось писать предисловия или введения) книгам других авторов, издававшимся менее значительными тиражами и не столь популярным, как его собственные произведения; эти книги зачастую больше не издаются. Так что новая публикация Джона Фаулза оказывается весьма представительным собранием его беглых набросков и глубоко личных писаний; сюда входят эссе, литературоведческие статьи, комментарии, автобиографические заметки, воспоминания и размышления.

В этом томе собрано около тридцати работ самого разного объема — от одностраничных до весьма пространных статей, — и занимают они период от 1963 года (когда появился первый роман Джона Фаулза «Коллекционер») до наших дней[10]. Таким образом, книга представляет эволюцию взглядов писателя на литературное творчество, на то, как литература соотносится с жизнью и нравственностью, — взглядов, постепенно менявшихся на всем протяжении зрелого и плодотворного периода его творчества.

Процесс отбора материала шел нелегко. Боль-

---

[10] Примечания: 10

…до наших дней. — Сборник был издан в 1998 г.

шинство статей в томе воспроизведены полностью, но в некоторых случаях, как это было, например, с пространной статьей под названием «Острова», включение полного текста потребовало бы исключения других, не менее важных и более кратких работ. Моей целью в процессе отбора и осуществления необходимых редакционных сокращений всегда было лишь одно: дать читателю почувствовать все разнообразие интересов Фаулза и того, что Кольридж[11] назвал «той жизнью и страстью, что обитают в душе». (Кстати говоря, я и есть тот самый «ученый друг», на которого ссылается автор в последнем эссе — «О природе природы», тот самый друг, кто, цитируя высказывания Уильяма Хэззлита[12] о Кольридже и, вероятно, в какой-то момент возмущаясь

---

[11] Примечания: 11

Кольридж, Сэмюэл Тейлор (1772–1834) — английский поэт-романтик, представитель «озерной школы» поэтов, несколько раз менявший свои политические и религиозные взгляды. Опубликовал несколько сборников стихов и многочисленные статьи о поэзии, литературе, философии, а также книгу «Записные книжки» — размышления о жизни, творчестве, о мечтах и сновидениях. Особенно известны его ранние поэмы: «Кубла Хан», «Песнь о старом мореходе», «Кристабель». Серьезно занимался изучением работ немецких философов — Канта и Шеллинга. Перевел поэтическую драму Шиллера «Валленштейн». Влияние его поэзии, а также критических и философских работ на формирование английской литературы считается весьма значительным.

[12] Примечания: 12

Уильям Хэззлит (1778–1830) — английский журналист, литературный критик и, как указывает Оксфордский литературный словарь, «исто-

рик английской литературы в те времена, когда истории английской литературы еще не было». Среди его многочисленных работ — «Лекции об английской философии» (1812), «Персонажи шекспировских пьес» (1817), «Лекции об английских поэтах» (1818).

манерой Фаулза мыслить и говорить, то и дело отвлекаясь от темы, заявил, что, скорее всего, у самого Джона ум столь же тангенциальный[13], что и у Кольриджа! К счастью, мое утверждение было воспринято как скрытый комплимент.)

Отобранные для этого сборника статьи представляют читателю хронику различных тем и вопросов, мучивших, занимавших или восхищавших Фаулза в течение всей жизни, а нить, их соединяющая, не может быть никакой иной, кроме автобиографической. Разумеется, все писательские работы в той или иной степени автобиографичны, являют собой «правдивую ложь», будь то художественная литература или произведения иного характера. Пристрастия писателя, наваждения, его обуревавшие, пронизывают все творчество, и читатели, знакомые с романами Джона Фаулза, найдут здесь множество размышлений и отголосков тем, с которыми уже встречались в его книгах: утрата *domaine*[14],

---

[13] Примечания: 13

Тангенциальный — здесь: внезапно отклоняющийся от темы; также — поверхностный *(мат.).*

[14] Примечания: 14

Поместье, владение, домен; у Фаулза утрата домена символизирует утрату корней *(фр.).*

женщина *как princesse lointaine*[15] проблемы эволюции, естественная история, свобода и чувство ответственности, хаотичность и роль случая, литература и литературность и — роль писателя. Здесь также отражены его политические взгляды, его приверженность — на протяжении всей жизни — убеждениям левого толка, поддержка «зеленого» движения, охраны природы и исторических памятников. А дар повествователя, рассказчика, что так справедливо восхищает читателя в романах Фаулза, вполне очевиден и во многих статьях этого тома. Например, в эссе «Кораблекрушение» начальные строки сразу же создают мощное ощущение времени (этакого «давным-давно, в незапамятные времена...»), места действия и чувства причастности, когда рассказчик, ведущий повествование от первого лица, втягивает читателя в пространство «здесь и сейчас» своего рассказа.

Стиль Фаулза весьма интересен: он пишет живо, учено, его утверждения часто провокационны, а время от времени смелы до дерзости и способны вызвать яростные споры. Например, такое: «Писать — все равно что есть или заниматься

---

[15] Примечания: 15
Недостижимая принцесса, принцесса Грёза *(фр.)*.

любовью: это процесс естественный, а не искусственный»! И, помимо всего прочего, он пишет вполне доступно: прежде всего «для читателя, который не является ни критиком-литературоведом, ни писателем» («Заметки о неоконченном романе»). В то же время собранные здесь статьи представляют интерес для ученых и писателей, где бы они ни жили, утверждая — как это часто на практике делает сам Фаулз — ценность и важность романа и оспаривая кассандр от литературы[16], предрекающих роману скорую и неминуемую гибель.

Публикуемые здесь работы свидетельствуют еще и о ворчливо-неоднозначном отношении писателя к литературоведческим кругам, а также к наиновейшим теориям в области литературы и литературной критики; о его упорном несогласии допустить самую возможность того,

[16] Примечания: 16

…оспаривая Кассандр от литературы… — Кассандра — по греческой легенде, дочь Приама, правителя Трои, возлюбленная Аполлона, наделившего ее даром пророчества. За обман Аполлон наказал ее, сделав так, что пророчествам ее никто не верил. В наши дни — нарицательное имя для пророчествующих беды и несчастья.

что Ролан Барт[17] так громко назвал «смертью автора». Фаулз то и дело утверждает, что его совершенно сбивают с толку интеллектуальные игры теоретиков литературы; так, например, в статье «Франция современного писателя» он жалуется: «Я прочел, правда, далеко не все из того, что пишут Деррида[18], Лакан[19], Барт и их коллеги-мэтры, и оказался совершенно сбит с толку и скорее разочарован, чем просвещен». В более ранней статье о Кафке он называет литературоведческие круги «корпорацией гробовщиков», готовых на убийство ради того, чтобы провести вскрытие. «Мои квазинаучные взгляды» на литературу, говорит он, вряд ли могут заинтересовать ученых; и тем не менее, несмотря на постоянные насмешливо-иронические оскорбления, ученые

---

[17] Примечания: 17

Ролан Барт (1915–1980) — знаменитый французский семиолог, один из основоположников структурализма; одновременно его труды, особенно поздние, легли и в основание постструктурализма. Провозгласил принцип «имманентного» исследования текста, различал значение текста как такового и внешние (исторические, социальные, биографические) обстоятельства его создания.

[18] Примечания: 18

Деррида, Жак (1930–2004) — французский философ, семиолог, основатель так называемой «деконструкции» (одного из ведущих направлений постструктурализма). Выдвинул, в частности, утверждение об определяющей роли «письма» (письменной речи) в формировании значения.

[19] Примечания: 19

Лакан, Жак (1901–1981) — французский психиатр, психоаналитик, который, настаивая на зависимости человеческой психики от речи («порядка означения») и на центральной роли отношения с «другим» («стремления к другому») в формировании самосознания личности («я»), сблизил психоанализ с семиологией и лингвистикой.

Деррида, Лакан и Барт сыграли основополагающую роль в так называемом «лингвистическом повороте», легшем в основу постмодернизма, который исходит из идеи первенствующей роли языка в психологической, социальной, творческой деятельности человека. В литературоведении отсюда проистекает, в частности, идея размытости границы между автором и читателем, «независимости» жизни произведения от его автора. *(Примеч. О. К. Бессмертной.)*

оказались заинтересованы. Более того, самый странный из романов Фаулза — «Мантисса» — доказывает, что писатель не просто знаком, но вполне овладел деконструкцией и компетентно разбирается в теории постструктурализма. Но странным образом неостановимый поток ученых гостей и аспирантов, готовящих диссертации, отыскивающих путь к дому писателя в Лайм-Риджисе — а это вполне резонно могло бы рассматриваться как неизбежная плата за то, что писателя принимают всерьез, — по-видимому, вселяет в Джона что-то похожее на ужас. Тут и задумаешься: не тот ли это страх, что хорошо знаком ученым, также как писателям и людям других творческих профессий, — страх оказаться обезоруженным или даже разоблаченным? «Писатели, — утверждает Фаулз, — точно фокусники, прекрасно знают, как вводить в заблуждение». А фокуснику (или магу) менее всего хочется, чтобы его шаманские трюки, его особая магия оказались выставленными на всеобщее обозрение.

Писания Фаулза отражают разнообразие его интересов, их сплетенность, соотнесенность друг с другом. Ни его работы, ни его интересы не подпадают под точные, удобные всем категории, и задача распределения статей по разделам

оказалась вовсе не из легких. Читателю, пожелавшему отыскать в книге точку зрения Фаулза на определенный предмет, лучше просмотреть «Указатель», а не «Содержание» тома, чтобы найти ключ.

В конце концов материалы как-то сами собой рассортировались на четыре основные группы, так я их и распределила; в каждом разделе статьи расположены в хронологическом порядке. Может показаться соблазнительным усмотреть в них свидетельство линейного развития интеллекта, но мне они представляются чем-то гораздо более интересным: я вижу в них тот самый «странный спиральный ритм» мысли, снова и снова возвращающейся к тревожащей ум проблеме, мысли, всегда устремленной вперед и тем не менее размывающей или разрушающей представление о времени как о последовательности, так что фрагменты, осколки, *tesserae*, когда-то долженствовавшие дать свое имя этой книге, складываются в узор калейдоскопа: встряхни — или перекомпонуй, — и перед глазами возникнет иной образ. Окаймление руин? Быть может. Но, как утверждается в очерке «Что стоит за «Волхвом», «такие осколки и правда создают прекрасное окаймление». Как говорит нам сам Фаулз

в интервью с Дианн Випон[20], каждая статья, или очерк, или любая другая работа вне художественной литературы, независимо от темы, — это «отдельный кирпичик мозаики в моем цельном портрете»; однако, если принять во внимание постоянно меняющийся облик этой уникальной натуры, каждый читатель увидит в текстах иную мозаику, иного Джона Фаулза.

Как застенчиво напоминает нам персонаж «автор» в «Любовнице французского лейтенанта», природа, личность писателя всегда неизбежно расщеплена, поскольку автор, будь то он или она, оказывается и тем авторским «я», кто пишет, и тем, кого пишут, существом, обитающим и внутри литературного произведения, и вне его. В этом сборнике мы найдем часто повторяющиеся размышления на ту же тему. Очерк «Голдинг[21] и

---

[20] Примечания: 20

Дианн Випон — литературовед из Канады, одно время — преподаватель английского языка в УКЛА (UCLA) — Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе (см. также примечание автора к упомянутому интервью).

[21] Примечания: 21

Уильям Голдинг (1911–1993) — английский писатель, сразу же обретший известность публикацией своего первого романа «Повелитель мух» (1954), лауреат Нобелевской премии 1980 г. Его романы «Наследники» (1955), «Жадный Мартин» (1956), «Свободное падение» (1959), «Шпиль» (1964) и пьеса «Медная бабочка» (1958) пользовались огромным успехом. Многие его произведения построены на теме преодоления внутренне присущей человеку жестокости.

Голдинг» — заслуженная дань уважения Уильяму Голдингу — противопоставляет обычного человека, мягкого, доброго, пожилого, неузнанного и, возможно, непознаваемого, сконструированному образу писателя — «Голдинга», присвоенному читающей публикой и «выстроенному исключительно из слов». Самая коротенькая работа в этом томе — «Клуб «Дж. Р. Фаулз» — тоже представляет собой размышление о расщепленной природе писателя-зверя. Она была написана в ответ на просьбу издательства «ЭККО-Пресс», публиковавшего весной 1995 года специальный выпуск журнала «Антей», посвященный тому, как писатели осмысливают себя в роли писателей. Издательство просило о «небольшой экспериментальной шуточно-автобиографической работе в прозе о творческом опыте писателя». Образцом служило знаменитое мини-эссе Борхеса[22] «Борхес и я», раннепостмодернистская декларация о характере творческого акта, где Борхес говорит о себе как о собственном «другом», как о суще-

[22] Примечания: 22

Борхес, Хорхе Луис (1899–1986) — аргентинский писатель, один из наиболее ранних представителей магического реализма в мировой литературе (первый сборник рассказов «История мирового бесчестья» — «Historia universal de la infamia», 1935). Оказал огромное влияние на литературу Европы и Америки. Начал публиковать прозаические и поэтические произведения в 20-е гг., но известность обрел с изданием в Париже сборника рассказов «Лабиринты» (1953).

стве, расщепленном надвое: о том его «я», что пишет, действует, говорит и которым «создано несколько хоть чего-то стоящих страниц», и о том «я», что наблюдает, которому «суждено быть навсегда забытым». Самая разительная черта, отличающая эссе Борхеса от эссе Джона, — то, что Борхес видит себя расщепленным надвое: «я» и «другой», субъект и объект, тот, кто видит, и тот, кого видят, в то время как «я» Фаулза расколото на множество других «я», представляет хаотическое разъединение многих, зачастую весьма неохотно сосуществующих частей. Это «я» — «клуб» — состоит из множества членов; многие из них находятся в постоянном раздраженном несогласии друг с другом: взять хотя бы псевдофеминиста, обуреваемого чувством чисто мужской вины из-за обид, нанесенных женщинам его прошлым, более юным «я» — тем «я», у которого было так много общего с Николасом из «Волхва».

В то же время некоторые повторяющиеся мотивы здесь аккумулируются и сливаются в одно целое: осознание писателем себя как человека, утратившего свое место, романтика в изгнании, технофоба, рассорившегося с миром компьютеров и виртуальной реальности; потребность в одиночестве, в обретении зеленого, возрождаю-

щего убежища, священной долины — это весьма существенная черта, в значительной мере определившая его страстную любовь к миру природы. («Одиночество — ссылка в географическом и социальном смысле — для меня очень важно»[23].)

Интервью с Дианн Випон, которым завершается эта книга, — самое последнее из столь многих интервью, данных Фаулзом за долгие годы творчества. Мы обнаруживаем, что и здесь он размышляет над большинством проблем и тревог, затронутых на предшествующих страницах, развивая и уточняя мысль. В некоторых областях взгляды Фаулза остаются на удивление последовательными и неизменными с начала 60-х годов, когда к писателю пришла известность; но чтобы увидеть, в чем его взгляды изменялись, как менялась позиция писателя, полезно обратиться к этому интервью — оно многое разъясняет и к тому же дает новую информацию.

Первый раздел — «Писательство и я» — включает наиболее автобиографические из нехудожественных произведений Джона Фаулза, и именно здесь (хотя и не только здесь) мы находим его самые исповедальные строки о греховном насла-

---

[23] Примечания: 23
Запись в дневнике от 7 июля 1951 г. — *Примеч. сост.*

ждении, получаемом от «игры в Бога» — так он называет писание художественной прозы. Писание, оказывается, занятие весьма эротическое. Создание романов, сотворение иного мира есть занятие «неотвязное, изолирующее, вызывающее постоянное чувство вины»; персонажи книг «непрестанно требуют ласки», писатель непременно влюбляется в каждую из своих героинь и — пусть только в воображении — с каждым новым романом опять и опять изменяет собственной жене. Его взаимоотношения с романом, пока тот пишется, напоминают любовную связь, полную обид, волнений, тайных наслаждений и радостей. «Это нечестивые наслаждения», — пишет он.

При описании путешествий приходится совершать и другие измены: с *la Françe sauvage*[24] и с *agria Ellada*[25]. Обе они изумительно красивы, далеки отовсюду, изобильны и щедры. Первая — это, разумеется, Франция: Франция «бескрайних сельских ландшафтов и глухих деревушек», где впервые Фаулз открыл для себя мотив утраченного домена. Этот мотив будет неотступно

---

[24] Примечания: 24

Здесь: дикая природа Франции (или — природная Франция) *(фр.).*

[25] Примечания: 25

Природная Греция (или — дикая природа Греции) *(греч.).*

преследовать писателя, вновь и вновь возникая в его произведениях, оставаясь с ним навсегда: Солонь из «Большого Мольна» Ален-Фурнье[26], дикая природа Франции Джона Фаулза — романтика наших дней. С *agria Ellada* — с дикой природой Эллады, в которую Джон «безнадежно влюбился в первый же день приезда», — роман его длится всю жизнь. Пережитое в связи с Грецией несомненно оказалось исключительно важным, оставило глубочайшее впечатление, как бы впечаталось в душу писателя, и, хотя две статьи о Греции, возможно, в чем-то повторяют друг друга, я, нисколько не колеблясь, включила сюда обе.

Название второго раздела — «Культура и общество» — сознательно использованная аллюзия на работу крупного марксистского литературоведа и писателя Рэймонда Уильямса[27], так что сюда

---

[26] Примечания: 26

Ален-Фурнье, Анри (1886–1914) — французский писатель, автор единственного романа «Большой Мольн» (1913), принесшего ему известность уже после его гибели в 1914 г. В 1926–1928 гг. была опубликована его переписка 1905–1914 гг. с другом, женихом его сестры Жаком Ривьером. В письмах Ален-Фурнье формулирует, в частности, свои эстетические взгляды.

[27] Примечания: 27

Рэймонд Уильямс (1921–1988) — английский литературовед и писатель, автор романов, среди которых наиболее известны «Пограничная страна» (1960) и «Второе поколение» (1964). Его литературоведческие работы посвящены взаимоотношениям литературы и общества.

я включила откровенно политический комментарий Джона. На самом деле Джон очень редко высказывает открыто политические утверждения, хотя сам он вполне открыт — язвительно открыт — в своей приверженности левым взглядам, социализму, республиканизму, пусть даже и восклицает то и дело: «Чума на все политические партии![28]».

В статье о войне из-за Фолклендских островов Фаулз осуждает британские СМИ за то, что они превратили партийную политику в публичное развлечение весьма низкого пошиба, и сожалеет о безответственном использовании языка ради достижения партийно-политических целей. «Самое важное, чему учит нас [писателей] наша профессия (в этом мы сходны с политиками), это сознавать пугающую способность образа и слова вызывать к жизни нечто глубоко захороненное и заглушать голос трезвого разума», — пишет он. И правда, история предоставляет нам вполне достаточно свидетельств такой власти слова и образа и тех ужасов, которые они могут за собою повлечь. Но затем мы видим, что автор резко отворачивается от высказанного им сравнения,

[28] Примечания: 28

…«Чума на все политические партии!» — аллюзия на шекспировское «Чума на оба ваши дома!» («Ромео и Джульетта»).

возможно, как раз из-за воспоминаний о тех самых исторических свидетельствах, не желая уж слишком уподобляться политикам: «Дурное, потворствующее дурным желаниям искусство наносит вред немногим; дурная, потворствующая дурным желаниям политика вредит миллионам людей». Не многие стали бы возражать против последней части этого утверждения, но что касается первой, то я, например, не верю, что дурное искусство безобидно, как не верю и в то, что хорошее искусство бессильно. Искусство Фаулза — искусство идейное; оно не является нейтральным ни морально, ни политически. «Долг искусства, — утверждает он в статье «Вспоминая о Кафке», — пытаться изменить к лучшему все общество в целом». Этот взгляд подтверждается и в его интервью с Дианн Випон. Писатели, говорит он, унаследовали морально-этическую функцию от средневековых священнослужителей, для которых литература тоже являлась полем действия. Подобно Д. Г. Лоуренсу, которым он так восхищается (несмотря на все мои усилия — в качестве правоверной феминистки — его разубедить!), Фаулз откровенно признает, что дидактичен. Лоуренс считал, что цель романа — учить; именно

поэтому Ф. Р. Ливис его канонизировал[29], возведя в ранг представителя «великой традиции». Стоит задуматься: а сделал бы Ливне то же самое в отношении Фаулза? Разумеется, Фаулз, как и Лоуренс, пишет, чтобы быть услышанным; когда он пишет о Лоуренсе, он неустанно, как истинный проповедник, пытается спасти нас и заламывает руки в отчаянии от нашего совершенно явного коллективного нежелания быть спасенными.

Писатели, которые, как мне представляется, более всего говорят Фаулзу, с кем он более всего чувствует себя связанным, — те, что по той или иной причине разделяют его чувство изгнанничества, чувство, что он — человек в какой-то мере посторонний или, по его собственным словам, «сварливый затворник, отшельник». Собирая работы для третьего раздела этого тома, я была совершенно потрясена количеством свидетельств пристрастия Джона к литературным «изгоям», историческим эксцентрикам, раскольникам того

[29] Примечания: 29

…поэтому Ф. Р. Ливис его канонизировал… — *Фрэнк Реймонд Ливис* (1895–1978) — литературовед, профессор Кембриджского университета, основатель новых подходов в литературоведении, значительно предвосхитивших историко-нарративный стиль работ по истории английской литературы. Автор многочисленных трудов. В работе о Д. Г. Лоуренсе «Д. Г. Лоуренс — романист» (1955) Ф. Р. Ливис утверждает, что этот до сих пор недооценивавшийся писатель — один из величайших прозаиков и моралистов Англии.

или иного толка, как из-за содержания их книг, так и из-за личности каждого из этих авторов.

Так же как для Эбенезера Ле Пажа, героя и литературного *alter ego* Дж. Б. Эдвардса[30], для Фаулза характерна «раздражительность по отношению к новому» и чувство исключенности из современного общества. Для Фаулза это — неприятие постиндустриального общества виртуальной реальности и информационных технологий; для самого Эдвардса это было нечто вроде «постоянной супротивности, несговорчивости» — типичных черт пожизненного диссидента, с которым явно отождествляет себя Фаулз. Мир Эбенезера Ле Пажа — «Остров в Английском канале»[31] — становится для Фаулза метафорой, обозначившей «остров собственного «я», яростно сопротивляющийся всем и всякому, кто попытался бы его захватить или подчинить своему господству.

---

[30] Примечания: 30

С. У. Дж. Б. Эдвардс (1899–1976) — малоизвестный английский писатель, автор нескольких пьес и журнальных публикаций. Его единственный роман — об острове Гернси — «Дневник Эбенезера Ле Пажа» был опубликован посмертно.

[31] Примечания: 31

…«Острове в Английском канале»… — Английский канал — принятое в Англии название Ла-Манша.

Джон Обри[32], более всего известный своими «Краткими биографиями», — еще один одинокий чудак, антиквар[33], борец за сохранение исторических памятников, такая же белая ворона, противник всего ортодоксального. А с современником Уильямом Голдингом Фаулза тоже, по-видимому, объединяет чувство некоего интеллектуального изгнанничества, исключенности из общества. «Идеи, — цитирует Джон другого писателя в одном из ранних эссе, — вот единственная родина»[34]. Отождествление себя с героями статей не ограничивается лишь героями мужского пола. Энн Ли, персонаж самого позднего романа Фаулза «Мэггот»[35] и реальная основательница секты трясунов, принадлежала к самым известным раскольникам XVIII века

---

[32] Примечания: 32

Джон Обри (John Aubrey, 1626–1697) — биограф, археолог, один из первых членов Королевского общества (Британской академии наук). При жизни опубликовал только одну работу — «Смесь» (1696) — сборник коротких рассказов и фольклора. Его «Биографии» знаменитых людей, в рукописи переданные в Британский музей, — плод многолетних наблюдений, записанных им устных рассказов, — представляют собой живой портрет эпохи.

[33] Примечания: 33

…одинокий чудак, антиквар… — Термин «антиквар» здесь и далее употребляется в его старинном значении — «ученый, изучающий древнюю историю»; «исследователь древности».

[34] Примечания: 34

Цит. по: *Клэр де Дюра.* Урика (см. «Заметки к неоконченному рома-

ну»). — *Примеч. сост.*

[35] Примечания: 35

«Мэггот» (1985) — в русском переводе В. Ланчикова издан под названием «Червь».

и, хотя не упомянута в этом сборнике, долгое время была одной из героинь Джона. Еще одна его героиня, в отличие от Энн Ли упомянутая в этом томе, — Мария Французская, автор книги «Ле», поэтесса XII века, о жизни которой мы знаем очень мало, но чье творчество говорит нам, что она была высокообразованной женщиной, пользовавшейся успехом, очень мудрой и много грешившей. Почти наверняка и она, вопреки ее уверениям в лояльности, тоже была интеллектуальным изгоем.

Ален-Фурнье, писатель, к которому Фаулз чувствует себя «значительно ближе», чем к любому другому ныне живущему или умершему автору, совершенно очевидно, был таким же, как и Джон, нимфолептом — человеком зачарованным, тоскующим о недостижимом. Влияние его единственного романа «Большой Мольн» (часто непочтительно называемого «Большой Стон»[36] некоторыми, не столь восхищенными, как сам Джон, его друзьями) на жизнь и творчество Фаулза было весьма полно и доказательно описано и документировано критиками и учеными, как,

---

[36] Примечания: 36

Влияние его единственного романа «Большой Мольн» (часто непочтительно называемого «Большой Стон»)... — Шутка построена на сходстве звучания имени Мольн и английского слова «moan» — стон.

впрочем, и самим Джоном, и введение — не место для еще одного литературоведческого анализа. Но все же кое-что следует здесь сказать, поскольку центральная тема романа — понятие утраченного домена — и составляет то, что, как я полагаю, можно назвать мифом всей жизни Джона. В нем говорится о чем-то уже навсегда утраченном: о мифическом Эдемском саде, о золотом веке детской чистоты и невинности или, в терминах психоанализа, как предполагает Гилберт Роуз (о чем говорится в многое разъясняющем автобиографическом эссе Фаулза «Гарди и старая ведьма»), об идеализированном образе матери раннего детства. В этом же эссе Фаулз утверждает всеобщность такого состояния. «Всеобщее состояние человечества — состояние утраты», — пишет он. Кроме того, в пересмотренном предисловии к «Волхву» он говорит еще и об особой важности подобного состояния для писателя: «Чувство утраты весьма существенно для романиста и замечательно плодотворно для его творений, какую бы душевную боль ни причиняло оно ему самому».

Фаулз не единственный писатель, пришедший к такому заключению. Так, например, Гюнтер

Грасс[37] пишет подобное же о собственном чувстве изгнанничества и утраты: «Язык не мог компенсировать мне утрату, но, нанизывая одно за другим слова, я сумел хотя бы создать что-то такое, что помогло мне громко заявить о своей утрате… Чувство утраты дало мне голос. Только то, что безвозвратно утеряно, требует, чтобы его непрестанно называли по имени: маниакально веришь, что, если все время звать утраченное, оно обязательно вернется. Без утрат не было бы литературы»[38].

Итак, потерянный Рай. Однако Рай время от времени возвращается — в зеленых укрытиях-убежищах, в священных долинах и *bons vaux*[39], которые так важны и значительны в произведениях Фаулза и в его жизни. Герой Фурнье был совсем юным, когда обрел в сельской Франции

---

[37] Примечания: 37

Гюнтер Грасс (1927–2015) — немецкий писатель, придерживающийся социалистических взглядов. Его пространные романы, полные юмора, описывают жизнь в Германии во времена Третьего рейха и после него. Особенно известны «Жестяной барабан» (1959), «Собачьи годы» (1963), «Из дневника улитки» (1972), «Затруднительное положение» (1978) и др. Удостоен Нобелевской премии по литературе за 2000 г.

[38] Примечания: 38

Гюнтер Грасс. Утраты (Günter Grass. «Losses». Granta 42, зима 1992 г.). — *Примеч. сост.*

[39] Примечания: 39

Тучные долы *(фр.).*

свой утраченный домен, в том же возрасте, в каком был Джон, когда перенес «нервный срыв», как это тогда называлось, и переселился в Девон, где обрел свой личный Эдемский сад в общении с природой, флорой и фауной Девона, с девонскими пейзажами. Это общение всю жизнь поддерживает Джона, помогает ему, как об этом свидетельствуют его дневники. Оно, несомненно, как-то смягчает, уравновешивает чувство утраты: дает утешение, укрытие, чувство эволюционной целостности. В романах это происходит именно в той точке, где сливаются два элемента — обостренное чувство утраты и обретение успокаивающего зеленого убежища: мы обретаем утраченный домен. В жизни — это его связь не только с живой природой, но и с культивируемой частью его сада: его интимный, «собственноручный» опыт общения с природой — первый в этом году подснежник, встреча с редкой птицей или насекомым, визит к новоотысканной колонии орхидей… Все это, несомненно, и есть живой источник, дающий писателю жизненные и творческие силы.

И словно таинственный дух, в утраченном домене, разумеется, непременно обитает *princesse lointaine,* архетипически недосягаемая женщина,

чей образ усиливает — в чем он сам и признается — нимфолепсия Джона, извращенное, но непреодолимое стремление к недостижимому, которое у Фаулза оказывается парадоксально плодотворным.

Получается, что упомянутые писатели и их персонажи обычно отражают причуды и проблемы, заботящие самого Фаулза, его навязчивые идеи. Герой двух из публикуемых здесь очерков — Томас Гарди — представляет, пожалуй, особый случай. Здесь мы снова видим отождествление с собратом по самоизгнанию, снова узнавание чувства утраты и его следствия — творческого плодородия. О попытках Гарди отрезать себя от собственного прошлого Фаулз пишет, что «глубочайшее чувство утраты, какое порождает такая самоизоляция, чувство вины, осознание тщеты человеческого существования невероятно ценны для писателя, поскольку являются также источником творческой энергии». Но Гарди — литературный колосс, чья тень (как в

метафорическом, так и в юнгианском смысле[40]) неизбывно нависает над писателем, литературный ментор, непогрешимый авторитет, по словам Фаулза, так же, как и он сам, считавший литературные занятия «онанистическим и греховным делом». Снова запретные наслаждения. И действительно, Фаулз предваряет эссе «Гарди и старая ведьма» стихотворением Гарди, являющим собою метафорический стриптиз, где юная богиня, познанная и доставившая такое наслаждение ночью, с рассветом дня оборачивается отвратительной, порочной старой ведьмой[41]; вызывая тревогу, стихотворение говорит о страхе, который сильнее наслаждения. Если удовлетворение желания оказывается (как и должно быть, хотя бы на время) смертью желания и если

---

[40] Примечания: 40

...в юнгианском смысле... — *Карл Густав Юнг* (1875–1961) — швейцарский психолог, сотрудничавший с З. Фрейдом в разработке психоаналитической теории личности, однако позднее отошедший от позиции Фрейда в связи с его опорой на сексуальность как детерминанту личности. Юнг предложил концепцию двух типов личности — интровертный и экстравертный, а также концепцию четырех психологических функций (ощущение, интуиция, мышление и чувство), преобладание одной или нескольких из которых и определяет характер личности. Наиболее оригинальным и существенным из его нововведений стало понятие «коллективного бессознательного» в соединении с теорией архетипов. Эти открытия оказали важнейшее влияние, в частности, на гуманитарные науки, такие как история, литературоведение, культурология и др. Крупнейшая работа Юнга «Психология бессознательного» («The Psychology of the Unconscious», 1912).

[41] Примечания: 41

…юная богиня… оборачивается отвратительной, порочной старой ведьмой… — Автор предисловия несколько вольно трактует здесь содержание стихотворения Т. Гарди «Коллекционер чистит картину» (см. эпиграф к эссе «Гарди и старая ведьма»).

смерть эта воспринимается, как можно прочесть у Гарди, как постыдный и грязный разврат, то нимфолепсия — отказ от достижимого (из потребности «избежать консуммации»[42]) ради недосягаемого объекта желания, которым можно любоваться, но нельзя плотски обладать, — и есть психологически единственно возможное решение. Эссе Фаулза о романе Гарди «Любимая», возможно, открывает нам о нем самом не меньше, чем о его герое; и если такие «общие трудности», как говорит нам автор, причиняют боль и создают проблемы в жизни повседневной, то для обоих писателей они оказываются необычайно существенным и необходимым фактором в жизни воображаемой и творческой.

Самый сокровенный интерес Фаулза — его непреходящая любовь (даже страсть) к естественной истории и (как говорит название последней статьи этого сборника) к природе природы. В последние годы эту страсть мощно питает гнев, о чем свидетельствует последняя группа статей. Гнев этот порожден яростью и отчаянием страстного поборника охраны природы, на глазах у которого оскверняется и губится то, что ему так

[42] Примечания: 42

Консуммация — достижение цели *(лат.);* также — осуществление брачных обязанностей *(юр.* — консуммация брака).

дорого, и направлен против тех, кто «намеренно убивает природу и губит природные ландшафты по всей земле».

В статье «Земля» Фаулз поднимает наиболее сложный из вопросов о природе и ее изображении, говоря о своих сомнениях в отношении фотографирования пейзажей. Он сам, по его словам, ищет «глубоко личного, прямого, непосредственного восприятия пейзажа», той интимной связи, что порождает творческий импульс художника и возрождает человека. Гнев его вызывают и те, кто сентиментально и ностальгически распространяется лишь о красоте английских деревень, полей и лесов: это пережиток декадентского романтизма. Фаулз, подобно Гарди, подобно поэту Джону Клэру[43], тоже певцу природы, которым сам он так восхищается, никогда не забывает,

[43] Примечания: 43

Джон Клэр (1793–1864) — английский поэт, получивший признание с публикацией первой же книги стихов «Стихи, описывающие сельскую жизнь и пейзажи» (1820). Затем последовали сборники «Деревенский менестрель» (1821), «Пастуший календарь» (1822) и др. В его творчестве звучит не только тема любви к природе, но и мотив утраты — утраты возлюбленной, утраты невинности, таланта, привычного места обитания (последнее было результатом его переезда из деревни в город), умирания сельской Англии. Конец жизни Клэр провел в сумасшедшем доме. Стихи его были забыты вплоть до середины XX в. В наши дни он считается поэтом необычайной поэтической искренности и правдивости в описании природы и человеческих чувств, блестяще владеющим стихотворной формой.

что «в сельской жизни может быть место непристойности, глупости и жестокости». Так что хоть он и лелеет мысль о священной долине, о *bons vaux*, но всегда стоит за то, чтобы честно признавать существование часто весьма неприглядных сторон сельской жизни и сельскохозяйственной деятельности. Он считает, что его собственный практический опыт фермерского труда в 40-е годы, впрочем, гораздо более поэтический, чем практический, глубоко повлиял на всю его дальнейшую жизнь, и Джон страшно горд тем, что написал первую главу романа «Дэниел Мартин» в честь тогдашней его близости к сельской жизни. Природа, утверждает он, прежде и более всего требует к себе уважения, а не сентиментальности, не ностальгии, не романтического изображения. Когда гнев стихает, писания Фаулза о природе приобретают элегический тон; это грусть об уже утраченном, мольба о сохранении в живых оставшегося. Читать эти работы — что «слушать жалобы неутешной химеры», как говорится в «Четырех квартетах» Элиота: ведь голос, что говорит с нами, звучит словно глас вопиющего в пустыне.

Другая неотступная идея Фаулза — «гибельная извращенность коллекционера» — еще одна из

тем, наполняющих и формирующих его творчество. Клегг, отталкивающий герой романа «Коллекционер», представляет собою архетип всех коллекционеров живой природы, кто в «конечном счете коллекционирует лишь одно: смерть всего живого», — это главное утверждение, характеризующее отношение Фаулза к природе и природному миру.

Не однажды в собранных здесь работах Фаулз сокрушенно вспоминает о своих собственных попытках коллекционирования и признается, что поначалу он знакомился с жизнью природы, «охотясь на нее с ружьем и удочкой». Став старше, он не только бросил оба этих занятия, но научился презирать большую часть «коллекционерской деятельности — собирание, накапливание, откладывание про запас… какую бы научную пользу, с точки зрения этих людей, такая деятельность ни приносила», поскольку она «пробуждает в человеке все самое худшее». Здесь употребление мужского рода — сознательное и добровольное. (Употребление мужского рода представляло значительные трудности для меня как редактора; повсюду, где редакторская правка не меняла смысла и не нарушала изящества фаулзовской прозы, например когда речь шла о человеке

(мужчине) как представителе рода человеческого, я изменяла гендерную специфику языка[44] на более приемлемую с точки зрения политической корректности.) Постоянно (практически всю жизнь) критикуя отвратительный — чисто мужской — обычай коллекционировать, Фаулз сознательно освобождает от обвинения женщин. Женщины для Фаулза — естественные, по натуре своей поборницы охраны природы. Именно мужчина, этакий «злостный хищник-паразит», представляет алчную, виновную часть человечества. Пожалуй, вовсе не удивительно, что так получается. В конце концов, природа всегда отождествляется с женщиной (правда, многие феминистки могут с этим не согласиться), и, раз это так, «мужчине», вероятно, и должно быть свойственно обращаться с природой как ему по традиции свойственно обращаться с женщиной — существом лишь наполовину разумным,

[44] Примечания: 44

Гендерная специфика языка — здесь: специфические приемы, специально обозначающие половую принадлежность объекта речи, с тем чтобы подчеркнуть равноправие полов и не допустить дискриминации женщин. Одним из завоеваний феминистского движения в западных странах, особенно в США и Англии, явилось установление традиции употреблять, в частности, одновременно два местоимения для понятия «человек как представитель всего человечества» — он/она *(англ.* he/she) в письменных и устных текстах. Примером редакторской правки в духе политической корректности могут служить встречающиеся здесь фразы типа: «всякий писатель, будь то мужчина или женщина…».

непредсказуемым, которое следует приручать, подчинять своему господству, эксплуатировать и время от времени ублажать; в отличие от этого сочувствие «женщин» их сестре-природе поможет им всегда и повсюду уподобляться ангелам — с точки зрения экологов, разумеется.

Может, Фаулз и правда натуристорик, но то, что он проповедует и защищает в последней статье этого сборника, оказывается скорее поэтическим, как у Китса или Маккейга, а не научным, линнеевским отношением к природе[45]. Единственно простительным видом коллекционирования Фаулз (возможно) считает библиофильство, но даже и в этом некий пуританизм не позволяет ему покупать первые издания или дорогостоящие редкие книги. Во всяком случае, здесь охотни-

---

[45] Примечания: 45

…скорее поэтическим, как у Китса или Маккейга, а не научным линнеевским отношением к природе, — *Джон Китс* (1795–1821) — один из крупнейших поэтов английского романтизма. Среди наиболее известных его работ поэмы 1817–1818 гг.: «Эндимион», «Падение Гипериона», «Ода соловью», «Ода Психее», «Ода греческой урне», «Ода меланхолии», «La Belle Dame sans Merci» *(фр.* — «Прекрасная безжалостная дама»), завершенная в 1819 г. поэма «Ламия» и многие другие. Китс умер в Италии от туберкулеза. *Норман Александр Маккейг* (1910–1996) — шотландский поэт, ставший известным после публикации первого сборника стихов в 1943 г. С тех пор выпустил несколько книг: «Меры» (1965), «Кольца на дереве» (1968), «Человек на моем месте» (1969) и др., в том числе две антологии шотландских поэтов. Его собственные стихи в большей своей части вдохновлены живой природой Шотландии, красотой ее пейзажей. *Карл Линней* (1701–1778) — шведский естествоиспытатель, один из создателей и первый

президент шведской Академии наук, создал систему классификации растительного и животного мира, впервые введя в употребление бинарную номенклатуру, согласно которой каждый вид обозначается двумя латинскими названиями — родовым и видовым.

чий азарт поиска и восторг обретения вполне допустимы.

Но я уже достаточно порассказала о нечестивых наслаждениях. Пора теперь и читателю испытать наслаждение — наслаждение текстом. Возможно, собранные здесь работы и преследуют дидактические цели, возможно, они вызовут споры, возможно, некоторые из них имеют сугубо «одноразовую» ценность, но все они в высшей степени интересны, живы, разнообразны и великолепно, мастерски выполнены. За то, что я, словно коллекционер, собрала здесь эти работы, я не приношу извинений, поскольку эту коллекцию не собираюсь хранить для себя, но хочу поделиться накопленным; не держу про запас, но отдаю всем.

Джен Релф.
Май, 1997

I. Автобиографическое: писательство и я

Всю свою жизнь, правда беспорядочно и спорадически, я веду дневники, где, как мне – может быть, по-глупому – представляется, виден я настоящий, в противоположность выдуманному Джону Фаулзу – публичной псевдоперсоне. Однако сказать, что все опубликованные здесь работы – «не настоящий я», было бы этакой стыдливой попыткой извиниться, что вовсе не входит в мои намерения. Я искренне убежден во всем том, что здесь говорится, и прекрасно понимаю, как нелепо заявлять, что хотелось бы выразить все это гораздо лучше. Надеюсь, когда-нибудь мои дневники будут опубликованы. Они сейчас хранятся в Эксетерском университете, и я верю, что в конце концов попадут в Исследовательский центр гуманитарных наук Гарри Рэнсома в Остине, штат Техас[46]*. Там и будет покоиться мое «я», мое «эго», какую бы малую или большую ценность оно собою ни представляло.*

---

[46] Примечания: 46
Harry Ransom Humanities Research Center at Austin, Texas.

Дж. Ф.

Я пишу, следовательно, я существую (1964)

На самом деле я никогда по-настоящему не хотел быть романистом. Это слово для меня слишком нагружено неприятнейшими коннотациями вроде таких понятий, как «автор», «литература», «критик», только еще хуже. На ум сразу приходит что-то надуманное или просто выдуманное, вяло и безвкусно развлекательное, что-то такое — для чтения в поезде. Невозможно даже представить себе, чтобы «романист» мог сказать, что он на самом деле имеет в виду или что он на самом деле чувствует: трудно поверить, что он вообще способен что-то иметь в виду или чувствовать.

Все эти слова нагружены неприятными коннотациями, так как заставляют думать, что писательство — как творческий процесс и как выбор профессии — почему-то не может быть главным занятием человека.

Мне всегда хотелось писать (в следующем порядке) стихи, философские работы и лишь в последнюю очередь — романы. Я бы даже не поставил эту категорию деятельности — писа-

тельство — первой в списке моих устремлений. Моим первейшим стремлением всегда было и оставалось желание изменить общество, в котором я живу: то есть влиять на жизнь других людей. Думаю, я могу согласиться с Марксом и Лениным: писательство — далеко не лучший способ вызвать революцию.

Но я признаю, что все, на что я способен, — это писать. Я — писатель. Не делатель.

Общество, само мое существование среди других людей, бросает мне вызов, так что мне приходится выбирать оружие. Я выбираю писательство; но важнее всего то, что сначала мне был брошен вызов.

Издательство приняло к печати «Коллекционера» в июле 1962 года. Я *перед* этим вполне намеренно ушел от дел и жил в полном уединении; то есть я делал работу, которую по-настоящему никогда не смог бы полюбить именно потому, что боялся влюбиться в нее по уши и обречь себя на вечное прозябание среди мириад печальных, поблекших интеллигентов, тех, что всю жизнь лелеяли довольно смутные литературные амбиции, но так никогда и не смогли их осуществить.

Десять лет назад я сделал свой выбор, решив стать писателем, — сделал выбор в экзистенци-

альном смысле этого акта; то есть мне постоянно приходилось делать этот выбор заново и жить в постоянной тревоге из-за обуревавших меня сомнений: а правильный ли выбор я сделал? Ведь я отверг гораздо более интересные возможности; я все поставил на одну карту — на этот выбор. Отчасти это был сознательный выбор экзистенциалиста, отчасти — зов крови, той самой — корнуэльской — четверти моего «я»; возможно, думаю я теперь, даже если бы ту мою книгу не приняли, если бы вообще никогда ни одна моя книга не была бы принята к печати, я был прав, построив жизнь в соответствии с этим выбором. Потому что меня окружают люди, не сделавшие — в этом смысле — собственного выбора: они позволили себе быть выбранными. Кого-то из них выбрали деньги, кого-то — символы высокого положения в обществе, кого-то — работа; и я не знаю, на кого из них грустнее смотреть — на того, кто понимает, что не сам выбрал, или на того, кто не понимает. Вот почему я почти всегда чувствую себя отделенным от большинства других людей, просто изолированным. Временами я даже рад этому.

Цветное стекло, резное стекло, матовое стекло: по мне, так лучше всего простое стекло.

На литературном вечере. Лягушки и волы. Лягушки — журналисты и газетчики, литературные агенты, издатели, которые делают довольно жалкие потуги приравнять знакомство с писателями к истинной способности что-то создавать, творить; волы — писатели, оскопленные всепоглощающим интересом к самим себе, собственной суетностью, узкопрофессиональными взглядами. И лягушки, и волы по отдельности приемлемы, но в одной упряжке — совершенно убийственны. Их болтовня оглушает, я чувствую себя точно как Алиса на чаепитии[47]. Они даже как «материал» не годятся.

Деньги радуют меня в том смысле, что позволяют использовать время, чтобы свободно писать. Однако точно в той же пропорции они усиливают мои сомнения в собственной способности писать: а действительно ли я заработал это право — свободно писать? И сомнения эти касаются моих работ как в прошедшем, так и в настоящем времени. Каждый день я должен что-то писать. День, в который я ничего не написал, скучен для

---

[47] Примечания: 47

…*Алиса на чаепитии,* — Имеется в виду «Алиса в Стране чудес» Льюиса Кэрролла. Льюис Кэрролл — псевдоним преподавателя математики Оксфордского университета *Чарлза Доджсона* (1812–1898), прославившегося своими книгами «Алиса в Стране чудес» (1865) и «В Зазеркалье» (1871).

меня, как бесплодная пустыня.

В январе 1963-го я решил уйти с работы. Я не могу думать о себе как о профессиональном писателе. Писание для меня всегда было занятием полурелигиозным: этим я вовсе не хочу сказать, что отношусь к писательству с почтительным трепетом, а только что не могу смотреть на писательство просто как на ремесло, на работу. Я понимаю, что, когда пишу хорошо, писать мне помогает не просто сумма накопленных знаний, умений, опыта — мне помогает что-то вне меня самого.

Вдохновение, общение с музой — это как телепатия. В наши дни страшновато в открытую заявлять, что необъяснимые феномены существуют, — сразу же получишь башмаком по яйцам: позитивисты, бихевиористы и иные гиперученые с этим не задержатся. Но существует некая метатехника, которая требует исследования.

Я не думаю о себе как о человеке, который «бросает работу, чтобы быть писателем». Я бросаю работу, чтобы наконец-то быть.

Думаю, человеку карьерному мое решение показалось бы абсолютно безумным, а может быть, даже безумно смелым. Но совершенно безопасно бывает в банковском сейфе, безопасно в атомном

бомбоубежище, смерть — тоже безопасное состояние. Безопасность — одна из тюремных стен общества изобилия; уже начиная *с pax Romana*[48] собственная безопасность стала патологически навязчивой общеевропейской идеей.

С чего это я вдруг взялся за роман? Дело в том, что в последние пятьдесят лет роман вытесняется из жизни, не важно, как говорил Витгенштейн[49], в силу каких причин. Обстоятельства навязывают нам вытеснение романа. Романисты не виноваты. В XVIII, как и в XIX, веке роман совсем недалеко — лишь на один шаг — ушел от жизни. Однако с пришествием кино, телевидения и звукозаписи он отступил уже на два шага. Роман теперь повествует о вещах и событиях, которые другие художественные формы описывают гораздо лучше.

Любой чисто видовой или слуховой ряд в совре-

---

[48] Примечания: 48

Мир внутри Римской империи *(лат.).*

[49] Примечания: 49

Витгенштейн, Людвиг (1889–1951) — философ, профессор Кембриджского университета (1939–1947), родившийся в Вене, но проведший большую часть жизни в Англии. К философии он пришел через математику. Одной из кардинальных тем его исследований был язык, виды и цели его использования и проблемы понимания. Единственная опубликованная при жизни работа — «Логико-философский трактат» (1922); среди посмертно опубликованных работ — «Философские исследования» (1953).

менном романе просто скучен — скучно читать, скучно писать. Внешний облик, движения персонажей, их голоса, место действия, его атмосфера и настроение — камера и микрофон зарегистрируют и передадут все это в двадцать раз лучше, чем пишущая машинка. Если роману предстоит выжить, то в один прекрасный день ему придется сузить свои рамки, описывая лишь то, что другие записывающие системы зафиксировать не могут. Я говорю «в один прекрасный день» потому, что наша читающая публика пока еще не вполне осознала то явление, которое я назвал бы *mischanneling* — «неправильным выбором русла»: я имею в виду использование неверной художественной формы для выражения или передачи своих мыслей.

Иначе говоря, взяться за писание романа в 1964 году значило постоянно каждым нервом своим ощущать, что вторгаешься на чужую территорию, в чужие владения, прежде всего — во владения кино. Само собой разумеется, что очень немногим из нас выпадает на долю шанс выразить себя на кинопленке. (Экранизация книги равносильна публикации ее в виде роскошно иллюстрированного подарочного издания, но это не означает еще способности выразить себя

на кинопленке.) Так что над романом сегодня нависает угроза превратиться в *faute de mieux*. Все мы, не перевалившие пока за сорок, пишем кинематографично; наше воображение, постоянно подпитываемое кинофильмами, «снимает» эпизоды и сцены, и мы создаем описания того, что снято. Поэтому для нас очень многое в писании романа становится — или кажется, что становится, — скучным переводом не сделанного еще фильма (который никогда и не будет сделан) в слова.

Не знаю, что хуже — обладать словом и не иметь идей или наоборот. Думаю, все-таки первое хуже. Надеюсь, не только потому, что второе — как раз мой случай, а потому что верю (как и во многое другое, в противоположность Паскалю[50]), если уж дело плохо — а с великими романами этого никогда не случается, — хорошие идеи оказываются много важнее хороших слов.

---

[50] Примечания: 50

Паскаль, Блез (1623–1662) — французский математик, физик, моралист. Создал значительные работы по геометрии, гидродинамике и атмосферному давлению; изобрел счетную машину, шприц и гидравлический пресс. Среди литературных произведений: «Провинциалы» (1656–1657) — полемические письма против казуистичности иезуитов, и посмертно изданные «Мысли» (1670) — фрагменты неоконченной работы в защиту христианской веры. Его работы охватывают все области знания и раскрывают противоречивость человеческого существования. Паскаль оказал значительное влияние на более поздних мыслителей, таких как Руссо, Бергсон, экзистенциалисты.

Вот что мне не нравится во многих послевоенных американских романах. С точки зрения техники письма многие молодые американские писатели пишут лучше нас (британцев). Они много лучше, чем мы, владеют умением описывать, сокращать, монтировать, строить диалоги — всей писательской машинерией; а потом, в конце, снимаешь солнцезащитные очки и видишь — что-то не вышло. Ты не загорел под этим солнцем. Весь процесс у них кажется искусственным (даже когда на самом деле это не так), переморожeнной едой; все умно скомпоновано, вроде бы соответствует моде (даже когда не стремятся к этому), крепко сколочено и убедительно с точки зрения писательского мастерства. Но по-человечески или по каким-то смутным староевропейским стандартам некрепко и неубедительно.

Возможно, я просто пытаюсь оправдать мои собственные технические погрешности. С меня семь потов сходит, пока я продираюсь от идей (собственно идей, символов и сюжетов) к словам (к странице); и вполне может быть, что в Америке есть писатели, которые тоже чувствуют, как обливаются потом, продираясь от своих легко сочиненных страниц к тяжко добытым идеям.

Мой интерес возбуждают скрытые драматиче-

ские психосексуальные смыслы, порождаемые экстремальными ситуациями, изолированностью[51]. Однако, в отличие от Фрейда или Юнга, я никогда не считал эти смыслы таким уж важным подспорьем для анализа. Может быть, это результат многолетней работы в окружении главным образом женщин, и, кроме того, я феминист, то есть мне нравятся женщины, я наслаждаюсь общением с ними, и не только по эротическим мотивам. Оставляя эти мотивы в стороне, должен сказать, что для меня единственно приемлемым видом отношений как с мужчинами, так и с женщинами являются отношения на уровне «*я* — ты». Я охлофоб[52], для меня трое — уже потенциальная толпа.

«Коллекционера» я писал строго реалистически, отправляясь непосредственно от величайшего мастера придуманных биографий — Дефо,

---

[51] Примечания: 51

Тюремное заключение — лишь самая крайняя из целой группы таких ситуаций: застрявший лифт, например (ситуация, блестяще использованная Бергманом в фильме «Урок любви»), кораблекрушение или авиакатастрофа (Голдинг, «Повелитель мух»), необитаемый остров (от Дефо до Антониони), джунгли, яхта, комната (Ионеско и Пинтер), одиноко стоящий дом (сестры Бронте), автомобиль в тумане и т. д. — *Примеч. авт.*

[52] Примечания: 52

Охлофоб — толпоненавистник (от *греч.* ochlos — толпа и phobia — ненависть, неприязнь).

чтобы создать ощущение внешней обстановки романа. От Джейн Остин[53] и Пикока — когда писал героиню. От Сартра[54] и Камю — создавая «климат». Только очень наивные критики полагают, что все влияния на автора должны исходить от современников. В ноосфере не существует дат, только симпатии, восхищение, антипатии и отвращение.

Если говорить о британском романе, то я не стану тратить время на ту его разновидность, что называют «романом развлекательным» — вариант старого плутовского романа, написанного в стиле фальшивого современного рококо. Я не виню авторов таких романов — во всяком случае, не так уж сурово, — но виню обозревателей и журналистов, телевизионщиков, газетчиков,

---

[53] Примечания: 53

Джейн Остин (1775–1817) — английская писательница, автор «Нортенгерского аббатства», знаменитой пародии на готический роман, а также романов «Чувство и чувствительность» (1811) и «Гордость и предубеждение» (1813), в которых психологически точно изображены быт и нравы английской провинции.

[54] Примечания: 54

Сартр, Жан Поль (1905–1980) — французский философ, писатель, драматург, критик, основной выразитель идей экзистенциализма во Франции, на протяжении нескольких десятилетий после Второй мировой войны оказывавший весьма значительное влияние на литературу и интеллектуальную жизнь страны в целом. Участник войны, военнопленный, затем участник французского Сопротивления, Сартр после войны активно участвовал в политической жизни Франции, поддерживая социалистов. В центре его философских и литературных

произведений — проблемы свободы, ангажированности, моральной ответственности человека. Основные философские работы — «Бытие и небытие» (1943), «Критика диалектического разума» (1960). Основные художественные произведения: роман «Тошнота» (1938), три тома тетралогии «Дороги свободы» (1945–1947); пьесы: «Мухи» (1943); «За запертой дверью» (1945); «Грязные руки» (1948); «Преступление страсти» (1949); «Затворники Альтоны» (1960); а также работы о Бодлере, Флобере и литературно-критические статьи. В 1964 году он опубликовал автобиографическую повесть «Слова» («Les Mots») и в том же году получил Нобелевскую премию по литературе.

всех, кто имеет отношение к литературе и доступ к средствам массовой информации, в том, что они возвели развлекательность в ранг великого мерила литературной ценности. По этой причине я разделяю писателей на развлекателей и проповедников. Я не против развлекателей, я всего лишь против их теперешней гегемонии.

Я думаю, что эта тенденция в сегодняшнем британском романе порождена не только нашим повсеместным — просто эндемическим — отказом вообще принимать литературное творчество всерьез, но в особенности нежеланием принимать всерьез европейскую литературу. Не вижу будущего в таком изоляционистском подходе, какой пропагандирует, например, Кингсли Эмис[55]. Я и в лучшие времена не больно-то

[55] Примечания: 55

Кингсли Эмис (1922–1995) — английский писатель и поэт, обретший известность уже первым своим романом «Счастливчик Джим» (1954). Последовавшие затем книги, такие как «Это неясное чувство» (1955), «Мне здесь нравится» (1958) и др., подтвердили его принадлежность к поколению «рассерженных». К. Эмис работал и в других жанрах — сатирической комедии («Один толстый англичанин», 1963, и др.), детективного романа и поэзии. Удостоен Букеровской премии за роман 1986 г. «Старые черти».

жаловал Джона Буля. Но Джон Буль[56] в синих джинсах — это уже предел. Мне до смерти надоели косноязычные герои. К черту косноязычие! Можно пожалеть этих недотеп, но не надо их прославлять.

Я был присяжным заседателем на процессе в Олд-Бейли[57] в мае 1961 года. Закон, право могут быть прекрасны, но правосудия не существует. Психически не вполне нормальный человек, отец пятерых детей, бросивший в топку зачатого от него же самого ребенка своей старшей дочери, поднялся со скамьи подсудимых, что-то бормоча и рыдая. Обнаженность страдания и ужас переполняли зал суда: все дети этого человека были психически ненормальны, жена его бросила, у него не было ни денег, ни родных — ничего, кроме грубых, тяжелых рук с грязными ногтями и этих слез. Мне хотелось вскочить на ноги и кри-

[56] Примечания: 56

Джон Буль — персонификация Англии или типичного англичанина; изображается в виде толстого, багроволицего, похожего на фермера человека в цилиндре и высоких сапогах; символ шовинизма и агрессивности. Первоначально Джон Буль — имя персонажа, воплощавшего типичные английские, в основном отрицательные черты в сатирическом произведении ученого, врача и писателя *Джона Арбетнота* (1667–1735) «История Джона Буля» (1727).

[57] Примечания: 57

Олд-Бейли — Центральный уголовный суд Лондона.

чать. Не мы его судили — судьей был он, и судил он жизнь как она есть. Я знаю, и оснований для этого у меня достаточно, — Бога не может быть: я ощущал это всем своим существом, разглядывая согбенную фигуру на скамье подсудимых. Быть атеистом — это вопрос не морального выбора, а человеческого долга.

Я чувствую, что основных социально-политических обязательств у меня три. Первое — быть атеистом. Второе — не принадлежать ни к одной из политических партий. Третье — не принадлежать к каким бы то ни было блокам, организациям, группам, кликам или школам. Первое — потому, что, даже если есть Бог, человечеству безопаснее вести себя так, будто его нет (знаменитый афоризм Паскаля[58] наоборот); а второе и третье — потому, что свобода личности в опасности на Западе в той же мере, что и на Востоке. Преимущество Запада не в том, что здесь легче быть свободным, но в том, что, если ты свободен, тебе не нужно притворяться, как это приходится делать за «железным занавесом».

В Оксфорде я изучал французский язык и французскую литературу и в силу исторических

---

[58] Примечания: 58

…знаменитый афоризм Паскаля… — Имеется в виду афоризм «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать».

причин знаю французскую литературу несколько лучше, чем английскую. Постепенно мне становилось все яснее и яснее, что это благо, а не помеха. Выработавшийся за годы учения инстинкт заставляет меня гораздо более интересоваться тем, что я говорю, чем тем, как я это говорю; знание французской литературы заставляет меня быть нетерпимым к островной ограниченности столь многих английских писателей (Франция, помимо всего прочего, есть то, чем мы — из лицемерия или пуританства, из-за одержимости классовыми проблемами или имперскими побуждениями — так и не смогли стать). И в то же время это позволяет мне гордиться некоторыми особыми чертами Англии и английской литературы. Великие культуры отражаются друг в друге, и, если даже единственным побуждением к познанию Франции и французской мысли было бы намерение вновь открыть для себя свою собственную «английскость», это уже стало бы достаточным для того основанием. А также — достаточным основанием для презрения к неистребимым англосаксонским провинциалам, полагающим, что Франция — всего лишь банальный Малый Триа-

нон[59] по сравнению с прочной серой громадой нашего Виндзорского замка[60].

Я не хочу быть английским писателем, я хочу быть писателем европейским, то есть я сказал бы — мегаевропейским (Европа плюс Америка плюс Россия плюс все те страны, где культура является, по существу, европейской). Этого требует вовсе не мое непомерное тщеславие, не попытка прыгнуть выше собственной головы, но простой здравый смысл. Какой толк писать для того, чтобы тебя читали только в Англии? Я даже и англичанином-то быть не хочу. Мой родной язык — английский, но я — мегаевропеец.

Положение Атланта: держишь на своих плечах целый мир. Каждый писатель, должно быть, чувствует это: мир, который он (или она) создал, рушится, придавливая, вгоняя своего создателя в землю. Иногда чувствуешь это, читая чью-то книгу. Роман, словно паровой каток, раздавил автора. Или наоборот: созданный автором мир — пузырь, наполненный воздухом, и Атлант-писатель, на-

---

[59] Примечания: 59

Малый Трианон — небольшой дворец в парке Версаля, резиденции французских королей, построенный Людовиком XV в 1762–1768 гг.

[60] Примечания: 60

Виндзорский замок — королевская резиденция в Беркшире, построен Вильгельмом Завоевателем в XI в. и затем расширен английскими королями, особенно Эдуардом III (1312–1377).

прягая мускулы, величественно вздымает его вверх, словно цирковой тяжеловес, надувающий легковерную публику. Я стремлюсь отыскать равновесие, гармонию, полное согласие между силою Атланта и весомостью его мира. Как у Флобера, например. Или у Джейн Остин.

Очень не люблю что-то документировать; это все равно что взбираться на такую высоту, где скала представляет опасность для жизни. Не люблю такие места, где воображение оказывается бессильным и его сменяет голый документ. Я хочу быть «верным жизни», но под жизнью я подразумеваю свое ограниченное знание объективной реальности, вовсе не обязательно реальности научной, лингвистической или статистической, с какой мог бы познакомиться, месяцами интервьюируя разных людей или потея над различными учебниками. Мне представляется, что для писателей это новая (или сильно осложнившаяся старая) проблема: насколько следует использовать все современные средства записи информации о том, как в реальности выглядят предметы, как звучат голоса людей, и тому подобное. Некоторые американские курсы художественного творчества явно поощряют документальный подход. Для меня

это всегда было — и навсегда останется — фундаментальнейшей ересью. Роман — это личный взгляд на жизнь одного человека, а не коллаж из разнородных документов.

Школа «nouveau roman»[61] заставляет меня стыдиться своего франкофильства. Ее приверженцы не сделали ничего такого, чего не сделал Сартр в паре абзацев «Тошноты», причем гораздо лучше, чем они. Для меня в литературе Франции после 1918 года существуют всего четыре великих романа: «Путешествие на край ночи» Селина[62], «Судьба человека» Мальро[63], «Тошнота» Сартра и «Чума» Камю. Все эти романы смотрят прямо в лицо жизни, пусть даже только для того, чтобы на нее нападать, как это делает Селин. Они не показывают ей спину, не заявляют о своей при-

---

[61] Примечания: 61

Nouveau roman — новый роман *(фр.).* Термин, охватывающий широкий круг произведений современных французских писателей, таких, как, например, *Натали Саррот* (Natalie Sarraute, 1900–1999), *Клод Симон* (Claude Simon, 1913–2005), *Маргерит Дюра* (Marguerite Duras, 1914–1996), *Ален Роб-Грийе* (Alain RobbeGriUet, 1922–2008) и др. Этих писателей объединяет прежде всего убежденность в несовершенстве, неадекватности традиционного романа требованиям сегодняшнего дня. Так, например, А. Роб-Грийе в работе «О новом романе» («Pour un nouveau roman», 1963) утверждает, что традиционный роман, с его опорой на всезнающего повествователя, создает иллюзию порядка и значения, которые реальный опыт опровергает. Поэтому задача нового романа — способствовать таким изменениям, которые помогли бы избавиться от любых методов, навязывающих определенное толкование событий или выстраивающих их таким образом, чтобы придать им

определенное общее значение.

[62] Примечания: 62

Селин, Луи-Фердинанд (1894–1961) — псевдоним французского писателя Л.-Ф. Детуша. Его первый роман «Путешествие на край ночи» (1932), описывающий приключения и размышления злого и жестокого трущобного врача во время и после Первой мировой войны, принесли писателю славу мизантропа правого толка. Более поздние его романы — в частности, «Смерть в кредит» (1936), «От замка к замку» (1957) и «Север» (1960) отличает граничащая с непристойностью откровенность повествования, пугающая сила видения и неудержимая языковая изобретательность.

[63] Примечания: 63

Мальро, Андре (1901–1976) — французский писатель, очеркист, искусствовед. Написал несколько романов на революционные темы, используя свой опыт в Китае 1920-х гг. и Испании периода гражданской войны, в том числе «Победители» (1928), «Судьба человека» (1933) и «Дни надежды» (1937). Среди работ об искусстве — «Голоса тишины» (1951). Посмертно опубликованы его «Антимемуары» (1967).

верженности абсолютной НЕприверженности ничему. Подозреваю, что к *nouveau roman* правильнее всего относиться как к периоду время от времени переживаемой французами утраты собственной идентичности, устремленности за Рейн, иначе говоря, как к культурной амнезии. Конечно, эти писатели чувствуют, как чувствуем все мы, что роман оказался в опаснейшем положении. Но чтобы найти выход из тупика, не следует сидеть и описывать стену в его конце.

Очень важно, чтобы современный писатель не был привержен одному стилю. Будущий великий мегаевропейский писатель станет использовать всевозможные стили, как писал картины Пикассо или музыку Стравинский. Это не означает утраты идентичности. Утрата идентичности происходит тогда, когда все приносится в жертву страху эту идентичность утратить. Первым английским писателем, кто это понял, был Дефо.

Вот в чем выражается злосчастное одиночество писателя: он должен постоянно судить о чем-то, должен делать выбор между мнениями — мнениями других людей и своим собственным, никогда толком не зная, по каким меркам судят другие. Но всегда опасаясь самого худшего.

У меня есть еще особая жалоба. На то, что так

много активно пишущих собратьев-романистов рецензируют романы. В музыке и живописи такие суждения заинтересованных соперников — дело почти неслыханное. Хотелось бы, чтобы и в литературе было так же.

По-настоящему плохие рецензенты становятся перед рецензируемой книгой в такую позу, что книги, которую они вроде бы должны рецензировать, вообще не видно, и по принципу, что голый черт не опасен, нам таких не следует слишком опасаться. Рецензенты, которых я просто не терплю, — те, кто пытается создать впечатление, что писание романов вообще достойно порицания как проявление более или менее очевидного инфантилизма. Взрослые пишут рецензии, романы пишут дети.

Я против всего пассивного: не хочу «быть читаемым» или «быть нарасхват». Писание — занятие активное, и произведения, которыми я всегда восхищаюсь и к уровню которых буду всегда стремиться, — те, что делают и чтение занятием активным: книга читает читателя, как радар читает неизвестное. И неизвестное — читатель — это чувствует. В нашем помешавшемся на деньгах и развлечениях западном обществе любые творческие акты художников-проповед-

ников (их заявления о самих себе, так же как и их артефакты) рождают подозрения; каждое их неверное или неловкое движение вызывает упреки в лицемерии, заносчивости, наивности; и давление на них, как внешнее, так и внутреннее, способно разрушить все настоящее и искреннее, что они пытаются создать, — и в том, как живут, и в том, что и как пишут; совершенно не важно при этом, пользуется ли такой писатель успехом, «везунчик» ли он, короче говоря, или «неудачник». Когда Миранда в «Коллекционере» говорит о «немногих», она, по моему замыслу, говорит именно о таких людях: прежде всего и более всего творческих, не просто высокоинтеллектуальных или больше других знающих, и не о тех, кто особенно искусно пользуется словом.

Эти писатели не могут быть иными, чем они есть, и не перестанут принадлежать к «немногим», даже если отвергнут эту концепцию. Они суть «немногие», точно так, как кто-то рождается левшой, а кто-то китайцем. Они не могут выбрать несвободу: они свободны по определению. И это изолирует их от всех остальных, даже когда другие барьеры между ними и «многими» — профанной толпой — оказываются разрушены.

Заметки о неоконченном романе (1969)

Действие романа, который я сейчас пишу (условно названного «Любовница французского лейтенанта»), происходит примерно сто лет тому назад. Я не думаю о нем как о романе историческом — этот жанр представляет для меня мало интереса. Все началось месяцев пять-шесть назад с одного зрительного образа. Женщина стоит у самого конца заброшенного причала и неотрывно смотрит в море. И все. Этот образ возник в моем воображении утром, я еще не вставал с постели, был полусонный. Он не соотносился с каким-либо реальным впечатлением ни в моей жизни, ни в искусстве, во всяком случае, я ничего подобного припомнить не могу, хотя смолоду собираю малоизвестные книги и забытые гравюры, мусор двух или даже трех прошедших веков, осколки чьих-то давних жизней. Думаю, это создает во мне нечто вроде тайника, замкнутого и весьма насыщенного внутреннего пространства, откуда подобные образы могут просачиваться на берег сознания.

Такие мифопоэтические «крупные планы» (почти всегда статичные) вплывают в мой мозг очень часто. Я не обращаю на них внимания, поскольку это единственный надежный способ проверить, действительно ли они открывают дверь в новый мир.

Так что я попытался игнорировать и этот образ, но он возвращался снова и снова. Мало-помалу его визиты прекратились. И тогда я стал сознательно вызывать его в памяти, пытаясь проанализировать, построить некую гипотезу о том, почему он обладает такой притягательностью. В нем крылась тайна, загадка. Он был смутно романтичным. К тому же, возможно, в силу этой романтичности он, казалось, не принадлежал сегодняшнему дню. Женщина упрямо отказывалась неотрывно глядеть из окна накопителя какого-нибудь аэропорта; это должен был быть только такой вот старинный причал… а так как я, по случайности, живу недалеко как раз от похожего причала, так близко, что могу видеть его от дальнего конца собственного сада, то он вскоре и превратился в тот самый старинный причал. У женщины не было лица, в ней не было и особой сексуальной привлекательности. Но она явно принадлежала к Викторианской эпохе и,

поскольку я всегда видел ее вот так, статично — маленькая женская фигурка на дальнем плане, всегда обращенная ко мне спиной, — казалась упреком Викторианской эпохе. Отверженной. Я не знал, какое преступление она совершила, но мне захотелось оберечь ее, защитить. То есть я почувствовал, что влюбляюсь в эту женщину. В ее позу. Или в ее позицию. Я не знал, во что именно.

Этот столь многим чреватый (отнюдь не в буквальном смысле!) женский образ явился ко мне в то время (осенью 1966 года), когда я уже добрался до середины одной книги и планировал написать три или четыре других вслед за ней. Так что он возник словно помеха на пути, но помеха такой силы, что вскоре вся ранее задуманная работа стала казаться посягательством на главное дело моей жизни. Когда пишешь, нельзя пренебрегать таким неожиданным всплеском вдохновения, как в той работе, которую делаешь в данный конкретный момент (незапланированное развитие характера, случайно возникший эпизод и т. п.), так и в писательской работе в целом. Следуй за неожиданностями, бойся твердого плана — вот правило, которого нужно держаться.

Нарциссизм, или «пигмалионизм», — весьма

существенный порок, которым должен обладать каждый писатель. Персонажи (и даже ситуации) подобны детям или возлюбленным: их нужно непрестанно ласкать, выслушивать, тревожиться о них, наблюдать, восхищаться ими. Все эти неизбежные занятия утомительны для их активного партнера — писателя, и только что-то сродни любви может дать ему необходимую энергию. Я слышал, как некоторые говорят: «Хочу написать книгу». Но желания написать книгу — каким бы страстным оно ни было — недостаточно. Даже заявления «Хочу, чтобы мои создания захватили меня целиком, хочу быть одержим ими» — и то недостаточно: все писатели милостью Божьей, все, рожденные быть писателями, одержимы — в древнем, магическом смысле — собственным воображением, причем начинается это задолго до того, как им в голову приходит мысль взяться за перо.

Счастливая случайность — неожиданный всплеск вдохновения, — разумеется, идет вразрез со всеми правилами писательского труда, и звучит это выражение в лучшем случае по-детски, в худшем — инфантильно. Я полагаю, что общепринятый метод творчества требует прежде всего решить, что ты хочешь сказать, представить,

что ты об этом знаешь по собственному опыту, а затем привести то и другое в соответствие. Я испробовал этот метод, взявшись за тему, к которой пришел аналитическим путем, и выстроил цепочку персонажей, каждый из которых выражал что-то определенное; однако рукописи мои постыдно истаивали прямо на глазах. «Волхв» (написанный раньше «Коллекционера», замысел которого тоже родился из одного-единственного образа) был неожиданно рожден в результате вполне банального посещения виллы на одном из греческих островов; там не произошло ровно ничего необычного. Но подсознательно я все возвращался, все приезжал на эту виллу: что-то стремилось там произойти, что-то, чего не произошло со мной, когда я там был. Почему именно эта вилла, именно это посещение стало стартовой площадкой для романа среди многих тысяч других равновероятных, я не знаю. Всего месяц назад кто-то показал мне фотоснимки этой виллы, сделанные совсем недавно: там сейчас никто не живет, вилла заброшена, и это всего-навсего заброшенная вилла, ничего более. Тайна магического значения, которое она вдруг возымела для меня пятнадцать лет назад, так и остается тайной.

Когда семя дает росток, разум и знания, культура и все остальное должны приняться за дело и взрастить его. Нельзя созидать мир, повинуясь жгучим инстинктивным порывам, — для этого нужен холодный опыт. Именно поэтому многие писатели либо ничего не пишут до сорока лет, либо создают все самые лучшие свои произведения после этого возраста.

Мне очень трудно писать, если я не уверен, что у меня есть несколько абсолютно свободных дней. Все визиты, все вторжения, все каждодневные обязанности мне досаждают. Так бывает, когда я пишу первый набросок. Первый набросок «Коллекционера» я написал меньше чем за месяц. Иногда по десять тысяч слов в день. Разумеется, очень многое там было дурно написано и нуждалось в бесконечных исправлениях и доработках. Создание первого наброска и его переделка настолько разнятся меж собой, что, кажется, едва ли могут принадлежать к одному и тому же виду деятельности. Я никогда не занимаюсь «изысканиями» — поисками реалий, пока не закончен первый набросок: самое важное, с чего следует начинать, — это непрерывный поток, рассказ, повествование. В этот момент опираться на материал изысканий — все равно что плыть в

смирительной рубашке.

Переделывая, я стараюсь придерживаться некоторой дисциплины. Я заставляю себя редактировать независимо от того, хочется мне этого или нет; в каком-то смысле чем менее ты настроен это делать, чем больше тебя от этого тошнит, тем лучше — тем суровей ты к себе относишься. Лучше всего сокращать, когда твои писания тебе опротивели.

Но все советы старших писателей, вроде того, что дисциплину следует соблюдать всегда, что надо писать не менее тысячи слов ежедневно, независимо от настроения, я считаю абсурдным пуританством. Писать — все равно что есть или заниматься любовью, это процесс естественный, а не искусственный. Коль скоро вы писатель, пишите, потому что вам хочется писать, а не потому, что вы считаете, что должны это делать.

Я пишу себе памятные записки по поводу книги, над которой работаю. К этой, например:

«Ты не пишешь ничего такого, о чем викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто такое, о чем кто-то из них написать не смог». Или: «Не забывай об этимологии слова

«novel»[64]. Оно означает «нечто новое». Роман должен как-то соотноситься с «сейчас» писателя, так что не пытайся притворяться, что живешь в 1867 году. Или сделай так, чтобы читатель точно знал, что это притворство».

Что касается одежды, манеры общения, исторического фона и всего прочего в том же роде, то, чтобы писать о 1867 годе, надо просто сделать кое-какие изыскания. Однако я очень скоро попадаю впросак, работая над диалогами, потому что настоящая разговорная речь 1867 года (насколько ее можно «услышать» в книгах того времени) слишком близка к нашему теперешнему языку и вовсе не звучит для нас как диалог прошлого века. Очень часто она не согласуется со сложившимся у нас психологическим портретом Викторианской эпохи: диалог оказывается недостаточно чопорным, недостаточно эвфемистичным и так далее… так что и здесь мне приходится чуточку подтасовывать, выбирая самые характерные клишированные и архаические (даже для 1867 года) элементы разговорной речи. Такая «подтасовка», порожденная самим характером романа, отнимает больше всего времени.

---

[64] Примечания: 64
Роман *(англ.).*

Даже самый правдоподобный диалог в современном романе не вполне соответствует реальной современной речи. Достаточно лишь прочесть расшифровку любой аудиозаписи реального разговора, чтобы понять, что он, этот разговор, в литературном контексте будет выглядеть не вполне реально. Романный диалог есть некая форма стенографической записи, некое впечатление о том, что реально было сказано, и, помимо прочего, он выполняет еще и другие функции: поддерживает живой ход повествования (что весьма редко удается разговору реальному), раскрывает характер говорящего (реальный разговор часто его скрывает) и так далее.

Самую большую техническую сложность для меня представляют персонажи: работать тяжело уже с современными персонажами, а с историческими — тяжко вдвойне.

Памятная записка: «Если стремишься быть верным жизни, начинай лгать о ее истинных свойствах».

И еще: «Описывать реальность невозможно, можно лишь создавать метафоры, ее обозначающие. Все человеческие средства и способы описания (фотографические, математические и прочие, так же как и литературные) метафо-

ричны. Даже самое точное научное описание предмета или движения есть лишь сплетение метафор».

Всем, кто посвятил себя нашей профессии, следует прочесть полемическое эссе Алена Роб-Грийе «Pour un nouveau roman»[65] (1963), даже если большинство его утверждений вызывает лишь абсолютное несогласие. Главный вопрос, который он ставит: «Зачем пытаться писать по литературному канону, великие создатели которого не могут быть превзойдены?» Ошибочность одного из выводов, к которым он приходит, — мы должны найти новую форму, если хотим, чтобы роман выжил, — вполне очевидна. Он сводит задачи романа всего лишь к поиску новых форм, в то время как не менее важны и другие задачи — развлекать, изображать сатирически, описывать новые восприятия, отражать жизнь, изменять ее к лучшему и прочее.

Но его настойчивые призывы к поиску новых форм создают некий стресс для пишущих сегодня, отравляя каждую сочиняемую строку. В какой мере я попадаю в разряд трусов, работая в старой традиции? Не загоняет ли меня паника в авангар-

---

[65] Примечания: 65

…эссе Алена Роб-Грийе «Pour un nouveau roman»… — См. примеч. к с. 38.

дизм? То обстоятельство, что я пишу о 1867 годе, нисколько не ослабляет этот стресс, напротив, стресс только усиливается, поскольку основное содержание книги по своей исторической природе просто должно быть «традиционным». Тут напрашиваются параллели и с другими видами художественного творчества: Стравинский перерабатывал музыку XVIII века, Пикассо и Фрэнсис Бэкон[66] использовали Веласкеса. Но в этом смысле слова гораздо менее податливы, чем ноты или мазки кисти на холсте. Можно имитировать музыкальную орнаменталистику стиля рококо или написать лицо в стиле барокко. Но я как-то — в самом начале — попытался в пробной главе вложить в уста викторианских героев современный диалог. Получился абсурд, поскольку реальная историческая природа персонажей оказывается безнадежно изуродованной; такие штуки (Юлий Цезарь, говорящий с бруклинским акцентом, или еще что-нибудь в этом роде) сходят с рук только

[66] Примечания: 66

Фрэнсис Бэкон (1909–1992) — английский художниксамоучка. Начал работать в 30-е гг., копируя фотографии и картины других художников. Затем творил самостоятельно, изображая человеческие фигуры искаженными, в странных позах, с расплывчатыми или отсутствующими лицами. В живописи использовал интенсивный цвет, неожиданные контрасты. Прославился в 1944 году тремя этюдами к «Распятию». После Второй мировой войны стал одним из самых знаменитых и вызывающих бурные дискуссии художников в Англии.

профессиональным комикам. С такой литературной техникой ты попадаешь прямиком в роман юмористический.

Два моих предыдущих романа были основаны на более или менее завуалированных экзистенциальных предпосылках. Мне хочется, чтобы и этот был построен так же, поэтому я пытаюсь показать экзистенциалистский тип сознания прежде, чем он стал возможным хронологически. Разумеется, англичане и американцы Викторианской эпохи слыхом не слыхивали про Кьеркегора, однако мне всегда представлялось, что в эту эпоху, особенно во второй половине XIX века, многие личные дилеммы имели вполне экзистенциальный характер. Можно было бы даже, несколько перевернув реальность, утверждать, что Камю и Сартр пытались привить нам — каждый по-своему — серьезное отношение к поставленной цели и моральную чуткость, столь свойственные викторианцам.

И это не единственное сходство между 60-ми годами XX и XIX веков. Для респектабельного вик-

торианца открытия геолога Лайеля[67] и биолога Дарвина стали сбывшимся кошмарным сном. До тех пор человек жил словно ребенок в небольшой уютной комнатке. Эти ученые подарили ему — и никогда еще дар не был таким нежеланным! — бесконечное пространство и время, да еще в придачу — безобразно механистичное объяснение человеческого существования. Точно так, как мы теперь «живем с бомбой», викторианцы жили с теорией эволюции. Их вышвырнули в космическое пространство. Они почувствовали себя бесконечно одинокими. К 1860-м годам все их железные философские, религиозные и общественные перегородки людям проницательным стали казаться угрожающе заржавелыми.

Вот такой человек, экзистенциалист, опередивший свое время, идет по причалу и видит обращенную к нему спиной загадочную женщину: эта хранящая молчание женщина — тоже экзистенциалистка — неотрывно смотрит в море.

---

[67] Примечания: 67

Лайель, Чарльз (1797–1875) — ученый-геолог, оказавший большое влияние на Ч. Дарвина и поддержавший его эволюционную теорию, поскольку и сам утверждал, что эволюция Земли происходит в результате физико-химических процессов и под влиянием воды, ветра и солнца. Выступая против сторонников теории создания Земли волею Творца, он стал одним из основателей научной геологии. Во время судебного процесса над Ч. Дарвином активно выступал в его защиту.

Викторианские писатели великолепны, и все же почти все они (за исключением более позднего Гарди) потерпели позорное поражение в одном и том же: нигде в «респектабельной» викторианской литературе (а большинство порнографических сочинений основано на сценах в борделе или на описаниях XVIII века) не увидишь мужчину и женщину в постели. Мы не знаем, как они занимались любовью, что говорили друг другу в самые интимные минуты, что они тогда чувствовали.

И вот сегодня я пишу о двух людях Викторианской эпохи, занимающихся любовью; пишу, руководствуясь лишь собственным воображением и смутными представлениями о духе века и тому подобном: получается фактически научная фантастика. Путешествие во времени есть путешествие во времени, не важно — вперед или назад.

Самое трудное для писателя — это подобрать правильный «голос» для своего материала; под «голосом» я имею в виду целостное впечатление о литературном «создателе», стоящем за текстом, который создаешь ты сам. Мне всегда нравился голос иронический. Тот, каким все великие

романисты XIX века, от Остин до Конрада[68] включительно, пользовались с такой естественной непринужденностью. Сегодня мы склонны вспоминать не о достоинствах этого тона, а о неудачах: отмечаем сатирические перехлесты Диккенса, излишнюю игривость Теккерея, вымученный сарказм Марка Твена, резонерство Джордж Элиот. Причина достаточно ясна: ирония предполагает превосходство иронизирующего. Подобное допущение — анафема для такого демократического, эгалитарного века, каким является наш. Мы с подозрением относимся к людям, претендующим на всезнание: именно поэтому столь многие из нас, романистов XX века, чувствуют, что должны вести повествование от первого лица.

---

[68] Примечания: 68

Конрад, Джозеф (1857–1924) — английский писатель польского происхождения. Начинал взрослую жизнь матросом, что оказало глубочайшее влияние на его творчество. Стал писать, поселившись в Англии в 1894 г., по характеру творчества близок к импрессионистам. Основные работы — роман-притча «Каприз Олмейера» (1895), «Лорд Джим» (1900), повесть «Сердце тьмы» (1902); социально-критический роман «Ностромо» (1904), специально посвященный одной из главных тем, волновавших писателя, — уязвимости человека, подверженности человека коррумпирующим влияниям. Политические романы — «Тайный агент» (1907) и «Глазами Запада» (1911) посвящены теме предательства и насилия, особенно последний, действие которого происходит в Швеции и в России. Популярность к Конраду пришла лишь в 1913 г., когда был опубликован его роман «Шанс». К концу жизни писатель занял прочное место в английской литературе как один из представителей «великой традиции» (термин Ф. Р. Ливиса).

Мне приходилось слышать от писателей, что техника повествования от первого лица — последний оплот романа в борьбе против кинематографа, ибо кинокамера с неизбежностью диктует взгляд со стороны — «от третьего лица» — на то, что происходит, как бы мы ни идентифицировали себя с тем или иным героем. Но вопрос о том, использует ли современный романист местоимение «он» или «я», существенного значения не имеет. Огромное большинство современных книг, написанных «в третьем лице» все равно «я-романы», где местоимение «я» весьма слабо замаскировано. Реальное «я» романистов Викторианской эпохи столь же безжалостно подавляется (из боязни писателей или писательниц показаться слишком претенциозными и т. п.), как — по тем или иным семантическим и грамматическим причинам — подавляется оно, когда повествование ведется и впрямь от первого лица.

Но в своей новой книге я попытаюсь возродить эту технику. Во всяком случае, мне кажется естественным бросить назад, на Англию столетней давности, и на авторское «я» чуть ироничный взгляд, хотя я глубоко убежден, что история горизонтальна — потому что соотношение между

рассудочным познанием и доступным знанием не меняется, и потому (а это еще более важно), что отдельный человек испытывает счастье от того, что живет. Короче говоря, есть определенная опасность в том, чтобы иронизировать по поводу очевидных глупостей и невзгод минувших веков. Так что пришлось написать себе еще одну памятную записку: «Ты не вламываешься в иллюзию, ты — ее часть».

Иначе говоря, «я», которое от первого лица время от времени комментирует происходящее в романе и в конце концов даже появится там, не будет моим реальным «я» 1967 года, а скорее просто еще одним персонажем, хотя и несколько иного рода, чем чисто вымышленные мои герои.

В качестве иллюстрации вот начало небольшого романа Теккерея «Вдовец Лавел»[69] (1861):

> *«Кто же станет героем этой повести? Не я, не тот, кто ее пишет. Я всего лишь Хор в Пьесе. Я делаю замечания о пове-*

---

[69] Примечания: 69

…начало небольшого романа Теккерея «Вдовец Лавел»… — *Уильям Мейкпис Теккерей* (1811–1863) — английский писатель-сатирик, современник Чарльза Диккенса. Наиболее известные произведения — «Книга снобов» (1846–1847), «Ярмарка тщеславия» (1847), «Пенденнис» (1848–1850), «История Генри Эсмонда» (1852), «Ньюкомы» (1853–1855); «Вдовец Лавел» (1861) — один из последних романов Теккерея, считающийся самым слабым.

дении героев, я рассказываю их простую историю».

Сегодня, я думаю, мы могли бы допустить (если бы не знали, кто автор этой книги), что «я» здесь — «я» автора. Еще три-четыре страницы мы по-прежнему верили бы, что это действительно так; но тут вдруг Теккерей вводит героя, имя которого стоит в заглавии книги, называя его «мой друг Лавел», и мы видим, что нас провели. «Я» — просто еще один персонаж. Однако затем, через несколько страниц, «я» снова вмешивается в повествование:

«Она совсем не могла говорить. Голос у нее был хриплый, как у торговки рыбой. Неужели эта огромная толстая старуха капельдинерша… – та самая блистательная Эмили Монтанвиллъ? Мне говорят, в английских театрах за ложами не смотрят дамы-капельдинерши. Что ж, соглашусь я: это и есть доказательство моей непревзойденной заботы и изощренного искусства, ибо я спасаю от жгучего любопытства кое-кого из тех, с кого списаны персонажи этой истории. Монтанвиллъ не отпирает ложи. Если

хотите, она – возможно, под другим именем – держит лавку дешевых побрякушек в Берлингтонской Аркаде, но раскрыть эту тайну меня не заставят никакие пытки. В жизни случаются взлеты и падения, у вас они тоже были, эх вы, старый, колченогий зануда! Монтанвилль, тоже мне! Давай шагай своей дорогой! Вот тебе шиллинг. (Спасибо, сэр.) Забирай эту паршивую скамеечку для ног, и чтоб духу твоего здесь не было!»

Мы по-прежнему можем предполагать, что здесь «я» — это еще один персонаж; но возникает сильное подозрение, что это все-таки сам Теккерей. Очень характерное поддразнивание читателя, поразительный неожиданный переход от прошедшего времени к настоящему, вознаграждающая читателя насмешка над самим собой по поводу раскрытой тайны, «раскрыть которую не заставят никакие пытки». Но он совершенно явно не хочет, чтобы мы знали наверняка, кто перед нами: Теккерей не снимает маску.

«Лавел» считается слабым романом — если мерить по меркам самого Теккерея; тем не менее это замечательный пример того, сколь многообразна

техника использования «голоса». Никак не могу поверить, что эта техника мертва. Ничто не может освободить нас от обвинения во всезнании, и, уж конечно, никак не теория *nouveau roman.* Даже самые блестящие практические воплощения этой теории, скажем, такие, как книга самого Роб-Грийе «Ревность»[70], не могут отвести это обвинение. Может быть, Роб-Грийе и удалось совсем убрать писателя Роб-Грийе из текста, но ведь он никогда не отрицал, что этот текст написан им самим. Если писатель действительно верит собственному утверждению «Я ничего не знаю о своих героях, кроме того, что можно записать на магнитофон и сфотографировать» (а затем «перемешать» и «сократить»), логичным следующим шагом было бы взяться за создание магнитных записей и фотографий, а не письменных текстов. Но раз такой писатель все еще пишет, и пишет хорошо, как это делает Роб-Грийе, значит, он сам себя выдает с головой: он принадлежит к *La Cosa Nostra*[71], и совершенно ясно видно, что он увяз в этом деле гораздо глубже, чем сам готов

[70] Примечания: 70

A. Robbe-Grillet. La Jalousie.

[71] Примечания: 71

Буквально: наше дело *(um.).* Фаулз использует название всемирно известной мафиозной группы.

допустить.

2 сентября 1967 года. Сейчас пройдено уже почти две трети пути. Это плохой этап, всегда начинаешь сомневаться в главных вещах, таких как основные мотивировки, сюжетный замысел, да и вся эта чертова затея в целом; вначале бываешь так настроен, что тебя ослепляет каждая страница, твоя собственная плодовитость, богатство мысли; прелестные музы тут же, у твоего плеча… но затем наружу выплывают внутренние несовершенства сюжета и персонажей. Начинаешь сомневаться, да умно ли твои персонажи движут сюжет; все это похоже на такой этап в амурных делах, когда начинаешь благодарить Бога за то, что этот брак так и не смог показать тебе свою отвратительную рожу. Но здесь-то ты обречен на заключение чего-то вроде брака: ведь все стоит эта женщина у конца причала (и зовут ее Сара), и она со мной, так сказать, на радость и на горе, и кажется, что более всего — на горе.

Мне приходится прерваться на пару недель и съездить на Мальорку, где снимают «Волхва». Я сам написал сценарий. Но, как это в большинстве случаев и бывает, в действительности сценарий — плод усилий целой команды. Свое слово сказали оба продюсера и, разумеется, режиссер;

остальные факторы — вроде бы не человеческие, такие как бюджет и природа в местах натурных съемок, — тоже не остались в стороне, да и актерам, приглашенным на главные роли, конечно, было что сказать. Почти все время я чувствую себя как мертвец на пиру: я вовсе не такое себе представлял — ни в книге, ни в сценарии.

Но очень интересно наблюдать — когда снимается большой, дорогостоящий фильм, — как ключевые фигуры подпирают друг друга, как то и дело один обращается к другому с вопросом: «Как думаешь, это сработает?» И я сравниваю это с одиночеством писателя-дальнобойщика и возвращаюсь домой с каким-то чувством облегчения, нового подтверждения собственной веры в роман. При всех его недостатках он тем не менее остается высказыванием одного человека. В своих романах я и продюсер, и режиссер, и все актеры разом; я же все это и снимаю на пленку. Это может показаться мегаломанией, рядом с которой самые известные казусы из истории Голливуда бледнеют и истаивают напрочь. Тут есть какое-то тщеславие, желание поиграть в бога, и его не могут скрыть никакие средства авангардной писательской техники, выбранные наобум и убирающие из текста автора. Но есть

и достоинство: в наш век, стремящийся уничтожить индивидуальное и выдержавшее проверку временем, достоинство состоит в том, что человек пытается собственными — индивидуальными — усилиями выдержать проверку временем.

Ведь на самом деле роман — свободная форма. В отличие от пьесы или киносценария он не имеет ограничений, помимо языковых. Роман — что поэма: он может быть тем, чем хочет. В этом его падение и слава; и это объясняет, почему оба этих жанра так часто используются ради достижения свободы в иных областях — социальной и политической.

Всем нам, продающим права на экранизацию своих книг, приходится отвечать на обвинение, что мы писали их именно с этой целью. Здесь следует проводить различие между закономерным и чрезмерным влиянием кинематографа на роман. Первый в своей жизни фильм я увидел, когда мне было шесть лет; думаю, с тех пор я смотрел в среднем — не считая телевидения — по кинофильму в неделю: то есть к сегодняшнему дню получается примерно две с половиной тысячи фильмов. Как может столь часто повторяющийся опыт не оставить неизгладимого отпечатка на самой форме нашего воображения? Когда-то я анализировал

свои сновидения — подробно, деталь за деталью; снова и снова я припоминал чисто кинематографические эффекты: панорамные кадры, ближний план, протяжку, неожиданные купюры, наплывы, смены ракурса и тому подобное. Короче говоря, эта форма воображения слишком глубоко сидит во мне, слишком «моя», чтобы можно было от нее избавиться, — и это относится не только ко мне, но ко всему моему поколению.

Это вовсе не означает, что мы покорились кинематографу. Я не разделяю всеобщего пессимизма по поводу так называемого конца романа и его сегодняшнего «культового» статуса лишь для меньшинства. Кроме краткого периода в XIX веке, когда распространение грамотности и отсутствие иных средств развлечения совпали во времени, роман всегда был «культом» для меньшинства.

Фактически нужно лишь написать киносценарий, чтобы обнаружить, какими огромными неотчуждаемыми владениями по-прежнему обладает роман, как бесчисленны формы человеческого опыта, которые можно описать лишь в романе и средствами романа. Помимо всего прочего, есть весьма существенное различие в характере образа, создаваемого этими двумя средствами массовой информации. Кинемато-

графический визуальный образ практически одинаков для всех, кто его видит: он подавляет личное воображение зрителя, заглушает отклик индивидуальной визуальной памяти. Одно предложение или абзац в романе создает у каждого читателя совершенно иной образ. Необходимо сотрудничество между писателем и читателем: один предлагает, а другой конкретизирует — такова привилегия словесной формы, узурпировать эту форму кинематограф не может. Да и это еще не все. Вот пример (четыре небольших абзаца) типичнейшего текста для кино, хотя это — начало романа.

Писатель явно провел слишком много времени за сочинением сценариев и теперь может думать только о продаже своих творений для экранизации.

> *«Температура – за девяносто*[72]*, и бульвар совершенно пуст.*
>
> *Внизу, за бульваром, прямой линией тянется чернильная вода канала. Посередине, меж двумя шлюзами, баржа, груженная лесом. На берегу два ряда бо-*

[72] Примечания: 72

Температура — за девяносто... — по Фаренгейту (около 37° по Цельсию).

чек.

За каналом, меж домами, отделенными друг от друга лесопилками, огромное безоблачное небо тропиков. В лучах палящего солнца белые фасады домов, черепичные кровли и гранитные набережные слепят глаза. Неясный далекий шум возникает в раскаленном воздухе. Все кругом словно опьянено воскресным покоем и печалью летних дней.

Появляются двое мужчин».

Впервые это было опубликовано 25 марта 1881 года. Имя писателя — Флобер. Роман — «Бувар и Пекюше». Я всего лишь изменил грамматическое прошедшее время на настоящее.

Проснулся посреди ночи, и книга принялась меня мучить. Все ее слабости поднялись в темноте во весь рост. Я увидел, что роман, который я бросил, чтобы писать «Любовницу французского лейтенанта», был гораздо лучше. А эта книга вовсе не в моем духе; это заблуждение, глупость, бред. Фразы из ядовитых рецензий проплывали в моем мозгу: «… неуклюжая имитация Гарди», «претенциозное подражание неподражаемому жанру», «бессмысленное исследование исследо-

ванного-переисследованного века»… и так далее, и тому подобное.

А сейчас день. И я опять за нее взялся. И она опровергает все, что я думал и чувствовал ночью. Но ужас такого видения в том, что кто-нибудь — какой-нибудь читатель или рецензент — тоже увидит и захочет «реализовать» — предать все это гласности. Кошмар, преследующий писателя, заключается в том, что все тайное, все его наихудшие опасения, все, за что он сам себя критикует, — станет явным.

Тень Томаса Гарди — а самое сердце его «страны», его сельской Англии я могу видеть из окна своего рабочего кабинета — всегда стоит у меня за плечами. Поскольку он и Томас Лав Пикок[73] — два моих любимых писателя (если говорить о романистах-мужчинах), мне эта тень не ме-

---

[73] Примечания: 73

Пикок, Томас Лав (1785–1866) — английский сатирик, очеркист и поэт. Его сатирические работы в прозе дают представление о политической и культурной жизни Англии того времени с радикальных позиций (например, «Аббатство кошмаров», 1818). Сатирический текст его произведений часто смягчается введением романтического любовного сюжета, а атмосфера, в которой встречаются его вымышленные персонажи, чрезвычайно приятна — это поместья в сельской Англии, путешествия в горах и т. п. («Замок Кротчет», 1831; «Ферма Грилл», 1860–1861, и мн. др.). Среди поэтических произведений — исторически значительная поэма «Рододафна» (1818) в мифологическом стиле и лирические стихи, например «Сменяет ночь твой краткий день» (1826), «Ньюаркское аббатство» (1842), а также сатирические поэмы.

шает. Гораздо разумнее мне представляется ее использовать; и по любопытному совпадению, о котором я и не вспомнил, помещая действие своей собственной книги в год 1867-й, год этот был решающим в загадочной личной жизни самого Томаса Гарди[74]. И как-то ободряет то, что, пока мои вымышленные герои сплетают свои жизненные истории в их собственном 1867 году, всего в тридцати милях от них бледный молодой архитектор делает первый шаг в роковой эпизод своей собственной жизни.

У женских образов моих книг — явная тенденция доминировать над мужскими. Я смотрю на мужчину как на нечто искусственное, в то время как женщина для меня — реальность. Он — воплощение холодной идеи, она — теплой действительности. Дедал противостоит Венере, и Венера неминуемо побеждает. Если бы не было таких сложностей с чисто техническими проблемами, я сделал бы моего Кончиса в «Волхве» женщиной. Образ миссис Де Сейтас в конце книги был просто развитием одной из сторон его образа, так же как Лили. Теперь такую же силу

[74] Примечания: 74

В 1867 г. Гарди, преследуемый болезнями, покинул Лондон, вернулся в Бокэмптон и принялся писать свой первый роман. — *Примеч. авт.*

являет Сара. Она не понимает, как это получается. Я тоже — пока.

Сегодня утром я застрял, подыскивая для Сары хороший ответ в кульминационной точке одной из сцен. Персонажи порой отвергают все возможные варианты, какие ты им предлагаешь. В конце концов они заявляют: я никогда в жизни не сказал (а) бы и не сделал (а) ничего подобного! Но ведь они не говорят, что они сказали бы; и приходится продолжать отбрасывать, используя скучный и утомительный способ уговоров: это поистине путь проб и ошибок. После целого часа, потраченного на поиски ответа, я понял, что Сара фактически подсказывала мне, что надо сделать: ее молчание было лучше, чем любая реплика, какую она могла бы произнести.

К тому времени как я закончил Оксфорд, я обнаружил, что чувствую себя во французской литературе гораздо свободнее, чем в английской. Мне представляется, что в этой области между французской и англосаксонской культурами существует жизненно важное различие. Уже к 1650 году французские писатели обретают интернациональную аудиторию, в то время как англосаксы — национальную. Это можно считать лишь общей тенденцией, не более того; в литературах

обеих культур есть сотни исключений, даже если иметь в виду только наиболее известные книги. И все же я всегда находил мнение французов, что у читательской аудитории не должно быть границ, более привлекательным, чем совершенно противоположный взгляд, который до сих пор достаточно широко распространен и в Англии, и в Америке, что дело писателя — писать о своей стране и для нее, про своих соотечественников и для них.

Я постоянно сознаю это, когда пишу, и особенно — когда переделываю текст. Ссылки на английские источники, которые ничего не скажут иностранцу, я обычно убираю или стараюсь избегать их с самого начала. Что касается книги, над которой я сейчас работаю, мне весьма помогает то, что на Западе викторианская мораль была вездесуща.

Самые разные обстоятельства давно уже заставляют меня чувствовать себя в Англии изгоем. Несколько лет тому назад в малоизвестном французском романе мне попалась фраза: «Идеи — вот

единственная родина»[75]. С тех пор я держу эту фразу в памяти как самое сжатое резюме всего, во что верю. Возможно, «верю» — не вполне подходящее слово: если у вас нет чувства национальной принадлежности, если вы находите многих из ваших соотечественников и большинство их убеждений и институтов глупыми и безнадежно устаревшими, то сами вы вряд ли можете верить во что-то — разве что смириться с естественным в этой ситуации одиночеством.

Так что я живу далеко от других английских писателей, в стороне от литературного Лондона. Насколько я представляю себе свое публичное «я», свой «публичный образ», он волей-неволей оказывается растворен в литературном «сообществе» страны или (что вернее всего в моем случае) извергнут им. Даже мне самому это мое публичное «я» кажется очень далеким и часто отвратительно чуждым и фальшивым; это просто еще одно обстоятельство, от которого бежит мое реальное «я», еще одна причина моего отшельничества.

---

[75] Примечания: 75

Claire de Duras. Ourika (1824): «L'opinion est comme une patrie». Я дал такой перевод этой фразы, когда переводил книгу в 1977 г. В издательстве «Modem Language Association», опубликовавшем перевод в 1995 г., был предложен иной вариант: «Мировоззрение подобно родине». — *Примеч. авт.*

Мое реальное «я» — здесь и сейчас и пишет. Когда я задумываюсь об этом занятии (о процессе письма, не о написанном), в моем мозгу непроизвольно возникают образы исследователей Земли: одинокие путешествия, подъем на горные вершины в одиночку… Звучит романтично, но на самом деле я подразумеваю вовсе не это, а проклятое одиночество, страх перед провалом (я не имею в виду плохие рецензии), утомительность романной формы, часто возникающее тошнотворное чувство, что ты — во власти болезненного наваждения…

Когда я выхожу из дома и встречаюсь с другими людьми, оказываюсь втянутым в их жизнь, в повседневную публичную рутину, мое собственное одиночество, «безрутинность» и свобода от экономических «забот» (изысканная форма тюремного заключения) часто вызывают у меня такое чувство, будто я инопланетянин, гость из космоса. Мне нравятся земляне, но я не вполне четко понимаю, что они такое и чем заняты. Я хочу сказать, что где-то там, в космосе, у себя дома, мы управляемся с делами получше. Но что поделать — я послан сюда, и транспорта назад не будет.

Что-то в этом роде кроется за всем, что я пишу.

Это абсолютное различие между миром написанным и миром, в котором писатель живет, когда пишет, совершенно недоступно пониманию неписателя. Не-писатели видят нас такими, какими мы были, а мы такие, какие мы есть здесь и сейчас. Писателю важен не сюжет, а сам опыт владения им; выражаясь романтически, трудный подъем взят, ураган пережит, нехоженая лунная поверхность — под твоей ногой. Это нечестивые наслаждения, и мир вообще-то прав, когда взирает на нас со злобой и подозрением.

Самый невыносимый для меня день — когда я отсылаю рукопись в издательство, ведь в этот день люди, которых полюбил, умирают: они становятся тем, чем являются на самом деле, — окаменевшими ископаемыми организмами, теперь их будут изучать и коллекционировать другие. Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или этим… Но то, что я написал, и есть то, что я хотел сказать. Если это не ясно из книги, то не может стать яснее и сейчас.

Я нахожу, что американцы, особенно те добрые люди, что пишут и задают вопросы, имеют странно прагматический взгляд на то, что такое книги. Возможно, из-за злосчастной ереси, что творчеству можно обучить (слово «творчество»

здесь просто эвфемизм для слова «подражание»), они вроде бы уверены, что писатель всегда точно знает, что и зачем он делает. Не очень ясные книги для них — нечто вроде кроссворда. Они предполагают, что где-то, в одном из номеров газеты, который они случайно пропустили, были даны ответы на все вопросы.

Короче говоря, им кажется, что книга — все равно что станок: если знать как, можно разобрать ее на мельчайшие детали.

Вряд ли стоит винить обычного читателя за то, что он полагает именно так. Ведь в последние сорок лет и статьи ученых-литературоведов, и еженедельные колонки литературных обозревателей в газетах и журналах стали угрожающе научными или псевдонаучными по своему характеру. Анализ и категоризация — это научные инструменты, без которых не обойтись в научных областях; но роман, как и поэма, является областью науки лишь отчасти. Речь не идет о том, чтобы вернуться к беллетристически-онанистическим описаниям новых книг, какие были в моде в начале XX века, однако мы явно заслуживаем кое-чего получше, чем то, что имеем сегодня.

Я — заинтересованная сторона. Я это признаю.

С тех самых пор, как я взялся писать «Любовницу французского лейтенанта», я читаю бесчисленные некрологи, оплакивающие смерть романа; особенно мрачный вышел из-под пера Гора Видала[76] в 1967 году в декабрьском номере журнала «Энкаунтер»[77]. И я наблюдаю, как рецензии на романы у нас, в Англии, становятся все более нетерпимыми, сбрасывающими роман со счетов. Теперь я жду, что одна из наших самых модных газет того и гляди объявит, что навсегда закрывает колонку «Новые книги», а освободившееся место достанется телевидению или поп-музыке. Разумеется, я заинтересован, но так же, как мистер Видал, беспокоюсь не за себя, для этого у меня вряд ли могут быть причины. Если даже роман мертв, труп его остается на удивление

---

[76] Примечания: 76

Гор Видал (1925–2012) — американский писатель, романист, драматург, публицист, работы которого отличаются ярким остроумием и сатиричностью. Романы «Уилливо» (1946), «В желтом лесу» (1947) основаны на его военном опыте периода Второй мировой войны. Другие произведения трактуют самые разные сюжеты, такие, например, как психология гомосексуальности и транссексуальности: «Город и столп» (1948), «Майра Брекенридж» (1968); взаимоотношения между матерью и сыном и т. п.: «Сезон благополучия» (1949); исторические романы: «Поиски короля» (1950) — о любви трубадура к Ричарду Львиное Сердце, «Юлиан» (1965) — о римском императоре Юлиане Отступнике, «Сотворение» (1981) — V век, мир Дария, Ксеркса и Конфуция. В своих исторических романах Г. Видал часто использует историю как средство анализировать настоящее. В числе других работ — пьесы «Визит на небольшую планету» (1956), «Вдруг, прошлым летом» (1958). В 1974 году он опубликовал продолжение нашумевшей

«Майры Брекенридж» — «Мирон». «Вторая американская революция» (1982) — один из многочисленных сборников статей и очерков. Его очерки элегантны и резки одновременно. Видал также опубликовал несколько детективов под псевдонимом Эдгар Бокс. В 1995 г. были изданы откровенные и остроумные мемуары о его жизни до сорока лет — «Палимпсест».

[77] Примечания: 77

«Энкаунтер» — «Encounter» — встреча *(англ.).*

плодоносным. Нам говорят, что теперь романов никто больше не читает, так что авторы «Юлиана» и «Коллекционера» должны быть благодарны купившим их книги призракам (а таких на каждого приходится по два с лишним миллиона). Но я вовсе не хочу быть саркастичным. Речь идет о чем-то гораздо более существенном, чем личный интерес.

Мы вынуждены выбирать между двумя точками зрения: либо роман, а с ним вместе и вся культура печатного слова отживают свой век, либо наш век — увы! — в чем-то печально слеп и мелок. Я знаю, какого взгляда придерживаюсь я сам, и меня поражают люди, уверенные, что правильна первая точка зрения. Хотите всезнания? Тут-то вы его и получаете. Но вас — читателей, которые не являются ни литературоведами, ни писателями, — должно бы встревожить это всезнающее презрение к печатному слову, столь широко распространенное среди профессиональных патологоанатомов, препарирующих литературу. Нам нужно хирургическое вмешательство, а не анатомическое вскрытие. Тело умирает не только тогда, когда удаляют мозг: если вырвать сердце, результат будет тот же.

27 октября 1967 года. Закончил первый черно-

вой набросок, начатый 25 января. В нем примерно 140 000 слов, и точно, как я себе и воображал, это совершенный, безупречный, прелестный роман. Но, увы, все это лишь в моем воображении. Когда я его перечитываю, я вижу 140 000 таких вещей, которые нужно переделывать. Возможно, тогда он будет менее несовершенным. Но энергии на это уже не хватает: теперь начнутся мучительные поиски реалий, ужасающие меня изыскания, нескончаемый подбор слов и предложений. А я хочу писать уже другую книгу. Прошлой ночью у меня возник такой странный образ…

Предисловие к сборнику стихов (1973)

I, fugi, sed poteras tutior esse domi[78].

Если публикация собственных произведений не дело поэтов, то уж самоэкзегеза[79] и подавно. Но, поскольку этот сборник после выхода в свет моих романов оказывается чем-то вроде подстрочного примечания, освещающего некоторые доселе неизвестные автобиографические моменты, я хотел бы кратко сказать о том, какое место занимает поэзия в моей писательской жизни.

Так называемый кризис современного романа, несомненно, вызван связанным с романом чувством неловкости. Самая существенная его вина — его форма, поскольку она по сути своей есть некая игра, искусная уловка, позволяющая писателю играть в прятки с читателем. Строго говоря, роман являет собою гипотезу, представленную более или менее изобретательно, более

---

[78] Примечания: 78

Цитата из Марциала, переводится так: «Ну что ж, беги, не останавливайся, но ты был бы в большей безопасности, оставшись дома» *(лат.). — Примеч. авт.*

[79] Примечания: 79

Экзегеза — толкование, интерпретация, комментирование текстов (в основном библейских или античных).

или менее оригинально и убедительно — то бишь он есть ближайший родственник лжи. Это чувство неловкости из-за того, что приходится лгать, и объясняет, почему в огромном большинстве романов писатели подражают действительности с таким тщанием; этим же объясняется, почему столь характерной чертой современного романа стало то, что правила игры выставляются на всеобщее обозрение, то есть ложь, сочинительство выявляются в самом тексте. Вынужденный сочинять, выдумывать людей, которые никогда не существовали, описывать события, которые никогда не происходили, писатель стремится либо звучать как можно «правдивее», либо явиться с повинной.

Поэзия движется совершенно иным, обратным путем: ее внешняя форма может быть крайне искусственной и *invraisembable*[80], но ее содержание обычно гораздо более говорит об авторе, чем содержание прозаических сочинений. Стихотворение говорит о том, кто ты есть и что ты чувствуешь, в то время как роман говорит о том, кем могли бы быть и что могли бы чувствовать вымышленные герои. Только весьма наивные

---

[80] Примечания: 80
Неправдоподобной *(фр.)*.

читатели могут предполагать, что сочиненные писателем персонажи и их мнения служат надежным указателем на реальное «я» автора; что, поскольку Фанни Прайс[81] представляет идею высочайшей моральной добродетели Джейн Остин, сама Джейн Остин — доведись нам знать ее поближе — оказалась бы точно такой же, как Фанни Прайс. Я и сам уже несколько устал от того, что меня принимают за всемудрого миллионера с далекого греческого острова.

Конечно, некоторые поэты скрывают лицо под маской (хотя более всего из чистой риторики, а не с целью и вправду обмануть читателя), и, конечно же, в каждом романе есть автобиографические элементы. Тем не менее я убежден, что различие здесь весьма существенное. Очень трудно вложить свое сокровенное «я» в роман; очень трудно не вложить это «я» в стихи. Романист — что актер на сцене, его личность должна быть подчинена публичному ведущему — романному церемониймейстеру. У романиста главная аудитория — другие люди. У поэта — его собственное «я».

Я думаю, это может отчасти послужить объ-

[81] Примечания: 81

Фанни Прайс — один из основных персонажей романа Джейн Остин «Мэнсфилд-Парк» (1814).

яснением, почему одни пишут только стихи, а другие — только прозу и почему превосходная форма и в том, и в другом виде творчества такая редкость. Подозреваю, что большинство прозаиков пытаются закамуфлировать чувство личной несостоятельности перед реальной жизнью, неспособность встретиться с ней лицом к лицу (чувство, которое еще отягчается актом создания литературного сочинения, фабрикацией литературной лжи, изобретательных фантазий), скрыть врожденное чувство психологической или социологической личной вины. Некоторые писатели — Хемингуэй тому классический пример — создают реально-жизненные и одновременно литературные персонажи в ответ на требования столь трудного положения.

Большинство настоящих поэтов находятся в гораздо более счастливых или хотя бы не таких трудных отношениях со своим сокровенным «я». По крайней мере они живут, не испытывая постоянной необходимости бежать прочь от зеркала.

Во всяком случае, я нахожу, что писание стихов — а их я начал писать раньше, чем взялся за прозу, — дает огромное облегчение от постоянного притворства прозаического литературного сочинительства. Беря в руки книгу стихов, я все-

гда думаю, что уж одно-то преимущество перед большинством романов у нее наверняка есть: дочитав ее до конца, я буду знать автора лучше. Я вовсе не надеюсь, что эта истина полностью относится к тому, что следует за предисловием. Я знаю, что это — истина, как отлично знаю и то, что твоя личная истина есть очень слабое оправдание твоим писаниям. Я имею в виду строку из Марциала[82], предваряющую это предисловие.

[82] Примечания: 82

Марциал, Марк Валерий (ок. 40 — ок. 104) — римский эпиграммист, автор пятнадцати книг эпиграмм, написанных в разной метрике и отличавшихся неожиданными концовками.

О мемуарах и сороках (1983–1994)[83]

Несколько лет тому назад я решил завести себе экслибрис. Не только из тщеславия, ведь удовольствие от коллекционирования книг отчасти связано еще и со знанием того, кому они до тебя принадлежали; и мне нравится думать о каком-нибудь книголюбе-покупателе XXI века (если покупатели и книги еще будут в это время существовать!), которому — или которой — в выбранном у букиниста томе попадется мой экслибрис. Возник вопрос об эскизе, о создании эмблемы, обобщенно передающей характер книг, иметь которые нравится мне более всего. Резчик по дереву предлагал самые разные, элегантнейшие элементы орнамента. Но в конце концов только один, вовсе не элегантный элемент показался мне вполне подходящим, и теперь у меня имеется экслибрис с моим именем в окружении сорок.

---

[83] Примечания: 83

Это эссе, в несколько более кратком виде, было впервые опубликовано под заголовком «О мемуарах и сороках» в 1983 г. Здесь в него включен материал из другой статьи, озаглавленной «Урика» (1994), где тоже упоминаются сорочьи привычки автора в собирании книг. — *Примеч. авт.*

Всякий знает, что писателям в самом начале карьеры нужны понимающие и чуткие литагенты и издатели. Подозреваю, что им точно так же необходимы понимающие книготорговцы; в этом отношении мне повезло, поскольку я познакомился с мистером Фрэнсисом Норманом и его лавкой антикварных книг в лондонском Хэмпстеде и там узнал о литературе гораздо больше, чем когда учился в Оксфорде.

Решусь предложить определение — какой должна быть такая вот книжная лавка. Она должна принадлежать человеку, обладающему чувством юмора, обширными знаниями и изрядной любознательностью, которому ничто, имеющее форму книги, не может быть чуждо, который может показать вам титульный лист Эльзевира[84] и тут же прочесть страничку из дешевого, в бумажной обложке, научно-фантастического романа. Содержаться такая лавка должна в состоянии кажущегося перманентного хаоса — вечная нехватка места на полках для слишком большого количества книг, вечное нагромождение

[84] Примечания: 84

Эльзевир — семья голландских печатников, активно работавших в период 1583–1712 гг. *Луи Эльзевир* (1542–1617), родившийся в Лувене, основал свое дело в Лейдене ок. 1580 г. Слава дома основана на печатании элегантных изданий произведений классических авторов.

книжных пачек и коробок — только что приобретенных партий книг, ожидающих тщательного рассмотрения. И, сверх всего, выбор книг в ней должен быть всеобъемлющим, ибо первейшая задача такой лавки — помочь писателям осознать и реализовать их вкусы, помочь, даже доходя порой до такой крайности, как попытка убедить их, что они вовсе и не любят старые книги.

В университете нас учат ценить предписанные шедевры, у нас никогда не хватает времени на то, чтобы исследовать громаду айсберга, скрытую под водной поверхностью экзаменационных требований. Я вышел из Оксфорда в состоянии полного замешательства в отношении моих истинных (в противоположность приобретенным) литературных вкусов. И только после того, как зачастил в лавку мистера Нормана и к властвующему в ней духу (обоих уже нет на свете, увы!), я открыл для себя, что я на самом деле представляю собой как книголюб. Отчасти это объясняется возможностью выбора, азартной игрой, восторгом непредвиденности; обнаружением, что есть и иные виды эрудированности и любви к книге, чем академические. А может быть, помимо всего прочего, и всегдашней в те дни нехваткой денег. Богатые могут удовлетворять свои самые

незначительные прихоти, бедным приходится выяснять для себя, что им действительно по душе.

Я горько сожалею о том, что в Англии 1990-х годов (мне говорили, что и в Америке происходит то же самое) исчезают такие книжные лавки. Отчасти это, конечно, результат инфляции и скудости поступлений. Даже мой друг мистер Норман не смог бы теперь оставить второстепенные томики XVII и XVIII веков, без обложек, с истрепанными, без углов страницами, валяться где попало без присмотра и уступать их всякому, кто откопает, по бросовым ценам. Неистощимый кладезь старинных имений иссох, а запросы и финансовые возможности университетских библиотек всего мира кажутся неистощимыми. Но на днях я зашел в один из самых больших букинистических магазинов Великобритании: колоссальный выбор книг, все аккуратно расставлены по полкам, каталогизированы, все — по очень высоким ценам, а тут ведь не поторгуешься; и за каждым поворотом — расторопные, знающие свое дело продавцы. Возможно, такое учреждение — мечта библиотекаря, ученого-исследователя. А я мог только оплакивать те две пыльные и тесные комнатушки в Хэмпстеде, где ничего нельзя было

найти сразу и где все каким-то образом в конце концов отыскивалось. В одном из этих двух мест библиофильство кажется холодно рассчитанным предметом науки, в другом — любовным романом.

Каждый трактат о библиомании повторяет один и тот же замечательный совет: держитесь одного века, одной сферы, одного печатника, одного автора… специализируйтесь или выбрасывайте деньги на ветер. Все мои деньги выброшены на ветер, так как я никогда не покупал книг из-за определенных изданий, переплетов или печатников, и менее всего — из-за литературной значимости. Все, что я собрал, — это случайные находки, беспризорные и заблудшие, бесхребетные обломки четырех прошедших веков, большую часть которых человечество вполне заслуженно обрекло на полное забвение. То, что приличных книг я не читаю, вызывает все большую неловкость. Я сталкиваюсь с этим каждый раз, когда беседую со студентами, и огромные, неисследованные и ничем не заполненные пространства моих познаний — как в современной, так и в классической литературе — вылезают на всеобщее обозрение. Когда мое унижение становится невыносимым, я порой притворяюсь,

что — за исключением одного-двух любимых авторов, таких как Дефо, Остин и Пикок, — предпочитаю плохие романы хорошим. В каком-то смысле так оно и есть. Плохой роман рассказывает вам гораздо больше о том веке, когда был написан, чем хороший: утверждение это звучит настолько еретично для среднего, нафаршированного классикой страсбурского гуся[85], что просто не может не быть верным.

Не очень добро звучит, но по крайней мере это подводит меня к первому — генерализующему — принципу (еще не к самому принципу — к его тени) моего чтения. Более всего мне нравится, когда книга дает острое ощущение эпохи, в которую была написана; это одна из причин, почему я предпочитаю ранние издания — пусть далеко не совершенные — прекрасно аннотированным изданиям современным. Выверенность текста и аппарат привлекают меня гораздо меньше, чем то, как «чувствовалась» книга, когда ее автор был еще жив; это, в свою очередь, объясняется моим отношением к книгам, которые я собираю, как к машинам пространства или времени: они для меня как бы образцы научной фантастики,

[85] Примечания: 85

…страсбурского гуся… — Гусь (goose) — строгий и раздраженный критик; ругатель *(англ. сленг).*

вывернутой наизнанку, промельки неизвестного прошлого. Всего несколько недель назад я приобрел меньше чем за один фунт лишенное переплета, но в остальном полное, без дефектов, признание главной свидетельницы французского судебного процесса 1817 года. Разбиралось дело об убийстве. Во время разбирательства эта дама сломалась и изменила свои показания, чем заработала весьма дурную репутацию; мемуары Клариссы Мансон — попытка с ее стороны объяснить всему обществу, до слушания дела об апелляции, почему она повела себя именно так. Ради этого она описывает каждую деталь, рассказывает, где она была и что делала в день, когда было совершено убийство; и неожиданно происходит чудо: ты оказываешься там, в марте 1817 года, в далеком городе Родезе, что в департаменте Авейрон, в голове невротичной и умной молодой француженки, эффектно подающей себя в качестве страдалицы. Мне такое чтение — все равно что высадка на иную и обитаемую планету.

Или вот вспоминается еще одна недавняя покупка: «Расследование и раскрытие злодейского убийства графа Эссексского»[86]. Официально

[86] Примечания: 86

«Plotter» Ferguson. An Enquiry into, and Detection of the Barbarous Murder of the Late Earl of Essex (1689). — *Примеч. авт.*

считалось, что граф совершил самоубийство примерно в девять часов утра 13 июля 1683 года; но этот длиннейший памфлет 1689 года ставит своей целью доказать, что граф был убит влиятельными папистами. Памфлет был написан «Интриганом» Фергюсоном, язвительным полемистом «Новых левых пуритан», в конце XVII века. Он восстанавливает события того июльского утра, а затем анализирует их, рассматривая и толкуя противоречивые детали острым взглядом Шерлока Холмса и с его же презрительным скептицизмом. И снова чтение заставляет твое воображение перескочить назад, через три века, внутрь странной и вызывающей ужас тайны — смерти Эссекса, и не менее странной и так поразительно рано возникшей политической ярости, владевшей Фергюсоном и ему подобными.

Старые судебные отчеты, книги путешествий и исторические мемуары позволяют переживать этот опыт гораздо более живо и наглядно, чем книги любой другой категории. Романы — увы! — часто и вполовину не столь убедительны и захватывающи. Однако я полагаю, описанное мною предрасположение к такого рода непридуманной истории и в самом деле помогает мне писать собственные придуманные исто-

рии. Такое чтение, если оно к тому же обширно, должно насквозь пропитать ум техникой повествования — причем не изобретенной самим романистом, а вполне реальной. Хорошие мемуаристы часто являют такие примеры экономности характеристик, быстроты повествовательного ритма, слуха, чуткого к сути диалога, что беллетристу остается только краснеть от стыда. Я знаю, что очень многому у них научился.

Терпеть не могу книги, которые можно отложить; и если в книгах нет повествования, которое может поддержать интерес, то пусть лучше — насколько это меня касается — они будут чертовски хороши в других отношениях. Повествование — мой второй генерализующий принцип при выборе чтения. У меня к повествованию совершенно необузданная жажда, это серьезно перекашивает мои литературные суждения. Катастрофически низкий «скуковой» порог вечно мешает мне дочитывать до конца бесчисленные серьезные и достойные романы весьма серьезных и достойных авторов. Я могу восхищаться людьми, подобными Ричардсону или Джордж Элиот, но никогда не смог бы читать их ради удовольствия. Все это делает для меня затруднительным отвечать на вопрос о литера-

турном влиянии.

Я мог бы признать такое влияние — в прямом и единственном смысле — лишь на одну из моих книг, первую из мной написанных, хотя и не первую опубликованную. «Волхв» — дань уважения и восхищения «Большому Мольну», но даже этот шедевр (чьи недостатки я ясно вижу, но чье глубокое эмоциональное воздействие на меня не могу объяснить) узурпировал совсем другую книгу, первую из тех, что я полюбил всей страстью души и почти полностью прожил… Думаю, я должен ее назвать по квазиархетипическим причинам, раз уж мне приходится ограничить себя единственным главным источником влияния. Это «Бевис» Ричарда Джефферис[87]. Я и сейчас считаю ее самой лучшей английской

[87] Примечания: 87

Ричард Джефферис (1848–1887) — английский писатель и натуралист. Впервые привлек внимание читающей публики книгой «Егерь у себя дома: Очерки естественной истории и сельской жизни» (1878). Его роман «Бевис. История одного мальчика» (1882) — книга не только для детей, но и для взрослых, яркий рассказ о деревенском детстве. Другие его работы включают «Жизнь природы в южном графстве» (1879), «Лесная магия» (1881) — о мальчике, живущем в волшебном мире говорящих животных, и др. Самая известная его книга — «История моего сердца» («The Story of My Heart», 1883), прослеживающая развитие его необычных взглядов и верований, вызвала довольно громкий скандал. Одна из его поздних книг «После Лондона» (1885) — жестокое видение будущего столицы, превратившейся в зловонное болото, населенное злобными карликами.

книгой для мальчишек; и то, что сегодня ни один мальчишка из миллиона ребят ее не прочел, мне представляется большой потерей для них, а вовсе не доказательством моего ошибочного суждения.

У меня совершенно нет памяти на романы, я не помню их сюжетов, идей, персонажей. Я не мог бы даже с достаточной точностью реконструировать в памяти и свои собственные, если бы пришлось это делать. Думаю, что я читаю так же, как пишу. Я очень напряженно проживаю непосредственный «сейчасный» опыт, но, когда это заканчивается, все очень быстро исчезает из виду. Так что, честно говоря, я могу предложить лишь пару дюжин полок сорочьей бессмыслицы, девять десятых которой напрочь забыты всеми и даже мною самим во всех смыслах; и только один, хоть и весьма отдаленный, смысл еще сохраняется: это немногие редкостные находки. Снимаю с полок некоторые — наудачу.

«Memoires de Trenck»[88], 1789, история великого побега из тюрьмы; «Roswall and Lillian»[89],

---

[88] Примечания: 88
«Мемуары Тренка» *(фр.).*

[89] Примечания: 89
«Росвалл и Лиллиан» *(англ.).*

перепечатка 1822 года, экземпляр Суинберна[90]; «Menagiana»[91], 1693, пиратское издание, полное замечательных историй; «Tell It All»[92], 1878, классический выпад против мормонов; «The Sporting Magazine[93] за 1816 год, с замечательными местами о «болельщиках»; «The Diaboliad»[94], 1777, яростный пасквиль Уильяма Кума[95]; «The Wild Party»[96], 1929, изданные частным образом весьма странные вирши эпохи джаза, которые нравятся не только мне; перепечатка «Bedford Eyre Roll»[97], 1227, истинная машина времени; «On the Height of the Aurora Borealis»[98], 1828, книга Джона Дальтона[99], им подписанная; «Account of a Visit to Rome»[100], 1899, это рукопись, к тому же уморительно резонерская; «Memoirs de Martin du Bellay»[101], 1573, дядюшки Иоахима[102], с

[90] Примечания: 90

Суинберн, Алджернон Чарльз (1837–1909) — английский поэт и драматург, связанный с группой прерафаэлитов Данте Габриэля Россетти (1828–1882). Автор поэтических драм, поэм и баллад. Драма «Аталанта и Калидон» (1865), написанная в форме классической греческой драмы и свидетельствовавшая о замечательном владении метрикой стиха, принесла ему широкую известность. Его стихи и поэмы («Гимн Прозерпине», «Торжество времени», «Фаустина» и др.) испытывают влияние де Сада и откровенно отвергают христианство. «Песнь об Италии» (1867) и «Предрассветные песни» (1871) говорят о его поддержке борьбы за независимость Италии. В 1880-е годы он опубликовал несколько томов поэтических произведений, включающих такие, как «Мария Стюарт», «Тристрам Лионесский», «Марино Фальеро» и третью серию стихов и баллад. Суинберн искусно владел самыми разнообразными стихотворными формами, создавая бурлески, современные и псевдоантичные стихи и баллады, рондо и т. п. В его переводе были изданы

баллады Франсуа Вийона.

[91] Примечания: 91
«Менагиана» *(фр.).*

[92] Примечания: 92
«Расскажи обо всем» *(англ.).*

[93] Примечания: 93
«Спортивный журнал» *(англ.).*

[94] Примечания: 94
«Дьяволиада» *(англ.).*

[95] Примечания: 95
Уильям Кум (1741–1823) — английский писатель, автор многих прозаических и стихотворных произведений, включающих такие, как «Дьявол на двух палках в Лондоне» (1790), «Лондонский микрокосм» (1808). Особенно известна его пародийная трилогия «Путешествие доктора Синтаксиса в поисках живописности» (1809–1812, 1820, 1821).

[96] Примечания: 96
«Дикая группа» *(англ.).*

[97] Примечания: 97
«Бедфордская газета Эйр Ролл» *(англ.).*

[98] Примечания: 98
«На высотах Авроры Бореалис» *(англ.).*

[99] Примечания: 99
Джон Дальтон (1766–1844) — английский ученый-химик, один из отцов-основателей современной теории атома. В 1803 году он создал первую таблицу сравнительных атомных весов. Интересуясь метеорологией, он пришел к изучению газов и в 1801 году сформулировал знаменитый закон парциальных давлений, названный его именем.

В 1794 году он опубликовал первое детальное описание «дальтонизма» — искаженного восприятия цвета, основанное на его собственной неспособности отличить зеленый цвет от красного.

[100] Примечания: 100

«Отчет о посещении Рима» *(англ.).*

[101] Примечания: 101

«Мемуары Мартэна дю Белле» *(фр.).*

[102] Примечания: 102

…«Memoirs de Martin du Bellay», 1573, дядюшки Иоахима… — *Иоахим Дю Белле* (1525–1560) — французский поэт, один из блистательных поэтов Плеяды, автор таких поэтических произведений, как «Олива», «Сельские игры», «Сожаленья»; его знаменитое выступление «В защиту французского языка» стало манифестом новой школы.

его личными свидетельствами — как очевидца — о «Парчовом стане[103]»; «Pidgin English Sing-Song»[104], 1876 («Littee Jack Homer/Makee sit inside comer/Chow-chow he Clismas pie…»[105]); «Candide»[106], 1761, женевское издание, включающее первую редакцию поддельной второй части; «Lost Countess Falka»[107], 1897, бульварный роман Ричарда Генри Сэвиджа[108], в настоящее время номинированный мной на первое место среди самых плохих романов на английском языке; «The Mercure Gallant»[109] за сентябрь 1897 года с очаровательным рассказом о том, как жители Болоньи задерживают рост своих спаниелей (они ежедневно погружают их в коньяк, а потом разбивают им носы); «Souvenir Programme of the Cornish Corsedd of the Bards»[110], 1938; «An Essay

---

[103] Примечания: 103

«Парчовый стан» — место встречи для переговоров Генриха VIII Английского и Франциска I Французского в Пикардии, в июне 1520 г.

[104] Примечания: 104

«Распевы пиджин-инглиш» *(англ.).*

[105] Примечания: 105

«Маленький Джек Хорнер/ Сел в уголок/Жует рождественский пирожок…» *(искаж. англ.).*

[106] Примечания: 106

«Кандид» *(фр.).*

[107] Примечания: 107

«Пропавшая графиня Фалка» *(англ.).*

[108] Примечания: 108

Ричард Генри Сэвидж (1697–1743) — английский писатель, автор двух пьес, нескольких од и сатирических стихотворений. Более всего известны его поэмы «Странник» (1729) и «Незаконнорожденный» (1728) — вдохновенное обвинение «матери, которая не мать» (Сэвидж утверждал, что он незаконнорожденный сын четвертого графа Риверса и леди Макклсфилд).

[109] Примечания: 109

«Меркюр галлант» *(англ.).*

[110] Примечания: 110

«Сувенирная программа корнуолльского соревнования бардов» *(англ.).*

on the Art of Ingeniously Tormenting»[111], 1804.

Последнее заглавие кажется вполне подходящим, чтобы на нем остановиться, и я избавлю вас от остальных забытых пьес, мемуаров, убийств и всего прочего, что я тут за все эти годы насобирал. Боюсь, все это может показаться несерьезным; и все же это более серьезно, чем вы можете подумать. Я уверен, что писатель должен распространить принцип humani nihil alienum[112] также и на книги. Совершенно реальная пара сорок живет и каждый год плодится у меня в саду. Безнравственные создания, но я оставляю их в покое. Не следует причинять зло своим близким.

[111] Примечания: 111

«Очерк об искусстве изобретательных пыток» *(англ.).*

[112] Примечания: 112

Часть латинского изречения «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо».

Экранизация «Любовницы французского лейтенанта» (1981)

Если история экранизации или, чтобы быть более точным, неэкранизации «Любовницы французского лейтенанта» не идет ни в какое сравнение с историями экранизации других романов (наиболее знаменита в этом плане книга «У подножья вулкана[113]»), в ней все же было несколько примечательных эпизодов. Не забуду тот вечер, когда одна весьма знаменитая актриса позвонила мне и сказала, что получила от поистине высокородного друга предложение сыграть главную роль в фильме. Она видела текст договора, предоставлявшего ему право выбора актеров, так что ее звонок мне, чтобы спросить, одобряю ли я его выбор, был просто жестом вежливости. Мне тогда пришлось насколько мог мягко — ведь я знал, кому действительно было предоставлено

[113] Примечания: 113

«У подножъя вулкана» (1947) — книга английского путешественника и писателя *Кларенса Малькольма Лаури* (1909–1957), успевшего при жизни опубликовать кроме этого романа только еще одну книгу — «Ультрамарин» (1933). Посмертно изданы «Услышь нас, о Господь, с небес, где пребываешь» (1961), сборник «Избранные стихи» (1962), роман «Темно, как в склепе, где мой друг лежит» (1968) и «Октябрьский паром в Габриолу» (1970).

право выбора и какой выбор был сделан, — растолковать ей, что кто-то просто приобрел очень дорогую, но реально ничего не стоящую юридическую бумажку. К моему глубокому сожалению, высокородный джентльмен предпочел скорее потерять деньги, чем обнародовать в суде свою излишнюю доверчивость. А дело обещало быть очень интересным.

Но мне было бы сейчас очень трудно перечислить всех других, гораздо больше правомочных продюсеров и режиссеров, которые в тот или иной момент этого предприятия в той или иной степени были на него, так сказать, «задействованы».

Было время, когда мой неустанно энергичный партнер, Том Машлер, и я вдруг начинали относиться к делу с определенным цинизмом, когда — в который уже раз — инициатива была похоронена, и тем не менее, в результате какой-то загадочной извращенности, все новые кандидаты постоянно вырастали из этой все более иссыхающей почвы. После восьми или девяти лет мучений, после провала самой серьезной попытки (Фреда Циннемана) запустить производство фильма мы оба начали подозревать, что это дело обречено навечно. Я знал, что телевидение

готово взяться за фильм, и колебался на грани отказа от всякой надежды на более старое средство массовой информации. Лишь тогда какие-то непостоянные в своих пристрастиях боги, правящие кинематографом, решили нам улыбнуться.

Еще до того, как книга вышла в свет, Том Машлер, зная, что я не очень-то доволен фильмами, снятыми по моим предыдущим романам, и экспромтом взявшийся за роль киноагента (в этом он оказался столь же одарен, как и в издательском деле), убедил меня, что я должен настаивать на том, на что никакой продюсер так уж легко не пойдет: вместо обычного символического согласия с выбором режиссера мне должно быть предоставлено право вето на любого, кто для меня неприемлем. (Мы настаивали на этом, не раз жертвуя другими весьма привлекательными предложениями, на всех переговорах, через которые нам предстояло пройти.) Мы с Томом были также согласны в том, что по возможности постараемся не иметь ничего общего со смехотворной системой, когда готовый сценарий ищет режиссера, а не наоборот. И у нас не было споров, к какому режиссеру обратиться в первую оче-

редь. Разумеется, к Карелу Рейшу[114]. Так что в 1969-м мы отвезли ему книгу еще в гранках.

Карел отнесся к нам с полным сочувствием; к тому же мы нашли преданную союзницу в лице его жены — актрисы Бетси Блэр, но мы явились в исключительно неудачный момент со своими попытками соблазнить режиссера. Он только недавно закончил съемки трудного исторического фильма «Исадора» и не допускал даже мысли о том, чтобы снимать еще один такой (как заметил Карел, главная проблема с этим жанром возникает, когда вдруг обнаруживаешь, что на историю тратишь столько же времени, сколько на саму картину). Даже если бы мы тогда не поняли этого, то следующие несколько лет все равно заставили бы нас осознать, какой невероятной трудности проект мы взялись осуществить. Оглядываясь на то время, я подозреваю, что главным препятствием, смущавшим и подрывавшим веру в свои силы для режиссеров и сценаристов, к которым мы обращались, была быстро, словно грибы, растущая репутация книги. Ей повезло вдвойне: она

[114] Примечания: 114

Карел Рейш (1926–2002) — английский (чешского происхождения) режиссер, продюсер, киновед. Известны у нас его фильмы «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) по роману А. Силлитоу, «Любовница французского лейтенанта» (1981) по роману Дж. Фаулза и др.

получила не только коммерческий успех, но и достаточно хвалебные рецензии обозревателей, так что тексту романа теперь грозила опасность стать священным и неприкосновенным. Я помню встречу с Робертом Болтом[115], который отказался от сценария наотрез, но захотел объяснить нам почему. К концу этой встречи я почувствовал, что его аргументы меня более или менее убедили в том, что книга — в том виде, как она написана (или, вернее, напечатана), — не поддается и никогда не сможет поддаться экранизации. (Я вспоминаю о Бобе Болте и его дружелюбной честности с гораздо большим расположением, чем о другом именитом писателе, который отказался делать сценарий на том основании, что не хотел пропагандировать историю, столь пристрастно склоняющую читателя на сторону женщин.)

Только к концу этого долгого периода у нас появилось ощущение, что нам более всего необходимо отыскать брадобрея-лихача — выражаясь более вежливо, человека, достаточно умелого и

[115] Примечания: 115

Я помню встречу с Робертом Болтом… — *Роберт Окстон Болт* (1924–1995) — английский драматург, получивший известность постановкой пьесы «Цветущая вишня» (1957), опубликованной в следующем году; затем последовали пьесы «Тигр и лошадь» (1960) и «Человек на все времена» (1960) — наиболее известная его работа, основанная на биографии Томаса Мора. Биография Т. Э. Лоуренса послужила основой для пьесы-сценария «Лоуренс Аравийский» (1962).

независимо мыслящего, который смог бы передумать и перестроить все с ног до головы. И опять у нас не было разногласий в том, кто лучше всего мог бы справиться с этой задачей. Это — Гарольд Пинтер[116]. Но тут получилось так, что как раз в это время он оказался участником договора о разработке другого проекта, работать в котором было предложено и нам, но — увы! — Пинтер был единственной частью этого проекта, которая нас действительно интересовала, а он — вполне естественно — не захотел бросить ради нас своих будущих партнеров. И, как в случае с Карелом, мы почувствовали, что навсегда утратили свой шанс.

В 1978 году, почти через десять лет после нашего первого к нему обращения, предчувствуя неминуемый провал уже предпринятой очередной попытки, Том снова двинулся к Карелу; на этот раз фортуна была к нам добрее. В этот раз

---

[116] Примечания: 116

Гарольд Пинтер (1930–2008) — английский поэт и драматург, чьи пьесы отличает необычайная яркость портретов, данных через диалог персонажей; лауреат Нобелевской премии. Пьесы «Комната» (1957), «День рождения» (1958), «Старые времена» (1971), «Ничейная земля» (1975) и другие воспроизводят нюансы разговорной речи и многослойность смыслов, ярко показывая трудности человеческого общения и понимания. Пинтер много пишет для радио и телевидения. Его киносценарии включают киноверсии романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» и др.

он ответил: «Да!», но с тем предварительным условием, что ему удастся уговорить Гарольда поработать над сценарием. Мы с Томом целую неделю жили как на иголках, пока эти двое обсуждали возможные варианты решения всех проблем. А затем свершилось второе чудо: мы получили сценариста и режиссера, о которых могли только мечтать! Но требовались еще чудеса, и они были нам обеспечены в основном верой, упорством и терпением Карела и его ведущих актеров — Мерил Стрип и Джереми Айронса — в борьбе с необычайно мрачным стечением трудных предэкранизационных обстоятельств. И, наконец, тот день, веру в наступление которого мы почти уже совсем утратили, настал. 27 мая 1980 года Карел встал рядом с командой своих кинооператоров перед коттеджем недалеко от Лайм-Риджиса; слуга Сэм, с букетом цветов в руке, «встал на точку» (занял исходное положение), и волшебное слово было произнесено.

Я ни в коей мере не порицаю тех сценаристов, которые до этого решались ринуться навстречу опасности, говоря, что их попытки не увенчались успехом. Главным камнем преткновения здесь было именно то, о чем я уже говорил и за что ни один писатель не может никого винить:

я имею в виду попытки оставаться верным книге. Но «Любовница французского лейтенанта» была написана в тот период, когда у меня стали развиваться очень стойкие и, вероятно, весьма своеобразные взгляды на то, какова истинная сфера кино и какова сфера романа. Разумеется, в обеих этих сферах значительные части могут перекрещиваться друг с другом, поскольку оба этих вида информации по своей сути повествовательны; однако в них есть и такие территории, куда посторонним вход запрещен: видовой ряд, который никакое слово не в силах передать (подумайте, например, об ужасающей скудости человеческого словаря при передаче бесконечных оттенков меняющегося выражения лица!), а ряд словесный никакая камера не сможет снять и никакой актер никогда не сумеет проговорить.

Романы, в которых сознательно используется эта — запретная для кинематографиста (или, говоря по-старинному, для иллюстратора) — область, совершенно очевидно ставят трудные задачи; и единственным результатом «верности» такой книге будет сценарий, до краев переполненный диалогом, который (вовсе не по вине сценариста) совсем не будет диалогом драматическим, а лишь попыткой втиснуть в небольшой

чемодан абзацы с описаниями, историческими отступлениями, характеристиками персонажей и всем прочим, для чего и был специально подобран огромный сундук романной формы.

Дело не только в том, что сам язык первоначально возник, чтобы обозначить и «показать» то, что физически не может быть увидено; эволюция романа, особенно в нынешнем веке, а тем более с момента возникновения структурализма и семиологии (то есть более точного знания о природе языка и художественного текста), все больше и больше связана с теми сторонами жизни и с тем образом чувствования, которые никогда не смогут быть переданы визуально. Возможно, не совсем случайно невероятный скачок в возможности изучать и имитировать внешнюю сторону наших восприятий — изобретение движущегося фотоизображения — так точно совпал с погружением в наше внутреннее пространство, начатым Фрейдом и его соратниками. Год 1895-й был свидетелем не только первого показа самого первого кинофильма, но и публикации «Исследования истерии» — то есть рождения психоанализа.

Этот вопрос об истинной сфере — одна из причин того, почему мне теперь нисколько не интересно писать сценарии для фильмов по моим

романам. Собрать книгу из весьма значительного и заранее обдуманного числа элементов, которые, как тебе известно, не поддаются экранизации, а затем разобрать ее и переконструировать с теми элементами, которые этому поддаются, — такое занятие лучше оставить на долю мазохиста или нарциссиста. Ясно, что нигде не отыскать дела, более подходящего для стороннего свежего ума. Вторая причина в том, что я понимаю: как многие романисты, я слишком избалован и слишком привык к одинокой свободе прозаика (когда один мегаломаньяк играет и продюсера, и режиссера, и всех актеров, и кинокамеру разом), чтобы хоть сколько-нибудь годиться для работы в коллективе — для коллективного вида искусства, для коллективного вида чего угодно, кстати говоря. Третья причина в том, что настоящие сценаристы — особая раса, занимающаяся своим особым делом. И только тщеславие заставляет других писателей считать, что любой из них может приложить к этому делу руку. Когда-то я и сам думал так же. Но как-то, в один прекрасный день, я уговорил Сидни Кэролла дать мне блистательный сценарий, написанный им совместно с Робертом Россеном (для фильма «Пройдоха»), и разглядел (что и признаю здесь снова) профессиональную

лигу, к которой мне никогда не принадлежать.

Еще одна важная проблема с «Любовницей французского лейтенанта» — стереоскопическое видение романа, как выразился один критик, то, что он написан одновременно и с викторианской, и с сегодняшней точек зрения. Ни один из режиссеров, над ним работавших, не захотел обойти эту «диахроническую» дилемму, хотя решения они предлагали самые различные; да, кстати говоря, и продюсеры тоже. Как выразился глава одной из киностудий, ему глубоко неинтересно покупать сегодняшний викторианский роман, когда сотни настоящих, да еще написанных целым корпусом таких потрясающих английских писателей, пылятся за пределами копирайта и могут быть получены ни за грош.

Первоначальное всеобщее решение было воспользоваться приемом, уже опробованным в романе: создать персонаж, который был бы имплицитным автором и в то же время участником викторианского сюжета; персонаж, который мог бы вступать в действие извне, а потом отходить в сторону и его комментировать, примерно так, как Антон Вальбрук делает в знаменитом фильме

Макса Офюльса[117] «Карусель». Идея мне никогда особенно не нравилась, впрочем, может быть, лишь однажды. Мои пути как-то пересеклись с путями Питера Устинова[118], в невероятных декорациях отеля «Беверли-Хиллз», и мы провели приятнейший вечер, обсуждая эту самую идею. Лучше всего мне помнится целая серия злых и с изумительной мимикой рассказанных анекдотов о гораздо более знаменитом, чем мы оба, писателе (о чьем творчестве я высказал, пожалуй, слишком наивное восхищение). Скептицизм по поводу мотивов романистов вообще и срывание — посредством одного этого примера — их публичных масок, выявление скрытой реальности привлекли меня целиком и полностью на сторону этого блестящего рассказчика. Он остается единственным возможным суррогатом, какой я мог бы

---

[117] Примечания: 117

Макс Офюльс (1902–1957) — немецкий режиссер. Был актером и режиссером в театрах Германии, Австрии, Швейцарии, ставил фильмы в Нидерландах, Франции, США. Основные фильмы: «Флирт» (1932, по роману А. Шницлера), «Карусель» (1950, по роману Шницлера), «Удовольствие» (1953, по рассказам Ги де Мопассана).

[118] Примечания: 118

Питер Устинов (1921–2004) — английский актер, режиссер, писатель, драматург (русского происхождения). Блестящий юморист и рассказчик. Среди его пьес, в которых ярко отражен его дар сатирической фантазии, «Любовь к четырем полковникам» (1951), «Романов и Джульетта» (1956), а среди многих фильмов, поставленных им самим, — «Спартак» (1960), «Топкапи» (1964), «Смерть на Ниле» (1978).

вытерпеть в роли автора — инспектора манежа, если бы идея пережила стадию обсуждений.

Теперь, оглядываясь назад, я убеждаюсь, что единственным возможным выходом был тот, который отыскали Карел и Гарольд. До этого все мы были не способны заметить его существование, ослепленные более насущной в тот момент проблемой — как ужать и так тесно забитую и, возможно, перенасыщенную сюжетными линиями книгу, чтобы вместить ее в два часа экранного времени. Мысль о том, чтобы добавить совершенно новое измерение, новые взаимоотношения к уже существующим, никогда не могла бы прийти никому в голову — и вполне резонно, — если бы с нами не было Гарольда Пинтера.

Мне незачем распространяться о его всемирно известной репутации драматурга, создающего такие диалоги, где в кратчайшей фразе и даже в молчании выражены миры, и о его не менее известной способности так ставить задачу, что любой умный актер или актриса с радостью ухватится за ее решение. В этом контексте сценарий говорит сам за себя. Но гений Гарольда выражается в еще одной замечательной черте: он умеет сократить длинное и сложное так, чтобы не исказить его сути. Несведущему это может

показаться чертой отрицательной или просто чем-то вроде умения пользоваться ножницами, однако на самом деле это необычайно ценное и весьма положительное качество — для кинематографа. Одно важное практическое преимущество фабрики, производящей романы (то есть романиста), над ее кинематографическим эквивалентом заключается в простоте производства. Реальный процесс создания нарративного фильма, пусть даже с самым малым числом персонажей и самыми простыми натурными съемками, отвратительно сложен и дорог, и самый великолепный подарок, какой хороший сценарист может сделать режиссеру, это не столько версия, верная книге, сколько версия, верная совершенно иным производственным возможностям (и отношениям с аудиторией) кинематографа.

Я думаю о теперешнем сценарии не как о всего лишь «версии» моего романа, но как о проекте (поскольку доказательство этого пудинга в конечном счете будет заключаться в том, чтобы его увидеть) его блистательной метафоры. Такой подход я целиком и полностью одобряю, и не только потому, что считаю, что первородный автор не имеет права вмешиваться, раз уж он получил сценариста и режиссера, о которых мечтал. Но

более всего потому, что уверен: практически осуществимый переход из одного средства информации в другой нуждается в именно таком «прыжке» воображения. Ни хороший фильм, ни хороший роман никогда не создавались без риска. Такое же одобрение с моей стороны получило и приглашение на главную роль американской актрисы. Эта возможность увлекла меня задолго до того, как нам удалось — к счастью — заинтересовать Мерил Стрип этой ролью, и по той же самой причине, что я приводил выше: из-за «метафорического прыжка», который подразумевает такой выбор исполнительницы. Для меня в этом частном случае есть еще и историческая справедливость, поскольку главная свобода, которой добивается героиня, ассоциируется в моем мозгу гораздо более с Америкой XIX века, чем с викторианской Англией. В оригинале романа я тоже предлагаю эту идею.

Если единственное, чего хочет романист, — это версия, буквально верная его книге, ему — в здравом (не жадном до денег) уме и твердой памяти — не следует продавать права киношникам. Чем обширнее финальная резка, тем больше можно надеяться, что окончательная версия будет ближе к оригиналу; а если буквальная

верность тексту остается главным критерием, то несколько часов телевизионного сериала явно лучше, чем жалкие сто десять, или сколько там, минут экранного времени, которые навязывают фильму насущные требования кинопроизводства. Я слышал, как завидуют киношники тем роскошествам со временем, какие позволяют себе их телевизионные коллеги, но подозреваю, что этим они как бы предают свое собственное *métier*[119]. Деспотические рамки, навязываемые длине киноленты, подобны тем, что навязываются драматургу физическими пределами сцены или поэту метрикой стиха и жесткой формой. Это, по-моему, — одна из главных причин, отчего кино в его лучших образцах остается основным видом искусства, в то время как телевидение, за исключением тех случаев, когда оно попадает в руки редкостно талантливых людей (таких, как покойный Дэвид Мерсер или Деннис Поттер), до сих пор остается опасно похожим на записывающее устройство или всего лишь на устройство для машинного перевода.

Меня часто спрашивают, зачем же я вообще продаю права киношникам, если риск увидеть в

---

[119] Примечания: 119
Профессия, ремесло *(фр.)*.

качестве конечного продукта шарж на собственную книгу так велик? На такой вопрос я напросился сам, так как в более позднем своем романе «Дэниел Мартин» я не скрываю презрения, какое испытываю ко многим сторонам коммерческого кино или, если быть более точным, — поскольку стоимость производства фильма и способы его окупаемости делают любое кино более или менее коммерческим, — к кино, где царствуют банковские счета, где впереди шагает нажива, а все остальное — далеко позади. Этот гнусный дух очень ярко выразился в причине, приведенной одной из киностудий в объяснение отказа принять предыдущий вариант нынешнего сценария. Главная его беда, как нам сообщили, заключается в том, что только один персонаж в сценарии позволит американскому зрителю радостно себя с ним ассоциировать: это крохотное воплощение слепого викторианского капитализма, владелец лондонского магазина мистер Фримен. Возникает хорошенький вопрос: кому же следует более всего чувствовать себя оскорбленным — автору, режиссеру, сценаристу или соотечественникам студийного рецензента? Мы пришли к выводу, что этим последним, да к тому же в несколько раз более, чем нам.

Но к кино, которое воспринимается и осуществляется художниками как художественное творчество или хотя бы увлеченными ремесленниками как высокое ремесло, я всегда питал глубочайшую любовь и уважение. Я никогда не верил утверждениям, что кино «убивает» роман (телевидение — другое дело, но даже и там это связано со всеобщей доступностью программ, а не с тем, что именно показывают). Два способа рассказывать истории похожи более всего на сестер, чем на что-либо иное. Хороший режиссер всегда отчасти писатель, и наоборот (так было и задолго до изобретения фотографии). Не говоря уже об общепризнанном авторском кино, разделяемая нами потребность повествовать, создавать новые миры с их собственным характером и атмосферой, игра в бога, сближает нас неизмеримо теснее, чем какие-либо другие пары художников из разных видов художественного творчества. И разная у нас только техника, а не конечные цели; если же я должен оправдываться (а тревожно большое число читателей пишет мне, что я должен это сделать) в том, что продаю права в кино, то одна из причин, меня особенно увлекающая, и есть это самое различие в технике. Открыть для себя точную природу этого различия — такой опыт

необычайно поучителен для романиста даже тогда — а может быть, более всего тогда, — когда экранная версия тебя разочаровывает.

Этот опыт очень ценен еще и по другой причине, которая, возможно, объясняет, почему столь многие авторы стремятся сохранить верность букве романа, о чем я уже упоминал. Романисты испытывают какой-то прямо-таки архетипический страх, что иллюстрация «затопчет» текст, точнее говоря, что воображение их читателей (которое играет жизненно важную творческую роль в целостном восприятии книги) будет придавлено, сковано набором конкретных образов. Началось это, разумеется, задолго до появления кинематографа. Гармония между Диккенсом и его двумя великими иллюстраторами, Крукшенком и Физом[120], которую мы теперь ощущаем, наверняка не всегда существовала во времена их творчества. Но мне представляется, что в этом кроется некое испытание, вызов, которым автору было бы глупо пренебрегать; хотя

[120] Примечания: 120

...двумя великими иллюстраторами, Крукшенком и Физом... — *Джордж Крукшенк* (1792–1878) — английский художник, портретист, политический карикатурист. Иллюстратор сказок братьев Гримм и произведений Ч. Диккенса. Физ — псевдоним английского художника *Хэблота Брауна* (1815–1882), иллюстрировавшего, в частности, романы Ч. Диккенса.

насколько же глупее, если, приняв этот вызов, он пытается вторгнуться в иной вид искусства и диктовать, как следует делать то или другое! Особенно абсурдно это выглядит, когда так поступают романисты, возмущающиеся редакторским вмешательством в их собственное творчество.

Если текст действительно стоящий, он выдержит «визуализацию». Если он встретит столь же достойную пару, брак будет счастливым, как это случилось с Диккенсом и Крукшенком, и этот союз усилит обе стороны. Если же образ «топит» текст, значит, сам текст все равно никогда бы не выжил. Мне вовсе не показалось забавным (всех остальных это рассмешило до колик), когда студийный рекламщик во время съемок «Любовницы французского лейтенанта» объявился в Лондоне и потребовал, чтобы ему объяснили, почему ничего не делается, чтобы сценарий Гарольда был превращен в роман. Но его общую идею я принял близко к сердцу: существует гораздо больше способов, чем один-единственный, чтобы рассказать одну и ту же историю — даже в пределах одного и того же средства информации, не говоря уже об иных. Риск обнаружить, что кино или телевизионный способ может оказаться лучше, или глубоко изменить, или придать

иную окраску восприятию литературного способа повествования — тоже благотворный опыт, который следует всячески приветствовать; и в один прекрасный день кто-нибудь напишет роман гораздо лучше фильма, по которому он будет написан.

Циники решат, что я обхожу стороной самую главную причину всего этого — деньги. Я не столь благороден душой, чтобы отрицать, что деньги обладают привлекательностью, и не столь скромен, чтобы не подчеркнуть, что речь идет о значительно большем, чем мой собственный банковский счет. Я еще в жизни своей не слышал, чтобы наше правительство или промышленность благодарили писателей за то, сколько иностранной валюты они привлекают в страну, или за создание новых рабочих мест и все такое прочее, и не думаю, что когда-нибудь услышу, хотя очень сильно сомневаюсь, что мы — все поголовно стахановцы! — можем оказаться кем-то побиты в этом особом виде соревнования. Конечно, мы лишь косвенная причина того притока многих миллионов долларов, которые производство фильмов по нашим работам принесло в послевоенную экономику страны и которые ни в какой своей, даже самой жалкой, части не были

потрачены на улучшение условий британской кинопромышленности. Тем не менее мне представляется, что нужно быть очень уверенным в своих истинных мотивах, прежде чем решать, что твой текст слишком ценен для того, чтобы рискнуть «вульгаризировать» его, отдав в руки массового средства информации. На весах на самом деле вовсе не твой личный образ в глазах общества и даже не твое личное финансовое вознаграждение, но работа и заработок для множества других людей… и далеко за пределами нашей недомогающей киноиндустрии самой по себе.

Но главная из моих личных причин связана еще кое с чем другим. Романисты обречены на одну из самых одиноких профессий в мире, если говорить о работе как таковой, и наша тоскливая зависть (оборотная сторона медали писательской мегаломании) к тем, кто работает сообща — в театре, а теперь и в кино, — имеет весьма долгую историю. Помню, я стоял в самый первый день на съемочной площадке вместе с Гарольдом и Карелом в перерыве между съемками, слушая, как они обсуждают какую-то небольшую проблему. Уверен, для них это было занятие самое ординарное, вполне банальное, но мне это было так

странно… так же странно, как и раньше, в другие дни в подобных ситуациях. Слова, все эти бесконечные ряды алгебраических знаков на странице буквально облеклись плотью, вызвали к жизни вот это живое и вполне реальное присутствие, этот энтузиазм, изобретательность, совместное творчество, мастерскую точность зрения и слуха. Возникает странное ощущение, что на миг вошел домой с холода. В этот раз странность ситуации усиливалась еще и необычайным чувством доверия. В «первый день творенья» — при таком трудном сценарии и не менее трудном средстве его осуществления — это не могло объясняться уверенностью в конечном результате; однако это чувство, несомненно, было связано с уверенностью в том, что двое моих партнеров сделали все возможное, чтобы добиться успеха.

Такой добрый миг в момент спуска на воду — с точки зрения моей жизненной философии — столь же важен для фильма, как для успешного плавания. Постороннему, да вообще всякому, кто не пережил этих десяти лет безуспешных попыток, будет очень трудно представить, что именно сценарий — этот новый киль — сделал возможным свершившееся в конце концов чудо: сделал возможным и тот добрый миг, и успешное

плавание.

Франция современного писателя (1988)

Представление о писателе как об интеллектуале и ученом, универсально начитанном и образованном, хорошо информированном обо всем, что происходит в современном литературном мире, в нашем веке обретает все большую и большую содержательность, особенно в научных кругах, насколько можно судить по некоторым приходящим ко мне письмам. Пишущие предполагают, что я обладаю обширными знаниями о современном романе, о теории литературы и обо всем, чего я на самом деле совершенно не знаю или о чем знаю так мало, что это от незнания не отличишь. Все писатели, по крайней мере когда пишут романы, должны быть отнесены к категории *pensée sauvage*[121], если использовать терминологию Леви-Стросса[122]: в этом плане мы люди вовсе не культурные. Как указывал

[121] Примечания: 121
Здесь: примитивно мыслящий *(фр.).*

[122] Примечания: 122
Леви-Стросс, Клод (род. 1908) — французский антрополог-социолог, ведущий представитель структурализма в этнологии, что, в частности, отражено в его анализе культурных систем. Известен также весьма значительными исследованиями мифов и другими работами.

великий антрополог, это вовсе не означает, что мы, примитивы, не стремимся, подобно ученым или другим в полном смысле здравомыслящим людям, к *à mise en ordre*[123], к тому, чтобы разложить жизнь по ящичкам, как в комоде. Только методы и принципы этого раскладывания, как, впрочем, и сами наши комоды, часто весьма далеки от разумного, от традиционного, от правил научного анализа и от всей этой освященной временем *gaière*[124] (по-университетски выражаясь) желаемых свойств.

Конечно, некоторые писатели, такие как Малькольм Брэдбери и Дэвид Лодж, действительно выдающиеся ученые; другие же становятся квазиучеными, так как пишут литературные обозрения, то есть им приходится быть экспертами, «звучать» научно. Сам я, судя по моему весьма ограниченному опыту, не могу представить себе, чтобы кто-то занимался этим из любви к искусству, ради удовольствия писать литературоведческие статьи, ради чего угодно, а не из необходимости получить столь желанную

[123] Примечания: 123

К определенному порядку *(фр.).*

[124] Примечания: 124

Галера *(фр.).* Слово «galère» явно издевательски употреблено здесь вместо «galerie» — галерея.

добавку к доходу, какой дают две «золушкины» профессии — писательство и преподавание. Даже те обозреватели и критики, кто делает это неохотно, волей-неволей узнают довольно много. Я за свою жизнь написал очень мало критических статей и рецензий и точно так же бежал (как муха бежит паучьих сетей) литературных сообществ или кружков самого разного толка, грозивших меня затянуть. Я читал об этих мирках, скажем, о салонах XVII–XVIII веков или о сегодняшних литературных сообществах университетских городков, и мне как-то не верилось, что кто бы то ни было получает — или когда бы то ни было мог получать — от участия в них хоть какое-то удовольствие.

У меня давно сформировалось убеждение, что отсутствие памяти (справочной, энциклопедической, какой обладают хорошие преподаватели) есть величайшее благо для создателя художественных произведений, одна из самых существенных причин, почему из высокоинтеллектуальных университетских преподавателей, да и из ученых редко получаются приличные писатели. Глубочайшее объективное знание о глубоко субъективном виде искусства — ужасающая помеха; и невинное невежество господина

Журдена оказывается гораздо лучшей для этого искусства предпосылкой. Романисту нужна память воссоздающая или создающая заново, способность собирать воедино эпизоды, события, персонажи и все остальное для своих будущих читателей. Однако это редко требует памяти на точные детали, какая часто предполагается у писателя. Когда я слышу о романистах, погруженных в «изыскания», у меня сразу возникают подозрения.

Достоинство, более всего необходимое писателю, — это чувство свободы в обращении с интуитивным и лишь наполовину осознанным, нечто вроде знания, где что валяется в собственном чулане. Всю жизнь я собираю старые книги, и теперь они могли бы составить небольшую библиотеку. Запомнить, где что находится, выше моих сил, хотя каким-то загадочным образом я прекрасно помню обо всем, что у меня где-то имеется. Мне надо бы ввести какую-то разумную систему, чтобы беспрепятственно подходить к нужной полке в нужном случае, вместо того чтобы заниматься частыми и раздражающе бесплодными поисками. Но я же писатель, и беспорядочность и неорганизованность в хранении книг — как, кстати, и в писании моих

собственных — почему-то меня больше устраивает. Короче говоря, это весьма далеко от такой памяти, где имена, названия, даты, точные детали всегда под рукой, такой памяти, какую высоко ценят в университетах и стараются внедрить в голову каждого студента.

В Оксфорде, во время выпускных экзаменов, меня кошмаром преследовала необходимость писать экзаменационную работу по французскому языку, касавшуюся некоей грамматической теории XVI века. Этот сюжет повергал меня в смертельную скуку уже на консультациях у профессора и во время лекций, и я не стал над ним работать вовсе. В ночь перед экзаменом я одолжил у приятеля-зубрилы тяжким трудом составленные записи и наутро должным образом отрыгнул все это на бумагу, на следующее утро я снова напрочь забыл этот сюжет и пребываю в злостном неведении по сей день. Единственная отличная отметка в моем не столь блестящем дипломе второго класса — надо ли говорить? — получена именно за ту работу о французской грамматической теории XVI века.

Я говорю все это, просто чтобы предупредить: хотя я с радостью могу признать, что сформировался под глубочайшим влиянием Франции

и французской культуры, я столь же несведущ в современной французской литературе послевоенного периода и теориях, на которых она строится, как давным-давно был несведущ в старофранцузской грамматике. Все это влияет на меня исключительно мало. Я прочел, правда, далеко не все из того, что пишут Деррида, Лакан, Барт и их коллеги-мэтры, и оказался совершенно сбит с толку и скорее разочарован, чем просвещен; в результате это заставило меня приписать — я знаю, это должно прозвучать ужасающе старомодно — многие феномены французской культуры XX века мерзостному тевтонскому влиянию, расползшемуся по стране в конце XIX века, которое заглушило, замутило, предало солнечную прозрачность, остроумие, элегантность и т. п., характерные для прежней традиции. Должен признаться, что эта привязанность к *eau Perrier*[125] старой традиции в значительной степени объясняется абсолютной моей неспособностью разобраться в тех мутных облаках, что — как мне кажется — поднимаются от огромного количества прозы, производимой упомянутыми выше гуру. Подозреваю, что, даже

[125] Примечания: 125

Вода Перье *(фр.).* Натуральная шипучая минеральная вода из источника Перье, недалеко от города Ним на юге Франции.

будь я французом, я все равно бы ничего не понял; то, что я не француз, просто облекает все это в пелену двойной неоднозначности. Я не вполне уверен, что понимаю, что именно они имеют в виду, но, как тот ирландец[126], не уверен, что понял бы, даже если бы понял.

Мне понадобилось много лет, чтобы осознать, какая огромная пропасть отделяет французскую традицию использования языка, французскую риторику от английской: всепроникающее влияние метафорического на первую и буквального — на вторую; восприятие жизни через интеллект, через формы и концепции, и восприятие жизни (более или менее) такой, какой она видится; слова как чистейшая алгебра, слова как нечто практическое и евклидово, как тщательно выращенные садовые анютины глазки и — пользуясь терминологией Леви-Стросса — примитивные полевые трехцветные фиалки. Вне всякого сомнения, эксперты от компаративной лингвистики возопят, возмущенные столь незрелым и непродуманным разграничением, и мне придется укрыться за подзаголовком этой книги. Эта пропасть, хотя я, возможно, и ошибаюсь, предполагая ее существо-

[126] Примечания: 126
Ирландец — постоянный герой английских анекдотов.

вание, составляет весьма значительную часть моей собственной воображаемой Франции[127].

Я могу прочесть французский текст и чувствовать, что понял его совершенно и полностью, во всех семантических и грамматических смыслах; но поскольку я не рожден французом или хотя бы двуязычным, некое окончательное понимание, то есть понимание конечное, навсегда для меня закрыто. Как любой писатель, я читаю текст на своем родном языке как бы на фоне отсутствующего текста, составленного из альтернативных слов и оборотов, какие в нем могли бы быть употреблены; на французском же, увы, я не обладаю таким инстинктивным тезаурусом. На практике это не так уж меня волнует, хотя, видимо, должно бы. Про себя я об этом думаю как о «привидении», которое присутствует во всех моих контактах с Францией; но ведь в каждом старом доме есть привидение, и то, чего мы никогда так до конца и не познаем, с точки зрения моей жизненной философии составляет весьма существенную

[127] Примечания: 127

Эта статья была впервые опубликована в сборнике «Studies in Anglo-French Cultural Relations: Imagining France»/ Ed. by Cen Crossley and Jan Small. London, Macmillan, 1988 (Исследования англо-французских межкультурных отношений: Воображая Францию/ Под ред. С. Кроссли и И. Смолла). Теперь в нее включен дополнительный материал об «Урике», который появился позднее, в 1994 г., в очерке о Клэр де Дюра и ее небольшом романе. — *Примеч. авт.*

часть того, что нас привлекает и доставляет наслаждение. Мне не хотелось бы, чтобы Франция когда-нибудь перестала — в эмоциональном смысле, в самом ее сердце — быть для меня иностранной, иной страной. Вот это привидение невозможности познать до конца есть, на мой взгляд, наиболее существенная часть истинной и непреходящей любви как между людьми, так и между нациями.

Я думаю, темная сторона пропасти лучше всего выявилась в эпизоде с *nouveau roman* — вот уж поистине классический пример вина, которое не выдерживает перевозки. В изложении главных теоретиков *nouveau roman*, таких как Роб-Грийе и Бютор, теория выглядела просто невыносимо логичной; но, за небольшими исключениями (их всего-то горсточка наберется», практические ее воплощения представляются нам, отсталым британцам, до умопомрачения скучными. Кто-то вроде почетного француза, составляющего часть моего «я», ни за что не подумал бы такого обо всех *nouveau romans,* какие он прочел, но его вечно спорящий английский близнец настаивает, что все они угнетающе непрактичны с точки зрения ценностей и стандартов, принятых в его традиции. Писатели могут морально и политически

отвергать общество, в котором живут, но не могут же они заодно отвергать и своих читателей!

Меня со всех сторон заверяли, когда в 1981 году я был в Париже, что *nouveau roman*, как и дебаты о структурализме и деконструкции, стал уже историческим прошлым и давным-давно выкинут французами из головы. Теперь фабула правит бал, Бальзак, подражать которому какое-то время тому назад считалось бессмысленным, теперь восстановлен в правах. («Небольшой недосмотр, и они вырыли могилу себе, а не ему», — с сухой иронией сказал мне один литературный обозреватель.) Когда я заметил, что эти теории очень сильно занимают головы некоторых англичан и американцев, ответом мне было вежливо-безразличное пожимание плечами: типично, что англосаксы так далеко позади.

В 1981 году все, не исключая Миттерана, знали, что самый великий из ныне живущих фран-

цузских писателей — Жюльен Грак[128]. По случайному совпадению, мое мнение не расходится с этим вердиктом, и я считаю, что всеобщее незнание его творчества у нас в Англии поистине достойно сожаления; но я вот что пытаюсь здесь сказать: какая глупость — этот *engouement*[129] некоторых наших ученых-литературоведов по поводу движений и теорий, которые требуют национальной почвы и собственного родного языка и культуры даже для того только, чтобы просто существовать, не говоря уже об их применении на практике. Я мог бы ввезти виноградные лозы вместе с точными методами их культивации из Бургундии или из долины Роны в Англию, но я не собираюсь производить их вина. Интеллектуалы могут восторгаться изощренностью, сложно-

---

[128] Примечания: 128

Жюльен Грак, Луи Пуарье (1910–2007) — французский писатель, профессор истории и географии (в своих романах он, в частности, говорит о влиянии географической среды на личность человека). Творчество Брака отличает разнообразие жанров: он пишет романы, эссе, пьесы, поэма в прозе. «Язык, — говорит он, — это инструмент, способствующий общению со всем миром, помогающий достичь мистического понимания». Он часто заимствует темы из средневековых легенд и сказок немецких романтиков. Наиболее известные произведения: эссе — «Литература в желудке» (1950), «Узкие глаза» (1976), «Предпочтения» (1961); пьеса «Король-рыбак» (1948); поэмы в прозе «Великая свобода» (1946); романы «В замке Арголь» (1938), «Балкон в лесу» (1958), «На берегу Сирта» (1951) — за этот роман Грак был удостоен Гонкуровской премии, но от нее отказался.

[129] Примечания: 129
Здесь: преувеличенный восторг, восхищение *(фр.).*

стью, полнейшей непонятностью большей части галльского теоретизирования, но боюсь, что нам — писателям — оно никогда не придется по душе. Мы никогда не считали своим долгом вызывать у наших читателей зевоту; вот и сегодня, я думаю, не многие из нас принимают то, что кроется за крайними формами деконструкции, которая, в первую очередь, так умно и тонко лишает нас сколько-нибудь ясных резонов для писательской деятельности вообще.

Я как-то планировал — и на самом деле даже начал писать — кошмар издателя: роман, наполовину написанный по-английски, наполовину — по-французски. Мой письменный французский и наполовину не отвечал поставленной задаче, но что окончательно погубило идею, так это невозможность чувствовать себя как дома в обеих культурах, выразить одновременно и способ видения практического опыта, и реакцию на него. В последние годы я сделал несколько переводов пьес для Национального театра и тогда чувствовал то же самое. Поверхностные смыслы легко перетекают из одного языка в другой, однако в самой глубине, мне кажется, их брак невозможен, они не совпадают и никогда не смогут полностью совпасть. Я даже могу увидеть это, так сказать,

отраженным в моем собственном зеркале — в переводах моих работ на французский. Анни Сомон, переводившая все мои последние книги, прекрасно знает английский. Более того, она сама писательница, издавшая несколько романов на родном языке. Я понимаю, как мне повезло с переводчицей, и был в восторге, когда несколько лет назад она получила престижный приз за перевод моего «Дэниела Мартина». И все же предложенные ею решения некоторых проблем, возникающих при передаче моего текста, поначалу очень часто меня озадачивали из-за того, какие из точных оттенков английских значений оказывались опущенными, или (гораздо реже) из-за обиняков, на которые она вынуждена была идти, чтобы эти оттенки передать. У меня всегда обнаруживается некоторая тайная реакция на ее работу над моими книгами. Реакция довольно унизительная — не для Анни, для меня самого. Я так до сих пор и не понимаю ни французского, ни французов.

Когда в 1946 году я попал в Оксфорд, мне очень повезло, что в Нью-колледже моим руководителем стал Мерлин Томас. Я скоро обнаружил, что другие студенты его студентам завидуют. Он был молод, быстр, дружелюбен и обладал чув-

ством юмора, порой поистине раблезианским. Я поступал в университет, чтобы заниматься французским и немецким, но мои руководители в области германистики не шли ни в какое сравнение с Мерлином, и на втором курсе я, благодаря судьбу (хотя теперь об этом иногда жалею), смог бросить немецкий. Разумеется, у меня были и другие преподаватели, но и они чаще всего казались бесцветными по сравнению с Мерлином. Одной из них была доктор Энид Старки, фигура в те времена весьма знаменитая на нашем отделении и в *le tout Oxford*[130] тоже. А я был еретиком, и мне она никогда особенно не нравилась. Ее французское произношение было довольно причудливым. Помню, я как-то тайком протащил на ее лекцию французского приятеля. Когда она начала читать нам что-то из Рембо[131], приятель повернулся ко мне в глубо-

---

[130] Примечания: 130
Весь Оксфорд *(фр.).*

[131] Примечания: 131
Рембо, Артюр (1854–1891) — французский поэт, связанный с течением символизма в литературе. Свое первое и самое знаменитое стихотворение «Пьяный корабль» написал в возрасте 17 лет, тогда же были написаны «Военный гимн Парижа», «Париж заселяется вновь», «Руки Жанны-Мари» и др. Затем последовали стихи в прозе («Озарения», 1886). Его поэтическая карьера завершилась рано, но он считается одним из самых революционных поэтов XIX в. не только в преобразовании стиха, но и в яростных обличениях религиозной, политической и литературной ортодоксии.

чайшем изумлении: «А на каком это языке?» Еще у нас был старый профессор Рудлер, читавший нам о *lapassion chez Racine*[132] крайне холодно и бесстрастно. (Позже, во Франции, мне случилось слушать Надаля о Корнеле: абсолютная противоположность Рудлеру; похоже было, что маститый юрист — краса и гордость французской адвокатуры — защищает подсудимого, совершившего *crime passionel*[133], перед восторженными студентами-присяжными.) Мы с приятелем наблюдали, как сокращалось число слушателей по мере того, как росло число лекций; когда слушателей осталось ровно двое — приятель и я, мы решили, что наш моральный долг — выдержать курс до конца, что и было сделано.

Старофранцузский язык и литература на этом языке, которым мы должны были уделять довольно много времени, вызывали тогда всеобщую неприязнь и считались пустой тратой времени, мукой, которой мы были (предположительно) обязаны тому, что во главе факультета тогда стоял сэр Альфред Юэрт. Мне потребовалось постыдно

---

[132] Примечания: 132

Страсть у Расина *(фр.).*

[133] Примечания: 133

Букв.: преступление страсти; преступление, совершенное в состоянии аффекта *(фр.).*

много лет, чтобы осознать, что — по крайней мере для меня — это была наиболее ценная часть курса и, разумеется, прежде всего необходимая для овладения искусством художественного повествования. Если бы мне тогда сказали, что именно я в один прекрасный день познакомлю Америку с новыми переводами Марии Французской (что я и сделал в 1970-х годах), я бы расхохотался. Надеюсь, что цитата из «La Chastelene de Vergi»[134], которая послужила эпиграфом к первому опубликованному мной роману «Коллекционер»[135], свидетельствует об этом моем символическом долге. Я по-прежнему время от времени читаю Марию и каждый раз снова в нее влюбляюсь. Она так невероятно далеко… а потом так близко, словно вот-вот сможешь ее коснуться.

Мерлину удалось поселить меня в только что созданном *Maison Française*[136] на Вудсток-роуд, которым заведовал Анри Флюшер. Каждую комнату здесь украшала какая-нибудь известная

---

[134] Примечания: 134

Одно из ле Марии Французской.

[135] Примечания: 135

Que fors aus ne le sot nens nee. — Никто не знал об этом, кроме них *(старофр.). — Примеч. авт.*

[136] Примечания: 136

Французский дом *(фр.).*

картина, и я целый год спал с Леже[137] на стенке, прямо над моей головой. Еда тоже была значительно лучше, чем в те времена можно было найти в других пансионах Оксфорда. Каждый день мы обедали и ужинали вместе с Флюшером и его привлекательной экономкой-француженкой. И было установлено правило, что за столом все говорят только по-французски. Для многих из нас это было тяжким испытанием, при том как низко ценилась тогда в колледже беглость разговорного языка и правильность произношения (типичный этому пример — доктор Старки). Очень часто в *Maison Française* появлялись весьма выдающиеся гости из Франции, такие, например, как композитор Дариус Мийо[138] (он был просто счастлив перейти на английский, как только оказывался вне пределов священной столовой), и тогда наше участие в беседе практически сходило на нет. Как-то был случай, гостем оказался странный малорослый человечек в шортах, какие тогда

[137] Примечания: 137

Леже, Фернан (1881–1955) — французский художник, отдавший дань кубизму, а затем писавший в манере, порожденной его увлеченностью технологической стороной современной жизни.

[138] Примечания: 138

Дариус Мийо (1892–1974) — французский композитор и пианист, член парижской группы композиторов, называвших себя «Les Six», автор, в частности, балета «Сотворение мира» (1923), музыка к которому написана в стиле джаза 20-х гг.

носили начальники бойскаутских отрядов, и строгое правило — говорить исключительно по-французски — было на время забыто. Мы знали, что это какой-то профессор «из другого места» (из Кембриджа), но не знали причины визита; обед закончился, на лужайке перед домом его окружила шумная толпа взволнованных студентов отделения английского языка и литературы. Так единственный раз в жизни я встретил знаменитого доктора Ливиса во плоти, хотя дух его стал мне гораздо ближе знаком после того, как мне посчастливилось побывать на нескольких семинарских занятиях в Кембридже.

Все мы испытывали перед Флюшером что-то вроде благоговейного страха. Совсем недавно я прочел романизированные воспоминания Куртелина[139] о жизни во французской кавалерийской казарме XIX века, сатирически озаглавленные «Les Gain's de l'escadron»[140], и ощутил стран-

[139] Примечания: 139

Куртелин, Жорж (1858–1929) — французский писатель, романист и автор коротких и едких театральных сцен и диалогов комического и сатирического характера. В целом ряде произведений критиковал армейские порядки, тиранию городских и судебных властей и т. п. Основные произведения: «Эскадронные радости» (1886), «Лидуар, военные картины» (1891), увековечивший сатирические образы капитана Юрлюрэ и адъютанта Флика, «Бубурош» (1892) и др.

[140] Примечания: 140

«Эскадронные радости» *(фр.).*

ное, далекое и слабое эхо нашей жизни в *Maison Française.* Разумеется, это не имело никакого отношения к самому Флюшеру — человеку доброму и юмористичному, укрывавшемуся в тени фасада — или сравнительно цивилизованной жизни — этого дома; подозреваю, что гораздо больше это могло относиться к тому, что мы сами оказались заброшены в чуждую нам обстановку, в иную культуру, оторваны от «родного дома» — от Англии, растеряны и смущены собственной наивностью и неумением приспособиться ко всему этому подобно тем рекрутам в стародавнем французском полку.

Современным студентам будет трудно даже представить себе, как невежественны в те дни были многие — да просто большинство — из нас в том, что собой представляет реальная Франция. Конечно, война оторвала нас от Европы и, помимо этого, задержала наш приход в университет из-за службы в армии, так что многие из нас были значительно старше обычного студенческого возраста. Конечно, все мы бывали во Франции во время каникул, но даже тогда, я думаю, в большинстве случаев отправлялись туда со своими английскими друзьями. Франция оставалась чужим местом, заграницей: поездка туда более

всего походила на приключение. Время от времени мы встречались с французскими студентами, но очень редко с какими-нибудь другими французами.

По чистой случайности как-то летом я нашел работу на французском винном заводе — помогал подготавливать к переработке *vendage*[141], самое тяжелое и неромантическое занятие из всех, какие мне когда-либо выпадали на долю. Нам даже спать не разрешалось, так как грузовики с отдаленных виноградников, грохоча, въезжали на завод в любое время суток, иногда посреди ночи, и мы должны были быть готовы принять их груз. Мое знакомство с поистине черным арго в те несколько недель возросло непомерно, и мы такое закладывали в чаны, что я с тех пор в рот не беру аперитивы того конкретного сорта. Когда я ушел с завода, я на ближайшей дороге поймал автостопом «ситроен» с совершенно необычным миллионером за рулем. Это был милый, добродушный человек из Лиона, пожилой и с больным сердцем. Он искал кого-нибудь подходящего для работы на его яхте — небольшом десятитонном кече, совсем не миллионерском,

[141] Примечания: 141
Здесь: собранный виноград *(фр.)*.

стоявшем недалеко от этого места, в Коллиуре. С миллионером в машине была приятельница — замужняя женщина из Парижа, много его моложе. Несколько недель я прожил с ними практически один, попав в рай после тяжкого срока в аду. М., приятельница миллионера, была не только хороша собой, но к тому же необычайно искренна и правдива. Помимо всего прочего, она еще участвовала в Сопротивлении и славилась своей храбростью. Разумеется, я немедленно в нее влюбился — она была всего на несколько лет старше меня. Единственной наградой мне было то, что я стал ее наперсником, поверенным ее тайн: каким на самом деле было Сопротивление, почему она любит и своего парижского мужа, и милого миллионера (и почему никогда-никогда не полюбит меня, и как смешна и сентиментальна моя щенячья в нее влюбленность…), о ее отношении к жизни, о невозможной наивности англичан, о чудовищном эгоизме ее соотечественников-буржуа. Она была очень начитанна и очень левых взглядов, и читала не только модных в то время авторов — Камю, Сартра, Арагона. Ее обжигающая откровенность, даже в том, что касалось ее собственных недостатков, ее юмор, импульсивная смена настроений — все это было

ослепительно. Словно кто-то, о ком читаешь в романах, каким-то чудом вдруг является перед тобой во плоти. С тех пор я не могу читать о героинях французской литературы от Жанны д'Арк до Федры и Антигоны без того, чтобы ее лицо не вставало тенью за этими образами. «М» не означает «Марианна»[142], но что до меня, так это имя вполне ей подошло бы. Она, как и Мерлин, была для меня наилучшим руководителем в изучении Франции.

Из Оксфорда я на год поехал в университет Пуатье, где меня зачислили преподавателем на факультет английского языка и литературы (опять-таки благодаря Мерлину Томасу). Преподавателем — *lecteur*[143], — может, я и числился, но только номинально; фактически же я был кем-то вроде младшего учителя лицея, и притом очень плохим. Сверх всего остального, именно университет Пуатье помог мне осознать глубину собственного незнания английской литературы.

---

[142] Примечания: 142

Марианна — имя, данное реакционерами Республике Франции (перед революцией это имя носило тайное общество революционеров). С тех пор это имя стало символом Франции.

[143] Примечания: 143

В университетах преподаватель — «носитель языка» *(фр.).* Первое значение этого слова — «читатель».

Как ни абсурдно это звучит, но больше всего мне в тот год пришлось заниматься чтением литературных произведений на моем родном языке, а вовсе не на французском. С главой факультета отношения у меня не сложились, а вот Л., *professeur-adjoint*[144], симпатизировал мне гораздо больше; интеллект этого *normalien*[145] был более остр и гибок, чем мой, гораздо более строг и точен в логике, гораздо более сух, и образован Л. был гораздо лучше, чем мне предстояло когда-либо стать. Мы вместе ходили на далекие прогулки в Лижюже — послушать пение в унисон в соседнем бенедиктинском монастыре, а я к тому же в свободное от занятий в университете время еще преподавал в городском иезуитском колледже. Но французское католическое мышление так и осталось для меня навсегда закрытым. Я и по сей день не могу ради удовольствия читать Клоделя и подобных ему авторов, бесстрастно холодных, словно айсберг.

---

[144] Примечания: 144

Заместитель профессора (звание выше, чем звание доцента) *(фр.).*

[145] Примечания: 145

«Нормальен» — выпускник Эколь-Нормаль-Сюперьер *(фр.).* Ecole Normale Supérieure — одно из лучших высших учебных заведений Франции, основанное еще Конвентом и предназначенное готовить преподавателей средних и высших учебных заведений во всех областях знаний. Многие крупные политические деятели Франции — выпускники Эколь-Нормаль.

Многие годы спустя, когда я открыл для себя Грака, я был поражен, узнав, что он — друг (или был другом) *adjoint* Л. (который, кстати говоря, под этим обозначением описывается в его «Lettrines»[146]). История последних лет блестящего Л. печальна, но память о нем в моей душе жива.

Точно так же жива память и о французских студентах, которых я узнал довольно близко. Всю мою жизнь главным и очень личным интересом для меня была природа, и именно благодаря моим французским друзьям-студентам я смог познакомиться с природой Франции — в Пуату и Вандее. Самые живые и радостные воспоминания о Пуатье относятся гораздо более к походам для наблюдения за жизнью птиц, охотничьим вылазкам экспромтом и тому подобным приключениям, чем к делам научным и преподавательским; к мекке натуралистов — Бренну, к великолепной еде — *raie au beurre noir; moules au pineau*[147], бесконечным и бесчисленным уст-

[146] Примечания: 146
«Буквицы»; букв.: направляющие буквы *(mun., фр.).*

[147] Примечания: 147
Скат в черном масле, мидии с кедровыми орешками *(фр.).*

рицам на берегу залива Эгийон, к *beurre blanc*[148] на берегах Луары — он и до сегодняшнего дня остается моим любимым соусом — и, разумеется, к винам этого региона, особенно той его восхитительной небольшой области вокруг Савеньера, чуть к востоку от Анжера (в свой смертный час попрошу, чтобы мне в руку дали бокал «Куле де Серран» от мадам Жоли, а все эти «Монтраше» и проч., и проч. можете оставить себе). До того времени я и не начал знакомиться с сельской Францией. Но разговор об этом впереди.

К концу года, проведенного в Пуатье, мне пришлось пережить некоторый кризис. Из всего, что я узнал от Мерлина Томаса и Л., может быть, самым полезным оказалось знание отрицательное: я понял, что никогда не смогу стать настоящим преподавателем, даже много ниже уровня каждого из них. В Пуатье я начал писать свой первый роман. Я знал — он никуда не годится, даже по моим собственным незрелым представлениям, и что мне потребуется немало лет, чтобы стать настоящим писателем. Преподавание и правда удобная профессия для будущего писателя, так как оставляет время для других дел; но в конеч-

[148] Примечания: 148
Белый масляный соус *(фр.).*

ном счете эта профессия становится для него ловушкой, абсолютно пропорционально тому, насколько серьезно он к преподаванию относится. Я подал заявление о приеме на работу в какой-то, по слухам, не очень-то серьезный колледж в Греции, место совершенно тупиковое с точки зрения университетской карьеры. И тут Мерлин написал мне, что есть место учителя французского языка в Уинчестере и он будет рад рекомендовать меня туда. Пришел день, когда надо было решать — ехать в Уинчестер и обеспечить себе разумное, пусть и скромное, но обещающее будущее или отправиться в Грецию, отторгнув себя от всего, что символизируют Оксфорд и Англия.

Я выбрал Грецию, отчасти отдавая дань уважения *acte gratuit*[149] Андре Жида и экзистенциализму того времени. Но это совсем другая история. Когда в конце концов я вернулся в Англию, я был совершенно зачарован, околдован Грецией, и Франция казалась далеким эпизодом моего прошлого. Вернуло меня к Франции совсем иное происшествие — знакомство с антикваром-букинистом. Лавка Фрэнсиса Нормана близ Хит-стрит в Хэмпстеде своей кажущейся

[149] Примечания: 149
Акт доброй воли, беспричинный поступок *(фр.).*

вопиющей неряшливостью, бесчисленными связками пропылившихся старых книг случайному прохожему должна была представляться просто типичной лавкой захудалого и ленивого букиниста; те же, кто заходил внутрь, очень скоро обнаруживали, что попали в рай книголюба. Скромный и застенчивый, Фрэнсис Норман был выдающимся ученым, прелестным человеком и королем книгопродавцев, я мог бы даже сказать — истым Меценатом[150], потому что цены у него порой были смехотворно низки. В последние годы нашего знакомства (а знал я его много лет и еще много лет жил его каталогами, даже после того, как уехал из Хэмпстеда) разговоры наши часто принимали совершенно необычный для нормальной букинистической лавки характер. Например, я мог протянуть ему какое-нибудь только что откопанное мной маленькое сокровище, скажем, *mazarinade*[151] времен Фронды, книжечку, в любом другом букинистическом магазине Лондона стоившую бы не менее пяти

[150] Примечания: 150

Меценат (ок. 69 — ок. 8 до н. э.) — римский государственный деятель, покровитель искусств, особенно поэзии. Друг и покровитель Горация и Вергилия.

[151] Примечания: 151

Мазаринада *(фр.).*

фунтов.

— Ну, право, вы же не можете отдать ее всего за один фунт!

— Она потрепана, углы потерты. В каталог ее не включишь.

— Но, помилуйте, она же совершенно целая, все страницы на месте! И не порвана совсем.

— Нет, правда, больше я за нее не могу взять.

— Но это смешно! Вы же знаете, я уже не тот бедный учитель, каким был раньше. И могу — и хочу — заплатить больше.

— Ну хорошо… Я думаю… если вы так настаиваете… Не знаю… один фунт пятьдесят не будет слишком дорого?

Но случалось и так, что он не уступал нашим настояниям и не поднимал цену, довольный тем, что мы достойны проданной нам книги. Помню, я как-то чуть не полдня убеждал его, что достоин книги Яна Амоса Коменского, что знаю: этот великий чех — истинный гений, святой покровитель всего европейского образования и проч, и проч.; короче говоря, что я способен уважать и любить его книгу не меньше, чем сам владелец букинистической лавки.

У него всегда был большой выбор французских книг, и именно они или те, что я у него приобрел,

стали той дорогой, что привела меня обратно к Франции. В лавке Фрэнсиса Нормана я открыл для себя Францию, о какой не узнают студенты ни в одном университете: это была Франция не знаменитых писателей, не классиков, но бесконечной *galimafrée*[152] небольших поэтов, не очень значительных пьес, забытых мемуаров, забытых теологических и политических дебатов. Революционные памфлеты, судебные отчеты, чудачества, сборники анекдотов. За прошедшие годы я собрал внушительную коллекцию таких банальностей, да еще того сорта, что заставит любого уважающего себя собирателя книг в ужасе отвратить лицо. Знаменитые «первые издания» меня ни малейшим образом не интересуют, а вот бесчисленные вещи, которых никто не перечитывал с тех пор, когда они впервые были изданы, — еще как! Одна весьма скромная *trouvaille*[153] в лавке Нормана зародила во мне «Любовницу французского лейтенанта»: Клэр де Дюра, роман 1824 года «Урика». Указания на автора текста там не было. Я никогда об этой книге не слышал, экземпляр был сильно попор-

[152] Примечания: 152
Здесь: мешанина *(фр.).*

[153] Примечания: 153
Находка *(фр.).*

чен — весь в бурых пятнах, и я вовсе не ждал большой награды за пять шиллингов, которые я за него заплатил. И даже эту мелочь заплатил я просто потому, что успел взглянуть на первое предложение, открывающее роман. Одна из важных вещей, которые я узнал в этой лавке: то, что я влюблен в повествование — любое, реальное или воображаемое. Оно стало для меня квинтэссенцией писательского искусства, и мне понравилось ощущение прямого, непосредственного, с места в карьер погружения в сюжет «Урики». Но я полагал, что буду разочарован, что принес домой очередной хлам, откопал еще один пресный романчик в традиции Мармонтеля[154] — дидактическое нравоучение, чуть окрашенное сильно разбавленным романтизмом, совершил зряшную покупку, даже при моем неисправимо сорочьем отношении к коллекционированию книг.

[154] Примечания: 154

Мармонтель, Жан-Франсуа (1723–1799) — французский писатель и драматург, более известный своими идеологическими прозаическими произведениями; один из авторов Энциклопедии. Прославился при дворе, а затем и в Европе, опубликовав в 1761 г. «Моралистические сказки». Призывал к терпимости, выступал против рабства («Белизар», 1767; «Инки», 1777). В 1804 г. посмертно были опубликованы «Мемуары отца» — автобиографическая работа, ярко изображающая жизнь общества того времени.

Я взял этот томик *in octavo*[155] в потрепанном коленкоровом переплете с кожаным корешком и уголками, завернутый в зеленую крапчатую бумагу, и, придя домой, сел в кресло, чтобы убедиться, что страхи мои вполне обоснованны. И задолго до того, как я закончил читать, я понял, что наткнулся на маленький шедевр.

Я перечитал книгу почти сразу же и перечитывал за эти годы множество раз. Как бы там ни было, должен сказать, что мое восхищение «Урикой» все возрастало, и возрастало в гораздо большей степени, чем я это осознавал. Я выбрал имя для своего героя в «Любовнице французского лейтенанта» вполне самостоятельно — или так я полагал в то время. И для меня было некоторым потрясением, когда много месяцев спустя, после того, как рукопись ушла в типографию, я в один прекрасный день взял в руки «Урику» и обнаружил, что имя главного героя этой книги тоже *Charles* — Шарль — Чарльз. Это заставило меня задуматься. И хотя я могу поклясться, что у меня и мысли не было о самой африканке Урике, когда я писал «Любовницу французского лейтенанта», теперь, оглядываясь назад, я уверен, что она весь-

---

[155] Примечания: 155
В одну восьмую листа *(тип., лат.).*

ма активно действовала в моем подсознании.

Только в двух случаях я могу признать осознанное влияние на меня классиков. Один французский автор, всегда мною любимый, меня обольстивший, — это Мариво[156], а один из самых любимых — со школьных времен — романов, читанный и перечитанный бесчисленное количество раз, — это «Большой Мольн» Ален-Фурнье. Я понимаю, что роман полон недостатков, но он всю жизнь не дает мне покоя. История жизни самого Фурнье не раз приводила меня в Солонь — постоять там, где стоял он: перед утраченным шато Ивонны, перед магазинчиком дядюшки Рэмболя в Нанес, в крохотной спаленке на чердаке школы в Эпинейе. Роман Фурнье кроется где-то в глубине за всеми моими романами. У меня

[156] Примечания: 156

Мариво, Пьер (1688–1763) — французский писатель, драматург, единственный редактор и издатель газеты «Le Spéctateur français» (1722), заместившей в 1728 г. «L'indigent philosophe», а в 1734-м и «Cabinet du philosophe». Два его романа — «Жизнь Марианны» (1731–1741) и «Селянин-парвеню» (1735) — шедевры реалистического жанра своего времени. Однако более всего его творческий гений проявился в драматургии: «Сюрпризы любви» (1722), «Двойное непостоянство» (1723), «Новые сюрпризы любви» (1727), «Игра любви и случая» (1730) и др. Пьесы Мариво отличаются живостью диалога и элегантностью языка, пасторальным очарованием персонажей и тонкостью анализа их характеров. Однако это не помешало Вольтеру сурово критиковать стиль Мариво. Вольтер даже изобрел для него уничижительный термин «мариводаж».

теперь имеются собственные профессиональные следопыты, отыскивающие следы разнообразных влияний, но ни один из них, как мне кажется, не смог должным образом разглядеть последствия этого влияния на меня.

В 1950-х и в начале 1960-х годов у меня было очень мало возможностей ездить во Францию. В те годы лавка Фрэнсиса Нормана и оказалась так для меня важна: его книги стали единственной французской реальностью, разумеется, гораздо более воображаемой, чем какой-либо иной, причем девять десятых этой реальности относились к прошлому. Но с тех пор я бываю во Франции — пожалуй, правильнее будет сказать, в моей Франции — почти каждый год. В моей Франции нет городов (и главное — там нет Парижа), нет музеев, библиотек, нет знаменитых замков и нет автострад, и, за одним-двумя исключениями, такими как Фурнье, нет литературных связей. Из-за различных обстоятельств я потерял из виду всех, кого там раньше знал, так что и друзей у меня во Франции нет, во всяком случае, в человеческом обличье.

Моя Франция вся состоит из бесконечных и малоизвестных сельских просторов с их крохотными городками и затерянными в глуши

деревнями; чем отдаленнее такая деревня, тем лучше; особенно все, что лежит к югу за огромной излучиной Луары, от Нанта до Невера — Вандея, долины Креза и Вьенна, и дальше вниз, через Овернь к Козу и Севеннам; я обычно снова и снова посещаю, а не впервые вижу эти места. Многие уголки здесь я знаю гораздо лучше, чем многие места в Англии, и об этой Франции я и впрямь не могу думать как о чужой стране, о заграница — ни в каком смысле, настолько сильны и живы в моем уме ее ландшафты, если использовать контекст *pensée sauvage*. Друзья не могли понять, почему мы с женой не живем во Франции или по крайней мере не заведем себе там постоянное жилье для отдыха; но главное удовольствие (для меня и до сих пор) в отъездах и возвращениях, в неопределенности, в постоянной изменчивости и постоянном возрождении моих отношений с Францией, ведь это позволяет мне наслаждаться множеством ликов моей воображаемой страны.

Я проводил там как раз такой отпуск перед тем, как умерла Элизабет. Мы вновь побывали в наших любимых ботанических местах на плато Коссе-Нуар и Коссе-де-Ларзак, недалеко от Милло. Может показаться странным, что писатель позволяет желанию взглянуть на некоторые редкие

цветы определять его отдых, но так оно и есть. (Большинству британских натуралистов теперь хорошо известно, что Франция — просто чудо в том, что касается бесчисленных видов растений, редких у нас дома; когда я оказываюсь там, я чувствую себя как ребенок, которому предоставили свободу в кондитерской лавке.) Потом, вновь повидавшись с редкими орхидеями, дальше — в Севенны взглянуть на некий мост. На этом мосту в 1702 году был убит *abbé*[157]; горный мост кажется нам холодным и мрачным, как и вечер, совершенно непохожий на июньский. Хозяйка магазина тканей и подарков у того конца моста, где когда-то жил *abbé*, кажется, совершенно ошеломлена: этот сумасшедший англичанин интересуется таким ничем не примечательным местом и столь давним событием. Мы несколько минут беседуем об описании этого убийства у Мазеля — Мазель здесь был; она читала его описание, но ничего не знала о текстах Мариона или Бонбонно. Я покупаю у нее горшочек вкуснейшего местного меда. Эти дни, в раю цветов по утрам (Cephalantera damasonium, растущая бок о бок с C. longifolia — совершенно неслыханное дело!) и на

[157] Примечания: 157
Аббат *(фр.).*

месте незначительного исторического события (но оно из тех, что всегда меня увлекали: это была искорка, из которой возгорелся протестантский бунт) вечером — это и есть моя Франция.

И все-таки не натуралист и не историк, живущие во мне, главным образом влекут меня в эту страну снова и снова. В гораздо большей степени это что-то вроде всеохватывающей эстетической неудовлетворенности, обуревающей меня, если я не окунаюсь во Францию достаточно часто. Я уже упоминал о том, что мне нравится Брак. Это, разумеется, вызвано изысканностью его романов, таких как «На берегу Сирта» и «Балкон в лесу»[158] (на мой взгляд, лучший — *et le plus fin*[159] — из романов о Второй мировой войне), но еще и описаниями сельской Франции в его «Буквицах» и других работах. Задолго до того, как я прочел Грака или хотя бы слышал о нем, я твердо решил, какое место на Луаре мне более всего по душе: то небольшое пространство на южном берегу, что тянется к Сен-Флоран-ле-Вье и дальше, за Иль-Батайе и Иль-Меле (именно здесь мы с Элизабет давным-давно выбрали для себя

[158] Примечания: 158
«Le Rivage de Syrtes», 1951, и «Un Balcon en forêt», 1958.

[159] Примечания: 159
И самый тонкий *(фр.).*

единственное место во Франции, где, с радостью нарушив собственные правила, могли бы жить: когда-то это была одна *из fermes épanouies sur leur terre-plein fortifié qui défie la crue*[160], эта ферма лежит в руинах, давно необитаема и стала пристанищем скорее для цапель, чем для кого-нибудь другого, но каждый раз, как я ее вижу, я мечтаю о том, чтобы ее приобрести). Случайность, что этот ландшафт — любимый ландшафт Трака, он незабываемо описан им (в «Les Yeux étroites»[161]) в рассказе о его детстве в Сен-Флоране, возможно, это недостаточная причина восхищаться им как писателем. Но меня также восхищают его острые и порой причудливые взгляды *(etrange manque de liant*[162] у Флобера, да-да!) на жизнь и литературу и более всего меткие, глубокие размышления в совсем недавней работе «Читатель, писатель»[163] — весьма существенное чтение как для пишущего романиста, так и для

[160] Примечания: 160
Здесь: одна из цветущих ферм на насыпной земле, хорошо укрепленной и защищенной от половодья *(фр.).*

[161] Примечания: 161
«Узкие глаза» *(фр.).*

[162] Примечания: 162
Букв.: странный недостаток общительности *(фр.).*

[163] Примечания: 163
«En lisant, en écrivant».

серьезного исследователя. *Le gout de terroir*[164] пронизывает все известные мне его творения: ощущение укорененности, ностальгия, почти крестьянское чувство независимости, несмотря на его изощренность и усложненность во всем остальном.

Я пытаюсь с помощью Грака нащупать то, что больше всего люблю во Франции, воображаемой Франции; почему я могу утверждать, что именно она глубочайшим образом меня сформировала. По сути, дело не в литературе, старой или новой, не в ее остроумии и элегантности, ее изысканности и проницательности, ее разнообразии. Это не имеет отношения к политической и социальной структуре и это не вино и не еда, не тонкость и изобильность ее *art de vivre*[165]. Если о чем и стоит говорить, то более всего об изобилии свобод, и даже в этом важна не столько позволительность для любого человека выбирать из имеющегося изобилия, сколько сама возможность выбора. Франция остается родиной множества вещей, помимо перечисленных в знаменитых стихах Дю Белле, и не все эти вещи так уж желанны; но

---

[164] Примечания: 164
Вкус почвы, букв.: вкус, свойственный этой местности *(фр.).*

[165] Примечания: 165
Умение жить, букв.: искусство жизни *(фр.).*

тем не менее для меня она навсегда останется родиной всех, чье *mise en ordre* хоть как-то связан *с pensee sauvage*.

Иногда я пытаюсь представить себе, кем бы я был, если бы не изучил французский, пусть даже далеко не в совершенстве, не был знаком с культурой Франции, пусть и беспорядочно, не знал — хотя бы отчасти — ее природы и ландшафтов. Я знаю ответ. Я был бы лишь полусобой: жил полусчастьем, полуопытом, полуправдой.

Что стоит за «Волхвом» (1994)

ЦИРЦЕЕ и всем другим расхитителям гробниц.

Учебный 1950/51 год я провел в университете Пуатье в качестве *lecteur d'anglais*[166], то есть в чуть приукрашенной должности младшего учителя; однако в конце второго семестра мне довольно твердо заявили, что мои услуги в будущем году им не потребуются. Меня вроде бы не выгоняли, но ощущение возникло именно такое, и, более того, позорное увольнение было бы вполне заслуженным. Я был и правда ужасным *lecteur*, в немалой степени еще и потому, что знал тогда французскую литературу гораздо лучше, чем английскую, которую мне полагалось преподавать. Мне живо помнится, как на своей первой лекции я красочно описывал смерть Ру-

[166] Примечания: 166
Преподаватель — носитель английского языка *(фр.)*.

перта Брука[167] на маковых полях Фландрии, а в путаном толковании «Четырех квартетов» Элиот, должно быть, побил все рекорды, сделав и так не очень ясный текст совершенно недоступным для понимания. Я до сих пор вздрагиваю от ужаса, когда вспоминаю, как, должно быть, запутывал и сбивал с толку всех студентов, в тот год изучавших в университете Пуатье английский язык и литературу. К тому же, ухудшая и так из рук вон неудачную ситуацию, я влюбился в любимую студентку профессора — главы факультета. Позорное увольнение было полностью заслужено, как по личным, так и по академическим причинам.

Мне вовсе не по душе было положение, в котором я оказался после Пуатье: в двадцать пять лет я все еще жил в загородном доме своих родителей в Ли-он-Си, в Эссексе, безостановочно просматривая серые-пресерые колонки «Таймс эдьюкейшнл

[167] Примечания: 167

Руперт Брук (1887–1915) — английский писатель, поэт, драматург. В 1914 г. пошел добровольцем в армию. Погиб от заражения крови. Пять его сонетов о войне («War Sonnets») прославили его как национального военного поэта, «певца войны». Эта слава сопутствовала и посмертной публикации сборника «1914 и другие поэмы» в 1915 г. Сейчас его ценят за другие произведения, такие как стихи о Таити, «Старый пасторский дом» и др.

сапплмент[168]». Ничто там не казалось мне привлекательным, возможно, потому, что я тогда еще не вполне осознал, что у меня вовсе нет никакого призвания к преподавательской деятельности. У меня был оксфордский диплом по специальности «французский язык и литература», всего лишь второго класса, и первоклассное отвращение к провинциальной Англии, и сверх всего этого почти фатальная иллюзия, что мое жизненное предназначение (как будто Бог и в самом деле есть и жизнь может являть предназначение) — быть поэтом.

В конце концов осенью 1951 года неожиданно нашелся спасительный выход. Британский совет[169] был назначен представлять некую школу-пансион в Греции, работавшую, как предполагалось, по программе Итона и хранившую в своих стенах дух Байрона. Колледж Анаргириоса и Коргиалениоса был основан и построен в 1927

---

[168] Примечания: 168

«Таймс эдьюкейшнл сапплмент» — приложение к газете «Таймс», где помещаются статьи на темы, связанные с высшим, средним и дошкольным образованием, а также объявления о приеме преподавателей и воспитателей на работу.

[169] Примечания: 169

Британский совет (The British Council) — организация при министерстве иностранных дел Великобритании, занимающаяся вопросами культуры, международными культурными и научными связями и т. п.

году и находился под патронажем королевского дома. Я почти полностью уверен, что никто там и понятия не имел о том, что собою на самом деле представляет Итон, и совершенно не сомневаюсь, что «дух Байрона» и вовсе не был там понят. Тем не менее все другие привлекательные преподавательские места к тому времени были заняты, и в скачках участвовали всего две-три другие загнанные лошади. Так что я должным образом выиграл заезд.

Я едва знал Грецию, а греков не знал и подавно и почти вовсе не был знаком с их недавней трагической историей, проходившей сначала под садистски жестокой немецкой оккупацией в 1941–1944 годах, а затем среди неисчислимых бед гражданской войны 1945–1949-х. И, помимо всего прочего, я просто ничего не знал про «Соглашение о процентах» между Сталиным и Черчиллем[170]. Я, разумеется, не осознавал тогда, каким опасным стариком стал Черчилль, обуреваемый страхом перед коммунизмом и лелеющий безнадежно анахроническое видение возрожденной Британской империи. Я не понимал даже, что явно

[170] Примечания: 170

«Соглашение о процентах» между Сталиным и Черчиллем — имеются в виду соглашения о разделе сфер влияния между союзниками во Второй мировой войне.

консервативное правительство правого толка пришло к власти в Греции при помощи и покровительственной поддержке недальновидного англо-американского альянса. Женщины в Греции не получили права голоса вплоть до 1952 года, а королевская власть была восстановлена в 1947-м (вопреки воле многих простых людей страны, хотя и не против официально заявленного желания директоров той школы, куда я направлялся). Новая, более страшная беда разразилась только в 1967-м, хотя ужасающее время гнусных полковников уже нависало над страной, маячило в воздухе, как множество других, до времени скрытых фашистских движений в истории человечества.

У меня, видимо, все же было небольшое искупающее мои вины достоинство, хотя скорее гораздо более личного, чем литературного характера. С самого окончания Оксфорда в 1949 году я вел что-то такое, названное мной тогда «Бессвязности», что-то вроде прерывистых и очень личных записей о том, что со мной происходило. Эти записки вовсе не были представлением событий с точки зрения скромного историка, а почти целиком посвящались моей собственной персоне. Единственное их достоинство заключалось в неуклюжем и часто

незрелом изложении происходящего с юным студентом Оксфорда, родившимся в 1926 году. Их ценность, как мне кажется, — в их обнаженности, что вовсе не означает «их честности»: «честный писатель» — это почти что оксюморон. Но, может быть, когда-нибудь они будут представлять интерес как свидетельство типичной для середины века наивности, если не прямой глупости. Во всяком случае, когда в 1993 году я пытался расшифровать почти неразборчивые строки этой рукописи, я наткнулся на запись, которую приведу ниже. Я о ней совершенно забыл.

Я приехал в школу на острове Спетсаи (это на *khatarevausa* — так называемом новогреческом языке, он же Спетсес — на «демотике» — старом, народном языке) в начале января 1952 года. Если Афины, тогда еще не достигшие сегодняшней степени загрязненности и не столь перенаселенные, произвели на меня большое впечатление, то шестичасовое путешествие по морю, от Пирея до острова в подмышке у Пелопоннеса, было просто райским. Пять школьных корпусов милях в двух от главной деревни острова выглядели почти гротескно (фактически и архитектурно гораздо более гротескно, чем я изобразил школу в «Волхве», романе об этом острове, который мне предстояло

написать много позднее). Однако тогда я нашел все это трогательным и забавным… всего лишь на расстояние взгляда отстоящим от холмов над Эпидавром и тех, что рядом с Микенами и Тиринфом, и самое главное, таким невообразимо далеким от провинциальной скуки пустынного Эссекса.

Меня всегда глубоко интересовала природа, она была моим наваждением, поглощала меня целиком, и я сразу же безнадежно влюбился в природу Греции — буквально с первого взгляда. Я до сих пор глубоко привязан к этим упрямым, хитрым и гостеприимным, порой чудовищным, но почти всегда очаровательным людям — грекам, и давно уже говорю, что у меня три родины: моя родная Англия (не Британия!), Франция и Греция. Моя любовь ко всем трем может показаться странной, поскольку прежде всего это любовь к их сельской, «естественно-исторической» стороне и в очень малой степени — или ее вовсе не существует — к их столицам и крупным городам. Я придумал что-то вроде прозвищ для этих сторон Франции и Греции, которые мне кажутся привлекательными: *la Françe sauvage u agria Ellada* — природные Франция и Греция.

Текст, который я здесь привожу, был написан в

первые же дни по приезде на Спетсаи. О «Волхве» я тогда и не помышлял; но вот сегодня, перечитав эти строки впервые за несколько десятков лет, я понял, что они-то и были семенем и яйцом, генезисом еще не написанной и, более того, даже не задуманной книги. Вот почему я перепечатываю здесь этот отрывок почти в том виде, как он был написан. Вероятно, это отдает тщеславием — так точно детализировать момент зачатия еще не рожденного ребенка. Очень соблазнительно было внести сюда бесчисленные мельчайшие поправки и дополнения, но мне удалось удержаться от всех, кроме самых незначительных изменений. Таким отрывок и появляется здесь, на радость или на горе.

Школа и остров: январь, 1952

Школа – в парке у моря, можно слышать его шорох на гальке. В саду полно кипарисов и оливковых деревьев. Цветет роза гибискус. Отлично оборудованный гимнастический зал, футбольная площадка, теннисные корты и даже два корта для «пятерки[171]*»! Школа – просто*

---

[171] Примечания: 171

«Пятерка» — игра в мяч для двух или четырех игроков.

мечта, великолепно расположена и оборудована для четырех сотен мальчишек. Но учатся здесь всего полтораста, да и те сокращаются в числе. Столько всего можно было бы здесь сделать – международную школу, школу совместного обучения. Шеррокс полагает, что любые изменения бессмысленны[172].

Познакомился с заместителем директора школы – приятный человек с морщинистыми веками и честной улыбкой. Обедали вместе с несколькими мальчиками. Я не говорю по-гречески, другие учителя не говорят по-английски, так что разговаривал я только с Шерроксом.

Нет времени писать об этом подробно. Tant pis[173]*. Надо будет переписать из ретроспективы.*

Утром я отправился на короткую прогулку. Было очень холодно, ветер швырял о берег зыбь. На прибрежной полосе я

---

[172] Примечания: 172

Человек, которого я здесь называю «Шеррокс», теперь мой старый друг Дэнис Шеррокс. В 1951-м он был старшим преподавателем английского языка, которому я, как предполагалось, приехал помогать. — *Примеч. авт.*

[173] Примечания: 173

Тем хуже *(фр.)*.

заметил двух зимородков – самые неожиданные сейчас здесь птицы. Пустельгу и вроде бы клушицу – красноклювую ворону. И еще несколько других птиц. И очень много цветов. Шеррокс говорит, здесь птиц вообще нет, но мне кажется, возможности просто огромные. Разнообразие природной жизни меня радостно возбуждает: натуралист имеет огромное преимущество перед всеми другими людьми. Когда я прохожу по новой для меня местности, птицы, цветы и насекомые значат для меня – с точки зрения удовольствия, которое они мне доставляют, – нисколько не меньше, чем человек и его искусственно созданный мир. Они повсюду образуют нечто вроде убежища.

Спустился с Шерроксом в деревню – купить кое-какую утварь. Там, в маленьком ресторанчике, ели жареную каракатицу – очень приятная еда – с маслинами и жареным картофелем, пили пиво, а с потолка над нами свисало изъеденное молью чучело канюка. Люди здесь кажутся такими дружелюбными – любящими дружить.

Познакомился сегодня почти со всем штатом школы; у них нет пока еще характерных черт, только прозвища, основанные на их непроизносимых греческих фамилиях.

Ужинал я за одним столом с семью учениками: по одну сторону рядом со мной сидел мальчик с Крита, неспособный произнести практически ни слова, по другую – турок, говоривший вполне прилично. Но будет трудно целый семестр поддерживать живую беседу на базе всего лишь сотни с чем-то английских слов.

Итак, решительный шаг сделан; работа представляется нетрудной с точки зрения нагрузки: четыре учебных занятия в день, в целом – три часа, и два дежурства в неделю, в целом – пять часов, итого – двадцать три часа в неделю. Не могу пожаловаться. Ученики полны энергии, непосредственны и нетерпеливы; они более женственны, чем английские мальчишки. Я видел, как только что приехавший (с каникул) ученик поцеловал приятеля в щеку. Старшие ребята проявляют гораздо больше расположения

к младшим, чем решился бы выказать любой английский мальчишка. А лица и обычаи, кроме тех, что я упомянул… почти все равно что в Англии.

Ученики, однако, не умеют быть дисциплинированными; у них нет организованных игр, а день из семи уроков плюс два часа сорок пять минут на подготовку домашних заданий – это слишком много. Методика преподавания кажется устаревшей. Школе необходима реорганизация. Отчасти это результат отсутствия традиционных университетов, таких как Оксфорд и Кембридж в Англии или Эколь-Нормаль-Сюперье во Франции. Нет ядра образованных учителей. Здесь каждый из них, как кажется, знает свой предмет, но за его пределами их мало что интересует, кроме того, чтобы немного вместе посплетничать. Как учителя деревенских школ в Англии.

Но сам остров – истинное сокровище, рай на земле. Я пошел на долгую прогулку в холмы, прочь от берега, сквозь сосны, вверх по козьим тропам, в холодной, просвеченной солнцем тишине. Стоял заме-

чательный безоблачный день, несильный ветер дул откуда-то из центрального Пелопоннеса; было почти тепло, как в теплый мартовский день в Англии. Сосны здесь невысокие, бесформенные и стоят не близко друг к другу, так что почти не закрывают вида, а, напротив, создают прекрасное обрамление. Море таких сосен внизу – море круглых крон, как у пробковых дубов. Что странно в этих холмах, так это тишина: птиц нет (но их полно повсюду вокруг школы); очень мало насекомых; нет людей; нет животных; только неподвижная тишина и ослепительный свет и синее море внизу, и напротив – равнинная Арголида с невысокими горами посредине. Острота и простота ощущений – квинтэссенция средиземноморской эйфории – переполняет все вокруг, даже самый воздух, воздух, пропитанный смолистым сосновым ароматом, зимней свежестью и соленым запахом моря, наплывающим снизу.

Очень долго мне никто не встречался, только пара пастухов перекликалась вдали. Звук здесь разносится на фан-

тастические расстояния. Пыхтение суденышка, направлявшегося к пароходу, вставшему на якорь недалеко от деревни, было слышно как за несколько сот ярдов. А нас разделяли две или три мили. Я прошел мимо астрономической обсерватории, странно одинокой в этом горном лесу. На другом холме, дальше к востоку, я разглядел монастырь, белый среди темных кипарисов, стоящих вокруг него на страже. Вид становился все красивее и красивее с каждым новым этапом подъема. Напротив Арголия, словно рельефная карта, вся изрезанная, в рамке крохотных заливов с розовато-оранжевыми утесами по берегам, а дальше от береговой полосы – темно-зеленые сосновые леса. Но леса здесь так открыты, так пронизаны воздухом, что не возникает ощущения мрачности, свойственной дальнему северу. Не было ничего подобного страшным лесам на реке Пасвик в арктической части Норвегии, где я побывал три года назад. Здесь вы можете разглядеть и лес, и деревья; леса несут облегчение, как рощи – укрытие от знойных

голых равнин. Арголия, кажется, хорошо заселена – две-три белые россыпи деревень и повсюду веснушки отдельных ферм и одиноко стоящих коттеджей. Только срединные горы бесплодны и не заселены. Правее – очаровательные острова, окружившие Гидру, и сама Гидра – голубая, бледно-зеленая и розовая – плывет в синем, словно цветки вероники, море. Массивные острова с отвесными скалистыми берегами, огромными утесами и обнаженной породой на таком расстоянии словно уравновешивают друг друга. Все краски живые, яркие, но не кричащие: пастель – только без размытости; акварель – но неразбавленная, густая. Направо, над заливом Навплиа, высокие горы Центрального Пелопоннеса – покрытые снегом, они лежат низко на горизонте, словно розовые облака, поблескивающие под косыми лучами солнца. Дальние вершины, скалы, деревни и бесконечный ковер моря.

Я взбирался все выше – и выше и вдруг попал на немощеную дорогу: я оказался на самом гребне центрального хребта

острова, омываемый солнечным светом; волнующееся море сосновых крон подо мной спускалось к южному берегу, гораздо менее населенному, чем северный: там всего несколько домов и одна-две виллы. Солнце стояло над Спартой; море между Спетсаи и Пелопоннесом ослепительно сверкало, раскрашенное в самые разные цвета ерошившими его ветерками. Далеко внизу костер у какого-то дома посылал высоко в воздух совершенно прямой столб дыма, но наверху, где я стоял, слегка дул свежий ветерок, смягчавший солнечное тепло. Поблизости я увидел человека – первого за все время, он резал хворост. Появились еще двое – на осликах. Один из них остановился рядом со мной, уперся в меня взглядом, улыбнулся и что-то резко сказал. На нем – весь в пятнах голубой берет и рваные брюки; лицо смуглое, как льняное масло, как старая крикетная бита, а еще у него были хорошие густые усы. Он повторил ту же фразу, что произнес раньше. Я что-то пробормотал. Он снова уперся в меня взглядом.

– Англике, – сказал я.

– А!

Он кивнул, слегка пожал плечами, ударил пятками осла и проехал мимо, больше не удостоив меня взглядом. Его спутник, на другом ослике, казавшемся совсем крохотным под целой горой сосновых веток, проехал мимо меня с дружелюбным «Кал'эмера ас»[174].

– Кал'эмера, – ответил я и пошел дальше.

Некоторое время я шел по дороге. Прошел через кустарник, и у меня из-под ног выпорхнул вальдшнеп. Скользнула прочь ящерица. Было очень тепло, легко дышалось; я сошел с дороги и вышел к утесу, глядящему на запад. Сел на край утеса, на скалистый выступ, и весь мир простерся у моих ног. Мною никогда еще так живо не владело ощущение, что я нахожусь над миром, весь мир подо мной. С утеса видно было, как лес, волна за волной, спадает к морю – сверкающему морю. Пелопоннес отсюда утратил глубину, потерял детали, стал всего лишь огромной синей

---

[174] Примечания: 174
Здравствуйте, добрый день *(греч.).*

тенью на пути у солнца; даже в бинокль не разглядеть никаких деталей, разве что на заснеженных вершинах. Эффект был странный, и несколько мгновений мною владело непонятное возбуждение, словно я испытывал что-то совершенно небывалое, неповторимое. Разумеется, я никогда еще не видел пейзажа такой неповторимой красоты: беспредельно синее небо, ослепительный солнечный свет, скалы и сосны на многие мили вокруг и море. Все четыре стихии соединились на высокой ноте такой чистоты, что я был заворожен. У меня бывало почти такое же ощущение в горах. Но там отсутствовала стихия земли – там ты слишком высоко и далеко. А здесь земля вокруг тебя повсюду. Нечто вроде наивысшего уровня осознания своего существования, всеохватывающая эйфория. В тот момент я не мог определить, что я чувствую: воздействие увиденного и приподнятость вызвали ощущение утраты себя. Я словно повис в сверкающем воздухе, вне времени, неподвижно паря над высочайшим единением стихий. Потом, словно подул

напоенный ароматами ветерок, – сознание, что это Греция, более того, зажглась искорка – Древняя Греция; и очень резко – воспоминание обо всех этих серых улицах, серых городах, об этой серости Англии.

Такие ландшафты, такие дни неизмеримо развивают человека. Возможно, Древняя Греция была всего лишь результатом воздействия пейзажа и света на людей восприимчивых. Это могло бы послужить объяснением и мудрости, и красоты, и детскости. Мудрость лежит на высотах, а греческие ландшафты изобилуют такими высотами – горы возвышаются над долинами; красота природы – во всем, на что только упадет взгляд, простота пейзажей, их чистота, что требует такой же чистоты и простоты. Детскость оттого, что эта красота – красота не человеческая, в ней нет практичности, нет злобности… и умы, питаемые ею, ею окруженные в этом земном раю, не могут не стать ее рабами, не быть связаны с нею неразрывно; и после свершения ими первого обряда поклонения (золотой век) она их творче-

ски иссушает. Красоту создают, чтобы возместить ее недостаток, а здесь она – в изобилии. Здесь не творишь, здесь наслаждаешься.

Такие фрагменты создают хорошее окаймление.

Я шел назад, к дому, думая об Острове сокровищ. Солнце садилось, золотя вершины, долины стали темно-зелеными, мрачными. Я вышел в долину, всю наполненную перезвоном козьих колокольцев. Коз тут было двадцать или тридцать; пастух время от времени покрикивал: «Ахай! Хайа!» – и издавал громкий, мелодичный свист. Его фигура мелькала среди деревьев, когда он шел вниз – высокий человек в темно-серых штанах с очень светлыми серыми заплатами на коленях и в черном пиджаке. Я заспешил вниз по тропе – нагнать пастуха, но тут вдруг заметил у обочины небольшое растеньице. Я упал на колени, и – невероятно! – передо мной была ранняя орхидея-паучница (вероятно, Ophrys fusca), уже расцветшая: крохотное существо, всего дюймов шести ростом, с одним крупным цветком в ка-

пюшоне из бледно-зеленых чашелистиков, надменно выпятившим пятнистую багровую губу, и зеленым бутоном второго цветка. Я стоял на коленях, вбирая детали, напрочь забыв о пастухе и его козах, чьи колокольцы перезванивались все тише и тише по мере того, как стадо уходило все дальше вниз. Теперь уже темнело, горы стали темно-синими, Арголийская равнина – черной. В воздухе совсем похолодало. Я быстро спускался по козьим тропам – идти было еще далеко. Наконец я вышел к обрыву, с края которого видны были школьные корпуса. Его склон был усеян анемонами – крохотными растеньицами в три-четыре дюйма высотой, кивавшими розовыми и розовато-сиреневыми головками под слабым ветерком.

Я пустился вниз по заросшим оливковыми деревьями террасам, мимо развалин заброшенной фермы, и вышел на дорогу, которая и привела меня через несколько минут к школе. Думаю, это одна из самых замечательных прогулок в моей жизни. Учитывая предысторию, думаю, лучше всего относиться к этой

школе как к неизбежному злу. Но такой день – мечта – лишает всякого значения преподавание, педагогику и все педагогическое вообще.

Сейчас уже есть отличная история Греции середины XX века — «Внутри гитлеровской Греции» Марка Мазовера[175]. Эндрю Томас в книге «Спетсаи»[176] дал хорошее описание острова и его истории, да и сам я в предисловии к последним изданиям «Волхва» пытался сказать кое-что о литературной истории книги. Это был мой первый роман, я работал над ним почти пятнадцать лет, но и сейчас чувствую, что он не совсем получился.

Если говорить о литературных влияниях, следует упомянуть еще одно имя. Этот писатель в мои студенческие годы повлиял на меня не меньше, чем француз Ален-Фурнье, но в последние годы в литературном сообществе Англии пережил судьбу пострашнее смерти: его сочли *vieux jeu*[177]

---

[175] Примечания: 175
Mark Mazower. Inside Hitler's Greece. — *Примеч. авт.*

[176] Примечания: 176
Andrew Thomas. Spetsai. The Lycabettus Press, 1980. — *Примеч. авт.*

[177] Примечания: 177
Старомодный *(фр.).*

и определенно *passé*[178]. Я никогда не стал бы защищать антифеминистскую и антисемитскую позицию писателя, которая выявилась перед смертью бедняги, но чем старше я становлюсь, тем яснее осознаю его гениальность во всем остальном. По моему мнению, он наш самый крупный романист начала XX века, соперничать с которым мог бы лишь Джеймс Джойс.

Всякий, кто прочел предыдущий абзац, несомненно, догадается, кого я имею в виду. Это — Д. Г. Лоуренс. Переживание, испытанное мной на греческом острове, было глубоким, полным смысла существования, ярко высветившимся, словно при продлившейся вспышке молнии, осознанием того, что я есть; одновременно это как бы и оттенило (что я попытался воспроизвести в другом контексте в «Волхве») то, чем я мог бы или должен был быть. Такие озарения — я думаю, что все художники, а может быть, и все мы в тот или иной момент жизни переживаем нечто подобное, — длятся очень недолго, исчезают почти в тот же миг, как появляются. Часто мы даже не можем их узнать. Однако, если узнать их удается, что-то в них, несмотря на их недолговечность,

[178] Примечания: 178
Устаревший *(фр.)*.

есть вечное, остающееся в нас навсегда. Вот это всегдашнее их существование в твоем настоящем проходит через всю книгу в «Волхве» — как бы неуклюже я ни пытался это выразить. И этим, более всего остального, я обязан Лоуренсу.

Школа теперь уже не функционирует. Подозреваю, что это ни в малой степени не вызывает сожалений у тех, кто там работал. Я был оттуда уволен — вместе со многими другими учителями, греками и англичанами в равной мере, — в конце 1953 учебного года. (Романтическая сторона этой истории, кстати говоря, имела место в Англии, а не в Греции, как очень многим, хотя и ошибочно, представляется.)

Одна из одиноко стоящих вилл на южном берегу — та, которую я увидел во время первой моей январской прогулки, — называлась «Иасеми» — «Жасмин», тогда ею владела семья Ботасис. Они были друзьями более известного семейства Венизелос. Элевтериос Венизелос был известный либерал, умерший в 1936 году. Он боролся за освобождение Крита от оттоманской Турции, а позднее добился получения Грецией и некоторых других территорий, что было все же омрачено событием, которое по сию пору в Греции называют катастрофой, — кошмарным насильственным

исходом множества греков из Смирны и Турции вообще по воле Мустафы Кемаля (Ататюрка). Венизелос стал прямо-таки мессией в глазах новых беженцев и тех, кто населял территории, приобретенные страной благодаря ему; однако дальше к югу, в «старой» Греции, на него смотрели иначе, чуть ли не как на дьявола, возлагая на него вину за происшедшую в Малой Азии катастрофу. К тому же он был антироялистом. Фактически в 1920-е годы он пытался перестроить и модернизировать Грецию. В 1932-м ему пришлось уйти в отставку, в 1935-м он организовал антиправительственный путч, который провалился. Король Георг, живший в изгнании с 1923 года, снова был приглашен в страну и в 1936-м передал власть в руки квазидиктатора, некоего Метаксаса, которому предстояло умереть в 1941-м. Теперь изгнанию подвергся Венизелос. Так, в конфликте между интеллектуальным либералом Венизелосом и консервативным Метаксасом в Греции образовался непреодолимый разлом между либеральной демократией и монархией правого толка. Основатель школы Анаргириос и сам, кажется, ходил по туго натянутому канату меж этими двумя берегами; во всяком случае, этот табачный миллионер, уроженец Спетсаи,

родившийся в 1849 году, в 1919-м сделал великого Венизелоса президентом треста, который должен был заниматься делами еще не построенной школы. В 1927-м она наконец была построена, а годом позже умер Анаргириос. Полугрек-полуалбанец, он не пользовался особой любовью на острове, хотя именно он построил там главный отель и большинство из имеющихся на острове немногочисленных дорог. К острову примыкает маленький островок — Спетсопула, которым теперь владеет магнат-судовладелец Ниархос. Он не имел никакого отношения к волхву — герою моего романа; его даже не было на острове, когда я писал книгу. Но одна вещь, которая, несомненно, на этой книге сказалась, — старый флаг спетсаиотов времен войны 1830 года: якорь, который обвивает змея, и сова (совы — обычные обитатели острова), а надо всем этим — девиз: «E leuteria y Tanatos'» — «Свобода или смерть».

Потом я несколько раз бывал на вилле «Иасеми» и многие ее черты воспроизвел в книге, в частности, ее колоннаду в мавританском стиле. Настоящее название мыса, на котором она расположена, — Сфантцина, судя по карте острова, сделанной в 1901 году для Джона Н. Ботасиса и до сих пор у меня хранящейся. Там и правда был

свой пляж, как в романе, и я прекрасно помню, что, когда мы с Дэнисом Шерроксом впервые этот пляж посетили, там слышались звуки фисгармонии — самые невообразимо нелепые звуки из всех возможных в пейзаже такой божественной красоты. Пляж Великой Пятницы и маленькая церковка, что чуть к западу от виллы и ее пляжа, были точно так же безлюдны, как в романе, но теперь, как я понимаю, они стали весьма популярны у туристов, хотя «Иасеми» по-прежнему остается в частном владении.

Сказать, что это место для меня «священно», было бы кощунством, но я просто не могу видеть, как все там меняется. Я признаю — так должно быть, но, как все писатели, я думаю об этой одинокой вилле на красивейшем мысу, представляя ее себе не совсем такой, как она есть в действительности, и не какой она на самом деле была, а такой, как я ее придумал. Многим остается непонятным, почему я ни разу так и не возвратился туда, хотя много раз бывал в других частях Греции. Может быть, мое описание первой прогулки, которую за полтора года мне предстояло повторить не один раз, хотя бы отчасти объяснит, почему я не поехал туда снова… и, в общем, обрек себя на что-то вроде изгнания.

Лет через тридцать или более того мой переводчик на современный греческий язык Фаидон Тамвакакис оказал мне любезность, подарив книгу Никоса Демоу «Свет греков»[179]. И только после того, как я прочел этот впечатляющий очерк и цитаты, сопровождающие фотографии, помещенные в книге, я начал понимать, что же произошло со мной в тот давно прошедший январский день 1952 года. Греки с самого начала истории и до ее конца видят, чувствуют, воспринимают свет не так, как другие. Это переживание на бесконечность сильнее, чем могут вообразить себе «организованные» туристки в бикини, вымазанные лосьоном для загара и танцующие «бузуки» (у нас на западе Англии их называют *grockles* — лахудры). Помимо всего прочего, свет — это вся красота и вся истина. Он присутствует в каждой мысли Гераклита, Сократа и Платона, он — в каждой расписанной вазе, в каждом пейзаже, в каждом анемоне и в

[179] Примечания: 179
Nikos Demou. To Phos ton Ellenon. — *Примеч. авт.*

каждой орхидее, в каждой строке Сефериса[180] и Кавафиса, почти в каждой таверне.

Свет и отсутствие света — это жизнь и смерть. Он все выявляет и ничего не щадит. Он может быть до боли прекрасным и утешающим, он может быть ужасающе безобразным. Ни один другой народ не чувствует этого с той же силой, как греки, так остро, так всепоглощающе.

Вовсе не случайно древние сделали колдунью-волшебницу Цирцею дочерью Соля — Гелиоса-Солнца, бывшего также одним из воплощений Аполлона. В тот давний день 1952 года я целиком и полностью подпал под чары Цирцеи и, в отличие от Одиссея с его дезинфицирующим моли[181], так никогда от них и не избавился. Первое издание своего романа я посвятил Астарте, которая мифологически кроется за Цирцеей. Но теперь я жалею, что не принес ее в дар чему-то другому. В 1953 году, во время школьных каникул, я в оди-

---

[180] Примечания: 180

Сеферис, Георгос (Йоргос Сефериади, 1900–1971) — греческий поэт, дипломат, политический деятель, лауреат Нобелевской премии по литературе. Известны несколько сборников стихов («Поворот», 1931; «История в мифах», 1935; «Книга опытов»,1940; «Вахтенный журнал I», 1940, затем — II и III в 1944 и 1955 гг. и др.), поэмы «Три сокровенные поэмы» (1966); «Цистерна» (1932), «Кихли» (1947), а также эссе и литературоведческие работы.

[181] Примечания: 181

Волшебный корень *(древнегреч. миф.).*

ночестве взошел на гору Парнас; когда я добрался до самого верха, я увидел и запомнил кольцо фиалок, весьма поэтично высаженных кем-то, чтобы увенчать вершину. Облака разошлись, и все было — солнце; вид открывался величественный… это, несомненно, был прекраснейший миг в моей жизни. Внутри короны из фиалок, рядом с пирамидой из камней, сложенной на самом пике вершины, галькой было выложено слово — на греческом. Для всех греков во все времена и для всех нас, кто искренне любит их страну, это — единственное *слово: phos*[182].

[182] Примечания: 182
Свет *(греч.).*

Клуб «Дж. Р. Фаулз» (1995)

«Дж. Р. Фаулз» — название клуба, членом которого я состою за свои грехи. Некоторые — да практически большинство — из других его членов почти не считают себя таковыми. И в самом деле, к нам там зачастую относятся вроде как к какому-то сухостою: мы стали просто утратившими значение именами в никуда уже не годном списке адресатов, получателями неизвестно от кого просьб о пожертвованиях на благотворительные цели, плохо составленных ежегодных бюллетеней (главным образом о людях, которых мы и сами уже не помним) и приглашений принять участие в вечерах встречи (с тошнотворными обедами, за которые самим же и приходится платить, трам-тара-рам!)... Я уверен, вы все и сами прекрасно знакомы с подобными ужасами и с бессодержательностью подобного состояния. Что же до злосчастного президента клуба — это сэр Джон Ай — и вечно недоступного секрета-

ря — мистера Ми[183], то, честно говоря, как это чертово заведение при них еще не испустило дух, просто уму непостижимо. Разумеется, сам я никогда не напрашивался на то, чтобы стать его членом, и часто жалею, что все-таки стал. Подозреваю, что мой отец, соблазнившись названием клуба, по глупости записал меня туда еще до моего рождения. Многие из моих собратьев по клубу никогда ни одним добрым словом друг с другом не обмолвятся; другие только и делают, что ноют да скулят. Иные (поговорим о наших эго!) важничают просто до невероятия, особенно один болван, вообразивший себя писателем. Еще один притворяется феминистом. Хотел бы я хоть разок увидать его с пыльной тряпкой в руке или с утюгом. Еще парочка полагает, что они оба великие натуралисты и знают все про естественную историю: один из них вроде бы ученый, а другой вроде бы поэт. Можете себе представить! Не бывает так, чтобы, столкнувшись друг с другом, все они не принялись тут же ожесточенно браниться. И это, боюсь, вполне типично. Ничто из того, что выносится на обсуждение так называемого

[183] Примечания: 183

Что же до злосчастного президента клуба — это сэр Джон Ай — и вечно недоступного секретаря — мистера Ми... — Непереводимый каламбур: Ай и Ми — разные формы личного местоимения первого лица (я).

распорядительного комитета — проблемы эстетические, моральные, политические, домашние, да любые, какие ни возьми, — при голосовании никогда не получает *net. con*[184] В нашем клубе царит поистине невыразимо бестолковый хаос. И, честное-благородное, я оттуда уйду, если они не опомнятся. Все равно я всю жизнь терпеть не мог мужские клубы.

[184] Примечания: 184
Nemine contradicente — против нет *(лат.).*

Греция (1996)

Греция явилась мне довольно неожиданно в 1952 году. Я никогда не изучал греческого языка, и все, что я в действительности знал о классической культуре, было почерпнуто мною из теней и отзвуков ее в литературе других стран, которые я изучал, — главным образом Франции и Германии… в основном, конечно, Франции (я бросил заниматься немецким после первого курса в Оксфорде, когда университетские правила изменились и нам, студентам, разрешили изучать язык и литературу только одной страны). Мне однажды попался грек, очень пришедшийся мне по душе, но такой давнишний, что казалось, он явился чуть ли не из иной вселенной, хотя его идеи и до сих пор меня волнуют — они легли в основу моей ранней книги «Аристос» (1964). Это был Гераклит; но сам я попал к Эгейскому морю скорее как Одиссей в один из самых тяжких периодов его плавания, беспомощный, без спутников, чуть было не захлебнувшийся в волнах и вроде бы годный лишь на то, чтобы быть преданным полному забвению.

И правда, я отправился в Грецию на грани от-

чаяния. Я знал, или, скорее, «чувствовал», что хочу, как бесчисленное множество других, быть писателем, но уже тогда, в тумане юношеских мечтаний, смутно догадывался, что одного желания недостаточно и что практических средств его осуществления — терпения, готовности тяжко работать (родители мои были вовсе не богаты) — мне явно не хватает. Я не ощущал в себе абсолютно никакого призвания к поистине тяжкому учительскому труду, а мое первое знакомство с университетским миром — в Пуатье — было в высшей степени обескураживающим. Я уже к тому времени понял, что учить — значит по необходимости притворяться, но до меня еще не дошло, что «писать» — означает ровно то же самое. Я расстался с университетским миром Пуатье без больших сожалений (он со мной тоже, кроме, пожалуй, теперь уже покойного *professeur-adjoint* Лео *[Leaud],* бывшего другом замечательного писателя Жюльена Грака), но во Франции мне, во всяком случае, удалось понять — и принять, — что я был рожден в иной культуре, ином классе и иной стране. Все, на что я оказался способен, — это затаить глубочайшую неприязнь к своим, особенно к их самым империалистическим чертам, к предельно раздутому

мифу о Великой Британии, все еще растравляющему их души: Империя, Король, Страна и все такое прочее. Отчасти именно Франция, но в гораздо большей степени Греция впоследствии помогли мне разглядеть зачастую фатальное безрассудство абсолютизма, монархизма и шовинистического патриотизма. И что если у меня есть настоящая родина к северу от Ла-Манша, то она находится на зеленом острове, называемом Англией в большей в тысячу раз степени, чем за удушающим, порождающим клаустрофобию занавесом, называемым «Юнион Джек»[185], отгораживающим Великобританию и Соединенное (и все более разъединенное) Королевство.

Все, что я знал тогда о современной Греции, было искажено двумя совершенно неверными представлениями. Все мое поколение было ослеплено подвигами горстки одиночек, сражавшихся бок о бок с мужественными бойцами греческого Сопротивления с 1939 по 1945 год. Аура современных героев каким-то образом оживила и украсила позолотой наши грезы о тех прекрасных собою, смелых и богоподобных *andarte*[186] и их подру-

[185] Примечания: 185
«Юнион Джек» — государственный флаг Великобритании.

[186] Примечания: 186
Полулюди-полубоги (например, Геракл) *(латинизиров. греч.).*

гах, которые когда-то обитали на горе Олимп. Мы понимали — нам с ними не сравняться, мое поколение не успело на войну против нацистов и опоздало к вспышкам мировой воинственности в Корее, Малайзии и прочих полыхнувших вслед за ними местах. Мы читали обо всех блистательных подвигах на Крите, как в провинции сегодня читают о громких событиях в Голливуде. Во все это было трудновато поверить, словно события происходили не совсем в реальности — во всяком случае, уж никак не в нашей реальности, — а скорее на страницах романа. Это давало нам возможность покачиваться на волнах в стране лотофагов[187], а не жить в той реальности, где мы на самом деле обитали. И она, эта реальность, самым серьезным образом спутала мои представления во всем, что касалось школы (теперь уже закрытой), в которую меня забросила судьба, — это был колледж Анаргириоса и Коргиалениоса на острове Спетсаи. Теперь я понимаю, что это было заведение насквозь коррумпированное, и предполагать, что оно представляет собой микрокосм всей страны (как, боюсь, мне тогда

[187] Примечания: 187

Лотофаги — поедатели лотоса (в «Одиссее» Гомера), поившие чужестранцев соком лотоса, чтобы они забыли о прошлом, о стране, откуда они родом, и т. п.

поначалу казалось), было и глупо, и совершенно несправедливо.

Поначалу значительную часть времени в этой школе на Спетсаи я проводил, презирая многое — фактически большинство — из того, что казалось мне характерно греческим, особенно характерные черты культуры и социальной жизни страны. Половина того, чем приходилось жить на острове, казалась мне просто дурной шуткой. Жить почти в виду Микен и Эпидавруса и великого множества других вершин древнегреческой истории и быть замурованным в явно абсурдном подобии британской частной школы оказалось таким смехотворным, таким лобовым столкновением несовместимых ценностей, что многие мои английские коллеги, как я потом узнал, сломались под тяжестью этого несоответствия. Когда-то в Англии я был старостой своего класса во внешне похожей на эту частной мужской школе (в Бедфорде), и потребовался Оксфорд, экзистенциализм, к которому приметался еще и подобный пению сирен глас марксизма, плюс несколько лет в промежутке (его называют взрослением), чтобы стыдливо отречься от мелких триумфов моего личного прошлого. Школа в Спетсаи стала тошнотворной эмблемой

старого режима, всеми силами цепляющегося за хоть какое-то подобие власти. Я не осознавал, до какой степени погрузился в среду твердолобых сторонников греческого правого крыла. Было прямо-таки честью оказаться уволенным из школы — как случилось со мной и многими моими коллегами, греками и англичанами, в 1953 году.

Мы — иностранцы на острове Спетсаи — сознавали, что попали в некое место сродни борделю в обществе, состоящем из самых разных людей, питающих надежду стать художниками. Порой казалось, что мы — перепуганные девственницы с севера, трепещущие на грани профессиональной проституции. Я был спасен от того, чтобы слишком поспешно скинуть с себя метафорические одежды, страстно влюбившись в страну, впоследствии прозванную мной *agria Ellada,* или природная Греция. Я безнадежно, непреодолимо влюбился в природную Грецию в первый же день после моего приезда в Афины. На Спетсаи я скоро понял, что жизнь в стенах инфантильно-бюрократической школы и жизнь в диких, заросших сосновыми лесами холмах острова и на его восхитительно пустынных песчаных берегах — это жизнь двух совершенно разных, фактически просто исключающих друг друга миров. Они

существовали как бы на двух разных планетах, на полкосмоса отстоящих друг от друга.

Природная Греция была так прекрасна, что от этой красоты перехватывало дыхание и замирало сердце; почти все теперешние попытки передать ее в современном искусстве на этом фоне казались смехотворными и непристойными. В июне 1952 года я отправился на гору Парнас и совершенно неожиданно встретил там музу — у самого пика Лиакюра[188]; она оказалась очень дальней родственницей — прапрапра… внучкой той Эрато, которую мне предстояло значительно позже придумать для моей «Мантиссы». На самом деле она была невероятно застенчивой и столь же недоверчивой молодой пастушкой, совершенно явно не пожелавшей сочувствовать глупой гордости англичанина, взобравшегося на не такую уж трудную гору. Взойти на Парнас — это всего лишь долгая прогулка, и особого альпинизма тут вовсе не требуется. Но Парнас дал мне тогда, как, вероятно, всякая попытка на него взобраться, неоценимый урок. Это и была реальная Греция — и единственно реальный свет. И до тех пор, пока я не решился познать — или хотя бы изредка иметь

[188] Примечания: 188
Лиакюра — современное название вершины Парнаса.

возможность воспроизводить в памяти — эти божественные высоты, я по-честному не должен был называть себя ни поэтом, ни писателем.

В последнее время я взялся перечитывать свои дневники начала 50-х: надеюсь, когда-нибудь они будут опубликованы именно в том виде, как я их тогда писал, — боюсь, мне вовсе не к чести, поскольку по большей части их, кажется, писал человек, попавший в рай земной, но сознательно и упрямо закрывавший на это глаза. Реальная Греция началась для меня в тот день 1952 года, когда я стоял на пике Лиакюра; а очень скоро вслед за тем (только что встретив по-крестьянски невозмутимую пастушку) я попал ногой в волчий капкан: полезное предупреждение со стороны Греции, что не следует воспринимать огромное счастье как нечто само собой разумеющееся.

Почти абсолютная моя неспособность разглядеть сквозь густой смог спетсайской школы, какова реальная Греция и что она значит — не только для меня, но для всех, кто имел счастье туда поехать, — теперь меня ужасает и вызывает чувство стыда. Я много раз пытался передать природную душу Греции в стихах, и столько же раз мне это не удавалось, особенно в сравнении с многими греческими поэтами, такими

как Кавафи[189], Сеферис, Рицос[190], Элитис[191] и другими… к которым я вскоре почувствовал огромнейшее уважение. Мне только жаль, что я не знаю демотика настолько, чтобы ощутить истинный вкус их стихов, к этим поэтам я добавил бы малоизвестные (здесь, у нас в Британии, вечно плетущейся позади всех) произведения Стратиса Циркаса. Его трилогия 1960–1965 годов «Неуправляемые общества» («Akybemetes Politeies») должна, несомненно, считаться одной из важнейших работ XX века о современной Греции и о других уголках Европы вообще.

Я полагаю, что, точно так же как некоторые люди рождаются левшами физически, судьба и влияние мудрости Гераклита и Сократа (которые меня привлекали всегда гораздо сильнее,

---

[189] Примечания: 189

Кавафи, Константин (Константинос Кавафис, 1863–1933) — греческий поэт, большую часть жизни проживший в Александрии, атмосферой которой пронизаны его произведения («Стихотворения», 1904 и 1910, и в 1933 гг. — «Стихотворения 1919–1932 гг.»). Он вспоминает о юности, терзаемой скрытыми страстями, пишет об упадке мира, великие ценности которого может спасти человеческая красота и красота искусства, символы которых он видит в эллинистической и византийской культурах. Глубина, интимность, ироничность, оригинальный язык делают его одним из самых крупных современных поэтов Греции.

[190] Примечания: 190

Рицос, Яннис (Y. Ritsos, 1909–1990) — греческий поэт. Начинал как футурист — под влиянием Маяковского («Трактор» [Tracteur], 1934). Затем обрел собственный поэтический голос, говоря о человеческих чувствах, о природе, о политических проблемах страны в необычайно

пластичной форме: «Песнь о моей сестре» (1937), «Испытание» (1943), «Лунная соната» (1956), «Орест» (1963).

[191] Примечания: 191

Элитис, Одиссей (1911–1996) — греческий поэт, близкий к сюрреализму. Многие его стихотворения посвящены «чуду ощущений и чувств», воспевают особые краски и свет Греции. Связь с историческими событиями выразилась в поэмах «Героическая элегия» и «Аксиону Эсти» (1959). В 1979 г. Элитис удостоен Нобелевской премии по литературе.

чем Иисус Христос) склоняют некоторых из нас к социальной, политической и моральной левизне: возможно, мое восхищение Циркасом уже позволило вам догадаться об этом. Я испытываю глубочайшее сочувствие и жалость к стране, перенесшей не только всеобщий ужас и боль нацистской оккупации, но и долго окутывавшую ее тьму Оттоманской империи в предыдущие века. Многое в сегодняшней Греции по-прежнему меня раздражает или смешит (в зависимости от обстоятельств), но я давным-давно решил не повторять тех ошибок, которые совершал в 1951 году. Я всегда помню, сколько она выстрадала, как фатально расколота и насколько по-прежнему ее древняя душа остается праматерью для всех нас и тем не менее какой по-молодому прекрасной она все еще может нам являться. Греция — это словно двойное чудо, экзистенциальное и историческое; она не просто есть, она есть всегда: как сам свет, она есть в каждом сейчас.

Мне хотелось бы завершить это несколько шизофреническое повествование о том, что на самом деле было настоящей историей любви, чем-то вроде консуммации брака. В ноябре 1966 года меня пригласили снова приехать на Спетсаи Сюзи и Лиллет Ботасис, жена и дочь игравшего

на фисгармонии Аскиса, с которым я познакомился там, на его вилле, сорок пять лет назад. На остров нас доставил Никос Демоу на быстроходном катере, а на берегу бухты Агиа Параскеви, чуть ниже самой виллы, нас встретила Лиллет с мужем. Они отвели нас на виллу, где мы познакомились с матерью Лиллет — Сюзи. Мы — это я сам, моя падчерица Анна (она впервые побывала на острове совсем маленькой девочкой и с тех пор была гораздо ближе к нему, чем я), Эйлин Уорбертон — американка, которая пишет мою биографию, и моя афинская приятельница Кирки Кефалеа, уже написавшая книгу о том, что со мной происходило в Греции, — «Греческий опыт»[192]. Когда, много лет назад, Кирки впервые написала мне, я ответил ей в общем-то отказом, в том смысле, что у меня, к сожалению, не найдется свободного времени для еще одной иностранной студентки. Но девушка с таким именем (Кирки — Цирцея)… Кто из любящих Гомера и Джойса мог всерьез отказать ей? В конце концов мы все-таки встретились, и у меня тут же нашлась еще одна причина влюбиться в Грецию. Я не смог отыскать волшебного корня моли, чтобы противостоять

[192] Примечания: 192
Kirki Kephalea. E Ellenike Empeiria. Oikos, Athens, 1996. — *Примеч. авт.*

ее чарам. И не существовало на свете никого, кроме этих троих, с кем я более охотно совершил бы это глубоко трогавшее меня возвращение на Спетсаи.

Не могу по-настоящему описать это, но самым глубоким впечатлением было какое-то почти неожиданно подтвердившееся ощущение, что не напрасно все эти годы я жил, не только храня в памяти эти необыкновенные пейзажи, но и — в своем воображении — посреди них. Большинство возвращений приносят нам разочарование, но возвращение сюда — никогда. Семья Ботасис сыграла не такую уж незначительную роль в революции 1821 года — той самой, за которую отдал жизнь Байрон, — и дом их (как и весь остров) полон реликвий и напоминаний о тогдашней борьбе против оттоманской тирании. Дом пропах свободой… а цикламены, сосны, море, тишь непередаваемой красоты вокруг… Такие возвращения и люди, сделавшие это возможным, трогают человека до слез. Счастливая случайность — всегда редкость; счастливая реальность… здесь слова бессильны.

Симпозиум, посвященный Джону Фаулзу. Лайм-Риджис, июль, 1996 г. (1997)

Те из вас, у кого хватило интереса приехать на встречу в Лайме в июле прошлого года, конечно же, не могли — вот бедняги! — избежать встречи и со мной. Я испытывал некоторое сочувствие к тому из выступавших, кто заявил, что жалеет несчастных французских пехотинцев, штурмовавших грозный массив Веллингтоновых пушек в битве при Ватерлоо… однако кто кому пытался противостоять в теперешней нашей битве, я не могу с уверенностью сказать. Я, со своей стороны, старался держаться одного правила: я редко отстаиваю выпавший мне жребий… редко, потому что, как все истинные англичане, понимаю, что законы и правила создаются для того, чтобы их преступали. Они всегда внутренне избыточны; если бы это было не так, не было бы ни Мильтона, ни Шекспира, ни Китса, ни Остин, ни сестер Бронте… а в других областях — Ньютона, Тернера[193],

[193] Примечания: 193

Тернер, Джозеф Мэллорд Уильям (1775–1871) — английский художник-пейзажист, совершивший революцию в английской живописи в передаче света и цвета. Считается предшественником абстрактного искусства.

Сэмюэла Палмера[194] (мне показалось обидным, что это последнее имя так и не было упомянуто на июльской встрече). Но я не хочу утопать в удушливых облаках дурацких рассуждений, когда объект упрекает своих исследователей за то, что они не разглядели его особых — скрытых — вкусов и пристрастий. Возможно, некоторые из вас обратили внимание на присутствовавшую на нашей встрече довольно яркую студентку из Сорбонны. Поскольку она француженка (а я один из тех странных англичан, что любят Францию), и поскольку она к тому же хороша собой (я начинаю выказывать нескромные пристрастия), и поскольку я только что вернулся из Калифорнии, где гостил у Дианн Випон, а также в не меньшей степени потому, что прекрасно понимаю, как безобразно запоздал со статьей в сборник нашего симпозиарха Джеймса Обри, создающего выжимку, так сказать, кальвадос, из сухого сидра июльского заседания, — вот по всему по этому, я надеюсь, вы меня простите за то, что я, по всей видимости, обращаюсь лишь к одной из вас: Доминик из Дьеппа… но так только кажется. Это

[194] Примечания: 194

Палмер, Сэмюэл (1805–1871) — английский художник, крупнейший представитель романтического направления в живописи. Особенно известен своими пейзажами.

написано для всех.

Chère M-lle Lagrou[195], дорогая Доминик, благодарю вас за недавно присланное мне письмо, в котором вы одним очаровательным (вовсе без нарушения правил!) ударом сумели доказать мне, что я не напрасно поставил все, что имел, на двух аутсайдеров — «Европу» и «Женщину». Короче говоря, я — как все честные социалисты — убежден, что судьба нашего зеленого айсберга связана с континентом, от которого он так недавно (всего каких-нибудь несколько тысяч лет назад) откололся. Мы должны снова научиться быть европейцами, иначе растворимся в грязных водах, из которых возникли. Примерно так же — только это еще важнее — мы, мужчины, весь наш мужской род, должны наконец расколоться и признать, что наше мачистское отношение к вашему полу всегда было отвратительным и варварски неподобающим по меньшей мере вот уже три тысячелетия… и, пожалуйста, разрешите нам вернуться, снова вступить в брак. (Тут, по-видимому, могут быть еще и «культурные» причины, но я не думаю, что истинный гуманизм, если только он не обработан идеологией «политиче-

[195] Примечания: 195
Дорогая мадемуазель Лагру *(фр.).*

ской корректности», когда-либо их признает.) Тонко чувствующий и мыслящий представитель мужского рода не мог полагать себя безвинным с хеттейских времен.

Так вот, Доминик, как я уже сказал, я только что побывал в Лос-Анджелесе, в гостях у Дианн Випон, где познакомился с вашей подругой — Лизой Коллетта. Назад возвращался через Нью-Йорк, где в «Алгонкуине» за первым бокалом вина — со мной были Кэтрин Тарбокс и Эйлин Уорбертон (эта храбрая женщина вскоре приедет сюда и возьмется за мою биографию) — я вдруг увидел не вовсе незнакомое мне лицо.

Меня тоже вроде бы узнали. Это была Билли Уайтлоу, друг и муза Сэмюэла Беккета, великолепная исполнительница его вещей на сцене. Так что на следующий же день я сижу — благодаря ей — в театре «Y», слушая ее поразительный голос, несентиментально возрождающий Беккета и его творения, — что может быть лучше такого переселения домой, через Атлантику. Проблема для меня заключается вот в чем: как это можно выносить злосчастную закостенелость, негибкость мужчин, как можно не предпочесть им гибкость женщин? Соединенные Штаты не просто ведущая демократия мира; я надеюсь, они станут первой в

мире гинекократией[196]. Доминик, Диана, Лиза, Кэтрин, Эйлин, Билли, Кирки в Афинах и столько, столько других… даст бог, в один прекрасный день вы станете править миром.

Подпасть под очарование — это не по мне, это вовсе не по-английски; я всегда отвергал самую мысль об этом. Так что сейчас я чувствую себя похожим на самую знаменитую жертву древнегреческой Цирцеи: поглупевшим, *niais* — размякшим в самом плохом смысле этого слова. *Et très jeune*[197], хоть я и горжусь тем, что мое «чувство жизни» (Вирджиния Вулф называет это иначе) по-прежнему живо во мне и по-прежнему кружит мне голову. Я не могу быть таким, как требуют принятые нормы, правила «хорошего тона», каким — обывательская и научная элита полагает — я должен быть.

О темах научных: мне нравится, как звучит то, что вы собираетесь делать у вас в Сорбонне, и я попытаюсь ответить на ваши вопросы завтра, когда вы будете здесь. И, пожалуйста, поверьте — я не отвергаю тупо все, что относится к деконструкции. Я вижу — в этой теории что-то

---

[196] Примечания: 196
Гинекократия — правление женщин.

[197] Примечания: 197
И очень молодым *(фр.)*.

есть, но для меня она и слишком достаточна (это прежде всего Барт и немного Кристева[198]), и все же недостаточна. В Клермонте, очаровательной и славной своими книгами лос-анджелесской «деревне» Дианн Випон, я купил две книги. Лакана усвоил за полчаса, Бодрийара[199] (его ценят в Штатах почти так же высоко, как Фуко) — тоже. О боже мой! Если бы только эти боги обладали чувством юмора! Вот у Дианн оно есть, и у Лизы, у Кэтрин — тоже, но посмотрели бы вы на ее книжные полки… не пропущен ни один классик деконструктивизма. Прошлым летом я сидел рядом с ней на берегу прелестной маленькой речки по имени Майн, красновато-коричневой и нежно-идилличной: так красиво. Америку отделяет от нас не просто Атлантический океан. Те, кто приезжает туда и думает, что может одним ма-

---

[198] Примечания: 198

Кристева, Юлия (р. 1941) — болгарский семиолог, известна исследованиями в области психологии, лингвистики, философии, теологии, литературоведения; с 1964 г. живет в Париже и Нью-Йорке, преподает в Колумбийском университете. Соратница Барга, Лакана, Пруста; теоретик и практик постструктурализма.

[199] Примечания: 199

Бодрийар, Жан (1929–2007) — французский философ, социолог, редактор журналов «Utopie», «Traverses», переводчик Б. Брехта. Основные работы: «Система вещей» (1968), «Общество потребления» (1970), «Забыть Фуко» (1977), «Америка» (1986). Наиболее яркие работы последнего десятилетия — «Год 2000-й может не наступить» (1990), «Прозрачность зла» (1990).

хом составить о ней суждение, не представляют, как она пространна физически и как это служит объяснением ее неистовых эксцессов, того, как часто она доходит до самого опасного, грозящего падением, края, и (кстати говоря) того, почему мы — англосаксы — настолько не способны эмоционально и по-человечески общаться друг с другом. Французский «эксперт» по Америке — де Токвиль[200] — по-прежнему остается никем не превзойденным.

Раньше, обнаруживая в себе всяческие недостатки, я недвусмысленно винил за них Оксфорд — довольно-таки несправедливо, как теперь полагаю. Как большинство таких заграждений из колючей проволоки, воздвигнутых между собственным эго и окружающим миром, они порождаются собственным темпераментом — иначе говоря, чем-то, лежащим далеко за пределами простых средств и решений. Мне нравится не знать, не быть уверенным, ощущать, что всегда есть пространство для изменений.

Терпимость к широчайшему разнообразию

---

[200] Примечания: 200

Де Токвиль, Шарль Алексис (1805–1859) — французский историк и политический деятель, автор, в частности, знаменитого труда «О демократии в Америке» (1835–1840), который до сих пор во всем мире — включая Америку — считается проницательным и пророческим анализом цивилизации Соединенных Штатов Америки.

вкусов и мнений, характерная для Оксфорда даже в 1945 году, кажущаяся дозволенность следовать куда глаза глядят, руководствуясь своими личными интересами, создавали впечатление, что это просто твой долг поступать именно так. Позднее это стало казаться странным: это было и не по-американски, и не по-викториански, все словно помешались на идее свободы, на раблезианском принципе «Делай что хочешь» *(Fais ce que voudras).* Война и два года исполнения воинской повинности в войсках Королевской морской пехоты мне нисколько не помогли. Но возможность читать то, что хочешь и когда хочешь, — это было неожиданным, опьяняющим блаженством; в моем случае — освященным в основном открытием экзистенциалистов: Камю в большей мере, чем Сартра. Самое полезное из того, чему я научился в Нью-колледже, то, чем он и создал себе репутацию, было нечто вроде сократовского скептицизма. Некоторые воспринимают его как извращенный пессимизм, как непреодолимое стремление постоянно ко всему придираться и брюзжать. Но это не так, в лучшем случае — это искренняя убежденность в достоинствах сомнения. Я так и не разучился верить в это.

Все это создало для меня затруднение, несо-

мненно, знакомое многим, кто, как, по-видимому, я сам, вкусил — или пытался вкусить — слишком много от жизни. С одной стороны, мы, как когда-то Жанна д'Арк, очутились в *oubliettes* — тесных камерах забвения, постоянно зажатыми между разными периодами, веками, временами, школами и модами, и, таким образом, оказались обречены проводить в реальном настоящем лишь малую часть своей жизни. Хронология, фактическое время сейчас лишь очень редко представляются нам реальными и важными. Что касается меня, я обычно чувствую себя разбросанным, рассеянным по разным, до нелепости бесчисленным местам одновременно.

Желаю счастья всем, кто приезжал на симпозиум, и спасибо каждому из тех, кто захотел на нем выступить. Я понимаю, что с моими бесконечными сомнениями по поводу литературы (опять этот скептицизм!) и постоянными писательскими неврозами я должен казаться трудным в общении и слишком неопределенным. Я и сам не всегда ясно представляю себе, где я и куда направляюсь; но в этом я отчасти осуществляю то, во что превратился — или превращается — мой допотопный экзистенциализм: постоянно чувствовать себя и быть совершенно

свободным, всегда быть (хоть это и звучит как плеоназм[201]) — быть все еще и непосредственно в сейчас.

Когда в прошлом месяце я бродил по двум нелепо римским музеям Гетти в Калифорнии, следуя вместе с Дианн от ослепительных пустынь Джошуа-Три и Анза-Боррего к Джону Фанте — сначала к его прелестному «Мысу Дьюм», а затем к ужасному «Последнему острову», или глазел, широко раскрыв от удивления рот, на великолепно представленных архозавров и птеродактилей (в Беркли это — «область» участника симпозиума Кевина Падианса) в Музее естественной истории на Манхэттене могло показаться, что меня там вовсе и нет. Но я там был, я просто наслаждался счастьем бытия, как это было со мной и на симпозиуме. Много лет я жил зулусским пожеланием: «Доброго пути!» Доброго вам пути, и простите меня.

[201] Примечания: 201

Плеоназм — многословие, здесь: частое повторение одного и того же слова.

II. Культура и общество

Быть англичанином, а не британцем (1964)

Посмотри, как образна, как богата воображением английская поэзия. Но кто когда-либо слышал из уст англичанина: «Как богаты воображением англичане!»

***Майкл Маклайаммойр*[202]**

Вот уже лет десять меня преследует мысль, как же трудно определить самую суть того, кто я есть, хотя не по собственному выбору: я — англичанин. Сразу же следует сказать, что «быть англичанином» — довольно нечеткий образ бытия. Немногие из нас могут похвастаться чисто английскими предками, и тем не менее «английскость» — это нечто большее, чем результат жизни, прожитой главным образом в Англии. По собственному разумению я бы определил это так: чтобы быть англичанином, нужно, чтобы

---

[202] Примечания: 202

Маклайаммойр, Майкл (1899–1987) — ирландский актер, театральный дизайнер и иллюстратор, автор 12 пьес (особенно известна пьеса для одного актера об О. Уайльде «Как важно быть Оскаром», 1963), а также стихотворных произведений, театроведческих и литературоведческих работ, в частности об У. Йейтсе. Прозаические произведения включают четыре автобиографические работы. Обладатель множества академических и театральных наград.

по меньшей мере двое из четырех твоих дедов и бабок были англичанами, чтобы хоть половину жизни ты прожил в Англии, чтобы образование ты получил в Англии и — разумеется — чтобы твоим родным языком был английский. Но более всего, как я полагаю, это означает признание и приятие тобой, на любом социальном уровне, недостатков и достоинств специфических форм английскости, о которых пойдет речь в этих заметках.

Все чаще и чаще я воспринимаю свое «британство» как поверхностное преобразование моей фундаментальной английскости, новый фасад, неуклюже приляпанный к гораздо более старому зданию. «Британия» — паспортное слово, удобное организационно и целесообразное политически. Во всех ситуациях личного порядка, важных мне самому, я — англичанин, а не британец; и «Британия» представляется мне теперь, когда я ретроспективно вглядываюсь в нее, словом-лозунгом, оказавшимся наиболее полезным нам, когда наш исторический долг требовал, чтобы мы стали мощной военной державой, и патриотизм был для этой цели весьма существенной эмоциональной силой. Британец периода расцвета империи всей душой верил, что Британия есть

и должна быть сильнее любой другой страны мира, однако истинный англичанин никогда от души в это не верил. Его губительным идеалом всегда был и остается идеал полуплатонический: жить в самой справедливой стране в мире. Не в самой сильной.

Этот губительный идеал кроется также — по вполне очевидным историческим причинам — и в самой сердцевине существования Америки. Война 1775–1781 годов[203] шла между английским стремлением к справедливости и британским требованием беспрекословного подчинения; и действительно, величайшим в наше время выражением этого английского стремления к справедливости стала Декларация независимости. Однако озабоченность георгианской, а затем и викторианской Британии (а ныне и Америки XX века) созданием военной, империалистической — или криптоимпериалистической — мощи может быть хотя бы отчасти оправдана тем фактом, что англосаксы, как известно, традиционно практичны и прагматичны: мы всегда полагаем, что потенциально самая справедливая страна в мире, изобилующем потенциально несправедли-

[203] Примечания: 203

Война 1775–1781 гг. — Война за независимость американских колоний от метрополии.

выми странами, способна выжить только тогда, когда она достаточно сильна, чтобы сдерживать дракона. Недаром ведь наш святой покровитель и заступник — святой Георгий.

Шовинизм, природная агрессивность, способность наслаждаться запугиванием других, несомненно, играют некоторую роль в нашем восхищении силой и властью. Но лучшие представители английской и американской политической мысли всегда признавали, что это стремление к силе и власти по сути своей есть стремление к единственному — в нашем-то несовершенном мире — средству достижения справедливой цели; в их наилучшем выражении и сама идея, и историческая реальность Британии оказались проявлением этого стремления.

Неспособность признать этот последний мотив — один из величайших недостатков марксизма. Если бы мы верили только в силу и власть — силу и власть как самоцель, — тогда англосаксонский капитализм и в самом деле нес бы в себе семена своей собственной гибели. Но поскольку в действительности то, к чему мы стремимся, чего пытаемся достичь посредством силы и власти, — это справедливость, наш капитализм излечим, он может быть преобразован.

Он обладает собственной самокорригирующей диалектикой, в нем есть весьма внушительные противоположности самому себе, такие, например, как свобода слова и все существующие гарантии защиты личности, характерные для нашего права, и доказательство его способности транспонироваться в лучшую тональность ясно видится в таких недавних достижениях, как государство всеобщего благосостояния[204] и «Новый курс»[205]. Короче говоря, грязные английские средства всегда в конце концов получают отличную возможность очиститься изнутри благодаря добродетельности английских целей.

Вот это очищение и прямо-таки пуританская увлеченность идеей справедливости и есть для меня квинтэссенция английскости. Это объясняет, почему большинство других народов так любит нас всех в целом и так не любит каждого по отдельности. Мы, хочешь не хочешь, стоим за что-то хорошее, но, подобно всем тем, кто твердо стоит за что-то хорошее, мы не так уж приятны в

---

[204] Примечания: 204

Государство всеобщего благосостояния — государство с системой социального обеспечения, медицинского страхования, бесплатным обучением и т. п.

[205] Примечания: 205

«Новый курс» — экономическая политика администрации Ф. Д. Рузвельта.

общении с остальным человечеством. Более того, несколько перехлестывая с «правилами честной игры», мы позволили остальному миру отыгрываться на нас за то, что мы так ужасающе, так фригидно справедливы, подобны Минерве[206].

Другие народы тратят уйму времени, идентифицируя себя и друг друга. Однако все соглашаются с тем, что англичанам нужна не столько идентификация, сколько реконструкция. Один из самых первых иностранных джентльменов, составлявших о нас отчет, заметил с ухмылкой, что мы суть «non Angli, sed angeli»[207] — то есть, иными словами, ханжи все до единого и очень мало подходим для приличной неанглийской компании. Однако я думаю, что главное наше преступление в глазах иностранцев то, что мы как раса не просто высокомерно справедливы, но к тому же по сути своей неидентифицируемы — менее всех других европейцев поддаемся определению, хоть и не являемся самыми вероломными из них.

Эта неопределяемость — или противоречи-

[206] Примечания: 206

Минерва — римская богиня, покровительница ремесел. Ее часто отождествляли с греческой богиней мудрости, покровительницей искусств и ремесел Афиной, изображавшейся в полном вооружении. Поэтому Минерва часто воспринималась как богиня войны *(рим. миф.).*

[207] Примечания: 207

«Не англы, но ангелы» *(лат.).*

вость — отчасти вызвана Великой Английской Дилеммой, а отчасти самой основой механизма английской ментальности.

Великая Английская Дилемма — это расщепленность английской мысли между Зеленой Англией и Красно-бело-синей Британией. Я собираюсь использовать оставшееся пространство этих заметок для того, чтобы попытаться дать определение этим двум полюсам.

Веками англичанам приходилось мириться с агрессивным национализмом трех остальных четвертей, составляющих вместе с ними Соединенное Королевство. Эти три страны так никогда и не простили Англию за то, что она когда-то их «завоевала»; не простили по той, разумеется, причине, что в тот самый миг, как они это сделают, им придется отказаться от отмщения. Они чувствуют себя счастливее всего, когда работают кулаками, а англичане, как хорошо известно любому исследователю феномена самобичевания, в свою очередь чувствуют себя счастливее всего, когда их молотят кулаками. Британия внутри себя существует за счет некоего симбиоза нелюбви и готовности быть нелюбимой.

Как ни оправданна может быть нелюбовь кельтов к нам, нелюбовь эта всегда оказывается им

так или иначе выгодна. Всякий шотландец, желающий править, всякий ирландец, желающий сатирически высмеять, всякий уэльсец, желающий петь, — короче говоря, всякий охотник до денег и славы — обрушивается на Лондон, и, если хоть самую малость знает свое дело, щедро вознаграждается. Вдобавок он может столь же щедро вкусить от английских идеалов и ими заразиться, но создается впечатление, что на такой риск каждый идет весьма охотно. Эта многовековая узурпация неангличанами функций правления, критики и развлечения Англии есть результат еще одной типично английской черты — любви к третейскому судейству, то есть стремления утвердить некие принципы, а затем наблюдать, как другие им следуют. Британию можно было бы (в порядке рабочей гипотезы) определить так: кельтский гений и любовь к действию, явленные на поле высочайших английских принципов.

Я ни в коем случае не сторонник Малой Англии. Совершенно очевидно, что человек есть существо федеративное, а права государств в процессе эволюции становятся делом все более безнадежным. Породнение отдельных стран, слияние их в блоки зашло уже довольно далеко, а в Соединенном Королевстве только горстка

лунатиков в кельтской ночи по-прежнему задает кошачьи концерты, требуя самоуправления. Пришло время, когда стало административной и политической необходимостью говорить о том, быть ли нам британцами, и мучительная переоценка статуса мировой державы, которую нам — англичанам-британцам — пришлось пережить после 1945 года, фактически позволяет нам теперь снова стать в гораздо большей степени англичанами. Другие три страны всегда брыкались, не желая применять к себе понятие «британец», и, поскольку это мы несем ответственность за возникновение самой идеи, мы вот уже много лет всерьез относимся к ответственности за ее дальнейшую судьбу. Мы всегда чувствовали, что обязаны показать другим, как быть британцами, и это обострило нашу, теперь уже утратившую злободневность, шизофрению.

Шотландцы, уэльсцы и ирландцы не более (но и не менее) англичане, чем австралийцы или американцы. В Соединенном Королевстве просто имеются дополнительные факторы географической близости и совместных институтов, только и всего.

Нам приходится быть британцами, а мы хотим быть англичанами. Мы так эмоционально

воспринимаем, например, распад империи или нашу помолвку с Европой, и все это идет настолько вразрез с нашими партийными и классовыми устремлениями именно потому, что наша английскость все еще борется с нашей британскостью. Та же амбивалентность уже давно проявляется и в нашей литературе.

Что же такое — Красно-бело-синяя Британия? Это Британия Ганноверской династии и викторианского и эдвардианского веков, Британия империи, Деревянных стен и Тонкой Красной линии, гимна «Правь, Британия» и воинственных маршей Элгара[208], Британия Джона Буля, Пуны[209] и Соммы[210], старой системы закрытых школ с розгами и мучительством младшеклассников старшими, Британия Ньюболта[211], Киплинга

[208] Примечания: 208

Элгар, Эдуард Уильям (1857–1934) — известный английский композитор, в музыке — последователь Листа и Вагнера, автор кантат, ораторий, симфоний. В поздневикторианский период придерживался имперских взглядов, что нашло отражение и в характере его произведений того времени. Считается, что истинный Элгар выражен в его поздних симфониях и концертах.

[209] Примечания: 209

Пуна — город в Западной Индии, захваченный англичанами после жестоких боев в ходе Третьей англо-маратхской войны (1817–1818 гг.).

[210] Примечания: 210

Сомма — река на северо-востоке Франции, место тяжелых боев во время Первой мировой войны.

[211] Примечания: 211

Ньюболт, Генри Джон (1862–1938) — автор ура-патриотических морских баллад (например, «Барабан Дрейка», 1897).

и Руперта Брука, клубов, кодексов чести и конформизма, неизменяемого *status quo,* островного шовинизма внутри страны и высокомерия за ее пределами, Британия *paterfamilias*[212], каст, лицемерных речей и ханжества. Ни в одной из крупных политических партий умеренное большинство уже не поддерживает концепцию имперской Британии, Британии-где-никогда-не-заходит-солнце — концепции, которая по меньшей мере лет двадцать как застряла где-то в прошлом. Но она создает некое «послесвечение», часто пронизывающее наши настроения, вызывая ностальгию; она препятствует настоящему и, что хуже всего, все еще затмевает Зеленую Англию.

Мне думается, у Зеленой Англии есть две главные составляющие, и обе они объясняют наше маниакальное стремление к справедливости. Одна из них в равной степени относится и к другим членам Соединенного Королевства: это тот факт, что Англия по существу своему — остров. Мы всегда были народом, который глядит на все с другого, северного берега, занимает позицию позади крикетных ворот. Как со времен Монте-

---

[212] Примечания: 212
Букв.: глава семьи, отец семейства *(лат.).*

скье отмечали многие писатели, место нашей стоянки на земном шаре позволяет нам быть наблюдателями, даже порой — довольно часто — заставляет нас становиться наблюдателями в большей степени, чем участниками происходящего. Кроме того, это в основном позволило нам стать пионерами права и демократии и объясняет по меньшей мере один элемент нашего знаменитого — печально знаменитого — ханжества. Мы нисколько не святее других, просто географически счастливее.

Эта счастливая географическая случайность в единении с манией справедливости может служить еще и объяснением нашей потребности эмигрировать, нашей любви к эмиграции в любых возможных формах: в качестве пионеров, колонистов, мореходов, проконсулов, освободителей (отвергнувших роль пассивного наблюдателя); людей, влюбленных в юг, — как

Норман Дуглас[213] и Роберт Грейвс[214]; беглецов от двойных стандартов родной земли, как Байрон, Д. Г. Лоуренс и Даррелл. Причина эмиграции часто могла быть националистической (британской) или индивидуалистической (эгоистичной), но характер эмиграции гораздо больше зависел — и до сих пор зависит — от ее английскости (то есть распространения и поддержания нашей концепции справедливости), чем от ее британскости (то есть стремления распространить и поддерживать имперские идеалы, идеал господства одной расы над другими) или даже от ее индивидуалистичности (то есть просто желания жить за границей).

Другая и гораздо более специфическая составляющая Зеленой Англии — это пережиток в английском мышлении примитивной, но

---

[213] Примечания: 213

Норман Дуглас (1868–1952) — английский писатель, известный в основном книгами о своих путешествиях на Капри, в Тунис и Калабрию: «Страна Сирен» (1911), «Родники в песках» (1912), «Древняя Калабрия» (1915) и романом «Южный ветер» (1917), прославляющим гедонистический образ жизни на острове Забвения.

[214] Примечания: 214

Роберт Грейвс (1895–1985) — английский поэт, писавший также необычную прозу: исторический роман «Я, Клавдий» (1934), автобиографию «Прощай все это!» (1929) — о своем участии в Первой мировой войне, и своеобразное мифологическое исследование «Белая богиня» (1948). Его работы отличаются ярко выраженным индивидуализмом и едким юмором.

могущественной архетипической концепции Справедливого Разбойника. Справедливый Разбойник — предок Доброго Третейского Судьи. Это человек слишком эмпирический, слишком независимый и слишком способный объективно сравнивать, чтобы жить с несправедливостью и ее сносить. Робин Гуд для Зеленой Англии то же, что Джон Буль для Красно-бело-синей Британии.

Весьма симптоматично для той мертвой хватки, в которой Британия зажала воображение англичан, что Робин Гуд сегодня сведен на уровень сюжета для комиксов и детских телевизионных сериалов, вместо того чтобы стать первейшей вдохновляющей идеей для истинно английского гения уровня Бриттена, Осборна[215] или Нолана[216]. Но эта неспособность разглядеть, чем должна была бы стать для нас легенда о Робин Гуде, возникла далеко не сегодня. В руках

[215] Примечания: 215

Осборн, Джон Джеймс (1929–1994) — английский драматург, представитель движения «рассерженных». Первая же его пьеса — «Оглянись во гневе» (1956) принесла ему известность и потрясла зрителей резкой критикой английского среднего класса и его ценностей.

[216] Примечания: 216

Нолан, Сидни (1917–1992) — австралийский художник, обретший известность картинами на тему событий из истории Австралии, вокруг которых создавались легенды; особенно интересна его серия картин-«портретов» знаменитого «справедливого разбойника» Неда Келли (1946).

Ритсона[217] и Перси[218] в весьма интенсивно британском XVIII веке Робин Гуд стал фигурой из выспренних баллад, кастрированным ближайшим родственником сегодняшней картонной вырезалки с коробки овсянки для завтрака. И все же эта легенда — единственная национальная легенда, которую знали каждый англичанин и каждая англичанка, начиная по меньшей мере с 1400 года. Существует лишь одна столь же повсеместно известная история: история Христа, — и я полагаю, что робингудизм есть практическое пресуществление назареянского христианства, вера в то, что жизнь слишком коротка, чтобы в одиночку нести ту самую, уставшую от ударов, другую щеку.

Кем был Робин Гуд, что он в действительности делал в густом и темном подлеске истории, не столь важно. Важно то, кем его сделала народная

---

[217] Примечания: 217

Ритсон, Джозеф (1752–1803) — собиратель и исследователь древних произведений. В частности, в 1783 г. опубликовал «Избранную коллекцию английских песен», где подверг критике «Реликвии» Томаса Перси, обвинив его в искажении текстов, а в 1795 г. «Робин Гуд: сборник всех сохранившихся до наших дней древних стихов, песен и баллад об этом разбойнике».

[218] Примечания: 218

Перси, Томас (1729–1811) — поэт, переводчик и составитель антологий древних произведений. В 1763 г. опубликовал «Пять отрывков рунической поэзии в переводе с исландского языка»; более всего известен антологией «Реликвии древней английской поэзии» (1765).

история. Он человек, который, встав перед выбором — смириться с несправедливостью или уйти в леса, — всегда ищет убежища среди деревьев.

Робингудизм по сути своей есть критическая оппозиция, не удовлетворяющаяся бездействием.

Робин Гуд перестает быть Робином Гудом, как только выходит из-под деревьев примирителем или победителем (подобно Фиделю Кастро). Сущность Гуда в том, что он бунтует, а не властвует. Он есть противодействие, а не пассивное утверждение чего бы то ни было.

С 1600 года деревья и леса в Англии безостановочно исчезают. Все, что у нас осталось, это там и сям уцелевшие призраки былой реальности — заросшей лесами страны, где белка могла промчаться от Северна до Уоша[219], ни разу не коснувшись земли. А что же сделали мы? Мы перенесли Англию лесов в наши мысли. Наша каждодневная рутина, наши лица, социальные установления и условности — почти все это внешнее в нас, ставшее пленником наше-

---

[219] Примечания: 219

...от Северна до Уоша... — Северн — самая длинная река в Британии (ок. 300 км), берущая начало в горах Восточного Уэльса и впадающая в Бристольский пролив на юго-западе Англии; Уош — залив Северного моря на восточном побережье Англии, между Норфолком и Линкольнширом.

го извечного врага — ноттингемского шерифа (власти то бишь); но мысли наши по-прежнему обращены к лесу и помогают нам — каждому по-своему — оставаться в самой английской нашей сути Справедливыми Разбойниками.

Процесс этот может вызвать — и вызывает — нарекания. Испытывающие к нам давнюю неприязнь чужестранцы, такие как французы и шотландцы, конечно, разглядят еще один источник нашего ханжества в привычном нам исчезновении, уходе в метафорические зеленые леса, в способности укрыться за маской, симулирующей согласие, когда мы не согласны, улыбаться, когда мы испытываем ненависть, говорить нечто абсолютно противоположное тому, что мы на самом деле имеем в виду.

Однако тот же самый отроду укоренившийся обычай уходить, отходить в сторону — основной механизм нашей ментальности — позволяет нам быть самыми самокритичными людьми в мире, самыми сознательными и чуть ли не самыми терпимыми. В какой-то степени то, от чего мы отстраняемся, есть всегда тот аспект нашей сути, та компрометирующая нас публичная репутация, что мы — отчасти из-за личной лености, отчасти в силу исторических и социальных

обстоятельств — сдались на милость ноттингемского шерифа. Мы — англичане — суть прежде всего Справедливые (или по справедливости оправданные) Разбойники, противостоящие определенной части самих себя и только потом уже — всем другим.

Характерным примером здесь может служить гиперангличанин Макс Биэрбом[220], неустанный разоблачитель и ниспровергатель авторитетов, таких как королевская семья, Киплинг, Шоу, Уэллс; критик всех и всяческих — с точки зрения истинного приверженца Зеленой Англии — форм британской вульгарности. Но, прожив долгие годы в Рапалло, Макс не утратил горячей любви к Англии и не перестал быть англичанином: к примеру, он никогда карикатурно не изобразил ни одного итальянца. Макс, конечно, был денди с присущими денди недостатками, однако он принадлежал к той линии,

[220] Примечания: 220

Макс Биэрбом (1872–1956) — английский карикатурист, писатель, критик. Автор романа «Зулейка Добсон» (1911), где сатирически изображена жизнь и атмосфера Оксфорда на рубеже веков.

что тянется через Роулендсона[221] и Гиллрея к Свифту (самому английскому ирландцу из всех когда-либо живших на свете) и которая сегодня с наибольшей очевидностью продолжается в Кингсли Эмисе. Главное — сохранить Англию и английскую справедливость суждений в чистоте, то есть независимыми, непретенциозными, непредубежденными, неимперскими — одним словом, небританскими. У Макса и Кингсли Эмиса (как и у бесчисленных других крупных и некрупных английских художников и писателей) мы видим все ту же озабоченность, которая и способствует, и мешает их творчеству, ведя порой к триумфам, а порой к провалам: как быть строго критичным, не впадая в претенциозность. Иными словами, как судить, не вызывая ответного осуждения. Разумеется, это проблема из разряда неразрешимых; но столь свойственная ей неразрешимость, возможно, и создает то напряжение, что кроется в самом сердце нашего искусства, в лучших его образцах.

Разумеется, уход в сторону — тоже движение,

---

[221] Примечания: 221

Роулендсон, Томас (1756–1827) — английский художник — рисовальщик и гравер, прославившийся сатирическим изображением нравов английского общества (например, «Сады Воксхолла», 1784), а также иллюстрациями к книге Уильяма Кума «Путешествия доктора Синтаксиса».

но вовсе не обязательно проявление высокой морали; очень многие из наших наименее привлекательных черт и порождаются той легкостью, с которой нам удается роль Чеширского кота — тысячеликого Счастливчика Джима. В идеальном виде робингудовский «уход в леса» предпринимается для того, чтобы собрать силы и восстановить справедливость — *pour mieux sauter*[222]. А на деле это может быть просто для того, чтобы наблюдать несправедливость из безопасного укрытия — из-под деревьев. Так мы каждый год слышим о преступлениях, которые могли бы предотвратить прохожие или те, кто случайно видел происходящее. Десять человек видят, как кто-то тонет, — ни один не примется действовать. И вовсе не из трусости: из-за того, что они — англичане.

Совесть англичанина слишком часто удовлетворяется актом внутреннего неодобрения: наше национальное заблуждение заключается в том, что такой акт что-то действительно значит. Мы страдаем чем-то вроде вялости этики, некоего морального запора. Огромное значение придается нашей любви к традициям, нашей нелюбви к но-

---

[222] Примечания: 222
Букв.: чтобы [разбежаться и] получше прыгнуть *(фр.).*

вациям, но значительная доля нашего отношения к событиям, которые впрямую нас не затрагивают, на самом деле есть самое обыкновенное равнодушие, убежденность в том, что раз мы — молча — уже вынесли о них свое суждение, мало что можно сказать в пользу произнесения этого суждения вслух, в пользу реального действия. Наша столь блистательно высмеиваемая любовь к беседам о погоде с малознакомыми людьми — это просто нелюбовь к беседам с малознакомыми людьми о чем-либо более серьезном, по большей части из-за того, что такая беседа может открыть чужаку наше тайное убежище в лесу. Невозможно проникнуть в штаб-квартиру Робин Гуда, не предъявив надежных верительных грамот — убедительных доказательств дружбы или, на худой конец, вражды.

Характерный пример такой решимости уходить в сторону можно видеть в уикемистском взгляде на жизнь — «умение вести себя делает человека человеком». «Уикемист»[223] (а такие найдутся в любой социальной группе) выказывает весьма типичное и несколько глуповатое

[223] Примечания: 223

Уикемист — выпускник Нью-колледжа или Уинчестер-колледжа в Оксфордском университете (по имени основателя этих двух колледжей, епископа *Уильяма Уикема* (1324–1404).

раздражение, если его вынуждают достаточно эмоционально выразить собственное мнение, что казалось бы совершенно нормальным у представителя любой другой расы; он не просто почитает, он создает себе кумира из здравого смысла и невмешательства, он всегда сумеет увидеть хорошую сторону в плохом («Если человек хочет принимать наркотики, что в этом такого?»), а любое эмоциональное выражение мнения с чьей-либо стороны немедленно вызовет у него сильнейшее подозрение, а то и враждебность.

Большинство англичан (опять-таки на всех социальных уровнях, хотя средний и высший подвиды более всего в этом повинны) получают острейшее удовольствие от того, что они — англичане, то есть эксперты в деле ухода в сторону. Ничто не может быть нам приятнее, чем не сказать того, что мы на самом деле думаем. Есть несколько способов играть в нашу излюбленную игру «вождение чужаков за нос». Мы высказываем мнения, в которые сами не верим. Мы отрекаемся от тех, кого на самом деле поддерживаем. Мы молчим в ответ на просьбы высказать свое мнение. Мы уклончивы, когда нас побуждают к чему-то. Мы сознательно высказываемся туманными намеками и невразумительными

обиняками (таков наш «дар» компромисса). И все это время мы не перестаем наблюдать, как наши собеседники теряются, безнадежно заблудившись среди деревьев, как они, спотыкаясь, бросаются вслед за эхом то в одну сторону, то в другую или принимаются стрелять по теням, и в конце концов в девяти случаях из десяти дело кончается новым острым приступом англофобии. (В десятом случае они получают документы о натурализации и становятся еще более искусными в этой игре, чем мы сами, — что со всей очевидностью доказывают Конрад, Генри Джеймс и Т. С. Элиот.) Время от времени кто-нибудь из них натыкается на нас настоящих, и наша злобная ненависть к королевской власти, или к рабочему классу, или к охоте на лис, или к противникам охоты на лис, или к чему бы то ни было вообще, наши страстность и энтузиазм в пристрастиях и антипатиях глубоко их потрясают и обычно вызывают чувство обиды. Это потому, что скрытый смысл нашей изворотливости, как и той, другой, скрытой нашей жизни, не так уж трудно обнаружить. Мы играем в эти игры с чужаками потому, что не испытываем доверия ни к обычной обстановке социального общения, такой как обед или вечеринка с коктейлями, — как месту

для серьезного разговора, ни (хуже того) к способности других людей обсуждать что-либо всерьез.

Наш протестантизм, наш нонконформизм есть, разумеется, производная от нашей концепции Справедливого Разбойника, до той степени, что социализм становится результатом инакомыслия, выражаясь в реформах, чартизме, брэдлоизме[224], тред-юнионизме и проч., и проч., так что вполне очевидно, что движение вигов-лейбористов-демократов более близко и характерно (или было более характерным) для Зеленой Англии, чем движение тори-консерваторов-республиканцев, для которого характерна (или была характерна) враждебность к переменам в *status quo.* (Мы вполне очевидно достигли такой исторической точки, когда становится трудно определить, не слишком ли быстро идет наше развитие в некоторых областях; короче говоря, прогресс не обязательно может быть прогрессом.) Но, как только инакомыслие любого толка приходит к власти, оно превращается в

[224] Примечания: 224

…выражаясь в… брэдлоизме… — *Чарлз Брэдлоу* (1833–1891) — политический деятель, выступавший за социальные реформы и свободу мысли. Несколько раз — с 1880 г. — избирался в палату общин, но вплоть до 1886 г. отказывался приносить присягу и не мог исполнять функции члена парламента. Несколько раз привлекался к суду за пропаганду свободы печати, требование контроля за рождаемостью и т. п.

Робин Гуда, вышедшего из-под деревьев, и где-то вновь новые Робин Гуды, которых создает новая власть, будут уходить в леса.

Ничто из сказанного мною до сих пор не может характеризовать англичан (если не считать случайных примеров справедливости, которой они порой добиваются) иначе как старых, резонерствующих и лживых людей, то есть именно таких, какими и хотят видеть всю нашу расу некоторые иностранцы. Все это вовсе не объясняет наших достижений в искусстве, особенно в поэзии; не объясняет и многих черт, которые проявляются истинными англичанами наедине с самими собой — среди деревьев, — тех черт, которых не может игнорировать ни один серьезный наблюдатель, в отличие от наблюдателей поверхностных, совершающих эту ошибку. Я имею в виду такие хорошие и плохие вещи, как богатство нашего воображения, чувство юмора, меланхоличность, холерический темперамент, чувство горечи, сентиментальность, собственнический инстинкт, нашу искренность, чрезмерную и осложненную сексуальность, способность глубоко погружаться в личные переживания — все характерные черты, как можно заметить, нашедшие свое выражение в одном из самых откровенно ан-

глийских документов — в сонетах Шекспира.

Истина, конечно, заключается в том, что Зеленая Англия — концепция гораздо более эмоциональная, чем интеллектуальная. Глубоко-глубоко в лесах наших душ все еще живут тайны, и люди в зеленом пляшут, охотятся и бегут. А с точки зрения современной психологии приверженность к Зеленой Англии сказывается в нашей склонности к уединению, в переживании своих эмоций, стремлений, желаний, своих излишеств и экстазов вдали от всех, в четырех стенах, за семью замками, в укрытии сегодняшнего кодекса кодексов — «корректного» поведения в обществе. Во всех происходящих у нас громких судебных делах и скандалах нас более всего возмущают не факты, относящиеся к делу, но сам факт существования такого дела. То, что очередной Пальмерстон[225] совершает скрытно, хотя это всем известно, ровно ничего не значит, но то, в чем публично изобличают Профьюмо[226], зна-

[225] Примечания: 225

Пальмерстон, Генри Джон (1784–1865) — английский политический деятель либерального толка, министр иностранных дел в 1830–1841 гг. и в 1846–1851 гг.

[226] Примечания: 226

Профьюмо, Джон (1915–2006) — военный министр Великобритании, уличенный в 1963 г. во внебрачной связи с Кристин Килер (одним из любовников которой был советский военноморской атташе Евгений Иванов) и в обмане палаты общин.

чит очень много, практически все. На свету, на поляне, в нелесу мы становимся конформистами, чопорными и холодными, говорим штампами, во тьме и уединении мы эксцентричны, романтичны и творим новые слова.

Несмотря на то что свидетельства существования этого другого мира видны повсюду в нашем искусстве и в наших зрелищах, мало кто из иностранцев когда-либо смог по-настоящему понять, что мы, в большей степени, чем многие другие расы на земле, проживаем две разные эмоциональные жизни одновременно: одна проходит на глазах у ноттингемского шерифа, другая — с Робином, под древом зеленого леса. Никакая другая раса не может (или, по всей вероятности, не хочет) осознать, какое наслаждение доставляет дополнительность этих двух способов существования, эта наша наркотическая потребность в таком напряжении, в сохранении в неприкосновенности двух таких противостоящих друг другу миров — серого и зеленого.

В искусстве художников Зеленая Англия поразному присутствует в творениях Хогарта и великих карикатуристов, у Блейка, Констебля, Бьюика, Палмера, Тернера, Сазерленда, у Нэшей и Бэкона; она звучит в народной музыке, в музыке

Элгара (разрывающегося между «Британией» и «Англией») и очень чисто — у Бриттена[227], ярко и буквально выражена в «Геликоне Англии»[228], у Клэра, Джефферис, Гарди, Хадсона, метафорически — у Филдинга, Смоллета, Джейн Остин, у сестер Бронте, Лоуренса, Форстера[229], блестяще и глубоко в странном творении Поляка[230] «Сердце тьмы» — более английском, чем удалось бы просто англичанину.

В философии это у нас выражается в эмпиризме, в нетерпимости к метафизике, в том, что мы предпочитаем логический позитивизм воздушным замкам. В праве — в нашей сложной системе гарантий защиты личности от несправедливости государства.

Многое в Новой Англии унаследовано от Ан-

---

[227] Примечания: 227

Бриттен, Эдуард Бенджамен (1913–1976) — выдающийся английский композитор, дирижер и пианист.

[228] Примечания: 228

«Геликон Англии» — сборник поэтических произведений эпохи Елизаветы I, опубликованный впервые в 1600 г., затем дополненный в 1614 г.

[229] Примечания: 229

Форстер, Эдуард Морган (1879–1970) — английский писатель и драматург, противопоставлявший закомплексованность, лицемерие и религиозное ханжество британцев страстности средиземноморской культуры, а в последнем романе «Путешествие в Индию» (1924) — тонкости и разумности религии индуизма. Посмертно изданный роман «Морис» (1914) — о гомосексуалисте — резкое выступление против

узколобости нравственных установок современного общества.

[230] Примечания: 230

…в странном творении Поляка… — Поляк — прозвище Джозефа Конрада (см. также примеч. к с. 49).

глии Зеленой: это видно у Торо и Готорна[231], у Эмили Дикинсон[232], в «Билли Бадде[233]». Марк Твен тоже был наделен весьма характерной ненавистью к претенциозности, высокомерию, зазнайству, излишествам всякого рода. Даже герой Дикого Запада — человек, в один прекрасный день вынужденный взять закон в собственные руки, есть прямой потомок Робин Гуда.

Зеленая Англия — буквально зеленая в наших ландшафтах. В настоящий момент эта ее зеленость не очень-то в моде: нас гораздо больше влекут обжигающие скалы юга и еще более — обжигающий, черный, цинический опыт континентальной Европы. Но выбора у нас нет. Англия — это зелень, вода, плодородие, неопытность, это в большей степени весна, чем

---

[231] Примечания: 231

Готорн, Натаниел (1804–1864) — американский писатель, более всего известный романами «Алая буква» (1850), исследовавшим характер американского пуританизма, и «Дом с семью фронтонами» (1851), посвященным проблеме наследственной вины и искупления.

[232] Примечания: 232

Дикинсон, Эмили Элизабет (1830–1886) — американская поэтесса, жившая в сознательной изоляции от внешнего мира; автор мистических поэтических произведений, написанных совершенно особым эллиптическим языком. Из примерно 2000 стихотворений только 7 были опубликованы при ее жизни, первое собрание избранных стихов появилось лишь в 1890 г. Воспринятая поначалу как эксцентричная поэтесса малого значения, Э. Дикинсон теперь получила признание как поэт значительный и оригинальный.

[233] Примечания: 233

«Билли Бадд» — новелла *Г. Мелвилла* (1819–1891), написанная им в 1891 г., но опубликованная в 1924 г., о судьбе несправедливо обвиненного и приговоренного к повешению матроса. Новелла послужила сюжетом для одноименной оперы Б. Бриттена (1951), одним из авторов либретто для которой был Форстер.

лето. Ни исторически, ни психологически мы не можем быть циниками, шпенглерианцами, квиетистами или мучениками; ни одна раса, сумевшая превратить мейозис[234] в столь высокое искусство, не может искренне верить в то, что этот мир — самый худший из всех возможных миров. Разумеется, он вовсе не абсолютно самый лучший, но и так сойдет. А наше дело — справедливо его реформировать или хотя бы добиться, чтобы справедливые реформы были возможны в будущем.

Англичанина из Зеленой Англии, таким образом, отличает прежде всего эмоциональная наивность и моральная восприимчивость. Из-за этого любой англичанин, путешествующий за границей, должен порой чувствовать себя словно подросток среди взрослых. Хорошо нам подсмеиваться над политической коррупцией, тоталитаризмом, неуплатой налогов, демагогией и прочими грехами, переходящими у иностранцев из поколения в поколение; но ведь за этой

[234] Примечания: 234

Мейозис — тип клеточного деления, в результате которого дочерние клетки получают половинное число хромосом клетки родительской. Отсюда — переносное значение иронической недоговоренности, когда, например, положительное утверждение облекается в форму отрицания чего-то ему противоположного: «Я не буду так уж сожалеть, если…» (то есть «Я буду рад, если…»).

усмешечкой, за маской видавшего виды скептика — Робин Гуд, скрывающийся в нас, вечно стремится в леса. Мы презираем чувство тошноты, которое вызывают в нас деяния римлян в Риме, мы ненавидим этот наш слабый желудок, эту слабую голову, что не выносит высот несправедливости и беззакония. Но от этого никуда не денешься — в этом наше главное достоинство и наша уязвимость.

Мы — природные распространители справедливости; для ноттингемских шерифов мы являемся чем-то вроде расползающейся сухой гнили в здоровом и крепком доме укоренившейся несправедливости. Мы способны вызывать такое же раздражение у чужаков, какое, должно быть, вызывал у афинян Сократ с его своеобразным юмором, острым чутьем на лицемерие, с его постоянными каламбурами и отказом говорить так, как положено говорить герру доктору философии, а ведь они — афиняне — просто хотели и дальше жить той жизнью, к которой привыкли, такой, какой она была всегда. И только в одном мы можем считать себя совсем взрослыми (в моральном суждении), но именно этого миру от нас и не нужно, хотя мы должны постоянно требовать этого от мира. Да, мы — резонеры, но мир

закрытых и закрывающихся обществ отчаянно нуждается в своих резонерах.

Мы глядим дальше закона, глубже права. Мы знаем, что справедливость всегда больше права и глубже права: глубже в определениях, глубже в применении на практике и глубже в нашей истории. Такова зеленая суть нашего развития. Мы обречены оставаться зелеными — во всех смыслах этого слова.

Сбирайтесь вместе, о вы, старлетки (1965)

Я должен сразу же признаться как на духу, что с предметом, о котором собираюсь писать, я никогда не спал; но ничто — как пять или шесть сотен раз напоминал нам Жене[235] — не бывает столь аморально, как полная невинность. Положение значительно ухудшается еще и тем, что я могу претендовать на профессиональное знакомство с предметом ничуть не больше, чем на знакомство плотское, хотя недавно провел некоторое время на знаменитом европейском кинофестивале. Разумеется, старлетки[236] — условие *sine qua non*[237] на таких сборищах: они являют собой столь же обычную черту фестивального пейзажа, как стервятники вокруг мертвого слона, хотя гораздо

---

[235] Примечания: 235

Жене, Жан (1910–1986) — французский писатель, драматург, много лет проведший в заключении, что нашло отражение в его творчестве. Среди его работ, отличающихся изощренной формой, роман «Богоматерь цветов» (1944), написанный в тюрьме, пьесы «Служанки» (1947), «Балкон» (1956), «Les Nègres» (1958) и др.

[236] Примечания: 236

Старлетка — молодая киноактриса.

[237] Примечания: 237

Непременное, неизбежное, необходимое условие *(лат.)*.

приятнее на вид… Можно даже сказать, что я немного понаблюдал их в деле, то есть я полагаю, что это следует называть их работой. Пожалуй, я предпочел бы наблюдать стервятников за их работой. Но меня не интересует вопрос о том, что такое старлетки, только — зачем они. И я предполагаю использовать их всего лишь в качестве кариатид, поддерживающих мою точку зрения. Во время фестиваля неустанно, без всякого стеснения, с улыбками, столь же естественными, как те, что вырезают на тыквах во время Хэллоуина, скандинавки, француженки, немки, англичанки появлялись на различных пляжах, выставляя на всеобщее обозрение красивые позы (и почти все остальное), к вящей славе своих агентов и к великому удовольствию собравшихся на набережной космополитических любителей понаблюдать за птичками: ведь тело — как музыка — язык интернациональный. Не сомневаюсь, многие уехали столь же нетронутыми, какими сюда явились, другие получали предложения, но не приняли их, некоторые же, припомнив — или впервые открыв для себя — знаменитую максиму из калифорнийского женского фольклора («чтобы дали играть, надо дать»), предпочли, подгоняемые карьерными амбициями, купить себе немножко

старлетства ценой небольшого распутства.

Что ж, возможно, жизнь и вправду источает запах, который снобы теперь называют ароматом *Côte de Sewer*[238], но я то и дело ловлю себя вот на какой мысли: что же побудило или вынудило этих красивых молодых женщин, по большей части просто драматически лишенных какого бы то ни было таланта, торговать своими золотистыми от загара формами на пляжах и в гостиничных коридорах Канна? Не очень многие из них так уж явно невинны, как бы девственно, в стиле Примаверы, ни струились под ветерком, поднимаемым проходящими мимо кинооператорами, их светлые волосы. Всем им прекрасно известно, что в мире индустрии развлечений, на полкосмоса отстоящем от искусства кино, им нечего ждать, кроме безжалостной эксплуатации и абсолютного подчинения всех иных соображений финансовым. Мало кто из них идет к ложу развратного паши-продюсера, то есть в киностудию, словно плененная средневековая принцесса, с зашитыми шелковой нитью веками, и тем не менее не все они, даже в самом худшем случае, просто проститутки, как иногда утверждают

[238] Примечания: 238

«Берег» *(фр.)* + «клоака, коллектор сточных вод» *(англ.)* — Берег сточных вод, или Клоачный берег (по типу *Côte d'Azur* — Лазурный берег).

голливудские циники.

А если бы они таковыми были (и брали деньги за свои услуги), я думаю, к старлеткам относились бы с меньшим презрением, чем то, с каким втайне, но повсеместно относятся к ним внутри индустрии развлечений. Однако не требуется слишком долгого знакомства с миром кино, чтобы заметить в этом презрении некую аномалию. Каждая отдельная старлетка, может, и презирается, но старлетство как институт — вовсе нет. На самом деле оно весьма существенно и представляет собой один из важнейших элементов, составляющих стену мифической власти и славы, воздвигнутую мировым «киношеством», чтобы не впускать в свой мир реальную действительность. По отдельности старлетки столь же обычны и легкодоступны, как обычные кирпичи, но стена, которую они создают все вместе, — совсем другое дело. И пока эти кирпичики с прелестными попками и острыми грудками лежат на пляжных матах, или, под руку с какой-нибудь полузнаменитостью, улыбаются с идиотским жеманством под вспышками фото- и кинокамер, или сидят — молчаливые и прелестные (пока не раскроют рот), — украшая стол на званом обеде у продюсера, они осуществляют некую таинствен-

ную гегемонию над всем происходящим, точно как на пасторалях Ватто[239] призрачные стайки глупо-хорошеньких девиц, сидящих на траве или прогуливающихся вдоль *allées*[240] в розовых и серых шелках и лентах.

Когда в Канне я наблюдал этих пастушек, мне слышалось какое-то неотступное эхо — чего-то гораздо более исторически отдаленного, чем Ватто. А потом как-то я случайно услышал, что кто-то произнес слово «могол». Вот оно! Я вспомнил бесчисленных гурий, толпящихся на любой мусульманской картине, изображающей рай. Гурии ведь тоже были не просто проститутками, но незаменимыми создательницами необходимой атмосферы — и, разумеется, оградительницами от реальной действительности. Естественно, они намекали на возможность эротического блаженства; они позволяли предположить, что небесные врата не только ничтоже сумняшеся открываются храбрецам, но что их, гурий,

---

[239] Примечания: 239

Ватто, Жан Антуан (1684–1781) — французский художник, инициатор стиля рококо в живописи, прославившийся изображением «галантных сцен» и пасторалей, мира воображаемого и прекрасного. Наиболее известные картины — «Высадка на Цитеру» (1717), «Суд Париса» (1720) и др.

[240] Примечания: 240

Аллеи *(фр.)*.

первейшая функция — обеспечить зрительно-осязательное украшение самого лучшего из возможных мужских миров. Опять-таки, несомненно, имеет значение, что мы обычно говорим о киношных моголах, а не о киношных самураях или аристократах. Реальные самураи и аристократы ценили в своих гейшах и дамах полусвета культуру и ум, так же как древние греки ценили эти качества в гетерах. Женщины — такие, как Таис[241] и Аспасия[242], Нинон де Ланкло[243] и Гэрриэт Уилсон[244], — отличались прежде всего пленительным интеллектом, а затем уже — пленительным телом; их любовники искали у них не только сексуального, но и интеллектуального общения. Так что здесь мы можем видеть две совершенно различные роли, которые требуются

[241] Примечания: 241

Таис — афинская гетера, любовница Александра Македонского (356–323 до н. э.).

[242] Примечания: 242

Аспасия — возлюбленная *Перикла* (495–429 до н. э.), военачальника и государственного деятеля в Афинах, друга художников, писателей и философов, в частности, Анаксагора, Софокла и Фидия.

[243] Примечания: 243

Нинон де Ланкло (1620–1705) — французская красавица, хозяйка одного из самых блистательных литературных салонов XVII в. Она сохраняла красоту до преклонного возраста, и ее любовниками были многие великие французы того времени.

[244] Примечания: 244

Гэрриэт Уилсон (1786–1846) — знаменитая куртизанка, оставившая

яркие записки о своих приключениях и романах в высшем свете эпохи Регентства — «Мемуары Гэрриэт Уилсон, написанные ею самой» (1825).

от женщины-любовницы. В одной она — гетера-гейша, высоко ценимая как личность, столь же высоко ценимая за другие ее достоинства, за все ее человеческие качества, как и за ее достоинства в постели. В другой она — гурия-старлетка, и именно эту ее роль я собираюсь исследовать.

Древнеперсидское слово «гурия» берет начало от арабского глагола, означающего «быть черноглазой, словно газель», — то есть его этимология идет скорее от внешности, чем от функции, из мира грез и исполнения желаний, а не из мира практической реальности. Теперь уже ясно, что изобилие прекрасных, но безвольных (а потому бессловесных и безмозглых) девиц — существенная составная часть всякого прилично организованного мужского рая, так же как ясно и то, что моногамия с ее доктринами ответственности и верности — это самая что ни на есть гадкая подрывная деятельность из всех возможных. Соответственно, может вовсе не казаться примечательным, что конгрегация неуверенных в успехе работников кино ищет утешения в стайках гурий, беспрестанно вьющихся вокруг, — и правда, ничего примечательного в этом нет. Но прежде чем сказать, что же я нахожу примечательным, я хотел бы расширить поле

исследования и указать на несколько имеющих к нему отношение современных феноменов.

Во-первых, существуют клубные девушки, официантки, стюардессы, замещающие гурий, создающие как бы замену истинного рая — то бишь парадиза (от древнеперсидского «pairidaeza» — «сад наслаждений»). Потом есть девушки в приемных, которые и обычных записей толком вести не умеют, не то что стенографических. Есть личные секретарши, чьи счета оплачиваются фирмой, есть сотрудницы фирм, принимающие и размещающие гостей, есть дамы, сопровождающие высоких чиновников, — «сопровождающие лица»: какие чудовищные полчища эвфемизмов для старого слова «гурия». А в середине XX века произошла молниеносная перемена в социальной табели о рангах: то, что лет двадцать назад называлось «манекенша» или «манекенщица», теперь, благодаря еще одной многозначащей лингвистической замене, обрело название «модель». То есть воплощение совершенства, образец для подражания.

Возникла странная, но теперь уже повсеместная мода называть женщин, на десятки лет перешагнувших тридцатилетний возраст, девушками и — соответственно — если идти с

другого конца возрастной шкалы — включать в разряд «девушек» или гурий тех, кого раньше считали просто школьницами. Можно видеть это стремление женской половины человечества к «девичеству» в рекламе косметики, все более и более ориентирующейся на омоложение («Сотрите годы с лица при помощи…»), и еще более безошибочно — в модной одежде, которая вся создается как бы для поколения, не достигшего двадцати или чуть перевалившего за двадцать. Когда-то дочери стремились одеваться так же, как их матери; теперь матери хотят одеваться так же, как дочери. Эта же тема проходит сквозь все парижские коллекции 1965 года: чтобы выглядеть модно, нужно выглядеть молодо. Ив Сен-Лоран заставляет своих моделей носить прически в стиле юных дев; и, может быть, на этот раз Париж всего-навсего копирует тенденции, введенные модельерами лондонского Челси: Мэри Квонт, Кэролайн Чарльз и другими — ну конечно же! — девушками.

А теперь посмотрите на характерные черты шести великих кинозвезд мирового кино (и потому — законодательниц социологической моды) послевоенного времени. Лоллобриджида и Лорен, разумеется, представляют собой исключение

из моих тезисов, несомненно, потому, что они родом из страны, где матери никогда не уступали дочерям и никогда не соглашались молчать. Но Монро — возможно, в качестве контрапункта своей пышной фигуре — заметно культивировала голос и манеры юной девушки. Одри Хепберн (сравните-ка ее со старшей и гораздо более талантливой ее тезкой на экране) хороша собой, но еще более хороша потому, что никогда не выглядит ни на день старше лет двадцати четырех. Бардо, которая из всех шести в пик своей славы имела, пожалуй, самое сильное влияние, никогда не подавалась иначе, как не умеющее связно выражать свои мысли чувственное девятнадцатилетнее существо с капризно надутыми губками — стопроцентная гурия. А сегодняшняя любовь зрителя — Моро, хоть и превосходная актриса, вне всякого сомнения, обязана огромной частью своей популярности совершенно хамелеоновской способности в один миг превратиться из сорокалетней развалины с мешками под глазами в восхитительно хорошенькую девушку вдвое моложе этого возраста. Бардо, так сказать, задала темп, но Моро дает понять, что женщина постарше может этого темпа держаться. В этом смысле первая была неподражаема, но сегодня

каждая женщина за тридцать может возлагать надежды на Моро.

Заметим еще, что у каждой эпохи есть свой любимый член семьи. Сто лет назад это был отец, сегодня — вне всякого сомнения — дочь. Мы можем видеть это в типичном для сегодняшнего дня желании многих будущих родителей иметь дочерей, а не сыновей: желание, которое можно было предвидеть, исходя из предсказания профессора Гэлбрайта[245], что в обществе изобилия дети должны представлять один из символов статуса, стать предметом роскоши. Факторы, которые имеют значение в оценке домашней роскоши иного характера (ценное декоративное убранство, следование последней моде, стоимость и легкость содержания и обслуживания), весьма утяжеляют аргументы против мальчишек. Мы видим то же самое и во все более часто встречающемся (в художественной литературе

[245] Примечания: 245

Гэлбрайт, Джон Кеннет (1908–2006) — американский экономист, исследователь капитализма (в основном американского). Одна из важнейших работ — «Общество изобилия» (1960).

это особенно пропагандирует Саган[246]) возрастном разрыве в сегодняшних браках: пожилой мужчина женится на молодой девушке, вполне годящейся ему в дочери. Правда, для такого отца-мужа это чаще всего второй брак, и такие браки более обычны для достигших успеха. Но именно эта группа всегда наименее послушна запретам и, если нет угрозы остракизма со стороны равных по положению людей, всегда готова поддаться новым тенденциям в сексуальных отношениях, новым проявлениям инфантилизма в обществе.

Столь же характерна в этом смысле и битломания. Самая наглядная и хорошо знакомая всем эмблема «Битлз» — парик, девичий стиль прически. Кого бы их концерты ни привлекали теперь, начинали «Битлз» преимущественно с аудиторий, переполненных молодыми девушками, и именно потому, что они так привлекали девушек, молодые люди стали подражать их внешности: длинные волосы, андрогинный стиль в одежде и все прочее. Не следует также

---

[246] Примечания: 246

Саган, Франсуаза (1935–2004) — французская писательница, дебютировавшая в 19 лет романом «Здравствуй, грусть» (1954) и поразившая читателей искренностью, нежностью и горькой откровенностью повествования. Автор многочисленных произведений, в числе которых такие романы, как «Любите ли вы Брамса?» (1959), «Немного солнца в холодной воде» (1969), «Потерянный профиль» (1974), «Нарисованная леди» (1981), «Уставшая от войны» (1985).

обходить вниманием то, что многие из мужских вокальных групп используют технику пения сопрано, вышедшую из моды со времен певцов-кастратов, и высокого тенора или альта, модного в период Высокого Ренессанса — эпохи, в которой тоже доминировали женщины. Кросби, Синатра и другие великие шансонье никогда не покидают надежного убежища мужественных мужских октав. Так же как они, образ решительного, твердого мужчины, хорошо нам знакомый благодаря бесчисленным голливудским звездам, таким, как Богарт или Уэйн, стал банальным как прямоугольник. А каждому антропологу известно, что прямоугольник — символ мужчины, тогда как символ женщины — круг. На днях я слушал, как одна молодая особа старалась определить, что ей нравится в «новом молодом человеке». Она сказала: «Старшее поколение считает, что они феминизированы, но нам они кажутся очень сексуально привлекательными». И она продолжила это весьма интересное своим нарциссизмом утверждение, заявив: «Мускулы, мужественность — все это в прошлом. Важно то, как они одеваются, как ходят». Я все же уверен — «новый молодой человек» по-прежнему по сути своей вполне мужественный мужчина, но

выглядеть он хочет не как мужчина-«он», а как мужчина-«она».

Впрочем, может показаться, что еще один великий попкульт современности — культ идиотичного и фаллосоносного Джеймса Бонда — доказывает нечто совершенно обратное всему этому. Однако Бонд гораздо более дорог сердцу тех, кому за тридцать, а не тех, кто младше этого возраста; и я замечаю среди его приверженцев едва прикрытую ностальгию по тому миру, где мужчины правили девушками, а не девушки — мужчинами. На самом деле, под современной маской, Бонд опять-таки оказывается моголом. Некоторые критики уже говорили о том, что Ян Флеминг необычайно искусен в создании визуально эротических сцен, но явно не способен написать не поверхностный, не стереотипный любовный диалог. Бонд и его гурия на час, может, и ведут себя ужасно сексуально, но разговаривают они (как и следует ожидать от могола и его девки) до боли неестественно и ходульно. Агент 007 всегда оказывался жертвой самой страшной тайной организации из всех возможных — его собственной эпохи. И если вы усомнитесь в справедливости такого кощунственного взгляда, вам придется учесть тот факт, что в настоящий

момент (я пишу в сентябре 1965 года) снимаются целых пять фильмов, изображающих Джеймсов Бондов в женском обличье. Более ясного и более иронического — поскольку одну из этих кино-Джейн-Бондов играет реальная миссис Шон Коннери — доказательства тому, что мы лицом к лицу сталкиваемся с коварно готовящимся бунтом гурий, и не придумаешь.

Эта «девушкинизация» юношей к тому же поощряется происходящим в последние годы бумом в издании двух особых типов журналов: журналов о девушках и журналов для девушек. Первый тип развивает ту мысль, что наивысший пик человеческого блаженства — быть окруженным и чувственно порабощенным полуобнаженными девицами; второй в основном посвящен тому, чтобы показать его газелеглазым читательницам, как осуществить на практике такое окружение и порабощение. Но, может быть, эта девичья тирания ярче всего проявляется в приемах рекламы шестидесятых. Мы уже так привыкли видеть девушку, продающую все что угодно — от «кадиллаков» до гробов, — что и не заметили, как исчезла из виду — как образ продавщицы — взрослая женщина. Семья тоже успела утратить привлекательность как рекламный об-

раз. Характерно, кстати, что там, где в рекламном материале внимание привлекают мужчины, они изображаются (положением в кадре или углом, под которым они сняты операторской камерой) как замаскированные почитатели все той же девушки. И даже в рекламе чисто мужских товаров, которые — как предполагается — должны способствовать совращению, совращенная все чаще выглядит как вполне поддающаяся утешению богиня, а не как беспомощная жертва.

Ну вот, теперь моя точка зрения ясна. Я утверждаю, что западное общество или, во всяком случае, общество англо-американское девушками одурманено, девушками опьянено, в сторону девушек перекошено. Наш искусственный мир порождает девушек, как когда-то посеянные Кадмом зубы[247] порождали воинов в полном вооружении, и, независимо от пола, все мы восхищаемся этим наваждением. Это стало одним из охвативших все и вся безрассудств нашего времени. Между прочим, существует даже слово, выражающее то, что с нами происходит: ним-

[247] Примечания: 247

…посеянные Кадмом зубы… — Кадм — легендарный основатель Фив, убивший дракона — хранителя вод — и по совету Афины посеявший его зубы. Он смог избавиться от полчища выросших из драконьих зубов воинов, заставив их сражаться друг с другом.

фолепсия. Словарь дает этому явлению такое определение: «состояние восторга, вызванного нимфами, и потому приводящее к экстазу или неистовству, порожденному стремлением к недосягаемому»; в большей или меньшей степени именно это и происходит с нами сегодня.

Я вовсе не женоненавистник, и я тут же снимаю с девушек обвинение в подрывной деятельности, направленной во вред прогрессу человечества как республике людей. Они вовсе не сбивают нас сознательно с толку или, во всяком случае, делают это не более сознательно, чем Ева, первой сбившая с толку этого набитого дурака — Адама; это мы, мужчины, сами сбиваем себя с толку из-за девушек. Можно допустить, что мужчины всегда в той или иной степени бывают ими очарованы; я жалуюсь лишь на уровень сегодняшней очарованности. В этой связи есть интересное место в знаменитом эссе Джорджа Оруэлла[248] «Импульс»[249], написанном в 1941 году: «[стрем-

---

[248] Примечания: 248

Джордж Оруэлл — псевдоним английского писателя и журналиста *Эрика Артура Блэра* (1903–1950), участника Гражданской войны в Испании (на стороне республиканцев), военного корреспондента в годы Второй мировой войны, автора, в частности, знаменитых антиутопий «Скотный двор» (1945) и «1984» (1949).

[249] Примечания: 249

«The Art of Donald McGill». — *Примеч. авт.*

ление] держаться за молодость любой ценой, любой ценой пытаться сохранить сексуальную привлекательность, даже в среднем возрасте видеть перспективы на будущее для себя, а не только для своих детей — вещь, недавно возникшая и пока еще непрочно установившаяся». Чтобы привести это утверждение в соответствие с сегодняшним днем, нужно лишь заменить «пока еще непрочно» на «теперь уже полностью».

Поклонение мужчины женщине принимало и принимает самые разнообразные формы. В примитивных обществах это было главным образом поклонение женщине-матери (как богине плодородия), избранной в качестве идеала, — что отчасти сохранилось в различных культах Богоматери и — до недавних пор — во многих социалистических (и тоталитарных) теориях о месте женщины в обществе. В Античную эпоху самые благородные и мистические чувства мужчины в отношении к женскому полу символизировала девственница Афина Паллада, римская Минерва; она воплощала мудрость и разум, и, хотя довольно часто являлась вдруг в виде этакого крутого морского пехотинца в женском обличье, целью ее скорее был арбитраж между воюющими сторонами, а не война как та-

ковая. Ее эмблема — оливковая ветвь. Артемида (Диана) — богиня луны, целомудрия, сдерживаемых страстей — восходит к современности из отдаленнейших далей прошлого цивилизации, и мы можем угадать в ее образе, вероятно, самые ранние попытки мужчины стать существом высокоморальным.

Однако трудно разглядеть такое уж почитание женщины-матери или девственницы (если не считать одного аспекта, о котором я упомяну чуть позже) в нашем сегодняшнем низкопоклонстве. Настоятельная необходимость сократить рост населения Земли — почти единственная проблема, по поводу которой способны прийти к согласию Запад и Восток, заставила образ матери потускнеть так, что уж до блеска не отчистишь. Что же касается девственности, то для нас она стала явлением гораздо более временным, чем физическим: чем-то относящимся скорее к возрасту, некоторым ценным качеством, которое женщина теряет этак лет в двадцать пять, а вовсе не при первом сексуальном сношении. Сегодня не мужчина, а время — самый великий насильник; а девственность стала чем-то вроде косметики, элементом, дополнительно возбуждающим, а вовсе не мистическим. Но если мы

отвергаем женщину как плодоносную мать и как мистическую девственницу, тогда нам остается (или кажется, что остается) женщина лишь как источник наслаждения, как орудие, инструмент, суррогат, используемый для мастурбации: короче говоря — гурия. И вовсе не мужчина навязывает женщине эту роль — женщина сама ее принимает.

Не нужно идти слишком далеко, чтобы обнаружить социальную причину происходящего. Это прежде всего революция в сексуальном самовосприятии — и в сексуальных нравах, — начало которой было положено Фрейдом. Это — всеобщий упадок религиозной веры. Какими бы доблестными ни были арьергардные бои, которые ведут сегодня все церкви мира, каким бы по сути своей справедливым ни было дело, за которое они сражаются, невооруженным глазом видно — как виден купол собора Святого Петра, — что человек XX века — млекопитающее не религиозное. Его всецело занимает то, что здесь и сейчас, а не то, что будет там и потом, в загробной жизни, которая начинает все более и более казаться просто очаровательной средневековой гипотезой. Богу известно (а может быть, вовсе и не известно), что жизнь на земле — шту-

ка ненадежная, особенно после Хиросимы. Так что сбирайтесь вместе, о вы, старлетки, пока еще есть возможность; и если всемогущие силы коммерции, рекламы и прессы, искусства и шоубизнеса — все заодно — приглашают нас на это сборище, зовут поучаствовать в потреблении такого количества наслаждений, какое позволяют совсем уж нестрогие общественные условности, не нужно больше задаваться вопросом, почему мы все вдруг превратились в мусульман, то есть в потенциальных гурий и моголов.

Мы живем в типичный *entre-deux-guerres*[250] период, который исторически просто не может не быть периодом рококо и фривольности в целях и пристрастиях; и образ старлетки-модели-девушки-с-журнальной-обложки стал для нашего времени тем, чем были херувимы, купидоны и путти для века Буше и Фрагонара[251].

---

[250] Примечания: 250

Меж двух войн *(фр.)*.

[251] Примечания: 251

…для века Буше и Фрагонара, — Франсуа Буше (1703–1770) и *Жан-Оноре Фрагонар* (1732–1806) — французские художники, чьи элегантные картины, изображавшие фривольные и галантные сцены, являлись воплощением духа и стиля рококо, господствовавшего тогда не только в искусстве, но и в стиле жизни высшего света Франции. Буше был также модным декоратором, а Фрагонар писал еще и пейзажи, и семейные сцены, однако известны оба более всего как виднейшие представители стиля эпохи.

Существовало множество объяснений рококо-барочной мании усмирять страх перед пустыми пространствами, заполняя их ордами пухленьких розовых малышей мужского пола. Марксистское объяснение — путти, подобно густому запаху версальских духов, заглушавших зловоние, служило той же цели — заглушая метафорическое в данном случае зловоние нестерпимо несправедливых экономических условий; и, несомненно, в таких великих и характеризующих тот период картинах, как «Паломничество на остров Киферу» Ватто, не трудно увидеть как отвратительный уход от реальности, так и поэтическое погружение в мир фантазии. Этот самый путти был в весьма значительной степени представителем старого режима, и голова его слетела с плеч, как и многие другие головы, вскоре после 1789 года. Согласно другой теории, эти херувимы — в век зловеще высокой детской смертности — были символом стремления к высокой плодовитости. У Буше, например, эмблемы смерти и старости, скрывающиеся в тени, на удивление часты. Они никогда не высвечиваются, но они присутствуют. Вообще же с небес — или, во всяком случае, с потолков — XVIII века ливнями ниспадали бессмертные младенцы, как в наши дни со страниц

и экранов дождевыми потоками низвергаются бессмертно-безвозрастные девицы.

Не может быть простым совпадением то, что время владычества пухленького розового младенца было одновременно эпохой неустойчивости, смятения умов — возьмем, к примеру, теорию совершенствования (человечество уверенным шагом идет ко все более светлому будущему); оно было эпохой зарождения индустриальных технологий, когда казалось, что помехой славному осуществлению потенциальных возможностей служит лишь нехватка рабочей силы. XVIII век пытался сказать этой своей путтиманией что-то вроде: «Дайте нам реальных младенцев, и мы создадим совершенный мир». В каком-то смысле путти символизировали испытываемое человеком чувство несправедливости, как из-за недостатков созданного им самим социального строя — по утверждению марксистов, — так и из-за гораздо менее объяснимой жестокости человеческой судьбы вообще.

Я, разумеется, вовсе не хочу сказать, что наше сегодняшнее превращение женщины в гурию есть результат желания достичь более высокой рождаемости. Единственное, чего никто не хочет от старлетки, — это ребенок. То, чего мы на

самом деле хотим от нее, — это побольше наслаждений. Вот почему и Лолита, и ее бабушка просто обязаны быть юными девушками. Очень соблазнительно увидеть в этом частичную месть мужчин за женскую эмансипацию. Прежняя зависимость женщины, ее потребность в опоре для многих мужчин были весьма привлекательными свойствами; тут мы оказываемся не так уж далеко от того, чтобы женщин, прежде порабощенных экономически, превратить в женщин, порабощенных социологически. Может, оно и соблазнительно, но, я полагаю, не так уж убедительно, поскольку сами женщины устроили заговор, чтобы создать существующую сегодня ситуацию. Мне за всем этим видится гораздо более огромная, темная и бесполая тень, по сути своей та же самая, что скрывалась за херувимами XVIII века.

Ибо прежде всего девушка-гурия не имеет возраста. Подобно настоящей богине, она не становится старше, никогда не стареет. И сегодня уже не только женщины страшатся менопаузы. Как девственность, менопауза стала не просто физическим, но временным явлением. У нее нет пола: менопауза — это тот момент в нашей жизни, когда мы понимаем (или думаем, что поняли),

что нам больше никогда уже не быть молодыми; доведенная до конечного ужаса менопауза — это просто то, что начинается, когда наша девственность (то есть состояние модной молодости) заканчивается. Против этого черного кошмара и поднимаются защитной стеной девушки, словно магический амулет, словно доказательство, что возраста нет, как рококо-барочные путти поднимались — или скорее ордами ниспадали сверху, словно доказательство, что высокая плодовитость есть.

Смерть — с точки зрения жизни — есть ход времени. Гурия, как представляется, заставляет время стоять на месте, и если мы занимаемся с нею любовью, то становится не важно, что время никогда не стоит на месте; таким образом, она оказывается и амулетом для слепых, и утешением для ясновидящих. Поэтому-то для мужчины постарше счастье так часто воплощается в романе — или браке — с девушкой столь молодой, что она годилась бы ему в дочери. И вот тут я должен упомянуть, что еще одной важной функцией девственницы в мифологии и религии всегда была роль покровительницы и защитницы. Разговор о целомудренном покровительстве и защите может показаться абсурдным на фоне

едва различимых глазом бикини и поз старлеток, выставляющих тела на продажу в Канне. И все же в каком-то смысле то, что предлагают эти девушки — мифическое сексуальное счастье в их объятиях, мифоюность, словно мед и млеко, даруемые их нематериальными телами, — есть единственная защита от старости, доступная пониманию современного мужчины, ибо теперь он знает, что смерть, его полное исчезновение с лица земли, нельзя отвратить, ее можно только обезболить, найдя какое-то утешение. И единственное утешение, единственное болеутоляющее средство от смерти — так его, словно древнего могола, заставляют верить — это жизнь, полная онанистических наслаждений.

Вот что мы говорим этой нашей манией: «Дайте нам гурий, и мы никогда не состаримся».

Разумеется, я ни в коей мере не женоненавистник и точно так же вовсе не ненавистник наслаждений. Прогресс может означать лишь, что больше наслаждений выпадает на долю большего числа людей; и оттого, что я убежден в этом, особенно в важности последних трех слов, я против гурии. Она может доставить больше наслаждений, но никак не большему числу людей. Выше я сравнил старлеток с защитной стеной, но

ведь стены имеют две стороны. Одна защищает, другая держит в плену, и обе скрывают от глаз тот реальный мир, что остался снаружи. Может показаться — если глядеть снаружи, — что могол живет, огражденный от внешнего мира, в земном раю; изнутри же вполне может оказаться — и, на мой взгляд, так оно и есть, — что он замурован в аду.

Но истинная жертва этой болезненной ситуации, жертва, к которой я испытываю больше всего сочувствия и жалости, — это женщина постарше. Она разрывается между попытками держаться на уровне гурий и желанием, чтобы все они поскорее отправились в мир иной и растолстели. Таким образом, целых три значительных социальных группы в нашем обществе постоянно существуют на грани ситуации, которая была характерна для ранних мормонских

семейств[252]: невыносимое напряжение, создававшееся треугольником «муж — старшая жена — младшая жена» или «стареющий муж — стареющая жена — младшая жена (или жены), все еще молодая».

Ирония заключается в том, что большинству из нас прекрасно известно — мы просто обречены это знать, — что нам никогда уже не будет снова двадцать. И так же прекрасно мы знаем, если только мы не одурачены до предела нимфолепсией, как смехотворно представление о том, что привлекательность женщины и ее способность получать и давать сексуальное удовлетворение резко снижаются после двадцати пяти. На самом-то деле все как раз наоборот. А человеческий мозг, слава богу, снабжен встроенной системой

[252] Примечания: 252

Параллели между магометанством и мормонством очевидны, вплоть до особого употребления слова «пророк» и прозвища «Американский Магомет», данного Бригэму Янгу[552] в Викторианскую эпоху. — *Примеч. авт.*

[552] Примечания: 552

Янг, Бригэм (1801–1877) — религиозный лидер мормонов, последователей так называемой «Церкви Иисуса Христа и Святых последних дней», миллинаристской религии, основанной в Нью-Йорке в 1830 г. *Джозефом Смитом* (1805–1844). Смит ввел в общине мормонов полигамию, из-за чего мормоны вступили в конфликт с федеральным правительством, и полигамия была отвергнута в 1890 г. Б. Янг занял место Смита после его смерти и в 1847 г. перевел руководство общины в Солт-Лейк-Сити, штат Юта. Мормоны не признают института священства, посредничества в общении со Всевышним; каждый член общины

должен нести миссионерскую службу, помогать нуждающимся в помощи и т. п.

контрвнушаемости. Скажите человеку, что мир плоский, и в один прекрасный день он заподозрит, что мир круглый. Монахи, возможно, и грезят об оргиях, но оргиастам снятся монастыри; так что капризы нашего века вряд ли перейдут в том же виде в век следующий. Но тем временем мы — пережитки прошлого, родившиеся до 1935 года, — осаждены со всех сторон. Создается впечатление, что мы — кроющийся в тени кружок седых и серых неудачников, способных лишь глазеть, завороженно и завистливо, на блистательный маленький зелено-золотистый кружок киностарлеток, модных моделей и окружающих их паразитов. И вот это я нахожу бесчеловечным и отвратительным.

На стене над моим столом висит путти. Он был вырезан из липы и раскрашен в начале XVIII века, а улыбку ему сделали блестящую и легкую, точно такую (правда, не такую искусную), как улыбка на застывших для публики губках любой старлетки; и мне кажется, такую же, как та, что мы видим на человеческом черепе. Беда и правда в том, что смерть редко использует в качестве маски привычное клише из старых костей. Когда-то для писателей было обычным делом держать на столе череп. Но я предпочитаю моего малыша из

липы, который, проведя первые двести пятьдесят лет своей жизни в Риме, возможно, посмеивался сверху над знаменитым нимфолептом Казановой или видел, как умирал Джон Китс («Какая цель безумная? Какой борьбы исход?»[253]). Потому что я не нуждаюсь в том, чтобы что-то напоминало мне о смерти, однако мне всегда нужно что-то, напоминающее о ее коварстве.

Старлетки, путти, неотвратимый ход лет… очень легко понять, чего мы желаем, но гораздо мудрее — понимать, чего мы страшимся. В следующий раз, увидев красивую девушку, посмотрите на нее, но потом, очень вас прошу, взгляните, что за ней: загляните дальше.

[253] Примечания: 253

«Какая цель безумная? Какой борьбы исход?» — «What mad pursuit? What struggle to escape?» — Джон Китс. «Ода греческой урне» (John Keats. «Ode on a Grecian Um»).

Фолклендские острова и предсказанная смерть (1982)

В самом начале Фолклендской войны я прочел гранки абсолютно сардонического нового романа Габриеля Гарсии Маркеса. Место действия — сонный городок в устье реки, в его родной Колумбии. «Хроника объявленной смерти»[254] повествует о квазитривиальном убийстве двумя братьями человека, несправедливо обвиненного в том, что он соблазнил их сестру. Хотя на первый взгляд сюжет напоминает эпизод с донной Эльвирой из легенды о Дон Жуане, Маркес выводит из своей истории совершенно иную мораль. У него эти братья всячески пытаются избежать исполнения долга чести. Они предупреждают о своем намерении весь город, даже начальника полиции, который тут же решает (как это похоже на наше министерство иностранных дел!), что предупреждение братьев — пустое хвастовство. Не раз и не два предупреждение могло бы дойти и до их

[254] Примечания: 254

Роман опубликован в Соединенных Штатах Альфредом А. Нопфом в феврале 1983 г. Гарсиа Маркес, более всего знаменитый романом «Сто лет одиночества», в 1982 г. был удостоен Нобелевской премии по литературе. — *Примеч. авт.*

жертвы. Но даже когда это происходит, человек этот не может поверить, что братья не увидят его полной невиновности. В любом достаточно рациональном обществе насилия можно было бы избежать тысячу раз, но поскольку дело происходит в Южной Америке — все усилия напрасны. В конце концов бедный Сантьяго Назар оказывается должным образом — то есть буквально — зарезан.

Как жаль, что эта мощная, под стать Бунюэлю[255], басня появилась в нынешнем году, а не в прошлом. Трудно отыскать более яркую и живую карикатуру на смертельно ядовитую смесь мачизма, пустого хвастовства и гипертрофированного чувства чести, которая так чернит облик южноамериканского общества и которая — в ее

[255] Примечания: 255

Бунюэль, Луис (1900–1983) — испанский кинорежиссер, стиль которого отличали яростная независимость, юмор и оригинальные идеи. Его презрение было направлено прежде всего против сильнейших социальных институтов — государства и церкви. Первые его работы были запрещены, и ему пришлось уехать в изгнание — в Мексику. Бунюэль испытывал сильное влияние сюрреализма: его фильмы предлагают зрителю «реальность», состоящую из снов и иллюзий в той же степени, что и из поддающихся верификации фактов. Один из его ранних фильмов — «Андалузский пес» (1928) — был сделан им совместно с Сальвадором Дали (сценарий и режиссура), дружбу с которым Бунюэль порвал, когда Дали поддержал Франко. Наиболее известные из его поздних работ — «Назарет» (1957), «Скромное обаяние буржуазии» (1972).

испанском варианте — веками чернила и Европу. Хотя для Гарсии Маркеса опаснейшим Франко в жизни, вполне очевидно, является неизбежно извращенная природа вещей, я был бы склонен винить еще и некую особенно фатальную способность самого испанского языка зачаровывать читателей так, что они утрачивают возможность самостоятельно мыслить, но лишь реагируют (даже убивают или умирают) на отзвук определенных слов. Когда я, не так давно, переводил «Дон Жуана» Мольера для Национального театра, сцена, которая сразила меня наповал, была именно та, где два испанца — братья Эльвиры — обсуждают свое чувство чести перед Дон Жуаном (один из них за то, чтобы убить Дон Жуана тут же, на месте, а другой за то, чтобы сделать это немного погодя). Мольеру удается передать и тяжеловесную серьезность, и абсолютную абсурдность этой черной иберийской убежденности в том, что оскорбленная личная честь — оправдание любого преступления, любого безумия в этом мире. Мне не удалось справиться с этим парадоксом. Но еще больший парадокс, я убежден, кроется в том, как та же самая культура может рождать Сервантеса, Борхеса, а теперь вот Маркеса… и я уже упоминал Бунюэля. Его блистательно

яркая автобиография в то время, когда я писал эти строки, еще не была опубликована по-английски, но и она столь же полна суховатого юмора, а часто и насмешки над самим собой, как полна она кроющейся за каждой строкой человечности. Во всяком случае, я подозреваю, что не может быть создано книги, более соответствующей ситуации с Фолклендской войной, чем эта, написанная Габриэлем Гарсией Маркесом, и мне просто хотелось бы добавить несколько соображений к ее главной идее, заключающейся в том, что человечество — добровольная жертва своей собственной, порожденной подчиненностью традициям тупости, и поэтому самообрекшее себя на то, чтобы быть одновременно и жертвенным овном, и резником.

У меня нет сомнений по поводу главного признака этой тупости — в глобальном масштабе, — который выражается в нашем постоянном нежелании взглянуть в лицо фактам, признать, что основная и бесконечно важная проблема человечества — перенаселенность. Все международные и большинство внутригосударственных конфликтов в корне своем порождаются именно этим кошмарным бедствием, с характерным для него совершенно ненужным пандемическим

переизбытком рабочих рук, которые следует обеспечить работой, с заработной платой, которую надо где-то изыскать, с голодными ртами, которые следует накормить. А тем временем индивидуальные ожидания «счастья» (то бишь денег) возрастают, идя шаг в шаг со всевозрастающей рождаемостью и в обратной пропорции к возможностям правительств и естественных ресурсов эти ожидания удовлетворить. Дети — любой ребенок — тут ни при чем, это их родители выступают в роли новой бубонной чумы.

Типично страусовая реакция мировых политиков на этот кошмар объясняется, как я полагаю, главным образом профессионализацией их когда-то любительского занятия, иначе говоря, подменой собственных убеждений расчетом (существенно не то, во что я верю, но то, что потребно избирателям), а принципов — личными амбициями. Наши потенциальные государственные мужи поступают точно так, как когда-то поступала католическая церковь, часто исходившая из той максимы, что не может быть лучшего и более убедительного евангелиста, чем бедность. На публике они могут проливать крокодиловы слезы по поводу нестабильности нашего мира; они научились — как и производители оружия —

наживаться на этом. Перенаселенность, со всеми тревогами, какие она с собой несет, создает для властной элиты — правой или левой — прекрасную возможность найти любые оправдания, использовать любые рычаги управления. В экстремальных ситуациях она служит оправданием и терроризму, и введению чрезвычайного положения. «Дайте мне предрассудок, — говорит ведущий дело судья в «Хронике объявленной смерти», — и я переверну мир».

Циники, скорее всего, скажут, что я слишком великодушен к политическим деятелям прошлых времен; но даже они, надеюсь, согласятся, что сегодня ставки — то есть грозящие всему миру последствия самонадеянного и недальновидного руководства — неизмеримо выше. Слишком часто нам повторяют, что политика — искусство возможного. Это скользкое присловье приводится сейчас в оправдание тирании практической целесообразности над принципами. Яркая реклама стала важнее качества продукта как в политике, так и на кухне. И главная причина — чтобы не сказать главный виновник — всего этого, разумеется, невообразимо широкое распространение масс-медиа. Я, кроме того, опускаю в урну особенно черный шар против вездесущего

знатока-комментатора, который судит обо всем с точки зрения тактики сиюминутного расчета или стратегии футбольного матча, что сводит политику до уровня публичного развлечения, то есть исходит из того, что публика требует всего лишь хлеба и зрелищ.

В перенаселенных обществах политическая независимость становится делом не только весьма подозрительным, но и все более трудным. Настоящими победителями в Фолклендской войне, как в Великобритании, так и в Аргентине, стали манипуляторы общественным мнением. Стало до отвращения очевидно, что националистический регистр органа звучит громче и эффективнее всех остальных главным образом потому, что именно эта труба, раз обретя полный голос, заглушает всякое иное звучание. Могло создаться впечатление, что хунта и миссис Тэтчер вступили в тайный сговор, так обнажены были их политические приемы непосредственно перед атакой. И той и другой стороне грозила нарастающая непопулярность, обеим необходим был отвлекающий маневр, каждая из сторон прекрасно знала, что свалившийся с неба козел отпущения в виде островов в Южной Атлантике заставит народ каждой страны, соответственно

(и ее союзников вместе с ним), простить своим правителям прежние грехи (агрессивное размахивание кулаками и длившееся десятилетиями британское *dolce far niente*[256], спровоцировавшие эту агрессию)… разумеется, при том условии, что победа окажется на должной стороне.

Но что расстроило меня гораздо сильнее, чем зрелище шовинистически настроенного премьер-министра и воинственной клики, охотно вступившей в войну ради удовлетворения собственных интересов, так это огромное большинство людей в обеих странах, выступивших в их поддержку. Истинные преступники в книге Габриэля Гарсии Маркеса вовсе не сами мстители, но жители города, в чьей среде и происходит убийство, которое так легко было бы предотвратить. Они не хотят или не могут остановить мстителей, потому что связаны по рукам и ногам фальшивыми представлениями, апатией, традициями, социальными мифами и условностями, неспособностью подумать прежде, чем произносить такие слова, как «честь», «долг», «гордость» и тому подобное.

У нас нет слова, определяющего то, что так

---

[256] Примечания: 256

Состояние сонного, ленивого полузабытья *(ит.).*

тонко описывает Маркес: весь этот комплекс инстинктов и ощущений, которые мы получаем в наследство как от нашего доисторического, так и исторического прошлого, эту древнюю кладовку видового сознания, доверху забитую тотемами и фетишами, страхами и невежеством, эгоизмом и недомыслием. В мире, и так уже изобилующем неудовлетворенными человеческими существами, эта «древняя душа» грозит не меньшими опасностями, чем ядерное оружие (каковое можно счесть прямым ее производным, логическим продолжением того оружия, которое впервые поднял Каин, чтобы убить своего брата). Публичный результат ее влияния всегда регрессивен — это возврат к былому варварству, к животному началу в человеке, к недорослю во взрослом, будь то тактика мальчишки-забияки, взятая на вооружение нашей железной леди, или возмутительное вранье хунты, застигнутой с липкими от варенья (а вернее, от крови молодых людей) пальцами.

Я не хочу сказать, что эта «древняя душа» пагубна или преступна. Она играет значительную роль в создании и понимании искусств, в нашей способности наслаждаться приятностями жизни в зависимости от вкуса каждого и бесчислен-

ными другими, не приносящими никому вреда вещами. Она — жизненно важная составляющая в нашем ощущении богатства, глубины и звучности — подобным фуге Баха — человеческой истории, настолько важная, что, подозреваю, именно в этом и кроется главная причина наших затруднений в отличении ее добрых (в основном эстетических) влияний от дурных с точки зрения морали. Эти последние, как мне представляется, лежат в племенной сфере нашей древней души, в тех социально институализированных элементах, что были порождены примитивными потребностями древнего человека, необходимостью выживания. Когда эта сфера доминирует в общественных настроениях или, что еще хуже, сознательно используется правительством, чтобы манипулировать реакцией народа, Армагеддон[257] становится угрожающе близок.

Фолклендская авантюра показала нам, как быстро и просто это пропахшее нафталином племенное прошлое и свойственные ему эмоции могут быть возрождены и активизированы. Несколько образов, несколько фраз и лозунгов, услужливая пресса, явный заговор молчания со

[257] Примечания: 257

Армагеддон — великое побоище (библ. Армагеддон — битва в день Страшного суда).

стороны тех, кто не хочет раскрывать свои взгляды до тех пор, пока не станет ясно, куда именно прыгнет кот, который ходит сам по себе, — то есть электорат… Легкость, с которой возрождается это чудовище (даже в самой, как полагают, старой и мудрой из всех демократий мира), заставляет меня поверить, что его главный источник, его, так сказать, нерестилище есть столь же архаическое почитание чинов и властей предержащих, особенно когда это почитание основано на полумистических и традиционных представлениях.

Визит Папы Иоанна Павла II в Великобританию во время этой войны я нахожу особенно показательным. У меня не вызывает сомнений искренность его намерения способствовать достижению мира, и тем более несомненны его безукоризненная честность и личное мужество; глубочайшие сомнения вызывает у меня теология, которую несет нам папа. Когда человек рассуждает о том, что человеческая жизнь священна, и тут же, на одном дыхании, яростно обличает аборты и контроль рождаемости, я снова чую эту древнюю душу, вижу интеллект в капкане прошлого — то, что видится мне во всех религиях, предлагающих человеку лучшую жизнь после смерти, использующих уходящий

корнями в глубь веков призыв ничего не делать ради улучшения жизни сегодняшней.

Более благодушные атеисты могут просто списать Иоанна Павла со счетов, как действующего из самых лучших побуждений старика на Росинанте (образ этот я заимствую из другого недавнего романа — «Монсеньор Кихот» Грэма Грина[258]). Я же вижу в нем, при всей его несомненной «харизме», нечто весьма опасное, человека, насаждающего устаревшее и вредоносное мировосприятие, коренящееся в глубине тех самых остаточных общинных отношений и мифов, что в результате приводят к убийствам, подобным описанному в притче Габриеля Гарсии Маркеса (там епископ проплывает на пароходе мимо города и с капитанского мостика осеняет город крестным знамением «без злобы и без вдохновенья»); то же привело и к самому известному убийству в истории человечества — к смерти на кресте. И опять-таки больше всего меня огорчил не сам Иоанн Павел, а то, что его принимали с великим уважением не только католики (это было бы вполне естественно), но и огромное большинство населения страны. Народ Брита-

[258] Примечания: 258

Грэм Грин (1904–1991) — видный британский писатель; роман «Монсеньор Кихот» выпустил в 1982 г.

нии вдруг превратился в не что иное, как племя людей каменного века, в благоговейном ужасе взирающее на великого шамана; Реформация, все дебаты XVII века (самые значительные за всю историю нашей страны) как будто никогда вовсе и не имели места.

Век XX дал изобильные свидетельства того, что компонент каменного века в наших душах все еще достаточно часто управляет нашими действиями: вера в ритуальную значимость традиции (и ее символов), жажда власти и обладания новыми территориями за чужой счет, садистское стремление отомстить инакомыслящим и врагам, страх перед новым и непознанным (почему, например, в научной фантастике все в космосе представляется враждебным и злобным?), бездумное приятие самоназначенных олигархий и «вожаков», ксенофобия… список можно продолжить. Этот зловещий комплекс восприятий внутренней и международной общественной жизни, давным-давно ниспровергнутый как морально, так и рационально (и не в последнюю очередь Иисусом Христом), всякому писателю должен представляться подобным всегда не вполне осознанной символической или метонимической структуре, какую он (или она) навязывает персо-

нажам книги, над которой работает.

У персонажей, однако, есть любопытный обычай: они часто пытаются уйти от этого, совершая побег, которому многие из нас рады всячески содействовать. В притче Маркеса звучит особенно мощно, почти как у Золя, мотив неизбежности, невозможности ухода от этой структуры. Все человеческое, индивидуальное при этой структуре обречено, гибнет, не успев начаться, именно оттого, что окружающий мир управляется злой, племенной половиной видового сознания. Утрачивается различие между предсказанным и сказанным. В таком мире трагедия уже не просто риск, не вероятность, но прямая неизбежность.

Здесь у героя-жертвы нет выбора — точно так, как, по пророчествам некоторых пессимистов, нет его у всего человечества в преддверии ядерного самоубийства.

Три слова, наиглупейшим образом соединенные меж собой в истории, — это, несомненно, Свобода, Равенство, Братство. Все равно что посадить в одну клетку голодного тигра и двух ягнят и ожидать для этих ягнят счастливого будущего. Свобода индивидуальна, она — смертельный враг двух других социальных добродетелей. Даже установление весьма ограниченного равенства

в обществе требует высокой степени государственного контроля. Неограниченная свобода, столь превозносимая многими британскими и американскими замшелыми консерваторами, может найти оправдание только в убежденности, что все мы равно способны добиться успеха, стоит только захотеть; а если мы успеха добиться не можем, то вина за это лежит исключительно на нас самих. То, что это вредоносное дитя пуританского этоса смогло выжить, удивительно само по себе; то, что многие из тех, кто стоит у власти, по-прежнему поддерживают в нем жизнь (или проводят политику, молчаливо опирающуюся на его существование) после всех великих открытий в области генетики и психологии, сделанных в течение последнего века, вообще уму непостижимо. Ни в чем другом древняя душа, вечно пугающаяся призрака чистой случайности (представления о том, что никто не осуществляет верховного руководства), не проявляется так мощно.

Именно эта древняя душа мешает нам увидеть, что свобода сама по себе не обязательно есть добро. Как абстрактное понятие она аморальна, как понятие политическое — в качестве лозунга — она сегодня используется в той же степени

для того, чтобы оправдать автократию или культурную гегемонию, что и ради освободительных целей. Чего вовсе не нужно перегруженному плоту нашей планеты, так это такой свободы, что позволяет считать «коммунистическими» любые формы социального и экономического контроля над самым преуспевающим нашим меньшинством. Так называемый «свободный мир» остро нуждается в больших ограничениях, а не в большей свободе, а это неминуемо станет посягательством на те свободы, к которым призывают столь многочисленные глашатаи официального Запада, чья преданность по-настоящему принадлежит той системе, с помощью которой они сами могут удерживать власть и делать деньги. Я полагаю, что необходимость такого контроля больше не требует обсуждения в политическом контексте. Этот контроль стал биологическим и экологическим императивом.

Это и есть та веская причина, по которой я стал республиканцем. В отличие от мистера Гамильтона[259] и большинства моих коллег-антимонархистов, я ничего не имею против личных

[259] Примечания: 259

Самый известный в наши дни антироялист в Палате общин. — *Примеч. авт.*

промахов — реальных или приписываемых им — представителей нынешней королевской фамилии. Наоборот, мне кажется просто чудом — при той марионеточной роли, исполнения которой требует от них наша публика, — что этих промахов так мало. Нет, мне не нравится другое — отвратительно символический характер самого института; не его представителей, а того, что другие заставляют их представлять. И, опять-таки, мне кажется весьма трудной задачей провести различие между этим институтом и клановым тотемом периода неолита. Именно по этой причине наши тори так яростно отстаивают монархию. Тотем к тому же весьма удобный мертвый якорь для государственного корабля, пытающегося встать против приливной волны прогресса, и особенно против воплощения в реальность двух последних терминов знаменитой триады Французской революции. Может быть, мне стоит сейчас, в октябре 1997 года, вскоре после смерти принцессы Дианы, сказать, что я с некоторым сочувствием относился к позиции, которую она занимала. Ни ее бывшему супругу, ни ее сыну не следовало бы соглашаться нести крест королевской власти — этого бремени каменного века.

Безусловное преклонение перед королевской властью, перед наследственными пэрами, перед титулами и званиями, почитание каст и классов — всей этой искусственной иерархии — обеспечивает существование жесткой социальной системы, необходимой для любой страны, пожелавшей играть в военные игры. Нам нравится думать, что здесь, в Британии, после 1945 года и утраты империи нам удалось создать гораздо более бесклассовое, открытое, «реалистичное» общество. Если бы в этом была сколько-нибудь существенная доля правды, ситуация с Фолклендами никогда не возымела бы места, не говоря уже о посылке войск на острова, более того, можно было бы усомниться в том, что правительство в стиле миссис Тэтчер вообще могло бы быть избрано.

Беда конституционно укрощенной монархии в том, что ей приходится, согласно воле тех, в чьих руках реальная власть, по первому требованию становиться то вожаком шовинистической банды, то тамбур-мажором населения страны, превратившегося в *miles gloriosus*[260], то зарвавшимся воякой. Система избрания «но-

[260] Примечания: 260
Славные воины *(лат.).*

минального» президента может иметь свои недостатки, зато одного недостатка у нее явно нет — при такой системе народу страны нет необходимости постоянно ссылаться и оглядываться на средневековую концепцию существования особой социальной группы людей псевдобожественного происхождения (и притом вечных консерваторов), своей избранностью обязанных лишь случайности кровного родства. Она также не предполагает, что жизнь всего населения страны эмблематически должна определяться неотъемлемыми традициями и в результате оставаться неизменной. Именно эта эмблематичность так нравится американцам, называющим себя (какая ирония!) республиканцами; именно поэтому их так восхищают британские королевские особы и церемониальные мероприятия, с ними связанные.

Лозунг «Крест и меч» был многовековым проклятием Испании; у нас же таким проклятием стало проституирование лозунга «Королева и Родина», который все чаще становится оплотом шовинистического национализма и его неизменного спутника — расизма. Я знаю, что республиканские взгляды в нашей стране не пользуются популярностью и что существуют

практические политические аргументы (не в последнюю очередь — *savoir faire*[261] той, что ныне занимает свой пост) в пользу существующего строя, но ничто не убедит меня в том, что символические аргументы против не сильнее практических. Мы не можем вечно двигаться в будущее задом наперед: слишком высокую цену приходится платить за пустую видимость, хоть она и представляет собой весьма пышное зрелище.

Давным-давно я решил для себя, что не хочу быть британцем. Я — англичанин, точно так, как уэльсец — это валлиец, а уроженец Шотландии — шотландец. Красно-бело-синяя имперская Британия — дело истории, фикция, возможно, и необходимая когда-то, но более всего она, разумеется, просто мана[262] для соловья, причем такая же устарелая, как сама эта метафора. Не могу с уважением относиться к понятию, которое замещает собой столь многое, в котором столько зависти и ревности, утверждения собственной исключительности, когда, сверх всего прочего, оно призвано служить одеянием для голого короля.

---

[261] Примечания: 261
Находчивость, умение, навык *(фр.).*

[262] Примечания: 262
Мана — обманная приманка, манок *(устар.).*

Человечество теперь — одно целое, иначе ему грозит небытие; дорого обошедшаяся нам «победа Британии» на Фолклендских островах оставила у меня во рту горький привкус из-за напрасных страданий, которые она принесла множеству людей, из-за возмущения и лицемерием, и ложью умолчаний, способствовавших пропаганде войны с обеих сторон. Мы вовсе не нуждались в дополнительном доказательстве — ни в этом последнем, ни в Ливане, ни в Персидском заливе — того, что человеческая раса до сих пор остается в том же состоянии, в котором она находилась пять тысяч лет назад: невежественная, не осознавшая себя и по-варварски стремящаяся к насилию, когда возникают противоречия.

Я также хорошо знаю, что идеи «эволюционного социализма» — вроде моих собственных, — подвергающие сомнению все традиционные установления и институты, могут легко быть отвергнуты как абсолютная бессмыслица, особенно в стране, где люди все еще гордятся тем, что они — британцы, и сегодня все чаще удобно откидываются в креслах, наслаждаясь зрелищем человеческой комедии, или воспринимают это зрелище как международные соревнования на Кубок мира, такое же забавное (хоть и жесто-

кое) состязание на отдаленном поле. Но я ведь писатель, и, какими бы ни были другие наши недостатки, в силу нашей профессии все мы научились (как и политики) сознавать, какую устрашающую мощь обретают слово и образ, вызывая к жизни то, что таится в темных глубинах, и затопляя здравый смысл и рассудок. Второе, чему приходится научиться большинству из нас, — это то, что и мы можем попасть под влияние этих слов и образов; в таких случаях писатель терпит поражение, переставая быть художником. Но дурное, потворствующее дурным желаниям искусство наносит вред немногим; дурная, потворствующая дурным желаниям политика вредит миллионам людей. В массмедиа всего мира господствует философия правых или центристских кругов, и эти ангажированные голоса вряд ли когда-нибудь поддержат скептицизм избирателей, свержение с пьедестала идолов и разного рода *idées fixes*, то есть очищение от хлама и таинственности той самой, глухой и темной, кладовки сознания. Независимо от целей, которые они преследуют, все те, кто стремится к власти, как будто попадают в капкан необходимости использовать нашу древнюю племенную душу с ее легкоуправляемыми реакциями. Одна

из самых едких линий в «Хронике объявленной смерти» — бесконечные сожаления, а порой и уморительно-нелепые оправдания всех тех, кто вполне мог бы предотвратить убийство, но почему-то не сделал этого; и, может быть, самое печальное в фолклендской авантюре было то, как глубоко в ловушке у этого чудовища оказались — и остаются — даже наши оппозиционные партии и как велика потребность страны в поистине радикальной партии, свободной и от вчерашней тушеной капусты, предлагаемой нам тори и социал-демократами, и от столь же затхлого меню большей части привычного старого социализма.

Два брата ждут с наточенными ножами в руках. Сантьяго Назар, по случайности превратившийся в Христа, идет домой, чтобы встретиться с ними — и со своей смертью, а жители его города наблюдают и ждут, даже не пытаясь вмешаться, словно зрители в кинозале или читатели романа. Ничто не изменилось; ничто не может измениться, все идет так, как предсказано. Миссис Тэтчер, может, и говорит от имени Британии, но от моего имени говорит Габриель Гарсиа Маркес.

III. Литература и литературная критика

Мои воспоминания о Кафке (1970)

В каком-то смысле я хорошо подготовлен к тому, чтобы написать этот очерк, поскольку читал почти все, написанное Кафкой, еще в Оксфорде, когда был студентом — более двадцати лет назад, — и с тех пор не прочел ни единого его слова. Я совершенно уверен, что провалил бы даже самое элементарное школьное сочинение о его творчестве. Вы, конечно, подумаете — только дурак может, не зная броду, соваться в воду. Но чуть позже (пятясь, словно рак, как это мне свойственно) я надеюсь показать моим читателям, что можно кое-что сказать о средненормальном невежестве больших писателей. Ясно, что предложить какой-то новый взгляд на Кафку я не смогу; все, на что я способен, так это попытаться описать, в стиле натуралиста, работающего в поле, реальность его присутствия в моем культурном ландшафте. К этому описанию я намерен присовокупить некоторые размышления по поводу дилеммы, главной для всякого пишущего романиста, дилеммы вовсе не новой самой по себе, но такой, из-за которой все мы сегодня испытываем неловкость и к которой посмертное влияние

Кафки и его, так сказать, «статус» по-прежнему имеют самое прямое отношение.

Мой подход может сослужить мне службу в том смысле, что подчеркнет: этот очерк пишется практически работающим писателем, а не университетским литературоведом, и более того — писателем, которого не вполне устраивают сегодняшние взаимоотношения между преподавателями — и преподаванием — литературы и профессиональными литераторами. Я вовсе не убежден в том, что сочинитель литературных произведений — будь то прозаик или поэт — должен искать руководства под эгидой университета. Никто не пошлет потенциального жреца жизни обучаться в школе ритуальных услуг, каким бы полезным и блестяще выполняющим свои задачи это учреждение ни оказалось; точно так же, коль речь идет об искусстве, где столь высок спрос на индивидуальность, независимость и широту взглядов, молодой писатель не может безопасно войти в среду, озабоченную «ритуалами» прошлого, кодификацией и диссекцией целей и методов литературного творчества.

Вероятно, преподаватели литературы могли бы многому научиться у биологической науки. Здесь в течение последних двух десятилетий нарастала

существенная неудовлетворенность ограниченностью лабораторных наблюдений, не дающих надежных сведений о том, как на самом деле ведут себя птицы и звери в естественных условиях; теперь нам стало известно, что помещенные в клетку животные приобретают массу атипичных поведенческих черт — результат комплексного «клеточного» невроза от жизни в неволе. Подозреваю, что литературоведы и критики должны бы больше времени уделять этологии[263] субъектов исследования: как ныне живущие (за пределами университетского кампуса) писатели ведут себя, что они чувствуют. Слишком часто нас удостаивают квазинаучными взглядами на других писателей — писателей прошлого, а также вполне осознанным и нарочитым встраиванием тех же взглядов в анализ нашего творчества. Я намереваюсь — несколько ниже — в интересах такого этологического изучения *homo scriptor*[264] записать именно то, что помню (разумеется, без того, чтобы обращаться к текстам или справочникам) о жизни Кафки, о его творчестве. Ученым

[263] Примечания: 263

Этология — наука, изучающая поведение животных в естественных условиях.

[264] Примечания: 264

Человек пишущий *(лат.).*

это вряд ли придется по душе.

Как это приходится делать даже самым легкомысленным писателям, я должен был все чаще и чаще задумываться над проблемами стиля — и в своем собственном творчестве, и вообще. Довольно скоро обнаруживаешь, что большая часть трудностей возникает именно в этой области; то есть я имею в виду, что по мере того, как становишься старше, все меньше затруднений возникает из-за сомнений в том, что ты хочешь сказать, или из-за неуверенности в правильном выборе главной метафоры (в самом широком смысле этого слова), несущей основную идею. Я вовсе не хочу сказать, что проблемы повествовательности, развития характеров персонажей и символичности могут быть сняты одним мановением волшебной палочки — творческого опыта; дело скорее в том, что начинаешь понимать: вероятнее всего, со временем ты сумеешь разрешить большинство проблем в этих областях, раз удавалось как-то по-своему справляться с ними прежде.

Когда-то я с удовольствием писал первые главы романов. У меня есть определенные способности к повествованию, и я тогда полагал, что нет ничего проще, как писать первые главы новой книги…

все равно как, бывает, нам кажется — и очень часто, — что нет ничего проще, чем преодолеть первые склоны горы, на которую собираешься взобраться. Но теперь первые главы стали для меня самым настоящим кошмаром. Оказывается, я не способен работать, пока не отыщу подходящий ракурс, с которого следует «вести съемку», точно соответствующий замыслу тон или голос, и — самое важное и самое сложное среди всего прочего — свой внутренний настрой, точно отвечающий теме книги. Любопытно, что найти соответствующий настрой в персонажах не так трудно, но это не разрешает реальной проблемы, возникающей между горшечником и глиной, поскольку самый легкий, опасно легкий путь здесь — это позволить глине диктовать горшечнику форму. Обычная история — стоит лишь дать персонажам головы и сердца, как они с радостью ухватятся за возможность самим писать вашу книгу; если пользоваться не столь антропоморфными терминами, писатель может просто дать волю своим менее высоким талантам, что обычно приводит к серьезным нарушениям в глубинной структуре книги и в ее замысле. Такие характерные нарушения мы встречаем, например, в романах Диккенса: для него они весьма

характерны.

Здесь я предполагаю поразмышлять немного об аспекте «соответствующего голоса» в писательском ремесле. К настоящему моменту вы, надеюсь, уже увидели, как это увязывается с Кафкой, поскольку ни один современный писатель не достиг большего своеобразия стиля и голоса, большей определенности аромата и вкуса в продукции литературной кухни. Мы видим это в обыденном общении (обыденном, по крайней мере пока, для людей образованных), в обычной беседе, когда реальность заставляет вспоминать об образах кафкианского мира. Позвольте привести здесь несколько примеров, подмеченных мною недавно.

«Это могло бы быть просто чем-то из Кафки!», «Сумасшедший дом какой-то. Кафка чистейшей воды!», «Знаете, кому бы там вот как понравилось? Кафке!» (Описываются личные особенности и различные события.)

«Где-то между Льюисом Кэрроллом и Кафкой». (Из доклада о процессах в Чикаго.)

«Кафка жив!» (Студенческий плакат на демонстрации в знак протеста против университетской бюрократии.)

«Разжиженный Кафка». (Из рецензии на но-

вый фильм.) Что можно сказать обо всех этих, таких знакомых, попытках сделать Кафку полезным инструментом для описания ситуаций? Прежде всего такое употребление, вполне очевидно, восполняет недостачу в существующем инструментарии; оно заключает в одном слове (и притом фонетически напоминающем о чем-то довольно приятном: «каф-ки-ан-ский» — сильный-слабый-сильный-слабый… словно шлепанцы на ступенях пустой лестничной клетки) то, что прежде требовало по меньшей мере прилагательного с обстоятельством: «удушающе бюрократический», «необъяснимо зловещий», «разочаровывающе непостижимый» и т. п. Во-вторых, такое обыденное использование на самом деле есть всего лишь экстраполяция внешней, поверхностной видимости, а не глубинной сути творчества Кафки. Не принимается в расчет метафизический его аспект; более всего помнится ощущение бессмысленности процесса и крах, особенно в связи с личным провалом, невозможностью добиться самого элементарного обслуживания, самого простого ответа от какого-то огромного безличного учреждения — министерского департамента, отеля, большой фирмы. В-третьих, на самом деле вовсе не обя-

зательно даже читать Кафку, чтобы вот так его использовать. По сути дела, это слово следует набирать просто без кавычек: кафкианский.

Наконец, такое экстраполирующее употребление творчества писателя (или злоупотребление им) не так уж часто встречается. Такого не случалось со многими столь же или более значительными авторами. Большинство адъективных форм, образованных от писательских имен, которые на слуху или часто попадаются на глаза, в реальности оказываются просто историческими или критическими ярлыками и не проникают в широкий обиход вне литературного контекста: шекспировский, вольтеровский, шовианский, диккенсовский и другие в том же роде. Возможно, определение «диккенсовский» и имело в свое время более широкое употребление. Полагаю, оно могло означать что-то вроде «забавно гротескный», «отдающий старыми добрыми временами», но самый факт того, что такое употребление отошло в прошлое, заставляет предположить, что оно было тесно связано с той особой гротескностью, со старыми пиквикскими временами, которые были созданы Диккенсом. Существуют также писатели, чья «адъективная ценность» строго ограничивается рамками дис-

куссий об их творчестве. Причины этого вовсе не в недостаточной популярности авторов, не в том, что работы их не столь превосходны, маловлиятельны или не оригинальны и пр., и пр. (взять хотя бы английский роман XIX века); мы не обнаружим употребления вне этого контекста таких имен, как Остин, Скотт, сестры Бронте (впрочем, хитклифовский попадается все чаще[265]), Теккерей, Джордж Элиот. Лишь троллоповский, хардиевский и джеймсовский, кажется, обрели жизнь вне литературных стен, но ни одно из этих прилагательных не идет ни в какое сравнение с прилагательным «кафкианский».

Короче говоря, кажется, прилагательное «кафкианский» относится к редчайшей категории. Другим вполне очевидным кандидатом туда же является раблезианский[266]; еще одним — по крайней мере здесь, в Британии, — чеховский. Можем ли мы усмотреть здесь некий общий фактор? Во всяком случае, ясно одно. Их творчество довольно тесно (что вовсе не означает — неглу-

---

[265] Примечания: 265

...впрочем, хитклифовский попадается все чаще... — Хитклиф — главный персонаж романа Эмили Бронте (1818–1848) «Грозовой перевал» (1846)

[266] Примечания: 266

С подобной же экстраполяцией поверхностной видимости: «по-доброму непристойный». — *Примеч. авт.*

боко) охватывает четко ограниченные области человеческого опыта или чувств, этим опытом порождаемых. У Рабле это восторг, вызываемый опытом физическим; у Чехова — чувство тщеты, пустоты жизни; у Кафки — чувство разочарования, преследования, издевательств. А ведь подобный опыт и подобные чувства повсеместны, однако они, очевидно, не находили адекватного определения или названия до тех пор, пока не явились прославившие их гении. У Кафки мы можем увидеть особую сфокусированность, особую направленность интереса, позволяющую связать непосредственные последствия промышленной революции с ужасами Дивного нового мира.

Этот тип использования имени автора скорее ближе к тому, как используются имена Галилея, Ньютона, Дарвина, Фрейда или Эйнштейна: галилеевский, ньютоновский и т. п. Я-то полагаю, что в этом направлении путь литераторам (какая ирония, что именно Кафке это оказалось так легко и просто!) был проложен учеными. Чисто литературный гений имеет к этому весьма малое отношение. Упомянутые мной писатели — все трое — анализировали и исследовали «темные» стороны всечеловеческого жизненного опыта. В этом ракурсе Рабле был первым исследователем

этики общества вседозволенности; Чехов — психологии неудачника; Кафка — экзистенциальной социологии, бытия и небытия. Но самый странный из напрашивающихся выводов заключается в том, что все трое, должно быть, строили свое творчество на собственной фундаментальной реальности гораздо большей значимости, чем многие откровенно реалистические писатели. Лучше всего этот парадокс виден в творчестве четвертого писателя, вполне достойного дополнить это трио: я имею в виду Льюиса Кэрролла. Хотя он и не удостоился того, чтобы из его имени сделали прилагательное, его произведения очень часто цитируются в применении к определенным, часто встречающимся ситуациям. Мы знаем, что в книгах об Алисе присутствует — хотя и глубоко скрытый — плотный слой математической логики; а в Доджсоне мы, несомненно, узнаем ученого пионера-исследователя как в области юмора, так и в области психологии, если не в математике самой по себе, — хотя зеркальная вселенная и антивещество современных физиков, вне всякого сомнения, очень пришлись бы ему по душе. Но, по-видимому, его символический мир слишком абстрактен и расплывчат, чтобы прилагательным «кэрролловский» или

«алисийский» удалось проскользнуть в наш повседневный словарь. Такая жалость! Я, например, не смог бы подобрать лучшего слова для определения той внешней политики, какую ведут Соединенные Штаты последние несколько лет.

Однако позвольте мне отпрыгнуть назад, к красной тряпке, которую я вывесил для университетского быка в первом абзаце этого эссе. Разумеется, весьма существенно, чтобы преподаватель литературы был хорошо знаком с текстами, о которых он рассуждает, и вполне понятно его возмущение, когда он слышит, что кто-то позволяет себе более или менее хвастаться тем, что не знает предмета. Однако жестокая (и, возможно, в большинстве случаев полезная) правда о ситуации с большинством практикующих писателей заключается в том, что то, что мы производим на свет, будет идти так, как у меня получается с Кафкой: будет в лучшем случае становиться смутным воспоминанием, а часто и вообще сотрется из памяти на протяжении огромного пространства жизни наших читателей. Коротко говоря, мы ведь пишем не для тщательного «лабораторного» изучения, но для обычных читателей, чей ум зачастую далеко не внимателен; не для того, чтобы наши писания

стали предметом специального изучения, а для кратковременного, словно вспышка молнии, переживания в многообразной жизни неспециалиста.

Разумеется, я вовсе не хочу этим сказать, что мы и не хотим остаться в памяти читателей. В век, когда величайшим интеллектуальным преступлением стала считаться претенциозность, очень мало говорят о былом пристрастии литераторов к *aere perennius*[267]. Думаю, все считают, что ни один приличный писатель (или писательница) не допустит, чтобы такая вульгарная и нагло-высокомерная мысль хотя бы на малый шаг приблизилась к его (или ее) пишущей машинке. Во всяком случае, теперь стало почти аксиомой, что книги хорошего писателя должны плохо продаваться. Я полагаю, что вопрос о влиянии на писателя того, как он сам относится к диаграмме собственного успеха, остро нуждается в отдельном этологическом рассмотрении. Ни за что не поверю, что какой-либо писатель — за исключением самых низменно-коммерческих авторов — не испытывает мощнейшего влияния мысли о своей будущей репутации, когда пишет.

---

[267] Примечания: 267

Нерушимый, вечный (букв.: крепче бронзы). Часть строки из стихотворения «Памятник» римского поэта Горация (65–8 до н. э.).

Финансовые соображения могут заставить писателя — на некоторое время — поверить в то, что большой аванс и высокая «продаваемость» книги — главная польза от литературных занятий, а быстрый успех, несомненно, кружит голову и вызывает стремление к повторению… как и всякий другой наркотик: ведь успех — это единственная компенсация за провал в реальной жизненной гонке. В конце концов, я могу понять, когда девушка решается пару раз продать себя — ради освобождения от необходимости продаваться, но не для того же, черт возьми, чтобы на всю жизнь остаться проституткой.

Одним из возможных способов удовлетворить это стремление к увековечению имени является творчество не ради широкого круга читателей, но для узкого круга специалистов; отсюда можно сделать поспешный вывод, что, поскольку университетский литературный истеблишмент есть главный арбитр непреходящего значения, то лучше всего адресоваться именно к нему. Тогда за спиной писателя встают фигуры высоколобого журнального критика и университетского профессора — преподавателя литературы. Если я могу удовлетворить их утонченный и взыскательный вкус, зачем мне беспокоиться о

ненадежных и непамятливых людях толпы где-то там, вне увитых плющом университетских стен?

Одна из существенных причин для такого беспокойства, мне думается, та, что искомым критерием должен быть не столько какой-то (полумифический) литературный истеблишмент, сколько былые и теперешние писатели, которым случилось войти в интеллектуальную моду в каждую данную эпоху. Есть опасность оказаться в фатальной близости к этим ревнивым божествам — и их столь же ревнивым жрецам и приверженцам. Однако я такое решение отвергаю в основном потому, что оно как бы пренебрегает должным процессом и скорее напоминает стародавний обычай уклонения от справедливого суда, когда аристократы имели право требовать, чтобы их судили равные им по положению, а также и потому, что отрицает долг любого из искусств, который заключается в том, чтобы (пусть даже всего лишь развлекая) улучшать общество в целом. Я гляжу на краткий путь от Парнаса до Академических рощ с великим подозрением: возможно, академия, университет и были первыми, кому время от времени удавалось открыть истинные достоинства непризнанного автора, но это не освобождает нас, писателей,

от того, чтобы предстать перед судом публики. Именно оттуда следует нам начинать, именно там — заканчивать. Таково наше предназначение: иной честной судьбы нам не дано.

Ученое университетское внимание, какое каждый писатель надеется когда-нибудь заслужить, есть на самом деле некая особая абстракция, уход от реальной аудитории: именно так и следует писателю к этому относиться. Наша истинная задача — запечатлеть что-то достаточно прочное на гораздо более твердой поверхности — в умах широкого круга читателей; я хочу использовать остающееся мне пространство эссе для того, чтобы поразмышлять об этом, и особенно о той роли, какую играет обретение соответствующего голоса в таком запечатлении.

Но сначала я напишу о том, что помню о Кафке. Надеюсь, теперь станет ясно, почему мне так удобно — хотя это и стыдно, — что я не перечитывал его произведений в последние двадцать лет. Мне хочется передать представление об общем, ординарном характере читательской памяти ординарно забывчивого человека — короче говоря, о том, что в ней остается.

Не могу вспомнить ни одного эпизода из Кафки, за исключением того, где человек, лежащий

в постели, превращается в таракана. Мне кажется, это было в рассказе, который называется «Превращение». Помимо этого образа, ничего конкретного вспомнить не могу. Не знаю, что Кафка хотел сказать этой историей. Я почти уверен, что в «Замке» рассказывается о человеке, который пытается поговорить с кем-то в замке. Он живет в гостинице поблизости? Не могу поклясться, что так это и есть. Не помню, удалось ли ему вообще когда-нибудь попасть в этот замок и о чем именно он хотел спросить, не помню ни хода действия, ни заключения. «Процесс» начался с немотивированного ареста и от начала и до конца был рассказом о человеке, тщетно пытавшемся выяснить, за что его арестовали и в чем обвиняют. Опять-таки в памяти — ни одной детали. «Америку» его я так и не прочел. Читал другие его короткие произведения, но воспоминаний о них у меня вовсе не сохранилось. Почти уверен, что еще в Оксфорде прочел биографию Кафки, написанную Максом Бродом (раз уж я помню, что есть такая книга), но не помню из нее ни единого факта. Думаю, Кафка жил примерно

между 1870 и 1930 годами, но могу ошибиться[268] лет на десять и в ту, и в другую сторону. Не знаю, был ли он женат или нет, как зарабатывал себе на жизнь и где… Почему-то он ассоциируется у меня с Веной, но вполне возможно, что я просто путаю его с Фрейдом или с Шубертом, а то и еще с кем-нибудь.

Вот видите — ужасающее признание в невежестве. И при этом я собираюсь не только шокировать, но и оскорбить читающих эти строки утверждением, что — по моим ощущениям — я хорошо знаю Кафку, он хорошо мне известен (сказать: незабываем — вряд ли было бы теперь уместно): настолько хорошо, что мне нет необходимости его перечитывать. Что мне действительно хорошо известно в его творчестве, так это его дух, тон его голоса, краски (или их отсутствие), тенденция и подспудный смысл его работ, его блистательная единая метафора. В моей памяти два его великих романа слились в один и, по правде говоря, представляются чуть ли не

[268] Примечания: 268

Думаю, Кафка жил примерно между 1870 и 1930 годами, но могу ошибиться… — Франц Кафка родился в Праге в 1883 г. и умер в 1924 г. При жизни опубликовал всего две работы — «Приговор» (1916) и «Превращение» (1917). Романы «Процесс» (1925), «Замок» (1926) и неоконченный «Америка» (1927) были посмертно опубликованы другом писателя Максом Бродом вопреки запрету автора, выраженному в его завещании.

двумя вариациями одной и той же темы: вполне возможно, что это совершенно неоправданное и неуклюжее их соединение. Я не припоминаю, чтобы чтение Кафки было таким уж приятным занятием; в моем студенческом мозгу отложилось лишь впечатление чего-то совершенно особого, какого-то необычного нового оттенка и поразительной новой формулировки вопроса (или жалобы) о существовании человека. Может быть, оттого что я англичанин, выросший и получивший образование очень далеко от Центральной Европы, я не нашел особой эмоциональной привлекательности в его произведениях — ничего похожего на нежную привязанность, какую испытываю к Чехову, например. Вне всякого сомнения, что-то в Кафке противоречило, с одной стороны, присутствовавшей во мне доле английского эмпиризма, с другой — столь же свойственному мне как англичанину романтизму. Он воспринимал собственные фантазии слишком уж всерьез. Вовсе не в фантастическом или сатирическом английском духе.

Но, высказавшись обо всем этом достаточно недобро, я признаю, что Кафка оказал на меня влияние. Несколько немецких критиков сообщили мне об этом. Два других названия «Волхва»

были «Лабиринт» и «Игра в Бога», а в первом наброске этой книги стиль и «атмосфера» были гораздо более кафкианскими. Не думаю, что этим вещам следует придавать такую уж большую важность, поскольку невозможно даже подумать о романе со сколько-нибудь значительными элементами наваждения, который не позаимствовал бы чего-то у Мастера, скорее можно было бы представить себе снабженную всеми необходимыми продуктами кухню без черного перца.

Итак, Кафка оставил мощный «образ» в моей не столь симпатизирующей ему и далекой от совершенства культурной памяти. Могу ли сказать, как именно это было сделано? Сам я думаю, что главное — в особом тоне его голоса, в стиле, абсолютно соответствующем содержанию, а не в чем бы то ни было в самом содержании его книг. В этом он всегда остается совершенно особенным. Никто больше так не «говорил». Такое впечатление, что Кафка расчистил вокруг себя определенное пространство в истории литературы и благодаря этому стал как бы вехой, контрольной точкой для всех писателей, явившихся после него. И, более того, вехой, слишком приближаться к которой — иными словами, подражать — весьма опасно. Она обладает странным

магнетизмом, каннибальским характером. На этой территории нарушители будут непременно наказаны — за плагиат.

Все сказанное возвращает меня к дилемме современного писателя, пытающегося создать собственное *vita brevis, ars longa*[269] или, говоря более практично, стремящегося найти такой метод, что пробьет холодный гранит массового равнодушия и забывчивости. Кафка стоит и будет стоять прочно, как столп, символизирующий высший пример такого уникального метода. Он требует от писателя ограничения себя одним полем (которое может иметь универсальную значимость и актуальность) и разработки уникальной «методологии» для исследования и описания природы, «законов» и проблем этого поля. Ясно, что выбор метода здесь столь же важен, как и выбор поля. Неразрешимые тайны бытия, пустота общества, параноидальное чувство, что человек обречен стать жертвой, — понимание всего этого существовало и нашло свое выражение еще у досократовских философов, да и, по правде говоря, уже в самом первом и самом недооцененном из всех недооцененных

---

[269] Примечания: 269
Жизнь коротка, искусство вечно *(лат.).*

литературных шедевров — «Сказании о Гильгамеше»[270]. Это было имплицитно и эксплицитно выражено во многих произведениях писателей, творивших до Кафки, — у Достоевского, Золя, даже у Диккенса, у всех великих авторов трагедий. У Кафки фундаментальное значение имеет то, как сказано, а не то, что сказано.

Неспособность увидеть это и объясняет, почему столь многие из пытавшихся преодолеть взятую Кафкой вершину потерпели неудачу. Особенно опасным подъем к ней делает один из наиболее свойственных Кафке подходов — отрицательное отношение к персонажу. Не думаю, что одна лишь плохая память повинна в том, что мне не удается припомнить конкретные эпизоды его произведений. Разумеется, в его намерения отчасти входило, чтобы в читательских умах оставалось впечатление об общем процессе в целом, не о его деталях, и — разумеется — такой подход существенно важен, просто великолепен для достижения поставленных целей. Нельзя диа-

---

[270] Примечания: 270

...в самом первом и самом недооцененном из всех недооцененных литературных шедевров — «Сказании о Гильгамеше», — Гильгамеш — легендарный правитель Урука, шумерского города-государства (первая половина III тыс. до н. э.), герой одного из наиболее сохранившихся произведений древней литературы (эпопеи на двенадцати табличках из библиотеки Ашшурбанипала в Ниневии).

гностировать анемию у пациентов с нормальным составом крови или невротическую депрессию, связанную с комплексом неполноценности, у глупо-самодовольных. Во всяком случае, я полагаю, именно это заводило многих писателей если не в тупик, то в немыслимые ситуации.

Самая известная из таких «немыслимых ситуаций» — французский *nouveau roman.* Здесь Кафка сыграл роль гамельнского дудочника. Даже если сбросить со счетов тот труднопреодолимый барьер, что создается разницей в риторических традициях *(langue écrite*[271] и *langue parlée*[272]) и значительно большей, чем у нас, приверженностью французов — на протяжении всей их культурной истории — к чистоте стиля, я полагаю, теперь уже все признают, даже и в самой Франции, что эксперимент *nouveau roman* провалился в попытке доказать предложенный тезис. Первые успехи *nouveau roman* на самом деле были *tours de force*[273] метода письма и явились доказательством чего-то совершенно противо-

---

[271] Примечания: 271
Язык письменный *(фр.).*

[272] Примечания: 272
Язык устный *(фр.).*

[273] Примечания: 273
Букв.: проявления силы; здесь: демонстрации силы *(фр.).*

положного утверждениям Роб-Грийе о том, что гораздо большая «правда» может быть достигнута, если выбросить за борт все прежние методы создания персонажей и повествования. Реально удалось доказать лишь то, что и правда можно добраться из Виннипега в Монреаль, следуя в западном направлении, но выбор направления более очевидного все же сделает путешествие гораздо более приятным для ваших попутчиков — то бишь ваших читателей.

Можно утверждать как аксиому: антиперсонаж требует не только нереалистического фона (то есть времени и места действия), но и нереалистического (или мифического) замысла и такой же жизненной философии автора. Сам Кафка великолепно реализовал эту аксиому. Даже самые страстные его поклонники не станут утверждать (во всяком случае, я надеюсь, что не станут), что его заключения о положении человека и еще менее — о реакциях человека на это положение (даже если мы приняли основные посылки автора) есть реалистическое изображение того, что происходит. Приходится сказать что-то вроде: он передает то, как мы порой чувствуем и воспринимаем разные вещи, когда испытываем отчаяние или погружаемся в депрессию. Во всех широко

распространенных формах экстраполированного использования, о которых я упоминал выше, присутствует ощущение абсурдного. Реальная жизнь вдруг стала «чем-то из книжки», представилась нереальной. Кафка воздвигает модель гипотетической вселенной, которая гораздо хуже действительности. А это метод гораздо более характерный для жанра трагедии, чем для романа. Никому никогда и в голову не приходило обвинять трагедии «Царь Эдип» или «Лир» в недостатке реализма, поскольку все мы приучены совершать необходимый метафорический прыжок, чтобы попридержать то, что составляет наши обыденные представления о реальности.

Но здесь мы встречаемся с парадоксом. Что-то в романе изо всех сил стремится к реализму в обыденном значении этого слова, точно так, как в поэзии или драме что-то стремится от него прочь. В том смысле, что вся литература есть попытка уйти от железной реальности, стремление выйти за ее пределы, можно было бы сказать, что прозаическая литература — последней из крупнейших литературных форм явившаяся миру — выказала менее всех доблести в этом предприятии. Реже всех остальных она выходит за пределы реальности; она остается в стенах этой камеры и пытается

с ней ужиться. Каждый романист прошел через этот опыт (или, может быть, «переживание» будет здесь более подходящим словом) борьбы между желанием быть верным жизни как она есть и стремлением остаться верным собственным «искусственным» теориям относительно ее природы, назначения и всего остального. Следует признать — *nouveau romanciers*[274] не откажешь в значительной доле мужества именно в этом отношении; и возможно, что их закончившееся поражением наступление было не более напрасным, чем потерпевшая поражение атака кавалерийской бригады, неверно выбравшей место сражения. Хоть один раз на это надо было пойти — во что бы то ни стало, так сказать. Можно подойти ко всему этому и с другой стороны, сравнив, скажем, трагические романы Томаса Гарди с романами Кафки. Гарди совершенно четко оказывается внутри «камеры», о которой я говорил выше. Хотя вся техника и очищающий эффект таких романов, как «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», могут показаться подобными технике и катарсису классических трагедий, атмосфера и текстура сюжета реалистичны. Еще более ясно это видно

[274] Примечания: 274
Здесь: представители «нового романа» *(фр.).*

в произведениях Золя. Весьма симптоматично, что все попытки поставить произведения Гарди в театре и кино жалким образом провалились. Не знаю, подвергались ли романы Кафки столь же нелепым изменениям, но я мог бы ожидать, что его произведения переживут преображение гораздо лучше.

Кафка всегда казался мне ближе к Беккету, чем к другим писателям нашего времени, поскольку он, как ни странно, оказался так далек от архисоздателя положительного персонажа (и учителя Беккета) Джеймса Джойса. Подозреваю, что наша теперешняя система классификации литературы испытывает крайнюю нужду в собственном Линнее, и я уверен, что он увидел бы в Кафке гораздо больше от трагического драматурга, чем собственно романиста. Кафка плавал в наших водах, но от этого стал не более рыбой, чем Моби Дик[275].

Однако на этот раз я отплыл довольно далеко в поисках ответа на вопрос о том, разумно ли подражать Мастеру и имитировать его метод. То, что перед нами, возможно, прячущийся под маской

[275] Примечания: 275

Моби Дик — имя огромного белого кита, центральной фигуры одноименного романа (1851) американского писателя *Германа Мелвилла* (1819–1891).

романиста трагедийный драматург, не так уж не относится к делу; и впрямую к нему относится то, что обретение Кафкой особого «голоса» зависело от весьма сложного комплекса сопутствующих необходимых условий, особенно тех, что кажутся более свойственными центральноевропейской ментальности и культурному обрамлению, чем англосаксонским. Не припомню ни одного произведения на английском языке, которое могло бы отдать должную дань Мастеру. Самый блестящий из наших собственных мифотворцев — Джордж Оруэлл — произрастает в гораздо большей степени из английской сатирической традиции. Некоторые из новых чешских и польских писателей — на ум приходят Гавел, Грабал, Мрожек — больше преуспели в этом, но, кстати говоря, двое из них — драматурги.

Сейчас, пожалуй, мне лучше выложить карты на стол и признаться, что я задаюсь вопросом не столько о разумности подражания Кафке и имитации его метода обретения запоминающегося «голоса», сколько о слишком разросшемся в наши дни погружении в проблему вообще. Она по-прежнему остается слишком весомой в среде наших ученых и критиков (и в школах писательского творчества), то есть слишком большое

значение придается обретению особого стиля или — если говорить с точки зрения литературно-критической кухни — вкуса и запаха. Поскольку столь значительная доля литературной критики посвящается прослеживанию влияний и анализу текста, возник не объяснимый разумными доводами спрос на немедленное распознавание либо стиля — через анализ текста по предложениям, — либо трактовки и темы произведения. Такой подход может завести некоторых писателей в капкан собственного своеобразия. Огромное число писателей-новичков в Соединенных Штатах (то есть в стране, наиболее приверженной к прагматическим и рациональным решениям) страдают пристрастием к технике письма как способу достижения поставленных целей. Я, разумеется, не собираюсь выступать здесь в защиту новой бесстилевой анонимности. Но мне кажется, что есть опасность слишком глубоко погрузиться, подобно некоторым актерам, в сотворение собственного голоса, а это может оказаться приемом, грозящим превратить ту форму, что должна быть самой открытой из всех литературных форм, в закрытую.

Образ, недавно возникший у меня для определения таких озабоченных голосом писателей, —

путешественники за границей. Фактически они всегда едут в одну и ту же страну одним и тем же способом. Естественным образом они становятся специалистами по этой стране и по ее языку; и их работы приобретают определенную связность, встроенный комплекс структурных взаимосвязей, которые, в свою очередь, предоставляют широкие возможности для четкой и — без сомнения — технически вполне удовлетворительной работы литературных обозревателей. Погоня за нюансами может превратиться чуть ли не в самодовлеющую индустрию.

Метод, который я сам предпочитаю, можно проиллюстрировать образом противоположным — он подобен путешественникам, разъезжающим по разным странам. Возникает возможность использовать разные стили и разные голоса, разные романные формы. Невыгоды такого положения очевидны. Мы не создаем узнаваемого личного стиля. Наши произведения могут сбить с толку своей разбросанностью, несвязностью — представляются бьющимися в поисках, но не в похвальном смысле, а совсем наоборот. И мы никак не можем избежать сравнения с муравьем и стрекозой. Я слышал высказывания в том духе, что неспособность овладеть узнаваемым

стилем (то есть поддающимся пародированию) эквивалентна моральной трусости, отсутствию литературной серьезности. Может, оно и так; только я не думаю, что такая уж большая трусость (а безграничное честолюбие — это ведь совсем другое дело) кроется в попытке овладеть разными стилями. И эта работа уж точно не из самых легких.

Обсуждаемая проблема — одна из наиболее насущных для находящихся в боевой готовности писателей наших дней; и основной фактор, определяющий, какой путь писатель изберет, — это до какой степени владеет им (или ею) наваждение (то есть желание писать) и какую его (или ее) наваждение принимает форму. Сам я полагаю, что всякий писатель находится во власти наваждения, так что на самом деле главное здесь — форма: отдается ли предпочтение самому акту писания или выражению какого-то чувства или собственного понимания жизни. Что касается меня, то я испытываю колоссальное наслаждение от реального процесса писания и не могу даже подумать ни о чем более приятном, чем изучение этого процесса во всех его возможных вариантах. Возникает вероятность, что то, что я пишу, может показаться серией заметок путешественника о

его поисках наслаждений. Мое наваждение — это новые (для меня самого) миры писательства, а не укрепление когда-то уже выбранных старых. Спешу добавить, что я вовсе не настаиваю на моем отрицании противоположного принципа настолько, чтобы стремиться запретить ему следовать всем, кроме таких гениев, как Кафка. В действительности я хочу всего лишь предложить не более чем гипотезу: если я прав и роман теснее связан с реалистическим описанием жизненного опыта, чем все другие литературные формы, тогда не обязательно атаковать один и тот же объект с помощью всегда одного и того же оружия, и можно кое-что сказать в пользу другого вооружения и иной стратегии, или, иными словами, можно и не слишком хорошо помнить Кафку и ему подобных.

По правде говоря, все, чего я добиваюсь, — это чтобы сохранялась возможность свободного выбора, чтобы не приходилось наблюдать, как будущие писатели загоняют себя в творческий (правильнее сказать — подражательский) процесс, в результате которого они надеются застолбить себе небольшой участок, а потом отстаивать его всю свою жизнь. Чем дальше, тем больше человеческая свобода живет в человеческом искусстве,

и мы не можем допустить — единственное, чего мы никогда не должны допустить, — чтобы нам извне навязывали художественные методы и цели. В конечном счете именно это, возможно, и есть та глубочайшая и парадоксальнейшая мораль, которая кроется в преследующей нашу память кафкианской тьме.

Конан Дойл (1974)

Я думаю, самый широко запомнившийся отчет Конан Дойла о работе Холмса и Ватсона — это «Собака Баскервилей». Но вот что большинство из нас забыло: этот рассказ по причинам, имевшим весьма малое отношение к самому сюжету, оказался одним из наиболее восторженно принятых публикой, когда впервые увидел свет в серийных выпусках, начатых в августе 1901 года. Причина восторга была проста. Холмс исчез 4 мая 1891 года, после ужасающей схватки с его архиврагом Мориарти у Рейхенбахского водопада. В «Последнем деле Шерлока Холмса» (1893) Ватсон рассказал о кончине Холмса: «... я не знал тогда, что больше мне не суждено было видеть моего друга»[276]. Настоящим убийцей был, разумеется, сам Конан Дойл. Он покончил с легкомысленным плетением баек и целых восемь лет противостоял льстивым уговорам: ведь он был человеком гораздо более серьезным, что и доказал своим

[276] Примечания: 276

Рассказы цитируются по переводам Д. Лившиц, Ю. Жуковой и Н. Волжиной *(А. Конан Дойл.* Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2 и 3. М., 1966).

мужественным поведением на поле боя во время англо-бурской войны в качестве военного врача, а в качестве писателя — открытыми выступлениями в печати о своей гражданской позиции по поводу той же войны. Но в 1901 году, поправляясь в Норфолке у приятеля-журналиста и партнера по гольфу от пережитого в Южной Африке, он однажды не смог выйти на поле для игры в гольф из-за проливного дождя. Флетчер Робинсон развлекал писателя, рассказывая ему дартмурские легенды, в числе которых была и легенда о собаке-призраке Дартмурских болот. Месяцем позже Конан Дойл шагал через Дартмурские болота, взращивая в душе зерно будущего романа. Холмс в воображении писателя был уже давно и прочно мертв, и первоначальное намерение, скорее всего, было написать что-то в историческом ключе. Но когда дело дошло до дела… собака потребовала Холмса, и она Холмса получила. И хотя Конан Дойл настаивал, что рассказ идет о временах до 1891 года, на самом деле никого обмануть так и не удалось. Серия закончилась в апреле 1902 года. В октябре 1903-го появился самый долгожданный из всей серии рассказ — «Пустой дом». В нем объявлялось, что Холмс уцелел в рейхенбахской схватке; иначе говоря, Конан Дойл снова понес

свой крест. Эту новость приветствовали с бурной и повсеместной радостью, словно весть об осуществлении одной из великих надежд англо-бурской войны.

Новая книга явилась, таким образом, чем-то вроде проверочного теста: проверялась и широта читательского спроса после восьми лет молчания, и способность автора этот спрос удовлетворить. Частые заявления Конан Дойла о том, что два великих порождения его ума ему надоели, следует всегда принимать с добавлением целой щепоти соли, и более всего — после означенного первого шага к их полному возрождению. Обычный способ убийства надоевших персонажей (или возможность числить их среди мертвых) — это показать их в какой-нибудь совершенно банальной, много раз повторенной ситуации, а никак не помещая их в предельно романтическое окружение, да еще лицом к лицу (вернее сказать, к пасти) с одним из величайших архетипических чудовищ человеческого фольклора.

Пес смерти — собака с самой древней родословной из всего семейства псовых, подробно описанной с давних времен, во всяком случае,

со времен древнеегипетского Анубиса[277], зловещего бога-могильщика с шакальей головой. Люди эпохи мезолита в Северной Европе принялись вытравливать враждебность из волков еще около 7500 года до н. э., — собачьи кости того времени были обнаружены в йоркширском Стар-Карте, — но страх, рожденный этой родословной, сохраняется во всем мире до сих пор. У нас в Британии такая люпофобия[278] дольше всего сохраняется в группе легенд о Черном псе. На расстоянии меньше мили от моего дома в Дорсете есть пустынный проулок. Пойдете туда как-нибудь вечером — увидите небольшую черную собаку; чем ближе она станет к вам подходить, тем больше и больше она будет становиться. Как быстро вы бы ни бежали, вам от нее не убежать. И когда она настигнет вас, чтобы убить, и ее слюнявая пасть нависнет над вами, она вырастет уже до размеров быка. Все это очень живописно и совершенно безопасно, но местный городской совет решил все же переименовать переулок Черного

---

[277] Примечания: 277

Анубис — в Древнем Египте бог — покровитель загробного мира.

[278] Примечания: 278

Волк — одно из крупнейших наших млекопитающих, исчезнувших сравнительно недавно. До 1750 г. волки в Англии еще не исчезли бесследно. — *Примеч. авт.*

пса, а паб на углу перекрасил старую вывеску… на ней теперь изображен дружелюбный черный сеттер. Некоторые фольклорные воспоминания, очевидно, все еще требуют кастрации.

По всей стране бродят бесчисленные варианты истории об Аплаймской черной собаке. Еще одна известная легенда существует в Эссексе, несколько других — в Суффолке и Норфолке: здесь собака зовется Черная дрянь. В 1557 году Черная дрянь явилась в церковь в Банги «в ужасающих вспышках пламени» и убила двух прихожан, затем промчалась двенадцатью милями южнее, в Блайборо, и убила в тамошней церкви мужчину и мальчика[279]. На острове Мэн жил Клыкастый пес — спаниель-демон. Одна из множества дартмурских собак отличалась огромными остекленевшими глазами, а из пасти у нее вырывался светящийся пар; она убивала каждого, кто попадался ей на том месте, где загадочным образом был убит ее бывший хозяин — по-видимому, как следует предположить, для того, чтобы подсказать и другим, что им необходимо срочно отправиться на Бейкер-стрит.

---

[279] Примечания: 279

Она же сделала так, что обрушилась колокольня. Это случилось в день великой грозы, и реальное посещение, скорее всего, следует отнести на счет редкостного феномена — шаровой молнии. — *Примеч. авт.*

Дартмур особенно славится сворой Уишт-гончих («уишт» на диалекте западной части графства означает «печальный и необъяснимо жуткий»), которых ведет Черный охотник — Сатана — и которые могут охотиться на небе так же, как и на земле. Их чаще слышали, чем видели. Обыкновенная собака, заслышав их завывания, кончалась на месте, а человеку, вне всякого сомнения, предстояла скорая смерть. Как-то поздно ночью некий житель болот встретил Черного охотника близ Уидикэма и — вот дурень — попросил у него дичи. Ему швырнули узел. Когда этот человек вернулся домой и смог рассмотреть содержимое узла, он обнаружил, что разглядывает собственного маленького сынишку, уехавшего на некоторое время погостить. Видение исчезло, как только в комнату вбежал слуга с сообщением, что мальчик и вправду только что умер. Уишт-гончих называют еще Йет-гончими, «йет» на девонширском диалекте означает «язычник», «нехристь». В них поселялись мучающиеся призраки некрещеных детей, охотящиеся за собственными душами или за душами своих пренебрегших долгом родителей: уже в ранние годы церковь прекрасно осознавала ценность шоковой рекламы для более широкого распро-

странения и использования эсхатологического пояса целомудрия. Однако самые ужасающие из этих призрачных свор являлись с севера Англии в образе Гавриилловых гончих, собачьи тела которых венчали человеческие головы.

Все это кажется весьма далеким от 1901 года и еще более — от года 1973-го. Однако, как ни странно, в некоторых смыслах это вовсе не так. Мне как-то довелось жить прямо вблизи болот; я даже целый год работал на болотах, обучая молодых солдат морской пехоты. Я сам видел гончую по имени Тор, а с нею и других псов, при определенном освещении (в отличие от пилотов-истребителей Уишт-гончие предпочитали низкий облачный покров для своих оперативных действий) и на определенном расстоянии, а это требует поразительно мало усилий со стороны воображения, чтобы превратить длинную гряду поднимающихся над болотом гранитных выступов в гигантскую свору псов, идущих по свежему следу. Но есть и другой смысл, в котором призрачная Собака связана с Дартмуром. Меня как-то приняли за беглого преступника (при том что я сам помогал искать беглецов) и выпустили на меня овчарку с расстояния в несколько сот ярдов: я ни за что не согласился бы снова пережить этот

опыт. Вот тут-то я и увидел Собаку воочию.

Как-то зимой 1946 года, в сумерках, я отправился к Дартмурским болотам в одиночку искать группу новобранцев, заблудившуюся во время занятий по ориентации на местности. Спускался туман. Я карабкался по склону, добираясь до плоской вершинки. День угас, и я едва различал огромные валуны на фоне погружающегося в ночь неба. Неожиданно в полной тишине огромная черная тень двинулась и встала в расщелине между двумя уступами, прямо надо мной. Никогда не забуду того чисто атавистического ужаса, что завладел мною на несколько мгновений, прежде чем я сообразил выхватить имевшийся у меня сигнальный пистолет… ясно, что я остался в живых, раз могу рассказать эту историю. Ну да, конечно, это, скорее всего, был одичавший пони; но то, что я увидел — подобно множеству жителей болот, одиноко бродивших в тумане, — была Собака. У них-то, во всяком случае, не было с собой сигнального пистолета, да и Юнга с Фрейдом они не читали.

Итак, два вида страха, любопытно связанных между собой (оба они искусно использованы Конан Дойлом), бытуют на болотах. Первый — весьма примитивный, вызванный изолиро-

ванностью этих мест и по-прежнему сильным ощущением опасности, порождаемым болотами, когда туман и мгла ухудшают видимость. Даже в наши годы неверия разоблачающий нас инстинкт — стоит нам оказаться на болотах в тумане или посреди ночи — заставляет нас постоянно оборачиваться, чтобы посмотреть, не идет ли кто-то по пятам, — мираж невообразимого. Более рациональный страх (хотя и гораздо менее вероятный статистически) мы переживаем, когда слышим о беглом преступнике, скрывающемся в округе. Но в обоих случаях наш страх опирается на древние воспоминания о погоне за кем-то — и за нами самими, о человеке, противостоящем собаке… или, в начале начал, — волку.

Нечего и говорить, что в действительности Черная собака — это сами болота, то есть неприрученная природа, нечеловеческая враждебность, кроющаяся в самой сердцевине такого ландшафта. В этом — всеохватывающий ужас, и Конан Дойл в тот дождливый день, сидя у камина в норфолкской гостинице, должно быть, сразу же понял, что ему наконец удалось отыскать «врага» гораздо более сложного и устрашающего, чем любой преступник в человеческом облике. Собака — первозданная сила, стоящая за Мориарти,

не просто одна из форм, в которую облекается зло, но самая душа зла.

Есть люди, полагающие, что критиковать эпопею о Холмсе — это все равно что колошматить кувалдой по бабочке или, точнее говоря, по чему-то вроде изящной готической беседки, превратившейся к настоящему времени в памятник, в народное достояние. То, что этот памятник вообще когда-то был воздвигнут, представляется гораздо более важным, чем любая дискуссия о том, можно ли было его лучше спроектировать или построить. Более всего этот взгляд разделяет группа энтузиастов, которым нравится притворяться, что Холмс и Ватсон были реальными людьми и потому остаются вне пределов литературных суждений. Указывать на недостатки — значит выказать недостаток чувства юмора, все равно что обвинять «Алису в Стране чудес» в отсутствии внешних признаков реализма. Однако этот вид доверчивого и очень английского поклонения, как мне представляется, умаляет не только значимость самого Конан Дойла, но и его профессии в целом. Он был ошибавшимся автором художественных сочинений, а не безошибочным регистратором реальных событий; как все писатели, он работал с правдоподобными

гипотезами, был мошенником, хотя и охотился вовсе не за вашей мошной, а за вашим доверием и вниманием. То, что его рецепт прекрасно сработал на массовом уровне, мы с вами знаем; но мне хотелось бы предложить вашему вниманию точку зрения на его методику другого жулика, заметившего, где она срабатывала, а где — нет. Во всяком случае, то, что мы исключаем таких писателей, как Конан Дойл (Ян Флеминг — еще один, более поздний пример), из поля зрения серьезной критики — процедура вовсе не такая великодушная, как может показаться. Здесь обнаруживается значительная доля снисходительной покровительственности. Но давайте начнем с кредитной — то бишь правой — стороны счета.

Гений Конан Дойла проявился в том, что он сумел решить проблему, знакомую всем романистам, то есть проблему природной несовместимости диалога с повествованием. По существу, это нечто вроде конфликта между тем, чего хочет читатель, и тем, чего хочет писатель. В самой сердцевине романной формы лежит рассказ, тот плотный клубок чистого повествования, содержание которого можно кратко изложить на одной странице, но который в конечном продукте — посредством описаний, бесед, анализа мотивов и

всего прочего — разматывается страниц на двести, а то и более. Беседа и повествование обычно антипатичны друг другу, поскольку непрерывно движущееся повествование противоречит писательскому ощущению реалистичности, но стоит писателю сосредоточить внимание на реалистической беседе, которая, подобно Уишт-гончим, предпочитает мчаться, описывая концентрические круги, как повествованию приходит конец. Именно поэтому многие дети, читая, так часто пропускают «разговорные куски»: им нравится чудесный шоколадный вкус чистого рассказа, а не скучная прокисшая капуста вроде «он-сказал-она-сказала».

А ведь нужно только перелистать страницы «Собаки Баскервилей», чтобы заметить, что в книге поразительно много диалогов для рассказа столь напряженного действия. Конан Дойлу удается добиться этого тремя принципиальными приемами. Первый: автор строжайшим образом исключает из беседы практически все, что не имеет прямого отношения к поступательному ходу рассказа или к тем чертам персонажа, которые поддерживают этот ход. Он даже ведет себя очень экономно с этой второй, жизненно важной (для большинства романистов) функцией диа-

лога. Если он и пользуется ею, то лишь в самом начале, в ранних сценах, на самых первых страницах появления нового персонажа. Так, доктору Мортимеру в первой главе дозволяется лишь короткая, точечная речь о долихоцефальном[280] черепе Холмса. С типичной для автора экономичностью это позволяет убить одним выстрелом сразу двух зайцев — это раз и навсегда характеризует самого Мортимера и к тому же говорит нам о том, что Холмс существо примечательное даже с точки зрения его анатомического строения. Но по мере того, как разгорается действие, подобные роскошества сходят на нет. Все подчиняется одной цели — продвигать повествование.

Вторым прозрением Конан Дойла было осознание того, что, если ты собираешься прочно опираться на беседу как средство повествования, тебе придется обходиться двумя четко охарактеризованными и по темпераменту противоположными друг другу выразителями твоих идей, а не одним центральным «я» или не одним наблюдателем происходящего. Здесь применимы те же правила, что в рутинном представлении мюзик-холла или в комедийном телевизионном

---

[280] Примечания: 280

Долихоцефальный — с удлиненным черепом, длинноголовый *(мед.).*

шоу. Одна из ролей подающего реплики должна быть суррогатом зрительного зала, а острие кульминационного высказывания должно быть направлено не только на козла отпущения на сцене, но и на всех тех в зале, кто не ожидал удара. Разумеется, не бесспорно, что фактически мишень важнее стрелка, но, бесспорно, самым эффективным способом убить Холмса для Конан Дойла было бы убить вместо него Ватсона. Ведь это лишь самое поверхностное впечатление, что он «менее важен» и менее сообразителен, чем знаток детективного дела Холмс; и технически, и симбиотически Ватсон абсолютно ему под стать и, по моему мнению, гораздо более умное и искусное создание автора.

Дело не просто в том, что Ватсон — партнер, явно оттеняющий блестящий интеллект Холмса, и не в его безупречной неспособности понять, что происходит на самом деле, тем самым давая возможность Конан Дойлу все растолковать и тугодуму читателю: являясь главным рассказчиком, наделенным неисчерпаемым талантом всегда идти по ложному следу, он, кроме того, играет роль главного создателя напряженности и таинственности в каждом описываемом случае, создателя приключенческо-детективного

аспекта повествования. В «Собаке Баскервилей» Холмс очень рано схватывает самую суть проблемы — уже ко времени кражи башмаков нового и старого. Здесь замешана собака, и это должна быть собака реальная, поскольку сверхъестественным собакам не нужно беспокоиться о запахах. Эрго, какое-то человеческое существо собирается предложить сэра Генри четвероногому дьявольскому отродью. Эрго, это существо должно жить где-то поблизости от Баскервиль-Холла. Это не может быть доктор Мортимер, и вряд ли похоже, что это человек, давно здесь живущий, вроде мистера Френкленда; таким образом, остается… Чувствуется, что Конан Дойл знает, что здесь он ступает по очень тонкому льду — и далеко не в первый раз, — заставляя Холмса быть столь загадочно необщительным (и даже — осмелюсь ли предположить такое? — поглупому медлительным). Сразу же после эпизода со старым башмаком Ватсон говорит: «Мы очень приятно провели время за завтраком, лишь вскользь коснувшись тех вопросов, что свели нас четверых вместе». Это — явное убийство, построенное на правдоподобии и доверчивости. Однако мы все принимаем: Ватсон (наш человек на Бейкер-стрит) так простодушен и туп — и так

умен, когда водит нас за нос.

И вовсе не всегда Холмс и Ватсон ставятся в оппозицию друг другу ради того, чтобы развивалось повествование. Они образуют очень удобный для автора союз еще и в другом направлении. Сам по себе голый повествовательный фундамент (в том виде, как он в самом начале представлен доктором Мортимером) для изложения обстоятельств дела, идея нависшего над древним родом проклятия в виде особого внимания собаки-призрака, опасно близок к мрачному китчу. Но раз оба — и блестящий интеллектуал-скептик, и напрочь лишенный воображения доктор — находят его правдоподобным, кто мы такие, чтобы подвергать сомнению возможную правдоподобность рассказа? Два таких разных покупателя гораздо убедительнее, чем один.

Однако я полагаю, что третья причина, по которой Конан Дойл так часто использует беседу, оказывается самой важной из всех. Вот в чем она заключается: диалог — вещь глубоко и напряженно непосредственная. Могло бы показаться, что визуальное представление о происходящем в романах дают лишь описательные тексты, но беседа оказывается гораздо ближе к непосредственной реальности образа, чем мы себе

обычно представляем. Возьмите самую обыкновенную описательную главу в книге, рисующую окружающий ландшафт и атмосферу в Баскервиль-Холле, и — первую главу, которая, по сути, почти целиком состоит из беседы. Читая первую, мы как бы просматриваем режиссерский план декораций для постановки (к тому же довольно небрежно сделанный), но вторая переносит нас в затемненный театральный зал: конечно, актеров на сцене разглядеть не так уж легко, но голоса их хорошо слышны, мы оказываемся к ним совсем близко… гораздо ближе к их придуманной реальности, сказал бы я, чем к той местности в Девоне и к самому поместью. Эти последние уже отошли в прошлое, но Холмс, Ватсон и их посетитель неподвластны времени — они непреходящи. То, что Конан Дойлу гораздо лучше удавался движущий действие диалог, чем прямое описание (то есть скорее драма, чем проза), заставляет меня предположить, что нам следует считать его предшественником рассказов в картинках — комиксов, а также радио- и телесценарной техники. Во времена Конан Дойла он был в этом смысле не одинок: можно вспомнить «Легкомысленные

диалоги»[281][282] и им подобные вещи и — что гораздо более важно — огромный всплеск иллюстративного содержания в любых сочинениях, от поэзии до рекламы, характерный для всей второй половины XIX века. Вряд ли отыщешь популярный роман, изданный между 1880 и 1914 годами, в котором наиболее мелодраматические моменты не были бы отражены еще и в рисунке. Конан Дойл сумел схватить — как это сумел сделать и журнал «Стрэнд» (основанный для того, чтобы поддерживать «популярную литературу») — новое и повсеместное массовое стремление к тому, чтобы развлечение задействовало восприятие не только на словесном, но и на зрительном уровне. Распространение грамотности, возрождение театра, совершенствование типографской техники — все здесь сыграло свою роль. *Coup de*

[281] Примечания: 281

«Dolly Dialogues» (1894) — создание сэра Энтони Хоупа Хоукинса (1863–1933), широко известного как Энтони Хоуп. — *Примеч. авт.*

[282] Примечания: 282

…«Легкомысленные диалоги»… — Помимо серии «Легкомысленных диалогов», содержание которых составляет флирт между холостяком Сэмюэлом Картером и невестой лорда Миклхэма Долли Фостер, Э. Хоуп опубликовал также роман «Пленник замка Зенда» («The Prisoner of Zenda», 1894) и его продолжение «Руперт из Хенцау» («Rupert of Hentzau», 1898).

maître[283] Конан Дойла в том, что он понял: эта жажда может быть гораздо успешнее удовлетворена беседой, чем само собой напрашивающимся удлинением фальшиво-визуальных описаний. Глаз воспринимает реальные образы с быстротой молнии, тогда как письменное описание такого образа до боли замедленно. Хороший диалог влечет вас вперед, словно в танце, в то время как даже самые лучшие описательные абзацы тормозят движение; рассказ же в картинках есть просто попытка взять самое лучшее у этих двух миров.

Таким образом, в контексте теории коммуникаций Конан Дойл изобрел необычайно успешный метод ускорения передачи информации; о том, насколько этот метод успешен, свидетельствует тот факт, что даже в наш интенсивно визуализированный век созданные им россыпи Гутенберговой галактики трудно отложить в сторону. Ни один английский писатель не знал лучше него, как поймать читателя на крючок таинственности. В «Собаке Баскервилей» он «закидывает удочку» в последнем предложении главы 2:

«Мистер Холмс, это были отпечатки лап огромной собаки!»

---

[283] Примечания: 283
Здесь: главный успех *(фр.)*.

И рыбке уже не уйти. Могу поспорить, что из всех названий глав всей литературы вообще реже всего читается заголовок главы 3.

* * *

Но теперь мне следует взглянуть и на левую — дебетовую — сторону счета. Я только что вполне обдуманно упомянул о комиксах — рассказах в картинках. Методу Конан Дойла грозит опасность со стороны карикатуры[284], которая есть оружие юмора или сатиры. Это объясняет, почему Холмс и Ватсон так бесконечно пародируются и высмеиваются, в том числе бесчисленными группами профессиональных комиков, но при этом тем не менее помещаются в пантеон национальных архетипов. Ватсон совершенно очевидно с

[284] Примечания: 284

В случае Конан Дойла эта опасность имеет чуть ли не генетический характер. Его дед, Джон Дойл, был знаменитейшим политическим карикатуристом в период с 30-х по 50-е годы XIX века. Один из сыновей Джона Дойла, Ричард Дойл, составлял гордость журнала «Панч» в 1840-е годы, другой был директором Национальной галереи Ирландии. Отец самого Конан Дойла, Чарльз, был архитектором по профессии, но по призванию — художником «в манере Фюсли[553]», а двоюродный дед и крестный, давший Артуру второе имя, был Майкл Дойл, парижский искусствовед и критик. Какой грозный и предрасполагающий набор! — *Примеч. авт.*

[553] Примечания: 553

Фюсли, Иоганн Генрих (1740–1825) — швейцарский художник и писатель, представитель раннего романтизма, живший в основном

в Англии.

самого начала был задуман как отчасти комическая фигура; но Холмс обрел смехотворную ауру, наверняка не запланированную автором. И дело не просто в том, что он слишком умен, чтобы быть настоящим, а в том, что он слишком похож на настоящую карикатуру, чтобы быть «умным» по высшим литературным меркам. Сказанное вовсе не означает, что великие персонажи не могут основываться на карикатуре: «Путешествия Гулливера», «Дон Кихот» и множество других доказывают обратное. Но Конан Дойл потерпел неудачу (как потерпели неудачу его старшие родственники в сравнении с Роулендсоном, Гиллрэем[285] и Крукшенком) — в согласовании целей, с одной стороны, и средств их достижения — с другой. В рассказах о Шерлоке Холмсе целью оказывается карикатура, она не согласуется ни с какой-либо важной истиной, ни с человеческой глупостью или ошибкой. Разумеется, недостаток более глубокого содержания, всегдашнее отсутствие каких-либо лишений или утрат, способных вызвать страдания и слезы

[285] Примечания: 285

Гиллрей, Джеймс (1757–1815) — английский карикатурист независимых политических взглядов, изобличавший пороки парламентских деятелей и королевской семьи, его сатирические портреты отличались особенно мрачным стилем.

у обычного человека, дает возможность легко развлечь читателя, но вызывает массу вопросов, когда дело доходит до честного литературного анализа и оценки.

Все это очень проницательно было раскрыто Жаком Барзэном в статье, озаглавленной «Роман превращается в сказку»[286][287], где он высказывает ту мысль, что отвратительный снобизм среднего литературоведа по отношению к произведениям детективного жанра основывается на грубейшем смешении двух различных литературных форм. Собственно роман — «это повествование, претендующее на то, чтобы освещать, истолковывать жизнь, притворяясь историей»; сказка — «тоже повествование, но комическое, не в том смысле, что она должна вызывать смех, но в смысле высочайшего притворства, абсолютно равнодушного к прямому портретированию». Барзэн продолжает: «Сказка, гораздо более старая, чем роман, апеллирует к любопытству, к чувству изумления, любви к хитроумной изобретатель-

[286] Примечания: 286

Jacques Barzun. The Novel Turns Tale, in «Mosaic» 4, № 3 (University of Manitoba Press, 1971). — *Примеч. авт.*

[287] Примечания: 287

«Роман превращается в сказку» — английское название статьи («The Novel Turns Tale») имеет второй смысл, поскольку, прочтенное вслух, оно звучит как «Роман спасается бегством».

ности. Если она и «изучает» что-либо, то это скорее расчетливый ум, чем спонтанные эмоции, трудности скорее физические, чем духовные». Если такая классификация верна, то Конан Дойл совершенно определенно принадлежит к сказочникам, оказываясь в их длинном ряду — от По до Росса Макдональда, а вовсе не к романистам. Утверждать, что ему недостает достоинств, свойственных Гарди или Конраду, — все равно что сетовать на то, что прыгун в длину не достигает высоты шестовика. На самом-то деле в таких случаях подразумевается, что роман гораздо более важная форма, чем сказка.

Хотя мне следовало бы с готовностью согласиться, что это последнее утверждение вообще-то соответствует истине (даже при сегодняшнем болезненном состоянии романа), я все же полагаю, что совершенно несерьезно судить прыгунов в длину по меркам шестовиков — это же очевидно. Профессор Барзэн заканчивает статью интересным определением: «Мы обращаемся к сказке потому, что она — замечательная выдумка, потому что она изобретательна, полна напряженности и сконцентрированной мудрости, потому что она приятна глазу и уму своей обстоятельностью, освобождает наш дух своим

«пренебрежением к реализму» и радует сердце своей любовью к разуму». Удовлетворяет ли «Собака Баскервилей» требованиям этого теста на верность форме (построенного, как можно заподозрить, под влиянием воспоминаний о «Кандиде[288]» в качестве идеального примера)?

На мой взгляд, она недотягивает по трем параметрам: в сконцентрированной мудрости (или любви к разуму), в изобретательности и в обстоятельности. Барзэн указывает, что это последнее качество и «пренебрежение к реализму» не противоречат друг другу, особенно в детективной сказке. Великолепные триллеры Рэймонда Чандлера являются реалистическими изображениями мужчин, женщин и окружающего их общества нисколько не более, чем творения писателей школы «труп-в-библиотеке», но в них прекрасно и подробно, страница за страницей, приводятся точнейшие детали описываемого происшествия. То есть, когда мы их читаем, они убедительно «реальны». И только когда мы отступаем на некоторое расстояние и сравниваем все в целом

[288] Примечания: 288

«Кандид» (1759) — философский роман Вольтера, повествующий о приключениях и злоключениях Кандида, его «возлюбленной» Кунегунды, слуги Какамбо и доктора Панглосса, высмеивающий знаменитую оптимистическую максиму Лейбница «Все к лучшему в этом лучшем из миров».

с действительностью, мы начинаем понимать, что зашли по колено в море фантазии — упрощенно социалистической у таких писателей, как Чандлер и Хэммет, которые показывают нам, что все богатые — «плохиши», а частный сыщик, при всех его мелких прегрешениях с виски и женщинами (а у Холмса — с кокаином), — этически просто ближайший родственник сэру Галахаду и Робин Гуду.

Шерлок Холмс раньше уже побывал на Дартмурских болотах — в рассказе «Серебряный», опубликованном в 1892 году, и его создатель уже тогда испытывал трудности именно с этим параметром — с обстоятельностью. Его почитатели-лошадники жаловались, что он изобразил мир скачек и то, как к ним готовятся, совершенно неправильно. «Меня никогда особенно не волновали детали, — парирует обвинение Конан Дойл, — иногда просто приходится поступать, как считаешь нужным». Но еще более странную ошибку в этом рассказе он делает, поместив Тависток, «словно яблоко на щите, в самом центре обширного Дартмурского плоскогорья», и, боюсь, не лучше он поступает и с болотом (если Баскервиль-Холл был расположен в «шестнадцати милях» от Принстауна, он вообще не мог

находиться на Дартмурских болотах), и с жизнью флоры и фауны в «Собаке Баскервилей». Все описание Гримпенской трясины, например, — не что иное, как абсолютная ерунда в романтически-городском стиле. Я исходил вдоль и поперек множество таких трясин и топей. В некоторых из них, наверное, можно утонуть, если запрыгнуть достаточно далеко от твердой кромки, но это довольно сомнительно. Ночью они становятся препятствием, скорее вызывающим раздражение, чем представляющим реальную опасность, а днем их голубоватая зелень может ввести вас в заблуждение только в первый раз. К тому же дикорастущие орхидеи попадаются на Дартмурских болотах невероятно редко, а уж в середине октября ни одного цветка нигде в Британии днем с огнем не сыскать. Описываемый им папоротник-листовик не обладает «мясистыми» листьями, а выпь кричит только весной. Сами по себе столь мелкие детали могут быть и не так уж важны, но симптомы невежества создателя плохо сочетаются с аксиоматическим всезнанием его создания: стремление «поступать, как считаешь нужным» сближает Конан Дойла в большей степени с доктором Ватсоном, чем с Холмсом. Аналогичное слабое место в «Собаке

Баскервилей» мы встречаем и в «документе» 1742 года. Его фальшиво-напыщенный стиль подошел бы невежде, нахватавшемуся вершков, но никак не человеку, имеющему хотя бы минимальные понятия о тоне, ритме и словарном составе речи англичанина XIX века; точно так же я не уверен, что палеограф нашел бы убедительным тот единственный ключ, что был предложен Холмсом при датировании этого документа.

Еще один способ нарушить обстоятельность — замазывать ее импасто, то есть наложением красок слишком густым слоем. На протяжении целых двух страниц, пока лошади влекут Ватсона в Баскервиль-Холл, прилагательные «темный», «мрачный», «черный» (дартмурские граниты, кстати говоря, не черные) и их синонимы так испещряют строки, что начинаешь чувствовать себя где-то в прошлом, чуть ли не рядом с миссис Радклиф и «Монахом» Льюисом[289]. Гораздо более

---

[289] Примечания: 289

…чуть ли не рядом с миссис Радклиф и «Монахом» Льюисом, — Анна Радклиф (1764–1823) — английская писательница, автор пяти романов, ведущая представительница жанра готического романа, одна из первых писателей Англии, придававших большое значение описанию пейзажа, погоды и эффектов света; *Мэтью Грегори Льюис* (1775–1818) — английский писатель, автор готического романа «Монах» (1796), откуда и получил свое прозвище, испытывал сильное влияние немецкого романтизма. Писал также драмы и стихи, в свою очередь, оказавшие некоторое влияние на ранние стихи Вальтера Скотта.

серьезная неудача ослабляет правдоподобие двух женских персонажей книги. Конан Дойлу всегда не везло с образами женщин, особенно там, где ему так удавались мужчины, — в диалогах, и ни Лора Лайонс, ни миссис Стэплтон не смогли подняться над поздневикторианским стереотипом «скомпрометированной дамы». Разговор Лоры с доктором Ватсоном — ярчайший образец самой тривиальной и искусственно-театральной сцены (даже если сделать скидку на уровень «протоколиста») во всей книге.

Однако наименее удачным из всех мне кажется образ негодяя. Стэплтон с его «постной физиономией» выглядит бледной тенью рядом с собственным диковинным орудием убийства, а его пристрастие к энтомологии, мания гоняться в соломенной шляпе за английскими бабочками, никак не соответствует ни его прошлому, ни его настоящему. Следует предположить, что это обстоятельство было добавлено по старому принципу детективных рассказов-сказок — держать преступника хорошо упрятанным за пазухой. Я уже упоминал выше, что в данном конкретном случае такое упрятывание было крайне необходимо. Дымовая завеса на этом уровне все-таки сработала (хотя оказалась гораздо прозрачнее,

чем в «Долине ужаса»), но за счет правдоподобной психологической мотивации. Думаю, я понял, почему Конан Дойл позволяет Стэплтону умереть тихой смертью в Гримпенской трясине: не тот это человек, чтобы суметь в ином случае убедительно объясниться. И в самом деле, кроме Холмса и Ватсона, все остальные персонажи книги представляют собой весьма жалкое зрелище; с этой точки зрения можно с грустной иронией сравнить все это с прямо-таки диккенсовской сочностью и очарованием «Знака четырех».

Следует также покритиковать книгу и с точки зрения изобретательности. В ней слишком явно недостает чистого расследования и слишком обильно представлена глупость Ватсона, то и дело идущего по ложному следу; слишком многое нарочито подстроено (и слишком многое приносится в жертву), чтобы подвести к развязке, от которой кровь стынет в жилах. Собака должна мчаться вслед жертве, и более правдоподобные варианты развития действия выбрасываются на ветер. Всю свою жизнь Конан Дойл был увлеченным, даже фанатичным, и притом отличным игроком, участником самых разных настоящих игр, и в его работах мы наблюдаем, так сказать, конфликт между интеллектуалом и

игроком в крикет (такой же конфликт — между «серьезным» искусством и искусством карикатуры — был характерен для всей его семьи). Он был боулером в крикете, занимавшим чуть ли не первые места в графстве[290], был очень хорош с битой, и, как мне представляется, вовсе не из тех, кто держится в сторонке. В «Собаке Баскервилей» можно почувствовать, как он, словно игрок с битой, идет на риск, чтобы задать жару у калитки, забивая точные мячи на правую сторону поля или отбивая мячи драйвом… но и пропуская достаточное их количество. Конечно, живость его повествования во многом обязана его любви к агрессивным видам спорта, таким как крикет и бокс, их четко установленным правилам, требующим быстроты и живости, энергичной физической и психологической, мысленной реакции. Но в «Собаке Баскервилей» перед нами не самая успешная из его мысленных подач.

Требование мудрости и разума от развлека-

---

[290] Примечания: 290

Если самым важным событием для него в 1901 г. было возрождение Холмса, то годом раньше таким событием вполне могла быть его реальная — и блистательная — победа в крикетном матче над самим У. Г. Грейсом[554]. — *Примеч. авт.*

[554] Примечания: 554

Грейс, Уильям Гилберт (1848–1915) — английский игрок в крикет, никем из его современников не превзойденный.

тельной книги может показаться слишком беспощадным, и, конечно, мы не можем требовать «мудрости и разума» от простака Кандида. Но я полагаю, мы все-таки можем требовать несколько более того, что получаем. Ирония заключается в том, что множество других рассказов о делах Холмса в этом отношении нас удовлетворяют гораздо полнее, хотя и на материале, потенциально гораздо менее плодотворном. Может быть, неудача станет нам более заметной, если мы сравним «Собаку Баскервилей» со «Странной историей доктора Джекилла и мистера Хайда», в том смысле, что первая остается экзотической историей о странном убийстве, тогда как вторая поднимается на гораздо большую символическую высоту, что происходит и с лучшими рассказами Эдгара По.

Неудача с чуть более искусным использованием предлагаемых самим материалом шансов, ощущение упущенных богатейших возможностей есть, несомненно, цена, уплаченная за те достоинства, которые я поместил на правой, кредитной стороне счета: замечательный дар быстро развивающегося повествования, и, в частности, повествования, изложенного посредством диалога. Даже самая интимная беседа — вещь

квазипубличная: очень немногие из нас думают вслух столь же откровенно и глубоко, как мы думаем про себя, в уме. А ведь единственный человек в замкнутом мире Бейкер-стрит, который порой размышляет над более широкими и скрытыми смыслами, которому дарована роскошь обобщений, — это сам Шерлок Холмс; однако он отсутствует на протяжении почти половины книги, и нам приходится в гораздо большей степени, чем обычно, обходиться буквалистскими и неумелыми взглядами доктора Ватсона на все, что происходит. Гораздо больше, например, можно было бы построить на символическом характере самого образа собаки — ведь Холмс тоже похож на собаку-ищейку с его хитростью, несгибаемым упорством, молчаливым терпением, способностью выслеживать добычу, яростной концентрацией всех сил и качеств в погоне по горячим следам. Квартира на Бейкер-стрит — его конура, и, когда он не охотится, он скучает и огрызается и вправду словно пес. Мы поглощены сюжетом, мы задыхаемся от недостатка воздуха — нам некогда вздохнуть, все более темные тени и глубины надвигаются на нас, возникают все более страшные столкновения между человеком и природой, между человеком и силами зла,

меж человеком и его прошлым. Все происходит слишком быстро, слишком наглядно, события громоздятся друг на друга, словно это фильм по книге, а не сама книга. Такая быстрота не имеет большого значения в коротком рассказе, где существенна сжатость; однако в длинном повествовании этот метод дает не очень удачные результаты; возможно, поэтому Конан Дойл написал их совсем немного. Показательно, что он вернулся к другому способу в других двух длинных — и художественно гораздо более убедительных — произведениях. Более половины «Долины ужаса» занято «обратными кадрами» Макмёрдо, в то время как даже Джонатан Смолл получил лишь четверть текста в «Знаке четырех».

Но теперь, когда все сказано и все жалобы перечислены, настоящим преступником здесь, возможно, будет не столько сам Конан Дойл, сколько недостаток, внутренне присущий жанру детективного повествования. Какой бы фантастической и высоко залетевшей ни была первая часть детективной истории, вторая ее часть просто обречена опуститься (и очень часто просто плюхается с треском) до четкого и правдоподобного обыденного решения. Главной тенденцией

здесь должен быть отказ от всего, что несет в себе фабула, кроме идентификации убийцы. В этом — основной источник рождения триллера из собственно детективного сюжета. Тогда кто-нибудь вроде Чандлера сможет критиковать Америку за правые взгляды, а Ле Карре исследовать психологию обмана так, как не позволяла смирительная рубаха старых формульных правил, в соответствии с которыми решались проблемы в произведениях детективного жанра.

В случае Конан Дойла нам в конечном счете достаются превосходные карикатуры и непревзойденная методика повествования, а еще — сочувственное сожаление. Он так никогда и не осознал, что было его величайшим талантом. Но это лишь свидетельствует о том, что он был настоящим художником, а вовсе не исключением.

Мне не хочется заканчивать эссе на такой, по всей видимости, чрезмерно теоретической и пуританской ноте. Острота карикатур до сих пор остается неувядаемой, а непреходящая привлекательность (еще усиленная очарованием прошлого — есть ли что-нибудь, что издает более сильный аромат той эпохи, чем три заключительных предложения романа?) саги о Холмсе и Ватсоне слишком убедительно и повсеместно

доказана, чтобы допустимо было говорить о крупном провале, а не о мелких недочетах. На бумаге все мы умеем помочь животным выжить гораздо лучше, чем сама эволюция сочла нужным это сделать, умеем дать зрение слепым и слух глухим. А потом обнаруживаем, что эта старушка с самого начала и поистине лучше понимала, что она делает, чем мы воображали. Можно придумать более тонкого, умного и более значительного Конан Дойла; однако я полагаю, что весьма показательно то, что трудно представить себе его еще более популярным и неувядающе вечным. Быть всего лишь автором развлекательных книг было бы грешно лишь в мире, где каждый может писать развлекательные книги. Но большинство писателей нашего мира вовсе не готовы позволить такому человеку, как Конан Дойл, совершить этот грех. Они слишком стараются. А его секрет в том, что он старался ровно столько, сколько было нужно.

Гарди и старая ведьма (1977)

И тогда мне помстилось, что
то – одеянье роскошной Венеры.
Той, что звали, быть может,
Астартой[291], а может – Котитто.
Я упал на колена пред нею, картину лобзая,
Опьяненный соблазном мечтаний о страсти запретной.
До зари протирал я картину,
пока не возникла
Из-под пальцев моих вдруг
усмешка беззубой старухи –
Ведьмы, перст опустившей
костлявый на тощие перси,
Изъязвленные гнилью страстей
безудержных всей жизни…

---

[291] Примечания: 291

Астарта — финикийская богиня плодородия и плотской любви. Ее идентифицировали с египетской Исидой и греческой Афродитой. В Библии она упоминается как Ашторет, и ее культ связывается с культом Ваала.

Ужас сердце мое разрывал – мог
бы я умереть в то мгновенье.

Томас Гарди. Коллекционер чистит картину

На мне лежит проклятье, Сомерс. Да,
на мне лежит проклятье.

Томас Гарди. Возлюбленная

Большинство английских романистов, с каким бы удовольствием ни участвовали они в литературных сплетнях, фанатически избегают разговоров о реалиях жизни их собственного воображения и точно так же, как в былые времена, предпочитают такой персонаж от первого лица, который прежде всего скромен, общителен и может быть принят в члены клуба: предпочтение это простирается далеко за строго арктические

(где все — снег и Сноу[292]) пределы романов о среднем классе. Я полагаю, это исходит в большей степени от коварного пуританства, сидящего внутри каждого из нас (я имею в виду нашу боязнь, что любое исследование неосознанного может ослабить наслаждение, которое мы получаем от того, что являемся игровой площадкой этого неосознанного), чем от какого-нибудь глупейшего сочетания непрофессионализма с джентльменством. А простейшая истина заключается в том, что писание романов — занятие онанистическое и перегруженное всяческого рода табу, а потому социально постыдное для тех, кто более конформен, и сомнительно моральное для людей более разборчивых и брезгливых. Хемингуэй — лишь крайнее выражение публичной маски, которую осознание этой истины заставля-

---

[292] Примечания: 292

…где все — снег и Сноу… — Игра слов: фамилия Сноу означает «снег». *Чарлз Перси Сноу*[555] (1905–1980), английский писатель и политический деятель, автор романов «Чужие и братья» (1940), «Пора надежд» (1949), «Новые люди» (1954), «Возвращение домой» (1956), «Коридоры власти» (1963), «Сон разума» (1968) и др. На его счету также детективные романы, рассказы, литературоведческие и публицистические работы.

[555] Примечания: 555

Чарлз Перси Сноу (1905–1980) — английский писатель, в своих произведениях поднимающий ряд морально-этических проблем на материале жизни научной интеллигенции и чиновничьей прослойки. Сборник его статей «Две культуры» (1971) посвящен теме противоречий гуманитарной и естественнонаучной культуры (см. также примеч. к с. 234).

ет большинство из нас надевать.

И все же мы, англичане, достигли таких успехов на поприще романа — и в поэзии — в значительной степени благодаря именно этому напряжению, существующему между личной реальностью и публичным притворством. Если славу французов составляет обнаженность и яркость изображения того, что они реально чувствуют и делают, то наше достоинство — в завуалированности и уклончивости. Я не усматриваю в этом свидетельств нашего более тонкого вкуса или большей пристойности. Думаю, таким образом мы просто получаем гораздо большее наслаждение — как в постели, так и в книгах, ибо вторая простейшая истина заключается в том, что сотворение иного мира, каким бы несовершенным способом оно ни осуществлялось, есть занятие неотвязное, изолирующее, вызывающее чувство вины и в самом деле весьма похожее на сотворение «реальной» картины реально существующего мира — то есть дело, за какое обязательно берется каждый ребенок. И, как у каждого ребенка, это дело изобилует тяжкими потерями — утраченными иллюзиями, контрмифами, утратой желаний и остроты восприятий, на которые у неизбежно повзрослевшего ребенка

(или у писателя, обретшего должную художественную форму) просто нет времени.

Ценой всего этого и явился непрерывно рокочущий бас-профундо романа Гарди «Возлюбленная», который я собираюсь здесь рассмотреть. Пирстон-Гарди чувствует, что на нем лежит проклятие «неспособности очерстветь сердцем», повзрослеть, созреть, как все другие мужчины. Он чувствует себя заточенным в вечной юности; впрочем, он сознает (ведь пустая зрелость его ровесников — таких, как Сомерс, — в иных случаях оборачивается вовсе не великим достоинством), что художник, который не только не способен оставаться открытым своему прошлому некоей глубинной частью своего существа, но и позволить ей оставаться в прошлом, подобен обесточенной электрической системе. Когда Пирстон наконец предпочитает «созреть», он умирает как художник.

Всерьез задуманный роман, помимо всего прочего, глубочайшим образом истощает душу и психику автора, поскольку сотворяемый им новый мир должен быть вырван из того мира, что существует в его мозгу. У видов животных, имеющих свою территорию, защищающих ее и особенно тесно с нею связанных — таких, как

человек, — часто повторяющаяся утрата потаенного «я» в конце концов неминуемо приводит к квазитравматическому эффекту. Возможно, поэтому, как и многие другие романисты, я не могу слишком критически относиться к Гарди: слишком сильно ощущение, что мы попали в одну и ту же ловушку, мучаемся одними и теми же трудностями. Во всяком случае, мне давно уже думается, что ученый мир тратит слишком много времени на написанный текст и слишком мало — на благодатный психоз самого писания как занятия: на конкретный продукт, а не на общий процесс. Этологические подходы (изучение живого поведения), превалирующие сегодня в зоологии, к величайшему сожалению, не приняты в мире литературы. Именно этот подход я и попытаюсь применить к Гарди того периода, когда писался роман «Возлюбленная», в немалой мере потому, что при таком подходе менее ценное художественно может оказаться более показательным «поведенчески». Если бы позволяло место, я хотел бы исследовать еще и другие два из самых ранних произведений Гарди — «Опрометчивость наследницы» и «Отчаянные средства»[293], в кото-

[293] Примечания: 293

«Опрометчивость наследницы» и «Отчаянные средства» — «An Indiscretion in the Life of an Heiress' (1889) и «Desperate Remedies» (1891).

рых подсознательно обнажилось многое из того, что впоследствии сознательно было выявлено в его последнем романе.

Должен добавить, во-первых, что мой главный интерес в жизни всегда был — и есть — природа, а не литература, функция понимания в большей степени, чем вынесения оценочных суждений, и во-вторых, что если я слишком часто обращаюсь к примерам из собственного опыта, то цель моя вовсе не проводить оскорбительные сравнения, а лишь попытаться хотя бы немного раскрыть взгляд изнутри, объяснить хотя бы часть естественной и неестественной истории моего специфического подвида.

Предполагая, что Гарди всегда совершенно сознательно пренебрегал техникой письма и, словно в алгебре, нетерпеливо отбрасывая все лишнее, использовал в своих книгах лишь основные формулы, я многие годы относился к его роману «Возлюбленная» как к черному фарсу. Но даже если таким и был его первоначальный замысел (о чем позволяют судить последние строки варианта 1892 года), исполнение этого замысла оказалось до крайности неудачным. Если же понимать эту книгу буквально, то это, судя по меркам других романов Томаса Гарди,

абсолютный авторский провал, тут и говорить нечего. По правде, я полагаю, что ближайшим родственником «Возлюбленной» в английской литературе XX века следует считать роман Г. Дж. Уэллса «Разум у последней черты»[294], последний всплеск авторской желчи, книгу, отправляющую в небытие не только разум, но и многое другое. («Конец всего, что мы называем жизнью, уже близок, и от него не уйти».) Несмотря на снисходительно-добродушное предисловие 1912 года, роман «Возлюбленная», насквозь пропитанный подавляемым гневом человека, ставшего жертвой самообмана, оказался романом у последней черты. Помимо этого, он — нагляднейший из путеводителей, какие нам когда-либо доведется иметь, по лабиринтам психических процессов, кроющихся за произведениями Гарди. Никакая биография не позволит нам проникнуть так глубоко.

На ум приходит Гофман: история мастера, создателя существ-автоматов, которые столь

---

[294] Примечания: 294

…роман Г. Дж. Уэллса «Разум у последней черты»… — Герберт Джордж Уэллс (H. G. Wells, 1866–1946) — английский писатель, более всего известный своими научно-фантастическими романами. Роман «Разум у последней черты» («Mind at the End of Its Tether», 1945) английская критика считала результатом влияния на автора его болезни и событий Второй мировой войны.

жизнеподобны, что его же и порабощают. Но «Возлюбленная» — это уже значительно худшая стадия: история Бога, чьи Адамы и Евы, которые должны были бы стать живыми, выглядят как жалкие пугала с картины в жанре *trompe l'oeil*[295]; слышится скрип шестеренок и рычагов, и Богу остается лишь бежать в ужасе, ибо он осознает, что и сам оказывается всего-навсего архиавтоматом. Есть свидетельства, что это мрачное открытие, сопровождавшееся не менее мрачным разочарованием Гарди в собственном браке, назревало задолго до того, как был написан вариант книги 1892 года. И все же две ошибки в его саморазрушительной логике, столь заметные в этом варианте романа (о них я упомяну ниже), заставляют предположить, что тогда он еще не вполне осознал свою «болезнь». К тому же поражает и еще одна загадка — ведь оба варианта этого технически наихудшего из всех романов Гарди писались в тот же период, что и одна из самых лучших его книг — «Джуд Незаметный». Это я тоже попытаюсь со временем разъяснить.

Кошмар, преследовавший Гарди, без сомнения,

---

[295] Примечания: 295

Trompe l'oeil *(фр.)* — стиль живописи, при котором изображенный на картине предмет с определенного расстояния кажется реально существующим.

знаком большинству современных романистов. Вопрос: «А не дошел ли уже роман до последней черты?» — так и носится в воздухе. К нам он приходит в гораздо более осознанном виде, вызывая чувство тошноты из-за сочиненности наших сочинений (здесь гораздо меньше тавтологии, чем может показаться на первый взгляд) или чувство страха перед необходимостью снова и снова входить в грозящий вечным поражением лабиринт. Невероятное снижение плодовитости, замеченное в писательской среде в последние пятьдесят лет, не требует дальнейших объяснений. Чем больше вы сознаете безнадежность своего наваждения, тем меньше оно побуждает вас к действию. Вот почему для романиста, пишущего или собирающегося взяться за перо, оказывается бесконечно важнее определить свое отношение к роману «Возлюбленная», чем ко всем другим произведениям Гарди. Другие, гораздо более крупные его работы — великие, как их теперь именуют, — сегодня превратились в памятники Викторианской эпохи и стали добычей литературоведов. «Возлюбленная» все еще ждет, свернувшись упругим кольцом, словно ядовитая змея на Портлендских скалах, что тяжело нависают над дальним берегом залива Лайм-Бей, прямо

против того места, где я сижу.

Несколько лет тому назад у меня был интереснейший опыт заочного психоанализа — анализировался один из моих романов, «Любовница французского лейтенанта». Профессор Гилберт Дж. Роуз, ведущий курс клинической психиатрии в Йельском университете, написал хорошую работу об этой книге, но меня гораздо больше интересовала его обобщающая теория о том, что порождает творческий ум художника, поскольку она в большинстве случаев подтверждала — и значительно проясняла — мои собственные интуитивные выводы.

Попросту говоря, его суждение сводилось к тому, что у некоторых детей сохраняются особенно яркие воспоминания о переходе из раннего младенчества, когда личность ребенка сливается с личностью матери, к появлению первых признаков осознания отдельного существования его личности и — одновременно — первых проблесков того, что потом станет взрослым чувством реальности, то есть переход от магического единого мира к разъединенному «реалистическому» оставляет в их сознании глубочайший след. Представляется, что особенно неизгладимо бывает запечатлено в психике ребенка наслажде-

ние многообразными, постоянно меняющимися чувственными впечатлениями — визуальными, осязательными, слуховыми и прочими; оно настолько неизгладимо, что даже, когда подробности этого в высшей степени автоэротического наслаждения уходят в подсознание, такой ребенок не может удержаться от того, чтобы потихоньку не подтасовывать реальную действительность; иначе говоря, он пытается восстановить былое единение с матерью, дававшее ему возможность заставить мир загадочно и восхитительно менять и свой смысл, и свой облик. Ведь он когда-то был магом, обладал волшебной палочкой, и если у него есть предрасположение и соответствующие условия среды обитания, он в один прекрасный день посвятит свою жизнь попыткам восстановить единение и власть, воссоздавая взрослые варианты былого опыта: он станет художником. Более того, поскольку всякий ребенок проходит через различные варианты одного и того же опыта, это объясняет еще и главную привлекательность искусства для широкой аудитории. Художник — просто человек, совершающий путешествие в прошлое от имени тех, кто не так жестко сформирован и

не так технически одарен[296].

Не знаю, насколько богат эмпирический материал, на котором профессор Роуз основывает свою теорию, но я нахожу ее правдоподобной и полезной в качестве модели. Одна и та же загадка относится ко всем художникам, независимо от того, каким успехом они пользуются у публики и у рецензентов. Это ярко выраженная повторяемость их усилий, неспособность перестать возвращаться снова и снова на ту же невозможную дорогу, совершать все то же невозможное путешествие. Здесь следует усматривать стремление к недостижимому. Теория Роуза объясняет также чувство невозвратимой утраты (или предназначенного поражения), которое так характерно для многих крупных романистов,

[296] Примечания: 296

Чувствительных читательниц, возможно, обидит употребление в этом абзаце и в некоторых других местоимения мужского рода, но упомянутая теория помогает прояснить, почему на протяжении всей сравнительно недавней истории человечества мужчины оказывались более приспособленными (или чувствовали в этом большую необходимость) к индивидуальному выражению себя в творчестве, чем женщины. Профессор Роуз утверждает, что вероятность формирования под влиянием этого раннего эротического опыта (если принимать теорию Фрейда вообще) гораздо значительнее у сыновей, чем у дочерей. Мой роман в этом смысле представляет собой некоторое исключение из общего правила, но даже и в нем видна типично мужская поглощенность чувством утраты, невозможности самореализации, незавершенности, какой нет у писателей-женщин. Я могу вспомнить лишь двух из великих авторов, которые, как мне кажется, были сформированы «нормально», по-мужски. Это Эмили Бронте и

Вирджиния Вулф. Может быть, мужской компонент в их психике был даже сильнее. — *Примеч. авт.*

в немалой степени и для Томаса Гарди[297]. С этим связана постоянная — и симптоматически детская — неудовлетворенность действительностью, такой как она есть, «взрослым» миром, проще говоря. И здесь приходится усматривать глубинную память о желанном вхождении в иные миры, господство ностальгии по тому, что сам Гарди называл метемпсихозом[298].

За специфическим мифом всякого романа кроется стремление писателя стать одержимым, погрузиться в непреходящий подспудный миф о самом себе, лелеемый им в глубине души. Этого состояния невозможно достичь ни каким-либо методом, ни логикой, ни самоанализом или разумным суждением; не помогут качества, благодаря которым человек становится хорошим

---

[297] Примечания: 297

Это чувство утраты тем не менее не делает писателя автоматически автором трагических произведений. Оно может порождать у писателя иронию, чувство комического, и в действительности так по преимуществу и произошло с английским романом, возможно, потому, что комическое, при нашей любви к завуалированности и обинякам, лучше всего маскирует реальную ситуацию. В этом контексте Ивлин Во и Набоков представляют интересные варианты реакций: «обнаженно-трагическую» и «скрывающе-юмористическую». Гарди, очевидно, попытался осуществить второй вариант в романе «Возлюбленная». Но настоящий комик — автор юмористических романов — притупляет боль утраты, высмеивая ее. — *Примеч. авт.*

[298] Примечания: 298

Метемпсихоз — учение о переселении души умершего в другой организм; составная часть таких религий, как брахманизм, индуизм и др.

учителем, чиновником или ученым. Мне было бы очень трудно определить, в чем, собственно, состоит эта одержимость, но я четко осознаю, когда я одержим, а когда — нет, осознаю и то, что существуют вполне различимые степени этого состояния, что оно действует все равно, исключаешь ты его присутствие или осознаешь, и более всего, что оно остается детским по своему характеру — детским в животворной непоследовательности ответвлений, в том, что по-взрослому упорядоченные идеи текут в общем неупорядоченном потоке. На самом деле за рабочим столом приходится расплачиваться за это наваждение пересмотром и переделками — исключать из детского ребяческое как в языке, так и в концепции. Подобно Венере с Купидоном, у каждой музы есть сопровождающий ее бесенок. Описанное мною состояние отличает еще и то, что оно покидает пишущего (как это видно в «Возлюбленной»), когда текст близится к завершению — к консуммации, если хотите; исчезновение одержимости, каким глубоким ни было бы удовлетворение от ее последнего всплеска, всегда вызывает еще более глубокое огорчение, чувство новой утраты, нежеланного возвращения к нормальному существованию — чувство, с которым каждому

романисту-«ребенку» приходится бороться.

Эта граничащая с одержимостью потребность отыскать Пирстонов «выход в пространство», возможность ухода за пределы каждодневной реальности открывает ящик Пандоры, доверху наполненный связанными с этим проблемами обыденной жизни. Одну из них я и хотел бы обсудить здесь, отчасти потому, что на нее почти никогда не обращают внимания, а отчасти и потому, что я считаю ее кардинально важной для Гарди: это проблема супружеской вины. Никто из тех, что проводят большую часть жизни в погоне за недостижимым, не может спокойно и комфортно сосуществовать с собственным обыденным «я» или с таким же «я» самого близкого ему человека. На одном из уровней сознания он должен понимать, что, пока он совершает свое путешествие, главная эмоциональная правда его жизни вовсе не там, где должна была бы находиться, на другом же уровне — что он постоянно изменяет своей жене в каждом порту. Очень легко сбросить со счетов первую миссис Гарди, но я не сомневаюсь, что в течение многих лет ей приходилось чувствовать, что ее отталкивают, отодвигают в сторону, а в некоторых случаях даже безжалостно пародируют, и все это совершает

человек, за которого она вышла замуж. Я точно так же уверен, что, «опьяненный соблазном мечтаний о страсти запретной», ее муж прекрасно это понимал.

Можно рассматривать тяжкое положение жены как немаловажную подтему романа «Возлюбленная»: конфликт между языческим началом и христианским на территории Портленда, где Портленд и арена действия, и полуостров, являющий собою материнское лоно и *domaine perdu*[299] в воображении Гарди. Если языческое начало выступает здесь за допустимый инцест, добрачную близость, неконтролируемый ид[300], оно также стоит и за консуммацию; если же христианское начало выступает за принятые в обществе условности (как в случае с «современными чувствами» первой Эвис по поводу сохранения целомудренности), за суперэго и «материковую» (в противоположность «полуостровной») реальность вообще, тогда оно запрещает и консуммацию… иначе говоря, оно запрещает

---

[299] Примечания: 299
Утраченный домен *(фр.).*

[300] Примечания: 300
…неконтролируемый ид… — *С* точки зрения психоаналитиков, ид — это та часть психики, которая является источником инстинктивной энергии. Ее импульсы регулируются как эго, так и суперэго; ид — также источник либидо.

то, что Гарди-писатель сам хочет видеть запрещенным. Роль жены в этом конфликте (а нечто подобное такому межполюсному напряжению между творческим «желанием» и «долгом» перед обществом существует в мозгу каждого писателя) весьма сложна. Единственная все дозволяющая языческая черта, которой она обладает, это ее доступное присутствие — то есть то, чего писателю вовсе и не нужно; во всем остальном она стоит против «соблазна мечтаний»; жена — это Марша без грима, являющаяся в последней главе «Возлюбленной», это «реальная» действительность, вооруженная священными условностями социальных институтов и т. п. Ее функция и ее ценность поэтому не могут не быть оксюморонны творческому «я» ее мужа: если она потенциально представляет собой сильнейшую союзницу его сознательного, внешнего «я», она может в той же степени представляться величайшей угрозой его «я» внутреннему, подсознательному.

Есть и другой усложняющий фактор. Значительную часть мыслительного оборудования писателя составляет способность создавать образы, которая напоминает кристалл (повторяемостью структурных элементов) в процессе формирования и которая, подобно кристаллу, несомненно,

нуждается в стабильной питательной среде. Хотя жена, как Астарта-Афродита, смертельный враг матери, она тем не менее должна взять на себя наиболее практический аспект материнства — стать хранительной Иокастой, защитницей от жестокого Лая[301] — литературных рецензентов.

По моему опыту судя, эти взаимоотношения играют гораздо более важную роль при написании и формировании романа, чем большинство литературоведов и биографов готовы допустить. Следует также помнить, что предпринимается путешествие назад, в прошлое, к потакаемому первоначальному «я», ко всем его наслаждениям, и что главный источник этих наслаждений — вечная другая женщина-мать. Исчезнувшая юная мать нашего младенчества столь же неуловима, как и Возлюбленная, фактически она и есть Возлюбленная, хотя взрослый писатель причудливо преображает ее образ в соответствии с наслаждениями и пристрастиями, вытеснившими из памяти повзрослевшего человека безымянные наслаждения ребенка; наиболее распространенное преображение образа — юная, сексуально привлекательная идеальная женщина, которой

[301] Примечания: 301

...стать хранительной Иокастой, защитницей от жестокого Лая... — Иокаста — мать и жена Эдипа. Лай — отец Эдипа.

должен овладеть или добиваться (или ее отвергнуть) сам автор, прячущийся за каким-либо из персонажей-мужчин. Лишь в одном совершенно необычном и о многом говорящем случае в ранние годы творчества Гарди спрятался за женщиной, выслеживавшей лошадь, — мисс Олдклиф в «Отчаянных средствах». Преображение, разумеется, может оказаться и местью, как это происходит в значительной части романа «Возлюбленная» или в любой другой книге, где Ева изображается как женщина, предавшая Адама. Оба вида преображения в идолизированный объект любви или в недостойную прощения «блудницу» довольно часто можно видеть бок о бок в одном и том же романе.

Этой непрерывной эмоциональной фуге противостоит реальное присутствие женщины, с которой писатель делит свою жизнь. Ей волей-неволей приходится носить личину морального (у Гарди — «христианского») цензора; это может серьезно повлиять как на формирование конкретного текста, так и на содержание самого творчества писателя и на его карьеру. Я убежден, что именно так и случилось с Гарди, которому довелось выносить на своих плечах еще и осложнения бездетного брака. Отсюда и потребность

избежать консуммации, преследовавшая его всю жизнь и изображенная им в виде самопародии в «Возлюбленной». Не могу поверить, что он был движим исключительно художественными побудительными мотивами; не вижу здесь и влияния «естественной сдержанности»: ему необходимо было умиротворить гораздо более насущную реальность.

Именно это играет для меня важную роль в объяснении необычайного различия в самом качестве двух его последних романов. Я рассматриваю оба варианта «Возлюбленной» только как сознание греха[302], а «Джуда Незаметного» — как «отчаянно приятный»[303] возврат в стабильное состояние одержимости: писатель почти как тот грабитель, которому воспоминания о заклю-

---

[302] Примечания: 302

В немалой степени потому, что самобичевание проведено с таким перехлестом. Когда Пирстон говорит, что его общение с Возлюбленной «не что иное, как наслаждение», «потрясающее зрелище», «история с привидением», я спешу схватиться за солонку. Ясно видно к тому же, что самые громкие (и самые неубедительные) вопли бичующегося обычно обретают «христианскую» окраску: «Я утратил некую способность и благодарю небо за эту утрату!» — *Примеч. авт.*

[303] Примечания: 303

Пирстон ощущает начало перехода Возлюбленной от Никола ко второй Эвис: «Казалось, над ним нависает угроза невероятной сатиры на преображения его нимфы в последние двадцать лет… но было так отчаянно приятно оставить подозрения на некоторое время неопознанными и следовать зову». — *Примеч. авт.*

чении доставляют такое удовольствие, что он вынужден снова и снова возвращаться к былым рискованным занятиям. Не могу понять, как миссис Гарди не разглядела гораздо больше собственных черт в Арабелле, чем в Сью Брайдхед или даже в преднамеренном образе *mea culpa*[304]: ведь все равно одержимость автора оставалась гораздо более сильной, чем желание покаяться; почему она не увидела больше своих черт в Марше и в Никола Пайн-Эйвон (стоит им пойти на уступки, как обе превращаются в «трупы»), чем в трех Эвис, даже если она не знала, что их прообраз — три сестры Спаркс. Короче говоря, «Возлюбленная» была написана не столько для широкого читателя, сколько для того, чтобы смягчить личную вину. Это в значительной степени объясняет и временное пренебрежение к реализму, и умышленно сбивающее с толку причисление романа к «Романтическим историям и фантазиям»[305]. По сути, вред причинялся достаточно долгое время, и потенциальный

[304] Примечания: 304
Моя вина (формула кающегося) *(лат.).*

[305] Примечания: 305
«Романтические истории и фантазии» — название цикла романов Гарди, включающего такие произведения, как «Голубые глаза» (1873), «Штаб-трубач» (1880), «Двое на башне» (1882) и «Возлюбленная» (первый вариант — 1892, второй — 1897).

христианин-муж наверняка знал, что дело его совершенно безнадежно. Истинным доказательством его искреннего раскаяния было бы лишь молчание; однако истинность даже такого доказательства могла вызвать подозрение, ведь саморазоблачение перед читателем в этих вопросах неминуемо должно приносить все больше страданий писателю, которому вовсе не безразличны его репутация в обществе и социальный статус.

Спешу добавить, что я вовсе не хочу сказать, что Гарди мог бы писать гораздо лучше, если бы не был так скован, если бы был более откровенен. Практически рассуждая, такая форма супружеской цензуры обычно оказывается весьма ценным сдерживающим элементом по отношению к авторским крайностям в гораздо большей степени, чем элементом неуместным и удушающим: реальная женщина в жизни писателя символизирует и социальный консенсус, и здравый смысл в вопросах художественного творчества. Но то, что — увы! — часто с неизбежностью возникает, — это взаимные обвинения: со стороны жены в воображаемой неверности (что по большей части справедливо) и в *mauvaise*

foi[306] в том, что ее несправедливо порицают за несоответствие (эротическую уклончивость, недоступность) в ситуациях, где соответствия просто и быть не может; а со стороны мужа — гораздо менее оправданно — в отсутствии жалости и сочувствия (которые так изобильно демонстрирует Пирстон по отношению к самому себе) к его «болезни». Жены, которым приходится перебеливать мужнины черновики, знают лучше многих других, как глубоко в мысленном мире писателя живут тексты; и последний усугубляющий ситуацию фактор — тот специфически детализированный путь, посредством которого романисту, в зависимости от длины произведения и реалистичности его формы, приходится воплощать свою неверность, создавая «плотское обиталище неотступной возлюбленной его воображения» (если воспользоваться вымученно-неловкой фразой самого Гарди). Подозреваю, что самой существенной причиной, побудившей Гарди после 1896 года ограничиться поэтическими произведениями, было то, что стихи в этом смысле жанр гораздо менее «обнаженный», чем проза: они — не открытое жаркому солнцу поле,

---

[306] Примечания: 306
Недобросовестности *(фр.)*.

но тенистая роща.

Поскольку всякое наслаждение вызывает естественное желание его продлить, писатель придумывает разнообразнейшие препятствия (у Гарди любимые барьеры — зловещие совпадения и классовые различия) в погоне за Возлюбленной; как можно отметить, это еще одна жестоко жизненная функция жены. Но из-за того, что истинная цель обречена вечно оставаться недостижимой, ее обретение не более реально, чем если бы слова на бумаге стали бы той сценой, что они описывают; погоня непреложно трагична по самой своей природе. Счастливый конец, символический брак между героем-автором и героиней-матерью оказывается, в свете сказанного, всего лишь осуществлением подсознательных желаний, ребяческим стремлением того же ряда, что мы находим в традиционных последних предложениях всех волшебных сказок. Это еще одна из главных психологических дилемм романиста (в его мифе о самом себе); в этом Гарди, так часто выбиравший несчастливые концы, предвосхитил наш собственный век.

Однако его выбор «реальности» в противопоставление «мечте» невозможно объяснить просто пессимистическим темпераментом и детермини-

стической философией, поставив автора в ряд с каким-нибудь неудачником Атрейдом, проклинающим недобрых богов. Это вовсе не аксиома, что психике, характерной для Гарди — высокоизощренной и эротичной, — большее наслаждение может доставить именно счастливое завершение, консуммация. Катарсис, очистительный эффект трагедии, подобен незавершенной ноте, на которой заканчиваются некоторые народные мелодии, тогда как в счастливом конце есть нечто, не только завершающее повествование, но убивающее потребность взяться за новые рассказы. Если глубочайшую тайную радость писателя составляет поиск невосстановимого опыта, конец романа, свидетельствующий, что очередная попытка снова потерпела неудачу, может представляться более удовлетворительным, чем какой-либо иной. Словно феникс, Тэсс испепеленная остается Тэсс — освобожденной и возрожденной под другим именем. В глубочайшем континууме писательской жизни, где недозволенная и обреченная на провал погоня за недостижимым всегда более привлекательна, чем ее отсутствие, «печальный» конец может поэтому быть гораздо счастливее, чем конец «счастливый». Он может освобождать и изле-

чивать.

Если это звучит парадоксально, я могу лишь призвать на помощь собственный опыт. Я написал и опубликовал два окончания книги «Любовница французского лейтенанта» только потому, что с самого начала работы над первым наброском я буквально разрывался между желанием вознаградить героя (суррогат меня самого), подарив ему женщину, которую он любит, и желанием лишить его этой женщины: то есть мне хотелось угодить обоим — и взрослому, и ребенку, во мне живущим. Точно такое же затруднение я испытывал и в моих предыдущих двух романах. Однако теперь мне совершенно ясно, что там, где я дал книге два конца, — меня гораздо больше радует несчастливый конец, и вовсе не из-за каких-то объективных, связанных с литературной критикой причин, а просто потому, что это представляется мне более плодотворным и побуждающим к действию мое писательское «я».

С самого начала, со «школьной скамьи», какой была для Гарди «Опрометчивость наследницы», мы можем видеть у него явное отвращение к конечному разрешению или консуммации. Возможность счастья практически всегда ставится под угрозу в результате физического контакта,

с первыми признаками возможного обладания. Две его самые ранние героини — Джеральдина и Цитерия, — получая первый поцелуй, ведут себя наиглупейшим образом, словно испуганные лани, и непреодолимое умение обеих сопротивляться исполнению ожиданий их возлюбленных — да и читателей — свидетельствует о поразительном отсутствии психологического реализма у молодого писателя, сумевшего продемонстрировать его присутствие в других, менее эмоциональных персонажах. Уже здесь становится ясно, что Гарди испытывает глубочайшее удовольствие в те моменты, когда консуммация остается всего лишь далекой угрозой, мостиком, который можно перейти (но который может и обрушиться) потом, попозже, в какой-нибудь из следующих глав.

Я думаю, необходимо сказать, что такие бесконечно повторяемые соблазняюще-отвергающие образы его героинь недалеко ушли от тех, кого в наш вульгарный век называют «динамистками». Такой характерный ход: наступление — отступление, сбрасывание покрывала и набрасывание его вновь — неизменно присутствует в описании встреч в романе «Возлюбленная», и, как многое другое в этой книге, делается это с гневным

пренебрежением к человеку, вынужденному сочинять пасквиль на самого себя. Фактическая сексуальная консуммация в обоих вариантах книги совершенно лишена эротики, да и описана лишь имплицитно; партнерам она ничего, кроме разочарования, не приносит.

Это подводит меня к самому «гардиевскому» из всех приемов повествования — встрече, свиданию. Встреча мужчины и женщины наедине, предпочтительно — случайная, предпочтительно — на лоне «языческой» природы, вдали от «христианских» ограничений города и дома, предпочтительно — с расставленными ловушками в виде разных мелких обстоятельств (введение которых в сюжет часто оказывается самым слабым местом писателя, словно эмоциональное напряжение душит авторскую изобретательность), которые навязывают тесную близость и неизбежный телесный контакт: все это вполне прозрачно смотрится как нечто более увлекательное, чем «всеобъемлющее безразличие брака»[307].

Показательно, что Гарди всегда дает явившейся на свидание Возлюбленной одну и ту же физио-

[307] Примечания: 307

Это выражение употреблено в отношении брака второй Эвис с Айком, «главной составной частью которого была не любовь, не ненависть, но всеобъемлющее безразличие». — *Примеч. авт.*

логическую реакцию: у нее кровь приливает к щекам. Расплывчатая сексуальная метафора снова используется в обсуждаемой книге на грани автосатиры: Марша «вспыхивает, краснея как пион», и так далее и тому подобное. Можно усмотреть замаскированное стремление к смерти в том, что первый телесный контакт так извращенно становится тайным источником (не *post*[308], но *ante coitum tristia*[309]) неминуемо наступающего разочарования и горя. Но я подозреваю, что такое пристрастие к начальной, чуть заметной любовной эрекции и отвращение к тому, что за нею последует, и составляет одну из самых неизменно привлекательных черт Гарди. Ему удалось нащупать самую распространенную форму стремления к смерти — если это именно так называется.

Важное значение встречи, свидания становится особенно ясным, когда мы обнаруживаем, что Возлюбленная — вовсе не лицо, а скорее скопление эмоциональных обстоятельств, при которых происходит встреча с ней; как только она поселяется в одном лице, ее эротическая энергия (то есть

---

[308] Примечания: 308
После *(лат.)*.

[309] Примечания: 309
Грусть до акта совокупления *(лат.)*.

энергия авторского воображения) начинает угасать. И раз это не может быть лицо единственной истинной, первой Возлюбленной, оно оборачивается ложью и обречено на смерть. Иными словами, свидание — не столько осуществление преходящей надежды в видимом повествовании, сколько прямое желание преходящести, ведь мимолетное обретение ради вечной утраты есть главное топливо, разжигающее воображение самого Гарди. В романе «Возлюбленная» это выявляется в откровенно вуайеристском изображении начала отношений со второй Эвис и в неизбежном мазохистском описании несчастий их совместной жизни в лондонской квартире Пирстона, где молодая женщина обязана — какая ужасающая ирония! — «стирать пыль со всех моих неудачных Венер».

Совершенно ясно также, что свидание — это едва скрытое подобие первоначальных отношений ребенка с исчезнувшей матерью. То, как Марша и Пирстон укрываются от грозы под просмоленной и перевернутой лодкой, скорчившись, словно эмбрионы, поскольку стоять там невозможно, — весьма наглядная модель материнского лона. Пирстон «совсем близко ощущал окутывавший ее мех»; он думает, что играет роль Ромео по

отношению к Марше-Джульетте, но в глубине души нарушает табу гораздо более существенное, чем то, что разделяло две враждующие семьи. Когда они идут в Веймут, он не перестает думать о том, «как нежна и тепла была эта женщина, закутанная в меха, когда он крепко прижимал ее к себе; сухой их одежда оставалась только у нее на левом боку, а у него — на правом, куда не мог проникнуть дождь, так плотно они были прижаты друг к другу»; а затем, наконец, следует странная, почти фетишистская сцена, самая откровенно-эротическая во всей книге, когда Пирстон сушит в гостинице мокрую одежду Марши, пытаясь справиться с ее покрывалами, пока лишившаяся своих одежд танцовщица стоит нагая — если и не на виду, то в его воображении — в номере наверху.

Точно так же не может быть случайным совпадением то, что инцест играет в романе такую большую роль не только в центральной теме тройной богини, но и в обстановке Портленда. В книге встречаются постоянные упоминания о смешанных кровно-родственных отношениях: и вторая Эвис, и третья живут в родном доме Пирстона, даже в его бывшей комнате. Кимберлиец, то есть непортлендец, несомненно ассоцииру-

ется с Эдиповым отцом, разрушителем мечты, вторгающимся в первоначальное единение. В варианте 1892 года за сценой под лодкой у Гарди следует женитьба Пирстона на Марше, а не более банальный эпизод гостиничной близости, как в последней версии. В раннем тексте он, кроме того, женит Пирстона на третьей Эвис. И та и другая женитьба, на мой взгляд, была ошибкой его подсознания, результатом непрестанного стремления дать себе, скрытому за образом героя, хоть какое-то вознаграждение, и что вполне характерно — в форме одобрения язычника «христианским» институтом. Но, должно быть, по зрелом размышлении он увидел, что это последний роман (и в самом деле последний), в котором он мог позволить себе такое осуществление тайных желаний[310]. Когда все в целом должно разоблачить тиранию, глупо подчиняться ее требованиям. Невозможно изгонять ведьм — тем более сверхведьму, — женясь на них, пусть и символически.

Это ненормально близкое соседство-сопри-

---

[310] Примечания: 310

Впрочем, мы можем видеть довольно интересные следы того, что я назвал бы «синдромом султана», характерным для писателей-мужчин, в главе 8, часть 2, где Пирстон подумывает о том, чтобы «выпроводить» вторую Эвис в школу — отшлифовать ее до конца, во всех смыслах этого слова, — а затем рискнуть жениться на ней. — *Примеч. авт.*

косновение, или изолированность, героев и героинь — настолько часто встречающаяся черта в произведениях писателей-мужчин, что, как мне кажется, она может служить еще одним подтверждением теории профессора Роуза. Я по себе знаю, как возрастает возбуждение — если бы Создатель и вправду существовал, с каким нетерпением ожидал бы он главы об Эдеме! — по мере того как приближаются подобные ситуации. Несмотря на то что замысел «Коллекционера» родился из странного эпизода реальной жизни 50-х годов XX века, похожие фантазии преследовали меня неотступно, когда я был подростком: разумеется — позвольте мне со всей поспешностью заявить об этом, — без преступной жестокости, описанной в книге, но очень близкие по характеру к свиданиям в стиле Гарди. То есть я грезил о том, чтобы оказаться в ситуации изолированности с девушками, оставаться наедине с которыми в реальной жизни мне не дозволялось: я мечтал о необитаемом острове, об авиакатастрофе, в которой выжили бы только мы двое, о застрявшем лифте, о спасении от опасности, которая страшнее смерти… обо всех отчаянных средствах из романтических повестей, но также (что гораздо важнее) о бесчисленных возможностях

случайных встреч в более реалистических обстоятельствах. Общей чертой таких фантазий было уединение в некоем тесном помещении — как под лодкой у Гарди, — где Возлюбленная будет вынуждена обратить на меня внимание; и теперь, оглядываясь назад, я понимаю, что моя собственная книга стала разработкой темы тщеты, напрасного ожидания (в реальной жизни) добра от этих метафор непоправимых отношений. Мне было невообразимо трудно убить мою героиню; я лишь совсем недавно понял — полагаю, теперь читатель сможет догадаться, чем это объясняется, — истинное значение такого конца романа и почему чудовищный и жалкий Клегг (человек, воплощающий в реальность собственные фантазии) мог готовиться к приему новой «гостьи» в камере Синей Бороды, устроенной в подвале собственного одинокого дома. Величайшее заблуждение, что писателям бывает ясна личная подоплека их собственных произведений. Я подозреваю, что они в большинстве случаев пытаются разгадать загадку самой неожиданной грани своих романов. Создаваемые нами образы переживают ту же эволюцию, что Возлюбленная, превращающаяся из мельком увиденной женщины в женщину из нашей личной жизни. Вот

вам еще одна существенная причина, почему мы, становясь старше, способны убивать их, не испытывая такой уж невыносимой боли. Создавать плотский образ Возлюбленной — все равно что жениться на ней: она не может этого вынести.

В своей книге «Молодой Томас Гарди»[311] Роберт Гиттингз устраивает мне выволочку за то, что я проглотил «миф» о Трифене, не поперхнувшись. И, хотя, принимая во внимание биографические и автобиографические — видимые в романе «Возлюбленная» — свидетельства, я вполне допускаю, что существование только одной-единственной Трифены в жизни Гарди вряд ли возможно, я остаюсь убежденным противником утверждения, что переживание, подобное этому, не имеет большого значения. Упоминание о смерти Трифены (в 1890 году) в предисловии к роману «Джуд Незаметный» никак нельзя обойти вниманием, и я не в силах вообразить, что или кто еще мог бы задержать разрушение генератора психической энергии, решение о котором, очевидно, было уже принято к 1889 году, и способствовать последнему мощному всплеску творческих сил. Обсуждаемый

---

[311] Примечания: 311

Robert Gittings. Young Thomas Hardy. London, 1974. — *Примеч. авт.*

роман дает нам убедительное подтверждение (часть 2, глава 3) ее сохранившегося влияния в сцене, где высшее общество Лондона, в котором оказывается Пирстон, совершенно утрачивает реальность «перед лилейно-белым телом никому не известной мертвой девушки из деревни»; он говорит о «сияющей чистоте этой неожиданно возникшей нежности к отлетевшей душе». Само название этой главы — «Она теперь недостижимый призрак», стилистически одной из лучших и эмоционально насыщенных в книге, — говорит о многом.

Если Возлюбленная когда-либо в жизни Гарди и принимала квазинепреходящее «плотское» обличье, это было, как я полагаю, «очарованье идеала, лишенного материальной субстанции» в Трифене веймутского лета 1869 года[312]. Внешняя оболочка Возлюбленной может меняться от одной формы к другой, но ведь она еще и дух, а дух неотъемлем от ее самых ярких первоначальных проявлений. Пирстон говорит о второй

---

[312] Примечания: 312

Отсутствие «материальной субстанции» было свойственно этим отношениям задолго до окончательного разрыва. Эмма Гиффорд появилась в марте 1870 г. Надежды Трифены на поступление в Стокуэллский нормал-колледж и связанное с этим строгое требование от абитуриенток «подобающего поведения», должно быть, имели для Гарди те самые «христианские» коннотации. Утрата уже заявляла о себе, а с нею и чреватая разочарованием языческая вседозволенность. — *Примеч. авт.*

Эвис, что «не может не видеть в ней всего, что знал о той, другой, не может не закрывать глаза на то, что не гармонирует с его представлением о метемпсихозе». И, когда вторая Эвис позднее, по настоянию Пирстона, станет играть роль молчаливой сводницы при своей дочери, мы, несомненно, увидим, что Возлюбленная, хотя больше и не является воплощением божества, по-прежнему принадлежит к тому же роду. В конце концов, не только писатели так глубоко и нежно лелеют воспоминания о первой любви.

Мы знаем, какую жизненно важную практическую роль играла в творческой жизни Гарди его мать, Джемайма Хэнд, знаем о его длительном свидании с ней в Бокэмптоне в то время, когда он писал свой несомненный шедевр — «Вдали от шумной толпы». Со слов Роберта Гиттингза, мы знаем также, что «его снова и снова привлекал один и тот же тип женщины, копия его матери, с поразительными чертами, характерными для всех женщин семейства Хэнд»; одной из этих черт были брови, подобные лиге — музыкальному знаку легато, отразившиеся в выражении «лига за лигой», использованном Гарди при описании героини романа, создававшегося летом 1869 года. Мы знаем о его более раннем увле-

чении сестрой Трифены — Мартой, знаем, как точно ироническая проницательность каждой из трех Эвис повторяет то же качество, присущее трем реальным сестрам и самой Джемме, какую четкую параллель «крестьянской» и «образованной» сторонам Трифены составляют социальные различия между второй и третьей Эвис. Нам также известно, как решительно Гарди запрещал себе «языческие» отношения во второй половине 70-х годов XIX века, тем самым делая постоянное использование этих отношений в своих романах — и в своем воображении — дважды запретным. Возможно, в начале 70-х Гарди воспринимал эмоциональную борьбу между Эммой Гиффорд и Трифеной лишь как нечто, причиняющее страдания и боль; однако кажется очевидным то, что именно тогда Возлюбленная, впервые в его жизни, сознательно заявила о себе, чтобы остаться в ней навсегда. Женитьба просто означала, что ее вечное господство окончательно утвердилось и что его жена отныне и навсегда обречена терпеть наказание, предвещанное в стихотворении «Близ Ланивета, 1872»: «В беге дальних Времени часов/ Ее распятье…»

Конечно, было бы нелепо полагать, что Гарди представлял себе, кто на самом деле кроется

за Трифеной и всеми другими воплощениями Возлюбленной; на самом-то деле я подозреваю, что способность писать и частота, с которой автор создает свои произведения, тесно связаны с тем, что ему не удается это понять, и что нам, писателям более позднего времени, нужно еще как-то приспосабливаться к новому пониманию. Если невежество в этой области вряд ли можно назвать счастливым состоянием духа, оно тем не менее оказывается более плодотворным[313]. Трудная реальность заключается в том, что если по-человечески и вполне обыденно реальная женщина в жизни писателя совершенно необходима и неизмеримо важна («В одной я многих умиротворю»), то в его воображении важны лишь те, что утрачены, во-первых, потому, что они с таким совершенством замещают первоначально утраченную женщину, а во-вторых (что, может быть, не менее существенно), потому, что они — главный источник писательской фантазии, и,

[313] Примечания: 313

Так, на мой взгляд, изобильность викторианского романа — и романистов — может отчасти объясняться существованием строгих табу на сексуальную откровенность, что, в свою очередь, препятствовало потенциально сдерживающему осознанию психических процессов, кроющихся за такими описаниями. Проще говоря, внешняя сексуальная «честность» в романе может оказаться гораздо более сильным (или даже смертельным, если верить «Возлюбленной») ограничителем творчества, чем мы обычно себе представляем. — *Примеч. авт.*

словно Ариадна с ее путеводной нитью, они ведут писателя сквозь лабиринты его иных миров.

Поскольку ими никто никогда по-настоящему не владел, они навечно остаются ковкими и легко поддаются любым изменениям, словно глиняный макет скульптора. Их повторяющееся использование может даже привести к убеждению, что вы гораздо полнее владеете ими, чем когда-либо мог позволить какой-то реальный или плотский опыт. И именно поэтому — в зависимости от той степени, в какой создатель художественного сочинения (то есть фикции) нуждается в подобной фигуре, стоящей за всеми его главными героинями, — он вряд ли захочет подарить ей хотя бы воображаемое счастье в конце повествования; более того, он должен поэтому и себя — в образе главного героя, являющегося суррогатом автора, — лишить этого счастья. Гарди, кажется, осознал неизбежность такого следствия, потрясенный самоубийством Хораса Моула в 1873 году, поскольку этот принцип впервые нашел свое выражение в описании судьбы фермера Болдвуда. С этого момента обреченный на утрату надежд ребенок прочно занимает свое место внутри каждого из главных мужских персонажей Гарди. Они тоже становятся фениксами, приносятся в

жертву затем, чтобы жертвователь мог снова вызвать к жизни Возлюбленную и ее новую жертву. Утраченная, отвергающая и отвергнутая, она живет и остается принадлежащей ему; отданная другим, завершенная, достигшая консуммации, она умирает.

Такова искупительная тайна за глубоким отвращением к себе, переполняющим роман «Возлюбленная». Если на поверхности все три Эвис могут показаться (читателям) сиренами-садистками, завлекающими несчастного моряка в объятия смерти посреди Пути, или (Пирстону-Гарди) мишурными марионетками, созданными его собственным мрачным и нарциссическим воображением, то, заглядывая поглубже, я вижу в них нечто совершенно обратное: они — материнские музы, дарящие способность понимать и облегчать всеобщее состояние человечества, каковое — при том что человеческий мозг способен предпочесть или вообразить иной, чем избранный или действительный ход событий, — есть постоянное состояние утраты. Я уже раньше говорил о том, что эта книга лежит словно ядовитая змея на скалах острова Слингерс, но теперь я пришел к мысли, что она содержит в себе и противоядие: она остается суровым предостережением,

но не против путешествия — против моряка.

Ну и конечно, напоследок нельзя не улыбнуться. Кто из тех, кому пришлось испытать адскую судьбу истинного и поистине любимого художника («Как несопоставимо умаляются величайшие явления реальности перед бестелесной мечтой») и райскую жизнь мистера Альфреда Сомерса — этого «средних лет семейного человека в очках», пишущего картины для всех, «от домовладельца, обставляющего дом, до критика средней руки», — не пустится со всех ног на встречу с ведьмой и не закажет себе место на первой же метле, отправляющейся в Бокэмптон?

«Элидюк» и «Ле» Марии Французской[314] (1974–1978)

De un mut ancien lae bretun Le cunte e tute la reisun
Vus dirai…[315]

Когда студентом — в Оксфорде — я изучал французский язык и литературу, я жадно и неразборчиво поглощал книги, хотя гораздо больше из невежества, чем по интеллектуальной потребности. Проглотив, не поперхнувшись, господствовавший тогда миф, что только твои учителя имеют право на личные предпочтения, я очень плохо представлял себе, каковы мои вкусы на самом деле. Я вовсе не считаю, что следует

---

[314] Примечания: 314

Это эссе — результат соединения двух ранее написанных и теперь пересмотренных статей о Марии Французской. Первая — «Личное впечатление об «Элидюк» («A Personal Note on «Eliduc») — появилась в сборнике, озаглавленном «Башня из черного дерева» («The Ebony Tower», 1974), в качестве предисловия к рассказу «Элидюк», представляющего собой переработку одного из ле Марии Французской. Вторая — «Мария Французская» — была вводной статьей к книге «Ле Марии Французской» в переводах Роберта Ханнинга и Джоан Ферранте («The Lais of Marie de France», 1978). — *Примеч. авт.*

[315] Примечания: 315

Я расскажу вам содержание и поясню смысл очень древнего бретонского ле. — *Примеч. авт.*

навязывать этот подход сегодняшним студентам, но у него все же есть одно преимущество. Симпатии и антипатии со временем сформировались на строго прагматической основе: я научился ценить то, чего по прошествии лет не смог забыть. Одним из таких упорных долгожителей оказался Ален-Фурнье с его романом «Большой Мольн».

Несколько молодых диссертантов теперь уверяют меня, что не видят существенных параллелей между «Большим Мольном» и моим собственным романом «Волхв». Должно быть, мне удалось обрезать пуповину — реально существующая связь требует именно этой метафоры — гораздо более аккуратно, чем мне в то время представлялось; возможно, однако, что современное литературоведение слепо к связям, имеющим гораздо более эмоциональный, чем структурный характер.

Я с самого начала почувствовал привлекательность Ален-Фурнье. С другой частью учебной программы дело обстояло иначе. Старофранцузский, с его латинизмами, труднейшей орфографией, богатством диалектных форм может быть захватывающе интересен лингвисту, но для человека, стремящегося воспринять смысл и сюжет, языковые трудности — просто-напросто источник раздражения. Тем не менее несколько

позднее я обнаружил, что одна область, одно из полей старофранцузской литературы не желает быть преданным забвению, а ведь я хотел напрочь забыть весь тот период после того, как сдал выпускные экзамены. Это поле — «лес» было бы здесь более уместным словом — кельтские романы.

Подозреваю, что необычайные перемены в европейской культуре, происходившие под влиянием британского (в первоначальном, кельтском значении этого слова) воображения, никогда не были полностью выявлены или признаны. Маниакальное увлечение рыцарством, куртуазная любовь, мистическая сторона христианства, крестовые походы, синдром Камелота — все это живет в нашем сознании, может быть, даже слишком занимает наши мысли, судя по некоторым последним травестированным изображениям этого давнего средоточия традиционных представлений об эпохе. Но я полагаю, что мы — по крайней мере в эмоциях и воображении — обязаны самой сутью и смыслом нашего творчества, с тех самых пор находящими выражение в романе и его детищах, вторжению с севера этого странного раннесредневекового мышления. Можно снисходительно посмеяться над наивностью

и примитивной повествовательной техникой таких историй, как «Элидюк», однако я не думаю, что сколько-нибудь приличный литератор пойдет на это, и по очень простой причине: перед его глазами разворачивается картина его собственного рождения.

В данном случае принимающая роды повитуха — Мария Французская, первая женщина-писатель нашей эры. Если я не могу назвать ее просто первой писательницей, то лишь потому, что убежден — «Одиссея» тоже была написана женщиной. Великая греческая повесть, сплетенная из различных нитей — тут и розыски, и ложные устремления, и враждебная судьба, эгоистическая любовь и любовь самоотверженная, отношения между мужчинами и женщинами, — выступает прародительницей всей последующей художественной литературы, и в не меньшей степени, через промежуточное поколение, представленное «Энеидой», ведет к Марии Французской. Я на самом деле считаю творчество Марии Французской убедительным ретроспективным аргументом в пользу предположения, что за «Одиссеей» скрывается женский ум. Это эссе — не место для рассуждений о параллелях в этике, в чуткости и восприимчивости, в том, под

каким углом зрения рассматриваются описываемые события, в изощренной вышивке народной темы, даже в некоторых социальных проблемах, оказавшихся схожими для Северной Европы XII века и Греции двухтысячелетней давности… Впрочем, я бы посоветовал тем, кому это покажется любопытным, почитать оба текста, положив их рядом друг с другом. Нам никогда не узнать, кто был Гомер или кто был тот Гомер, что создал «Одиссею», но Мария была женщиной — этот факт неопровержим. Ее взгляд на человеческую комедию — бесспорно, взгляд женщины, выраженный посредством искусства.

Люди педантичные могут упрекнуть меня в том, что я злоупотребляю термином «роман», нещадно растягивая его назад во времени, поскольку и Мария, и Гомер писали свои произведения в стихах. Однако классификация писателей по внешней форме произведений, представляющей всего лишь историческую случайность, кажется мне ужасающе устаревшим взглядом на литературу, столь же ложным, как долиннеева классификация природного мира по случайным внешним соответствиям, когда китов относили к рыбам, потому что они живут в море, и тому подобное. По-настоящему все значение творчества

Марии, не говоря о ее очаровании, заключается в ее таланте рассказчика, в ее психологии, в ее морали, в исключительно индивидуальном характере использования материала: то есть в ее творческой мощи в целом, а не только в способности слагать стихи. Что касается этой последней, то подозреваю, что с точки зрения поэтической формы Мария не более чем компетентный версификатор. Обычно она свежа и точна, но не более того; а временами, по крайней мере на мой слух, рискует опуститься чуть ли не до райка.

Впрочем, по большому счету здесь следует сразу же добавить, что мы постыдно мало знаем о факторе, жизненно важном для понимания любого писателя: как он или она избирают способ передачи себя современному ему или ей внешнему миру. Нам приходится читать Марию, напечатанную холодными буквами на холодной бумаге, в полной тишине, но ведь мы почти определенно можем сказать, что она видела себя — по крайней мере, в момент первоначального сочинения стихов — готовящей материал для устного воспроизведения. Мы знаем, что кельтские ле, на которых она строила свои повествования, по

выражению Бедье[316], «полупелись, полупроговаривались», а стихи Марии гораздо труднее исключить из этой традиции, если при анализе ее творчества подумать о сознательно предпочитаемой автором разговорной форме. Это срабатывает почти всегда удачно, иногда просто блестяще, на квазидраматическом уровне, особенно если помнить об иных исконных функциях стиха как вместилища концентрированной мудрости и элементарной мнемонической системы.

В оригинале ле Марии Французской представляют собой восьмисложные рифмованные двустишия, и их следовало исполнять — петь, сопровождая мимикой и жестами, — скорее всего, под свободную мелодию или несколько мелодий, а местами, возможно, и проговаривать, как бы беседуя, под аккорды или арпеджио. Инструментом, скорее всего, была арфа, несомненно, ее бретонский вариант — рота. Романтики добились того, что слово «менестрель» (да и то, чем менестрели занимались) стало выглядеть непоправимо глупо; однако те немногие свидетельства, что сохранились до наших времен,

[316] Примечания: 316

Бедье, Жозеф (1864–1938) — французский медиевист, автор книги «Эпические сказания» и один из ведущих редакторов труда «История французской литературы».

говорят о великом искусстве, теперь необратимо нами утраченном. Знакомясь с такими писателями, как Мария Французская, видеть только печатный текст — все равно что решиться судить о фильме исключительно по сценарию. Долгая эволюция художественной литературы была тесно связана с поисками способов выражения авторского «голоса» — его или ее настроений, личного мнения, собственного характера — исключительно посредством манипулирования словом и печатью, но до Гутенберга нас просто не было. В «Элидюке» Мария дважды говорит о том, как ее герой посещает своенравную принцессу, в которую влюблен: он соблюдает все формальности, он не врывается в ее покои, но входит лишь после того, как о нем соответствующим образом докладывают. Это может быть воспринято просто как «вода», традиционно принятое описание придворного этикета. Но мне представляется гораздо более вероятным, что это была ироническая «ремарка в сторону», адресованная ее первым слушателям. И действительно, если то, что нам известно о Генрихе II, — правда и Мария была его родственницей, то я могу догадаться, кому именно адресовалась эта небольшая колкость.

Сегодняшние читатели поэтому должны иметь

в виду, что на самом деле то, что они читают, всего лишь, так сказать, либретто. Искусство *diseuse*[317] уходит корнями в раннесредневековую публичную декламацию устных текстов и дает нам надежный ключ к представлению о ныне почти совсем исчезнувшем мастерстве и навыках профессиональных устных рассказчиков. Это мастерство, в частности, освобождало писателя от включения в текст каких бы то ни было имплицитно-сценических ремарок, касающихся физических деталей и эмоциональных реакций (от прилагательных и наречий), которые писатели вынуждены использовать все в большей и большей степени с тех пор, как было изобретено книгопечатание, принесшее с собой тиранию распыленных аудиторий, где каждый читатель остается один на один с писателем. Может быть, в этом и заключается главная трудность: наше воображение должно совершить такой вот невероятный прыжок, чтобы мы сегодня могли по достоинству оценить Марию Французскую; проще говоря, нужно читать между строк.

К счастью, все становится значительно легче, когда дело доходит до содержания, кроющего-

[317] Примечания: 317
Женщина-декламатор, исполнительница песен и речитативов *(фр.).*

ся за формой и стилем повествования. Здесь мы безошибочно увидим перед собой прирожденного, обаятельного и тонкого рассказчика. Метода Марии — по предполагаемым мной причинам — должна показаться наивной всякому, кто только что оторвался от сложной и тщательно разработанной техники реалистического письма, характерного для нашей типографски обусловленной культуры; однако, по сути, ее темы в гораздо большей степени архетипичны, чем наивны. В своем огромном большинстве они оказываются устаревшими только во внешнем обрамлении и в деталях, тогда как характерный для писательницы интерес к сексуальным проблемам, к проблеме сохранения верности (хотел бы напомнить, что те же навязчивые пчелки — в образах долготерпеливых Пенелоп и бракоразрушительных Цирцей — жужжали и под старой греческой шляпкой) современен вне всякого сомнения.

Фрейдистские и юнгианские унтертоны — скрытые смыслы — почти всех ее историй совершенно очевидны. Одно из ле, всегда доставлявшее мне в этом смысле особое удовольствие, — это эротический «Ланваль». Было бы трудно представить более точное предчувствие

того, что гораздо позднее в истории европейской литературы Томас Гарди обозначил термином «Возлюбленная», создав образ недостижимой музы, который преследует каждого романиста-мужчину. «Элидюк» — прелестная переработка одного из старейших сюжетов (и ночных кошмаров стареющих жен) во всей литературе. Странное ле «Бисклаврет» повествует о гораздо большем, чем волк-оборотень. Даже крохотный и тщеславный «Лостик» мог бы и сегодня стать этикеткой к хорошо знакомому синдрому. Не важно, что перед вами средневековый образ: всем нам знакомы не очень-то дерзкие *affaires* между двумя сверхромантичными эго, окончившиеся всегонавсего мертвой птичкой в драгоценном ларце, более ценимые за их неуспех, чем оплакиваемые за недостаток смелости.

Во всяком случае, мне хотелось бы предположить, что внешняя наивность Марии — пожалуй, я с большей охотой назвал бы это экономией средств выражения — может ввести в заблуждение. У пера есть одно великое преимущество перед кинокамерой. Оно может многое опускать, оставлять за текстом (на киножаргоне это называется «тю-тю») гораздо легче, и такие пропуски — ключевой прием всей хорошей

художественной прозы. Кинокамера не может заснять только голос: она должна показать еще и лицо. А писателей можно отличить по тому, чего они не описывают, точно так же, как и по тому, что описывают, то есть по тому, насколько умело они используют исключительную возможность их искусства — оставлять за текстом.

Действительно, во времена Марии Французской у писателей был гораздо более ограниченный выбор в том, что касается формы и техники письма; однако, по-моему, заключить, что нам нечему у них научиться или что нас не может восхитить то, чего им удалось достичь имевшимися у них скудными средствами, что поэтому их следует сбросить со счетов как примитивов с детской психологией в лучшем случае или инфантильной — в худшем, было бы глупо, столь же глупо, как называть примитивами древнегреческих архитекторов за то, что они не предусмотрели в своих строениях места для труб центрального отопления и лифтовых шахт. Что до меня, я воздал бы Марии, вместе с ее современниками, Кретьеном де Труа и Берулем, высочайшую хвалу за ту элегантность, с которой они решают некоторые основные и вовсе не устаревшие проблемы повествовательной техники, особенно в вопросе

о том, что остается за текстом. Одно из самых старых проявлений человеческого шовинизма касается времени: существует представление, что наше время должно быть обязательно мудрее, чем все остальные времена. Это может быть верно в отношении науки, но очень редко оправдывается по отношению к искусству.

У Марии, помимо всего, необычайно изысканный вкус к точным, поэтичным и красочным деталям, когда они необходимы. Издатели ее ле справедливо хвалят ее выдающийся дар отмечать символические соответствия между поступком и личностью. Та же самая своеобразная чуткость видна и в штрихах характеристик, в описании склонностей и настроений, в фрагментах диалогов, которые она вкладывает в уста своих героев и героинь. В результате ее истории становятся и универсальными, общими по своему характеру, и индивидуальными, личными: в разные моменты они то формальны, как гобелены, соответствуя установленному образцу, то естественны, как сама жизнь. Это дар, который, как и частые всплески суховатой иронии, она разделяет с другой резчицей по кости, работающей на двухдюймовом отрезке слоновьего бивня, — Джейн Остин. Мария создает миниатюры, язык ее остер

и выразителен, и чудо состоит в том, что она часто выходит далеко за рамки общепринятых стереотипов своей исторической эпохи. Более всего меня привлекает ее способность дотянуться до нас через восемь веков, чтобы снова быть здесь и сейчас. Я не знаю больше ни одного средневекового писателя, кроме, пожалуй, Лэнгленда[318], кто производил бы на меня такое впечатление живого присутствия рядом со мной — присутствия более близкого, чем самая реальная повседневность. Ни один ученый литературовед не захотел бы, да и не смог, допустить проведение такого проверочного теста, и все же я уверен, что читатели в большинстве своем понимают, что я имею в виду, и согласятся, что не существует более точного критерия гениальности в художественной литературе. Это тот самый дар, который свойствен всем величайшим ее представителям: воображаемое настоящее, каким бы далеким прошлым оно ни было, затмевает реальное настоящее. Убеждение, что время линейно и необратимо, становится абсолютной фикцией, и

[318] Примечания: 318

Лэнгленд, Уильям (ок. 1330 — ок. 1386) — английский писатель, автор крупнейшей средневековой поэмы-притчи «Петр-пахарь». Сохранилось три версии поэмы; считается, что все они — плод переработки Лэнглендом первоначального варианта. Последний относится к 1377–1379 гг. и насчитывает более 7270 строк.

давно умерший писатель живет с тобой рядом, бок о бок — стоит лишь руку протянуть.

О биографии Марии Французской не известно практически ничего. Даже имя — результат дедукции, произведенной значительно позже ее смерти, на основании строки одной из ее басен: «Marie ai nun, si suis de France…» — «Имя мне Мария, и родом я из…». Но мы даже не можем с определенностью сказать, имела ли она в виду ту страну, что мы сегодня называем Францией. То, что, скорее всего, она подразумевала, было всего лишь пространство вокруг Парижа — Иль-де-Франс. Кое-какие неярко выраженные лингвистические и некоторые другие черты дают основание предполагать, что она могла быть родом из той части Нормандии, что зовется Вексен и граничит с Парижским бассейном.

В один прекрасный день она отправилась в Англию, возможно, вместе с Алиенорой Аквитанской[319] или в составе ее двора. Король, которому она посвятила свои «Ле», — супруг Алиеноры,

[319] Примечания: 319

Алиенора Аквитанская (1122–1204) — дочь герцога Аквитанского, королева Франции (1137–1151), жена Людовика VII; после того как этот брак был аннулирован, вышла замуж за Генриха II Анжуйского, ставшего королем Англии в 1154 г. Мать десяти детей, из которых Ричард и Джон (Иоанн) впоследствии стали королями Англии. (Имеются в виду Ричард Львиное Сердце, правивший с 1157 по 1199 г., и Иоанн Безземельный, правивший с 1199 по 1216 г.)

Генрих II, тяжкий крест Беккета; существует даже правдоподобное предположение, что Мария — незаконнорожденная сестра Генриха II. У отца его, Жоффруа Плантагенета, была внебрачная дочь по имени Мария, ставшая аббатисой Шефтсберийского аббатства примерно в 1189 году. Не все средневековые аббатисы вели жизнь, исполненную святости и благочестия; к тому же романтические истории Марии были созданы в предыдущем десятилетии. Тот факт, что другие два из сохранившихся сочинений Марии посвящены религиозным темам и относятся к периоду после 1180 года, подтверждает такую идентификацию. Если Мария Французская и вправду была Марией, зачатой Жоффруа Красивым вне брака и ставшей шефтсберийской аббатисой, она должна была явиться на свет до 1150 года, а нам известно, что аббатиса дожила примерно до 1216-го.

Очень трудно представить себе, чтобы «Ле» были написаны кем-либо иным, а не молодой женщиной, получившей прекрасное образование, а следовательно (в ту эпоху), и благородного происхождения. Легко заключить, что она была романтичной, пылкой и веселой; литературное ее творчество возымело немедленный и оглушительный успех: множество списков того времени

и многочисленные переводы убедительно об этом свидетельствуют… можно было бы даже — в связи с этим — счесть ее жертвой мужского шовинизма, сосланной за неподобающее поведение в Шефтсбери — исправляться. Существуют также свидетельства, что ее истории не одобряла церковь. Вскоре после того, как «Ле» вышли в свет, некий господин, Денис Пирамус (на деле он был монахом, но по натуре — прирожденным литкритиком), написал кисловато-саркастический опус о ее популярности. Он-де понимает, почему ее рассказы доставляют аристократическим слушателям такое сомнительное удовольствие: они слушают о том, что им хотелось бы испытать самим.

Открыто Мария говорит, что цель «Ле» — спасти от забвения некоторые кельтские легенды и сказки: истории из разрозненного фольклорного корпуса повествований, который ученые называют *matière de Bretagne*[320] и из которого лучше всего сегодня помнятся артуровский цикл и легенда о Тристане и Изольде. Неизвестно, услышала ли она их сначала из французских или из английских источников, поскольку сама

---

[320] Примечания: 320
Бретонская тема *(фр.).*

она характеризует их происхождение словом *bretun*, термином, который тогда использовался как этнический — по отношению к бретонским кельтам, — но не был ограничен географически и включал также, помимо самой Бретани, кельтов Уэльса и Корнуолла. Существуют письменные упоминания о том, как далеко забредали кельтские менестрели задолго до времен Марии Французской, и она могла слышать их выступления при любом крупном дворе.

Однако гораздо более существенно, чем эти квазиархеологические изыскания, то преображение, которое происходит, когда Мария сращивает живую ткань собственных знаний о мире и обществе с этим старым материалом. Она весьма эффективно вводит в европейскую литературу совершенно новый элемент. В немалой степени он состоит из сексуальной честности и очень женского знания того, как люди ведут себя в действительности — и как человеческое поведение и моральные проблемы могут быть выражены через диалог и действие. Для своих последователей она совершила то, что позднее Джейн Остин совершила для своих, то есть она установила новые критерии тщательности и точности в описании человеческих эмоций и их

нелепости. Можно сблизить двух писательниц еще теснее, поскольку общая основа всех историй Марии (то, что сама она назвала бы *desmesure*, то есть излишество страсти) поразительно схожа с точкой зрения более поздней романистки на чувство и чувствительность. Другую общую черту нам значительно труднее сегодня уловить — это одинаковое чувство юмора. Из-за того, что рассказываемые Марией истории так от нас далеки, мы склонны упускать из виду, что многие из их сюжетов были столь же далеки от ее XII века, и мы совершенно недооцениваем как ее утонченность, так и искушенность современной ей аудитории, если представляем себе ее слушателей с полным доверием и серьезными лицами внимающими ее рассказам. Такого восприятия от них ждали не более, чем ждут от нас при чтении современных триллеров, вестернов и научно-фантастических романов с щепоткой соли в придачу. Иронию Марии труднее сегодня ощутить в силу уже упомянутых исторических причин: ее «Ле» не предназначались для одинокого чтения в тишине, да к тому же в прозе.

Нужно также помнить, что «Элидюк» и другие рассказы в книге «Ле» излагаются на анахронистичном фоне, основанном на трех системах

реальной жизни. Первая — это феодальная система, придававшая жизненно важное значение словесным обещаниям, скрепленным клятвой между вассалом и его сеньором. Не только сама структура власти зависела от того, насколько человек был способен держать свое слово: от этого зависела вся цивилизованная жизнь общества. Сегодня мы можем обратиться в суд по поводу нарушения контракта; в те времена в подобных случаях обращались к оружию. Второй контекст — христианский, явно определивший конец «Элидюка», но вряд ли что-либо еще. Марию, вполне очевидно, гораздо больше интересует человеческое сердце, чем бессмертная душа. Третья система — куртуазная любовь, где столь же большое значение придавалось соблюдению верности в сексуальных отношениях. Вряд ли эта идея владеет умами в нашем XX веке, но *amour courtois* была крайне необходимой попыткой привнести большую цивилизованность (побольше женского ума и сообразительности) в жестокое и грубое общество, а цивилизованность основывается на согласованных кодексах и символах взаимного доверия. В век, когда происходят трагедии, подобные *desmesure* Уотергейта — с моей точки зрения, это трагедия гораздо более

культурная, чем политическая, — нам должно быть не так уж трудно это понять.

Мария всегда вызывала у меня в памяти одну из самых известных строк Малларме[321]: «Le vierge, le vivace, le bel aujo- urd'hui…»[322] — ассоциируясь с ней той живой зеленой свежестью, той непосредственностью, какие с самого начала отличали наименее холодно-классическую сторону искусства ее родной страны. Марию нельзя узнать за один день, за одно чтение, но, раз узнав, ее уже не забудешь, словно весенний день в Анжу, в королевской семье, к которой она, возможно, принадлежала.

---

[321] Примечания: 321

Малларме, Стефан (1842–1898) — французский поэт, ведущая фигура французского символизма, позднее — структурализма, поскольку в позднейших работах он экспериментировал не только с ритмами, но и с синтаксическими и грамматическими языковыми формами. Наиболее известные произведения — «Иродиада» (ок. 1871) и «Послеполуденный отдых фавна» (1876).

[322] Примечания: 322

Здесь: девственно-чистое, живое, прелестное сегодня… *(фр.)*

«Дон Жуан» Мольера (1981)

«Дон Жуан» — самая политическая из пьес Мольера, и мне хотелось бы кратко напомнить здесь кое-что из исторической подоплеки ее написания. Мольера уже обвиняли в нечестивости и безбожии после «Школы жен» в 1663 году. Кульминации эти обвинения достигли после постановки «Тартюфа», разрешившись запретом пьесы в мае 1664-го. Мольер терзался обидой на такую несправедливость до января следующего года. Его труппе к этому времени уже не хватало материала для работы и, разумеется, денег, и они, по всей видимости, обратили внимание своего автора-режиссера на то, каким успехом у парижской публики пользовались тогда две версии истории о Дон Жуане (в свою очередь, основанные на итальянских версиях драмы Тирео де Молина[323] пятидесятилетней давности «Севильский озорник, или Каменный гость»). У Мольера, таким образом, оказался двойной повод

---

[323] Примечания: 323

Тирео де Молина (ок. 1583–1648) — испанский драматург. Из 400 написанных им пьес сохранилось 80. «Севильский озорник» был опубликован в 1630 г.

для того, чтобы взяться за эту тему: желание добиться хоть какой-то выгоды для труппы и снова бросить обществу перчатку, прежде чем это успеет сделать *Cabale des Dévots* — то есть Кабала святош, — на которую он совершенно обоснованно возлагал вину за запрет своего любимого «Тартюфа». Новая пьеса была написана очень быстро, во гневе, и вдобавок с осознанной необходимостью непременно добиться успеха у публики, что объясняет знаменитую «шизофреничность» конечного продукта.

Но «шизофреничность» уже носилась в воздухе. С самого начала века нарастало напряжение между религиозным консерватизмом и свободомыслием. По левую руку располагались либертены, верившие в индивидуальность сознания и симпатизировавшие всевозрастающему эмпиризму в науке, по правую — святоши с их несгибаемой верой в непреложность религиозных, королевских и социальных установлений и традиций. Мольер был частым гостем салонов, где встречались свободомыслящие люди, он восхищался эпикурейскими взглядами Гассен-

ди[324], главного выразителя новой философии в тогдашней Франции. Вряд ли можно усомниться в том, что интеллектуально он был близок либертенам[325].

Однако к середине столетия движение свободной мысли стало испытывать все больше затруднений как извне, так и изнутри. Очевидной социальной причиной таких затруднений было то, что многие аристократы — к ужасу более искренних вольнодумцев — плавно соскользнули от сомнений в авторитете Церкви к отрицанию всех моральных норм в целом. Самое слово «либертен», когда-то служившее просто обозначением, превратилось в обвинение. Вокруг Мольера существовало множество живых, реальных людей, образы которых он мог бы использовать, создавая своего Дон Жуана. Утверждают, что в основном прообразом его героя послужил принц де Конти, но добавились еще и черты других современных ему распутни-

---

[324] Примечания: 324

Гассенди, Пьер (1592–1655) — французский философ-материалист, математик, астроном, историк науки, теолог, священник, профессор университетов в Дине, Эксе, Париже. Пропагандировал атомистику и этику Эпикура.

[325] Примечания: 325

Либертен (libertine) — человек, свободно мыслящий о религии, политике, науке; также — человек, свободно следующий собственным склонностям *(фр., англ.).*

ков — Генриха Лотарингского, де Варда, Бюсси, шевалье де Роклора (вот исток сцены с нищим). К 1653 году в обществе, после Фронды быстро терявшем свою открытость, тюрьма, ссылка, даже сожжение на костре сделали такой стиль жизни весьма опасным, и самые хитроумные псевдолибертены стали отказываться от философских обоснований собственного себялюбия и прятаться под маской лицемерной религиозности. Они осуществляли программу, эксплицитно выраженную еще одним кандидатом в прототипы Дон Жуана — кардиналом де Ретцем: «Грешить хитроумно — это самое страшное преступление перед Богом, но самое мудрое поведение в глазах общества».

Такова, следовательно, еще одна из шизофренических черт Мольера: расщепленность сознания вызвана тем, что он восхищается принципами свободомыслия, но не одобряет злоупотребления ими на практике (несомненно, еще и по личным причинам, в связи с горьким опытом своего собственного брака).

Ту же расщепленность сознания разделяет с ним и его покровитель — король. Движущей силой реакционного лагеря являлась *La Compagnie*

du Très Saint-Sacrament de l'Autel[326] — общество, тайно основанное в 1629 году и остававшееся нелегальным еще два десятилетия. Это общество, так сказать, ЦРУ за спиной Кабалы святош, стремилось повернуть все назад, возродить дух Тридентского собора[327]. Оно жаждало восстановления инквизиции во Франции и желало, чтобы судьбы французских королей и самой страны были отданы в руки Ватикана. Под неплотным прикрытием благотворительных трудов общество (получившее мощную поддержку при дворе со стороны королевы-матери, Анны Австрийской) вело всяческие интриги и устраивало тайные заговоры против политики Мазарини и Людовика XIV. Одной из его целей было установление в стране католицизма испанского типа; важная роль отводилась светскому наставнику в вере (роль Тартюфа) в каждой зажиточной семье. В международных делах это религиозно-политическое правое крыло выступало за союз с Испанией

---

[326] Примечания: 326

Отэльское общество пресвятых таинств *(фр.).*

[327] Примечания: 327

...дух Тридентского Собора. — Тридент — латинское название города Тренто на севере Италии, бывшего в период 1545–1563 гг. местом проведения нескольких встреч Собора соборной церкви, защищавшего ее доктрины от влияния доктрин Реформации, добивавшегося усиления авторитета папской власти и т. п.

и войну с Англией — что в тот период было совершенно противоположно намерениям короля. Во всяком случае, особенно после ссоры с Папой по протокольным вопросам в 1662 году, Людовик XIV был все меньше и меньше расположен терпеть заальпийское вмешательство в собственные — французские — дела.

С точки зрения политической он поэтому терпимо относился к некоторым проявлениям свободомыслия, а тем более — к своему великому драматургу. Но его покровительство было далеко не бескорыстным и вовсе не таким уж широким. Король оказался слабоват в некоторых других направлениях, в том числе и собственной мысли, поскольку всегда обвинял Фронду в либертенстве. Короче говоря, Людовик был весьма уязвим для критики справа и, как полагают, сам приказал Мольеру убрать сцену с нищим после второго представления «Дон Жуана». Несмотря на то что в конце концов король разрешил (через несколько лет после смерти матери в 1666 году) снова поставить «Тартюфа» в 1669-м, «Дон Жуан» прощения так и не получил.

Общество пресвятых таинств собралось за месяц до того, как «Тартюф» впервые появился на сцене, — обсудить, какой стратегии следовать,

чтобы добиться запрещения пьесы, и еще более яростно напало оно на «Дон Жуана» после премьеры, состоявшейся 15 февраля 1665 года. Несмотря на то что пьеса имела грандиозный успех (доход в течение десяти вечеров составлял в среднем 1600 фунтов стерлингов за каждое представление) и что из текста постоянно вырезалось то одно, то другое, 20 марта спектакль был все-таки снят. Выхолощенный текст пьесы вышел из печати в Париже в 1682 году, но пьеса так и осталась лежать на полке вплоть до 40-х годов XIX века. В 1947 году в списках «Comedie Français» числилось лишь около ста представлений «Дон Жуана», тогда как «Тартюф» ставился две с половиной тысячи раз! Еще и сегодня не трудно различить — например в самом популярном французском ее издании для студентов — тот давний отзвук возмущенного неодобрения.

Вполне вероятно, что сам Мольер не совсем осознавал современную ему политическую обстановку как в отношении затруднительного положения, в котором находился король, так и в отношении прекрасно организованного лобби, скрывавшегося за Кабалой святош. Пьеса, несомненно, оказалась слишком резкой для того, чтобы умеренные могли использовать ее в каче-

стве пропагандистского орудия. Но даже если бы он разбирался в ситуации гораздо лучше, можно предположить, что под двойным влиянием типичного для XVII века понятия «caractère»[328] и представления свободомыслящих людей о действенной силе индивидуального сознания Мольеру было гораздо важнее атаковать ханжество и лицемерие, которые он видел, так сказать, «на поле действия» — в окружавшем его парижском обществе и более всего в самом очевидном их проявлении — в злоупотреблении языком.

В результате, поставив перед собой такую задачу, он оказался перед неразрешимой дилеммой, и можно рассматривать «Дон Жуана» как нечто вроде разрешающего взрыва, демонстрирующего, почему и либертены, и святоши в конце концов им уничтожаются. Сам Дон Жуан должен нести в себе проклятие и распутнику, сознательно оправдывающему распутство, и лицемеру; то есть он как бы обоюдоострый клинок, одновременно и кара, и преступник, ангел и демон, обвиняющий и обвиняемый. Если воспользоваться терминологией Фрейда, он разом и ид, и суперэго. Он великолепно служит обеим целям

---

[328] Примечания: 328
Характер, натура *(фр.)*.

Мольера, убивая одним выстрелом сразу двух зайцев, но за счет зрительского понимания. Это объясняет, почему столь многие одержимые логикой французские критики испытывают вечные затруднения с этой пьесой, и вот почему, между прочим, мне кажется, что она гораздо более доступна британцам. Мы все-таки больше привыкли к парадоксам и свободным концовкам в нашем искусстве.

Что ни говори, ни одна из остальных пьес Мольера не дает стольких оснований для самых не согласующихся друг с другом трактовок, и, соответственно, мне, пожалуй, следует объяснить ту, которой я попытался следовать в своем переводе «Дон Жуана». Она основана на представлении, что — поскольку главный персонаж был создан, чтобы служить двум весьма различным авторским целям, — Дон Жуан, по сути, оказывается двумя совершенно разными людьми. Один из этих людей — бессердечный распутник, в духе легенды и самого сюжета, однако другой — любитель философствовать, но более всего — изучать язык, особенно ту его область, что сегодняшние лингвисты называют «регистрами дискурса» или характерными моделями словаря и риторики. В этом он — теневой собрат Гамлета. Если в резуль-

тате своей хорошо рассчитанной аморальности он оказывается этически ниже всех других персонажей пьесы (даже ниже Сганареля), то острота его слуха, нюх на пустословие, чутье к диссонансам между тем, что говорится и что имеется в виду, ставят его много выше всех остальных. С этой стороны он словно человек, возвратившийся из будущего, этакий потенциальный Витгенштейн (или Ролан Барт), выпущенный на волю или, наоборот, заключенный среди людей, не вполне осознающих, какие последствия несет используемый ими язык.

Внутренние свидетельства этого обнаруживаются в целом ряде вещей: в его собственном умении имитировать регистры дискурса других, в удовольствии, которое он получает от общения со Сганарелем (что, помимо открытого диалога, он должен выказывать в любой серьезной постановке), и в постоянных словесных играх между ними, в его замечательно лаконичных ответах на длинные традиционные тирады и в его неизменном нежелании быть ими растроганным или задетым, но более всего об этом свидетельствуют те моменты, когда он честен с самим собой. Знаменитое «дважды два — четыре» относится к языку в той же степени, что к религии и филосо-

фии. Вероятно, его единственная долговременная связь — даже брак — это неразрывное единение с убийственным скептицизмом, и трагедия Дон Жуана, несомненно, заключается в том, что его интеллект — интеллект лингвиста или стилиста, но (что довольно неправдоподобно) не человека морального.

Мы знаем из знаменитой истории в парикмахерской, что Мольер и сам был столь же острым наблюдателем регистров дискурса в реальной жизни, и не только потому, что они — основа его профессии в том, что касается характеристик. Но потому, что они составляют самую суть комедии как таковой… и суть лицемерия также. В одном из прошений, адресованных им королю по поводу «Тартюфа», в то время как он работал над «Дон Жуаном», Мольер выразился так: «Большинство комических ситуаций возникает из-за невозможности взаимного понимания и из-за использования одного и того же слова для выражения вещей, противоположных по значению». Целью всех его наиболее серьезных вещей было *dévoiler l'imposture*, то есть разоблачить обман. Мораль этих пьес совершенно ясна. Добро в том, чтобы научиться не доверять поверхностному, внешнему в языке как у себя, так и у других.

Отсюда следует, что четыре персонажа пьесы (Эльвира, Дон Карлос, Дон Алонсо, Дон Луис), которые обычно прибегают к длиннейшим тирадам в *style noble*[329], заимствованном из трагедии, оказываются жертвами Дон Жуана в более глубоком, чем требует сюжет, смысле: они — лабораторные крысы под зорким оком профессора. Это не означает (за одним сложным исключением), что они обязательно лицемеры, но скорее — по кодексу Дон Жуана — жертвы устаревшего или традиционного словаря и культурного стиля. Можно расширить это предположение и сказать, что величайшая вина Дон Жуана состоит в том, что он слишком верит в знаменитое утверждение Паскаля, что стиль есть мысль: *gravitas* (или помпезность) Дон Карлоса и его отца не позволяет ему увидеть моральную правоту того, что они говорят.

Мы не найдем ни единого текстуального указания на то, как ведет себя Дон Жуан, когда он слушает, а ведь очевидно, что ему приходится в этой пьесе слушать невероятно много, поэтому, как мне представляется, его реакция должна была бы ясно показывать, что он воспринима-

---

[329] Примечания: 329
Благородный стиль *(фр.).*

ет высокую риторику — в речи и в жестах — с чувством, напоминающим обостренное удовольствие орнитолога, наблюдающего редкую птицу.

Это ведет меня прямо к тому сложному исключению, о котором я упомянул выше. Я имею в виду Эльвиру. Она кажется мне гораздо более путаным (или опять-таки шизофреническим) образом, чем допускает большинство комментаторов. Я интерпретировал ее как нечто промежуточное, образ, стоящий на полпути между несомненными (и легковерными) персонажами в *style noble* и самим Дон Жуаном. Я не стану приводить здесь цитаты и данные о главах и стихах, но, на мой взгляд, ясно, что Мольер задумал поразительно похожее развитие характера в двух ее сценах. В первой — в акте I — она начинает как кто-то из трагедий Корнеля, затем опускается до довольно сварливого сарказма, а затем, в конце, достаточно уязвленная Дон Жуаном, выплескивает искренние эмоции.

Во второй сцене (акт IV) она произносит две невероятной длины речи, полные заезженных эвфемизмов и клише высокой риторики. Дон Жуан остается абсолютно равнодушен, а для меня поворотным пунктом всей сцены является восклицание Сганареля: «Бедная женщина!»… и еще

то, что Эльвира вдруг понимает, что Дон Жуан думает о ней примерно в таком духе: «До чего же нелепо переигрывает!» И снова, как раз в этом месте (я был бы рад подтвердить это цитатами из французского текста), Эльвира спускается со своего высокого — трагического и религиозного — пьедестала, тут-то и прорывается истинное чувство. Я попытался передать это, используя в ее последней мольбе более простой и не вполне правильный язык, который действительно трогает Дон Жуана, пусть даже только в сексуальном смысле (или, может быть, он, под влиянием всем известной сентиментальности Сганареля, делает вид, что это так).

Я понимаю, что все это ставит перед актрисой трудные задачи, но убежден, что было бы совершенно неправильно играть Эльвиру на протяжении всей пьесы только как существо «чистое и невинное». На самом деле она — молодая женщина, пытающаяся спрятаться от собственной чувственности за ширмой идеализма и общепринятой риторики, что прекрасно осознает Дон Жуан: доказательство тому — его яростное пародирование ее стиля в первом акте. Она сама не может пробиться к своей истинной сути до тех пор, пока по-настоящему не разгневается

или не растрогается. И именно тогда Дон Жуан становится для нее наиболее уязвим.

Следует добавить, что для меня такой конец ее финальной сцены и сразу за этим следующий диалог между Дон Жуаном и Сганарелем представляют эмоциональный и моральный кульминационный пункт пьесы. И я полагаю, что было бы жестокой недооценкой Дон Жуана не показать между строк, что и он это понимает. Это и есть тот момент, когда он навеки обрекает себя на проклятие без какой-либо надежды на спасение; приятие лицемерия в последнем акте — это всего лишь следствие такого отказа. И действительно, ему больше некуда идти после того, как Эльвира сумела доказать, что может избавиться от языковых оков, тем самым провозглашая торжество реальности и возможность любви. Скорее всего, суть дела еще ярче выражена в маленькой реплике Сганареля в сторону («Он не понял ни слова из того, что она сказала») в конце этого абзаца. По моему глубокому убеждению, его реплика произносится не ради комического эффекта, но с искренней печалью, может быть, даже с отчаянием.

Еще один, менее многозначительный пример того, как Дон Жуан мог реагировать на *style noble*,

обнаруживается в переполненных штампами дебатах о природе чести между двумя братьями Эльвиры (акт III). Здесь можно ясно видеть, как он, по мере того как два испанских аристократа трещат языками и бряцают оружием, изменяется, превращаясь из возможной жертвы их спора в кого-то очень напоминающего зрителя, с интересом наблюдающего теннисный матч, или Алису перед Траляля и Труляля[330].

Если все это может показаться утрированием или осовремениванием замысла Мольера, я должен напомнить, что его презрение к манерной изысканности языка имеет довольно долгую историю и прослеживается не только в «Дон Жуане», как, впрочем, и его соотнесение такой изысканности с хотя бы потенциальным лицемерием. Думаю, не случайно Мольер как актер был весьма средним исполнителем трагических ролей, но непревзойденным в буффонаде. Всего через несколько месяцев после краткого появления на сцене «Дон Жуана» разгневанный молодой драматург-новичок забрал свою траге-

[330] Примечания: 330

Траляля и Труляля — двойники, отличающиеся лишь по названию, комические персонажи в книге Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье», олицетворяющие бесполезные разговоры и столь же бесполезные споры между людьми, политическими партиями и т. п.

дию из театра Мольера, очевидно, потому, что в исполнении труппы не хватало убедительности. Драматурга звали Расин. В этом — мораль.

Эбенезер Ле Паж (1981)

Возможно, в недавнем прошлом и случались литературные события более странные, чем та книга, о которой я собираюсь здесь порассуждать, но я в этом сильно сомневаюсь. Прежде всего, она была издана посмертно: ее автор, родившийся за год до начала XX века, умер в 1976 году. Кроме того, это его единственный роман, и писать эту книгу автор, кажется, начал, лишь когда ему было уже под семьдесят. Даже если не говорить об этих странностях, его голос и метода столь необычны, что книге не найдется места ни на одной из общепринятых у нас литературных карт. Такой писатель мог бы по крайней мере лелеять мысль о собственной — пусть негромкой — посмертной славе, не правда ли? Вовсе нет: перед смертью он сделал все возможное, чтобы будущий его биограф испытал неимоверные трудности, взявшись за это дело. Мистер Эдуард Чейни любезно разрешил мне познакомиться с целой серией писем, которые Джеральд Эдвардс написал ему в последние годы своей жизни. Письма многое говорят о психологии и о характере этого человека и даже сообщают кое-что о его семье и корнях, но почти

ничего о его собственной биографии.

Насколько нам известно, до 1974 года Эдвардс не делал никаких попыток (с помощью Эдуарда Чейни, которому предоставил права на свою книгу) опубликовать «Дневник Эбенезера Ле Пажа». Когда же в публикации ему стали отказывать, он переносил эти отказы — во всяком случае, внешне — с терпеливым упрямством. Сам он неоднократно называл эту свою черту упрямством ослиным, но сей осел был мудр и прекрасно начитан и далеко не столь наивен, как может показаться из поверхностного чтения его книги. Он прекрасно сознавал, что она подходит современному литературному вкусу (который в одном из своих писем он назвал «геликоптерным мышлением», склонностью судить обо всем «с недосягаемой высоты») не более, чем кустик утесника — оранжерее. Если я и не могу одобрить суждение разных, достаточно именитых лондонских издателей, отвергнувших рукопись в середине 70-х, я могу по крайней мере понять, почему им так трудно было объяснить причину отказа. В их сети попала очень странная рыба — такая книга, что, подозреваю, при быстром чтении ее очень легко было отнести не к тому литературному виду, к которому она на самом

деле принадлежала, то есть к провинциальному роману.

Сам я считаю, что ее невозможно точно классифицировать, во всяком случае, не более чем знаменитую трилогию Флоры Томпсон[331] «Чуть свет — в Кэндлфорд». Разумеется, всякая книга, основа которой — пристальное наблюдение за жизнью маленькой общины, рискует заработать такой вот уничижительный ярлык — «провинциальный роман». Однако даже если рассказ Эдвардса об одном жителе острова в Английском канале и должен был бы получить такую оценку, для меня он все равно остался бы замечательным литературным достижением. Если остров Гернси ощущает, что он после знаменитых пятнадцати лет, проведенных там в изгнании Виктором Гюго, был оставлен, так сказать, «на холоде» — без литературного внимания, у него больше нет оснований для беспокойства. Теперь создан его портрет и литературный памятник, который, несомненно, станет классикой острова.

Но Эдвардс делает гораздо больше, как те, кто

---

[331] Примечания: 331

Томпсон, Флора Джейн (1876–1947) — английская писательница, автор трилогии «Жаворонок взлетает в Кэндлфорде» (1939), «Снова в Кэндлфорд» (1941) и «Зелень Кэндлфорда» (1943), неоднократно переиздававшейся.

читает его роман, могут очень скоро убедиться: он простирает империю книги далеко за пределы одного отдельного острова. Все небольшие острова формируют своих жителей примечательно одинаковым образом, и социально, и психологически. Положительной стороной островного конформизма можно считать обостренное чувство независимости, твердость духа, терпеливость и отвагу, способность справляться с обстоятельствами и обходиться тем, что имеется в распоряжении; отрицательной — угрюмость, кровосмесительство, отсталость, подозрительность к тем, кто не живет на их острове… все, что мы подразумеваем под островной ограниченностью, «инсулярностью». Ни одно из этих положительных и отрицательных качеств не является специфически островной чертой. Можно даже утверждать, что «островной синдром» все чаще встречается в наших внутренних «городах-крепостях» и весьма тесно увязывается с контекстом обсуждаемой книги, с тем, что в конце концов и становится ее главной темой, то есть — с проблемой воздействия новых ценностей на старые, влияния неотвратимой социальной эволюции на отдельного человека.

Взгляды Эдвардса выражены очень ясно через

посредство его *alter ego*. Новые ценности — в местном контексте, все, что превращает Гернси в туристический курорт и международное убежище от налогов, — он предает анафеме. Они разрушили на острове (подразумевается, что и повсюду вообще) почти все, что было ему дорого и что он восхваляет так ярко и элегично, простым и точным языком в первой половине книги. Думаю, что не так уж важно, прав Эдвардс или нет, видя в прогрессе больше утрат, чем надежды. Важно другое: глубоко человечный и яркий рассказ о том, как это было, как чувствовалось тем, кто прожил время, охваченное книгой, — годы примерно с 1890-го по 1970-й. Мы все еще слишком близки к этому времени, чтобы осознать, какие поразительные и беспрецедентные перемены — беспрецедентные по их степени и быстроте — произошли в психике западного человека за те восемьдесят лет во многих смыслах, а ведь, разумеется, для рабочего класса, то есть для большинства человечества, век девятнадцатый был и оставался гораздо ближе к семнадцатому веку, чем к двадцатому. Сейчас только очень старые люди способны понять, что это значит — на протяжении одной жизни знать время, когда улицы были заполнены лошадьми и пролетками

(автомобиль еще не изобретен), и такое время, когда человек впервые ступил на поверхность Луны, или — еще невообразимее — время, когда даже самое мощное оружие могло уничтожить за раз самое большее несколько сот человек, и время, когда его мощь подвергает риску целые города, а как следствие, и целые страны.

Это почти то же самое, как если бы мы покинули свою старую планету и нашли новую; и все мы, какими бы сугубо современными ни становились, как бы поспешно ни воспринимали новые технологии как нечто само собою разумеющееся, тем не менее остаемся жертвами глубочайшего культурного шока. Один из главных его симптомов — повторяющиеся во второй половине XX века рецидивы консерватизма (и далеко не только в политике). Мы наконец осознали, что совершили вовсе не такую уж мягкую посадку на новую планету, да к тому же оставили на старой массу таких вещей, которые лучше было бы привезти с собой: это качества, очень близкие к только что упомянутым мной в списке традиционных достоинств островных жителей.

Неспособность забыть старое, сварливость по поводу нового — именно эти черты делают Эбенезера Ле Пажа таким убедительным портретом

гораздо более универсальной ментальности, чем поначалу предлагает нам материал книги. Эдвардс сам признал это, когда написал, что Эбенезер «изнутри выражает воздействие на человека мировых событий». Роман Эдвардса на самом деле гораздо более повествует об отпечатке, оставленном недавней историей человечества на судьбе и характере одного, пусть совершающего ошибки, но неизменно честного человека, чем об острове Гернси с его традиционными обычаями и нравами, хотя читать о них большей частью приятно и даже забавно.

Всеобщее презрение к Англии и англичанам (и к чужакам вообще, даже к родственному острову Джерси, расположенному там же, в Английском канале) следует воспринимать столь же метафорически. Постепенное вторжение на остров — это нечто большее, чем просто появление уродливых летних домиков-бунгало и подонков-туристов, алчных предпринимателей и тех, кто уклоняется от налогов; это, по сути, вторжение в индивидуальное сознание и тем самым — посягательство на личную свободу индивида. Для тех, кому нужен гомогенизированный мир (ибо таким миром легче манипулировать), Эбенезер — что бельмо на глазу. Он может казаться невероятно уста-

ревшим реакционером по отношению к целому ряду вещей, в том числе и к женщинам тоже. Но его положительное качество, искупающее все недостатки, в том, что он столь же реакционен по отношению ко всему, что стремится оккупировать, — как нацисты оккупировали Гернси во время последней войны — остров его «я». Он значительно чаще «против», чем «за», и этот род «противности» или несговорчивости, каким бы неприятным он ни был в некоторых обстоятельствах, оказывается весьма ценным человеческим (и эволюционным) продуктом. Провинциализм — не просто отсутствие городского вкуса в искусстве и поведении, он также все более необходимое противоядие всем стремящимся к централизации тираниям. Одно из главных достижений Эдвардса то, что он дает такую убедительную иллюстрацию этого широко распространенного противоречия, этой извечной подозрительности, кроющейся в не умеющем так уж ясно выражать свои мысли базовом слое общества.

Другое, как мне кажется, достижение чисто техническое: то есть создание такой яркой разговорной речи героя, с пикантными, чисто французскими подлежащими смыслами. Еще

более замечательно то, что автор почти целиком полагается на эту речь; то, как ему удается, несмотря на отсутствие нормального линейного повествования, несмотря на то что его персонажи передвигаются по тексту почти беспорядочно, то появляясь на страницах романа, то исчезая, несмотря на мелкие стежки деталей общественной жизни, вести нас за собой до самого конца, порой доводя до того, что нам уже не важно, насколько непоследовательным или отклоняющимся в сторону становится его рассказ, лишь бы по-прежнему слышался его голос. Я могу припомнить не так уж много книг, в которых этот необычайно трудный прием работал бы с таким успехом.

Эдвардс выбрал этот свой прием вполне обдуманно. Он несколько раз упоминал о «круговой форме» романа, о его «уклончивости». Еще где-то он говорит: «Писать для меня, я думаю, значит — писать непрямо, обиняками… мне чувствуется фальшь, если я не разрешаю инкубу говорить так, как этого требуют обстоятельства». Он признается, что «начало и конец были придуманы одновременно… книга выросла из стержневого образа золота под яблоней». Тематически это могло быть и правда так, но литературное золото

было спрятано в голосе инкуба. Мы можем еще отметить, что Эдвардс всегда полагал, что местный говор и есть его родной язык. Его глубокое уважение к Джозефу Конраду было не чисто литературным: он такой же изгой, вынужденный писать на «обретенном» английском языке.

Следует сказать еще две вещи. Одна из них — Эдвардс никогда не получал совета у профессиональных редакторов. Это особенно заметно в самом конце книги, где чувствуется, что автор начинает слишком тесно идентифицировать себя с Эбенезером и поддается импульсу, весьма свойственному романистам: желанию вознаградить суррогат автора, то есть героя романа, недвусмысленно сентиментальным концом. Ему было на это указано, но он не согласился изменить свой текст. Он ответил, что «постаревший Эбенезер видит все в романтическом свете. Я — нет; и читателю тоже не следует этого делать». Возможно, в этом случае «гернсийский осел» бил копытами чуть слишком усердно, однако даже профессиональному редактору, скорее всего, оказалось бы трудновато убедить Эдвардса не так решительно выказывать свои чувства. Мистер Чейни как-то послал ему экземпляр книги Уин-

дема Льюиса[332] «Лев и лис», и полученное им в ответ суждение было совершенно безжалостным. Резко отозвавшись о «неряшливой образованности» и «неприятной, грубой и оскорбительной манере» Льюиса, Эдвардс пишет далее: «Все это сводится не к чему иному, как к хаосу логических позитивистских дедукций, бессердечно интеллектуальных… «романтический» ведь не бранное слово, знаете ли».

Второе, что я хочу сказать, — «Эбенезер Ле Паж» должен был стать первой частью трилогии. Вторая и третья части должны были называться «Марионетка: дневник Филиппа Ле Муаня» и «Бабушка из Шимкьера: дневник Жана Ле Феньяна»[333]. Эдвардс оставил в своих письмах достаточно намеков, дающих ясно понять, что он

---

[332] Примечания: 332

Уиндем Льюис (1882–1957) — английский художник, писатель, критик. Автор нескольких романов и биографических книг, а также литературно-критических работ. «Лев и лис: роль героя в пьесах Шекспира» (1927) — книга очерков и литературоведческих статей.

[333] Примечания: 333

«Le Boud'lo: The Book of Philiple Moigne» и «La Gran'mère du Chimquière: The Book of Jean le Feniant» — буквально «Марионетка: дневник Филиппа Ампутированного» и «Бабушка с кладбища: дневник Джона Лежебоки». Полное название первой книги Эдвардса было симметрично двум последующим: «Любимая Сарния: дневник Эбенезера Ле Пажа» («Samia Chcrie: The Book of Ebenezer Le Page»). Первая часть названия была опущена в издании, о котором я пишу, из-за неприятных коннотаций, которые французское слово cherie имеет для английского уха, и всеобщего неведения о латинском имени острова

Гернси — Сарния. Первая фраза названия — «Samia Chérie», то есть «Любимый Гернси» — не выдумана Эдвардсом: это начало гимна острова Гернси. — *Примеч. авт.*

рассматривал первую часть трилогии как нечто вроде забавного контраста двум другим ее частям. Читателям может быть интересно узнать, что Невиллу Фалла, источнику значительной доли сентиментальности в конце этой первой части, было на самом деле предназначено умереть ранней смертью во второй части трилогии и что сам тон этой работы должен был быть скорее трагическим, чем комическим. Эдвардс по этому поводу грустно заметил: «Тем самым я, разумеется, уже покину школу обаяния![334]»

Однако главное очарование «Эбенезера Ле Пажа» выявляется с редкостной силой — на каждой странице, в каждом эпизоде, в каждом образе — в своенравности авторской памяти, в точности и силе выражения при строгом отборе используемых языковых средств. То, что Эдвардс ставил своей целью, высказано в одной из частей того же письма, в котором он осуждает Уиндема Льюиса. Он восхваляет Конрада по контрасту с этим последним, говоря, что Конрад «остается в пределах человеческого и материального континуума, но с исключительным мастерством, сдержанной

[334] Примечания: 334

Школа обаяния (англ. charm school) — курсы, обучающие одеваться к лицу, уметь вести себя в обществе, участвовать в беседе и т. п. Готовит в основном манекенщиц.

страстностью и беспредельной нежностью». Ясно, что именно этих качеств, с его точки зрения, недостает в век «геликоптерного мышления», и это также помогло ему объяснить, почему его собственная книга нашла так мало сочувствия у издательских рецензентов. В другом месте он говорит о «гуманизирующей» задаче своей книги; а с такой целью, как он обнаружил, автору неизбежно приходится рисковать вещами, которыми никакой заботящийся о своем престиже писатель не решится сегодня рисковать; точно так же, как ради этого роман должен оставаться в чем-то определенно старомодным, а язык — упрощенным. Но именно это мне и нравится в нем больше всего. Он представляется мне, если оставить без внимания периодические срывы в раздражительность или сентиментальность, актом мужества, книгой, которая никогда не станет старомодной, если самому роману и свободному обществу, глубочайшим отражением — и выражением — которого он является, предстоит выжить.

«Сама мысль о том, чтобы обрести публичный имидж, меня ужасает»; «Я не собираюсь по собственной воле сообщать публике какие бы то ни было автобиографические подробности»; «Я

скорее предпочел бы стать крабом-отшельником, чем жить *en famille*»; «Кстати говоря, я уже избавился от всех отрывков, от писем, от записей и документов (кроме тех, что необходимы мне для официального существования)». Так писал Эдуарду Чейни Джеральд Эдвардс во многих своих письмах; последняя цитата — из письма, написанного им за полгода до смерти. Миссис Джоан Снелл, у которой Эдвардс жил последние пять лет своей жизни и которая была так любезна, что сделала некоторое послабление в отношении строжайшей инструкции Эдвардса («встать подобно дракону» на пути всякого будущего исследователя), говорит, что всесожжение было тотальным: он пощадил лишь свидетельство о своем рождении и — очень трогательно, как станет видно из дальнейшего, — фотографию матери. И это был не единственный акт самоуничтожения.

Джеральд Бэзил Эдвардс родился 8 июля 1899 года. Он рассказал о прошлом своей семьи в письме Эдуарду Чейни, и письмо это заслуживает нашего внимания. Поэтому позволю себе привести здесь довольно длинную цитату:

«Самый давний мой предок с отцовской

стороны, о котором мне что-либо известно, был Захария Эдвардс из Дэлвуда, что в Девоне; он женился на цыганке и произвел на свет целый выводок дюжих сыновей, разъехавшихся во все концы земли. Это был мой прадед. Дед мой, Том, женился на некоей Мэри Орган из Хонитона и в девятнадцать лет, во время «каменной лихорадки», уехал на Гернси, когда там были открыты северные карьеры. Жизнь на острове была тяжелой. Мой отец – старший его сын, тоже Том, – родился на Гернси, но в двенадцать лет удрал от слишком пристрастившегося к плетке отца, да и от матери, у которой было железное сердце, избрав более «легкую» жизнь на корабле. Он плавал, он «повидал мир», пока наконец – к двадцати шести годам – не вернулся домой и не женился. Он бы никогда и не вернулся, если бы ему удалось преодолеть склонность к морской болезни. Он стал работать на своего отца, который к этому времени был уже владельцем каменоломни, и со временем унаследовал и каменоломню,

и дом, Sous les Houghues[335]*, где я и родился. Я был единственным ребенком от его второго брака… Моя мать умерла в 1924 году. Через пару лет он женился на своей экономке и продал все, чтобы лишить меня наследства; он купил новую недвижимость уже в новом браке, что, в соответствии с законом, позволяло оставить имущество жене. Такова причина моего изгнания. (Вам это покажется бессмыслицей, но таков закон на Гернси.) Отец мой был человеком очень жестким, но сердцевина у него была мягче мягкого. Он страстно любил Гернси и отказался уехать с острова до оккупации. После освобождения он прожил еще не меньше года, и, должно быть, ему было далеко за девяносто, когда он умер. Мне приходится говорить об этом лишь приблизительно, так как считалось неприличным для ребенка, родившегося на Гернси, знать точный возраст его родителей. По-настоящему я виделся с ним только однажды, в 1938-м, в год*

[335] Примечания: 335
У подножия холмов *(фр.)*.

Мюнхенского кризиса, когда навестил его в Ле Розьере, где он завел себе небольшое сельскохозяйственное предприятие, поскольку каменоломня была уже выработана. Он чувствовал себя несколько униженным из-за того, что приходится заниматься таким «баловством», хотя ему было уже за восемьдесят. Он считал добычу гранита единственным подходящим для мужчины делом.

Моя мать была из семьи Могер. Не могу с уверенностью утверждать, что она – чистая гернсийка, потому что чистые гернсийцы родом из неолита…

Детство мое, отрочество и годы раннего возмужания были годами постоянной и все усиливавшейся – не на жизнь, а на смерть – борьбы с матерью; и впоследствии все мои отношения с женщинами строились так же – в борьбе не на жизнь, а на смерть. Я выжил, но я в горе, ибо мне нравится то, против чего я боролся, и мне жаль, что борьба была необходима. Это должно объяснить вам мои расхождения с Лоуренсом, с которым в чем-то другом у меня очень много общего… под внешней

оболочкой я – сталь, когда противлюсь женской воле. Я не имею в виду женскую природу. Д. Г. подчинялся. На мой взгляд, его история – из самых печальных. Белый павлин превращается в пылающую матку леди Ч. Они стоят друг друга. Феникс засосан болотом».

Я должен добавить, что на самом деле есть очень мало более чистых гернсийских имен, чем Могеры: это имя восходит к норманнским временам. Эдвардсу, вероятно, доставляло колоссальное удовольствие сознание, что он, возможно, происходит от первого представителя этого клана, который, по слухам, был сослан на остров Вильгельмом Завоевателем, так как осмелился высказать предположение, что ничего хорошего не выйдет, если тот присоединит вероломных англичан к числу своих подданных.

В 1909 году Эдвардс получил стипендию от начальной школы «Ле От Капелль»[336] в государственную среднюю школу острова, теперь она — средняя классическая мужская школа. В 1914-м он стал учеником-учителем в Воверской

---

[336] Примечания: 336
Les Hautes Capelles — букв.: высокие капеллы *(фр.).*

школе. Ровесник Эдвардса, знавший его в те времена, вспоминает, что тот был «настоящим одиночкой, человеком странным, не имевшим друзей». В 1917-м он вступил в ряды Королевской легкой пехоты Гернси. В боях ему участвовать так и не пришлось, но закончил он военную службу в Портсмуте в качестве сержанта-инструктора по артиллерийскому делу. С 1919-го по 1923-й он учился в Бристольском университете, но какие предметы там изучал, с каким дипломом оттуда вышел — выяснить не удается. Судя по процитированному выше письму, он обрек себя на вечное изгнание с Гернси примерно в 1926 году. В это время он работал в университетском городке Тойнби-Холл в Лондоне и в Ассоциации рабочего образования[337] преподавателем английской литературы и драматургии. По всей очевидности, был период, когда он работал еще и для Болтонского репертуарного театра и писал для него пьесы. В какой-то момент он познако-

[337] Примечания: 337
Ассоциация рабочего образования — Workers' Educational Association.

мился с Миддлтоном Мёрри[338], а через него — с Фридой Лоуренс. Это проявление «женской воли» он часто упоминал в письмах к Эдуарду Чейни, с вполне предсказуемой смесью восхищения и отвращения. Он рассказывал миссис Снелл, что был хорошо знаком также с Тагором и Анни Безант[339].

К 1930 году он был уже женат. Сохранившийся документ этого года свидетельствует, что он жил тогда в Хорнси и обозначал род своих занятий словом «автор». Брак его оказался неудачным, и в начале 30-х он отправился в Голландию и Швейцарию, где попытался зарабатывать на жизнь пером: писал статьи, стихи и пьесы. Эдвардс рассказывал миссис Снелл, что уничтожил большую часть лучших своих работ, включая

---

[338] Примечания: 338

Мёрри, Джон Миддлтон (1889–1957) — издатель модернистского журнала «Ритм» (1911–1913), затем — «Атенеума» (1919–1921), где печатались многие известные авторы, в том числе Вирджиния Вулф, Т. С. Элиот и др. Автор литературно-критических работ о Достоевском, Шекспире, Китсе, Кэтрин Мэнсфилд (которая была его женой), а также более общего характера: «Проблема стиля» (1922), «Страны сознания» (1922, 1931) и др. Друг Д. Г. Лоуренса, о творчестве и жизни которого он написал работу «Сын женщины: история Д. Г. Лоуренса» (1931). В 1923 г. он основал журнал «Адельфи», просуществовавший до 1955 г. и публиковавший работы самого Мёрри, Лоуренса, Йейтса, Элиота, Беннетта, Уэллса, Оруэлла и Одена.

[339] Примечания: 339

Анни Безант (Annie Besant, 1847–1933) — деятель английского движения тред-юнионов, теософ, ученица Е. П. Блаватской, активная сторонница

движения за национальную независимость Индии.

«очень хорошую пьесу». Подобно многим (а может быть, и всем) писателям, он на протяжении всей жизни был маниакально-депрессивен по поводу своих работ.

Брак его в конце концов распался (примерно в 1933 году). Его дочь — одна из четверых его детей — сказала мне, что отец исчез из ее жизни в 1933 году и не появлялся до 1967-го и что этот разрыв оказался слишком долгим, чтобы — ко времени возобновления отношений — можно было с такой уж легкостью навести мосты. Даже ей он почти ничего не говорил о прошлом. Где и как Эдвардс провел следующие годы (документы, касающиеся периода его работы в Тойнби-Холле, были сильно повреждены во время войны), неизвестно; но во время Второй мировой войны он работал на бирже труда и, по всей видимости, оставался государственным служащим (в 1955 году он жил в Бэламе) до выхода на пенсию в 1960 году.

Затем наш буревестник отправляется на год в Уэльс — «жить трудной жизнью». Начиная с 1961-го проводит три года в Пензансе, с 1964-го — три года в Плимуте, а в 1967-м переезжает в Веймут. В тот год он и сказал дочери, что первый набросок этой книги закончен, а вторая — «Марионетка» —

тоже наполовину написана. Еще он говорил ей, что хочет вернуться на Гернси — «чтобы там умереть», но можно легко догадаться, что высокая стоимость жизни (и собственности) на острове лишила его — человека с весьма скудными средствами — возможности осуществить это желание и, скорее всего, добавила горечи в его книгу, сделав изгнание особенно горьким. О том, с какой остротой Эдвардс ощущал свое изгнание, можно судить по его переезду в Веймут — самое близкое к Гернси место на английском побережье.

В 1970 году он снял «небольшую комнату в большом доме» миссис Снелл в Алвее, совсем рядом с Веймутом. Миссис Синтия Муни — сама родом с Гернси — вспоминает, что комната эта походила на монашескую келью: она была «очень опрятна, ужасающе опрятна». В 1972 году Эдвардс писал о себе: «Живу изо дня в день, на грани жизни». Однако его письма к Эдуарду Чейни вовсе не создают впечатления брюзгливого недовольства, скорее — саркастического спокойствия. С одной стороны, язвительность — «моя неприязнь к Хиту[340], так же как и нелюбовь к телевидению, принимают почти патологическую форму» —

[340] Примечания: 340

Хит, Эдвард Ричард Джордж (1916–2005) премьерминистр Великобритании (1970–1974).

не щадила никого и ничего, подпадавшего, с точки зрения Эдвардса, под категорию фальшивых ценностей; но его расположение — если он чувствовал его к кому-то или чему-то — было, несомненно, искренним и безграничным. Можно предположить, что очень похожее сочетание черт в характере Эбенезера Ле Пажа сугубо автобиографично.

Встреча с Эдуардом Чейни и его женой в этот последний период, несомненно, оказалась жизненно важной для Эдвардса. Их сочувственная поддержка и одобрение заставили его целиком переписать «Эбенезера»; этому занятию он и посвятил 1973 и 1974 годы. Он продолжал переделку романа до самого конца. Мистер Чейни полагает, что на самом деле существовали лишь краткие наброски задуманной трилогии; большинство этих набросков Эдвардс, по всей видимости, уничтожил перед смертью. Пару раз им овладевало какое-то беспокойство, стремление уехать из Веймута (и поистине замечательное для человека его возраста желание путешествовать налегке), но эти побеги на острова Силли и Оркни всегда оканчивались в Алвее. Письма Эдвардса — впечатляющая смесь искренности и самоиронии и, помимо всего, прекрасный образец почти

оруэлловской — по ясности и точности языка — прозы. Они могли бы послужить отличным дополнением к той части книги доктора Джонсона «Биографии английских поэтов»[341], где описывается литературная богема, и я надеюсь, что когда-нибудь Эдуард Чейни подумает о том, чтобы опубликовать их — хотя бы частично.

Джоан Снелл так подводит итог своим воспоминаниям об Эдвардсе: «Он был человек динамичный, но глубоко чувствующий и сочувствующий другим. Гордый, но незаносчивый и скромный, он обладал великолепной памятью. Он мог вспомнить беседы пятидесяти-шестидесятилетней давности практически дословно. Он терпеть не мог мужской шовинизм, современные технологии, он считал, что они принесли так много плохого в наш мир. Ему практически ничего не было нужно, и жил он на крохотную пенсию. Все, что он имел, можно было уложить в небольшой чемоданчик. Он был милым, привлекательным человеком и в то же время — мрачным и легко впадавшим в отчаяние. Человеком, способным

---

[341] Примечания: 341

…книги доктора Джонсона «Биографии английских поэтов»… — Сэмюэл Джонсон (1709–1784) — английский поэт, писатель, лексикограф, создатель Толкового словаря английского языка (1755). Одна из его лучших литературоведческих работ, «Биографии английских поэтов» («Lives of the English Poets»), была написана им в 1779–1781 гг.

подняться до самых светлых высот и пасть в глубочайшие, самые черные бездны. В таком коротком разговоре невозможно по-настоящему отдать ему должное. Все, что я могу сказать, — мне выпала огромная честь быть с ним знакомой».

Джеральд Эдвардс умер от инфаркта 26 декабря 1976 года, в своей маленькой комнатке недалеко от Веймута. Прах его был развеян по ветру у моря. Мне хотелось бы верить, что хотя бы малая часть его праха выброшена волной на гранитные скалы и лежит посреди *vraie*[342] на давно утраченном и таком желанном родном берегу.

[342] Примечания: 342

Vraie (на гернсийском диалекте) — водоросли, выброшенные на берег, — *Примеч. авт.*

Джон Обри и генезис «Monumenta Britannica»[343] (1982)

Уместить Джона Обри в пределы краткого эссе — задача не из легких. Как описать гения, который никогда ничего так и не смог завершить? Который оставил не только все свои труды, но и все свое потомство в абсолютной неразберихе. Кто постоянно просил простить ему отсутствие литературного слога, но кого мы теперь считаем одним из самых привлекательных прирожденных прозаиков того времени. Кто был безнадежно недальновиден во всех личных делах, но обладал несравненной интуицией в сборе и накоплении фактов, нигде более не упомянутых, став поистине золотой жилой для всех изучающих повседневную жизнь XVII века. Кто так и не овладел знаниями хотя бы в одной научной области, но чье место в истории науки столь заметно и заслуженно. Кто сделал больше всех для того, чтобы определить пути современной археологии,

---

[343] Примечания: 343

Эссе написано с целью представить эту работу американскому читателю и воспроизводится здесь потому, что в Англии меня попросили написать о той роли, которую Джон Обри играл в развитии научного знания. — *Примеч. авт.*

но кого до последнего времени считали не более как забавным, но не представляющим интереса болтуном.

Сегодня мы наконец смогли осознать, что главный недостаток Обри, который мы определили бы как его неорганизованность, каким-то образом оказывается его главным достоинством. Более целенаправленный и упорядоченный ум (или ум менее парадоксально устроенный) отредактировал бы, процензурировал, стандартизировал и исправил хаотические наброски, черновики и заметки, составившие рукопись «Биографии»; тогда — почти наверняка — они утратили бы для нас свою несравненную свежесть, остроту и яркость описываемых эпизодов. Бесчисленные персонажи его эпохи, крупные фигуры и малозначительные — от Джона Мильтона («Он бывал весел даже во время приступов подагры и пел») до наемного солдата-мошенника времен гражданской войны Карло Фантома («И сказал он перед тем, как его должны были повесить по приказу Карла I за изнасилование: «Наплевать мне на ваше дело, я пришел не за него драться, а за ваши полукроны и за ваших красивых женщин») — не стали бы нам так знакомы, если бы мы не могли увидеть их глазами Джона Обри.

Точно так же мы не смогли бы как следует понять всей сложности мышления XVII века, пока не прочли — пробираясь сквозь бесконечные россыпи его автобиографических заметок — то, что пишет Обри о себе самом. Думаю, что даже с помощью Пипса[344] мы не смогли бы так приблизиться к экзистенциальному осознанию того, что значило жить в ту эпоху, с ее волнениями, мечтами, заблуждениями, надеждами, радостями, печалями и поэтичностью.

Целые поколения ученых, ощупью и спотыкаясь пробиравшиеся сквозь залежи охватывающих три десятилетия заметок, помарок, вычеркиваний, невразумительных перекрестных ссылок, цитат из классиков, вставок другими почерками, пропусков там, где Обри подводила память, неразборчивых добавлений и всего прочего, кляли на чем свет стоит непроходимый подлесок рукописей «Monumenta Britannica»[345]. Однако я сомневаюсь, что мы когда-нибудь обретем более обогащающий взгляд изнутри на

[344] Примечания: 344

Пипс, Сэмюэл (1633–1703) — английский государственный деятель, автор зашифрованного дневника о событиях собственной жизни и политической жизни английского двора в бурные годы XVII в. Дневник был расшифрован только в 1825 г.

[345] Примечания: 345

Monumenta Britannica — букв.: британские памятники *(лат.)*.

то, как это — искать и находить свой путь, пусть даже и попадая в тупики или сворачивая не в ту сторону, к новому видению прошлого, к новой науке будущего. Всякое первое издание подобной книги должно иметь широкий комментарий и более удобный справочник в качестве главного оправдания ее существования. Но я надеюсь, что американские читатели, несмотря на географическую и временную отдаленность многих вопросов и тем этой книги, увидят в ней путешествие через просторы англосаксонского интеллекта, ими унаследованного, и столь же много открывающего, столь же замечательного по своему индивидуальному характеру, как и тот, что стремился найти общий язык и со старым, и с новым миром, развивавшимся в XVII веке по другую сторону Атлантики. Джон Обри родился 12 марта 1626 года («примерно на восходе солнца, очень слабым и почти умирающим» — впоследствии ему придется всю жизнь беспокоиться о своем здоровье) в Истон-Пирси, недалеко от Малмзбери, что в графстве Уилтшир. Родители его были из мелких, но родовитых землевладельцев, с разветвленными родственными связями — через браки, через ближнее и дальнее родство — на западе страны и в Уэльсе.

Были и довольно выдающиеся родственники, например доктор Уильям Обри, любимый юрист королевы Елизаветы I. Эти родственные связи шли и дальше, «вниз» — до Джона Уитсона, купца и лорда-мэра Бристоля (он когда-то был владельцем судна «Мейфлауэр»), и «вверх» — до таких аристократов, как граф Эбингдон. Единственным «финансовым» преимуществом Джона Обри за всю его полную материальных лишений жизнь оказалось то, что он был джентльмен, то есть благородного происхождения. Это пошло ему на пользу, когда он остался практически без гроша на старости лет. Одинокий, тонко чувствующий, болезненный ребенок, «росший в парке, вдали от соседей, не видевший рядом детей, с которыми он мог бы поговорить» (его два брата и сестра умерли во младенчестве, а другие два брата родились только в 1643-м и 1645-м), он вырос настоящим ученым, а его интерес к прошлому проявился очень рано. Даже в нежном — восьмилетием — возрасте, как он гораздо позднее вспоминал, он горевал из-за повсеместно принятой тогда манеры переплетать школьные тетради в пергамент старинных документов.

Эта черта была в нем если и не доминирующей, то весьма заметной в течение всей его жизни.

Джон Обри стал не просто коллекционером, но одним из первых в новой истории явных и открыто заявивших о себе консервационистов — сторонников сохранения памятников старины. Даже его собственное собирательство было по сути своей консервационистским и гражданственным. Ведь недаром он включен в список доноров — основателей знаменитого Оксфордского музея, который до сих пор носит имя его друга, Элиаса Ашмола; а жалобы на то, что утеряны или варварски повреждены различные материалы, повторяются в его записях снова и снова.

Он все еще учился в сельской школе, когда попал под длившееся затем годами влияние известного философа Томаса Гоббса[346], когда-то бывшего учеником школьного учителя Джона Обри. Гоббс в более поздние годы станет другом Обри, и Джон напишет совершенно неоценимую его биографию. Из школы Ли Деламир он отправился в знаменитую дорсетскую школу Блэндфорд-Форум. В конце обучения он напишет о себе небольшую «характеристику»: «Кроток

[346] Примечания: 346

Томас Гоббс (1588–1679) — английский ученый-материалист, сторонник аксиоматического метода научных исследований. Главная работа — «Левиафан» (1651), где он утверждает, в частности, что государство есть результат не божественного волеизъявления, но общественного договора.

духом, весьма восприимчив к красоте. Мысль моя ясна; воображение словно зеркало, словно чистая, хрустально-прозрачная вода, которую любой ветерок может возмутить и наморщить. Вовсе не склонен к буйству и расточительству, однако… леность и небрежность равны всем другим порокам».

В шестнадцать лет, в 1642 году, он уезжает из Блэндфорда в Оксфорд. Но он так и не завершил учебу там — помешали потрясения, вызванные гражданской войной, начавшейся как раз в это время. Не удалось ему закончить курс и в лондонском Миддл-Темпле[347], куда он поступил в 1646-м — изучать юриспруденцию. Но к этому времени он успел закончить курс на таком факультете и по такому предмету, для которых ни одному университету никогда не удавалось отыскать место и которые, как кажется, во многих случаях (и — увы! — вплоть до сегодняшнего дня) наши университеты специально предназначены всячески подавлять; я имею в виду

[347] Примечания: 347

…в лондонском Миддл-Темпле… — Middle Temple — одна из четырех судебных корпораций Лондона (Inns of Court), существующих с XIV в. и пользующихся исключительным правом приема в адвокатуру. Поначалу ученики здесь проходили обучение в качестве помощников у известных юристов, впоследствии при корпорациях были созданы специальные школы барристеров.

всеобъемлющую любознательность. Совсем юным — восемнадцатилетним — студентом Обри сделал несколько рисунков аббатства Осип близ Оксфорда, так как услышал, что его должны вскоре снести. Более поздняя гравюра, сделанная с одного из этих рисунков Холларом, — единственное визуальное свидетельство о навеки утраченном древнем здании.

Он как будто понимал, что не сможет соперничать с более ортодоксальными современниками в какой бы то ни было специальной области и назначил себе роль сороки, обладающей привилегией вторгаться в любую из них. Всю свою жизнь он испытывал неуверенность и робость перед тем, что, по его мнению, следовало считать истинной ученостью. Несмотря на то что успех деятельности Обри в роли связующего звена был высоко оценен широким кругом его ученых друзей и знакомых, которых он приобрел именно в результате занятий самыми разными проблемами, она имела и отрицательный эффект в том смысле, что часто низводила его до положения ассистента исследователя или всего лишь «полезного знакомого». Мало кто из тех, кто использовал его в этой роли, мог по достоинству оценить его оригинальность — именно

потому, что она была столь неортодоксальна. Помимо того, их могло ввести в заблуждение еще одно, гораздо более личное свойство Обри: его совершенно ненаучная, гениальная способность дружить. Он был, безусловно, самым приятным, самым дружелюбным человеком среди своих современников.

Возможно, его приятная и необычайно терпимая натура была отчасти наследственной. Его знаменитый предок, доктор Обри, был одним из членов суда над Марией, королевой Шотландии, и пытался спасти ее от казни; еще более примечательно то, что, несмотря на столь нежелательное милосердие с его стороны, королева Елизавета сохранила к нему расположение. Его правнук был прежде всего человеком, каких французы в те времена называли «honnête homme», то есть человеком цивилизованным и благожелательным, умным и наделенным здравым смыслом, остающимся таким, где бы он ни был. *Honnêteté*, в этом специфическом смысле, — очень близкий синоним таких понятий, как «порядочность», «здравый ум» и «душевное равновесие». В искусстве оно ярко воплощено в творчестве Мольера (чей властитель дум — философ Гассенди — был тесно связан с Гоббсом, властителем дум Обри).

Независимо от их собственных религиозных или политических взглядов, всех этих французских и английских «либералов» объединяло неприятие (по меньшей мере подсознательное) оголтелого экстремизма, принесшего с собой ужасы гражданской войны и Фронды 40-х годов XVII века и провоцировавшего порой столь же яростную реакцию в последующие десятилетия.

В вопросах политики и религии Обри вел себя точно так же, как в общении с друзьями: с пьющими друзьями он пил, с мыслящими — мыслил. Хотя настроения его семьи и ее уилтширского окружения были в основном монархическими, Джон оставался настолько аполитичным, насколько это было возможно в крайне политизированном XVII веке. Его неприязнь к пуританскому содружеству была в гораздо большей степени ненавистью к филистерам-разрушителям и антитиранам, в свою очередь, ставшим тиранами, чем к какому-либо более абстрактному и философскому понятию, а его увлеченность Гоббсом и частые посещения Рота-клуба — лондонского кружка, образовавшегося вокруг Джеймса

Харрингтона[348], с его всегдашним республиканско-«демократическим» теоретизированием, поставили Обри в весьма опасное положение, что и стало предельно ясным во время Реставрации 1660 года. Как многие другие в его окружении, он быстренько свернул паруса и даже написал Гоббсу, предупреждая об опасности и советуя сделать то же самое. А однажды суммировал свои политические взгляды в афоризме, на какой мог бы эхом откликнуться не один интеллект XX века: «Чума на все партии!»

Что до его религиозных взглядов (тут, должно быть, сильное влияние на него оказал труд его приятеля, сэра Томаса Брауна «Religio Medici»[349]), то и они явно формировались подобным же образом — более негативно, чем позитивно:

---

[348] Примечания: 348

Джеймс Харрингтон (1611–1677) — английский историк и политический публицист, известный своими республиканскими взглядами, автор труда «Республика Океания» (1656), посвященного Кромвелю. Часть работы носит исторический характер, другая часть — характер социальной утопии, третья представляет собой текст конституции. Под именем Океании изображена Англия. Среди других политических работ — «Преимущества народного правления» (1657–1658), «Искусство законодательства» (1659) и др., где он выступает за непрямые выборы, тайное голосование, ротацию чиновников и т. п. Харрингтон был основателем Рота-Клуба (1659) — первой из так называемых кофейных академий, где велись бурные политические дискуссии. В 1661 г. он был арестован по обвинению в государственной измене, но так искусно защищал себя сам, что вскоре был освобожден из тюрьмы.

[349] Примечания: 349

…труд его приятеля, сэра Томаса Брауна «Religio Medici»… — *Томас Браун* (1605–1682) — ученый-медик, врач, писатель. «Religio Medici» (1642; букв. — «Религия медика» *[лат.]*) — первая работа Брауна, сразу сделавшая его известным. Она представляет собой манифестацию христианской веры с характеристическими чертами скептицизма. Книга написана ярко, автор размышляет в ней над самыми разными темами, проявляя широчайшую эрудицию, и не только в области медицины.

просто Обри с подозрением относился ко всяким крайностям. Он не однажды выражал глубокое сожаление по поводу разрушения английских монастырей, но лишь потому, что его печалило исчезновение удобного прибежища, когда-то предоставлявшегося монастырями для таких людей, каким был он сам. Он подумывал о том, чтобы принять духовный сан в англиканской церкви (исключительно ради дохода, всю работу делал бы викарий), а в какой-то момент даже поигрывал с возможностью стать иезуитом… идея столь же мудрая в те времена, каким в наши дни было бы решение видного вашингтонского чиновника провести остаток жизни с русскими друзьями в Восточной Германии. В Оксфорде его подозревали — как и его друга, Энтони Вуда, — в том, что он папист. Но мы можем быть вполне уверены (во всяком случае, в отношении Обри), что это было результатом его терпимости, а не истинной склонности. Он веровал в Бога, но мало верил доктринам. Как-то он записал: «Я не пуританин, но и не враг Старого господина по ту сторону Альп». Одной из сторон современного английского протестантизма, вызывавшей его неприятие, была подозрительность к естественным наукам. Он говорил, что до 1650 года

«полагали грехом изучать пути, которыми идет природа; и в то время как значительную часть религии, несомненно, составляет восхваление Господа Бога в Его деяниях, вовсе не обращать внимания на то, что каждодневно предстает пред нашими глазами, — полнейшая глупость».

Мечты Джона Обри о том, чтобы стать священником, имели одну простую причину: отсутствие денег. Та же причина вызвала появление целой серии совершенно микоберских планов[350], предлагавшихся самыми разными его друзьями, например — эмигрировать в Америку. Поначалу речь шла о Нью-Йорке, потом — о Мэриленде («Я смог бы, полагаю, привезти с собой целую колонию негодников и еще одну — искусных изобретателей»). Рассматривались также Бермуды и Ямайка. В более поздние годы — в 1687-м, например, — Обри и в самом деле предложили бесплатно получить земли в Новом Свете: тысячу акров в Тобаго и шестьсот в Пенсильвании; землю в Пенсильвании ему предложил сам Уильям

[350] Примечания: 350

…появление целой серии совершенно микоберских планов… — Микобер — нелепый и добродушный персонаж в романе Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд».

Пенн[351] («Он посоветовал мне засадить эти акры французскими протестантами и семь лет пользоваться землей без всякой платы»). Это была уже не первая попытка Пенна уговорить Обри пересечь Атлантику: сохранилось письмо 1683 года, в котором будущий штат представляется чуть ли не раем на земле. Но столь навязчивая реклама пала на слишком робкий и вялый слух. «Зачем надобно мне, в эти дни моей жизни, со свойственным мне монашеским расположением духа превращаться в раба и изнывать от жары ради богатства?» Американская Клио, возможно, пожалела бы, что он так и не совершил этого путешествия (я думаю, он — вполне вероятно — предвосхитил бы недавнее обнаружение параллелей в американской и европейской культурах неолита), но нельзя не предположить, что он был бы самым некомпетентным владельцем плантаций в колониях Нового Света за всю его историю. Обри покидал родные берега лишь дважды. Он провел месяц в Ирландии в 1660 году

---

[351] Примечания: 351

Уильям Пенн (1644–1718) — основатель Пенсильвании. Изгнанный из Оксфорда в 1661 г. за нежелание отречься от квакерства, он был заточен в Тауэр за трактат в защиту квакерства. В 1670 г. был прощен, а в 1682 г. получил от Карла II право владения значительной территорией в Северной Америке, где и основал колонию. Он же был автором конституции штата Пенсильвания, провозглашавшей, в частности, свободу любых монотеистических конфессий.

и четыре месяца во Франции в 1664-м.

Обри вовсе не остался бедняком после смерти отца в 1652 году. Но за два десятилетия — отчасти из-за собственной незадачливости, отчасти из-за затянувшейся и весьма неприятной судебной тяжбы с Джоан Самнер — женщиной, на которой он собирался жениться, не говоря уже о разгоревшихся впоследствии спорах из-за общего наследства с совершенно бессовестным младшим братом (который в какой-то момент даже угрожал засадить Обри в тюрьму), — он как-то ухитрился остаться почти без гроша, и ему приходилось не раз и не два скрываться от «крокодилов», то есть судебных приставов. Начиная с 70-х годов XVII века жизнь его проходила под этой зловещей звездой. В злую звезду Обри верил буквально, поскольку, подобно многим мыслителям своего времени (включая и некоторых более глубоких ученых), питал безусловное доверие к астрологии.

Тем, кто и сегодня верит в эту величайшую глупость, вероятно, будет интересно узнать, что знаменитый звездочет того времени Генри Коули смог сказать, когда составил гороскоп Обри в 1671 году: «Рождение при самом замечательном противостоянии планет, и так жаль, что звезды

не более благосклонны к рожденному». Далее проясняется почему, ибо «они грозят разорением земле и достоянию; сулят великие неприятности в вопросах, имеющих отношение к браку, и поразительные столкновения в судебных делах; из всех этих неприятностей, как я полагаю, рожденный получил гораздо более, чем могло быть желаемо». Коули знал Обри и, очевидно, использовал далеко не исключительно небесные знания при составлении гороскопа. Соперничавший с ним астролог, не знавший Обри, составил гороскоп, походивший на его объект «не более, чем яблоко на устрицу». Но Обри только рад был винить планеты и звезды в своих бесконечных финансовых и брачных неприятностях (он искал руки нескольких дам поочередно, но тут же терял их и так никогда и не женился).

Он прибег к традиционному для XVII века способу застраховать себя от нищеты: если человек был благородного происхождения, да еще и наделен мозгами, он мог большую часть жизни прожить приживалом, как мы теперь бы сказали, «доя» своих друзей. Но смотреть на это таким образом означало бы, что мы вовсе не понимаем изысканного общества того времени. Такое гостеприимство, или молчаливое покровительство,

воспринималось богатыми и многоземельными как долг, в значительной степени еще и потому, что доставляло удовольствие, давало возможность развлечься самим и развлечь гостей, становилось способом общения. Близкую параллель здесь можно провести со средневековым менестрелем, хотя идея «петь за ужин» сюда не подходит. Один из родовитых друзей Обри, лорд Танер, однажды (непреднамеренно) предположил, что эти взаимоотношения могут строиться на основе жалованья, как между хозяином и слугой. Гербоносный джентльмен в душе, Обри был, по всей видимости, глубоко оскорблен, ибо ему были незамедлительно принесены все необходимые извинения. Его появление на чьем-либо пороге на самом деле могло быть чем-то вроде прибытия некоего интеллектуального журнала с колонкой веселых сплетен вдобавок — сплетен с пылу с жару из лондонских кофеен и Оксфорда, и все это в человеческом образе. К тому же он любил книги, музыку, живопись, юмор и женщин; он никогда не был человеком мрачным.

Обри завел себе привычку делать беглые записи в тетрадях, начав с «философских заметок и записок антиквара» в 1654 году. Ни то ни другое определение, разумеется, не имело того смысла,

который они имеют сегодня. Первое подразумевало все, что относится к человеческому знанию вообще, а второе — все, относящееся к прошлому, начиная с воспоминаний Обри о собственных детских годах до самых отдаленных древних времен — той области знания, что мы теперь называем археологией. Нам следует всегда вспоминать об этом, прежде чем жаловаться на отсутствие упорядоченности, мешанину сюжетов, на то, как он без всякого предупреждения перепрыгивает от одной области знаний к другой, на наш взгляд, абсолютно отличной и, с сегодняшней точки зрения, научно никак не связанной с предыдущей. Его взгляд холистичен, глобален: он думает не столько о различных сюжетах, четко отграниченных и отделенных друг от друга, сколько о различных аспектах подхода к главной проблеме — что такое прошлое, каким оно было?

Его поистине археологические (еще до того, как появился сам термин) устремления получили новый импульс в 1655 году, когда была опубликована книга Иниго Джонса «Возвращен-

ный Стоунхендж»[352] — первый труд, целиком посвященный самому известному из древнейших памятников Англии, «который я прочел с огромным наслаждением». Отчасти это наслаждение, неизбывно близкое большинству ученых, было вызвано возможностью разбить в пух и прах чью-то чужую теорию. Обри, знавший Стоунхендж, расположенный не так далеко от его родного дома, сразу же понял, что Джонс и его зять и редактор Джон Уэбб позволили заранее сложившейся концепции (что Стоунхендж, должно быть, римского происхождения) затмить свидетельства, видимые непосредственно на месте. «Это дало мне стимул провести новые исследования», — заявил он. Одним из результатов этих исследований стало знаменитое кольцо отверстий, обнаруженное им внутри рва, окружающего Стоунхендж. Теперь это кольцо носит имя Обри, и его предназначение является главным яблоком раздора между сегодняшними археологами и астрономами. Не менее важным, чем этот первоначальный эмпирический подход к загадкам Стоунхенджа, было открытие, сделанное

[352] Примечания: 352

Стоунхендж — один из самых больших и известных в мире кромлехов, состоящий из огромных отдельно стоящих каменных глыб, напоминающих ограды; расположен близ города Солсбери (графство Уилтшир).

Обри еще раньше: в нескольких милях от этого памятника, по другую сторону Солсберийской равнины, он обнаружил его «сводного брата» в деревушке Эйвбери. Впервые Обри увидел его в январе 1649 года, в возрасте двадцати трех лет. Разумеется, памятник стоял там уже четыре тысячи лет или даже дольше, все и каждый могли его видеть, но ему пришлось дожидаться, пока явится Джон Обри, чтобы быть принятым за то, что он есть, а именно — за документ, пусть и бессловесный, английской предыстории, не менее важный, чем сам Стоунхендж. Очень характерно для Джона Обри, для общественной роли (можно было бы сказать — для общественных связей) этого человека, что к 1663 году он сумел убедить Карла II и его брата, будущего короля Иакова II, посетить это место под его руководством. Впервые они услышали об этом от него самого, в форме придуманного им же поразительного сравнения. Обри выразился в том смысле, что Стоунхендж не более походит на Эйвбери, чем церковь на кафедральный собор; это заставило высоких особ насторожить уши. Посетив памятник, они повелели написать об этом сюжете книгу. Так было положено начало «Monumenta Britannica».

Однако не это породило его желание публико-

ваться. Семью годами ранее, в 1656-м, он решил взяться за «Естественную историю Уилтшира». Побудителем к этому стал широкообразованный антиквар, знаток древней истории сэр Уильям Дагдейл, чьи труды «Monasticon Anglicon» (1655) и «Древние памятники Уорикшира» (1656) вызвали всеобщее восхищение и установили новые критерии исторической эрудиции. Первый литературный очерк Обри тогда так и не был опубликован, он вышел в свет много лет спустя после его смерти, но и в нем оригинальность автора уже вполне очевидна: при чтении очерка создается необычайно ясное ощущение, что человек работает в поле не меньше, чем с документами в собственном кабинете или библиотеке. Также поразительна сделанная им попытка широкого охвата. Помимо естественной истории как таковой, работа обнимает широчайший круг сюжетов, от истории местного ткачества, ярмарок и рынков до ведовства и призраков. Еще одна глава называется «Мужчины и женщины». Иначе говоря, очерк идет от геологии, через историю этих мест, к антропологии и фольклору. Именно последние материалы вызвали такой шок у первых исследователей творчества Обри его погруженностью (с рационалистической точки

зрения XVIII века и научной — XIX) в суеверия и предрассудки, его слепым легковерием. Сегодня мы стали мудрее и можем понять, что вопрос о том, верил ли сам Обри в эти вещи или нет, не так важен, как то, что они были запечатлены для будущих поколений.

Нам следует очень осторожно подходить к слову «суеверие», к тому, что оно действительно означало для Обри. Он никогда не мог удержаться и не записать случаи сверхъестественных явлений или необъяснимых происшествий; но очень большая часть этого материала охватывает события, которые современный исследователь социальной истории отнес бы к народным традициям и народным обычаям. Обри всегда очень остро сознавал — поскольку сам прожил этот период, — какой ужасный вред нанесла пуританская революция («нынешний пыл», как он саркастически ее окрестил) этой стороне английской жизни — столь же озлобленно доктринерская борьба с традиционными верованиями, сколь и бесконечное битье витражей и крушение статуй и других изображений святых, что шли в самих храмах. Он твердо решил, что должен спасти то, что может, и нам следует рассматривать это как одну из сторон его консерватизма, и к тому же

гораздо более оригинальную, чем та его сторона, что заставляла рыться в старинных документах или римских развалинах. В занятиях этими последними он был вовсе не одинок в тот, уже успевший увлечься музеями век. Зато в том, что он испытывал такой же интерес к фольклору и устной традиции, Обри был фактически уникален и оказался гораздо ближе к нашему веку, чем к своему. Когда он писал, что «войны уничтожают не только религию и законы, но и суеверия», он гораздо менее говорил о привидениях и сверхъестественных чудесах, чем об археологии сельского сознания или, по его собственному выражению, о «древней естественной философии простонародья».

И дело не в том, что он был консервативен. Он глубоко верил в прогресс, как в знаниях, так и во многих социальных аспектах. В одном хорошо известном отрывке он описывает тупую тиранию родителей над детьми во времена короля Иакова I, даже когда дети «были мужчинами тридцати, а то и сорока лет» или «взрослыми женщинами». Мы можем догадаться, что ощутимое возмущение Обри шло от самого сердца, поскольку его отношения с жестко практичным и властным отцом никогда не были теплыми. Он сам гово-

рил, что ему не разрешалось тратить время на изучение новомодных предметов дома, и ему приходилось откладывать занятия до какого-нибудь более подходящего случайного момента или до времени, проводимого на сиденье, обычно предназначавшемся вовсе не для чтения.

Конечно, впечатление такое, что Обри принимал эти суеверия и предрассудки на веру, верил в снадобья и заговоры, которые, как мы теперь знаем, совершенно абсурдны. Но в те дни сверхъестественное — «претернатуральное», — как называл это Обри, представляло собой нечто большее, чем простое неразумие. Те, кто изучал сверхъестественное, не были всего лишь легковерны. Эпоха, в которой они существовали, изо всех сил стремилась найти объяснение устройству мира — как природы, так и человека, и их маниакальное увлечение астрологией, алхимией, мистическими знаками, магией цифр и тому подобными вещами было одним из результатов этого стремления. Нас может удивлять (даже ужасать) то, сколько времени Ньютон потратил на расшифровку Откровения Иоанна Богослова, или то, что Кеплер верил в реальное существование музыки сфер, но ведь, с другой стороны, они просто допускали любые возможности, исполь-

зовали все доступные им пути исследования. А эта область изобиловала опасностями практического характера: в Англии периода Реставрации пуританский дух был по-прежнему жив.

Анонимный автор диатрибы «Дьявольская доктрина»[353] — трактата, предназначенного «исправлять те неподобающие понятия… какие люди имеют о демонах и злых духах», провозглашает анафему тем отступникам, кто:

> *«принимает россказни старух и профанные басни, подкрепленные романтическими измышлениями и поэтическими выдумками, за источники истины. Некоторые из состарившихся, выживших из ума, меланхолических мечтателей-гипохондриков в приступах дурного расположения духа, кажется, видят странные вещи, странных тварей, домовых, чертей – так им представляется; об этом они и сообщают с полной уверенностью; чернь же легковерна и верит всему; эти борзописцы готовы раздуть свои статьи в тома; философы (чтобы показать, как*

[353] Примечания: 353
«Дьявольская доктрина» — «The Doctrine of Deviis», 1675.

они умны) берутся доказывать, что все это достойно доверия, более того – необходимо...»

И прежде, чем вы успеваете это осознать, — пишет возмущенный до предела автор, демонстрируя паранойю, характерную для охотников за ведьмами, тех самых охотников, на которых он и охотится, — на ваши головы сваливается папская инквизиция, исторгающая из вас какие ей будет угодно «сумасшедшие признания». Суеверие и Вавилонская блудница, то есть Рим, никогда слишком далеко не разлучались в умах обитателей XVII века, а цепочка определений перед словом «мечтатели» в приведенном выше отрывке могла бы довольно близко очертить одну из сторон характера Джона Обри, которому, пожалуй, ничто не было так по душе, как «россказни старух», хотя он часто их высмеивал. В наиболее известном из недобрых замечаний о нем говорится примерно то же самое.

Даже по-доброму относившиеся к нему друзья, такие, например, как натуралист Джон Рэй, считали, что Обри слишком уж полагается на пустые слухи да на чужие слова, и это вполне оправданная претензия, когда Обри имеет дело

с природными феноменами или здесь, в книге «Monumenta Britannica». Но когда речь идет о фольклоре (и об антропологии), здесь пустых слухов просто не существует: все это — своего рода свидетельства. Бесконечное презрение, изливавшееся в прошлом на эту сторону его работы, объясняется, в частности, тем, что от внимания ускользнул весьма важный факт: во многих случаях Обри совершенно не доверяет рассказанному, или открыто высказывает к нему свое скептическое отношение, или же просто записывает то, что слышал. Например, о привидениях он говорит: «На один реальный случай приходится сотня выдуманных. Ложь — словно распутство». А вот что записывает Обри, точно современный антрополог, в конце своей жизни:

> *«В день св. Иоанна Крестителя, в 1694 году, случилось так, что я шел по пастбищу, что позади Дома Монтегю [на этом месте теперь расположен Британский музей]. Было двенадцать часов. Я увидел там около двадцати двух или двадцати трех молодых женщин – большинство из них в хорошей одежде, – стоящих на коленях и чем-то очень занятых, будто они*

пололи. Я не мог сразу узнать, в чем там было дело. Наконец какой-то молодой человек сказал мне, что каждая ищет уголек под корнями подорожника, чтобы положить этой ночью под голову, и тогда ей приснится тот, кто станет ей мужем. Уголек надо было искать именно в тот день и час».

Теперь мы знаем, откуда пришло это странное поверье: из книги, опубликованной в 1613 году; но без Обри мы никогда не узнали бы, что идея нашла свое воплощение в практике. (Впрочем, те девушки ошиблись, это надо было делать в канун дня святого Иоанна, а не в тот самый день.)

«Воображение словно зеркало» оставалось ему верно всю его жизнь. Он был человеком идей, необычайно широко мыслившим. Самые различные предположения и гипотезы сыпались из него каскадом, даже в отношении проблем абсолютно мирских, таких как вечное отсутствие у него денег (например, в небольшой работе, озаглавленной «Фортуна Фабера, или Как составить себе состояние»). Многие из его идей оказывались притянутыми за уши, другие были основаны на слишком малом количестве доказательств

или на неверных умозаключениях (как, кстати говоря, и некоторые из его выводов, касающихся археологии); однако другие свидетельствуют о величайшей провидческой интуиции. Обри обладал по меньшей мере одной из черт научного гения — чутьем на то, чего недостает. В своей «Естественной истории» он мечтает о геологической карте, «раскрашенной в соответствии с красками земли, с пометами ископаемых и минералов»: этому его желанию пришлось ждать исполнения более ста лет, и только первооткрывателю-геологу Уильяму Смиту удалось увидеть исполненное. Он требовал создания истории погоды, и это предсказало возникновение палеоклиматологии — уже в наше время. Он высказывал мысль о том, что наш мир «гораздо старше, чем повсеместно принято считать», строя свою гипотезу на жестких свидетельствах глубины залегания некоторых из обнаруженных окаменелостей. Он даже дотянулся кончиком пальца до самого Дарвина, написав, что «рыбы — из более древнего дома», то есть более древнего происхождения, чем человек и млекопитающие. Вообще его подход к истории в целом был явно «эволюционистским». Другие его записи касаются истории костюма и архитектуры, изменений

стиля, происходивших из века в век. Что может быть банальнее? — подумаете вы. Но ведь никто до Обри не додумался исследовать костюмы и здания в таком вот хронологическом аспекте или — кстати сказать — вообще заняться их исследованием, разве что лишь в греко-римском контексте.

В 1662 году появилось наилучшее из возможных свидетельств того, какое положение в английской научной жизни сумел занять Джон Обри. В конце 40-х годов XVII века в Оксфорде начал работать Философский клуб. В 1658-м он переехал в Лондон, а четырьмя годами позже превратился в Королевское общество[354]. Обри был рекомендован в это общество в качестве одного из его первых членов. Несмотря на то что он был далеко не столь учен, как большинство выдающихся представителей этой группы, он вполне соответствовал — возможно, даже более, чем кто-либо другой, — самой существенной из практических целей вновь созданного института: стать центром сбора, обсуждения и распространения знаний. Сам Обри шел семи-

[354] Примечания: 354

Королевское общество — ведущий научный центр, выполняющий функции национальной академии наук Великобритании. Членство в этом обществе считается самым почетным званием для ученого.

мильными шагами к тому, чтобы стать таким центром в миниатюре, и хотя его работы не были опубликованы, они широко распространялись и обсуждались среди его друзей и коллег по Королевскому обществу. Список имен потрясает: Гоббс, Локк, Ньютон, Галлей, Бойль, Кристофер Рен, Томас Браун и многие другие. Особенно близким другом (выдержавшим тяжелейшее испытание дружбы постоянным одалживанием денег и превращением в почтальона, когда Джон удирал от судебных приставов и кредиторов) был блестящий физик-экспериментатор Роберт Гук. Ослепительная результативность его идей и изобретений, несомненно, глубоко восхищала Обри, считавшего, что в споре по поводу того, чем Ньютон обязан Гуку, роль Гука так никогда и не была оценена по достоинству.

Однако самая знаменитая дружба Джона Обри, начавшаяся уже в последние годы его жизни, оказалась не столь счастливой. Это была дружба с оксфордским историком, антикваром и биографом Энтони А Вудом, или просто Вудом. Вуд в личной жизни оказался человеком тяжелым, ревнивым и завистливым, чуть ли не параноиком, какую благодарность ни испытывали бы к нему потомки за его «Историю Оксфордского

университета» (1674) и «Athenae Oxonienses»[355] (1691–1692). Впервые они встретились в Оксфорде 31 августа 1667 года. Разумеется, именно открытый и неизменно любознательный Обри был инициатором этой встречи; он сам и отправился к Вуду домой. Четверть века спустя Вуд написал воспоминания об этой первой встрече, говоря о себе в третьем лице и потратив на записи столько же черной желчи, сколько и чернил: «Мистер Обри был тогда [в 1667-м] в весьма элегантном одеянии, явился в город со слугой и двумя лошадьми, швырялся деньгами и разыгрывал [иными словами — надувал] Э. В. во всех отношениях». Описав финансовое безрассудство Обри, Вуд продолжает, говоря, что тот «в конце концов исхитрился выкарабкаться, цепляясь» за более богатых друзей и родственников. А затем Вуд формулирует свое знаменитое обличение, говоря о том, о чем упоминал и раньше: «Был он человеком бестолковым, кочующим с места на место, с умом прихотливым и капризным, а в иных случаях и вовсе чуть лучше сумасшедшего.

---

[355] Примечания: 355

«Athenae Oxonienses» (лат. «Оксфордские Афины») — биографический словарь оксфордских авторов и епископов, содержавший весьма суровые оценки некоторых персон, за что Вуд в результате и был изгнан из Оксфордского университета в 1693 г.

И, будучи необычайно легковерным, он наполнял многочисленные свои письма к Э. В. глупостями и ложными сведениями, кои порой заводили его [Э. Вуда] на путь заблуждений».

Вуд называет Обри «maggoty-headed»[356], но следует оговориться, что это выражение в те времена звучало не совсем так, как нам может показаться сегодня. Слово «maggot» тогда означало «каприз», «прихоть», и данное Вудом определение можно понимать как «склонный к фантазиям». Но это вряд ли может оправдать поступок, который нельзя расценить иначе, как один из подлейших ударов ножом в спину за всю историю английской интеллектуальной жизни. Что же спровоцировало такой удар после долгих лет тесной дружбы и сотрудничества? Да не что иное, как научная щедрость Джона Обри. Долгие годы он, практически ничего не получая, занимался в Лондоне исследованиями для своего раздражительного и непопулярного оксфордского приятеля. Как это часто случалось, Обри играл при нем всего лишь вторую скрипку. Действительно, идеей написать «Биографии» он был обязан Вуду и, разумеется, не мог опуб-

[356] Примечания: 356
Букв.: червивоголовый, повредившийся умом *(англ.).*

ликовать их, пока не были завершены «Athenae Oxonienses». В 1680 году, сверх того, что он послал Вуду результаты проделанных изысканий и расспросов, Обри отправил в Оксфорд и все свои заметки к будущим «Биографиям», чтобы Вуд мог свободно воспользоваться ими для своей собственной книги (с тяжеловесностью и морализаторской односторонностью, на которые сам Обри никогда не был бы способен).

Обри, который терпеть не мог расставаться с малейшим клочком полученных им сведений, какими бы интимными они ни были, прекрасно понимал, что использовать эти сведения следует с величайшей осторожностью. Об этом он говорил и Вуду: «Я должен высказать вам свое желание, чтобы вы совершили некую кастрацию… и нашили бы фиговые листки». Но когда, в 1691 году, был опубликован первый том «Athenae» (второй вышел годом позже), сразу же стало ясно, что Вуд, никогда не упускавший возможности подметить недостатки у других, пренебрег советом друга. Многие почувствовали себя оскорбленными тем, что спрятанные в семейных шкафах скелеты были без всякого смущения извлечены и выставлены на всеобщее обозрение, а некоторые из оскорбленных потребовали отмщения. Особенно

один из них, второй граф Кларендон, был до предела возмущен историей, которую Обри переслал Вуду, — о коррупции, связанной с деятельностью его отца, лорда Кларендона Хайда, первого графа Кларендона. История эта действительно имела место, а лорд Хайд давно уже покоился в могиле, но это не удержало графа Кларендона от того, чтобы вчинить иск о клевете и возбудить судебное дело против Вуда. Вуд был оштрафован и изгнан из университета, а оскорбительные части книги были публично сожжены.

Винить Вуд мог лишь собственную глупость, но всю свою ярость он обрушил на бедного Обри — отсюда и ссылки на «глупости и ложные сведения». Но это была еще не самая страшная несправедливость из им совершенных. Когда Обри наконец получил назад свои записи, он обнаружил, что Вуд их безжалостно искалечил и изъял указатель. Более дюжины биографий были утеряны, среди них — история Иакова I и Монмута; возможно, Вуд счел их слишком «опасными» или просто присвоил, чтобы вклеить в свои черновики. Обри был потрясен до самой глубины своей консервационистской души, но примерно год спустя попытался восстановить былую дружбу. Попытка не имела успеха, а в 1695

году Вуд скончался; даже тогда Обри хватило стойкости оплакать эту потерю. Все, что можно сказать в пользу Вуда в связи с этими печальными событиями, это что он не стал обвинять Обри в суде; но это вполне могло быть просто потому, что он знал — у Обри отличная защита.

Авторитет Вуда как биографа означал ни много ни мало, что его жестокое суждение, раз уж оно оказалось достоянием публики, пристанет к Джону Обри надолго. Стоит сравнить его суждение с тем, что Обри писал о себе: «Голова моя работала непрестанно, никогда не оставаясь праздной, и даже во время путешествий (а с 1649-го по 1670-й я путешествовал не иначе как верхом) собирала какие-то наблюдения, какие-то мелочи… из коих некоторые очень важны». Может быть, определения «бестолковый» и «кочующий с места на место» имеют хоть какое-то отношение к действительности (другой приятель где-то упоминает о его любви к бесцельным переездам с места на место и о его несобранности) в смысле его прямо-таки комической — когда бы это не было так грустно — неспособности Обри привести свои рукописи в соответствующее состояние для печати. Совершенно очевидно — из различных посвящений, из оптимистических указаний пе-

чатнику, из писем к друзьям, — что он был полон желания это сделать; чего ему не хватало, так это воли осуществить свое желание на практике; несомненно также, что постоянный приток материала, по мере поступления все новых сведений, делал завершение работы особенно затруднительным.

Наконец Обри удалось увидеть одну из своих работ опубликованной: это «Смесь» (с подзаголовком «Собрание размышлений о магии»[357]). Работа появилась в 1696 году, за год до его смерти, и на ней тоже отчасти лежит вина за тот образ легкомысленного и легковерного человека, который неотвязно пристал к Обри и так долго не поддавался исправлению. Достаточно познакомиться с некоторыми из тематических заголовков: «Невидимые удары», «Перемещение по воздуху», «Видения в берилле или стекле», «Беседа с ангелами и духами», «Люди со вторым зрением», «Раскрытие двух убийств привидением» и тому подобное. Более верная картина предстанет нашим глазам, если я приведу теперь список его важнейших работ, как сохранившихся, так и утраченных.

---

[357] Примечания: 357

«Собрание размышлений о магии» — «A Collection of Hermetic Philosophy».

«Естественная история Уилтшира»[358] — не была опубликована вплоть до 1847 года.

«Очерк к описанию северной части Уилтшира»[359] — этот очерк содержался в двух тетрадях, озаглавленных Обри «Hypomnemata antiquaria» («Памятные записи антиквара») и помеченных латинскими буквами «A» и «B». Первоначально работа была задумана как часть истории графства, которая должна была быть написана в 1657 году в сотрудничестве с кем-то еще, но предприятие, по словам Обри, «растворилось в табачном дыму», и он продолжал собирать материал уже в одиночку. Обе тетради были переданы в Музей Ашмола, однако брат Джона Обри, Уильям, в 1703 году взял тетрадь «B» на время, но так и не вернул ее в музей. Последний раз ее видели в 1830-х, и это, вероятнее всего, самая большая утрата среди пропавших работ ученого. Тетрадь «A» не была должным образом издана вплоть до 1862 года.

---

[358] Примечания: 358

«Естественная история Уилтшира» — «The natural History of Wiltshire».

[359] Примечания: 359

«Очерк к описанию северной части Уилтшира» — «An Essay towards the Description of the North Division of Wiltshire».

«Поездка по графству Суррей»[360] — написано в 1673 году, издано в 1718 году.

«Интерпретация *villare anglicanum*»[361][362] — работа осталась незаконченной, даже по меркам самого Обри, но должна была говорить об этимологии названий различных мест и о британских (кельтских) элементах в английских топонимах. Обри оказался еще и пионером в использовании топонимов в качестве инструмента археологических исследований, как это достаточно часто можно видеть в его «Monumenta Britannica».

«Биографии» — теперь их обычно называют «Краткие биографии». Почти полностью опубликованы в 1813 году. Важность этой работы была впервые осознана исследователем Шекспира Эдмундом Мэлоуном.

«Мысли о воспитании молодого джентльме-

---

[360] Примечания: 360

«Поездку по графству в Суррей» — «A Perambulation in the County of Surrey».

[361] Примечания: 361

«Интерпретация villare anglicanum» — «Interpretation of Villare Anglicanum».

[362] Примечания: 362

Английские поселения *(лат.).*

на»[363] — это была одна из самых любимых книг Обри. Она представляет собой — что вполне предсказуемо — попытку гуманного и просвещенного подхода к улучшению воспитания и образования молодого человека XVII века и написана в характерной разбросанной и очень личной манере. Она, в частности, содержит анекдот о том, как Гоббс тщетно пытался обучить геометрии герцога Мальборо, пока не понял, что юноша поглощен совсем другими занятиями и создает собственного левиафана — у себя внутри гульфика. Работа не была опубликована до 1972 года.

«Monumenta Britannica» — представлена для публикации в 1980–1982 годах в томах, где впервые и появилось это мое эссе.

«Остатки язычества и иудаизма»[364] — здесь автор хотел проследить суеверия и обычаи, распространенные в Англии с древних времен. Так же как и «Смесь», сегодня работу сочли бы собранием фольклора; она снова демонстрирует

---

[363] Примечания: 363

«Мысли о воспитании молодого джентльмена» — «Ап Idea of the Education of a Young Gentleman».

[364] Примечания: 364

«Остатки язычества и иудаизма» — «The Remains of Gentilism and Judaism».

подход Обри к истории как к эволюционному процессу. Полностью опубликована лишь в 1881 году.

«Adversaria Physica»[365] — тетрадь с записями по естественной истории, на которые в «Monumenta Britannica» встречаются частые ссылки, помеченные греческой буквой «phi» (F). Оригинал исчез, но фрагменты записей сохранились в копиях. Еще одна серьезная потеря.

«Hypothesis Ethiconum et Scala Religionis»[366] («Основа этики и путь к религии») — утеряна.

Различные рукописи меньшего масштаба (включая наброски и заметки к непристойной сатирической комедии под заглавием «Сельский праздник»[367]) сохранились, о других нам известно из перечня, сделанного самим Обри в 1692 году, где указаны двадцать две «написанные книги»; это выражение, разумеется, следует понимать скорее как «существующие в набросках и

---

[365] Примечания: 365
Физические заметки *(лат.).*

[366] Примечания: 366
«Hypothesis Ethiconum et Scala Religionis» — «The foundation of Ethics and the Ladder of Religion» — перевод Дж. Фаулзом латинского названия.

[367] Примечания: 367
«Сельский праздник» — «The Country Revel».

запланированные», чем реально завершенные.

Но вернемся к жизни Джона Обри. Год 1686-й (самому Джону уже исполнилось шестьдесят лет) стал важной и печальной вехой в его биографии: скончалась его мать, и это событие глубоко сказалось на Обри. Именно с этого времени он начинает постоянно тревожиться о надежном хранении и будущей судьбе своих рукописей. Возможно, он наконец-то стал осознавать, что ничем не ограниченная помощь, какую он постоянно оказывал другим ученым, нанесла вред его собственной карьере, и это сознание должно было только усилиться из-за непорядочности, вскоре проявленной по отношению к нему Вудом. В конце концов он принял предложение Элиаса Ашмола и отдал свои работы на хранение в новый Оксфордский музей. Но его преследовал страх по поводу тех рукописей, что он оставил у себя, в том числе и по поводу его любимой книги «Мысли о воспитании молодого джентльмена». «Если я умру здесь, — писал он Вуду (еще до ссоры), — они потеряются или ими завладеет сын мистера Кента [домохозяина]; если я отошлю их в Музей [Ашмола], кураторы сожгут ее [«Мысли о воспитании…»], ибо она крайне противоречит их интересам; если же оставить ее в ваших руках,

то, когда вас не станет, ваш племянник будет делать из нее пыжи для своих ружей». Мальчик, страдавший из-за того, что его школьные тетради переплетались в страницы древних манускриптов, теперь опасался, что его собственным рукописям грозит уничтожение железом.

Под давлением извечного писательского страха — ощущения, что смерть приближается, а ни одной книги под твоим именем так и не вышло в свет, — Обри все же сделал несколько попыток, главным образом увеличив и так уже значительный хаос, подготовить кое-что к печати. Он сделал много копий, хотя находил это занятие весьма утомительным. Какое-то — совсем недолгое — время, в 1693 году, казалось, что «Monumenta» могут быть изданы в Оксфорде по подписке; однако дело кончилось ничем, в основном из-за того, что как раз в это время проводилась подписка на давно ожидаемую от издателей Эдмунда Гибсона и Эдуарда Лойда публикацию «Британии» (1695) Кэмдена[368]. Эта книга включила фрагменты из

[368] Примечания: 368

…публикацию «Британии» (1695) Кэмдена, — *Уильям Кэмден* (1555–1623) — английский историк и антиквар, создатель кафедры древней истории в Оксфордском университете. Его труд «Британия» был впервые опубликован в 1586 г. Писал Кэмден преимущественно на латыни. «Британия» была переведена на английский в 1610 г. Книга фактически представляет собой путеводитель по стране, описывая графство за графством.

«Monumenta Britannica», хотя Лойду пришлось заверить Обри, что все необходимые ссылки будут должным образом сделаны. Обри явно опасался, что его собственный труд снова окажется «украден» и ему не будет ни веры, ни чести. В конце концов ему пришлось удовлетвориться публикацией «Смеси».

По иронии судьбы, мы ничего не знаем об обстоятельствах смерти Джона Обри — печальная история для того, кто так любил запечатлевать обстоятельства жизни и смерти других. Однако мы знаем, что в течение нескольких лет он страдал от подагры и апоплексии. Летом 1694 года он записал: «Моя свеча догорает». Годом раньше, 20 марта, он оказался жертвой новой социальной болезни: в Лондоне на него напали грабители и нанесли ему пятнадцать ран — били по голове. Полтора века должны были миновать, прежде чем отыскались скудные сведения о его смерти в приходской регистрационной книге оксфордской церкви Святой Марии Магдалины: «1697. Джон Обри, пришлый [то есть не данного прихода], похоронен 7 июня». Он оставил инструкции об эпитафии на мраморной могильной доске, но доска так и не была установлена. В ранние годы жизни он мечтал, чтобы его похоронили подле

урны в кургане, который он обнаружил на территории своей фермы Броуд-Чок, в Уилтшире. Он знал, что церковные установления это запрещают, но, оставаясь верным своему почтению к прошлому, тогда же заметил: «Кости наши в освященной земле никогда не покоятся в мире: в Лондоне каждые десять лет (или около того) землю вывозят на навозные дворы». Мы не можем сказать, покоятся ли его кости в мире, как он того хотел. Могила его неизвестна.

Теперь я должен обратиться к «Monumenta Britannica»; эта работа известна еще и под другим названием — «Антология британских древностей»[369]. Намечалось, что она будет состоять из четырех частей[370], последняя из которых представляет собой смесь самых пестрых сюжетов и тем, включая историю костюма и историю

---

[369] Примечания: 369

«Антология британских древностей» — «A Miscellany of British Antiquities».

[370] Примечания: 370

Записи содержатся в двух тетрадях и находятся в Бодлианской библиотеке Оксфордского университета[556]. — *Примеч. авт.*

[556] Примечания: 556

...в Бодлианской библиотеке Оксфордского университета. — Библиотека учреждена в 1598 г. и названа по имени основателя — английского дипломата *Томаса Бодли* (1545–1613). Она считается второй по значению после Британской национальной библиотеки.

архитектуры, о которых я упоминал выше, а также исследование о палеографии, отдельно от собственно археологии.

То, что рукопись следует опубликовать, поняли довольно рано. Уже в 70-е годы XVII века Томас Браун и Джон Локк уговаривали Обри отправить раздел «Templa Druidum»[371] в печать. 11 августа 1690 года две тетради, к этому времени уже значительно обогатившиеся новыми материалами, были переданы Роберту Гуку. В 1692-м было сделано несколько попыток предложить их разным лондонским книгопродавцам-издателям, но безуспешно. В 1693-м Обри рассчитывал опубликовать «Monumenta» по подписке в Оксфорде, где он подружился с молодым (тогда ему было всего двадцать лет) ученым Томасом Тэннером, которому в будущем предстояло стать епископом Сент-Асафа. Тэннер понимал всю несправедливость того, что такое ценное собрание до сих пор не опубликовано, и Обри, по-видимому, возлагал большие надежды на молодого человека, взявшегося за роль надзирающего издателя. Было даже распространено «Предложение напечатать», и сто двенадцать подписчиков

---

[371] Примечания: 371
Храмы друидов *(лат.).*

согласились участвовать, но этого оказалось недостаточно для осуществления издания. Как уже упоминалось, эта подписка конкурировала с другой — подпиской на «Британию» Кэмдена — и проиграла борьбу. В «Предложении» говорилось, что «Monumenta» должны быть «изданы в двух томах in folio, с обилием оттисков [то есть гравюр]», общей ценой в восемнадцать шиллингов, причем девять следовало внести при подписке, а остальные девять — по доставке, которую обещали «до наступления следующего Сретенья Господня», в феврале 1694 года. В краткой аннотации на книгу утверждалось, что древняя история бриттов была затоплена и искажена «волнами» нашествия саксов (по-видимому, Обри столь же пренебрежительно относился к саксам, сколь и к пуританам), и говорилось, что эту историю «я здесь пытаюсь (за отсутствием письменных свидетельств) разработать и восстановить, следуя методу, сходному с алгебраическим, сравнивая друг с другом те [камни], что я видел, и сводя результаты в нечто вроде уравнения, чтобы (поскольку я плохой оратор) заставить сами камни свидетельствовать о себе».

Иными словами, он предполагает действовать путем сравнения известного с менее известным,

основываясь на материале полевых исследований, — совершенно новый подход в области древней истории. В 1695 году, после провала оксфордской затеи, Обри отыскал в Лондоне заинтересовавшегося этой работой книгопродавца Оншема Черчилля и даже заключил с ним договор. Но Черчилль так и не выполнил свою часть договора, и тетради оставались у него вплоть до смерти Обри. Со временем они перешли в руки одного из потомков Обри, полковника Уильяма Гревилла, который и продал их в Бодлианскую библиотеку в 1836 году.

Тем не менее тетради не были вовсе потеряны из виду до того времени, когда вновь возвратились в Оксфорд. Существовали копии отдельных частей рукописи, и, более того, они были использованы Гибсоном и Лойдом при издании «Британии» Кэмдена. Помимо того, их просматривал один из крупнейших специалистов по древней истории Британии Уильям Стьюкли, и работа Обри зародила в нем (хотя он никогда не признавал этого публично) главную идею всей его последующей жизни, ибо именно Стьюкли взял на вооружение весьма осторожно высказанную Обри гипотезу о том, что Стоунхендж и Эйвбери — друидские храмы, и с успехом преоб-

разовал ее в первой половине XVIII века в самое печально известное из ложных направлений в английской антропологии, то самое, что вело нашу науку ложным путем прямо в наш XX век и до сего дня имеет своих заблуждающихся последователей.

Обри не сомневался, что эти памятники древнее римских и датских, и само по себе это было шагом вперед; однако он жил в то время, когда вообще не существовало понятия о «доисторическом», то есть о существовании культур, не только не имевших письменности, но и не отраженных в записях какой-либо более поздней, обладавшей письменностью культуры. Единственной известной культурой до римского завоевания была та, которую римляне подчинили себе (а их историки описали), то есть культура кельтов, или бриттов, и нам вряд ли пристало винить Обри за предположение, что эта культура — или ее жрецы — были самыми вероятными архитекторами и строителями упомянутых храмов. И уж, конечно, нельзя его винить за привнесенный Стьюкли нелепо религиозный элемент трактовки. Впечатление такое, что Стьюкли порой изменял разум. Мне не так давно показали одну из неопубликованных рукописей под названием «Религиозные памят-

ники древности»[372], датированную 1731 годом. Большая часть ее содержания воспринимается, мягко говоря, как очень странная, даже по меркам мистической эксцентричности XVIII века. Навязчивой идеей Стьюкли было непреодолимое стремление показать чистоту и благородство примитивного христианства, воплощенного в друидах, которые, как он предполагал, впервые явились в Британию с Ближнего Востока, с одним из кочующих племен Израиля. Вся его теория подогнана под доказательство этой идеи, как до него под воплощение римской гипотезы Иниго Джонса[373] была подогнана реальность.

Тем не менее между Обри и Стьюкли можно провести и некоторые параллели более благоприятного характера. Стьюкли, когда слезал со своего конька, тоже обладал острым взглядом наблюдателя и вел бесценные записи. Как и Обри, он провел многие годы своей жизни в поездках по Англии, делая зарисовки и записи как истинный археолог. Чувствуется, что в них обоих иррацио-

---

[372] Примечания: 372

«Религиозные памятники древности» — «Religious Antiquity».

[373] Примечания: 373

Иниго Джонс (1573–1652) — английский архитектор и театральный дизайнер, принесший в английскую архитектуру стиль итальянского Возрождения.

нальная сторона каким-то образом становилась продолжением стороны более здравой и более научной. Разумеется, оба они жили задолго до атомизации современного человека, до того, как наука была отрезана от всех личных чувств, до того, как строгие правила эмпирического подхода нашли свое выражение в новоизобретенном дискурсе.

С одной весьма простой, но очень существенной точки зрения ценность «Monumenta» не может быть подвергнута сомнению и книга представляет собою нечто такое, за что мы можем только испытывать благодарность. Возможно, самая характерная для всей работы помета нацарапана как запоздалое добавление поверх другой записи, на странице 473 тома I. «Усилить это, — пишет Обри, — хоть это и чуждое [то есть не к этому месту относится] для сего графства, чтобы не утратилось и не забылось». Уже не в первый раз он оказывается в тупике между методом и инстинктом исследователя. И отвечает на это всегда одинаково: если сомневаешься, включай. Сортировку, раскладывание по полочкам и вычеркивание можно отложить на потом. Мы с удовольствием наблюдаем этот подход в черновом наброске биографии Гоббса, дядюш-

ка которого был всего лишь перчаточником. После упоминания об этом факте Обри вдруг обуревают сомнения, и он добавляет в скобках, для себя: «(надо ли мне выразить или скрыть этого перчаточника?)». В археологии, как и в биографии, «перчаточнику» всегда в конце концов позволяют вылезти наружу. Уже в одном этом «Monumenta» совершенно неоценимы. Нет числа ныне исчезнувшим из описанных им мест, представляющих археологический или исторический интерес, многие из них неузнаваемо изменились; однако некоторые из тех, что исчезли, могут быть когда-нибудь снова найдены по описаниям, которые оставил Обри. Это нисколько не умаляет значения сведений о ранней истории мест, нам хорошо известных, не говоря уже обо всем, что мы можем почерпнуть из книги Обри о характере мыслей и чувств его коллег-антикваров, о том, что они собирали, и т. п.

Однако книга обладает множеством других свойств, способных вызвать наше восхищение, хотя их не так легко рассмотреть нашим сегодняшним взглядом. Можно было бы сказать, что сам Обри так никогда и не сумел вполне сознательно разглядеть за отдельными деревьями форму и окончательный смысл насаждаемого

им леса. Концепция формы не была целиком его собственной: подобные схематические модели встречались в работах более ранних исследователей древности и у авторов историй графств, например у Дагдейла. Подобно многим из его современников, Обри восхищался работой датского историка Вормиуса, или Старого Червя, «Monumenta Danica» («Датские памятники», 1643) и «Museum Wormianum sea Historia Rerum Rariorum» («Музей Вормиуса, или История необычайных вещей», 1655). Именно под влиянием Вормиуса он изменил название «Monumenta Druidum» на «Monumenta Britannica».

Оригинальность Обри кроется более всего в акценте — я бы даже сказал, в специфическом привкусе, — который он придает своей работе: в особом упоре на прямом наблюдении, на полевом исследовании, в противопоставление книжному знанию и опоре на традиционные авторитеты; во внимании, впервые обращенном на совершенно иные классы памятников, таких как крепости на холмах и курганы (по сути — на невербальные свидетельства); в попытке воссоздать прошлое, вообразить, реконструировать его изменения и развитие культуры; в стремлении показать, что следует заглянуть «за спины»

римлян — скачок воображения, требовавший значительного мужества в период, густо окрашенный безусловным почтением к Древнему Риму. В XVII веке не столько вещи, сколько книги и документы играли главную роль при написании истории. Но даже когда Обри возвращался к этому привычному методу, он часто, пользуясь цитатами, прибегал к помощи воображения. Задолго до Шлимана он обратил на Гомера взгляд археолога. Ни один из тех, кто прочел отрывки из Гомера, описывающие греческие похоронные обряды, не нуждается в напоминаниях о поразительных недавних открытиях в Вергине и других местах Македонии.

Вот этот общий настрой, этот дух и есть самое важное. Разумеется, Обри страдает избытком неверных концепций, часто совершает ошибки (две совершенно очевидные: это попытка отличить «римские» и «датские» поселения и крепости по их внешней форме — ошибка, которую и в XIX веке все еще делали исследователи древности; а также заключение, что группы курганов должны указывать на места древних сражений), и, кроме того, он слишком полагался на свидетельства, полученные не из первых рук, и на традиции. Он, вне всякого сомнения, раз-

дваивался между старой и новой наукой своего времени, возможно, потому, что историография тогда плелась в хвосте естественных наук. К концу столетия естественная история двинулась вперед семимильными шагами благодаря таким натуралистам и ботаникам, как Рэй. Не то чтобы эти успехи не просочились и к Обри, для которого естественная история всегда представляла главный интерес; и в самом деле, ведущий специалист по деятельности Джона Обри доктор Майкл Хангер убедительно доказывает, что именно отношение Обри к естественной истории, как и его философия естественной истории, лежит в основе самой структуры и определяет оригинальность его подхода к исследованию древности. То есть в своих лучших работах он пытался сделать для изучения прошлого то, что делали самые лучшие из натуралистов для упорядочения и совершенствования изучения природы; потому-то он и отличается от более ортодоксальных — и бескрылых — исследователей древности.

Еще одна грань его настроя — умеренность. Обри скорее с осторожностью нащупывал свой путь, чем догматически настаивал на его правильности, в отличие от Стьюкли и многих других археологов более позднего времени. В

нем не было яростного parti pris[374] и той нетерпимости, какая пятнала значительную часть «ученого» сообщества тех дней. Его научный подход кажется продолжением его подхода к жизни в целом — то есть главная нота здесь цивилизованное любопытство, бескорыстное желание объяснить, беспокойство о том, чтобы сохранить. Если мы вспоминаем о нем сегодня как об отце британской археологии, то столько же в связи с этим, сколько и в результате других его особых достижений. Сегодня наука начинает признавать, что слепое следование объективной истине таит в себе многие опасности, что существует плата за забвение того непреложного факта, что ученый тоже существо человеческое. И выше всего плата должна быть в науке, вечно балансирующей между историей человеческой культуры и антропологией, в науке, суть которой — изучение других человеческих существ. Обри никогда об этом не забывает. Именно поэтому его работы всегда так полны личными и не относящимися прямо к делу материалами. Это может раздражать педанта, обуреваемого страстью к строгой категоризации, но ни в ко-

[374] Примечания: 374
Предвзятое мнение *(фр.).*

ем случае нельзя сказать, что это бесполезно и никак не связано с общим тоном или, как мне представляется, с утверждением свободного духа научного исследования.

Во втором томе встречаются некоторые, на первый взгляд довольно неприглядные, пассажи о трупах из древних захоронений, вскрытых во время перестройки собора Святого Павла после Великого лондонского пожара 1666 года. Здесь мы, несомненно, встречаемся с наиболее мрачной стороной Обри, с его увлечением «сверхъестественным»; однако стоит отметить, что он абсолютно научно описывает вид этих трупов (и даже в одном пассаже вкус), а затем упоминает, что сам позаботился, чтобы останки были приличным образом перезахоронены. На самом деле в этих записях зафиксирована его человечность, гуманность, глубокое чувство уважения к прошлому, понимание, что сохранность прошлого — тот камень, на котором должны строиться все исторические исследования. Наше нынешнее стремление овеществить прошлое, превратить его во множество предметов, проанализированных и датированных в музейных лабораториях, возможно, и произвело бы на Обри впечатление с чисто технической точки зрения,

но чисто по-человечески его, несомненно, огорчило бы. Разумеется, в определенном контексте такое холодно-объективное исследование вполне закономерно, но опасность возникает, когда оно становится единственным контекстом, в котором нам дозволяется рассматривать эти предметы, единственным, через который мы можем допустить их в нашу жизнь. Мы вполне спокойно можем предположить, что впервые влечение Обри к прошлому было скорее эмоциональным, чем интеллектуальным. Чувство одиночества, меланхолия, взволнованность и постоянный страх смерти переполняли сокровенные глубины его души. Этот мрачный душевный склад породил все сплетение комплексов его взрослой жизни, от одержимости астрологией и сверхъестественным до глубочайшей зависимости от друзей. Зависимость эта была не только и не столько финансовой: всю жизнь он нуждался в друзьях, как остриженная овца нуждается в овчарне. Именно эта черта, вместе с его сознательной верой в порядочность и в преимущества золотой середины, делала его таким приятным в общении. Он сам говорил, вспоминая свои первые годы в дорсетской школе Блэндфорд-Форум, где впервые столкнулся с враждебным внешним

миром: «Мальчишки высмеивали меня, издевались, они были сильнее; так что я вынужден был заводить друзей, чтобы получить надежную защиту». Его собственная теория воспитания впоследствии оказалась почти совпадающей с нашей нынешней по своей мягкости, неприятию телесных наказаний, осуждением любых методов, пытающихся путем насилия заставить ребенка немедленно стать взрослым.

И более всего характерная для интеллекта Обри чуткость объясняет его любовь к древней истории, его консерватизм, неотступное стремление сберечь, сохранить, будь это курганы бронзового века или мельчайшие детали биографий его современников, от знаменитых до самых скромных и незаметных. Каждый факт, спасенный от забвения, каждый крохотный кусочек прошлого, описанный или возвращенный к жизни, был маленькой победой над реальным врагом. Именно *timor mortis*[375] *и есть* главный источник достижений Обри. У него было множество соперников, гораздо более эрудированных, чем он, в тех областях науки, которыми они занимались, в сравнении с которыми он мог считаться лишь

---

[375] Примечания: 375
Страх смерти *(лат.).*

любителем, дилетантом. Другие — такие как Томас Браун, — писали в стиле, Обри недоступном. Очень немногие сегодня прочтут «Захоронение урн» из интереса к археологии, но книгу будут читать из-за великолепных каденций в стиле барокко до тех пор, пока жив сам язык. Ничто не могло бы быть дальше от изощренного вкуса тех дней, чем совершенно своеобразный, педантично-небрежный стиль Обри, и сам он прекрасно это сознавал. Его язык слишком близок к разговорному английскому, тон — к тону частного письма, словно автор постоянно как бы полуразговаривает сам с собой: этот язык был недостаточно искусственным, недостаточно латинизированным, чтобы можно было принимать его всерьез. Скромность, проявленная здесь Обри, сегодня может показаться почти невероятной — ведь мы видим в нем одного из великих мастеров непринужденной, естественной и поэтичной английской прозы. Он однажды написал так: «Я и правда видел, как Кристофер Лав был обезглавлен на холме Тауэр-Хилл прелестным ясным днем». Весь его гений отразился в совершенно неожиданном слове «прелестный». Очень долго я считал это предложение самым приятным из всех кратких предложений в нашем языке.

Однако если в свое время Обри не мог соперничать с полными достоинства и трезвомыслия профессионалами, с людьми, которые в наши дни занимали бы университетские кафедры, ему как-то удалось добраться (как в «Биографиях», которые нарушают все и всяческие каноны создания биографий, но в лучших образцах касаются самой сути, какой в тысячу раз более положительные авторы не сумели бы разглядеть) до проблем, философий и чувств, до которых эти профессионалы так и не смогли дотянуться. Обри — великий любитель, то есть *amateur* в археологии, во всех смыслах этого слова, но более всего — в смысле корневом: *alo* — «я люблю».

Голдинг и «Голдинг» (1986)

Я встретился с Уильямом Голдингом только один раз, на приятном немноголюдном приеме осенью 1983 года, всего за три недели до известия о том, что ему вручена Нобелевская премия; о грядущем награждении он, скорее всего, уже знал, но во время нашей с ним встречи за ленчем не обмолвился об этом ни словом. Оба мы померкли в сиянии Дэвида Сесила, который тоже там присутствовал. Трудно не померкнуть в лучах того, кто столь забавно вспоминает, как презрительно обошлась с ним Вирджиния Вулф в ее же собственной гостиной, и рассказывает множество других, не менее забавных историй; однако я полагаю, что мы оказались в ситуации типичной для большинства писателей — нас забивают искушенные говоруны и рассказчики. Писательские таланты редко кроются в устном слове или в способности оставить — после такого неформального общения — неизгладимое впечатление на собеседников. Спешу, однако, добавить, что я никак не был разочарован в своем знаменитом коллеге-писателе; более того, был даже несколько обескуражен. Почему-то Голдинг-

человек, его наглядное присутствие в тот день не вполне отвечало тому, каким — по моему разумению — он мог быть, судя по его книгам или по тем немногим сплетням, какие я о нем слышал; не вполне отвечал образу, который я должен на самом деле поставить в кавычки, обозначив существо, образованное исключительно знаками препинания, — «Голдинг».

Это должно выглядеть наивно и глупо с моей стороны, поскольку мне давно уже пришлось осознать, что я сам по необходимости делю жизнь с точно таким же закавыченным существом, как «Голдинг». Крайне несправедливым образом нечто, называемое «Фаулз», стало моим представителем в мире читательской публики, нечто, напоминающее грубую восковую фигуру, обладающую (как мне кажется) лишь поверхностным, карикатурным сходством с оригиналом. Я полагаю, что японские рабочие, устанавливающие в заводских гимнастических залах набитые чем-то изображения ненавидимых ими людей — так называемые «фигуры ненависти», — тем самым избавляются от негодования и недовольства. Такой фигурой и стал «Фаулз». Время от времени этот чудовищно неудовлетворительный суррогат вызывает у людей чувства противоположные,

что-то вроде бездумного поклонения, подобно какому-нибудь малоизвестному местному святому у католиков… но и тот и другой образ остаются одинаково далекими от сколько-нибудь узнаваемой реальности.

Реальный Голдинг: приветливый, мягкий человек во всех своих внешних проявлениях, хотя и — время от времени — не без грубовато-добродушной резкости в случае несогласия с собеседником. Если бы я не знал, кто он такой, я мог бы предположить, что передо мной бодрый отставной адмирал, как, кстати говоря, он и представлен (явно ради комического эффекта) на одной из фотографий корабельного экипажа в недавнем номере «Египетского журнала»[376]. Голдинг во плоти — человек, в котором одновременно проявляются сила и сдержанность, суховатый юмор, а иногда проглядывает и глубоко запрятанный демон; это человек, в котором еще живы черточки былого школьного учителя, и вместе с тем того, кого в давние годы службы

[376] Примечания: 376

…передо мной бодрый отставной адмирал, как, кстати говоря, он и представлен… на одной из фотографий корабельного экипажа в недавнем номере «Египетского журнала», — «Египетский журнал» — «An Egiptian Journal». На самом деле Уильям Голдинг, до того как в 1954 г. был опубликован его первый роман «Повелитель мух», сразу же принесший ему мировую славу, был школьным учителем.

в морской пехоте мы называли «матлот» (то есть старый мореход), о чем всякий, кто прочел краткую биографию на задней стороне обложки какой-нибудь из его книг, мог бы заранее догадаться. Он выглядел старше, чем я ожидал. Я всегда думал о нем как о своем ровеснике, хотя на самом деле он седобород и на пятнадцать лет меня старше.

Непонятно почему, но в тот день он показался мне (что выглядит совершенно абсурдно) похожим, с одной стороны, на елизаветинского ученого епископа, из тех, что были наиболее терпимы и гуманистичны, на этакого квиетистского Сарума[377], никогда не существовавшего в природе, а с другой — на Слокама, совершавшего длительные морские путешествия в одиночку, хотя бы лишь метафорически, но теперь предпочитающего о них не упоминать. Мы ухитрились обменяться парой-другой комплиментов, когда внимание наших собеседников было чем-то отвлечено. Голдинг рассказал мне, что его новый роман («Бумажные люди», тогда еще не

[377] Примечания: 377

...на этакого квиетистского Сарума... — Квиетист — человек, придерживающийся принципа непротивления злу; в религии — предающийся размышлениям и отказывающийся от собственной воли, исповедующий квиетизм как форму религиозного мистицизма.

опубликованный) будет о писателе, которого преследует литературовед, и мы коротенько обсудили этот аспект нашей жизни: письма, визиты университетских преподавателей и ученых, исследователей, пишущих диссертации… Поболтали об обоюдном интересе к небольшим суденышкам, к хождению под парусом (это было мне понятно), и о его несколько меньшем интересе к лошадям (что было мне непонятно, так как сильнее моей неприязни к этим животным лишь подозрительность к их обожателям). Встреча наша показалась бы плоской и пресной любому, кто когда-то проглотил и переварил старый миф о том, что писатель обязательно еще и говорун, и блестящий рассказчик: остроумный, неудержимый сплетник, человек, демонстрирующий глубочайший интеллектуальный дискурс, и всякое такое. Я сам (по темпераменту, а теперь и в силу чего-то вроде принципа) в этом плане абсолютно несостоятелен, а тогда понял, что и Голдинг не испытывает необходимости отличиться в искусстве вести беседу. Но самое главное, что я понял во время встречи, было то, как мало я знал о Голдинге — приятном пожилом человеке, сидевшем рядом со мной, и насколько больше — о «Голдинге», о той самой закавыченной, полуми-

фической, полулитературной, полуфиктивной фигуре. Если говорить на простом и ясном родном языке — знал не о нем, как он есть на самом деле, а каким я его себе представлял.

Я прекрасно понимаю, что друзья, которые так гостеприимно свели вместе нас, наших жен и лорда Дэвида Сесила, сделали это с самыми добрыми намерениями. Но, должен признаться, я давно уже испытываю нелюбовь ко всякого рода литературным встречам, какими бы приятными и хорошо задуманными они ни были и какими бы увлекательными ни казались они зрителям. Допускаю, что опыт у меня в этом плане довольно ограниченный, но даже по этому опыту судя, существует очень важное условие, способствующее успеху такого предприятия. Два писателя должны видеться наедине… ни жен, ни мужей, никаких третьих сторон, и прежде всего — никаких более литераторов или какой-либо книжной аудитории. Может быть, некоторые писатели и встречаются друг с другом впервые с удовольствием и радостью, с чувствами иными, чем праздное или осторожное любопытство, но я прошу позволения в этом усомниться.

Для начала, обе стороны слишком много знают о весьма специфическом характере их обоюд-

ных занятий. Они могут почти ничего не знать о личных триумфах и провалах каждого из них, о темных ночах и светлых днях коллеги, его попутных ветрах и ветрах противных, об опыте, пережитом во время бурного морского путешествия, но каждый из них знает по меньшей мере то, что перед ним человек, тоже побывавший в море. Оба знают, какое опустошение их одинокая профессия совершает в их душах, знают ее грехи и волнения, ее тайные наслаждения, ее трясины отчаяния[378], им известна расплата, зачастую просто ужасающая, которой эта профессия требует от писателя; известно и то, кто они есть на самом деле и кем стали в кавычках. Помню — теперь уж много лет тому назад — свою встречу с молодым американским писателем (будущим Хемингуэем, вне всякого сомнения!), который настойчиво добивался от меня ответа на вопрос: «Сколько раз в день вы занимаетесь этим онанизмом?» Он имел в виду, сколько часов в день я пишу. В его метафоре — это понятно каждому писателю — есть зерно истины, хотя сама форма оставляет желать много лучшего.

[378] Примечания: 378

...ее трясины отчаяния... — Аллюзия на роман *Джона Беньяна* (1628–1688) «Странствования паломника» (1678–1684). Трясина Отчаяния — одно из мест на пути паломника.

Думать о создании литературного произведения, не приравнивая этот процесс к онанизму или себялюбию, столь же невозможно, как думать о море без волн.

Кроме всего прочего, мы — писатели — редко встречаемся друг с другом, не испытывая чувства соперничества, пусть даже более или менее успешно подавляемого. Абсурдный дух конкурсов красоты или спортивных соревнований незримо присутствует на таких мероприятиях; или, может быть, вернее было бы сравнить этот дух с призраком зловещей и иррациональной футбольной лиги, где место и даже категория твоего собственного клуба никогда не бывают точно определены, критерии судей не ясны, а правила постоянно меняются. Большинство писателей постарше, как мне кажется, уже достаточно умудрены, чтобы не страдать из-за этого бессонницей: они понимают, что к тому времени, когда последний матч будет сыгран и победитель определится, они успеют уснуть вечным сном и окажутся далеко за пределами стадиона. И только когда они оказываются лицом к лицу друг с другом, вопрос о сравнительном статусе грозит показать им свою мерзкую рожу.

Мы оба — и Голдинг и я, — каждый по-своему,

прошли через опыт, незнакомый большинству писателей, то есть мы были признаны критикой, и, кроме того, на нашу долю выпал некоторый финансовый и международный успех. Книги обоих стали бестселлерами в Америке, из-за чего пострадал статус каждого из нас у себя дома — в Британии. Мы видели, как наши работы бесконечно обсуждаются, анализируются, разымаются на части, захваливаются и обличаются; мы стали жертвами характерной для XX века мании — обращаться с живыми художниками так, будто они уже умерли: этот процесс, возможно, и доставляет удовольствие преподавателям и студентам в университетской аудитории, но у все еще дышащего существа на секционном столе (во всяком случае, у меня) вызывает иные ощущения, особенно когда от него ждут, что он с благодарностью воспримет вскрытие и будет счастлив сыграть роль трупа. Мне кажется, Голдинг однажды уже описал всю абсурдность ситуации, когда оказалось, что о нем опубликовано больше книг, чем он успел написать. Презрение, с которым он пишет о преследуемом и преследователе в «Бумажных людях», говорит само за себя.

До сих пор я рассуждал о «Голдинге» объективно, но это может быть неверно понято. Несмотря

на ординарность нашей встречи, я воспринимаю его совершенно иначе. Подозреваю, что ни университетские ученые, ни простые читатели не могут и представить себе, как писатели воспринимают других писателей. Мне часто задают вопрос, столь любимый всеми и всяческими интервьюерами: «Кто из ныне живущих англоязычных писателей оказал на вас наибольшее влияние?» На это я обычно с ехидством отвечаю: «Дефо», — однако, возвращенный на правильный путь от собственных софизмов по поводу того, кто «мертв», а кто «ныне жив» в контексте литературы, и вынужденный отвечать на поставленный вопрос, я вот уже много лет подряд называю Голдинга, с парадоксальной (для интервьюера) оговоркой, что «влияние» не то слово, что я, скорее, употребил бы такие слова, как «пример для подражания» или «ангел-хранитель», но даже и они не вполне подошли бы к случаю.

Просто дело в том, что я всегда испытывал теплое чувство, этакую квазибратскую, квазисыновнюю привязанность к «Голдингу». Я был в восхищении, радовался, словно близкий родственник, член семьи, когда он получил премию Букера, и еще более — когда ему дали Нобелевскую; должен признаться, такая реакция для меня

не очень обычна в тех случаях, когда писатели получают ту или другую из этих премий. Гораздо чаще — в девяти случаях из десяти — я остаюсь совершенно равнодушен. Я ужаснулся, когда был объявлен нобелевский конкурс и я услышал от одного известного литературного редактора с Флит-стрит, позвонившего мне, чтобы узнать, как я на это прореагирую, что Голдинг встретил довольно холодный прием (Дорис Лессинг была единственным исключением) у самых разных английских романистов, к которым обратился с просьбой о рекомендации. Меня (как и того редактора) это отсутствие великодушия тогда просто озадачило, озадачивает и до сих пор.

Циники скажут: это ребячество или неискренность, если тебя удивляет отсутствие великодушия у других писателей. Возможно. Но я могу истолковать этот феномен лишь как узкоцеховую слепоту, непостижимую неспособность увидеть, какую роль сыграл и продолжает играть Голдинг для современного романа именно потому, что остается (я говорю об этом как можно проще) столь явно *sui generis*[379], единственным в своем роде писателем, с собственной — единственной в

[379] Примечания: 379
Своего рода, своеобразный *(лат.).*

своем роде — школой писательского мастерства; то есть он, так сказать, сам себе писатель и сам себе школа. Я мог бы воспринять эту холодность как еще одно свидетельство английской приверженности школам и традициям, столь близкой к нашей, хотя и таящейся под внешней оболочкой, злосчастной любви к социальным классам и разрядам, к нашей подозрительности ко всем, кого мы не можем немедленно определить на должное место в этой системе. Близкой, кстати говоря, и по тону бесчисленных рецензий, и даже по тому, как нам свойственно говорить о книгах в частных беседах, еще и к обычной школе для детей из среднего класса, где к писателю относятся как к вечно отстающему ученику, а к критику — не важно, дилетанту или профессионалу — слишком часто как к саркастически отчитывающему или садистски порющему этого ученика учителю приготовишек. Насколько мне известно, даже самые враждебные и осудительные рецензии в неанглийских культурах по тону бывают, во всяком случае, направлены от взрослого к взрослому, а не от учителя, *de haut en bas*[380], на голову презираемого и вызывающего

[380] Примечания: 380
Сверху вниз *(фр.).*

раздражение юного тупицы в подразумеваемой обстановке школьного класса, со всей силой и властью стоящего за учителем некоего высшего (предполагается, что сомнений в этом и быть не может) института. *De gustibus…*[381] Разумеется, кому-то может не нравиться книга, кто-то может ее просто невзлюбить; дело в том, что выгодное лишь для одной стороны влияние ничего в принципе не одобряющего истеблишмента на личные суждения стало нашей национальной болезнью.

Я, конечно, способен видеть, что, помимо выдающихся достоинств, у «Голдинга» — писателя есть недостатки и слабости. (Точно так же всякий писатель читает любого другого автора: я не сочту безупречным ни одного из великих — во всяком случае, из моих великих, — ни Дефо, ни Остин, ни поглощенного Остин Пикока, ни Гарди, ни даже Флобера.) Подозреваю, что не вполне принимаю некоторые взгляды Голдинга на жизнь или его распределение приоритетов там, где я ему симпатизирую; и, как я уже упоминал, я не могу сделать ему величайший из традиционных комплиментов, то есть заявить, что чувствую его влияние, так сказать, в текстуальном смысле. Но все это

[381] Примечания: 381

О вкусах… (часть пословицы «De gustibus non est disputandum» — «О вкусах не спорят») *(лат.).*

для меня практически не имеет значения. Я пишу не так, как он; однако он остается — если не в специфическом, то в общем, «родовом» характере творчества — таким писателем, каким я изо всех сил пытаюсь стать. Когда мы встретились, мы пожали друг другу руки, как и подобало типичным представителям английского среднего класса, каковыми мы оба отчасти и являемся, но другая моя часть жаждала, чтобы мне удалось — или чтобы позволили обстоятельства — найти что-то чуть более романское, более демонстративное в этом человеке: что-то от *cher maître*[382], может быть, какое-нибудь галльское объятие. Увы, у нас в Англии эту карту надо разыгрывать очень тонко, иначе тебя сочтут человеком эксцентричным.

Еще один из моих *bêtes noires*[383] — то, что писателей часто смешивают с поп-звездами, спортивными кумирами, киноактерами; это предполагает, что самый акт творчества для читательской публики должен быть равнозначен стремлению постоянно находиться в свете рампы, требовать все большей и большей популярности. Ни один романист, ни один писатель,

---

[382] Примечания: 382
Дорогой мэтр *(фр.).*

[383] Примечания: 383
Здесь: кошмары *(bête noir* — пугало) *(фр.).*

в каком бы жанре он ни работал, не станет отрицать, что мы пишем, чтобы нас читали. Я лишь хотел бы послать подальше — скажем, в Китай (как того слишком умного греческого изобретателя в маленькой ехидной басне «Чрезвычайный посол») — предположение, что мы жаждем любой славы, не важно какой.

Разумеется, есть на свете романисты, поощряющие это массовое заблуждение; их вера в себя, в свой талант, в свой «гений» (или в продаваемые тиражи их книг и размеры получаемых авансов), испытав ледяное дыхание реальной действительности, заслуживает немедленного включения в любой *sottisier*[384] литературных глупостей. Подозреваю, что именно по этой причине некоторые из таких авторов и в самом деле становятся в каком-то смысле актерами, полусознавая собственную шизофреническую раздвоенность, умело выставляя на публичный показ избранную самостоятельно или навязанную обстоятельствами и принятую ими личину. На продвинутой стадии болезни они гораздо теснее срастаются с маской, чем со своим истинным разумом и собственной душой. Мало что или кто

[384] Примечания: 384
Сборник плоских мыслей, оговорок, ошибок известных авторов *(фр.).*

может остановить этот процесс самораздувания, самоинфляции, и, уж конечно, не издатели, не литагенты, не литературное сообщество в целом, для которых самое изысканное меню — писатель и его публичное «я», его роббинсизмы и роузарии[385], а вовсе не его тексты.

Отказ от возможности стать «персоной» в указанном смысле, допустить, чтобы Голдинг и «Голдинг» отделились друг от друга, и есть одна из главных причин, почему мне всегда было по душе творчество Голдинга: чувство, что здесь передо мной писатель, каким-то чудом остающийся самим собой, довольствующийся тем, что его положение зависит исключительно от того, что он пишет, а не от того, как величественно, эксцентрично или с учетом желаний публики заставляет его вести себя надетая им маска. В этом он для меня оказывается по самой сути своей писателем-любителем, дилетантом, а не профессионалом.

Предсказуемость — вот что является одновременно величайшим недостатком и величайшим

---

[385] Примечания: 385

…роббинсизмы и роузарии… — *Гарольд Роббинс* (1916–1997) — популярный и очень плодовитый американский писатель, автор романов-триллеров и детективов. Альфред Роуз — британский библиограф, коллекционер эротической литературы XVIII–XIX вв., выпустил в 1936 г. частичный каталог своей коллекции.

достоинством английского романа. Недостаток — в его порой слишком охотной и самодовольной готовности следовать условностям жанра (как в жизни — условностям общественным) и даже тем, что были установлены автором для самого себя в его более ранних работах, из-за чего он (или она) время от времени ушибается о собственные находки (самопародия — камень преткновения, вечный жупел всякого писателя). Достоинство — в богатстве, какое можно извлечь из на первый взгляд узкого пространства и ограниченной палитры. Если роман должен быть написан на нескольких дюймах слоновой кости, в этом нас — англичан — никому не побить. Сей Палладиум по-прежнему располагается в священном треугольнике меж ненавистью к излишествам, уважением к прошлому и хорошим вкусом. Служение его ревнителей начинается с допотопных времен — от Ричардсона, достигает серебряных вершин в Джейн Остин, а в наши дни продолжается в таких талантливых писательницах, как Элизабет Тейлор и Барбара Пим. Другая сторона впервые заявила о себе в Дефо и Стерне, достигнув апофеоза в XX веке в творениях Джойса и Д. Г. Лоуренса.

Все эти названные мной писатели были от-

ступниками от существовавших в их времена традиций. Некоторые отступали мягко и осторожно, иные — как слон в посудной лавке, но все они всегда так или иначе взламывали что-то, будь то в языке, в описании персонажей, в методе повествования, в эмоциональной или сексуальной откровенности или в сотнях других вещей. Проводимое мной различие между «взломщиками» и «конформистами» очень грубое, дающее слабое представление о качестве произведений, тем более что хороший «конформист» всегда побьет плохого «взломщика», а хороший взломщик — плохого конформиста. И все же еще одно, всегда привлекавшее меня в «Голдинге» качество — это непредсказуемость (а ведь предсказуемость так тесно связана с респектабельностью), какую я всегда обнаруживаю в избранных им темах, даже и в самом стиле — строка за строкой — его произведений. По сути своей, я уверен, она рождается из честности и независимости, из твердой решимости следовать воле собственного воображения, куда бы оно ни вело. Издательские рецензенты и рецензентки здесь, несомненно, издадут стон, особенно та, что однажды рассказала мне о главном недостатке многих отвергнутых ею рукописей: «Слишком богатое воображение, слишком

бедная техника письма». Это «слишком богатое воображение», отказ писать то, что безопасно и предсказуемо, возможно, порой и сбивало Голдинга с правильного пути. Но я полагаю, что это не было ошибкой начинающего. Это болезнь, свойственная роману даже на самом высоком уровне; более того, она чуть ли не главный источник его энергии. Воображение всегда обгоняет способ его выражения, и одно из величайших наслаждений творчества — попытка заставить отстающего нагнать ушедшего вперед; а то, насколько удачно или разнообразно автор пытается это сделать, несомненно, доставляет величайшее наслаждение при чтении. И мне нравится в «Голдинге», как он, казалось бы, заново атакует эту проблему в каждой новой книге, никогда не опираясь на предыдущий успешный опыт. Никто не станет спорить с утверждением, что он мастерски выстраивает фабулу, что он блестящий интерпретатор отдаленного прошлого (как в «Наследниках»), но он никогда не опирается на один определенный подход, на одно определенное умение.

Одержимость собственным воображением, способность позволить именно ему диктовать технику письма, а не наоборот, есть, по моему

мнению, один из самых завидных талантов или состояний писателя, несмотря на все очевидные опасности и грозящую расплату. По самой природе вещей такое состояние не может не накликать врагов. Один вражеский батальон должен явиться от профессиональных издателей, которые обожают повторение пройденного в самой крайней форме — в виде так называемого «романа-по-рецепту», какой фактически в той же мере пишется заказавшим его издателем, что и автором. Этому тошнотворному направлению в сегодняшнем издательском деле, требующему, чтобы трезвый коммерческий расчет управлял естественными художественными стремлениями писателя, противостоит — как воплощение вечного отрицания — «Голдинг»; точно так же противостоит он и другим врагам: бездумным почитателям устоявшихся традиций, чей неизменный литературный идеал сохраняется почти так же твердо, как ортодоксальный прихожанин хранит свою веру, и кто считает всякое посягательство на этот идеал, малейшее несоблюдение его канонов равнозначным (во всяком случае, судя по злобности, с которой преследуется нарушитель) кощунству. Вот почему «Голдинг» для меня — пример для подражания и ангел-храни-

тель. Гляди-ка, он прошел через это и добился своего; значит, это можно сделать, да к тому же в одиночку.

Не думаю, что мой достаточно своеобразный взгляд на других писателей, умерших и ныне живущих, манера судить о них прежде всего с точки зрения естественной истории (то есть не столько по принципу моральному или оценочному, сколько по тому принципу, что все виды равны между собой… или, перефразируя Оруэлла, более равны, чем нам обычно хотелось бы думать) могут быть полностью приняты кем-либо еще; однако я полагаю, то же можно сказать и об ином, противоположном, к сожалению, широко распространившемся взгляде, который у меня ассоциируется с вопросом, какой здесь, в Дорсете, я не раз задавал и все еще задаю себе: «Почему мы, люди современные, не способны писать, как Томас Гарди?» Однажды, доведенный до крайности, я ответил, что до глубины души рад, что не могу писать как Гарди… и был тотчас же безвозвратно проклят за безобразное тщеславие и *lèse-majesté*[386]. Увы, читатели во всем мире не обращают внимания на этимологию слова

---

[386] Примечания: 386
Оскорбление величества *(фр.).*

«novel»: для них все всегда лучше в прошлом. И в этом «Голдинг» всегда высится передо мной, словно древний менгир или монолит, как вечное доказательство того, что существуют иные верования, иные религии.

Вероятно, ни «Голдингу», ни Голдингу не придется по душе изображение его этаким иконоборцем в храме английской литературы; однако некая часть не выраженного словами смысла и значения нашей встречи за ленчем крылась для меня в присутствии Дэвида Сесила. Если бы там оказался марсианин, он наверняка принял бы лорда Дэвида за маститого романиста, а нас — остальных — за его ярых поклонников, каковым, должен признаться, я вовсе не являюсь — или когда-то не являлся. Когда я был студентом (на французском отделении) в оксфордском Нью-колледже, в 1940-х годах, мы яростно спорили из-за него, делились на его поклонников и противников, и споры эти выходили далеко за пределы английского отделения. Некоторым (пуританам) он казался невыносимо легковесным, этакой мушкой-красоткой, танцующей над рекой жизни; другим — самим воплощением жизни литературной элиты и самой литературы, знающим всех, знающим все; но важнее всего — в тускло-сером

аскетизме послевоенного Оксфорда он был иным. Его можно было увидеть как-нибудь вечером, грациозно и эстетично опершимся на ограду под глицинией, возвышающейся над садом нашего колледжа, с изящным томиком в руке: читая, он, казалось, не замечал нас, шумных студентов, игравших на лужайке в шары; можно было услышать его призрачно-бестелесный голос, прежде чем сам Дэвид Сесил появлялся из-за угла Нью-колледж-лейн: он читал себе вслух Теннисона. Апокрифические анекдоты о нем, рассказывавшиеся его легко поддающимся пародированию голосом, то неожиданно громким, то тихо бормочущим, ходили по всему Оксфорду (и имя им легион), как и о другом профессоре, сэре Исайе Берлине[387], тоже по случайности бывшему моим «моральным» куратором («Нет-нет, ради всего святого, не приходите ко мне со своими проблемами, мой милый. Я совершенно ничего не знаю о морали молодых людей»).

Помню, я видел одного из них, забыл, кого именно, входящим во дворик перед колледжем

[387] Примечания: 387

Исайя Берлин (1909–1997) — английский философ, историк идей; специалист по истории русской интеллигенции.

под руку с леди Эдит Ситуэлл[388] — дамой гораздо более королевской осанки, чем нынешняя королева, которая незадолго до того посетила наш университет. Эдит Ситуэлл была сама литература, и ее спутник удостоился гораздо большей чести, сопровождая ее, чем он мог получить от любых рангов или званий, присуждаемых обществом в целом, или даже от высокой научной репутации. Это зрелище было символично для того образа живой литературы, который сложился у меня в Оксфорде: литература — профессия исключительно для особо возвышенных существ, почти столь же далеких от обыденной жизни, как устрашающая компания завсегдатаев эксклюзивного кафе на Олимпе. Все сводилось к «знаменитым» именам, к знакомству с ними, к тому, чтобы быть увиденным в их обществе. Я не мог полностью избавиться от этого дурмана — от взгляда на литературу как на источник славы — вплоть до тех пор, пока сам не стал писателем и не убедился на собственном опыте, как иллюзорны массовые представления о жизни «преуспевающего» ли-

[388] Примечания: 388

Ситуэлл, Эдит Луиза (1887–1964) — английская поэтесса и общественный деятель, поощрявшая и поддерживавшая литературу и искусство модернизма в начале XX в., редактор антигеоргианского журнала «Колеса»; известна также прозаическими и литературоведческими работами.

тератора: ее удовольствия редко соответствуют ожиданиям публики, а ее огорчения по большей части кроются как раз в том, что, по мысли читателей, мы должны бы приветствовать с распростертыми объятиями. Разумеется, можно избрать себе определенный *savoir-faire*[389], или *savoir-écrire*[390], в Оксбридже[391] (хотя даже и это имело бы свои не только положительные, но и отрицательные стороны: элегантные серебряные браслеты — если пользоваться языком романа — неминуемо превращаются в железные наручники). Но я полагаю, что университет вообще не может служить путеводителем по реальностям писательской жизни.

Опасаюсь, что эта мишурная, порождающая грезы сторона литературного Оксфорда прошлых лет оказалась в моем мозгу тесно связанной с фигурой — нет, с аурой — лорда Дэвида (как и вызывавшего самую большую зависть студента

---

[389] Примечания: 389
Здесь: способ жизни *(фр.).*

[390] Примечания: 390
Здесь: способ писать *(фр.).*

[391] Примечания: 391
Оксбридж — широко принятое в Англии название двух главных университетов Великобритании — Оксфорда и Кембриджа; часто употребляется как символ первоклассного образования.

моих оксфордских дней Кена Тайнена[392]). Аура эта была возрождена сравнительно недавно, всего несколько лет тому назад, когда мне грозил суд по обвинению в клевете со стороны секретаря общества Томаса Гарди. Один журнал воспроизвел мое замечание о том, что некоторые из наиболее идолопоклонствующих членов этого общества подобны исступленным фанаткам какой-нибудь рок-группы. Секретарь общества взял на себя труд сообщить мне, что такое сравнение возмутительно и явится тягчайшим оскорблением для «таких членов общества, как лорд Дэвид Сесил». Напыщенность этого заявления ни в коем случае не может быть виной лорда Дэвида; я уверен, что его мнения даже не спросили, да и сам я вовсе не имел в виду никого из столь ученых членов общества. Вся моя совершенно иррациональная неприязнь, какую я в Оксфорде мог испытывать к тому, что — как мне казалось — он в себе воплощает, очень скоро снова испарилась перед реальностью, когда мы встретились за ленчем почти сорок лет спустя. И все же…

---

[392] Примечания: 392

Тайнен, Кеннет (1927–1980) — английский литературовед и театральный критик, сыгравший значительную роль в продвижении на британскую и мировую сцену произведений таких драматургов, как Осборн, Уэскер, Беккет и др.

Причиной моих тогдашних ощущений было не что иное, как то, что Голдинг и я сидели рядом на банкетке за столиком у камина, а по другую сторону столика — против нас — сидел лорд Дэвид. Было ясно, что он дружен с Голдингом и они оба уважают друг друга. И все-таки, когда мы вот так сидели там, мне в душу закралось что-то вроде предчувствия некоей издревле существующей полярности между выдающимися представителями литературного истеблишмента, с одной стороны, и выбившимися из низов (а все писатели — люди, выбившиеся из низов) романистами — с другой; легчайший, еле слышимый шелест противостояния — чисто символического — между разбирающимся в предмете профессором, носящим имя блистательного древнего рода[393], память о котором всегда незримо витает над профессорской головой, и подверженным ошибкам, живущим в сегодняшнем дне писателем, этим еретиком-гуманистом, о котором я упоминал в самом начале. Такие мысли роились только в моей голове, эти двое ничего подобного и не

[393] Примечания: 393

…профессором, носящим имя блистательного древнего рода… — Лорд Дэвид Сесил — прямой потомок приближенного короля Генриха VIII (правил в 1509–1547 гг.); первый лорд Дэвид Сесил — один из богатейших людей Англии того времени — был членом парламента, затем шерифом Нортгемптоншира (1532–1533).

думали; я пишу о том, что никоим образом не отразилось ни в одном сказанном слове. Эта полярность, разумеется, существовала между тем «Голдингом» и тем «Дэвидом Сесилом», которых я сам придумал, меж двумя порождениями моего собственного воображения; между тем, кто обрел знание литературы путем чтения, преподавания, размышлений и создания научных работ о литературе, и тем, кто волей-неволей сам есть литература, ибо творит ее и является ее составной частью. Может быть, честнее было бы сказать, что на какой-то момент я почувствовал непроходимую пропасть, пролегающую между творцом и даже самым тонким и знающим критиком, толкователем. Жизнь одного кажется тесно сплетенной с жизнью другого, и во многих смыслах так оно и есть. Только по самой сути своей они навсегда необратимо отделены друг от друга.

Я хочу еще сказать, что в этом самонавязанном противостоянии я полагал себя — и метафорически, и буквально — целиком на стороне Голдинга. Есть целый ряд других, ныне живущих английских писателей, которыми я восхищаюсь по разным причинам, но ни одного, с кем я чувствовал бы себя столь тесно связанным: эмоционально — почти во всем, а в том, что касается

воображения и сопереживания, — просто полностью; я — непременный член его партии. Вполне вероятно — как знать? — что, будь мы должным образом знакомы как обычные люди, наши отношения вовсе не сложились бы. Голдинг мог оказаться случаем гораздо более трудным, чем «Голдинг». У нас у обоих имеются трудноперносимые причуды. Он ни за что в жизни не заставил бы меня влезть в джодпуры[394] или во что-либо меньшего размера, чем «плавучий Хилтон» на Ниле. Но, в конце концов, это ведь совершенно не важно, что я не знаю его толком вне кавычек. Голдинг когда-нибудь умрет (хотя очень надеюсь, у него еще много лет впереди), «Голдинг» же не умрет никогда. Я знаю его как непреложность будущего[395].

Этот бодрый отставной адмирал, этот Джошуа

---

[394] Примечания: 394

Джодпуры — бриджи для верховой езды.

[395] Примечания: 395

Это эссе впервые появилось в 1986 г. как часть книги «Уильям Голдинг: Человек и его книги», изданной в честь его семидесятипятилетия (William Golding: The Man and His Books. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986). Уильям Голдинг, увы, теперь уже умер. Между прочим, оригинал этого эссе был продан «отрицательному герою» романа «Бумажные люди». — *Примеч. авт.*

Слокам[396]… Представляю, как ему могут не нравиться такие мореходные образы, и даже не смею добавить — «капитан капера». Но ведь он действительно совершил свое свободное плавание, что делает его поистине предтечей: он своим примером помог мне, да и многим другим писателям, в чем я совершенно уверен, благополучно пройти и сквозь бури, и сквозь мертвый штиль наших собственных проблем; он показал, как важно доверяться своему чутью (или воображению), как важно позволить ему вести, пусть даже к ошибкам, как важно оставаться самим собой перед лицом условностей, моды, хвалы и хулы критиков, коммерческой «мудрости» и всего прочего. Таков по меньшей мере мой ему долг. А теперь — ко всем чертям смущение, его и мое… Когда-то в печати он назвал меня «юный Фаулз», чем смертельно обидел. В отместку я называю его *cher maître и* обнимаю с самым теплым чувством.

[396] Примечания: 396

Спокам, Джошуа (1844–1909) — канадско-американской мореплаватель, первым обошел вокруг света в одиночку.

«Потерянный рай» Ален-Фурнье (1986)

Чудесное нравится мне только в том случае, когда оно четко вписывается в реальную действительность, не нарушая ее пределов, не пытаясь в ней господствовать.

Из письма Ален-Фурнье, 1911 г.

«Большой Мольн» — это, по-моему, одна из тех редких книг, которую — что пошло бы лишь на пользу читателю — не следовало никогда подвергать анализу[397]. Я помню, что, когда впервые — давным-давно, еще школьником — прочел «Большой Мольн», он так сильно подействовал на меня, задел в моей душе столько тайных струн, что мне уже не хотелось слушать ничьих разъяснений, в чем же заключается тайный смысл этого произведения. Разумеется, это вовсе не означало, что тогда я уже сам разобрался во всем и пони-

---

[397] Примечания: 397

По счастливой случайности, для тех, кто любит, чтобы ему разъясняли смысл той или иной книги, существует блестящий анализ «Большого Мольна». Это работа Роберта Гибсона в серии «Критические заметки о французской литературе» (Лондон: Грант энд Катлер, 1986). Работа того же автора «Безымянная звезда» (Лондон: Пол Элек, 1975) считается лучшей литературоведческой работой среди посвященных творчеству Ален-Фурнье. — *Примеч. авт.*

мал, почему эта книга оказывает на людей такое воздействие; и все-таки я считал, что относиться к ней так, как относятся к обычным книгам, и уж тем более анализировать, раскладывать по полочкам ее содержание совершенно недопустимо, как нельзя разбирать на отдельные нити сотканное кудесником невыразимое волшебство. Значительно позднее, когда я писал свой первый роман — «Волхв», я находился под очень сильным влиянием Фурнье.

С тех пор я прочел практически все, что он написал, а также несколько книг о нем; я совершил паломничество почти во все описанные в его книгах места, а также туда, где жил он сам. Короче говоря, я — безумный поклонник творчества Фурнье и по-прежнему чувствую себя более близким этому писателю, чем любому другому сочинителю романов, ныне здравствующему или покойному. Подобные избранные мною «особые отношения» с Фурнье не такая уж редкость. На самом деле для судьбы «Большого Мольна» это весьма типично: уже многие годы те, кого буквально с первых страниц приводит в трепет роман Фурнье, на всю жизнь остаются горячими его поклонниками, не обращая внимания на весьма прохладные и достаточно строгие оценки

взрослых. Но, должен признаться, это лишь одна сторона картины, хотя подобное отношение действительно характерно для большей части читателей. С тех пор как «Большой Мольн» был опубликован (в 1913 году), и во Франции, и в других странах нашлось немало таких, кто счел роман Фурнье чересчур сентиментальным, даже слезливым, и довольно безвкусным. Говорили о том, что сюжет спланирован неудачно, что от романа попахивает немецким романтизмом, что ему недостает тех качеств, которые мы традиционно приписываем французскому роману, и т. д.

Одна из очевидных причин этого к литературе как таковой отношения вовсе не имеет. Она связана с нашим личным восприятием собственной юности. Ибо что у Фурнье действительно есть, так это поистине идеальное, точнейшее понимание юной души, которая воспринимает утрату как функцию быстротекущего времени. Именно в этом возрасте мы впервые осознаем, что никогда не сделаем всего того, о чем мечтали, что горькие слезы — это вообще в порядке вещей. Но самое главное — когда мы впервые улавливаем смысл черного парадокса, лежащего в основе человеческой природы и заключающегося в том, что удовлетворение желания — это одновременно

и смерть этого желания. Мы можем, становясь старше, давать этому разумные объяснения, как-то «обезболивая» трагическую суть данного парадокса; мы даже можем отчасти проникнуть в его суть, но мы никогда не почувствуем его столь же остро и непосредственно, как в юности. Упорное нежелание рационалистически объяснять это юношеское чувство — трагедия обоих: Мольна и Франца де Галэ. Они стремятся во что бы то ни стало сохранить состояние вечного юношеского томления, хотят, чтобы всегда высился над дальней рощей таинственный дом, всегда слышались шаги у заветной калитки и всегда на берегу притихшего озера стояла та потрясающе красивая незнакомая девушка.

Ясно, что «Большой Мольн» — книга о самых глубоких переживаниях и тайнах юности. Однако юность — период жизни, во многих отношениях не вызывающий восторга у тех, кто принадлежит к артистическому миру. Мудрость, зрелость и владение мастерством — вот те качества, которыми, с нашей точки зрения, должны обладать выдающиеся художники, выдающиеся писатели, выдающиеся критики, во всяком случае, именно таково мнение Томаса Гарди, выраженное в его последнем романе «Возлюбленная».

Собственно, детство — что ж, с детством ничего не поделаешь, но юность может показаться порой просто бездарной взрослостью. Юность идеалистична и мятежна, исполнена страсти и невыразимых желаний; она во всех отношениях зелена и незрела — в общем, «романтична» в самом дурном смысле этого слова. Итак, речь идет о величайшем романе в европейской литературе, посвященном юности; и я подозреваю, что многие критики не могут спокойно воспринимать этот роман именно потому, что в нем повествуется — и притом весьма по существу и достаточно критично — о тех свойствах и чувствах юности, которые они, эти критики, некогда пытались с корнем вырвать из собственной жизни. Короче говоря, они не могут восторгаться тем, что когда-то — и к большому теперь своему стыду — были самими собой, а теперь должны с отвращением отворачиваться от собственного прошлого.

Я не собираюсь здесь ни защищать данную книгу от ее врагов, ни перечислять ее достоинства. Литературная привлекательность отчасти похожа на сексуальную — факторы, которые управляют ею, слишком сложны, чтобы их можно было выразить словами: либо ты сразу падаешь, сраженный наповал, либо остаешься почти рав-

нодушным. Однако я все же попытаюсь поведать замечательную, но в итоге трагическую историю жизни Фурнье и создания его знаменитого романа.

Собственно, это само по себе составляет сюжет целого романа и в значительной степени объясняет то восхищение, которое многие из нас испытывали и продолжают испытывать по отношению к личности писателя.

Анри Фурнье (Ален-Фурнье — это отчасти псевдоним) родился в 1886 году в семье школьного учителя в маленьком городке в Солони, изолированной и довольно безлюдной местности в центральной Франции, где полно лесов, озер и болот (ныне здесь излюбленные места охоты для богатых парижан). Однако большую часть своего детства — 90-е годы XIX века — впечатлительный мальчик провел там, куда послали на работу его отца: в селении Эпиней, милях в сорока к югу от Бурга. Эпиней и отцовская школа в романе Фурнье превратились в деревню и школу Сент-Агат; они и в наши дни очень похожи на те, что описаны в романе. Фурнье всегда был буквально влюблен в пейзажи, связанные с детством и жизнью в Эпинее. Он и сам, пожалуй, походил на крестьянина (что несколько смущает нас, англи-

чан), хотя в более поздние годы стал истинным парижанином и «интеллектуалом».

Как и любой ребенок, наделенный живым воображением и проведший детство в центральных областях страны, он был потрясен и очарован морем и, став подростком, целый год проучился в морском колледже в Бресте. Но моряком становиться раздумал, поступил в итоге в парижский лицей и стал готовиться к поступлению в университет. Сам он проявил себя как настоящий бунтовщик, протестующий против строгостей системы, похожей на ту, что существовала в описанном им Мольне (хотя в то время и Мольн, и роман о Мольне ему еще только предстояло создать). Там же у Анри на вполне практической, если не романтической, основе возникла дружба с Жаком Ривьером, оказавшаяся самой важной в его жизни. Этот мальчик, ровесник Анри, обладал куда более аналитическим и рациональным мышлением, чем сам Фурнье, и был куда более склонен к конформизму. Впоследствии Ривьер стал выдающимся критиком, а также зятем Фурнье. Будучи самым близким его другом и доверенным лицом — хотя и становясь временами его весьма темпераментным оппонентом, — он оказал Фурнье большую помощь в написании ро-

мана. Их длительная переписка — самое главное свидетельство того, как шло развитие Фурнье в юные годы и в молодости.

Оба они, и Анри, и Жак, сперва находились под сильным влиянием «вечной осени» поэтов-символистов и их последователей, например Анри де Ренье. Ривьер говорил, что они практически не вслушивались в смысл самих слов, даже не пытаясь уловить его; до них долетало лишь эхо образов, порожденных этой поэзией и погружавших в некий импрессионистский зачарованный мир. Великие имена прошлого, знаменитые личности, которых они вроде бы «проходили» в школе, не вызывали ни малейшего отклика в их душах. И все же юноши были далеко не одинаковы в своих вкусах и пристрастиях. Фурнье, например, был весьма увлечен творчеством Жюля Лафорга[398], поэта постсимволистского направления, чье влияние (далекие звуки рояля, печальный клоун) постоянно чувствуется в описании странного праздника в «Большом Мольне». (Эти образы оставили свой след и в

[398] Примечания: 398

Жюль Лафорг (1860–1887) — французский поэт-символист, мастер верлибра; его стихотворениям свойственна лирическая ирония, которой восхищались, например, Эзра Паунд и Т. С. Элиот. Увлекался буддизмом и немецкой философией, особенно произведениями Шопенгауэра и «философией бессознательного» Эдуарда фон Гартмана.

творчестве Т. С. Элиота, который позднее, живя в Париже, брал частные уроки французского языка именно у Фурнье.) Фурнье всегда действовал, руководствуясь скорее личными чувствами, чем воспринятыми от кого-то суждениями. Ривьер порой находил и чувствительность друга, и его самоуверенность несколько избыточными. Фурнье в таких случаях всегда обижался. «Я понимал многое такое, что ему понять было не дано, — говорил Фурнье значительно позже, — однако именно он обладал способностью летать и улетал от меня, а я оставался на месте».

Как и Лафорг, Фурнье всегда был очень чувствителен в отношении женщин, однако, как ни парадоксально, обращался с ними довольно грубо. Он ненавидел себя за то, что его собственные чувственные потребности ставят его в зависимость от женщин, ведь его идеалистическое «эго» стремилось к чистоте и искренности, которые, впрочем, мало кто мог ему предложить. Этот путь — нежной любви, перемежающейся с жестокостью и цинизмом, — Анри снова и снова проходил во время каждого из своих любовных увлечений, начиная с любви к юной Ивонн (еще в 1903 году) и до своей последней любви — Полин,

актрисы и сестры писателя Жюля Бенда[399]. Его первые попытки писать тоже связаны с началом XX века. Фурнье следовал земной простоте Франсиса Жамма[400] и культивировал в себе (отчасти противореча Ривьеру) ненависть к сухой теории и готовым формулам. «Я никогда не стану самим собой, пока в голове у меня одни только книжные фразы!»; «У меня вызывает ужас раскладывание самого себя по полочкам»; «Искусство и истина — только в индивидуальном, в частностях» — вот наиболее типичные из его высказываний этого периода.

Но более всего Фурнье хотелось выразить собственную природу и постоянную мучительную потребность вернуть назад детство, вернуть прошлое, и сделать это (как он сам выразил свою заветную мечту в 1906 году) «простыми и легкими словами». Первые его попытки сделать это — серия стихотворений, написанных вер-

[399] Примечания: 399

Жюль Бенда (1867–1956) — французский писатель и философ, один из лидеров «антиромантического» движения во французской литературной критике и последовательный защитник разума и интеллекта в их борьбе с интуитивизмом.

[400] Примечания: 400

Франсис Жамм (1868–1938) — французский поэт и прозаик, творчество которого отмечено влиянием идей католицизма. Его стихотворениям и романам свойственно чувство природы, простота и лаконичность стиля.

либром, — не особенно впечатляли. Причина в значительной степени была в тогдашнем презрении Фурнье к «грубой теории» реализма. Однако в одном из этих стихотворений, «A travers les etes» («Через многие лета»), несомненно, слышатся отголоски мира, который ему еще только предстояло создать в «Большом Мольне»; ну а если рассматривать все творчество Фурнье в ретроспективе, то совершенно ясно, что он, конечно же, не поэт, а рассказчик. И очень скоро он и сам признал это в себе.

На самом деле стихотворение «Через многие лета» было первым откликом на одно весьма важное событие в жизни Фурнье, на нечто такое, что потрясло его до глубины души. Для того чтобы отыскать соответствующую параллель, нам придется вернуться к Данте и Беатриче. В первый день июня 1905 года на парижской художественной выставке Анри Фурнье увидел высокую светловолосую девушку в темно-коричневом плаще. Она была очень хороша собой. Сопровождала девушку пожилая дама в черном, впоследствии оказавшаяся ее тетей. Неуклюжий юный студент следовал за ними до самого дома, для чего ему пришлось переправиться на другой берег на речном трамвае, но так и не сказал ни

единого слова. При первой же возможности он снова отправился к дому прекрасной девушки и ждал, надеясь ее увидеть, но тщетно. На следующий день он снова вернулся туда. На этот раз ему повезло: девушка вышла из дома одна. Он пошел следом и вскоре, набравшись храбрости, заговорил с нею. Для этого он воспользовался фразой из Метерлинка, бывшего тогда в зените своей славы: «О, как вы прекрасны!» — не такие уж это были и наивные слова, как может показаться. Каким-то чудом уцелели написанные лихорадочно-торопливыми каракулями заметки Фурнье о том, что произошло далее. Молодые люди в итоге гуляли и беседовали целый час. Девушку звали Ивонн (снова Ивонн!) де Кьеврекур, она была из известной семьи французских моряков и жила совсем не в Париже. Она, похоже, с симпатией отнеслась к восторженному юноше, сраженному ее красотой, точно ударом молнии, но все же достаточно твердо дала ему понять, что у него нет никакой надежды и что они «ведут себя как дети».

Несомненно, это была просто мягкая попытка несколько охладить его пыл, однако же выражение «вести себя как дети» оказалось угрожающе близким к реальной действительности: такова была, по мнению Фурнье, причина его желания

писать, желания выразить словами живую и чарующую невинность детского восприятия жизни, навсегда удержать в своих руках прошлое. То, что он на самом деле обрел в этой второй в своей жизни Ивонн, — это *princesse lointaine,* принцессу Грёзу, чистый и недостижимый символ женского совершенства. Ивонн даже слишком хорошо подходила для этой роли, будучи весьма далека от Фурнье и по социальной принадлежности, и в силу чисто жизненных обстоятельств. Ему так и не удалось узнать ее получше, обнаружить в ней те недостатки, которые его привередливый взор тут же находил в любой другой женщине, с которой он когда-либо был близок. И, подобно средневековому рыцарю, он страстно желал принести жертву своему безупречному идеалу и своим безнадежным поискам. Как говорил Ривьер, он любил ее потому, что она была *невозможна*. Фурнье давным-давно принял для себя в качестве основной установки выражение Бенжамена Констана[401]: «Возможно, я не совсем реальное существо». В Ивонн, как ему казалось, он тогда нашел еще одно «не совсем реальное

[401] Примечания: 401

Констан де Ребек, Бенжамен Анри (1767–1830) — французский писатель и публицист, автор психологического романа «Адольф» (1816), романтический герой которого по сути дела является этаким «сыном века».

существо».

Ему не суждено было снова встретиться с нею еще долгие годы (да он, если честно, и весьма мало к этому стремился); когда они наконец все же встретились, она уже была замужем за капитаном Броше и у них были дети. Не то чтобы Анри был физически верен «своей Ивонн», ибо после той истории у него было немало любовных связей (одна из его возлюбленных, юная парижская портниха родом из Бурга, послужила в его романе прототипом Валентины). И тем не менее этот в высшей степени заурядный и, пожалуй, даже довольно нелепый пример «телячьей нежности» до конца жизни не давал ему покоя, мучил его и управлял им в самых различных обстоятельствах. Для его романа главными стали две составляющие: Она *(Elle) и* Встреча *(la Rencontre).* Все остальные женщины проигрывали рядом с Ивонн — так свет свечи меркнет при свете солнца. Весь роман по сути своей просто очень длинная, так сказать, расширенная, метафора как самой этой Встречи, так и внутренне присущей ей «невозможности». Именно поэтому Мольн не может отыскать дорогу назад, в свой потерянный Рай, именно поэтому он уезжает с собственной свадьбы сразу после застолья, именно поэтому

Ивонн де Галэ умирает. Достигнуть идеала — значит его уничтожить.

Однако до начала работы над романом было еще несколько лет. Фурнье давно понял — ко времени Встречи он уже знал это, — что именно должен сделать: «Моя задача — рассказывать свои собственные истории, только свои собственные, и пусть в них будут только мои собственные воспоминания. Я не должен писать ничего иного, кроме собственной поэтической автобиографии; мне нужно создать такой мир, который был бы способен заинтересовать других людей моими личными воспоминаниями — ибо эти воспоминания и составляют сокровенную сущность моей души». Фурнье выполнял эту задачу с поистине крестьянским упорством, несмотря на все превратности судьбы: провал на экзаменах в университет, активное участие в жизни парижских литературных кругов, военная служба, два пережитых им религиозных кризиса (по всей вероятности, это произошло при весьма стесненных обстоятельствах, когда сверхъестественное, столь часто привлекающее людей в христианстве, привлекло и его)… и за всем этим — по-прежнему негаснущая, живая память о Встрече. Это последнее обстоятельство,

несомненно, причиняло ему тайные страдания; впрочем, он и сам стремился к ним — такова была его почти мазохистская потребность, дававшая ему силы творить. Как заметил Ривьер, чувства его были максимально обострены именно тогда, когда он бывал удручен, лишенный именно того, чего более всего желал; в такие периоды душевные силы его неизменно возрастали.

В 1910 году Фурнье сообщил Ривьеру, что «работает над вымышленной, фантастической частью книги, а также над ее «человеческой» частью, и каждая дает силы для работы над другой». К сентябрю того же года он, по всей видимости, отыскал-таки свой путь. Книга писалась «естественно, без малейших затруднений, как если бы это была не книга, а простое письмо». Наконец-то он был близок к той цели, которую предсказывал еще в августе 1906 года в самых, возможно, знаменитых своих словах о себе самом: «Детство — это мой символ веры как в искусстве, так и в литературе. Я также неколебимо верю в то, что изображать детство и его таинственные глубины следует без малейшей «детскости». Возможно, моя будущая книга станет неким бесконечным и незаметным движением взад-вперед между сном и реальностью. Под «сном» я подразумеваю

огромный, скрывающийся в туманной дали мир детства, как бы парящий над миром взрослым, бесконечное эхо которого вечно нарушает спокойствие этого дивного рая».

Но что действительно медленно менялось, так это представления Фурнье о том, как нужно писать книгу, которая в разные времена называлась то «Безымянная земля», то «День свадьбы», то «Конец юности» (по словам Фрэнка Дэвисона, из-за ее окончательного французского названия «Le Grand Meaulnes» («Большой Мольн») у переводчиков до сих пор возникают непреодолимые сложности). В тот же период Фурнье испытал довольно сильные литературные влияния, которых нельзя не учитывать. Благодаря некоторым выдающимся современникам Фурнье пришел к резкому отрицанию того, что А. Жид[402] сформулировал следующим образом: «Эта эпоха более не предназначена для стихотворений в прозе». Это не замедлило сказаться, как и восхищение Клоделем[403], и тесная дружба с «крестьянским»

[402] Примечания: 402

Жид, Андре (1869–1951) — французский писатель и поэт-символист, лауреат Нобелевской премии (1947).

[403] Примечания: 403

Клодель, Поль (1868–1955) — французский писатель-католик, творчество которого пронизано темами греха, искупления и религиозного просветления мира.

полемистом и поэтом Пеги[404], который был одновременно и ревностным католиком, и убежденным социалистом и который в своей нелюбви к мифотворчеству научил Фурнье смягчать свою страсть к чудесному, приближая его к реальной действительности. В 1911 году появился роман «Мари-Клер», автором которого была женщина, в юности пасшая в Солони скотину, Маргерит Оду (английское издание этой книги с огромным энтузиазмом предварил своим предисловием Арнолд Беннетт[405])[406]. Этот роман приводил Фурнье в восторг и очень помог ему выработать свой собственный стиль, который, как ни странно, представляет собой некую смесь очень конкретных описаний реальной действительности (кто еще стал бы вводить в поистине священную сцену смерти Ивонн «вату, вымоченную в феноле» — известное средство, предохраняющее мертвую плоть от разложения?) и сознательно

---

[404] Примечания: 404

Пеги, Шарль (1871–1914) — французский поэт и публицист, погибший на фронте; его поэмы были стилизованы в духе наивной средневековой религиозной мистерии.

[405] Примечания: 405

Арнолд Беннетт (1867–1931) — английский поэт, автор бытописательских романов из жизни английской провинции.

[406] Примечания: 406

Margerite Audoux. Marie Claire (London: Chapman and Hall, 1911). — *Примеч. авт.*

размытых поэтических образов, отголосков его раннего поэтического творчества.

Повлияли на Фурнье также некоторые веяния с того берега Ла-Манша. Фурнье побывал в Лондоне почти сразу после Встречи, в 1905 году, поступив клерком на фирму Сандерсона, выпускавшую обои. Он хорошо говорил по-английски, ибо английский язык в университете был одним из его любимых предметов. Еще в детстве, будучи сыном учителя, он имел возможность читать все выдвинутые на соискание той или иной литературной премии книги; его любовь к Дефо осталась неизменной на всю жизнь. Он восхищался Гарди и особенно хвалил, что характерно, его «Тэсс» — «трех влюбленных девушек с фермы, просто на удивление нереальных, несмотря на тысячу изысканно точных деталей». Он был глубоко потрясен живописью Уоттса, Россетти и всех прерафаэлитов вообще. Но, возможно, самое большое влияние оказал на Фурнье Роберт Льюис Стивенсон, романами которого он восхищался, ибо, по его словам, «в них ощущалось движение», это была настоящая «поэзия действия». Должен добавить, что, по мнению некоторых исследователей, влияние это наиболее ярко проявилось в образе Франца де Галэ, во многих отношениях не

самого удачного в романе Фурнье.

Итак, «корни» Ивонн де Галэ очевидны. Но поистине мастерским приемом, по крайней мере для меня, является разделение главного мужского персонажа (или же собственного «я» автора) на три очень различных образа. Сторонящийся людей, упрямый и «трудный» Мольн ближе всего к внешней сути этого «эго», тогда как байронический, сверхромантический Франц явно дальше всех от его сути — и заурядному, «приземленному» читателю труднее всего почувствовать к нему симпатию. Он все время ведет себя точно испорченный и эгоистичный ребенок, однако, и это тоже совершенно очевидно, настолько обаятелен, что именно обаяние и заставляет его сестру и Мольна закрывать глаза на все его выходки. Несомненно, именно во Франце воплотилась та безудержная страсть к приключениям, которая была свойственна Анри Фурнье в детстве — хотя бы и только через книги. На самом деле Франц был введен в данную историю чуть ли не последним, и мы отчасти можем воспринимать этот образ как безнадежный вопль отчаяния автора по поводу утраты былых мечтаний, того мира детства, в котором возможно все. Роберт Гибсон в своем недавнем и весьма проницательном

исследовании (упомянутом выше) указывает, что Франц — еще и «организующее начало», практически «импресарио», преобразователь фантастического в реальность — то есть он успешно функционирует в той области, где Фурнье зачастую считал себя полным неудачником.

Но истинный герой и, конечно же, настоящее «организующее начало» книги — это Франсуа Серель, чего кое-кто, возможно, и не поймет, если читает книгу впервые или не слишком внимательно. В сущности, мы ведь как бы смотрим на все его глазами, воспринимаем все благодаря его чувствительности и его таланту рассказчика со всеми его (с точки зрения особенно строгих критиков) несообразностями, неправдоподобиями и вопиющими упущениями, которые, впрочем, порождены, по всей вероятности, его собственным желанием — точнее, интуитивным воображением автора. В некотором смысле все остальные герои романа — это марионетки в его руках, руках опытного кукловода, а бесконечные упоминания о «детстве» и «приключении» — драгоценные ключи к его функции в романе и, через нее, к сути самой книги, к созданию того мира, в котором остальные персонажи могут существовать, к их возвеличиванию и прославлению.

Его «невинность» должна, по-моему, показаться довольно подозрительной, вынесенной как бы за пределы текста. Многие отмечали весьма выразительные намеки на его излишнюю женственность — чрезмерную застенчивость, стыдливость, скромность, — воспринимая это как психологический эквивалент того реального факта, что его изуродованная нога была на самом деле «списана» с сестры Фурнье, Изабель. Кое-кто даже высказывал предположение, что за поклонением Сереля Мольну (и его кажущейся душевной слепотой в отношении Ивонн) скрывается некая латентная форма гомосексуальности, хотя тому нет ни малейших подтверждений ни в тексте романа, ни в собственной жизни Фурнье. Я бы, пожалуй, просто сказал, что Серель — самый сложный и изощренный из трех главных героев: с одной стороны, это человек поразительного смирения и скромности, с другой — он отлично умеет управлять собой и тем чувством, что описано в финале книги. И это он твердо руководит изложением истории о «потерянном Рае», становясь совершенно иным человеком, хитроумным и расчетливым, умеющим почти гипнотически внушать доверие и чрезвычайно увлекающим свою аудиторию рассказчиком. Школа в Сент-

Агат и ее повседневная жизнь выписаны с такой точностью и достоверностью, что фантастический мир, который Мольн открывает для себя в период утраты памяти, тоже должен казаться не менее реальным.

И наконец, неудовольствие критиков вызывает несколько болезненный в целом конец романа. Смерть, черед утрат — и все это буквально на последних страницах книги. Фурнье использовал реальное географическое название «потерянного Рая» — Ле Саблоньер *(Les Sablonieres),* «Песчаные карьеры», — там он родился; тем не менее это название в высшей степени символично, ибо в этом мире все — песок, ничто в нем не вечно, ни рай детства, ни мечты юности, ни утраченные со временем владения, ни тело возлюбленной. В «Белой голубке» *(«Colombe Blanchet»),* романе, который Фурнье собирался писать сразу после «Большого Мольна», снова чистая, «эпонимическая» героиня (ее имя прямо-таки навязывает книге такое название), согласно своей судьбе, должна умереть; практически идеальный, не подверженный ошибкам герой, этакая «аватара» Мольна, предстает как ее возлюбленный. Но это не просто каприз судьбы или настроения, который Фурнье деспотично навязал своим ли-

тературным героям. Он и сам уже в 1909 году пишет, что «его преследует страх увидеть конец собственной юности» и у него постоянно возникает ощущение, «что он скоро покинет этот мир», что он считает себя лишенным будущего. Лишь только возникла угроза войны, Фурнье сразу сказал: эта война неизбежна и он с нее не вернется.

Роман «Большой Мольн» вышел в 1913 году — сперва в журнальном варианте, печатаясь из номера в номер. Успех был таков, что Фурнье едва не получил престижную Гонкуровскую премию. В 1914 году роман издавался еще несколько раз. Последние месяцы жизни были для Фурнье достаточно счастливыми: к этому времени он наконец убедился, что Ивонн для него действительно мертва, и без памяти влюбился в Полин Бенда, или Симон, как он ее назвал для своих читателей. Но, к сожалению, самые мрачные предсказания Фурнье сбылись, причем с трагической быстротой. Его действительно сразу призвали в армию как офицера пехоты, ибо он был лейтенантом запаса, и 22 сентября 1914 года, еще до начала пресловутой окопной войны, его роте пришлось неожиданно вступить в бой с немцами в чудной буковой роще где-то между Верденом и Мецем. Никто не видел Фурнье убитым, его тело так и не

нашли. Считалось, что он пропал без вести[407].

В последнее время были наконец опубликованы поистине бесценные подборки писем Фурнье. Его ранние стихотворения, рассказы и отрывки незаконченных прозаических произведений появились еще в 1924 году в сборнике под названием «Чудеса» («Miracles»). В этом же сборнике была помещена большая статья Жака Ривьера, который дал в ней высочайшую оценку творчеству Фурнье. Это один из первых и по-прежнему один из лучших рассказов о самом Фурнье и о его невероятной «алхимизированной» памяти.

С тех пор о Фурнье и его романе было написано чрезвычайно много, и теперь он считается признанным классиком, а сами идеи «потерянного Рая» и «безымянной земли» стали расхожими терминами (с чуть ли не юнгианским оттенком) в литературных и психологических дискуссиях. И все же в творчестве и высказываниях Фурнье было и остается нечто ускользающее, несмотря на все научные анализы и исследования, произведенные со времени его смерти и излагающие

---

[407] Примечания: 407

Сегодня подобное утверждение не кажется таким уж неправомочным. В последние десять лет было найдено немало останков французских солдат, убитых и похороненных в этих местах, по найденному боевому медальону и знакам различия было установлено, что один из них — лейтенант Фурнье. — *Примеч. авт.*

различные точки зрения по поводу творческих намерений писателя, бесчисленных источников его вдохновения, тех влияний, которые он испытывал как в литературе, так и в жизни… Все же некая таинственная магия царит в его книгах, некое тайное знание того, как далеко поэтическое воображение может улетать за пределы грубой реальности и как это чудесно — уметь говорить о невозможном.

Несколько лет назад, направляясь на юг Франции, я проезжал Нанеси в Солони и остановился, чтобы еще раз посмотреть на магазин, принадлежавший дяде Фурнье, Флорену Рембо (в романе — дядюшка Флорентен). Этот магазин был для юного Анри поистине «Раем обретенным», и, разумеется, именно здесь он и открыл для себя снова Ивонн де Галэ. Теперь это был обыкновенный частный дом, перестроенный и перекрашенный, окна его были распахнуты настежь, и я заглянул внутрь. Комната была пуста, у дальней стены стояла стремянка маляра. На ее перекладину присела отдохнуть ласточка. Она, такая живая и все же не совсем реальная, показалась мне неким воплощением души давно умершего писателя, который просто скрылся в тени, но стоит где-то рядом. На мгновение время

будто остановилось, и я словно попал в один из тех дней, в тот *domaine perdu*, который нигде уж теперь не отыскать. И все же если хоть раз обретешь этот «рай», то никогда не сможешь его позабыть.

Англия Томаса Гарди (1984)

Дом наш стоял совершенно уединенно, и росшие вокруг высокие ели и буки никем посажены не были. Змеи и тритоны буквально кишели там летними днями, а ночью летучие мыши метались за окнами наших спален. Зобастые голуби с холмов были нашими единственными друзьями – дикими были те места, когда мы туда переехали.

Томас Гарди. Domicillium.Из книги «Жизнь Томаса Гарди, 1840–1928», написанной Флоренс Эмили Гарди

Турист, возможно, выразит сожаление по поводу некоторой неадекватности названия этого альбома[408].

Во многих отношениях — и не в последнюю очередь в народном воображении, то есть согласно наиболее распространенным представлениям

---

[408] Примечания: 408

Следующий далее текст исходно служил вводной статьей к альбому фотографий с довольно пространными подписями под ними. Альбом этот был издан Джо Дрейпером и назван «Англия Томаса Гарди» (Бостон: Литтл Браун, 1984); в нем была предпринята попытка запечатлеть исчезающий мир сельского Уэссекса XIX в. — *Примеч. авт.*

читателей, — Англия Томаса Гарди была Англией его молодых лет (он родился в 1840 году), то есть соответствовала периоду значительно более раннему, чем тот, когда были сделаны фотографии, приведенные в данном альбоме. Можно даже утверждать, что его Англия еще дальше от нас по временной оси, поскольку Гарди всегда бережно хранил в памяти и часто использовал многие из тех историй, которые ему рассказывали мать и бабушка. К середине жизни он и сам с грустью сознавал, что древний Дорсет, который был знаком ему с юных лет, претерпевает многочисленные и очень глубокие изменения как в социальном, так и в экономическом отношении. Помимо косвенных свидетельств этого, содержащихся в романах и стихотворениях Гарди, у него имеется настоящий отчет — причем один из наиболее точных в социологическом плане — о том, как это происходило. Люди и их образ жизни, запечатленные на фотографиях — и зачастую в тот момент, который был специально выбран фотографом, — сразу становятся как бы некими живописными реликвиями, а не напоминанием о живой или, по крайней мере, привычной реальности. Ну и, разумеется, мы имеем дело, в общем-то, совсем не с Англией, а с той ее ча-

стью, которая обладает весьма расплывчатыми (скорее воображаемыми, чем географическими) границами и которую Гарди называл так же, как называлось и королевство западных саксов в раннем Средневековье: Уэссекс.

Так вот, если иметь в виду Уэссекс, описанный Гарди, то это такое огромное количество «географических» сцен, что нам с помощью фотографии пришлось бы покрыть немыслимо большое пространство. Граница этой территории на востоке проходит примерно по той прямой, которую можно провести от Оксфорда до Винчестера и далее, до Лондона; на западе, в Корнуолле, он граничит с островами Силли; в принципе, на его территории расположены современные графства Беркшир, Уилтшир и Хэмпшир, а также юго-западные районы Сомерсетшира, Дорсетшира, Девоншира и Корнуолла. Но любая карта столь обширного «театра военных действий», как называл Уэссекс Гарди, вскоре — благодаря частоте встречаемости слегка искаженных и вымышленных названий, которые Гарди давал реально существующим местам, — дает нам понять, в чем здесь суть дела. Его «Англия» гораздо меньше: это не весь Дорсет, а лишь часть его восточных и северных областей, а конкретнее — та местность, что окружает дом,

где он родился и вырос. Рокхэмптон расположен всего в трех милях от центра Дорчестера, главного города графства. В 1862–1881 годах Гарди часто жил вдали от этих мест, зато провел здесь практически всю вторую половину своей жизни, с 1885 по 1928 год, поселившись в Маке-Гейте (названном так по имени некоего Мака, хранителя ворот заставы, у которых взимали дорожную пошлину), то есть даже еще ближе к Дорчестеру. Отсюда было всего лишь чуть больше двух миль до того места, где Гарди родился. Невероятно много мест стали знаменитыми благодаря произведениям Гарди и его биографии: Паддлтон, Стинсфорд, Кингстон-Морвуд, «Эгдон-Хит» — все они расположены в радиусе нескольких миль от его дома.

Естественно, возникает склонность — связанная с объемом и широтой охвата работ Гарди как в литературном, так и в общечеловеческом плане — несколько преувеличивать значение его биографических данных. Например, его ревностно оберегаемую и зачастую тщательно замаскированную сущность дорсетского крестьянина, которая лежит в основе столь многих его произведений и берет начало во вполне конкретной местности. Теперь-то ничего не стоит

опорочить те довольно снобистские увертки, которыми Гарди пользовался в более поздние годы, желая уйти от преследования гончих, скрыть свое бедное детство; впрочем, ничего не стоят и насмешки над выдуманным «родовым гнездом» в Маке-Гейте. По-моему, в английской литературе нет иного столь же яркого примера хождения вокруг да около весьма неопределенной по своему местонахождению усадьбы в ближайших пригородах Дорчестера, построенной на унылых и открытых всем ветрам холмах. Описание этой усадьбы не соответствует ни ее окрестностям, так живо изображенным Гарди, ни какой бы то ни было теории относительно самого писателя, созданной на основе его произведений и, к сожалению, вполне согласующейся с любым из предубеждений, какие только можно иметь против поздневикторианских вкусов и стоящего за ними этоса английского среднего класса.

Стоит миновать ворота Макс-Гейта и оказаться в городе, как сразу вспоминаешь, *что* отсюда вышло: «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей», «Джуд Незаметный», «Династы», множество стихотворений… Как раз в этот момент большая часть посетителей и осознает тщетность попыток понять душу великого писателя. Мы в предвкуше-

нии чего-то чудесного являемся во дворец творца, правителя волшебного королевства, и упираемся взором в унылую кирпичную посредственность, ибо такой «дворец» куда больше подошел бы преуспевающему местному купцу, чем кому бы то ни было другому из той эпохи. Однако воспринимать это так — значит сбрасывать со счетов тот огромный путь, который преодолел Гарди от своих истоков как в экономическом, так и в социальном плане. Он, возможно, прекрасно понимал, что Макс-Гейт — это достаточно высокий «прыжок» для мира, где каждому известно его, Гарди, истинное прошлое. Гарольд Восс, профессиональный шофер, с которым Гарди в последние годы обычно совершал свои довольно-таки длительные путешествия, вспоминал, что отец Гарди и его, Восса, дедушка были мелкими подрядчиками-строителями и часто работали вместе, а маленького Томаса они посылали с поручениями от одного к другому (шесть миль от Дорчестера и обратно), и за это он получал три пенса «на чай». Великий писатель как-то сам рассказал Боссу об этом. Даже присущий Гарди снобизм никогда не был однозначным. Я полагаю, что можно было бы считать Макс-Гейт некоей матрицей, благодаря которой удивительная способность Гарди к точ-

ным и детальным воспоминаниям проявлялась наилучшим образом. Этот город служил куда более плодотворной средой для писателя, чем романтический и насквозь пропитанный историей старый Дорсет, который, как могли бы ожидать обладатели традиционных взглядов, и должен был описывать Гарди всю вторую, «знаменитую», половину своей жизни.

Произведения Гарди долгое время рассматривали как ценный источник для изучения местной истории. В этом отношении у него был только один соперник — его современник, но чуть старше по возрасту, поэт и филолог Уилльям Барнс (1801–1886). Для Барнса, как впоследствии и для Гарди, Дорсет всегда оставался неким олицетворением отсталости из-за тех позорных условий, в которых существовала большая часть сельской бедноты. Тот факт, что одно из ключевых событий британской истории тред-юнионов, история с «Толпаддльскими мучениками»[409] 1834 года, имело место в Дорсетшире (и всего в пяти милях от того места, где родился Гарди), отнюдь

[409] Примечания: 409

...история с «Толпаддльскими мучениками»... — Шестеро сельскохозяйственных рабочих из деревни Толпаддл, графство Дорсетшир, образовавших в 1834 г. один из первых в стране профсоюзов, деятельность которого была объявлена незаконной, были приговорены к ссылке на семь лет в Австралию.

не было случайным совпадением. Это графство было весьма счастливым в плане общей истории, и работа Джона Хатчинса «История и древний мир графства Дорсет», впервые изданная в 1774 году, является одной из лучших — если не самой лучшей — работой подобного рода в Великобритании. Однако в ней, даже в самых поздних ее переизданиях, очень мало говорится о местной бедноте и ее культуре. Барнс особое внимание уделял прежде всего местному, весьма богатому и выразительному, диалекту и на одном из его вариантов сам написал большую часть своих поэтических произведений. А Гарди не только использовал огромное количество сведений о местных обычаях и фольклоре, искусно вплетая их в текст, но и (подчиняясь той важной функции искусства, которая увековечивает, является свидетельством определенной общественной эпохи) оставил нам множество очень точных картин того, каким был сельскохозяйственный Дорсет в период его юности и за много лет до этого. Гарди и сам отлично сознавал свою историческую функцию. В 1912 году он писал в общем предисловии к уэссекскому изданию собрания своих сочинений: «Я провел специальное расследование, чтобы исправить последствия тех каверз, которые учи-

няет надо мной память, а также — в целях борьбы с различными попытками преувеличений, желая сохранить, к своему собственному удовлетворению, как можно более правдивые записи об этом исчезающем мире».

Гарди знал старый Дорсет по очень простой причине: он сам был оттуда родом и принадлежал к этим местам совсем не так, как мы могли бы сказать о своей «малой родине» сегодня, относясь к ней, по сути дела, как этакие туристы, практически гости из космоса, как бы мы ни симпатизировали при этом Т. Гарди и какие бы ностальгические чувства ни испытывали, читая его романы. В старости он скорее делал вид, что смотрит на себя с позиций «ученого», любителя древностей, хотя искренние его чувства все равно постоянно просачивались наружу, а порой были и совершенно обнажены как во многих его стихотворениях, так и в прозе. История в итоге сама принялась за разрушение старого сельского мира, и это случилось вскоре после того, как Гарди появился на свет, так что отчасти присущие ему пессимизм и детерминизм, должно быть, непосредственно ассоциируются с этим процессом.

На знаменитые вопросы Эдмунда Госса[410]: «Что Провидение сделало с мистером Гарди? Отчего ему так необходимо было восстать во гневе на пахотных землях Уэссекса и грозить кулаком Создателю?» — один из ответов Гарди мог быть таким: та культура, среди которой он появился на свет в Бокхэмптон-коттедже, принадлежавшем его отцу-каменщику и матери-горничной, была уже к этому времени разрушена. И не важно, что его собственная невероятная застенчивость, его быстро разгоравшаяся слава и одновременно необходимость как-то задобрить свою безусловно снобистски настроенную (что для того времени было, впрочем, делом обычным) первую жену, не говоря уж об иных факторах интеллектуального и художественного плана, привели к тому, что внешне Гарди стал как бы отделять себя от своего истинного прошлого, от своей семьи и обстоятельств своего детства; публичное отмежевание — это еще не подавление. Ребенок в душе взрослого мужчины всегда старше его самого и выполняет как бы роль его отца. Племянница

[410] Примечания: 410

Эдмунд Госс (1849–1928) — английский критик, литературный историк и переводчик, познакомивший англичан с произведениями Ибсена и других писателей континентальной Европы. Широкой популярностью пользовался также его изящно написанный и ироничный автобиографический роман «Отец и сын» (1907).

фотографа Германа Ли[411], Джойс Скудамор, сделала несколько проницательных замечаний в адрес Гарди после того, как в качестве подруги его второй жены в период Первой мировой войны хорошо узнала этого грозного старика. Она говорила, что Гарди был «погружен исключительно в себя и свое писательство». Скудамор не нравились его романы, она находила их «патологическими» и «аморальными» и считала, что описанное в них связано с «неким ужасным опытом прежних лет». «Для наделенного воображением писателя, — говорила она, — он выказал слишком мало воображения для своих читателей. Его отношения с другими людьми показались мне непохожими на те, что должны существовать и существуют на самом деле. Было похоже, что его отгораживает от сегодняшней реальной действительности некая пелена».

Практически любой настоящий писатель, я полагаю, конечно же узнал бы и этот синдром, и лежащие в его основе причины: неспособность похоронить собственное прошлое — и в первую очередь потому, что оно представляется более настоящим, чем само настоящее. Дилемма Гар-

[411] Примечания: 411

Многие фотографии в альбоме «Англия Томаса Гарди» были сделаны Германом Ли. — *Примеч. авт.*

ди заключалась в том, что его литературный и общественный успех — в контексте косной викторианской классовой системы — неизбежно превращал его в кажущегося ниспровергателя собственного прошлого; хотя внутренне он всегда был жизненно зависимым от него. Если бы Гарди оставался всего лишь архитектором (его первая профессия), он мог бы достаточно легко обрубить все связи и просто воспринимать Макс-Гейт и все то, за что он боролся, как некую вполне разумную цель, очень недурно воплощенную в жизнь. Но писателем быть гораздо труднее: писатель не в состоянии запросто перерезать собственную пуповину; он вынужден вести двойную жизнь — аутентичную и неаутентичную, согласно терминологии экзистенциализма. И все же глубокое ощущение утраты, порожденное этой добровольной ссылкой из собственной жизни, чувство вины, ощущение бессмысленной суетности всей истории человечества — вот что в высшей степени ценно для писателя, ибо каждое из этих чувств и ощущений является глубоким источником творческой энергии. Все сочинители романов — до некоторой степени гробовщики или содержатели похоронных бюро: они озабочены тем, чтобы придать покойному прошлому

пристойный вид или, по крайней мере, совершить над ним полный похоронный обряд. Все мы репортеры на церемониях подобного рода.

Сам же я думаю, что поразительная и продолжающаяся популярность Гарди во всем мире — даже в сравнении с популярностью других великих романистов — может, по крайней мере отчасти, быть объяснена тем фактом, что его главная утрата и главная отслуженная им поминальная служба были связаны с культурой предков. И в его романе не просто умирает женщина по имени Тэсс — это гибнет целый образ жизни. И совершенно недостаточно сказать (помня обо всех трудностях этого образа жизни, о свойственных ему вопиющей эксплуатации и чудовищной несправедливости): «Ну и слава богу!». Кое-что из поэзии и настроений той эпохи, ее юмора, ее простоты, мужества и невинности останется навсегда, и потому саму эпоху нужно достойно похоронить и даже… позавидовать ей. На первый взгляд может показаться странным, почему Гарди до такой степени уважают, скажем, в Японии. Но это только на первый взгляд. Гарди прекрасно соответствует определенным чертам японского характера, ему так же свойственно великое трудолюбие и бесконечные утраты, что и японцам,

и этот народ, как и сам Гарди, так и не смог до конца решить, чего было больше в истории их страны — утрат или приобретений?

Здесь многое зависит от того, как мы будем воспринимать прошлое — в терминах морали или в терминах эстетики. Подобно жившему чуть раньше Барнсу, Гарди оставил нам богатый и незабываемый образ утраченного мира. Он сам для себя решил, что приход нового мира обязателен и необходим и что этот новый мир для большинства будет, безусловно, лучше старого. Однако же нам ничуть не возбраняется сомневаться, отплатила ли ему за утраты чего-то иного и весьма существенного эта старая утилитаристская установка. Торо[412], не менее восприимчивый писатель с другого берега Атлантического океана, жаловался двумя десятилетиями раньше на одну из главных реальных причин подобной утраты былого образа жизни: на железные дороги. Он говорил о возросшей одержимости накопительством, об алчности, которая распространяется в сельскохозяйственной

[412] Примечания: 412

Торо, Генри Дэвид (1817–1862) — американский писатель и мыслитель, представитель трансцендентализма. Автор прозрачных по стилю и рожденных личным опытом «отшельничества» философских прозаических произведений.

Новой Англии: «Это один из оброков, который мы вынуждены платить за использование железных дорог. Все наши так называемые достижения цивилизации имеют тенденцию превращать сельскую местность в городскую. Но я что-то не вижу, чтобы хоть одна из этой череды потерь была бы когда-либо в достаточной степени для нас компенсирована».

Довольно странно, но историки так и не договорились относительно какого бы то ни было названия для тех громадных метаморфоз, которые претерпело английское сельское общество во второй половине XIX века. Возможно, потому, что процесс этот был чересчур многопланов, как и его причины, а его развитие, правда, сильно затянувшееся, легко можно было принять за одно-единственное событие. И разумеется, это не было — за исключением неких весьма спорадических косвенных явлений — и какой-то политической революцией с явным переломным моментом. Это никогда не планировалось заранее, это просто происходило. Но голая статистика того, как обезлюдели сельские районы, свидетельствует об огромных масштабах этого процесса. В 1801 году четыре пятых нации проживали в деревнях или крошечных городках; к 1851

году половина населения страны перебралась в столицу и крупные города, а в 1901 году там оказалось уже три четверти англичан. Почти миллион сельскохозяйственных рабочих, имевшихся в стране в 1851 году, к началу XX века уменьшился на треть, а сегодня, насколько мне известно, в Великобритании куда больше парикмахеров, чем работников на фермах.

И что поразительно, эти перемены сказались прежде всего как истинный переворот в области культуры; да и во всем образе жизни сельского населения страны происходили глубочайшие перемены, хотя и растянувшиеся более чем на столетие (наиболее интенсивными они были в период 1870–1914 годов). Иногда этот период даже называют технической и сельскохозяйственной революцией — переходом от старинной системы интенсивной обработки земли (которая, кстати, претерпела весьма малые изменения со времен Средневековья) к окончательному и беспощадному господству механизации и монокультурного сельского хозяйства — к агробизнесу наших дней. Однако, по-моему, подобная точка зрения сильно преуменьшает истинные размеры содеянного. И дело даже не в том, что сотни старинных сельскохозяйственных и земледельческих навыков

и умений — от установки изгородей и периодической вырубки лесных участков до сенокоса и управления гужевым транспортом — были постепенно исключены из обихода или же выжили только как редкие специальности. Выработанная веками и доведенная до совершенства традиция проживания в условиях сельской местности — не только сам образ жизни, но и подсознательная философия тамошних обитателей — также была практически уничтожена.

Жертвами здесь стали скорее даже не сами люди, а их умение трудиться, нормы поведения и само мировосприятие. Ничто не могло противостоять Большим Переменам — ни народные песни (хотя эти последние в Дорсете как раз оказались помилованы и в значительной степени сохранены благодаря братьям Хэммонд, которым удалось записать большую их часть в 1905–1907 годах), ни народная речь, ни одежда, ни домашние обычаи и привычки, ни суеверия, ни даже семья и взаимоотношения с соседями. Разумеется, многие аспекты прежней сельской жизни были искусственно возрождены в областях, столь далеких друг от друга, как рисунок на ткани и покрытие крыш соломой; тогда как надуманный и довольно ублюдочный перечень ее

предполагаемых добродетелей (нелепым образом игнорирующих современную действительность, то есть повсеместно распространившееся промышленное фермерство, обеспечивающее скорее высокую продуктивность, чем высокое качество продукции) по-прежнему вовсю используется — точнее, им отчетливо злоупотребляют — в объявлениях и рекламе. Однако все это пение сирен о «прохладе сельских кущ» и «традиционном образе жизни» явно носит коммерческий характер и в значительной степени повторяет викторианские городские мифы о сельской Англии, об этом удобном «видении» реальной действительности, успешно поддерживаемом в искусстве сентименталистами вроде Биркета Фостера[413]. Даже если старомодные методы и рецепты, а также «натуральные» продукты используют там же, где и производят, то есть дома, то легко догадаться, что это дом представителя среднего класса и его хозяин делает все это — во всяком случае, отчасти — из стремления следовать моде. А также — из-за ностальгии по прошлому.

Очень трудно представить себе сельское про-

[413] Примечания: 413

Фостер, Биркет Майлс (1825–1899) — английский художник, автор многочисленных акварелей из сельской жизни.

шлое, не испытывая и не вызывая подобной ностальгии, и, кстати, именно потому, что ныне мы имеем лишь совершенно ублюдочные его варианты, столь упорно нам навязываемые, — то есть скрытое в подтексте мнение о том, что прежде сельская местность была, по всей вероятности, и более красивой, и более мирной, и более стабильной и надежной… в общем, обладала всеми теми свойствами, которых начисто лишен наш современный мир. Но Гарди все же был прав: очень немногие из жертв Больших Перемен могли в итоге об этих Переменах пожалеть. Они, возможно, порой даже ненавидели их, когда те причиняли им уж очень непосредственные страдания — например, потерю работы, вызванную сперва изобретением парового двигателя, а затем двигателя внутреннего сгорания и прочей новой техники, экономящей ручной труд, и т. п. Однако за многими живописными фотографиями таятся весьма малопривлекательные, даже — и чаще всего! — весьма горькие истории, подобные истории Джуда. Население сельских районов было, несомненно, обездолено Большими Переменами и страшно обеднено в культурном отношении. Но если такова должна была быть цена спасения от еще более безжалостного разорения людей,

занятых ручным трудом, кто станет отрицать необходимость уплатить эту цену? И кто, видя, что мы платим ее до сих пор, не пожалеет об этом?

Гарди написал одну из своих лучших статей для июльского номера журнала «Лонгмен» за 1883 год. Статья называлась «Дорсетский труженик» и являла собой весьма ценную коррективу к нашим основным представлениям о сельскохозяйственном рабочем или, по крайней мере, к нашим представлениям о его жизни в постоянной и монотонной нищете. В своей статье Гарди предлагает с весьма убедительным сарказмом считать, что «Дик-возчик, Боб-пастух и Сэм-пахарь на самом деле весьма похожи друг на друга — по скудости своих средств к существованию», однако их ни в коем случае нельзя валить в одну кучу и представлять как некий единообразный тип «батрака» из мифологии среднего класса. К тому же, говорит Гарди, «тяжелая и монотонная работа в полях завершается в самом худшем случае неким, в общем-то, безболезненным, отупением»; сельскохозяйственный рабочий, во всяком случае, от рождения имеет «чистый воздух и пасторальное окружение». Гарди также весьма скептически настроен относительно «грязи» как основного

козыря для хорошо образованных (и часто очень набожных — правда, скорее чисто внешне, а не от души) викторианских городских моралистов, с точки зрения которых эта «грязь» буквально пропитала все на свете и является основой нищеты этой части общества. «Меланхолия среди деревенских бедняков происходит прежде всего от чувства неуверенности и непрочности своего положения», — отвечает им Гарди.

А эта неуверенность и непрочность положения в весьма большой степени происходят от ежегодной ярмарки рабочей силы, введенной в систему, где фермер буквально покупает себе работников на каждый новый год. В 1883 году Гарди вспоминал, что взаимоотношения работника и работодателя претерпели значительные изменения даже в течение его собственной жизни: наем стал основываться на письменном соглашении (в старину было достаточно простого рукопожатия и вручения шиллинга в залог), и уже тогда стала заметна весьма существенная перемена в форме рабочей одежды — постепенно исчез из обихода холщовый рабочий халат вместе с традиционными символами отдельных ремесел. Многие работники теперь надевали на такие ярмарки свои лучшие воскресные костюмы. Великим

праздником считалось Благовещение (6 апреля, или 25 марта по старому стилю), ибо именно в этот день сделки были особенно почетны и все дороги были буквально забиты сельскохозяйственными рабочими и членами их семей, двигавшимися в направлении новых фермерских домов на только еще осваиваемых участках земли. Всего лишь за десять-пятнадцать лет до этого (то есть на одно поколение раньше), рассказывает Гарди, ни один фермер не стал бы менять рабочих каждый год; зато «теперь дорсетские работники уже воспринимают ежегодные переселения с места на место как самую естественную вещь в мире».

Подобная «непоседливость» свидетельствовала о том, что к 80-м годам XIX века рабочие стали носителями куда более сложного набора качеств, «теряя, однако, свои прежние характерные классовые черты». Их постоянно тасовали, точно колоду карт, и это привело к тому, что они стали гораздо мобильнее и не так привязаны к одному и тому же месту — в том числе и эмоционально. «Они гораздо реже высказывали вслух свои собственные наблюдения, довольствуясь тем, что слышали от других и что, по их мнению, являлось самыми злободневными идеями городских умников». Гарди свидетельствует при этом, что

женщины зачастую выигрывали в «бесшабашности» по сравнению с мужчинами, нанимаясь на работу. Это и был тот самый «оброк», о котором говорил Торо в связи с развитием железнодорожного сообщения. Не только сельское население точно магнитом тянуло в города и дальние страны — Америку, Австралию, — ибо оттуда просачивалось немало весьма привлекательных слухов о хорошей жизни, но и духовная жизнь города самым активным образом воздействовала на умы и души сельских жителей. Гарди ухватил самую суть этого процесса:

> *«Эта уединенность и монотонность жизни, столь дурно влиявшая на их кошельки, была их несравненным воспитателем и хранителем их личного обаяния в глазах тех, чей опыт был далеко не столь ограничен. Однако духовные ценности их прежней жизни вряд ли являлись причиной, по которой им следовало бы продолжать вести подобную жизнь, тогда как другие сообщества победоносным шагом движутся к социальному и ментальному единообразию и равенству. Это всего-навсего старая сказка, что*

прогресс и живописность не способны пребывать в гармонии друг с другом. Люди утрачивают свою индивидуальность, однако расширяют кругозор и выигрывают в плане свободы. И было бы чрезмерным ожидать от них, чтобы они оставались косными и старомодными ради удовольствия «романтиков», наблюдающих за ними со стороны».

Результатом явилось, разумеется, весьма болезненное (и все ширившееся) разъединение человека и земли, а также фермера и его постоянных работников, ибо теперь работник оценивался строго по тому, чего стоил его труд, а не по тому, насколько хорошо он в прошлом знал «поля… которые сам пахал с ранней юности». Дети, кстати, далеко не в последнюю очередь страдали от этой ломки старых связей и привычной жизни на ферме у одного и того же хозяина. Гарди рассказывает, что в одной деревенской школе, хорошо ему известной, в 1883 году более трети прошлогодних учеников к празднику Благовещения вдруг куда-то исчезли, вынужденные следовать за родителями на новое место работы и жительства.

Заработная плата в 1883 году в целом по стране поднялась примерно до 11–12 шиллингов в неделю (55 или 60 пенсов по-новому, хотя инфляция делает подобные сравнения не совсем адекватными), что было совсем неплохо по сравнению с 7–8 шиллингами ранее в том же столетии. Обычно выплачивались дополнительные суммы и за так называемые срочные или сезонные работы, например, за уборку урожая и заготовку сена; к этому прибавлялись также обычные приработки и традиционно низкая плата за жилье: в 1840 году в Корфе нужно было уплатить два фунта в год за коттедж с садом и примыкавшим к нему картофельным полем в четверть акра. К этому прилагалось бесплатно некоторое количество дров для очага. Еще какие-то дополнительные деньги могли заработать жена и дети работника — окучивая турнепс, как Тэсс, или выбирая на полях камни из земли, или отпугивая птиц, — но все это, конечно, случайные виды заработка, и за такую работу женщинам платили гораздо меньше, чем мужчинам. Поэтому в каждой семье надеялись на рождение сыновей, а не дочерей.

Беременность до свадьбы была делом обычным, и до брака беременела почти каждая девушка, что респектабельными господами в городах

интерпретировалось как распущенность и отсутствие морали. В семье самого Гарди такое тоже случалось, да и сам он, старший ребенок в семье, был зачат за три месяца «до того, как невеста пошла к алтарю». В одном из финансовых отчетов за 1846 год отмечается особенно несправедливое отношение к неженатым мужчинам: им платили даже меньше, чем женщинам, — шиллингов пять-шесть в неделю, — хотя работать они должны были столько же, сколько их женатые братья по полу. Их «ущербность» заключалась в том, что у них не было детей, а стало быть, они не обеспечивали дополнительного количества рабочих рук для будущего. Между прочим, именно поэтому беременность до свадьбы, служившая доказательством того, что данная женщина вполне способна родить, считалась меньшим грехом, чем мудрая осторожность холостяков. Состояние фермерских коттеджей и условия жизни в них были зачастую просто ужасающими, и это еще усугублялось экономическим прессингом, связанным с бесконечным повышением рождаемости. Прибавьте к этому общую нужду, и ничего удивительного не будет в том, что детская смертность была чрезвычайно высока.

Многие девушки уходили из дома, поступая

на службу, и таким образом становились — если можно верить еще одному великому свидетелю жизни в викторианской сельской Англии, Флоре Томпсон с ее романом «Жаворонок взлетает в Кэндлфорде», — весьма важными, хотя и невольными адвокатами Больших Перемен. Они возвращались домой с целым ворохом новых идей и впечатлений, почерпнутых на городской службе и у своих богатых и более развитых хозяек, а также очень часто в подаренных им хозяйками нарядах, слегка вышедших из моды, и впервые давали возможность своим более «оседлым» родителям и братьям познать истинный культурный шок. Флора Томпсон поведала своим читателям историю, в которой все сказанное выше отразилось как в капле воды. Одна из таких девушек возвращается домой после долгой службы в богатом доме, собираясь выйти замуж. И вот впервые к ним приходят родители ее жениха. Когда же девушка ставит на обеденный стол вазу со сладкими стручками гороха, ее будущий свекор, обычный работник на ферме, изумленно посмотрев на подобное угощение, заявляет: «Черт меня побери, если я когда прежде слыхал, чтоб их ели!»

Гарди заканчивает свою статью «Дорсетский

труженик» словами о том, что подобные перемены ни в коем случае не были результатом некоего «движения», смуты внутри деревенского общества. Не менее важный, чем земледельцы, сельский класс — тот, внутри которого увидел свет и сам Гарди, — класс мелких торговцев, ремесленников и лавочников, представители которого действительно пользовались своими домиками на правах пожизненной аренды («лиза» или «liviers»), был буквально оттеснен назад, в город, и далеко не в последнюю очередь потому, что всемогущие местные землевладельцы хотели использовать всю имеющуюся в наличии земельную собственность для своих наемных рабочих. А кроме того, у них просто не хватало времени заниматься этими «неприкрепленными элементами», осевшими у них в деревнях. Так было еще до начала активной механизации сельского хозяйства, но, разумеется, когда она началась, уменьшение потребности в рабочих руках тут же привело и к уменьшению числа покупателей или клиентов в сельских лавках и мастерских.

Огромный размах и великую конечную цель Больших Перемен нам и сегодня еще трудно постигнуть до конца. Но насколько же труднее было сделать это в те времена! Сам Гарди всего

через четыре года после публикации «Дорсетского труженика» звучал уже куда менее гуманно и сочувственно. Он писал, что «в равной степени чувствует протест по отношению как к аристократическим, так и к демократическим привилегиям (под демократическими привилегиями, как я полагаю, имелось в виду чрезвычайно самоуверенное заявление, что единственный настоящий труд — это труд ручной. Пожалуй, это еще худшая форма самоуверенности, чем у аристократов...)». Гарди высказывался даже еще более определенно; так, в 1891 году он пишет: «Демократическое правительство, возможно, и даст людям некую справедливость, однако оно, по всей вероятности, сольется с правительством пролетарским, и, когда эти люди станут править страной, это приведет к еще более презрительному отношению к неручному труду и, возможно, к полнейшему краху искусства и литературы». Это уже явно говорит новый представитель английского среднего класса, владелец Макс-Гейта, да еще и писатель к тому же, теперь сблизившийся с аристократией (и находящий ее представителей куда более интересными собеседниками, чем ему это представлялось прежде, судя по его ранним романам). Гарди никогда по-настоящему

не был политической фигурой, и тем не менее он до конца своих дней оставался либералом как в практическом смысле этого слова, так и в более современном его смысле.

Однако людям, которые, подобно мне, записывали истории старых людей, родившихся в 80-е и 90-е годы XIX века, хорошо известна ирония, содержащаяся в финале каждой подобной истории: невероятно трудно убедить такого старика в том, даже если у него имеются тому неопровержимые свидетельства, что тогда он не был более счастлив, чем теперь. Впрочем, до некоторой степени эти люди действительно были счастливее — это, похоже, всеобщее ощущение тех, кто еще помнит ушедший в прошлое, безвозвратно утраченный мир, особенно конца XIX — начала XX века, то есть до 1914 года. Я недавно прочел сборник таких воспоминаний, записанных в Аппалачах, в США. У каждого из авторов детство прошло в ужасающей нищете и лишениях; и все же все эти люди вспоминают юность с теплотой, любовью и нежностью, очень редко выказывая, однако, хоть сколько-нибудь теплое чувство к своей теперешней жизни, несмотря на явные внешние улучшения в ней. Можно сколько угодно ссылаться на пресловутое искажение памяти, но все

равно остается некая тайна, которую никто из наших политиков или социологов, похоже, так никогда и не разгадает. Возможно, она состоит из тех самых утрат, о которых говорил Торо и которые, по его словам, так никогда и не были нам компенсированы[414].

[414] Примечания: 414

Весна 1997 г. Я не могу устоять, чтобы не прибавить: дальнейшие утраты, которые имели место с тех пор, как Гарди оставил сей мир (в 1926 г.), вообще понять почти невозможно; их не понял бы не только сам Гарди, будь он жив, но не понимает и никто из тех, кто еще хранит хотя бы смутную память о старой сельской Англии. Сомневаюсь, что Гарди даже при самых своих мрачных и пессимистичных прогнозах способен был представить себе тот мрак и ужас, в которые современный агробизнес непременно в скором времени повергнет Англию. — *Примеч. авт.*

«Человек, который умер»: комментарий (1992)

Я рассказывал довольно многим — причем некоторые из них были учеными, — что я собираюсь написать комментарий к этому изданию[415], но, увы, столкнулся с некоей загадочной смесью цинизма и сочувствия, если не откровенного отвращения. Лоуренс был третьим (выше его, насколько я помню, стоят только Достоевский и Джордж Элиот) в списке десяти самых скандальных писателей всех времен и народов, составленном Г. Л. Менкеном. Прекрасное исследование Ф. Р. Ливиса, посвященное Лоуренсу и опубликованное в 1955 году, свидетельствует о том, что «другой» Элиот, Томас Стернз, весьма высокомерно — и совершенно непоэтично — от Лоуренса отворачивался. Печально, что лишь немногие из тех, с кем я беседовал, — и эти немногие были отнюдь не из академических кругов — пытались относиться к Лоуренсу доста-

[415] Примечания: 415

Это эссе было впервые опубликовано в 1992 г. в издательстве «Йолла Болли Пресс», Калифорния, а затем, в 1994 г., переиздано в «ЭККОПресс», Нью-Йорк. — *Примеч. авт.*

точно доброжелательно. А в общем-то, Лоуренс, или, во всяком случае, Лоуренс последнего периода своего творчества, был для них уже явлением далекого прошлого, сегодня практически не представляющим интереса. Смерть вырвала его из круга их восприятия; он исчез для этого все менее терпимого (и все менее образованного) мира, точно кит, нырнувший вдруг на глубину: с глаз долой — из сердца вон. Такова, впрочем, обычная судьба тех, кто пытался ухватить суть «мгновений страсти забытья, мгновений обновленья» во время «самого долгого путешествия», которое никогда не обескуражило бы ни Лоуренса, ни его некогда весьма живое «я». Я даже представить себе не могу, чтобы Лоуренс когда-либо серьезно сомневался, что в памяти *человечества* он непременно останется сиять столь же неугасимо, как звезда на ночном небосклоне, и столь же неистребимо пустит там корни, как какой-нибудь упрямый дикий цветок на каменистой земле. Ему не нужны были лавровые венки, он твердо знал, что маленькое суденышко его судьбы проплывет сквозь все сомнения, осуждения и пренебрежительные оценки. Что, как показала жизнь, и произошло. И все же Лоуренс (он чрезвычайно любил парадоксы, был способен легко

возненавидеть и столь же легко влюблялся) всегда был готов пуститься в рискованное плавание по бурному морю житейскому ради своего человеческого имени, если уж не ради своей поистине нечеловеческой души.

А впрочем, к чему эти проповеди? Можно отнестись терпимо к любым умным речениям и призывам, к удачной по форме рекламе, к умело использованному жаргонизму… но Лоуренс порой кажется совершенно невыносимым! Любой, пожалуй, сразу решит: этот писатель никогда не прочел ни слова о деконструктивизме, постмодернизме или о правилах политической корректности… а также о дюжине других, не менее важных теорий и правил. Сказать то, что ты на самом деле думаешь, уже достаточно трудно; выглядеть же так, словно ты действительно думал именно то, что сказал, нелепо и до смешного наивно.

Родившись в 1926 году, за четыре года до смерти Лоуренса, я все еще придерживаюсь некоторых, несомненно, отвратительных и допотопных (особенно для тех, кто умнее и моложе меня) воззрений на литературу и некоторые другие общечеловеческие ценности. Слова (и то, как они употребляются в речи) продолжают восхищать

и занимать меня. И по-прежнему — тупица такой! — я не могу согласиться с тем, что раз любой язык — это знаковая система, то стихотворения Лоуренса, или Блейка, или Шелли, или кого-то еще могут рассматриваться в одном ряду со скучнейшими коммерческими или же совершенно зубодробительными научными текстами. Короче говоря, я по-прежнему не могу снизить Лоуренсу цену, как то, похоже, все чаще ожидается в наши дни от любого читателя. Он остается для меня величиной поистине огромной как в контексте Викторианской эпохи, так и наших дней, этаким Эверестом среди обычных гор; и значимость его творчества можно сравнить с богатствами таких старинных столиц мира, как Рим или Париж, или же с неким бесценным видом растений — скажем, из числа дубовых или первоцветов, которые слишком важны для нашего мира, чтобы их можно было сбросить со счетов. Лоуренс бесконечно велик; его можно, конечно, и критиковать, и презирать, но лучше бы делать это достойным образом. Ни жалкие насмешки и хихиканье, ни принятый в наши дни «пекснифианизм»[416] тут не пройдут.

---

[416] Примечания: 416

…принятый в наши дни «пекснифианизм»… — По имени Пекснифа, персонажа романа Ч. Диккенса «Мартин Чезлвит»: елейный лицемер.

Я атеист (особенно в последнее время) в том, что касается бесконечных идей о раз и навсегда установленном, едином и во все вмешивающемся Боге; но не верю я также и в то, что как в науке, так и в искусстве существуют сопоставимые ценности, которые воздействуют на нас двояко — как на членов общества и индивидуально. Некоторые предметы и идеи действительно имеют высокую цену, другие же не более ценны, чем выпущенные знаменитой кинозвездой кишечные газы, и зачастую — даже слишком часто! — производят похожий звук. Но больше всего я ненавижу то направление критики (этакий фашизм большинства), которое способно до такой степени сделать все вокруг однородным, «подгородским», «демократическим», что жизнь утратит все свое разнообразие и лишится всех своих шероховатостей и пороков — то есть превратится в некое подобие маргарина, «который очень легко намазывать на хлеб». Если мы попытаемся уничтожить все различия, и особенно те качества (например, различия в уровне образованности и чувственности, в уровне интеллекта и страстности), на наличие которых сами лично не особенно претендуем, возможно, другие люди и вообще не заметят, что мы на самом деле

довольно скучны и обыкновенны или же что существуют другие (о ужас из ужасов!), которые совершенно от нас отличны.

> *На земле слишком много людей*
>
> *безвкусных и пресных, снующих, как кролики,*
>
> *что сжирают растительность, превращая землю в пустыню*[417].

Эти отличия одних людей от других впервые поразили меня — точнее, сразили, — когда в 40-е годы я поступил в Оксфорд. Я изучал французский язык и литературу и, надо сказать, страшно всем этим увлекался — от «Песни о Роланде» до Сартра и Камю; и меня не слишком интересовали английские мечтатели и провидцы, люди «не от мира сего» вроде Лоуренса. И тем не менее, как и многие представители нашего военного поколения, я преклонялся перед ним. Он высказал столь многое из того, во что мы верили и чему не доверяли, но не умели выразить это словами. Лоуренс тогда буквально шокировал моих родителей, принадлежавших к поколению людей

---

[417] Примечания: 417

Д. Г. Лоуренс. Слишком много людей. В сб.: «Последние стихи». Нью-Йорк: Викинг Пресс, 1933. — *Примеч. авт.*

чрезвычайно старомодных и консервативных. Совершенно очевидно, что они очень ошибались — да и мы в не меньшей степени тоже! — и, между прочим, сознавали это: ведь они же как-то произвели нас на свет! Помимо нас они породили еще и кое-как залатанное и весьма плохо скроенное общество, из которого и вышли почти все мы, дети английского среднего класса. Вот как Лоуренс в своем рассказе «Сон о жизни» (1927) определял его: «Общество, полное мелочности, ничтожеств, убожества, чудовищного уродства в сочетании с некоей особой — церковной, набожной — респектабельностью!» Он писал в основном об Иствуде, что в Мидлендс (центральных графствах Англии), где родился сам, однако он мог бы с тем же успехом — плюс-минус некоторые незначительные классовые и культурные различия — столь же убедительно описывать и мои родные пригороды.

Некоторые писатели *говорят* с тобой, беседуют. Они способны привлечь и очаровать, и ты можешь без конца восхищаться ими и завидовать им, но все же им почему-то никогда не удается установить с читателем те самые сокровенные отношения, которые практически равны браку и являются столь же интимно-личными, как

старая дружба или любовь. Под выражением «разговор писателя с читателем» мы понимаем обычно создание книги на таких условиях, как если бы вы были близкими друзьями, или любовниками, или братом и сестрой, то есть пребывали в таких отношениях, когда между людьми устанавливается теснейшая связь. Я в течение всей своей «литературной» жизни как бы держал в уме это ощущение «беседы» и того, что «с тобой говорят», — помнил об этом и как читатель, и как писатель. Это может происходить, несмотря на разделяющие писателя и читателя столетия; это совершенно неподвластно времени и пространству. Мы, правда, пользуемся словом «разговаривать» в не совсем для него уместном значении — из-за параллели с драмой. Мы можем *читать* «Гамлета», написанного году в 1600-м. Но когда мы видим эту пьесу на сцене, то действие ее происходит сейчас, сию минуту, в данный момент, в тот самый день и час, когда мы приходим в театр. «Разговор с читателем» в романе — в данном значении этого слова — разрушает любые «реальные» временные пределы между написанием книги и ее прочтением, как и между написанной пьесой и поставленным по ней спектаклем. И это совсем не обязательно

будет происходить в настоящем времени даже у тех писателей, которые действительно способны порой «разговаривать» с читателем. Не всегда это происходит в настоящем времени и у Лоуренса. Он может писать слишком длинно, может раздражать своими довольно-таки резкими и категоричными суждениями; я, например, вполне могу догадаться, почему Менкен[418] так его не любил. Но затем вдруг вы прыгаете — или, точнее, он прыгает вместе с вами, — как конь Святой Мавр, то есть без малейших усилий, на бесконечно более высокий уровень, практически на другую планету. И вот там уж он действительно «разговаривает» с вами — разговаривает «здесь и сейчас», прямо в той же комнате, где вы читаете его книгу. К черту время и смерть, тиранов-чернорубашечников нашего рабского существования: Лоуренс *жив!*

Эта способность «говорить» с читателем и привлекла меня впервые к Лоуренсу. Именно поэтому я всегда считал, что Лоуренс оказал на меня очень сильное влияние, когда я становился писателем. Причем, как я понимаю теперь, влияние гораздо более сильное, чем даже мои

[418] Примечания: 418

Менкен, Генри Льюис (1880–1956) — американский писатель, издатель и критик.

«любимые» французские экзистенциалисты. «Он был частью меня» — это слова А. Л. Роуза. Но с 40-х годов, периода моего студенчества в Оксфорде, в Британии произошел, к сожалению, некий сдвиг в культурных настроениях. Причин для этих перемен было великое множество, и не последнюю роль в них играл горький опыт двух мировых войн и распад империи. Возможно, самое лучшее определение всего этого — в широком смысле — заключается в словах «крушение верований», точнее, веры в нормальную жизнь. Отсюда и кажущаяся всеобъемлющей потребность все порочить, и боязнь прослыть глупцом, если будешь поступать иначе. Это (что важно) сопровождается общим невежеством и равнодушием в отношении природы. Сатира, насмешка, комически-кислые сомнения в серьезном (что странным образом схоже с одной особенностью еврейской культуры, имеющей, разумеется, куда более длительную и мучительную историю страданий) были в Англии — по крайней мере с 50-х годов XX века — весьма распространенным отношением к действительности, искренним или показным, и не в последнюю очередь среди так называемой интеллигенции, людей образованных и, в общем, культурных. Когда подобное отношение было на-

правлено против столь многих явно вышедших из моды социальных и политических привычек и представлений, оно действительно было оправданным, но когда оно начало сдвигаться в сторону всеобщего пренебрежения…

Разумеется, оксюморонической кисло-сладкая (или, точнее, сладко-горькая) английская культура[419] (Китс и Байрон или просто один Байрон — тут вполне достаточно и Байрона) всегда имела две стороны: мягкую, романтическую — и твердую, сатирическую, питавшую склонность к памфлетам. Однако постоянная усмешка (или насмешка?) на лице англичанина, столь заметная всем в течение последних тридцати лет, на самом деле так и не сумела затмить Лоуренса. Над ним очень легко смеяться; его нетрудно высмеять, принизить за то, что он слишком много внимания уделяет собственным идеям, настолько, впрочем, точным, что все его инстинктивные решения — интуиция, превратившаяся в догму? — должны, по-моему, считаться правильными и справедливыми. Я вряд ли могу так уж винить этих клеветников. Под влиянием

---

[419] Примечания: 419

…оксюмороническая… английская культура… — Оксюморон — букв.: нечто остроумно-нелепое: стилистическая фигура, сочетание противоположных по значению слов (напр., живой труп) *(греч.).*

общей придирчивой критики я и сам безоговорочно порицал его (и отрицал для самого себя) в течение нескольких десятилетий. Я был глуп и несправедлив. Конечно же, эта насмешка, это слишком изощренное (слишком связанное с извращенным духом времени) отторжение не были справедливыми. Некоторые аспекты творчества Лоуренса, особенно в последние годы его жизни, действительно практически невозможно оправдать; мало того, они порой просто нелепы. Однако же отнюдь не их мы привыкли в первую очередь забывать, хотя, может быть, и не стараемся это делать специально.

Ныне существует огромное множество критических и биографических работ, посвященных Лоуренсу, и не моя задача — да у меня и не было желания по-обезьяньи подражать ученым-исследователям. Я обыкновенный писатель и часто чувствую по отношению к Лоуренсу искреннюю симпатию и восхищение; я не критик, стоящий на позициях науки и отчаянно стремящийся собрать как можно больше новых фактов и на их основе вывести максимально точные суждения. Это вовсе не означает, что я презираю всех критиков скопом, но я знаю, какая огромная пропасть лежит между творчеством и его оценкой, которая

не имеет ничего — или почти ничего — общего с относительными знаниями или умственными способностями, но гораздо больше — с обладанием некоей разновидности религиозной веры… потребности не просто учить, но и выражать в процессе обучения свое собственное и самое лучшее на свете «я».

Итак, вернемся к Лоуренсу. Он впервые увидел оба Мехико, старое и новое, в 1922 году. Примерно через три года, а именно, в 1925 году, он там же серьезно заболел — испанкой и малярией. Кроме того, подтвердился прежний диагноз относительно туберкулеза. В конце 1925 года Лоуренс снова вернулся — как оказалось, навсегда — в Европу. В последние пять лет своей жизни (ему предстояло умереть в 1930 году) его душевные силы странным образом окрепли и обрели новую форму. Снова и снова он пытался поймать ту неуловимую бабочку-мысль («Прощай, прощай, погибшая душа!»), скорее ощутимую, чем зримую, о том, что же происходит с нами после смерти? Мысли об этом подводили его к весьма важной проблеме. Почему человечество так тяжко больно — если пользоваться терминологией, соответствовавшей его, Лоуренса, тогдашнему состоянию здоровья, весьма подорванного болез-

нями? Именно эти бесконечные погружения в мрачный мир смерти и неведомого, уход в антропологию и теологию, философию и метафизику (не говоря уж о политике) и стали, должно быть, причиной несчастья. Бертран Рассел полагал, что рассуждения Лоуренса ведут прямо к нацизму; и кое-что из написанного им в этот период может быть воспринято (особенно если кто-то страдает «кессонным зрением» и склонностью все понимать чересчур буквально) как весьма оскорбительное для многих — *ныне,* шестьдесят лет спустя! — широко распространенных воззрений относительно таких вещей, как фашизм, расизм и феминизм.

На пасхальную неделю 1927 года Лоуренс и его американский друг Эрл Брюстер, проходя мимо городской витрины в Волтерре, в Италии, увидели игрушечного белого петушка, вылезавшего из яйца. Брюстер предположил, что это отличный символ и одновременно потенциальное название для дискуссии на тему возрождения. Он понимал, что бросает зерно в плодородную почву, ибо они приехали в Волтерру, собирая материал для «Площади этрусков» (где одна глава действительно посвящена этому маленькому городку и их визиту туда). Культура древности

давно и глубоко интересовала Лоуренса.

> *Религия этрусков связана со всеми теми физическими и творческими силами и стихиями, которые стремятся создать или разрушить душу: душа, личность – это то, что постепенно как бы вырастает из хаоса подобно цветку, но вскоре исчезает вновь – либо в хаосе, либо в мире мертвых. Мы же, напротив, утверждаем: «Вначале было Слово!..», отрицая физическое, вселенское, истинное существование. Мы как бы существуем только в Слове, которое выковано очень искусно и тонко, а затем еще и позолочено, и Слово это скрывает в себе все сущее на свете.*

Результатом описанного выше случая в Волтерре явилась первая часть повести «Человек, который умер» под названием «Вылупившийся петушок», впервые опубликованная в февральском номере «Форума» за 1928 год. Продолжение было написано в том же году и вышло чуть позже, а все вместе — но под тем же, первым названием — опубликовало издательство «Блэк сан пресс» в Париже в сентябре 1929 г. Лоуренс

всегда предпочитал исходное название и никогда так до конца и не одобрил название «Человек, который умер» (но, хотя и «неохотно», все же позволил использовать его для довольно неудачного лондонского издания). Первое английское массовое издание под новым названием («Человек, который умер») появилось у Мартина Секера в марте 1931 года, первое американское — у Алфреда Нопфа шесть месяцев спустя. После весьма сложных приключений с обеими частями в рукописных и машинописных черновых вариантах публикация этих частей вскоре была объявлена Джеральдом М. Лейси в издательстве «Блэк Сперроу пресс», причем сборник так и назывался: «Вылупившийся петушок»[420].

Практически все, что Лоуренс написал во второй половине 20-х годов, как-то связано с этой его последней и аскетически простой повестью, однако особую ценность имеют, как мне представляется, «Последние стихи» и «Апокалипсис», опубликованные посмертно — в 1931 и 1932 годах соответственно. Статью под названием «Восставший Господь», вышедшую в 1929 году, теперь можно прочитать в «Фениксе II». Кейт Сагар чув-

---

[420] Примечания: 420
«The Escaped Cock». Los Angeles, 1973.

ствовала, что эта тема очень важна. Несколько меньшей, впрочем, безусловной и очевидной, ценностью обладают «Площадь этрусков» (1932) и «Святой Мавр» (1925). Тема последнего — тоже некое воскрешение, и этот рассказ является, на мой взгляд, одной из лучших последних работ Лоуренса. Я недавно прочитал его вместе с «Человеком, который умер» и готов поручиться: они связаны между собой, хотя один — сладкий шерри, а другой — чистая водка. «Человек» — это почти проповедь, «Святой Мавр» был и остается блестящим рассказом.

Нет сомнений в том, насколько высоко сам Лоуренс ценил «Человека, который умер», каковы бы ни были его чувства относительно этого названия. В нескольких своих письмах он особо подчеркивает важность данного произведения. После стычек с полицией — особенно в послевоенные годы и в основном из-за «Любовника леди Чаттерлей» — Лоуренсу, больному уже человеку, этот рассказ сулил как минимум дополнительные неприятности. Христос в нем изображен воскресшим и вполне сексуально состоятельным, чем и гордится. Да как этот Лоуренс посмел столь непристойным образом насмехаться над нашей величайшей святыней! — раздавались возму-

щенные голоса. Мало того, этот его «Христос» даже совокупиться не умеет втайне от других, как это сделал бы любой добропорядочный англосакс, и, выставляя напоказ свое мужское достоинство, совершает прелюбодеяние не с христианкой, а со жрицей какого-то жалкого языческого культа, бесстыжий иностранец!

Сегодня, шестьдесят два года спустя, на протяжении которых и само время, и все вокруг чрезвычайно переменились, только самые нетерпимые фанатики или люди, начисто лишенные воображения, способны испытывать гнев по такому поводу. Любой хоть немного развитый и образованный человек непременно поймет: отказ Лоуренса от того, что дало ему нонконформистское воспитание, имеет куда более мощную социальную и эстетическую основу, чем узкий сектантский фанатизм. Он в эти годы неустанно повторял, что является человеком верующим, что глубоко почитает Христа, по крайней мере как символ, даже если и не способен принять многое из того, что церковь и теология из него сделали… Например, для Лоуренса были неприемлемы настойчивые утверждения о том, что все верные агнцы *обязаны* верить во Всевышнего. В последние несколько десятилетий мы совершили (и

продолжаем совершать) более чем достаточно в высшей степени реальных гражданских и биологических преступлений, так что даже если в «Человеке, который умер» и содержится некое богохульство, то это на самом деле сущий пустяк.

Я и сам оказался примерно в положении Лоуренса, поскольку многие годы публично называл себя атеистом. Как я уже говорил, по всем правилам, установленным религией (и по большей части также политикой), я являюсь атеистом, ибо не имею ни малейшей веры ни в частную жизнь после смерти, ни во вмешательство в эту частную жизнь какого бы то ни было божества. С точки зрения людей старомодных и верующих, мир таких, как я, может показаться чересчур суровым. Но это не так. Для начала, наши верования обязывают нас всеми возможными способами возблагодарить саму жизнь за то, что мы существуем: за все наши эстетические и этические цели и ценности, за все наши радости и заботы. Кроме того, мы иногда понимаем, сами себя объявляя атеистами, что можем одновременно быть и верующими, и неверующими, но вот сказать так не можем, потому что слово «верующий» слишком часто претендует на то, чтобы быть синонимом слову «христианин». Лоуренс

явно чувствовал этот кажущийся парадокс, и, как мне представляется, куда более остро, чем любой другой писатель его эпохи.

Существует множество личных свидетельских показаний (например, Синтии Эскит) того, что от Лоуренса исходил физически ощутимый поток жизненной энергии. Он был поистине «сверхъестественно живым»; в нем словно «содержался некий электрический заряд, благодаря которому вокруг него разливалось мерцающее сияние». Он был *иным*, чем другие люди, и не просто иным до некоторой степени, а принадлежал к *иному виду*.

Что Лоуренс особенно ценил, так это свое острое ощущение бытия, свою способность, подобно счетчику Гейгера, реагировать на любые проявления всего сущего, хотя наиболее сильно это свойственно обычно простой природе, примитивным народам, далеким от нашей «высокой» культуры, — у нас даже нет подходящего слова, обозначающего эту способность чувствовать реальную жизнь вещей и благоговеть перед этой жизнью. Это не совсем то же, что средневековая

«haecceity» («этость») Дунса Скота[421] («thisness» Джеральда Мэнли Хопкинса), совершенная отдельность от других, индивидуальность во всем; это в значительной степени просто интуитивное ощущение бытия. Разумеется, все мы, люди, воображаем, что и нам это свойственно, ибо понимаем, что живем. Однако ненависть Лоуренса по отношению к холодному, «чрезмерно цивилизованному» северу — и в первую очередь к Англии и Северной Америке — произрастает именно из того ощущения, что нам сильно не хватает способности хоть как-то воспринимать эту «сущностность вещей», ибо мы ведем себя так, словно не можем поверить, что она вообще есть. У нас, возможно, были какие-то слабые проблески подобной чувствительности, однако мы, в отличие от Лоуренса, не ценили достаточно глубоко ни ее, ни того, что ее вызывает. Мы не могли или, точнее, ни за что не позволили бы, чтобы

---

[421] Примечания: 421

…«haecceity» («этостъ») Дунса Скота («Шзпезз» Джеральда Мэнли Хопкинса)… — *Иоанн Дунс Скот* (ок. 1266–1308) — выдающийся средневековый теолог и философ, представитель схоластики. Монах-францисканец; «тонкий доктор». Учился и преподавал в Оксфорде и Париже. Основоположник скотизма. Автор таких понятий, как «этость» (haecceitas) и «чтойность» (quiditas). Джеральд Мэнли Хопкинс (1844–1889) — английский поэт, творчеству которого свойственны напряженные размышления о человеческой жизни и художественная нетрадиционность философской лирики.

извращенное христианство, маниакальная погоня за желтым дьяволом — или, если угодно, Маммоной — и смертоносно бездушная техника («Человек изобрел машину, ну а теперь эта машина изобрела человека!») до такой немыслимой степени извратили наше общество и нашу психику. Одна из самых известных попыток Лоуренса выразить идею «общей природы» вещей — это рассказ «Солнце», также относящийся к последнему периоду его творчества, ко времени его окончательного возвращения в Европу, на берега столь любимого им Средиземного моря.

Я сильно сомневаюсь, что и сам до конца понимал требование Лоуренса сознавать эту «общую природу» вещей, когда впервые почувствовал, что этот писатель очень мне нравится. Впоследствии я стал разделять его воззрения, но пришел к этому очень и очень не скоро. Именно благодаря ему я и увлекся естествознанием, стал историком природы и, наконец, писателем, хотя до сих пор сомневаюсь в последнем — несмотря на все написанные мной романы, — ибо то и дело даю крен в сторону поэзии. Именно поэтому я постоянно твержу, что являюсь атеистом, и постоянно испытываю при этом восхищение перед религией, даже перед такими далекими от меня сектами,

как трясуны. Именно поэтому, хоть я и называю себя французским экзистенциалистом, я никогда не мог принять такие философские термины, как *le neant* («небытие, ничто») и *la nausée* («тошнота»), как от меня требовалось в те далекие годы. И, более всего прочего, именно «общая природа» вещей неизменно затмевала в моих глазах все их остальные и куда более очевидные свойства и достоинства: их красоту, их социальный и политический вес, их моральное значение… Все было отброшено в тень тем ослепительным откровением, подобным ядерному взрыву и способным изменить все вокруг, что их присутствие в нашей жизни, их бытие просто значительно важнее, чем то, зачем они существуют или для чего они предназначены.

Я мог бы говорить об этом, словно все это (причем у Лоуренса, похоже, это действительно так) некая разновидность внутреннего дара, таланта, нечто вроде музыкального слуха, особого чувства цвета или равновесия. Безусловно, отчасти это так и есть; однако я практически уверен, что это нечто такое, чего можно достигнуть, чему можно научиться и применять на практике, еще увеличивая тем самым свою восприимчивость. В любом случае я уверен, что разнообразные спо-

собы существования, которые мы сами для себя выбираем (или же чаще выбирает для нас — а точнее, навязывает нам — общество), глубоко враждебны этому чувству «общей природы» всего сущего. Почти любая социальная культура усматривает в этом угрозу для себя. Наша философия и наша религия, наши удовольствия и развлечения, наши культурные и житейские традиции и привычки… Получается, будто все это по некоему дьявольскому умыслу было предназначено лишь для того, чтобы затемнить, скрыть тот факт, что я, человек, существую — или, еще точнее, что существует мое «я»; и это «я» для человека, мужчины или женщины, всего лишь краткая «передышка» перед вечностью забвения, того самого экзистенциалистского *neant*. Начать понимать это до такой степени, чтобы полностью принять — то есть осознать, — что ты не только живешь, но и должен умереть, — вот поистине сокрушительная истина, и не в последнюю очередь потому, что она делает непостижимым очевидное отсутствие каких бы то ни было знаний об этом или акцептов этого в наших обществах. Ну почему, Господи, почему мы по-прежнему столь невыносимо глупы?!

Острый, пронзительный и часто исполненный

гнева ужас вызывает у Лоуренса безумная и слепая человеческая ярость, особенно у наиболее удачливых и лучше образованных, чем другие, людей, и общая неспособность человечества осознать реальный смысл той ситуации, в которой оно очутилось и которая постоянно заставляла общество преследовать писателя в течение почти всей его взрослой жизни. Подобные преследования были значительно обострены войной 1914–1918 годов, но особенно яростными они стали в последние десять лет его жизни. Однако это лишь придавало Лоуренсу сил, служило источником его невероятной, почти сверхъестественной энергии. Люди, недостаточно хорошо знакомые с его творчеством, порой лишь пренебрежительно пожимают плечами, как бы воспринимая его «выкрутасы» как элементарное тщеславие и эгоизм. Однако это совсем не так. Такова была сущность Лоуренса.

В качестве возражения на обвинения нас, атеистов, в «ужасном пессимизме» и в том, что мы отвергаем возможность загробной жизни, можно использовать мысль Лоуренса, повторяющуюся у него неоднократно, о «странных цветах, каких моя жизнь не рождала еще, о новых бутонах моего «я». Эти «странные цветы» — одна из ос-

новных тем его сборника «Последние стихи». На самом деле Лоуренс как бы пытается доказать, что загробная жизнь существует, но только для души, а не для каждого отдельного эго. Господь уничтожает это отвратительное самонадеянное «я» и предает его забвению, а душу направляет, чтобы она заняла место эго, — и рождается совсем новый человек, ветречающий утро своей собственной новой жизни. В произведениях Лоуренса нельзя, разумеется, искать, строго говоря, здравый смысл, благоразумие, чистую науку; однако мы можем обратиться к нему в поисках чувств. Чувство — вот что прорывается снова и снова в бесконечных «мантрах» его «Последних стихов». Он так и не может поверить, что однажды тоже умрет, потому что не может этого почувствовать (как мог бы почувствовать, скажем, укол иглой).

Большая часть этого последнего сборника написана Лоуренсом в таком «раскаленном добела» состоянии, что это напряжение отчетливо чувствуется даже в лексике. Идет как бы постоянная борьба между интеллектом и чувством автора, между тем, кто «хочет наружу» (кто, по его собственным словам, не просит ничего, «кроме того, чтобы в этом последнем приюте его оставили

бы одного, совсем одного»), и неким вечным эгоцентристом. Можно кое-что понять о загробной жизни в забвении — в «Корабле Смерти», когда этот корабль тонет:

и эго грязное его,
плод серой бездны, идет,
не ведая сомнений,
безликая машина,
центр души-вселенной,
воплощенье зла.

Лоуренс может даже предложить читателю уничтожить его, Лоуренса, эго, и все же столь непостижимо сильна — даже в этом нижнем, самом последнем из миров! — его личность, его собственное, так и оставшееся необъясненным «я», что в его готовность принести собственное «я» в жертву никак нельзя поверить до конца:

но в великом космосе смерти
ветры иного мира целуют нас в цветок нашего мужества[422].

Подобно Лоуренсу в таких вопросах мы тоже в основном значительно больше ценим чувство,

---

[422] Примечания: 422
См.: *Keith Sagar.* D. H. Lawrence. Penguin, 1986. — *Примеч. авт.*

а не разум. Мы скитаемся в тумане неясных «религиозных» предрассудков и суждений, воспринятых еще в детстве. Это все равно что всегда смотреть на окружающий тебя мир сквозь закопченное стекло; порой оказывается вообще невозможно его разглядеть. Усилие, которое нужно приложить, чтобы этот мир увидеть, чтобы его (используя современный жаргон) «деконструктивизировать», слишком велико для большинства из нас — я подозреваю, даже не столько из-за нехватки знаний или интеллекта, сколько из-за страха или нежелания лицом к лицу столкнуться с реальной действительностью. Лоуренс это чувствовал. Именно в этом одна из важнейших причин того, что он оставил казавшуюся ему чересчур непрочной словесную пену привычного обществу романа и предпочел «самовыражаться» (поскольку всю свою жизнь верил, что романист выше поэта, философа и святого) с помощью того, что прежние поклонники его реализма называли «художественной прозой, исполненной новой символики». И несмотря на то, что действие повести, для которой сам Лоуренс всегда использовал первое название, «Вылупившийся петушок», происходит на берегу Средиземного моря, техника, в которой эта повесть написана, может показаться

столь же бедной, если не бесплодной, сколь бедна и бесплодна пустыня в штатах Нью-Мексико или Аризона. В этой работе Лоуренс последовательно продвигает одну и ту же идею, словно забивая гвозди или, точнее, один большой гвоздь: дом. Он вряд ли пишет для того, чтобы просто доставить кому-то удовольствие; он пишет, чтобы учить посредством символов. Короче говоря, создает некую притчу, иносказание.

Всю свою жизнь, уже с тех дней, когда он общался с группой язычников в Иствуде, когда мечтал об идеальной колонии Рананиме, где звучало эхо поэзии Кольриджа и Саути, он лелеял веру в то, что главная цель романа — учить других. Роман, в его понимании, должен был быть дидактическим, моральным и абсолютно не предназначенным просто для развлечения, просто для забавы. В «Фантазии бессознательного» (изданной в 1922 году, как раз перед тем, как он начал «Пернатого змея») Лоуренс заявляет, что «для подавляющего большинства людей знание должно быть символическим, мифическим, динамичным». И требуется некий «более высокий, ответственный и сознательный класс» — то есть лоуренсы нашего мира, — чтобы представлять это знание и уметь производить такие его формы,

которые способны были бы воспринять более низкие классы и благодаря этому могли чему-то научиться. И снова весьма часто Лоуренс рисковал оказаться в лучшем случае несовместимым с собственным обществом, поскольку давно уже слал проклятия в адрес современной цивилизации и системы образования, но, что было хуже всего, ему постоянно грозила нарисованная дегтем на воротах фашистская свастика. Однако стоящий за всем этим призыв совершенно ясен. В «Человеке, который умер» Лоуренс отнюдь не стремился демонстрировать то, что он так часто доказывал: что мог бы писать прекрасные, тонкие и почти реалистические романы. «Пернатый змей» (1926) родился из впечатлений, полученных в Нью-Мексико, и свойственного писателю в тот период ощущения «разлагающегося христианства», а также благодаря его прежнему эго, которое не сумело до конца смириться с интенсивными, обжигающе быстрыми переменами, происходившими в душе «нового» Лоуренса, почувствовавшего уже холодные объятия смерти. Я подозреваю, что и я, и большинство других читателей именно поэтому считаем это его произведение неудачным.

Новому «я» Лоуренса требовались решитель-

ность и простота «Человека, который умер», «Апокалипсиса» и «Последних стихов» — почти как Бетховену требовалась возвышенность определенных пассажей в его последних квартетах и сонатах. В «Пернатом змее» Лоуренс не сумел как следует показать, что же дурного в христианстве, которое, с его точки зрения, делает слишком большой акцент на Христе-младенце и — особенно после войны 1914–1918 годов — на Христе распятом, но совсем не обращает внимания на то, что было для Лоуренса самым существенным: Христа возрожденного, воскресшего. В «Апокалипсисе» он снова продолжает свои рассуждения о том, что христианство вводит человека в заблуждение и искажает истинную веру, основанную на откровении святого Иоанна с острова Патмос[423]. В написанном в 1931 году предисловии к этой книге, объясняя враждебное отношение к ней множества интеллектуалов, Ричард Олдингтон говорит: «Фундаментальная ересь Лоуренса заключалась всего-навсего в том, что он помещал качество чувств, интенсивность восприятия и страсти на первое место, то есть выше интеллекта. И в этом отношении являл собой полную

[423] Примечания: 423

…святого Иоанна с острова Патмос… — Иоанн Богослов, любимый ученик Иисуса Христа.

противоположность Бернарду Шоу…»

Нечего и говорить, этот роман отнюдь не безупречен. В использовании эвфемизмов всегда таится опасность. Но я лично в целом предпочитаю эвфемизмы большей части современных «реализмов» с их беспечной грубостью; однако недостаток эвфемизмов в том, что со временем — и это происходит даже слишком часто — могут невольно превратиться в шутку, в анекдот. Каждый романист знаком с «проблемой секса» в художественной литературе: никогда не знаешь, кому доставит удовольствие написанное вами, а кого обидит. Женщина «течет» (ни в коем случае не менструирует!), новые солнца «встают», внутреннее тепло «разливается», цветок лотоса «закрывается и вздрагивает», откуда-то берутся всякие «шрамы» и «бутоны»… В общем, подобная «лексика» далеко не всегда представляет Лоуренса в лучшем виде.

Как и тот оттенок его творчества последних лет, который особенно огорчил женщин, и, по-моему, совершенно справедливо: это довольно неприятная и зачастую даже навязчивая фаллическая «мужественность». Этот аспект творчества Лоуренса, как и вспышки в нем антисемитизма, совершенно неприемлемы для многих из нас

после Холокоста и развития феминистского движения. И все же я полагаю, что положительные свойства как его творчества, так и его личности существенно превосходят темные тени этих его причуд, давно нам знакомых. Лоуренс отнюдь не идеален, и мы его таким сделать не можем.

Одним из положительных его свойств является, на мой взгляд, то, с помощью чего он отыскивает свой, такой простой, временами прямо-таки близкий к библейскому, литературный стиль. Случайные проблески былых поэтических вкусов выглядят в прозе Лоуренса как последняя реликвия его пронзительного дара — ощущения «общей природы» вещей, которое переплетается с изощренным воображением. Вот в чем секрет его всегда попадающей в самую точку плодовитости, его особого чутья, его редкой способности создавать поразительные, яркие и точные словосочетания и фразы (поистине бесценный дар, за который тут же ухватились бы на Мэдисон-авеню[424]): «слова порождают слова, подобно мошкам», «ужасная бессонница, вызванная

[424] Примечания: 424

Мэдисон-авеню — улица в Нью-Йорке, на которой (и в окрестностях которой) расположено множество рекламных фирм; стала символом рекламного бизнеса и рекламной идеологии в самом широком смысле этого слова.

попытками заставить себя заснуть»; «полный штиль во внутренней жизни» и многие другие.

Я никогда не мог подолгу читать Лоуренса и ни разу не отвлечься от текста, не погрузиться в собственные размышления, несмотря на самую искреннюю симпатию и даже любовь к нему (впрочем, в моем отношении к этому писателю были и острые зернышки раздражения). В какой-то степени из-за своей сверхвосприимчивости и сверхчувствительности, своего понимания «общей природы» вещей и невероятной душевной энергии он порой представлялся читателю еще и зеркалом. Вполне можно начать искать в его текстах самого себя. А повесть «Человек, который умер» нужно читать лишь тому, кто полностью сознает, с какой отчаянной, почти болезненной серьезностью Лоуренс воспринимал глубинные корни психологических и эмоциональных проблем человечества. Именно этим проблемам и посвящено, по сути дела, данное эссе, а отнюдь не определению того, справедливы или несправедливы суждения Лоуренса относительно Христа. Человеческая сторона мира — *нашего* мира — очень дурна и стала в несколько раз хуже с тех пор, как Лоуренс умер; и я полагаю, нам нужно — прямо-таки насущно необходимо, — каковы бы

ни были наши религиозные убеждения, прислушаться к тому, что Лоуренс хотел нам сказать. Он не пытался нас шокировать, но, страстно служа своей цели, как и все настоящие проповедники, стремился спасти нас.

Я бы хотел закончить двумя цитатами — одна из предисловия Ричарда Олдингтона к «Апокалипсису», а другая — с самой последней страницы самого «Апокалипсиса», и в ней, точно в зеркале, отразился живой ум Лоуренса и его живая душа.

Сперва Олдингтон:

> *«О «Человеке, который умер» я скажу совсем немного. Это чрезвычайно личная вещь и самая печальная из когда-либо написанных Лоуренсом. В его творчестве это единственное произведение, которое выглядит как признание собственного поражения, чему он, правда, тут же противоречит в своем «Апокалипсисе». Та часть, что открывает повесть и где он описывает смесь агонии и возрастающего счастья в трудном продвижении назад, от смерти к жизни, исполнена пафоса: человек не может не думать о своих страданиях, начиная выздоравливать по-*

сле тяжкого кризиса. Как и почти во всех произведениях Лоуренса, в этой повести глубокий подтекст. Ее можно воспринимать как отражение чувств писателя по отношению к Иисусу – отвергание Иисуса-учителя и признание Иисуса-любовника. По мнению Лоуренса, ошибка Иисуса была не в самой любви, а в попытках воздействовать на людей с помощью доктрины любви. Даже пытаясь решить глобальную проблему любви и ненависти, Лоуренс всегда оставался великим любовником; его самая глубокая и самая страстная вера заключалась в любви».

А теперь Лоуренс:

«Более всего человек стремится к собственной, личностной целостности и живому согласию с окружающим его миром, а не к отдельному, индивидуальному спасению своей «души». Человек, во-первых, жаждет физической состоятельности, поскольку только сейчас и только раз в жизни пребывает во плоти и обладает полной потенцией. А во-вторых, самое большое чудо для человека

то, что он живет. Для человека, как и для цветка, зверя или птицы, наивысший триумф – быть абсолютно и безупречно живым. Что бы там ни было известно неродившимся и мертвым, они не могут знать красоты и чуда истинной жизни во плоти. Пусть мертвые стремятся к той жизни, что ждет за гробом. А чудесное «здесь и сейчас» живой жизни принадлежит нам и только нам, хотя и недолго. И мы должны плясать от восторга, потому что нам должно и можно быть живыми, обладать живой плотью, быть частицей живого воплощения Космоса».

IV. Природа и природа природы

Сорняки, жучки, американцы[425] (1970)

Что мне особенно нравится в философии дзен, так это ее прохладное отношение к словам. Она им не доверяет. Она считает, что стоит нам дать чему-нибудь имя или название, и мы сразу же забываем об истинной природе данной вещи. Так, различные ярлыки, особенно те, что навешивают на обычные житейские проблемы, имеют тенденцию становиться удобным предлогом для того, чтобы эти проблемы решались (или, точнее, не решались!) сами по себе. В данном конкретном случае я имею в виду тот «зловонный труп», который зарыт прямо под одним из таких поня-

---

[425] Примечания: 425

Я помню один совет, который дал мне собрат-писатель относительно правки собственных рукописей: всегда выбрасывать те строки или тот образ, которые кажутся тебе наиболее удачными. Я прекрасно понимаю, что ни один абзац того эссе, которое вы прочтете далее, нельзя отнести к моим лучшим произведениям, так что у меня были все основания сунуть его в данный сборник. И я оставил его здесь только потому, что теперь знаю природу США несколько лучше и понимаю, что там существуют два весьма необычных препятствия для того, чтобы ее, эту природу, как следует оценить. Одно заключается в сложности восприятия той невероятно обширной территории, которая с первого взгляда и наводит оторопь, и завораживает. Особенно трудно нам, европейцам. Мы все, по сути дела, должны — если оказались там впервые — пройти через опыт первых поселенцев. Уже сами размеры этой страны, как мне кажется, заставляют отступить всякого одиночку,

любую отдельную личность, из-за чего люди вынуждены продвигаться в глубь континента непременно тесным кружком, длинной вереницей повозок, которой со всех сторон грозит нападение жаждущих скальпов краснокожих индейцев, автохтонного населения Америки. А второе, что поразило меня, это явившаяся естественным следствием того, о чем я только что говорил, и весьма печальная общая неспособность американцев видеть малое, некая слепота по отношению к совершенно исключительной красоте различных крошечных объектов. И вот тут мне весьма помог замечательный маленький журнал «Ксеркс», выходящий в Орегоне (по адресу: 4828 SE Hawthorne Boulevard, Oregon 97215), который действительно *умеет* видеть и малое, и большое. Этот журнал выходит под эгидой великого энтомолога, занимающегося главным образом жизнью муравьев, и эколога Эдварда Уилсона. Я от всей души желаю, чтобы и в Англии сегодня воцарился тот замечательный дух, который царит в этом журнале: дух всеобщего братства и стремления защищать биологическое разнообразие природы. — *Примеч. авт.*

тий-терминов: «охрана окружающей среды».[425]

Ни один политик или общественный деятель не осмелится ныне утверждать, что он действительно считает, человечество *может* выдержать бремя той гигантской цены, которую ему приходится платить из-за загрязнения окружающей среды и гибели живой природы. И не имеет значения, что этот политик или общественный деятель делает и как он себя ведет в, так сказать, личном плане; в любом случае он как будто никогда не откажется от самой модной заботы нашего времени. Мы все согласны с тем, что необходимо охранять окружающую среду. Это государственная политика, национальная политика, местная политика, политика всех и каждого. И при такой всеобщей заинтересован-

---

[425] Примечания: 425

Я помню один совет, который дал мне собрат-писатель относительно правки собственных рукописей: всегда выбрасывать те строки или тот образ, которые кажутся тебе наиболее удачными. Я прекрасно понимаю, что ни один абзац того эссе, которое вы прочтете далее, нельзя отнести к моим лучшим произведениям, так что у меня были все основания сунуть его в данный сборник. И я оставил его здесь только потому, что теперь знаю природу США несколько лучше и понимаю, что там существуют два весьма необычных препятствия для того, чтобы ее, эту природу, как следует оценить. Одно заключается в сложности восприятия той невероятно обширной территории, которая с первого взгляда и наводит оторопь, и завораживает. Особенно трудно нам, европейцам. Мы все, по сути дела, должны — если оказались там впервые — пройти через опыт первых поселенцев. Уже сами размеры этой страны, как мне кажется, заставляют отступить всякого одиночку, любую отдельную личность, из-за чего люди вынуждены продвигаться

в глубь континента непременно тесным кружком, длинной вереницей повозок, которой со всех сторон грозит нападение жаждущих скальпов краснокожих индейцев, автохтонного населения Америки. А второе, что поразило меня, это явившаяся естественным следствием того, о чем я только что говорил, и весьма печальная общая неспособность американцев видеть малое, некая слепота по отношению к совершенно исключительной красоте различных крошечных объектов. И вот тут мне весьма помог замечательный маленький журнал «Ксеркс», выходящий в Орегоне (по адресу: 4828 SE Hawthorne Boulevard, Oregon 97215), который действительно *умеет* видеть и малое, и большое. Этот журнал выходит под эгидой великого энтомолога, занимающегося главным образом жизнью муравьев, и эколога Эдварда Уилсона. Я от всей души желаю, чтобы и в Англии сегодня воцарился тот замечательный дух, который царит в этом журнале: дух всеобщего братства и стремления защищать биологическое разнообразие природы. — *Примеч. авт.*

ности и озабоченности совершенно ясно, что ни вы, ни я не обязаны и пальцем о палец ударить в этом отношении — разве что оказать (на словах!) помощь в формулировании общего принципа.

Есть одна история о Сэмюэле Роджерсе, английском поэте, современнике Байрона и Шелли. На одном из устроенных им литературных обедов группа его друзей завела бесконечный разговор о несправедливостях рабства. В течение нескольких часов они изливали на окружающих свои тонкие либеральные чувства. Затем один из них повернулся к молчавшему хозяину: «А каково ваше мнение на сей счет, Роджерс? Я уверен, вы не менее нас озабочены печальной судьбой несчастных чернокожих!»

Роджерс задумался. Потом, сунув руку в карман, вытащил оттуда блокнот, положил его перед собой на стол и произнес самую краткую и емкую речь из когда-либо записанных, посвященную проблеме обструкционизма.

«Я озабочен этим ровно на пять фунтов стерлингов», — сказал он.

Так вот, я уверен, что сейчас самое время каждому из нас решить, насколько он действительно *озабочен* — в том самом грубовато-добродушном и чрезвычайно прямом смысле, который при-

давал этому слову Роджерс, — тем, как в наши дни насилуется природа. В данном случае, однако, стоимость этой озабоченности необходимо выразить в виде деятельной помощи и полного изменения своего отношения к природе, а не просто в количестве банкнот. И то, что должно бы заставить всех нас почувствовать себя «богатыми» настолько, чтобы спокойно раскошеливаться на эти цели, лежит на поверхности: в большей части мест природу будут спасать не официальные организации, а все мы вместе и каждый из нас в отдельности. Если это будет иначе, если все общество не примет в спасении природы самое активное участие — вплоть до участия каждой отдельной семьи и каждой отдельной личности, — тогда вся наша привычная «дикая природа» приговорена. Пластиковый садик, стальной город, химический сельский пейзаж возьмут над нею верх. Находящиеся в ведении правительства парки и национальные заповедники, возможно, пока выживут; однако *судьба природы, существующей в жизни обычных людей, находится в руках самих этих людей.*

Сейчас я, как и прежде, живу в сельской местности (в Англии), где людям пока что удалось сохранить относительно здоровые отношения

с природой. И хотя я, безусловно, не собираюсь изображать в черно-белых тонах контраст между более-святой-чем-сам-Господь-Бог Британией и куда-менее-святой Америкой, я подозреваю все же, что одно из основных различий между культурами этих двух стран заключается в отношении обычного среднего американца или англичанина к той привычной природе, что его окружает. В терминах «плохих» взаимоотношений с природой быть озабоченным ее состоянием означает сознавать, что лично ты ведешь себя по отношению к ней неправильно. А вот непонимание того, что лично ты ведешь себя неправильно (проявляемое в патологической тенденции обвинять всех в жадности и в том, что вся работа по охране окружающей среды ведется неправильно), как раз и представляется мне весьма слабым местом в отношении американцев к экологии. Это фундаментальное, личное и частное, правило взаимоотношений с дикой природой и является основной целью моих дальнейших рассуждений. Именно его мне хотелось бы обсудить в данном эссе, причем в двух-трех весьма различных аспектах. Я надеюсь также предложить каждому выбрать какое-нибудь место — в непосредственной близости от его дома, — где тоже кое-что

можно сделать в плане решения экологических проблем.

Но прежде всего мне придется рассказать о двух-трех сделанных мной весьма болезненных исторических наблюдениях. Почему Британия способна демонстрировать значительно лучшую сохранность дикой природы — в больших и малых городах, в пригородах и деревнях, — чем США? Более благоприятной в этом отношении обстановкой у нас, в Англии, мы в значительной степени обязаны, разумеется, совершенно случайным обстоятельствам, а вовсе не более развитому сознанию англичан, понимающих всю необходимость охраны окружающей среды.

Американские фермеры обращаются с природой гораздо более «эффективно». Они произвольно меняют ландшафт, чтобы он лучше подходил для обработки земли с помощью машин. Они также используют большее количество ядов. А британский фермер обладает традиционной терпимостью по отношению к природе; девять человек из десяти по-прежнему с радостью пожертвуют участком пахотной земли ради хорошей охоты или рыбалки, прикармливая ту дичь, на которую охотятся, оленей, лисиц и прочих животных, тем самым давая кров и про-

питание многим другим видам живых существ. Кроме того, поля у нас гораздо меньше и чаще всего разделены тем, что наилучшим образом подходит для различных мелких представителей живой природы: густым плетнем, или живой изгородью, или каменным забором грубой сухой кладки. К тому же мы, англичане, всегда яростно защищали так называемые общинные земли, которые, согласно традиции, никогда не распахивают, оставляя тамошнюю дикую природу в покое. Крупнейшие землевладельцы прошлого оставили нам богатое экологическое наследие — разбросанные по всей стране леса и рощи, а также прекрасные парки в больших городах. Впрочем, даже если в том или ином английском городе и не выделялось под парк специального участка земли, все равно большая часть таких городов настолько медленно вырастала из своих средневековых корней, что даже относительно нестарые города куда зеленее и хаотичнее в архитектурном плане, чем их американские ровесники. Природа никогда не была полностью вытеснена из английских городов. Там, как и в пригородах, существуют определенные различия в озеленительной и садовой практике (их стало гораздо больше в настоящее время), которые

благоприятствуют дикой природе. Но даже при учете всех этих моментов, составляющих британское «счастье», есть в данном сравнении, как мне представляется, некое упущение с американской стороны, хотя недостаток этот и проявляется достаточно пассивно, да и обусловлен, что называется, исторически.

Я недавно прочел один из самых первых отчетов о жизни американских колонистов, написанный губернатором Брэфордом: «О колонизации Плимута». Это история святых отцов-пилигримов и первых мрачных лет их жизни в штате Массачусетс. Семена того отношения к природе, которое многие британские защитники окружающей среды до сих пор отчетливо ощущают в повседневной жизни Америки, отчетливо видны в этом отчете. Я в лучшем случае могу назвать подобное отношение отвратительной враждебностью. Брэдфорду естественная среда, то есть природа Америки, представлялась куда более страшным врагом, чем индейцы, интриги коллег или неудачи колонистов. Разумеется, было бы странно говорить о враждебном отношении к природе в современных Соединенных Штатах, однако там все еще жива некая всеобщая подозрительность по отношению к ней или, точнее,

некое холодное равнодушие, словно природу можно официально заставить просить прощения за те пот и слезы, которые она заставила проливать первых поселенцев, но невозможно ожидать от людей, чтобы они стали полностью ей доверять, не говоря уж о том, чтобы ее любить; все это сильно напоминает мне то отношение, которое и до сих пор присутствует у многих моих пожилых соотечественников к немцам.

К этому достаточно давнему отторжению дикой природы от человека (к сожалению, переросшему в равнодушие) следует добавить и более поздние исторические факторы. В XIX веке многие иммигранты из Европы (например, ирландцы и итальянцы) прибыли в Америку с горьким, свойственным старому миру опытом депрессивной и экстенсивной сельскохозяйственной экономики. Единственное, к чему многие из них пришли, привезя это решение с собой вместе с чемоданами и узлами, было абсолютное нежелание когда бы то ни было работать на земле. Если пользоваться социологическим жаргоном, то именно потомки таких иммигрантов с течением времени и создали в высшей степени урбанизированный образ жизни. Кроме того, в сегодняшней Америке существует также проблема интеллектуаль-

но доминирующей субкультуры: еврейской. Единственный недостаток, которым обладает этот необычайно одаренный народ (более того, недостатком, за который его и винить-то нельзя, поскольку он проистекает из многовекового опыта проживания в гетто и диаспоре), — это слепота по отношению к природе. В классическом идише, например, существует очень мало слов, обозначающих различные цветы или диких птиц. Великий писатель Исаак Бабель прекрасно сознавал это!

И наконец, существует, так сказать, «прибыльный» аспект американского мировоззрения, тоже явившийся своеобразным следствием периода становления плимутской колонии: прежде всего, это склонность максимально усиливать доходность любого предпринимательства. Нельзя открыто грабить природу, отнимая у нее последние медяки, и ожидать, чтобы она после этого выглядела цветущей. Я, пожалуй, готов согласиться, что первым американским поселенцам можно отчасти простить их ошибочную уверенность в обратном. Ведь, по словам буквально каждого историка, писавшего об американских колонистах, несколько их поколений воспитаны с ощущением бескрайней новой территории,

которую жизненно важно освоить. Разве имеет какое-то значение, если ты оставишь после себя несколько квадратных миль загубленной земли, когда вокруг еще столько неосвоенных, девственных просторов? Но даже и сегодня нас потрясает — настолько мы, европейцы, привыкли воспринимать США как некую единую, огромную и чудовищно урбанизированную территорию! — как много дикой природы сохранилось, скажем, между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом. Каждый раз, когда я лечу в этом направлении, я думаю о том, что трудно все же винить первые поколения американцев за их грехи в освоении этих земель. И дело не только в огромности территории, свою роль играл и ее, так сказать, «внешний вид». Естественно, эта земля обетованная привлекала главным образом бедняков. По всему миру бедняки — что вполне понятно — всегда были куда больше озабочены тем, как обеспечить себя и свою семью, чем защитой окружающей среды. В былые годы любые действия по ее защите предпринимались исключительно представителями того общественного класса, которому никогда не требовалось совершать массовую эмиграцию; это были хорошо образованные и хорошо обеспеченные люди. Благополучно вернувшись в старую

Европу и удобно устроившись там, они могли позволить себе такие благородные развлечения и тонкие чувства. А вот бедные эмигранты не могли. Однако самая очевидная ирония наших дней заключается в том, что подобное, характерное для воззрений бедняков на природу, а потому и простительное им свойство по-прежнему является превалирующим в Америке, самой богатой стране мира.

Я не пытаюсь преуменьшить те усилия и те средства, которые в настоящее время тратятся в Соединенных Штатах на охрану окружающей среды, но все же подозреваю, что до некоторой степени их отношение к данному вопросу все еще испытывает значительное влияние старых взглядов и обычаев. Подобно определенной разновидности совершенно беспринципных миллионеров, превратившихся в общественных благодетелей, новые официальные «хранители» окружающей среды чрезмерно обеспокоены тем, чтобы продемонстрировать всем, как сильно переменилось их отношение к ней. И этой проблеме уделяется чересчур много внимания в той самой, ныне признанной ошибочной манере, которую сперва широко опробовали во взаимоотношениях с индейцами — то есть в виде резерваций или

заповедников, якобы призванных спасти природу, а на самом деле совершенно «показушных» участков территории, чего совершенно недостаточно в плане общей реинтеграции природы в обычную жизнь общества.

Даже само по себе слово «обычный» не очень характерно для восприятия американцев. Вот что-то огромное, выдающееся — это да! Это способно произвести впечатление и привлечь сердца и кошельки мужественных американцев. И, возможно, именно эта (во многих иных случаях весьма привлекательная) национальная черта — любовь ко всему большому и выдающемуся — помогает объяснить, почему столь многие американские города и пригороды были начисто списаны со счетов профессиональными экологами как абсолютно безнадежные. Однако все это районы по-прежнему весьма густонаселенные, где реинтеграция живой природы особенно — прямо-таки настоятельно! — необходима, если есть желание произвести некие фундаментальные изменения в общественном отношении к проблеме охраны окружающей среды. Тут, на мой взгляд, нужно очень четко сформулировать конкретную цель: всячески благоприятствовать сохранению и развитию дикой природы, *какой*

бы незначительной и скромной она ни казалась, повсюду, на заднем дворе у каждого горожанина или его соседа, и ни в коем случае *не лелеять ту* иллюзию, что дикая природа — это только те крупные, эффектные и редкие звери и птицы, которых можно увидеть по телевизору или случайно во время летнего отпуска в национальном парке, расположенном в глухом уголке страны.

В упомянутом «соревновании» англичане значительно выигрывают именно на этом уровне. Они вполне терпимо относятся к той обычной природе, которая их окружает, потому что *хотят*, чтобы она их окружала. Они, возможно, ею и не интересуются, однако считают справедливым, чтобы и у природы было право на выживание, а также все условия для этого. Это делается почти бессознательно, нам это просто кажется естественным — в самом прямом и полном смысле данного слова.

Еще один неверный (или по крайней мере подозрительный) акцент в активной охране окружающей среды — это когда стремятся улучшить состояние особенно важных для человеческой жизни сред: воды и атмосферы. Разумеется, успех в этой области поможет и другим формам жизни, существующим рядом с человеком, так что я став-

лю под вопрос отнюдь не конечный результат этих усилий, а тот безжалостно прагматический способ, с помощью которого охрана окружающей среды порой воспринимается как единственная потребность человеческого общества, а не как *общая* потребность и человечества, и природы. Подобная направленность может превратить охрану природы в некий побочный продукт человеческих забот. Я полагаю, что столь абсурдное отношение к этой проблеме возникает потому, что охрана окружающей среды — хотя это и не единственная человеческая забота — действительно является тем, за что человек единственно несет ответственность, реагируя на природу извечным вопросом: «А что в ней для меня?».

Позвольте мне пояснить свою мысль простой аналогией. Я имею в виду то, что порой называют низшими, или первичными, формами живой природы, нечто вроде ее младших детей, и я уверен, что мы, взрослые особи человеческой эволюции, несем по отношению к «детям природы» в точности ту же ответственность, что и к своим собственным детям. Однако мне в подобном подходе не нравится то, что охрана окружающей среды представляется неким путем к Городу Удовольствий, выдуманному людьми, — то есть

люди целенаправленно делают из природы этакую бедную сиротку. Защита дикой природы в окрестностях своего города (дома, фермы) становится похожей на защиту осиротевших детей: это нечто находящееся на попечении специализированных учреждений и институтов, но совсем не то, что нас с вами непосредственно касается.

Однако довольно о негативных исторических выводах. Давайте посмотрим повнимательнее на фундаментальное ядро охраны окружающей среды — сад на заднем дворе вашего дома.

Я порой встречаю мнимых любителей природы, которые говорят, что подкармливают птиц у себя в саду и даже устраивают для них различные домики — да господи, разве могут они сделать для птиц что-то большее? Я хорошо знаю такие сады — красивые, ни одного сорняка, только безупречные газоны и цветы. Сразу ясно: там никогда не встретишь тех растений, которые свойственны данной местности, а газон чересчур плотен для того, чтобы птицы могли вить гнезда в такой траве (а ведь далеко не все птицы гнездятся и высиживают птенцов в дуплах или на ветвях деревьев); к тому же в таких садах постоянно используются инсектициды.

Что нужно для жизни природы? Во-первых,

уединение, тайна, даже на самом маленьком заднем дворике: как и каждому человеку, природе нужно такое место, где ее жизнь может быть недоступна для чужих глаз. А многие современные сады похожи на искусственные стеклянные муравейники с внутренними перегородками, где все то, что происходит внутри, полностью доступно взору тех, кто снаружи. Во-вторых, поскольку в природе постоянно происходит процесс жертвоприношения, ей необходимы жертвы. Можно, конечно, уничтожить всех безымянных насекомых на своем участке земли, а потом жаловаться, что у вас в саду совершенно нет бабочек. Ясно, что для выполнения высказанных мной требований нужны перемены во всей существующей концепции садоводства и озеленения приусадебных участков. И тут снова, по-моему, англичане оказываются несколько впереди американцев — и снова главным образом по неким случайным, исторически обусловленным причинам.

Кроме того, в США очень популярны этакие «синтетические» сады. Там вообще больше всего ценится то, что способно экономить время. Инсектициды и гербициды, например. Также очень важны безупречное функционирование, аккуратность и эффективность. Лужайки перед домами

американцев очень аккуратны. Во многих пригородных районах — что, безусловно, характерно в равной степени и для Британии — более чем принято соблюдать общие правила: сажать одинаковые растения, одинаково размечать сад (хотя и стараясь, конечно, чтобы твой сад был чуточку лучше, чем у соседа). В Америке газон, очищенный от сорняков, — это тест на социальную приемлемость; а человек, вырастивший самые лучшие в округе розы, ходит с высоко поднятой головой и посматривает на всех свысока.

В истории садового искусства *jardin anglais* (то есть «английский парк») всегда требовал изысканного беспорядка. Кое-кто из американских гостей, приехав в Англию, даже высказывает предположение, что в высшей степени регулярные сады при некоторых особняках Елизаветинской эпохи или XVII века — это и есть настоящие английские сады. О, как глубоко они заблуждаются, ибо это всего лишь стилизованные аристократические копии итальянских и французских образцов. Настоящий английский сад всегда был двоюродным братом английской живой изгороди и английского луга. Он всегда функционировал *заодно* с дикой природой, тогда как искусственный французский и итальянский

сад (или парк) всегда дикой природе сопротивлялись. Хотя для сада в экологическом отношении нет ничего лучше существования заодно с дикой природой — такой сад с честью делят между собой его законный владелец — человек — и не менее законные естественные его хозяева: птицы, звери и насекомые, обитающие в данной местности. Когда птицы или насекомые залетают в город, то ищут, глядя вниз с высоты, всего лишь разнообразную пищу и привлекательную в этом отношении растительность, а не залитый неоновым светом лоток, где продают гамбургеры, похожий на пятьдесят тысяч других таких же лотков. Итак, что же нам делать?

Очевидно, что первое — это запретить использование в садах всех инсектицидов, которые получили столь широкое распространение в начале отвратительнейшей — в плане истребления живой природы — цепной реакции XX века. С этим очень тесно связано второе: гербициды. Каждое «научное» заверение насчет практически полной безвредности гербицидов — чаще всего откровенная ложь, поскольку все подобные продукты имеют целью нарушение природного равновесия. Затем нужно урезать площади, отведенные под газоны. Ухоженная трава газона обеспечива-

ет крайне слабую экологическую отдачу. В этом отношении очень хороши вечнозеленые растения, используемые как живая изгородь, особенно если они вдобавок дают богатые нектаром цветы и съедобные плоды или ягоды. Такая живая изгородь не только привлекает птиц, но и дает кров весьма полезным насекомым. Еще один важный момент — это выбор цветов и декоративных кустарников для клумб и оформления дорожек. Некоторые автохтонные разновидности мяты, плюща, маргариток и т. п. выглядят, возможно, несколько скромнее их современных «селекционных» разновидностей, однако их, несомненно, предпочтут самые различные насекомые.

Если вам интересно, чего это я тяну волынку и без конца нудно повторяю «насекомые, насекомые, насекомые», то ответ очень прост. Впрочем, сперва я бы хотел все же дать еще один пример того, как легко слова превращаются в опасно затемняющий их истинный смысл ярлык. Большая часть насекомых попадает в весьма нелюбимую американцами категорию «противных» маленьких и неотличимых друг от друга существ. Если, по мнению расистов, все представители той или иной ненавистной им расы выглядят совершенно одинаковыми, то для многих американцев, как

мне кажется, большая часть мира насекомых безнадежно похоронена под ярлыком «жук», точнее, «жучок». Отсюда и весьма показательное презрительное выражение «перестань жужжать!», и все эти электронно-механические «жучки» и связанные с ними выражения типа «поставить «жучок», «жучок» в телефонной трубке» и т. п. Если пользоваться таким ярлыком, то все насекомые как бы сами собой попадают в категорию природного эквивалента политических «красных».

У меня есть неопровержимые доказательства этой национальной инсектофобии, ибо она проявлялась у каждого моего американского гостя, когда они, приехав ко мне в Англию, лишь сокрушенно качали головами по поводу нашего упорного нежелания установить у себя в доме дополнительные двери с сеткой. «Ну когда же наконец, — прямо-таки написано было на их лицах, — эти ничего не смыслящие в гигиене англичане постигнут элементарные санитарные нормы жизни?» Что ж, дело, возможно, в том, что в США гораздо больше разновидностей насекомых, которые способны разносить различные инфекции, чем у нас, в Англии. Но все-таки, пожалуй, тут нечто иное! Мы проводим куда более четкую грань между безвредными садовыми и

полевыми насекомыми, которые часто залетают в дом, и теми, которые представляют для нас и наших садов реальную опасность. Хотя единственное подтверждение моим словам — это отсутствие в нашей речи все покрывающего слова *bug*, «жучок».

А может, взять да и уничтожить всех жуков бомбами? Но это совершенно невозможно, ибо насекомые прямо или косвенно являются основным источником питания для бесчисленных более высоких форм жизни! Если вы безжалостно уничтожите своих «жучков», это будет означать, что вы строите здание охраны окружающей среды без фундамента и даже без первого этажа. Легко оценить собственный сад с точки зрения его экологического благополучия, проверив, много ли в нем насекомых. В данном контексте это означает, что если там чисто, то есть насекомых нет, значит… там грязно!

Реально, с точки зрения этики, не существует более ясного решения, которое непременно следовало бы принять в наши дни: полностью запретить использование инсектицидов, причем в первую очередь перестать применять их у себя в саду, призывая соседей сделать то же самое. Однако же, что очевидно, данный процесс

этим ограничиться не может. Жизненно необходимым условием охраны природы в вашем саду является ее охрана повсюду, в том числе и в окрестностях вашего дома. Хоть я и не сомневаюсь в наилучших побуждениях тех достойных людей, что управляют большей частью заповедников, которые я посетил, побуждения эти все же зачастую, как мне кажется, исходно основаны на порочном принципе. На самом деле координаты подобных заповедников должны быть известны всем, а использование самих заповедных мест строго определено тем самым, ныне ставшим старомодным названием, которое им некогда дали: *nature sanctuaries* — заказники. Жизненно необходимо, чтобы близ городов и столиц имелись некие участки незагрязненной территории, где сохранилась «дикая» природа и куда людям вход *заказан*. Но, боюсь, условие «людям вход воспрещен» окажется абсолютно несовместимым с устройством площадок для пикников, с прогулками по тропинкам и прочими подобными занятиями, которые обычно разрешаются в таких местах с целью достижения некоего компромисса между общественным и гражданским понятием долга, стремлением получить удовольствие и истинной целью охраны окружающей среды.

Но даже национальный парк и прилегающий к нему заповедник дикой природы имеют маловато смысла в экологическом отношении, если все окрестные пахотные земли регулярно травят инсектицидами. Вот тут-то я и подхожу к самой сути данного вопроса. Абсолютно необходимо переосмыслить то, где именно охрана окружающей среды наиболее осмысленна и необходима. Вместо того чтобы мечтать о некоем совершенно безлюдном далеке как идеальной территории для сохранения дикой природы, следует пустить весь процесс как бы в обратном направлении. Неконтролируемое опрыскивание растений инсектицидами в любом случае должно производиться на безопасном — для людей и природы — расстоянии от городов и селений и как можно дальше от них; а город вместе с широким зеленым поясом вокруг него должен стать наипервейшей в плане охраны окружающей среды зоной. Подобная традиция уже стихийно создана во многих английских городах. И немало различных видов живых существ, некогда обитавших исключительно в сельской местности, теперь с удовольствием перебираются в пригороды, точно протестуя против загрязнения их естественной среды.

Если живые изгороди, рощицы и другие (с точки зрения нацеленного на прибыль фермера) «зря пустующие», невозделанные территории следует непременно восстановить в английском пейзаже, то это прежде всего должно быть сделано именно в таких охранных зеленых зонах, опоясывающих крупные города. Если фермеры к этому требованию не прислушаются, тогда нужно «подключить» общественные власти. В противоположность расхожим представлениям, многие птицы исключительно терпимы к шуму общественного транспорта. Мне приходилось видеть некоторые их виды даже в кустарнике на обочине фривея в Лос-Анджелесе, всего в двух-трех метрах от сплошного стального потока машин. Однако предупреждаю: характер и тип зеленых насаждений всегда должен определять эколог. Находящееся во владениях города свободное пространство должно быть засажено растениями с пользой для местной природы, а не ради гордости горожан и не для того, чтобы радовать их взоры пестрыми цветочными клумбами.

Я бы очень хотел иметь реальную возможность представить в качестве примера свой собственный сад здесь, в Англии, а не пытаться выразить все это на словах. Я не раз предпринимал попыт-

ку внедрить во всеобщую практику все то, к чему призываю в своих проповедях. Я не применял и ни за что не стану применять инсектициды буквально за порогом собственного дома. Я свел использование гербицидов до предельного минимума. И да, вы правы: тот участок земли, посреди которого стоит мой дом, весьма далек от того, чтобы служить мечтой садовода. Примерно половина сада заросла дикими кустарниками и травами: какие бы семена там ни созрели, им позволено прорасти, будь то чертополох, щавель или кипрей; для меня не имеет никакого значения, что они стоят на первых местах в списке типичных сорняков. Мой сад находится в городе, и он совсем небольшой по американским стандартам, однако там нашли приют пять или шесть вполне способных к размножению млекопитающих, примерно дюжина разных видов птиц, которые там и гнездятся, а еще большее количество пернатых прилетает ко мне «в гости»; там довольно много бабочек и мотыльков и в целом прямо-таки роскошная в своем разнообразии компания насекомых. Кроме того, я избавил себя от тяжелой работы, поскольку позволил природе самой заботиться о себе так, как ей вздумается. Мне пришлось только научиться спокойно ре-

агировать на выражения лиц ортодоксальных садоводов, которых явно шокирует вид моего сада. Могу лишь с уверенностью заявить, что подобный «позор» сразу становится гораздо легче переносить, как только примешь окончательное решение. А вскоре уже начинаешь понимать, что те, кто тебя стыдит, просто наполовину слепы, ибо не видят той награды, которую ты заслужил, не могут осознать, как прекрасна та дивная гармония, которую подобный беспорядок и лень привносят в повседневную жизнь.

Ничто не может отменить того исходного права, которое имеет природа на вашу земельную собственность, того титула, которым она обладала задолго до того, как вы стали владельцем этого участка земли, задолго до того, как вы вообще появились на свет. И нечего спорить о том, где именно и с чего начинается охрана окружающей среды. Она начинается прямо с палисадника у вас под окном. То есть она начинается, если ее начинаете вы, и только тогда, когда вы перестаете бессмысленно произносить слова «охрана окружающей среды», просто «веря» в то, что охрана окружающей среды где-то существует, и радостно соглашаясь с этим. Здесь можно выбрать только одно из двух: вы либо действуете сами, либо

осуждаете чужие действия.

А теперь давайте рассмотрим еще один образ: человека с ружьем, охотника, являющегося предшественником и прототипом всех эксплуататоров природы. Поскольку взгляды мои, уверен, не принесут мне популярности, лучше я сразу объясню, что не собираюсь, подобно столь многим реформаторам, действительно запрещать тот публичный дом, один вид которого всегда вызывал во мне зависть по отношению к другим мужчинам, но в который я так никогда и не решился войти сам. Я провел значительную часть своей юности, охотясь на уток, и прекрасно помню, на что это похоже, когда в зимних сумерках сперва слышишь судорожный шелест крыльев, который все ближе и ближе, потом видишь темный силуэт и слышишь, как птица тяжело, с шумом шлепается в тростники неподалеку. Ни одна другая забава или вид охоты, которые я пробовал в своей жизни, не вызывали в моей душе столь же сильного возбуждения и волнения, и ни одно другое занятие не оставляло у меня ощущения столь же приятно потраченного времени!

Меня учил охотиться человек по имени Брили, принадлежавший к старой школе. Мне, например, не разрешалось стрелять в птицу, пока я не

доказал в достаточно удовлетворительной для него степени свое умение стрелять по жестянкам и бутылкам, которые он подбрасывал в воздух в качестве движущейся мишени, — а попадать в них я научился далеко не сразу. Кроме того, мне разрешалось стрелять только в разрешенную для охоты и съедобную дичь. И только с той поры, когда от меня действительно можно было ожидать, что я ее подстрелю. Еще одно внушенное мне Брили правило таково: никогда и ни при каких обстоятельствах не прекращай поисков подстреленной птицы. Если тебе помешала сгустившаяся темнота, назавтра снова отправляйся в те же места. Автоматическим оружием пользуются только варвары; если ты не можешь убить утку с двух выстрелов, это твоя вина, ибо ты свой охотничий шанс получил, но не сумел им воспользоваться. Тогда меня, помнится, ужасно раздражали все эти бесконечные правила. Теперь же, когда я порой вижу то, что мы у себя в деревне называем городской забавой (когда горожане начинают беспорядочно палить в любую движущуюся мишень), я в душе снимаю шляпу перед старым Брили. Как и подавляющее большинство охотников старой школы, он был отличным полевым натуралистом, так сказать, стихийным

естествоиспытателем и искренним любителем природы, не считая того, что чрезвычайно точно различал еще издали свиязь и дикую утку на фоне даже самого темного неба. Брили давно уже нет на свете, но, по-моему, всемирное сообщество охотников чрезвычайно нуждается в таких людях, как он, — в качестве своих арбитров.

Что же касается его в высшей степени справедливых «законов», особенно одного из них, то я, разумеется, и надеяться не могу, что сумею убедить американцев, а тем более владельцев огнестрельного оружия, в том, что стрельба из автоматического оружия во время охоты должна быть запрещена. В какой-то период своей жизни я и сам некоторое время пользовался таким оружием, и мне показалось, что из него я не просто хуже стреляю и успеваю ранить куда большее количество живых существ, чем убить, но и уничтожаю самый существенный элемент охоты: охотничий азарт. Удовольствие, получаемое от простой охоты, тоже, разумеется, связано с убийством, но все-таки не с убийством любой ценой. Это как бы пари, когда разрешается сделать максимум два выстрела; между прочим, это на один больше, чем ударов при игре в гольф. Если честно, у меня всегда возникали сомнения насчет целесообраз-

ности этих огромных новомодных ягдташей и гигантских тяжелых корзин для рыбной ловли, которые напридумывала наша промышленность. Все великие виды спорта, в том числе и охота, очень четко определяются согласованными ограничениями и запретами, и настоящее мастерство заключается в том, чтобы победить, не выходя за рамки установленных жестких правил. Так что нам давно пора устанавливать правила поведения и определять параметры снастей, которые могут или не могут быть разрешены охотникам и рыболовам. Оба этих вида человеческой деятельности превратились теперь практически в чистый спорт, и их необходимо регулировать, как и все прочие виды спорта.

Другая растущая необходимость — это проверка знаний и умений охотника. По-моему, очень плохо, когда мужчина или женщина без каких бы то ни было вопросов могут купить ружье, просто заплатив деньги в кассу; не менее плохо и то, что они могут прямо сразу отправиться в лес и начать палить из этого ружья в первого же попавшегося зверя. Я бы создал определенную шкалу оценок для экзамена по охотничьему мастерству, который обязательно нужно сдать, прежде чем тебе выдадут охотничье свидетельство; и я бы

запретил получать такие свидетельства несовершеннолетним по причинам, о которых вы легко догадаетесь сами; я бы также очень хотел, чтобы был введен обязательный или даже принудительный курс для охотников, где учили бы различать виды диких зверей и птиц и общей этике охоты. Между прочим, все это прямо-таки незначительные требования, если сравнивать их с теми, что предъявляются при сдаче экзамена на мастерство морякам, пилотам, полицейским и людям некоторых других профессий — всем тем, кто держит в своих руках жизнь и смерть живых существ.

Сам я отказался от охоты по тем же причинам, что и многие другие люди: в один прекрасный день я понял, что не могу испытывать радость от того, что вижу птиц и зверей на воле, среди дикой природы — и уже в следующий момент убиваю их. Вы не просто вечерком отстреливаете по лицензии оленя — вы вместе с оленем убиваете частицу счастья, которое другой человек, возможно, испытывал бы, наблюдая за этим животным и радуясь его красоте и тому, какое замечательное потомство у него будет. Мальчишкой я подстрелил — исключительно из вредности и озорства (и, разумеется, находясь достаточно далеко от

своего строгого наставника, об этом нечего даже и говорить!) — нескольких стервятников, а также воронов, которые уже и тогда были редкостью на юге Англии. Теперь же вороны здесь практически полностью истреблены. Я вот уже много лет не слышал их глубокого, горлового карканья, которое ни с чем не спутаешь, этого «квар-р-рк», доносящегося с небес. Мне приходится теперь ездить в Уэльс, проезжая сотню миль, только чтобы наверняка еще раз услышать этот крик. То, что тот школьник, то есть я, помогал обществу уничтожить навсегда — или по крайней мере на всю свою собственную жизнь, — было одним из последних самых благородных и мирных звуков в небе над его родиной.

Еще один предмет спора, для которого здесь осталось уже очень мало места, — это утверждение, что охота якобы помогает охранять окружающую среду. Разумеется, дичь, на которую разрешена сезонная охота, действительно довольно тщательно охраняется: ограничены размеры ягдташей и продолжительность охотничьего сезона, предпринимаются попытки как-то защитить среду обитания того или иного животного. Но зато страдают все остальные, и особенно те дикие животные и птицы, которые стали неволь-

ными жертвами в соревновании с винтовкой или карабином. Одна из трагедий, отмеченных в британской истории охраны окружающей среды (которая, спешу добавить, имеет еще немало черных пятен, гораздо больше, чем вы, возможно, сумели сосчитать благодаря моим предшествующим рассуждениям), — это почти полное и внезапное исчезновение в последние двадцать пять лет многих видов наших птиц, являвшихся наиболее популярной дичью, на которую была разрешена охота. Инсектициды нанесли их поголовью тяжкий урон, однако главным их врагом остается профессиональный егерь, призванный охранять лес от браконьеров. Хотя я терпеть не могу подобные методы — многие из егерей по-прежнему пользуются ловушкой-шестом и таким незаконным способом, как отравленная приманка, — я не могу по-настоящему винить их. Им платят за то, чтобы они приманивали и охраняли дичь для осеннего охотничьего сезона, и если та деревянная перекладина, на которую они вывешивают убитых ими «паразитов» (то есть хищников), полна, это доказывает, что они честно заработали свои деньги. Винить во всем следует их хозяев.

И во всей этой так называемой охране окружа-

ющей среды, устраиваемой исключительно ради охоты, есть весьма большая доля тиранического и почти пуританского эгоизма. Ни один неохотник никогда не сумеет оценить такое великолепное зрелище, как несколько жирных фазанов, одновременно клюющих зерно на краю поля. Или еще более прекрасное: камнем падающий вниз сокол-сапсан или ястреб-перепелятник, резко снижающийся над лесной поляной в своем смертельном для жертвы броске. Но ни один «нейтральный» человек не имеет права голоса в обсуждении этого вопроса; охотничья индустрия сама все решает за всех. Однако это может показаться еще вполне безобидным вмешательством в жизнь природы по сравнению с тем, что творится в связи с убийственным повсеместным распространением сельскохозяйственной индустрии, а точнее, совершенно уничтожающего плодородный слой почвы и буквально все переворачивающего вверх тормашками «научного» земледелия. Впрочем, неверно уже само отношение к этим вопросам. Оно увековечивает — выходя далеко за рамки психологии и желания тех, кто действительно по-настоящему занимается охотой, — совершенно ложно понимаемую роль человека. И человек обращается с

природой не как с находящейся под преступной угрозой важнейшей частью собственной жизни, а как со своей законной охотничьей добычей. Подобное отношение делает убийство поступком вполне пристойным, хотя убийство пристойным делом не было никогда. Да, оно может быть порой необходимым, но никак не пристойным. А в Америке к тому же подобное отношение, должно быть, усиливает старинный предрассудок — или всеобщая беспечность, — трактующий природу как нечто враждебное человеку и подлежащее преследованию до победного конца. Короче говоря, на природу стоит обращать внимание только в том случае, когда она начнет умолять, чтобы ее спасли хотя бы ради тех, кто будет после нас.

Есть два вопроса, которые следует непременно задать себе, если хочешь начать охотиться с ружьем в руках. Первый из них таков: «Почему мне так нравится убивать?» Второй еще более важен: «Что или кого я только что убил?»

Ответ на второй вопрос, позвольте вас предупредить, никогда не может звучать просто как название какого-то животного. По сути дела, на этот вопрос есть только один честный ответ, и только один честный поступок может совершить охотник, искренне отвечая на этот вопрос.

Если какая-то группа людей и кажется достаточно невинной в этом всеобщем насиловании природы, то это довольно большое и весьма аморфное сообщество разнообразных натуралистов, орнитологов, собирателей гербариев, фотографов — то есть любителей природы. Самая неприятная разновидность в этой группе — коллекционер; к счастью, в наши дни она стала довольно редкой. Можно почти безошибочно предположить, что любой коллекционер (то есть тот, кто убивает дикие растения или животных ради собственного удовольствия и тщеславия) имеет все задатки начальника концентрационного лагеря. Собирание яиц, охота на бабочек, таксидермия — вся эта постыдная группа нарциссических и паразитических хобби приобрела столь очевидно злостный характер, что я даже не стану зря тратить время на обвинения в адрес этих занятий.

У натуралистов-любителей имеется на счету и менее тяжкий грех, и я, рассуждая об этом, дойду наконец до самой сути того, что следует сказать о нашем нынешнем общем искаженном представлении о природе. Я называю это «манией идентификации». Ее ярким примером служит та совершенно идиотская игра, весьма популярная в

настоящее время, которой увлекаются некоторые современные орнитологи: соревнование в пересчитывании видов, из-за которого в назначенный день орнитологи-любители мечутся как сумасшедшие в пределах определенной местности, а потом подсчитывают, кто сумел составить самый длинный список. Эта забава снова возвращает нас практически к той же самой общечеловеческой ошибке, с которой я начал свое эссе: к тому патологическому восторгу, который мы испытываем, с невероятной скоростью давая чему-то названия, а потом с той же скоростью их забывая. Если бы подобное пересчитывание видов было просто некоей формой идиотизма, которым страдает орнитологическое меньшинство, на него можно было бы вообще не обращать внимания. Но, к сожалению, стоящая за этим философия умудряется довольно глубоко проникнуть в наши души, в нашу систему образования и в наше отношение к природе.

Для профессионального ученого корректно сделанная классификация — основной инструмент его профессии. Однако для неспециалиста, по-моему, классификационная процедура имеет в высшей степени второстепенную значимость. Созерцание природы и получаемая от нее ра-

дость, как мне кажется, бесконечно важнее, чем знание того, как называется каждая из ее составляющих и в какую клетку огромной таблицы ее следует поместить. Любой образованный и имеющий опыт работы биолог скажет вам, что идентификационная экспертиза имеет примерно такое же отношение к собственно биологии, как знание цветов государственных флагов к профессии дипломата (скажем, министра иностранных дел). Я полностью возлагаю вину за столь узколобый и поверхностный подход к различным классификациям явлений природы на плечи натуралистов-любителей. Ничто не способно быстрее вывести новичка за истинные пределы целостной научной темы или вообще науки, чем дурацкая привычка сразу и всему давать новые названия, столь свойственная данной разновидности «экспертов». Такой новичок думает, наверное, что общение с природой — это разновидность проверки его научной памяти, решение головоломки, за которое, правда, не дают призов; и он, вполне естественно, хватается за то дело, где меньше нужно платить за приобретение необходимого опыта в области «ноу-хау» (или,

точнее, «ноу-уот»)[426].

Практически все образование такого натуралиста-любителя, основанное на подходе «ноу-уот», сводится к нулю, ибо основано на утверждении, что каждый должен обладать этаким классификаторским интересом к естественной истории. Разумеется, если бы все мы стали истинными натуралистами, это решило бы многие наши проблемы. Однако же в реальной действительности с уверенностью можно сказать только одно: большая часть людей никогда не станет интересоваться природой — ни с научной точки зрения, ни как хобби — и будет лишь демонстрировать окружающим свои необычайные способности и умение всему на свете давать названия. Действительно, поскольку люди в нашем перенаселенном мире имеют все меньше и меньше контактов с дикой природой, они, возможно, скоро совсем утратят к ней интерес. Совершенно необходимо заставить эту огромную и все возрастающую армию равнодушных людей воспринимать природу как повседневную радость цивилизованной жизни. И ее совсем не обязательно подвергать классификации, или изучать, или охотиться на

[426] Примечания: 426

Игра слов. «Know how» *(англ.)* — букв.: знать как, а «know what» — букв.: знать что.

ее представителей — она просто должна в нашей жизни присутствовать. А описанных выше «энтузиастов» следует научить скучать без нее, чувствовать себя неуютно — как они заскучали бы без электричества или водопровода, если бы эти коммуникации вдруг перекрыли.

Для этого требуется несколько иной тип мировосприятия — более эстетичный и проявляющий куда большее богатство воображения. Но для начала я бы хотел, чтобы в наших школах значительно сократили «научную» составляющую, особенно в тех предметах, которые имеют непосредственное отношение к природе, а вместо нее стали бы учить детей правильному отношению к природе и правильному видению природы, опираясь на великих художников, поэтов и писателей, творчество которых так или иначе связано с природой. Именно с них, художников, артистов, нам необходимо брать пример, именно у них нужно учиться, а вовсе не у ученых. Именно они сумеют представить нам картину природы во всей полноте как в плане различных проявлений естественной жизни, так и в плане необычности, неожиданности собственного восприятия. Короче говоря, такие люди не станут тупо закрывать глаза на то, что их окружает, и видеть только

то, чем занимаются сами. Они-то понимают, что смотреть вокруг нужно как глазами блохи, так и глазами слона, в соответствии с индийской пословицей. Мы же на все смотрим слишком человеческими глазами и расцениваем все исключительно по шкале человеческих ценностей. А следует видеть и еще не развернувшийся хоботок мотылька, и древнее русло ледника, охватывая одним взглядом и самое маленькое, и самое большое. Следует видеть и замечать различные формы, цвета и структуры, уметь расшифровывать чьи-то личные художественные и литературные аллюзии, стараться почувствовать всю поэзию мира там, где псевдоученый видит только названия и повод для собственных «умных» комментариев.

Одним из проклятий нашего времени является то, что поэтический взгляд на жизнь в итоге стал высмеиваться как нечто излишне романтическое. Может быть, и справедливо, что без какой бы то ни было научной основы подобное отношение к природе может завести в болото напыщенной сентиментальности, в примитивный «уголок натуралиста», или же в дебри тошнотворных антропоморфических сценариев диснеевских фильмов о природе, или в не менее тошнотвор-

ные комментарии к документальным сериалам о жизни моря, которые показывают по телевизору. Если бы подобная дешевая сентиментальность была единственной альтернативой научному подходу к природе, я всей душой голосовал бы за науку. Однако нет никакой необходимости *рассматривать* природу по ее составляющим *ни* с сентиментальных, *ни* с научных позиций, раз есть возможность видеть картины прекрасных художников, слушать музыку, участвовать в познавательных играх или заниматься спортом.

Вот тут-то, по всей вероятности, собака и зарыта — особенно для американцев с их врожденным прагматизмом, потребностью незамедлительно ощутить *полезность* и предполагаемой цели, и средств ее достижения, ибо отсюда они делают вывод о том, что чем больше конкретных фактов известно о том или ином предмете, тем больше, по всей вероятности, от него будет пользы. Европейцы восхищаются внешним видом предмета. Американец же, скорее, будет восхищаться той или иной вещью, если будет знать, как она «работает», — и, разумеется, знание этого должно включать в себя знание всех составляющих эту вещь деталей. Маниакальное стремление на все навешивать ярлыки и выяснять, что и как функ-

ционирует, вызывающее лишь нетерпение даже в такой спокойной области удовольствий, как простое накапливание опыта, — это тот самый аспект, который один мой американский друг как-то назвал единственной и самой глубокой ошибкой американской культуры. Он назвал это также отсутствием поэзии в жизни американцев и даже еще усугубил этот вывод, сказав: «Мы пытаемся все на свете уподобить машинам». С течением времени я пришел к выводу, что столь суровое критическое замечание и является ключом к большей части неудач американского общества.

Здесь, видимо, не стоит рассуждать, был ли в целом прав тот мой друг. Но я бы, пожалуй, выбрал слово «*непоэтический*» как наиболее подходящее для отражения сути преобладающего в Соединенных Штатах отношения к природе; при этом слово *поэтический* дает наилучшую характеристику тем, кто составляет великие исключения из этого общего правила, равные Одюбону[427] и Торо.

Поэзия, увы, эфемерна, ее нельзя продать. Вы

[427] Примечания: 427

Одюбон, Джон Джеймс (1785–1851) — американский натуралист, художник и писатель, посвятивший свои научные труды и рисунки птицам Северной Америки.

можете только предположить, что она существует, если для нее найти время и соответствующее настроение, а также осознать, что для радости ее восприятия совсем *не* обязательны научные знания.

Что же касается меня самого, то я в значительной степени воспринимаю природу как лекарство. Именно на природу я стремлюсь, чтобы оказаться подальше от слов, людей и искусственных вещей. Но природа для меня — это еще и горячая привязанность, и настоящая дружба; это и смена времен года, и возвращение, свойственное каждому сезону, конкретных цветов, зверей, птиц и насекомых, которых я так люблю. И еще звуки. Шелест крыльев кроншнепа зимним вечером, когда я уже лежу в постели. Стук воробьиных коготков по моей крыше каждое утро. Но более всего — знакомая и привычная жизнь природы, существующей и процветающей рядом с моим домом; та самая жизнь, которой охотящийся за редкими видами и особями натуралист даже и не заметил бы, настолько она обыденна. Но я приучил себя, отчасти благодаря трудам прочитанных мною философов дзен, отчасти обдумывая произведения таких авторов, как Торо, ничто не воспринимать как обычное

и знакомое в моем тысячу-раз-исхоженном-вдоль-и-поперек саду. Я совсем не религиозен, но уверен, что процесс общения с природой сродни молитве. Над ним приходится работать. Я как-то раз сказал одному монаху-бенедиктинцу, что истинная молитва для меня непостижима. «Да, — молвил он, — и со мной так было когда-то. Она может стать постижимой только благодаря бесконечным повторениям».

И я совершенно убежден, что это и есть тот самый фундамент, на котором следует основывать всю практическую деятельность по охране окружающей среды: постоянно повторяющееся ощущение и понимание того, что рядом с тобой в любом цивилизованном сообществе существует другая вселенная — мир природы. Любовь или по крайней мере терпимость по отношению к обитателям этой иной вселенной должна войти в опыт повседневной жизни городского человека, должна быть воспринята им как некий эталон гуманизма, и мы должны быть уверены, что присутствие подобного отношения в обществе и принятие его обществом — это вопрос нашей личной, а отнюдь не общественной ответственности. Наше общество бурно и болезненно реагирует на случаи жестокости в обращении че-

ловека с человеком, а те преступления, которые совершаются обществом и отдельными людьми по отношению к природе, остаются в тени. К счастью, в Соединенных Штатах появляется, похоже, все больше признаков того, что и эти «менее тяжкие» преступления против жизни на земле, то есть природы, наконец-то начинают признавать настоящими и отнюдь не менее тяжкими, а напротив, считают их истинными причинами множества тех прискорбных явлений, о которых мы без конца твердим как об основных ошибках человечества. Можно, конечно, сказать, что все эти глобальные выводы имеют весьма малое отношение к разбрызгиванию инсектицидов над вашими клумбами — ведь все соседи на вашей улице делают то же самое — или к поливанию вьетнамских деревень напалмом — ведь такова природа войны. Однако куда большее, просто немыслимое количество вещей и явлений, чем мы можем даже предположить, начинается буквально у нас за порогом, во дворе нашего дома. Общественная агрессия тоже начинается там, как и общественная терпимость.

Природа (я имею в виду дикую природу) — это неотчуждаемая часть природы человеческой. Мы не имеем права богохульствовать в отно-

шении природы. Истребите природу, и будете истреблены сами. Перестаньте заботиться о ее сохранности, и однажды — смотрите, чтобы не было слишком поздно! — вам или вашим детям придется с горечью об этом пожалеть и все-таки начать о ней заботиться. Эволюция природы не содержит никаких специальных инструкций для человека и не предполагает для него особого, первостепенного положения. Ее единственными фаворитами являются те виды, у которых всегда открытое право выбора. Кошмар нашей эпохи как раз и заключается в том, что в столь многих случаях мы этого права выбора лишены. И в основном по той причине, что человек все больше позволяет обществу с его склонностью на все навешивать ярлыки полностью узурпировать его, отдельного человека, конкретную роль и ответственность. Мы понимаем, что в отношениях друг с другом люди все должны решать сами. Но то же самое должно быть и в отношениях людей с другими формами жизни на нашей перенаселенной планете! А мы почему-то не понимаем или не хотим понять, что налаживание отношений между живыми существами нельзя, недопустимо поручать правительству, то есть тем людям, которым *платят* за заботу об обществе. И я не стану

извиняться за то, что в очередной раз повторяю одно и то же: охрана окружающей среды не может быть предметом забот кого-то другого — это *ваша* неотложная забота!

Незрячее око (1971)

Жизнь воробью мила не менее, чем нам.

Эй, деревенские, пшеницы не жалейте,

Которую от голода склевали в поле птицы!

Ваш худший враг – те очи, что увидеть не способны

Добро, которое приносят воробьи.

Джон Клэр. Летний вечер

Как-то сентябрьским днем мы с моим американским другом стояли на берегу ручья в сельской местности штата Массачусетс и беседовали о литературных делах, когда вдруг — совершенно неожиданно как для него, так и для себя самого — я бросился бежать, словно… чего-то испугавшийся впечатлительный ребенок лет десяти, а не бородатый и далеко не худенький мужчина по крайней мере раза в четыре старше. Впрочем, убежать я успел не слишком далеко,

ибо то, за чем я гнался, исчезло «за рекой, в тени деревьев», точно полковник у Хемингуэя; и, кроме того, мне пришлось вернуться, потому что на лице моего приятеля было прямо-таки написано, что серьезные люди, писатели, не должны просто так, на полуслове, прерывать важный разговор, если хотят и впредь сохранить статус «серьезного человека».

Откуда ему было знать, что я впервые в жизни увидел наконец воочию самую свою — как, впрочем, и любого английского энтомолога, занимающегося чешуекрылыми, — заветную мечту. В течение последних ста лет 157 отважных переселенцев — из вида бабочек-монархов, *Danaus plexippus*, — умудрились прижиться здесь, расплодились и даже стали попадаться в сачок; и если другие мальчики в детстве мечтали о поездах и аэропланах, то я мечтал о бабочках — о бабочках белокрылых с черными прожилками, бабочках темно-синих, о бабочках-монархах. Но, хотя первая моя реакция и была чисто инстинктивной, я не просто побежал «ни с того ни с сего», как предположил мой потрясенный приятель, за какой-то большой — и довольно часто встречающейся в США — рыжевато-коричневой бабочкой. Нет, я бросился вдогонку за целым миром воспо-

минаний… а также, должен признаться, за целой вереницей своих слепых увлечений природой.

Я очень рано начал собирать бабочек и был окружен планшетками, бутылочками с эфиром, клетками для гусениц. Потом я увлекся птицами и усердно составлял списки тех видов, которые мне удалось опознать, — в чем-то это похоже на составление списка различных марок автомобилей, которые увидел на улице и на шоссе, и практически не имеет ни малейшего отношения к настоящей орнитологии, хотя я подозреваю, что многие любители птиц ошибочно считают, что выслеживание и запись редких видов и есть суть их хобби. С птиц я перешел — уже подростком — к ботанике, но по-прежнему оставался в плену снобистского увлечения редкостями и в течение многих лет вряд ли дважды взглянул на то растение, которое мне уже удалось когда-то определить.

Затем я прошел через увлечение охотой и рыболовством — это был самый черный период моих взаимоотношений с природой, на который я теперь под воздействием Клэра и Торо стыдливо оглядываюсь, злясь на себя самого. Это мое увлечение закончилось весьма драматично: однажды в сумерках я охотился на птицу в болотах

Эссекса и поднял на крыло кроншнепа. Птица упала на влажный берег Темзы, и я поспешил поднять ее. Крик раненого кроншнепа похож на крик ребенка, и я, торопясь поскорее прикладом размозжить своей жертве голову, уже перевернул ружье, и тут кроншнеп захлопал крыльями, я поскользнулся, ружье вылетело у меня из рук, я попытался перехватить его, и в ту же минуту последовал оглушительный грохот. Потом я долго и тупо разглядывал огромную воронку в земле, оставшуюся после этого нечаянного выстрела не более чем в шести дюймах от моей левой ноги.

На следующий день я продал ружье и с тех пор ни разу намеренно не выстрелил ни в одну птицу и ни в одного зверя.

Теперь, глядя на себя со стороны как на представителя отвратительного отряда хищников-паразитов под общим названием *homo sapiens*, я понимаю, сколько раз впадал в страшную ересь по отношению к природе.

Во-первых, я был коллекционером. Одной из причин, по которой я написал — дав ему соответствующее название — роман «Коллекционер», было страстное желание выразить свою ненависть к этому смертоносному извращению. Все коллекционеры-натуралисты, в конце концов,

коллекционируют одно и то же: смерть живых существ. А в наши дни «контроля над окружающей средой» (ах, как часто это является неприкрытым эвфемизмом для уничтожения всех и любых видов живых существ, которые угрожают получению прибыли!) коллекционирование одушевленных предметов, например птичьих яиц или насекомых, всего лишь удовольствия ради просто не может не показаться отвратительным. С точки зрения морали альтернативы тут нет и быть не может.

Во-вторых, я предавался ереси уничтожения чужой жизни не пропитания ради, а из прихоти: было так увлекательно сперва преследовать свою жертву, а потом убить ее.

И, наконец, я попался в силки самого коварного искушения из всех — погони за редкостными видами: это тоже своеобразная форма уничтожения чужой жизни, только при этом уничтожается скорее даже не сам представитель редкого вида, а тот тщеславный и узколобый тупица, который, не жалея времени, гоняется за этим живым существом, отчего глаза его, по выражению Клэра, становятся незрячими, не способными видеть.

Я подозреваю, что это мое последнее преступление против природы тесно связано с распростра-

ненным мнением, согласно которому «занятие природой» — отличное «хобби». На мой взгляд, слово «хобби» здесь совершенно искажает смысл этого занятия, заодно деформируя и душу любого, кто использует это слово для обозначения своих взаимоотношений с живой природой. Возможно, в Великобритании оно имеет особенно уродливый оттенок, обозначая «занятие в свободное время» с неким привкусом исследовательства умненького маленького «любителя природы», умеющего что-то с природой делать и что-то в ней определять. Часто, даже чересчур часто, пожалуй, подобное увлечение своим хобби порождает тщеславную и одновременно тщетную попытку по-обезьяньи подражать профессионалам в той или иной области, особенно людям авторитетным, этаким идеалам прошлого, — иными словами, тем самым образцам и теориям, которых любой истинный профессионал (будь он биологом или художником) всегда пытается избежать или по крайней мере подвергает сомнению. Наглядный пример — работы, выполненные теми, кто занимается в любительских художественных кружках. Все эти люди стараются писать картины «под» Сезанна и Ван Гога. А огромная армия тех, для кого хобби является естественная

история, выбирают себе «богов» среди великих натуралистов-классификаторов Викторианской эпохи. Над ними прямо-таки витает тень Линнея, их снедает ностальгия по его теориям. Как если бы экологическое и этологическое направления новой биологии никогда не были открыты — как и для любителя-живописца, посещающего вечерние курсы, никогда не существовал бы Пикассо (не говоря уж о Мондриане[428] или Джексоне Поллоке[429]).

Я недавно видел выставку одной уже немолодой художницы. Это был настоящий эссексский примитивизм в духе *Grandma Moses*[430]. Владелец галереи сказал мне, что самой большой проблемой было держать эту весьма одаренную старую даму подальше от разнообразных художествен-

---

[428] Примечания: 428

Мондриан, Пит (1872–1944) — нидерландский живописец, создатель неопластицизма — абстрактных композиций из прямоугольных плоскостей и перпендикулярных линий, окрашенных в основные цвета спектра.

[429] Примечания: 429

Джексон Поллок (1912–1956) — американский живописец, глава абстрактного экспрессионизма — искусства, основанного на интуитивности не контролируемого разумом творчества.

[430] Примечания: 430

Бабушка Мозес *(англ.)* — прозвище Анны Мэри Робертсон (1860–1961), американской художницы-самоучки, начавшей писать в возрасте 78 лет; ее «дневные сновидения», воскрешавшие мир детства, получили всемирную известность.

ных кружков и курсов. Она и понятия не имела, что талантлива именно потому, что невинна. Она считала, что рисует плохо и ей необходимо учиться, не сознавая, что обучение — это всегда подражание кому-то. А она хороша такая, какая есть; она, как сама природа, совершенно естественна; и любое «руководство», вмешательство неизменно приведут к загрязнению этой естественности. Это яркий пример того, как человек лишается способности видеть, относясь к природе как к хобби. При таком отношении природа превращается в некое подобие курсов по обучению игре в гольф, куда вы ходите для собственного развлечения по выходным дням, или в некое зеркало, перед которым вы гордо щеголяете своим умением давать названия. Умение это начисто лишает природу ее сложности, комплексности, ее богатства, ее поэзии, ее символики и аналогий, ее властной способности пробуждать чувства — всей ее потенциальной *центральности* в жизни человека. И гораздо более значительный ущерб, чем несчастному заблудшему натуралисту, подобное отношение к природе наносит огромным массам людей, которые к ней, в общем, равнодушны. Считая «любительство» единственным возможным способом отношения к природе, они

просто пожимают плечами и отворачиваются, и в этом нет абсолютно ничего удивительного.

Лет пятнадцать назад я увлекся дзен-буддизмом, и вот чем, помимо всего прочего, я обязан этой совсем неевропейской философии: именно она заставила меня изучать отношение жителей Запада к природе. Я пришел к выводу, что мы, «обычные любители природы», обладаем жалким односторонним видением истинных взаимоотношений мира людей с миром природы, которое навязала нам наша наука, — хотя настоящие ученые все же в меньшей степени повинны в этом, чем подражающие им «любители-путешественники».

Наше общее иллюзорное убеждение состоит в том, что природа должна быть подвергнута четкой классификации, а принципы существующего в ней «бихевиоризма» разложены по винтикам, точно часовой механизм. Или скорее — ибо я, разумеется, не отрицаю необходимость и полезность подобного подхода в соответствующем научном контексте, — наша иллюзия состоит в том, что только так и могут строиться действительно серьезные взаимоотношения с природой, то есть всякие другие, по сути, считаются дилетантскими и поверхностными. Мне кажется,

подобная точка зрения опасно похожа на взгляды наших одурманенных наукой викторианских предков, которые полагали, что если ты знаешь, что *Luscinia megarhynchos* откладывает яйца обычно максимум 21 мм в длину, то ты куда более развит в своем понимании природы, чем бедный Китс, который умел всего лишь писать оды крошке *Luscinia,* весьма вульгарно именуемой в быту соловьем.

Я-то уверен, что описание Китсом соловья обладает — с чем, безусловно, можно и спорить — куда большей научной ценностью, чем данные, добытые теми достойными господами, которые преследуют птиц с циркулем и линейкой. Никакие самые строгие и достоверные таксономические факты ничего не прибавляют к реальности существования соловья; и если какой-нибудь гость из космоса, скажем, захочет понять эту реальность, то извлечет для себя гораздо больше пользы из оды Китса, чем из справочника «Птицы Великобритании». Величие этой знаменитой оды как произведения науки заключается именно в том, что она как бы уничтожает все перегородки, отделяющие феномен соловья от того, что его окружает; в ней описывается самец птицы, а не просто самец и не просто птица. Сегодня, учи-

тывая наши бесконечные разговоры о создании на земном шаре этакой всеобщей деревни и о повсеместной охране окружающей среды, нам бы следовало прежде понять релевантность такой охраны, а также то, что отсутствие правильного, *человеческого* отношения к природе уже само по себе куда более серьезный фактор в решении проблемы эффективной охраны окружающей среды, чем какие бы то ни было строгие научные знания относительно того или иного вида живой природы. Фактического материала у нас теперь собрано предостаточно; но в чем мы все еще чудовищно отстаем, так это в области эмоционально-эстетических взаимоотношений с дикой природой.

Природа — это некое *безыскусное* искусство, и единственно верное отношение к ней человека должно быть скорее бесстыдно-поэтическим, чем научным.

Мое столь дерзкое заявление, возможно, покажется кому-то опасно близким к теории романтизма и отношению романтиков к Природе (именно с большой буквы, как к чему-то пробуждающему прекрасные и благородные чувства). Это одна из тех теорий, которые легко запоминаются, когда их воплощают в жизнь гении, но

они же становятся отталкивающими, когда их облачает в пурпурную тогу та проза, что публикуется в жалком и совершенно обесценившемся журнале «Уголок живой природы»[431]. Нашей эпохе несвойственны прекрасные благородные чувства по отношению к чему бы то ни было, не говоря уж о природе. В связи с чем я и полагаю, что мы в нашем нынешнем состоянии, в нашем отвратительно загрязненном мире, должны были бы дважды подумать, прежде чем презрительно фыркать по поводу упомянутой теории романтиков и их отношения к природе.

Известно, что романтизм возник как некое противодействие промышленному развитию в период, весьма похожий на нынешний, такой рациональный и искусственный. Только во времена протеста романтиков природу готовы были изнасиловать еще более отвратительным образом, чем мы сейчас, если бы тогда имелись достаточно развитые технологии и более урбанизированное население. Теория романтизма породила еще две очень важные вещи: во-первых,

[431] Примечания: 431

...в жалком и совершенно обесценившемся журнале «Уголок живой природы». — Намек на журнал «Нейчер», освещающий вопросы связи общества и природы, который выходит три раза в месяц и издается в Лондоне с 1869 г.

в очередной раз подтвердила тождественность человечества и природы, подчеркнув те опасности, которые таятся в попытках разделить это тождество на составляющие. Но самое главное согласно данной теории — что следует из нее как явно, так и подспудно, — величие и благополучие этого состояния тождественности должно являться скорее темой искусства, чем науки. Суть науки в том, чтобы все разделять на составляющие, низводить до минимальной степени, уменьшать до предельно простого контекста; единственной же поистине гуманитарной наукой о природе в ее всеобъемлющей реальности является искусство. Позвольте мне проиллюстрировать это одной цитатой из той самой знаменитой оды Китса, которую я уже упоминал. Вот эти строки:

> *Тот голос, что я слышу на исходе ночи,*
>
> *Слыхал и древний царь, и раб его в полях;*
>
> *Возможно, та же песнь тропинку проложила*

К сердцу Руфи[432], тоскующей о доме, когда

Она в слезах среди чужих полей стояла...

Строки эти всем нам, конечно, знакомы (хотя, возможно, мы и позабыли, что в данном случае слово «clown», как и в моем эпиграфе-цитате, означает «крестьянин, земледелец», а вовсе не «шут»). Возможно, строки эти покажутся вам не имеющими ни малейшего научного смысла. Но я вижу в них — помимо высочайшей поэзии — еще и классическое утверждение того положения, которое занимает человечество во всеобщей эволюции природы. Как благодаря науке, так и повседневной жизни, мы существуем исключительно в настоящем времени, то есть, если можно так выразиться, горизонтально, а не вертикально, не спускаясь «вниз» по временной оси. И, кроме того, мы эволюционируем гораздо быстрее, чем любые другие виды живых существ на нашей планете: мы всегда стремимся вперед

[432] Примечания: 432

Руфь — прабабка библейского царя Давида. Ее история излагается в «Книге Руфи». Из любви и сострадания к своей свекрови Ноемини Руфь отправляется с ней из родного Моава в Вифлеем Иудейский и там собирает в поле колосья, дабы обеспечить им обеим пропитание. Владелец поля Вооз, восхищенный благородством Руфи, берет ее затем в жены.

и только вперед. Оба этих фактора как бы выделяют нас в общем, стабильном и неторопливом, эволюционном процессе; мы утратили контакт с родной землей — во всех смыслах этого слова. Урбанистический мир поистине вездесущ, так что ощущение окружающей природы становится почти историческим, «античным» — примерно такое же ощущение испытываешь, попав внутрь старинного замка в Нормандии или в дом елизаветинской эпохи. Один мой нью-йоркский знакомый, обладающий несколько искаженными представлениями о действительности, в высшей степени четко и сжато выразил подобную точку зрения: на днях в моем саду, услышав пение дроздов, а затем и увидев одного из них, он, потрясенный, повернулся ко мне со словами: «Господи, так это *не* магнитофонная запись?»

А вот достоинство поэзии Китса как раз в том и заключается, что это до некоторой степени именно «запись». Моего друга и меня можно было бы запросто перенести по временной оси на два, на десять веков назад от того майского вечера, и мы, вполне вероятно, услышали бы точно такое же пение дрозда. Все более и более отчетливо вижу я в природе именно этот стабильный эволюционный континуум, эту способность легко

окунаться в прошлое, подобно ножу прорезая толщу прошедших лет, прямо к Руфи, что стоит на поле в чужой стране среди колосящейся пшеницы. Природа рождена не для смерти, а для того, чтобы напоминать нам о вечности, о нескончаемости жизни. Это некий спасительный тормоз, убежище, система временных вех. Явления природы — препятствие на пути нашего безумного стремления к бессмысленному «прогрессу».

Практическая же цель, которую я пытаюсь преследовать, несмотря на всю эту весьма абстрактную литературную болтовню, — выявить недостатки нашей системы образования, слишком сильно ориентированной на научный подход в том, что касается природы. Разумеется, те, кто хочет стать настоящим, профессиональным ученым, должны получить особую подготовку, но я совершенно не понимаю, почему все остальные наши дети должны страдать? Дети куда больше нуждаются в образовании, дающем представление о взаимоотношениях человека и природы, об ответственности человечества перед другими формами жизни; и ключи к решению этой задачи куда проще найти в трудах бесчисленных живописцев и литераторов, которые — каждый по-своему — пытались определить и расширить

представления об отношениях человека и природы, вынести их за пределы простого признания того, что существуют различные виды живых существ и различные системы бихевиоризма.

Наука, возможно, и способна до некоторой степени разобраться в явлениях природы, однако она никогда не сможет понять, чего природа требует от нас, людей. Об этом поэты — например Китс и Вордсворт — знали куда больше ученых и куда лучше кончиками своих тонких пальцев чувствовали природу, чем все биологи на свете с начала времен.

Увы, совершенно нереально надеяться переубедить таких «любителей всему давать названия» — особенно европейцев и американцев, — что название той или иной вещи имеет крайне малое отношение к ее сущности, к свойственной ей внутренней красоте, к ее объективной ценности. Я не стану никого уговаривать и заставлять признать одну из самых справедливых, на мой взгляд, и простых истин, исповедуемых дзен-буддизмом, который утверждает, что имя предмета похоже на грязное стекло, которое ты поместил между собой и названным тобой предметом. Нам, жителям Запада, в силу определенных условий необходимо иметь некие базовые знания о тех

предметах, которые мы подвергаем оценке. Но наша современная (и абсолютно патологическая) тяга все называть и классифицировать представляется просто нездоровой — словно безымянный цветок не может быть достоин того, чтобы им любовались! Так, невозможно было бы любоваться и знаменитой «Солонкой Франциска I», созданной Челлини[433], пока мы не проверили бы по путеводителю, что это именно она и на нее нужно обязательно посмотреть как на знаменитое и действительно потрясающее произведение искусства.

Я думаю, что первое (и основное) преимущество, которое обретаешь при оценке природы, как и при оценке произведения искусства, — это уверенность в собственной способности видеть (и понимать) прекрасное. Правда, сейчас это стало делом особенно трудным. Подобно всем удачливым видам, человек привлекает к себе самых различных паразитов, и к этой категории я причисляю многие средства массовой информации. Именно они заражают наши умы и души,

[433] Примечания: 433

…знаменитой «Солонкой Франциска I», созданной Челлини… — *Бенвенуто Челлини* (1500–1571) — итальянский скульптор, ювелир, писатель. Изготовленная им «Солонка Франциска I» — виртуозное по мастерству ювелирное изделие в стиле маньеризма.

стремясь внушить нам, чем именно нам следует восхищаться и что ненавидеть, и вообще — желая видеть за нас, думать за нас, чувствовать за нас. Как изобретение автомобиля и самолета сделало нас ленивыми и склонными к повышенному уровню холестерина, так и подобная штамповка мнений, которой занимаются СМИ, способствует опасной закупорке оценочных мозговых извилин. Это явление усугубляется также тем, что всему экзотическому и редкому уделяется (особенно в фильмах о природе) особое, приоритетное внимание. Я, например, прямотаки мечтаю о том дне, когда Би-би-си избавит нас от путешествий на Галапагосы или Большой Барьерный риф и подарит нам серию фильмов о птицах Англии, которых можно встретить в любом саду. Мечтаю, но, боюсь, мне этого никогда не дождаться. В нас слишком слаб национальный дух, чтобы мы были способны видеть привычное свежими глазами; позвольте добавить, что это еще одна способность, куда чаще свойственная поэтам, чем ученым.

Но природе помогает по крайней мере одно: в отличие от искусства, она естественна, то есть невыдуманна и способна вечно меняться, а потому весьма плохо поддается оценочным штампам.

Любой, кто более-менее знаком с шедеврами культуры собственной страны, сочтет весьма затруднительным для себя увидеть, скажем, знаменитые полотна отечественных живописцев свежим взглядом. А вот природа способна заставить нас каждый раз заново оценивать ее. Она прямо-таки обязывает нас судить о ней с позиций поэзии.

Более всего нам необходимо научиться отличать наше, общее для всех людей, восприятие того или иного природного феномена от наших специальных знаний об этом феномене. На мой взгляд, в полевых, если можно так выразиться, условиях эти научные знания обычно сразу же вылезают на свет. Если я вижу птицу, то первое, что мне хочется произнести, — это ее название (или же меня начинают мучить сомнения, действительно ли она так называется). Затем я пытаюсь определить ее вид и, по возможности, объяснить, является ли типичным ее поведение; при этом мои объяснения основываются на тех знаниях о различных видах птиц, которые были получены мной в далеком прошлом. Впрочем, если поведение птички не выходит за рамки обычного, то сей «научный процесс» длится совсем недолго — самое большее секунду или две. А

далее уж я дозволяю поэзии взять надо мной верх. И поэзия эта весьма сложна и непосредственным образом связана с чистотой полета и звука, с изяществом формы и благородством оперения; она имеет также определенное отношение и ко всему, что оформляет полет той или иной птицы — голубое небо для стервятника, густые колючие заросли для певчей птички, — к той среде обитания, которая для нее характерна. А далее все это оказывается связанным с поведением других птиц, с разнообразием растущих в данном краю цветов и вообще — с тем ощущением конкретного места, которым обладаю я сам, а также с тем, какое сейчас время года, улетают или прилетают перелетные птицы, в каком я в данный момент пребываю настроении. Очень важна также, оказывается, вся моя прошлая жизнь, поскольку природа способна как бы повернуть историю вспять, отправить меня назад по временной оси при виде практически любой птицы, бабочки или цветка и вновь провести по лабиринту моей собственной жизни к ее истокам.

Мне бы очень хотелось попробовать описать, на что это похоже. Хотя, возможно, этот процесс получится у меня чересчур рациональным, этакой четкой системой свободных ассоциаций. Однако

единственной по-настоящему определенной частью его является мое сознательное неприятие слишком узкого орнитологического или ботанического подхода к природе. На самом деле я уверен, что только так и можно воспринимать дикую природу, ибо ее воздействие на нас — и, возможно, в строгой обратной пропорции по отношению к нашим научным знаниям — весьма эмоционально и эстетично.

Сад в северной части Лондона. Зима. Пятнышко светло-вишневого цвета на серо-черных ветвях старой груши. Я стою у окна, вся земля укрыта снегом. Ко мне в сад залетел самец снегиря, нечастый зимний гость из расположенного неподалеку городского парка. Хотя, в общем, ничего необычного. Прилетел поклевать семена клематиса, бутоны форсиции или ягоды жимолости. Неделю назад в Дорсете я насчитал в зарослях кизила двадцать семь снегирей-самцов. Кусты кизильника в цвету. Кизиловый джем. «Свистеть как снегирь» — это я в детстве здорово умел. В Девоншире, в той узкой долине, где стоял наш дом, я, просыпаясь утром, сразу слышал совсем рядом пересвист снегирей, выглядывал в окно и видел штук шесть великолепных красногрудых самцов, красовавшихся в первых лучах солнца на ветвях

яблони. Как называется та яблоня, дававшая желто-зеленые, с легким привкусом дыма плоды, не знал никто. И еще — те же самые заросли кизильника летом. Я лежу в тени, и у меня над головой поет снегирь: его странный, монотонный, состоящий всего из пяти нот пересвист похож на мелодию для флейты, написанную Веберном[434]. А сейчас снегирь своим пурпурным оперением напоминает важного кардинала, хотя и сидит на серой ветке облетевшего грушевого дерева, обдуваемый ледяным ветром… И тут в мои мысли врывается Будущее — рев реактивного самолета, направляющегося в Хитроу. Я сразу сникаю. Мне предстоит много дел, и эта грядущая суета заранее вызывает у меня отвращение. Я терпеть не могу большие города; к тому же мне кажется, что лето никогда больше не наступит. Снегирь вспархивает, перебирается с ветки на землю и исчезает где-то в саду. Сперва еще мелькает его белый хвостик. Потом он совсем растворяется в серой зимней мгле. Целый поток невнятных и немного болезненных воспоминаний обрушивается на

[434] Примечания: 434

…похож на мелодию для флейты, написанную Веберном, — Антон фон Веберн (1883–1945) — австрийский композитор и дирижер. Ученик А. Шенберга, представитель так называемой новой венской школы. Произведениям Веберна свойствен предельный лаконизм выразительных средств.

меня, оставляя в душе странный, но быстро растворяющийся осадок. Впрочем, одного вида этого снегиря мне тогда оказалось достаточно, чтобы пережить неприятный и суматошный день.

Или вот еще более редкое воспоминание. Конец мая. Опушка оксфордширского березового леса. Солнышко светит вовсю, но легкая светлая листва уже начинает отбрасывать тень. И тут — орхидея! Я такие видел до этого всего дважды в жизни. Один раз во время военной подготовки — когда уже началась война. Упав на землю вместе с ручным пулеметом «брен», который я волок на себе, я прямо у себя под носом, сантиметрах в тридцати, увидел свою первую орхидею. У меня было секунд двадцать, чтобы насладиться этим восхитительным зрелищем, пока сержант Королевской морской пехоты (когда он напивался, то любил, демонстрируя особое мужество, жевать бритвенные лезвия, и тогда изо рта у него ручьем текла кровь) не поднял нас окриком и не приказал идти в атаку. Во второй раз я увидел «свою» орхидею, гуляя с девушкой; в тот момент я был весьма далек от мыслей о ботанике. И вот теперь я снова ее увидел, таинственным образом выжившую, а может, и воскресшую. А когда я найду четвертую *Ophrys muscifera*, то непремен-

но вспомню ее предшественницу и то, как моя жена опустилась тогда на колени рядом со мной, вспомню Чилтерн, солнцепек, летний денек… и вторую *Ophrys muscifera* я тоже вспомню, а потом и первую…

Подобные чрезвычайно ассоциативные и очень личные взаимоотношения с природой могут показаться многим ученым лишь проявлением самовлюбленности и интровертности. Однако, каковы бы они ни были, одного они уж точно не порождают: эгоизма. Напротив — вызывают весьма интенсивную потребность, даже стремление обрести при общении с природой *непосредственный* опыт. На мой взгляд, это и есть та единственная благодатная почва, на которой только и может произрасти действительно эффективная общая социальная потребность в охране окружающей среды. Ничего хорошего, если одни лишь ученые пожелают защищать дикую природу от вредного воздействия промышленности и чрезмерной перенаселенности нашей планеты. Обычные люди с улиц тоже должны хотеть этого!

И вечно нам хочется посадить все «дикое» в клетку: если и не буквально — то есть в железную клетку, — то по крайней мере в клетку

банальности, лживых параллелей, антропоморфической сентиментальности, лености мышления и невнимательных наблюдений.

По этой причине я далеко не убежден, что наличие в доме всяких животных-любимцев имеет какое-то особое воспитательное значение, как нас в том пытаются убедить некоторые педагоги. Лично я терпеть не могу это любовное сюсюканье над домашними зверушками, как не доверяю и зоопаркам да и всем прочим компромиссам между людьми и дикой природой. Как-то раз на острове Крит я в полном одиночестве решил взобраться на вершину горы. Порывы холодного ветра со снегом заставили меня прекратить эти попытки, но прежде чем начать спускаться, я отыскал тихое местечко между двумя валунами и лег на спину, чтобы немного передохнуть от ледяного ветра. Не прошло и минуты, как я неожиданно понял, что уже не один, и у меня перехватило дыхание, ибо огромная крылатая тень повисла вдруг в воздухе футах в двадцати от моей физиономии. Скорее всего, это был огромный хищник, орел или ястреб. Маховые перья его великолепных крыльев изгибались в воздушном потоке, страшный крючковатый клюв был нацелен прямо на меня. Я лежал совершенно

неподвижно, точно Синдбад под скалой. Секунд десять огромная птица и я гипнотизировали друг друга взглядами, точно ведя немой диалог. Я довольно быстро понял, что это орел-ягнятник, одна из самых крупных хищных птиц в Европе — на воле ее представителей редко удавалось увидеть даже орнитологам, не говоря уж о том, чтобы смотреть этой птице в глаза, когда она находится от вас на расстоянии нескольких футов. Прошло секунд десять, а потом орел все же решил, что я еще жив, и в мгновение ока оказался от меня на расстоянии мили, хотя вроде бы всего лишь раз взмахнул своими огромными, застывшими в неподвижности крыльями.

Теперь я могу запросто увидеть орлов-ягнятников в зоопарке; они там есть, только я никогда не хожу на них смотреть. И хотя я разделяю то мнение, что «скучные» орлы и прочие хищные птицы в наших зоопарках не могут, не имея воображения, на самом деле скучать, но все же страдаю невероятно, когда вижу их. Я только что употребил слово «диалог». То, о чем мы «говорили» глазами с той потрясающей птицей, парившей в лазурном небе над Критом, можно было бы резюмировать так: посади меня в клетку, и сам там окажешься.

Я понимаю, что помещение животных в клетку — не самое страшное из тех преступлений против природы, которые совершены нами в XX веке, и согласен, что для некоторых видов живых существ, которым грозит полное уничтожение, именно помещение в клетку сохраняет единственную надежду на выживание. Действительно, достаточно вернуться в те лесные края, которые я так хорошо знал ребенком в 30-е годы, чтобы понять, что совершены куда более тяжкие преступления против природы: самые распространенные некогда птицы стали теперь редкостью; поляны, некогда пестревшие бабочками, совершенно опустели, и там почти не встретишь этих крылатых солнечных зайчиков (и правда, солнечный свет будто лишился своих крыльев). Эти места, как и всякую другую территорию, охваченную процессом интенсивного земледелия, начинают потихоньку захватывать тишина и неподвижность, свойственные мертвым планетам.

Это наша общая вина, все мы за это в ответе, из-за этого теперь невозможно писать о природе иначе, как в форме плача или проповеди. У меня крайне мало надежды на какой бы то ни было реальный прогресс в плане защиты окружающей

среды, ибо все это оказалось слишком сильно связано с принципом удовольствия. Архетипическая потребность человека, оказавшегося перед возможностью перемен, всегда сводилась к вопросу: «А что мне в этом?» или: «А какое новое удовольствие смогу я получить?». И это самый сильный аргумент при попытках переменить существующее отношение к природе — сделать его не псевдонаучным, а поэтическим, не абстрактно-общественным, а личным.

Итак, поэзия, а не наука. Или, точнее, столько науки, столько классификации, столько описаний естественных структур, сколько требует поэзия. Ибо мы должны научиться принимать то, что природа всегда в итоге остается для нас загадкой; что это такая таинственная страна, где убийцы-коллекционеры, убийцы-охотники и тупоголовые любители всему давать названия ничего в итоге не увидят, не услышат и не поймут.

Самое важное и основное, что мы должны усвоить в отношении природы, — это не то, как функционируют ее составляющие, а то, что она являет собой воплощенную *поэзию выживания*. Самая главная реальность заключается в том, что наблюдающий жив, а наблюдаемый им объект

в настоящий момент старается выжить. Безвременность природы, точнее ее вневременность, и есть основа и уток всего сущего и преходящего во Вселенной. Никто из сумевших это осознать не может чувствовать себя в природе одиноким, как никогда не сможет почувствовать на себе и абсолютную враждебность времени. Какой бы необычной ни показалась вам та или иная страна, тот или иной город, какой бы сложной ни была ваша личная ситуация, все равно какое-нибудь дерево, птица или цветок вплетут вас в ткань окружающего мира, где все мы, хотя личная жизнь каждого из нас так коротка, сосуществуем, составляя великую единую естественную систему. Именно поэтому я так люблю природу. Она примиряет меня с несовершенством как моей собственной, так и всей нашей — людей — жизни в целом, примиряет со всем сущим на свете. Моя человеческая, личностная свобода полностью зависит от ее свободы. А жизнь, лишенная свободы, мне ни к чему.

Кораблекрушение[435] (1975)

Однажды, в феврале прошлого года, я, Рекс Коуэн, двое профессиональных ныряльщиков и лодочник стояли на берегу одного из самых очаровательных мысов в Великобритании, протянувшегося меж рифов к западу от острова Аннет из архипелага Силли. Денек был чудесный, волнения на море практически никакого; слабые волны вскипали белой пеной лишь у сомкнутых плотной стеной гранитных утесов, черные клыки которых были видны далеко во всех направлениях. В нескольких милях к западу смело устремлялась к небу игрушечная пирамидка самого одинокого из всех маяков,

---

[435] Примечания: 435

Это эссе было написано в качестве предисловия к одной книге — альбому замечательных, мастерски сделанных фотографий различных кораблекрушений. Авторы — семейство Гибсонов с островов Силли. Если верить аннотации, помещенной на обложке, предки Гибсонов поселились там еще в XVII в. В начале 60-х гг. XIX в. моряк Джон Гибсон в перерыве между плаваниями научился пользоваться только что изобретенным тогда фотоаппаратом и уже в 1866 г. решил оставить профессию моряка и стать профессиональным фотографом. А несколько лет спустя его четырнадцатилетний сын Александр, талантливый самоучка, также увлекся фотографией. Именно Александру Гибсону был свойствен особый, поистине безупречный художественный вкус, проявившийся в его снимках; он также часто и с большим успехом занимался ретушированием. Сын Александра Гибсона, Джеймс, после ссоры с отцом, закончившейся возвращением последнего на главный

из Британских островов, стал владельцем всех фотопластинок и негативов со снимками кораблекрушений. Джон Гибсон умер в 1920 г. в возрасте девяноста трех лет. Ныне семейную традицию продолжает сын Джеймса, Фрэнк, который не только фотографирует море и кораблекрушения, но и записывает всякие весьма драматические истории о кораблекрушениях, которые по-прежнему случаются порой у этих опасных берегов. — *Примеч. авт.*

называвшегося Бишопс-Рок (то есть «скала епископа»); поблизости от нас ныряли гагарки, над головой величаво скользили олуши, повсюду из воды выглядывали любопытные и дружелюбные коричневые морды тюленей… а один молодой тюлень, старый знакомый наших ныряльщиков, зевал в точности как некоторые собаки, когда им не терпится поиграть. Трудно вообразить себе место более приятное и менее загаженное цивилизацией, да еще в такой денек; и тем не менее мы собирались отплыть буквально «дьяволу в пасть» — в самый центр тех десяти квадратных миль, которые стяжали самую недобрую славу в истории мореплавания. И дело было не только в том, что мы бросили якорь прямо над местом одного знаменитого кораблекрушения — судно «Голландия» с грузом серебряных песо и золотых дукатов затонуло здесь в 1743 году. В принципе в этих местах мы могли бы бросить якорь где угодно и в любом случае оказались бы над кораблем, некогда потерпевшим кораблекрушение; а кое-где на дне здесь покоились прямо-таки залежи утонувших судов.

Рекс, обладатель столь удачного и чрезвычайно

подходившего ему имени[436], начал показывать и рассказывать. Каждая скала, каждый островочек, каждый риф здесь имел собственный и достойный уважения длинный список злодеяний. Этот вот ленивый белый бурунчик пены над темнеющим в глубине черным пятном — знаменитый риф Ретаррьер, где однажды ночью в 1875 году потерпел крушение немецкий пассажирский пароход «Шиллер», и 335 мужчин и женщин утонули. А вон островки Кребиникс, Кримз, Ганнерз, Кребаветанс, Роузвин и Роузвир, проплывая мимо которых вот уже несколько столетий сотни моряков мечтают о том, что лучше утонуть, чем торчать на подобном необитаемом острове. А это остров, названный в высшей степени неудачно: Джолли[437]. Далее видны Джекиз-Рок, Горриган и Гилстоун; близ последнего в 1707 году произошла одна из самых страшных трагедий в ВМС Великобритании (за одну ночь утонули две тысячи офицеров и рядовых)… Перед нами было какое-то чудовищное собрание убийц! Рекс выпаливал названия одно за другим, так что я не успевал их разобрать. И, точно припев, без конца монотонно

---

[436] Примечания: 436
Rex — царь *(лат.).*

[437] Примечания: 437
Jolly — веселый, радостный, восхитительный *(англ.).*

повторялись одни и те же слова: разбились о скалы, разбились о скалы, разбились о скалы… Лодочник и ныряльщики знали эти воды гораздо лучше, чем большая часть сухопутных жителей знает порой улицы своего родного города, однако и они невольно прислушивались к рассказу Рекса, а иногда и добавляли кое-какие подробности о тех бедствиях, которые терпели суда у здешних берегов. В некоторых местах настоящее как бы навсегда тонет в трагедиях прошлого.

Если учитывать размеры островов и островков Силли, то никакие другие острова в мире не могут сравниться с ними по необычайно внушительному списку смертей и кораблекрушений; и вряд ли побережья иных стран или даже самой Британии могут в этом мрачном соперничестве превзойти побережье Западного Корнуолла. Близ островов Силли море уже в течение долгих столетий ведет жестокую охоту на моряков. Во-первых, следует отметить, что до 1750 года составители практически всех морских карт, по лености своей копируя ошибки древних, помещали острова Силли на десять миль севернее их реального местоположения. Вторая черная «шутка», которую сыграло со многими погибшими море, была до конца разгадана лишь совсем недавно. Океанское течение

Реннелла огибает Бискайский залив и пересекает Ла-Манш. Скорость в этих местах у него, самое большее, один узел, но и этого оказывается вполне достаточно, чтобы суда сбивались с курса и их относило к северу. Почти наверняка именно течение Реннелла, а отнюдь не неправильно проложенный курс, посадило судно «Шиллер» на рифы близ островка Ретаррьер в 1875 году. Все суда, направлявшиеся из Северной Европы и обратно, вынуждены были считаться с особенностями островов Силли, и острова эти брали свою «интернациональную» дань в течение многих веков. Вечная проблема в те времена, когда местоположение судна определялось допотопными способами (то есть с помощью лага и рулевого весла, а не с помощью секстанта), была связана с тем, что практически невозможно было понять, в который из двух великих проливов, Бристольский или Ла-Манш, вы только что вошли. Весь флот Ост-Индии в 1703 году рассчитывал как-то утром увидеть, что уже вышел из Портсмута; однако у себя за кормой они увидели Ланди. В 1758 году капитан французского военного корабля «Беллике» жестоко поплатился за ошибки в навигации, ибо королевские ВМС набросились на него, точно кот на заблудившуюся глупую

мышку. Корабли «ассоциации страховщиков» оказались в сорока милях к северу от своего предполагаемого местоположения, установленного собранием штурманов за четыре часа до того, как разбились о скалы. Дефо очень точно описал подобную ситуацию в своем «Путешествии»: «Эти острова расположены точнехонько между двумя обширными проливами, так что обойти их совершенно невозможно и, наверное, никогда не будет возможно». Тем более что впадину Торрей-Каньон еще только предстояло открыть в 1967 году. Чрезвычайная частота кораблекрушений, удаленность от центра и ужасающие нищета и запустение, которыми всегда «славились» западное побережье Корнуолла и острова Силли, обусловили здесь распространение весьма древнего и весьма специфического занятия — мародерства, грабежа потерпевших аварию судов. Вообще-то слово «wrecking» имеет два значения: 1) «то, что вызывает кораблекрушения» и 2) «грабеж потерпевших кораблекрушение судов». Подавляющее большинство историй, имеющих отношение к первому типу несчастий, связаны с «рогатыми маячками», то есть попросту фонарями, которые привязывали к рогам бродившей по вершине утеса коровы, тогда как на настоящих маяках

таинственным образом гас свет именно в тот момент, когда он был больше всего нужен; эти истории находят довольно бледное подтверждение или же искажаются до неузнаваемости в устах тогдашних адвокатов (эти джентльмены и тогда были достаточно состоятельными людьми), хранителей закона и порядка. Некто Хокер из Морвенстоу увековечил несколько имен в стихах и прозе: Жестокий Коппингер, семейство Киллигрюз, Моган из Мелуаха, Фиверстоун. В адрес последнего им было написано одно из ярчайших поэтических проклятий:

Бушуй, непогода! При солнце, в ночи,
Волшебным махая жезлом,
Пусть ветер станком своим ткацким стучит,
В песках увязает весло.

Пусть бесконечен будет твой труд
На мрачных скалах Блэкрок;
И пусть песчаные швы перевьют
Тот вал, что меж рифов залег.

И в страшный час, когда из волн
Вдруг жертвы возопят,

Будь твердости неколебимой полн,
Не бросив им канат.

Бушуй, непогода! При солнце, в ночи,
Волшебным махая жезлом,
Пусть ветер станком своим ткацким стучит,
В песках увязает весло!

Прелестная вещь! Однако большая часть проклятий Хокера и ему подобных была направлена скорее против легенд, а не против фактов — если уж говорить о сознательно устроенных кораблекрушениях. Второе преступление — нежелание спасти жизнь тем, кто избежал гибели в волнах, — гораздо труднее простить. Когда-то каждый моряк, потерпевший крушение у этих берегов, понимал, что ему предстоят два тяжких испытания, чтобы выжить: море и те, кого он встретит на берегу; причем весьма вероятно, что второе испытание могло оказаться куда тяжелее первого. Собственно, истинным виновником подобных преступлений было фантастическое корнуольское невежество в области знания законов о судне, покинутом командой. Суть этих очень старых и никуда не годных законов в фор-

мулировке XVII века заключалась примерно в следующем: «Суд имеет право счесть кораблекрушение совершившимся, если на судне не осталось в живых ни зверя, ни птицы, ни вообще какого-либо живого существа». Это считалось в Корнуолле непреложной истиной и многие десятилетия спустя, когда повсюду подобная установка давно уже была признана ошибочной. Для того чтобы «с чистой совестью» можно было применить подобное определение — а точнее, приглашение к убийству, — на практике чудом спасшихся после кораблекрушения людей тут же, на берегу, били по голове и «возвращали» в море. Адмирал флота, сэр Клодели Шовелл, по слухам, сумел добраться до берега живым, однако затем был поспешно утоплен — причем, вполне возможно, членами своей же собственной команды, состоявшей из наемников, хотя это могли, конечно, сделать и жители островов Силли. Однако у нас в распоряжении имеются две относительно недавние и куда более достоверные истории.

Одна из них связана с кораблекрушением близ островов Силли, случившимся в середине XIX века. Двое островитян, забравшихся на покинутое командой судно, были замечены в тот момент, когда бросали за борт живую собаку, а

потом смотрели, как она тонет. Когда их стали упрекать в жестокости, они заявили, что иначе корабль не считался бы «совсем мертвым». А в порядке самозащиты один из них, что само по себе заслуживает удивления, процитировал соответствующую статью из свода законов, учрежденного еще Плантагенетами. Вторая история еще более невероятна. В декабре 1871 года близ берегов острова Брайер во время сильного шторма потерпел кораблекрушение пароход «Делавер». Многие видели, как два человека, спасшихся во время этого кораблекрушения, добрались до необитаемого островка Самсона. И тогда десять жителей Брайера — когда-то обитатели островов Силли считались одними из самых умелых и отважных лодочников в мире — рискнули на своих небольших гичках пуститься по бурным волнам и в результате нечеловеческих усилий умудрились подойти на веслах к этому островку. И что же, думаете, их встретили с благодарностью? Вовсе нет! Двое спасшихся моряков вышли им навстречу до смерти перепуганные и с камнями в руках: они были уверены, что настоящая битва за жизнь еще только начинается. Возможно, наиболее примечательная деталь всей этой истории — то, что эти двое были не простыми

невежественными матросами, а первым и третьим помощниками капитана!

Героизм спасателей (и описанный выше случай отнюдь не единственный, ибо за островом Брайер числится просто великолепный список подобных героических деяний), безусловно, более типичен для всего Корнуолла (и уж по крайней мере с 1800 года), чем всякие мрачные истории о хладнокровных убийствах и глухоте к мольбам тонущих, «когда из волн вдруг жертвы возопят». Куда более правдивой, с исторической точки зрения, представляется связанная с этой проблемой очаровательная молитва, весьма популярная на островах Силли в конце XVIII века (и используемое в этой молитве условное наклонение): «К Тебе взываем, Господи, моля не о том, чтобы случилось кораблекрушение, но о том, чтобы, если уж оно случится, пусть случится у наших берегов во благо всех обитателей островов Силли». У девушек на острове Тристанда-Кунья тоже есть подобная и даже, может быть, более откровенная молитва: «Прошу Тебя, Господи, пошли мне кораблекрушение, чтобы я могла выйти замуж!».

Третье обвинение — мародерство, но только после спасения людей. Здесь единственным ответом может быть: «Виновны!». Имеется даже

чересчур много показаний очевидцев, которые рассказывали о поразительной алчности мародеров Корнуолла, — и действительно, мародеров, занимавшихся грабежами, утонуло больше, чем моряков во время кораблекрушений! Так что оправдать грабителей попросту невозможно. Они непременно вышли бы в море на своих жалких лодчонках и стали лавировать среди обломков кораблекрушения в тех самых опасных водах, которые заставили команды тонущих кораблей покинуть свои суда. Когда погода бывала самая подходящая для кораблекрушений — «Дико ревет морской поток, и ветер сбивает с ног, / И впереди лишь зубы скал, а сзади — ревущий вал», как поется в одной старой песне, целые деревни, тысячи мужчин и женщин, вооружившись фонарями, топорами и ломами, мешками, тележками и телегами, высыпали на берег и, точно стервятники, преследовали попавший в беду корабль — иногда несколько дней, если это было необходимо. Даже самые крупные суда могли быть «раздеты догола» и «обглоданы буквально до костей» в течение суток. Особенно страшились жестянщиков; никакие смертельно опасные утесы, никакой шторм, никакая непроглядная тьма — ничто не могло помешать им приняться

за работу, если рядом с берегом разбился корабль. Городской магистрат или полиция старались в их дела не вмешиваться… Да и никто из жителей островов не в силах был сопротивляться всеобщему безумию. Они — в дорогих каретах или с жалкими ручными тележками — спешили к месту кораблекрушения, точно стервятники на трупный запах. Даже акцизные чиновники находились под подозрением. Еще одна история, связанная с кораблекрушением «Делавера» в 1871 году, повествует о том, как один высокопоставленный таможенный чиновник с островов Силли возбудил судебный иск против двух человек, занимавшихся мародерством, — хотя двор его собственного дома был буквально завален штуками шелковых тканей с погибшего корабля. Дополнительным штрихом к этой истории служит то, что в течение многих месяцев после этого инцидента данный чиновник, по словам многочисленных очевидцев, курил исключительно дорогие манильские сигары.

Самая же известная из всех подобных историй — это история об одном пасторе, чья воскресная проповедь была прервана донесшимся снаружи криком: «Кораблекрушение!». Прихожане дружно, как один, тут же вскочили на ноги

и бросились к дверям. «Минуточку, друзья мои! Подождите меня! — взревел достопочтенный пастор со своей кафедры, на ходу пытаясь сорвать с себя стихарь. — Пусть все с самого начала будет по-честному!»

Впрочем, уважаемые представители церкви начисто отвергают эту историю как апокрифическую; как чисто «иностранное» (то есть английское) предубеждение. Но я подозреваю, что эта «ложь» как раз из тех, что на самом деле правдивее, чем сама правда. Возможно, мне давно уже пора было упомянуть здесь, что и среди моих собственных предков имелись морские грабители, а один, доживший до наших дней, всей своей внешностью свидетельствовал о том, что его предки были из числа моряков «Армады»[438]: он был весьма смугл и обладал совершенно неопровержимыми доказательствами, которые черпал в многочисленных семейных преданиях, того, что по крайней мере один из тех испанских моряков, что потерпели кораблекрушение у берегов Корнуолла, закончил свои дни в корну-

[438] Примечания: 438

...из числа моряков «Армады»... — Имеется в виду «Непобедимая Армада» — крупный военный флот, созданный в 1586–1588 гг. Испанией для завоевания Англии; понес в 1588 г. огромные потери и был практически уничтожен англичанами и сильнейшим штормом, разыгравшимся в Ла-Манше.

ольской постели, а не в корнуольском мясном пироге (отвратительную ложь насчет мясного пирога распространяют враждебно настроенные жители острова Тамар).

А если серьезно, все эти двусмысленности, связанные с личными и законными правами, восходят к древнейшей форме экономической деятельности — особенно в странах, находящихся «на краю света», — для которой кораблекрушение является самым важным условием. Право на разграбление потерпевшего аварию судна было одним из главных во многих списках прав на доходы от аренды земельных участков в Корнуолле и на островах Силли; оно также положило начало яростным судебным тяжбам — что является самым верным признаком чрезвычайной прибыльности этого промысла — относительно границ той или иной территории и права на владение выброшенными или плавающими на поверхности, а также затонувшими и опустившимися на дно в пределах этой территории грузами с затонувшего судна или потерпевшего крушение самолета. Я полагаю, что нынче можно даже рассматривать этот фактор как основополагающую вечную причину борьбы между теми, у кого было слишком много привилегий, и теми, кто их

явно недополучил. Нельзя же, в конце концов, морить голодом и держать в полном запустении целый регион, постоянно находящийся на грани вымирания, и ожидать при этом, чтобы его население спокойно следило, как битком набитые товарами суда спокойно проплывают мимо его берегов? Или требовать, чтобы эти несчастные люди демонстрировали благородные угрызения совести, если часть груза данного судна волны принесли прямо к порогу их дома? Как бы сильно кто-то ни уважал законы, как бы глубоко ни был тронут душевными страданиями и слезами судовладельцев, тут, по-моему, кроется даже высшая справедливость: море в данном случае как бы начинает играть роль этакого Робин Гуда, защитника бедных. Я вовсе не сторонник мародерства, однако еще менее я склонен оправдывать тот извечный чудовищный общественный и экономический эгоизм центрального правительства, из-за которого подобная практика расцвела пышным цветом.

О том, что население этих скалистых берегов по-прежнему живет в нищете, мы имеем свидетельства каждый год. Однако в эпоху парусных судов и даже в начале развития пароходства статистика кораблекрушений (в отличие от ста-

тистики загрязнения окружающей среды) была куда хуже. В 1864–1869 годах, по данным ассоциации «Ллойд»[439], в мире потерпели крушение десять тысяч парусных судов. А за один лишь 1856 год близ британских берегов погибли 1153 судна (общее же количество британских кораблей, потерпевших крушение за границей в том же году всего на десять меньше!). В 1859 году за *один* только день в связи с разыгравшимся сильнейшим штормом утонули или разбились о скалы 195 кораблей. 298 кораблей погибли в течение ноября 1893 года, когда море сильно штормило. Катастрофически не хватало маяков. До 1800 года в Корнуолле их было всего четыре, и два из них освещались с помощью угля — в Лизарде и на острове Сент-Агнес. Один из самых, пожалуй, необходимых в мире маяков — маяк «Бишопс-Рок» — в итоге был установлен лишь под конец удивительно результативной в плане развития инженерной мысли Викторианской эпохи, то есть только в 1858 году («20 апреля 1874 года во время гигантского шторма самые высокие волны захлестывали фонарь маяка, находившийся на

[439] Примечания: 439

«Ллойд», или «Лондонский Ллойд» — ассоциация страховщиков, занимающаяся преимущественно морским страхованием и созданная в Лондоне в 1688 г.

высоте ста футов над уровнем моря, и отражали его свет, бивший нам прямо в глаза…» — так говорили оба смотрителя этого маяка, называя тот день самым тяжким испытанием в своей жизни. И им веришь!).

К счастью — хотя эти сведения и трагичны, — мы благодаря многочисленным описаниям очень хорошо знаем теперь, что представляло собой кораблекрушение в XVIII–XIX веках. Возможно, ни одна другая катастрофа, постигавшая людей, не была описана столько раз и так подробно. Никогда гибель корабля королевских ВМС не обходилась без последующего разбирательства трибунала, где в качестве ответчика выступал старший по званию из числа спасшихся моряков, и, разумеется, владельцы коммерческих судов обычно (но не всегда — по причинам, которые я вскоре разъясню) желали, чтобы военно-морской суд провел доскональное расследование. Нельзя было списывать со счетов и интерес широких масс населения к историям о кораблекрушениях — в те времена такие истории были популярнее нынешних триллеров и фантастических романов; ну а также следовало иметь в виду и нужды тех, кто спасся от гибели, а также — литературных «негров», искавших легкой добычи

и стремившихся поскорее донести до публики историю «своих» приключений. Я процитирую лишь несколько строк из подобного — совершенно неотразимого! — материала, относящегося к 1838 году: «Кораблекрушение у стен замка Стерлинг! Правдивое повествование об ужасных страданиях команды судна, о жестоком убийстве капитана Фрейзера дикарями, а также о чудовищном варварстве каннибалов, причинивших вдове капитана немало страданий! Ни с чем не сравнимые страдания сей досточтимой дамы были описаны ею самой и подтверждены воспоминаниями других из числа тех, кому удалось спастись». У меня есть копия этой поистине классической статьи; а также должен был сохраниться и рисунок замечательного художника Сидни Нолана, который увековечил несчастную миссис Фрейзер в голом виде.

Страшнее всего, видимо, было, когда кораблекрушение случалось ночью или в тумане и беда обрушивалась как снег на голову, словно бы из ниоткуда. Каждый раз история была практически одна и та же: крик впередсмотрящего: «Впереди опасность!», отчаянные команды рулевому, дикая суматоха в попытках поставить (или, наоборот, спустить) паруса, поймать ветер (кстати, именно

по этой причине многие парусники в подобных обстоятельствах сперва ударялись о скалы кормой, ибо, пытаясь выброситься на берег, не могли вовремя остановиться и лишь беспомощно скользили назад, в море). Иногда в таких случаях людей спасали мачты, ломаясь при ударе о берег и образовывая нечто вроде перекидных мостков, хотя и весьма ненадежных. Знакомая прелюдия к грядущей катастрофе, сильная буря позволяла, по крайней мере, команде и пассажирам приготовиться — как психологически, так и профессионально — к самому худшему.

У западных берегов Корнуолла подобные сражения с морем продолжались порой несколько дней; шторм то относил судно от берега, то грозил выбросить его на скалы, и команде приходилось отчаянно сражаться с волнами и ветром. Капитан, попав в подобную ловушку, чаще всего приказывал спустить все паруса и срубить основные мачты, дабы уменьшить сопротивление ветру, а затем старался закрепиться с помощью якоря, однако старые якорные канаты не были достаточно прочными и часто рвались. Когда наступал решающий момент, капитану оставалось только попытаться выбросить судно на берег или причалить его к любому, даже самому ненадеж-

ному утесу. Очень часто корабль при подобных попытках ударялся о рифы и давал течь или же, чего боялись больше всего, заваливался на бок и переворачивался. В 1807 году близ Лоу-Бар именно так и перевернулся, потеряв все свои якоря, фрегат «Энсон», и сто двадцать человек утонули совсем рядом с берегом.

Я уже упоминал, что тогдашние навигационные приборы оставляли желать лучшего, так что действовать приходилось буквально наугад. Ситуация несколько улучшилась, когда в 1772 году стал доступен вполне точный хронометр, однако и в Викторианскую эпоху многие шкиперы, к сожалению, практически не умели пользоваться даже секстантом. Серьезную проблему составляло и общее состояние судов. До принятия Акта о состоянии торговых судов, автором которого был Сэмюэл Плимсолл[440], суда очень часто выходили в море перегруженными до предела да еще и с недоукомплектованной командой и гнилыми шпангоутами. Такие суда моряки прозвали «плавучими гробами». На подветренном берегу или в бурном море они даже слишком часто оправдыва-

[440] Примечания: 440

Сэмюэл Плимсолл (1824–1898) — член английского парламента и реформатор, благодаря которому была принята отметка грузовой ватерлинии.

ли это прозвище — на что, собственно, их хитрые владельцы, заблаговременно застраховавшие свое имущество, и надеялись. Подобная чудовищная практика была делом обычным, и Плимсолл достоин памяти не только за установленную им грузовую ватерлинию, но и за многое другое. Первые пароходы тоже были ненамного безопаснее парусников. Многие из них оказывались непропорционально маломощными в соотношении со своей величиной и в бурном море быстро становились неуправляемыми. Кроме того, паровые котлы на них имели отвратительную привычку взрываться при сколько-нибудь повышенной (или попросту настоящей) нагрузке.

Не существовало в XIX веке и определенной меры благополучия моряка. Как и в случае с мародерами, тут вполне определенно просматривается «вина обстоятельств»: мизерное жалованье, грабительская политика лавочников-спекулянтов, жестокость боцманов и шкиперов. Однако низкое качество команд, с которыми обычно приходилось выходить в море капитану, объяснялось не только этим. Один из лучших, ибо написан исключительно ясно и просто, отчетов о кораблекрушениях этой эпохи — отчет Томаса Каббина, весьма опытного капитана крепкого

торгового судна «Серика». Однажды, в 1868 году, он попал в шторм близ острова Маврикий. И незадолго до того, как людям пришлось покинуть корабль, команда, по сути дела, подняла мятеж. Зачинщики попытались пробраться в трюм, где находился груз спиртного. Матросы отказывались даже откачивать насосами воду из трюма. «Нечего нам приказывать, все мы теперь равны перед Господом!» — заявил один из них. И все же следует отметить, что, за исключением корабельного кока (а камбуз — вечное средоточие всяческих сплетен и смуты), команда у Томаса Каббина была еще далеко не самой плохой; в целом они, похоже, были просто деморализованы штормом и изначально страдали отсутствием должной дисциплины, а не были по-настоящему готовы к мятежу.

В кораблекрушении — если, разумеется, наблюдать его с суши — всегда есть значительный элемент поэзии и трагедии, но ни один моряк не позволил бы мне даже предположить вслух что-либо подобное, а тем более заявить, что суть этого страшного события — развлечение аудитории, ибо суть этой катастрофы была и есть в том, что она приносит невероятные страдания людям: ужас и отчаяние тонущим, невыносимые муче-

ния оставшимся в живых. Кораблекрушение — это также храбрость и мужество спасателей. Мы никогда не должны забывать об этом! И все же… сейчас мне хотелось бы «нырнуть» в более спокойные, хотя, может быть, и более глубокие и темные воды: поговорить о том, почему зрелище кораблекрушения всегда привлекает столько зрителей. Почему, короче говоря, буквально в каждом из нас сидит что-то от мародеров Корнуолла.

Наше личное отношение к общей беде, к единовременной гибели множества других людей, можно было бы рассматривать как чисто гуманитарное только с точки зрения человека, в высшей степени оптимистично воспринимающего человеческую природу; мне не хотелось бы называть подобное отношение патологическим или даже просто нездоровым. Существует христианская позиция: мы должны испытывать жалость к невинным жертвам. Существует позиция Аристотеля: увидев чужую трагедию, мы чувствуем себя очистившимися и становимся немного лучше. Следуя этим путем, мы в итоге доберемся и до мнения циника: людской интерес к чужой трагедии вызван простым *schadenfreude* (то есть злорадством), а заодно и станет немного

легче в плане перенаселенности нашей планеты. Но я бы, пожалуй, почти с уверенностью сказал, что основная реакция такова: слава богу, что это случилось не со мной! Иными словами, мы извлекаем из несчастья, случившегося с другими людьми, некое жизненно важное ощущение своего личного спасения, ибо сами остались живы; а также — ощущение, хотя и весьма невнятное, что нас окружает некий метафизический океан случайностей, в котором мы обречены плыть на всех парусах.

Возможно, не следовало бы делать различий между катастрофами на железной дороге, в воздухе, в автомобильных пробках и т. п., которые могут случиться с любым путешественником; и все же есть нечто совершенно особенное в том, что касается кораблекрушений, и, по-моему, не просто потому, что агония погибающего корабля длится дольше и имеет обычно более сложные последствия, чем гибель на суше или в воздухе. Во-первых, море вообще представляется человеку не таким уж жадным чудовищем. Способность людей выживать в морских водах, несмотря даже на весьма неблагоприятные условия, — это нечто весьма странное и не поддающееся никаким расчетам. Например, очень многие, вроде бы

утонувшие люди умудрялись в итоге выползти на берег или были случайно подобраны, скажем, какой-нибудь рыбачьей лодчонкой и объявлялись несколько недель спустя, когда все давно уже считали их лежащими на дне морском. Но что еще важнее — по крайней мере для нас, «зрителей», — так это дискретность демонстрации морем своего милосердия, что, на мой взгляд, безусловно, является примером эмоционального символизма.

Это утверждение проистекает из двух вещей: особой природы моря и особой природы морского судна. Ни одна из других стихий не обросла в нашем восприятии столькими значимыми мифопоэтическими слоями, столькими архетипическими значениями, не обладает такими антропоморфными характеристиками, как море. Море способно, например, «иметь настроение» и, безусловно, имеет пол. Это великий источник жизни, это вселенская кормушка, это чрево, вагина, то, что не только порождает жизнь, но и приносит удовольствие, это и самая нежная и ласковая мать на свете, и самая соблазнительная продажная девка, и самая очаровательно-вероломная вертихвостка. Море соединяет в себе черты всех типов женщин, а также все мужские

характеры на свете. Море может быть нежным и благородным, даже утонченным, или мужественным и энергичным; море способно проявить куда большую жестокость, чем самый злобный правитель-садист, когда-либо правивший в мире. («Я верю Библии, — сказал как-то лорду Фишеру[441] один старый моряк, — потому что там в описании рая море даже не упоминается».) Так случилось, что дом мой стоит прямо над морем; я вижу море каждый день, я слышу его шум каждую ночь. Мне неприятно, когда оно сердится, но, как я заметил, большая часть горожан, а также жителей внутренних районов страны просто в восторг приходит, когда море штормит. Штормы и ураганы, видимо, вызывают у них некое веселое возбуждение: гром и молнии, мокрая галька на берегу, фонтаны водяных брызг и пены — все это пробуждает в их душах охотничий азарт, ни с чем не сравнимую вспышку чувств, родственную оргазму.

Это, несомненно, отчасти результат того, что стихии на повседневную жизнь людей теперь практически не влияют, но, по-моему, причина

---

[441] Примечания: 441

Фишер, Эндрю (1862–1928) — с 1907 г. лидер Лейбористской партии, выступал за укрепление Британской империи. В 1908–1915 гг. — премьер-министр Австралии.

здесь все-таки глубже: это некое фрейдистское двойное отождествление, при котором гнев моря и неистовство морской стихии интерпретируются человеком и как некое суперэго, и как ид. С одной стороны, это нечто огромное и безудержное, бык-великан в соленом кольце, с другой — великий судья и каратель чересчур самонадеянных, патриарх, который окорачивает зарвавшегося зеленого юнца, а то и взрослого мужчину, ставя его на место. Странно — а может, и не так уж странно, ибо в наши дни мы повсюду видим на морской глади радужную нефтяную пленку, — но часто возникает такое чувство, будто мы совершили против моря преступление, всегда считая первым виновником именно его; а с другой стороны, нам хочется (имея удобного козла отпущения), чтобы нам внушали, что мы вполне заслуживаем возмездия за свои честолюбивые безумства. В морских грозных бурях нас восхищает полное отсутствие причины и справедливости, слепая ярость божества, равнодушного ко всему, кроме собственной природы; и это совершенно естественно, ибо подобные чувства и желания таятся и в глубине наших собственных душ. Грозящее кораблекрушением море — это часть того, о чем мы невольно мечта-

ем, желая, чтобы это происходило каждую ночь (но не с нами!); и тонущим кораблем представляются нам наши собственные малозначащие расчеты, постоянно сдерживаемые чувства, вечные компромиссы, низкопоклонство, всяческие условности и различные формы долга, а также дюжина других идолов, то есть тот самый балласт, который мы громко называем «цивилизацией». Психиатр скажет, что постоянное и мрачное предчувствие грядущих несчастий — это обычная защита организма от депрессии; а испытывая радость, мы как бы замещаем ею ощущение собственной восторженной победы над замучившей нас повседневностью. Так что кораблекрушение — это не только то, чего, слава богу, с нами на суше никогда не случится, это также и то, чего мы втайне страстно желаем.

Еще одно великое средоточие метафор и чувств, воплощенных в слове эмоций, — это сам корабль. Ни одно другое изобретение человека со всеми связанными с ним умениями и профессиями не имеет более древней истории и не пользуется такой поистине всеобщей любовью. Именно поэтому у нас корабли и обладают вполне определенным полом (без всякой дву-

смысленности — по крайней мере на Западе[442]), который в данном контексте как бы противопоставлен морю, владениям Нептуна, — море и тут играет роль насильника, древнескандинавского рыцаря-берсеркера, Синей Бороды и т. п. Даже наши суждения о красоте судна всегда имеют сексуальный оттенок — то есть мы придаем большее значение его внешнему виду, красоте и осанке, чем его душе или полезности, и в наши дни, пожалуй, даже еще больше, чем во времена последних парусников, этой потрясающей и ярко индивидуальной разновидности судов, вершине пятивековых усилий по созданию шедевра — тяжким трудом, знаниями и эстетическим инстинктом. Лексика, связанная с началом эры воздухоплавания, на какое-то время сумела очаровать нас, однако — и это, по-моему, весьма знаменательно — мы в итоге вернулись к лексике морской: и появились космические *корабли*. «Реактивный самолет» — такое выражение вполне пригодно для названия обычной разновидности транспорта; и все же когда человек действительно проносится к своей цели через бескрайние пространства космоса, то он,

[442] Примечания: 442
В английском языке *ship* («корабль») всегда женского рода.

безусловно, делает это на корабле. Другие слова тоже можно использовать, но ни в одном из них нет такой выразительности и поэзии.

Все это приводит меня к убеждению, что в понятии кораблекрушения, о котором я здесь столь пространно говорил, существует некая благородная составляющая, достойная всяческого восхищения: чистая и искренняя печаль. Печаль об утраченном искусстве и почти исчезнувшей разновидности судов, ибо слово «craft» означает, во-первых, «искусство, мастерство», а во-вторых, — «судно». Эта печаль связана с рухнувшими или неоправдавшимися надеждами, проигранными ставками, разрушенными судьбами, а также — с позабытыми, пошатнувшимися памятниками бесчисленным поколениям безвестных кораблестроителей, чьи судьбы и шедевры имеют столь же по-своему трагические судьбы, что и исчезнувшие шедевры великих скульпторов.

Как существуют пока не найденные предметы, так существуют и мучительные образы. Туман опускается на утонувший корабль «Милдред», мачты и паруса которого вздымаются над умиротворенными водами точно эпитафия, крест на вечную память, красивое переплетение снастей, оборванных, предвещающих произведения Ма-

тисса и Наума Габо[443]... У нас есть памятники Неизвестному солдату, может быть, когда-нибудь будет и еще более прекрасный памятник — Погибшему кораблю?

[443] Примечания: 443

Наум Габо (Наум Абрамович Певзнер, 1890–1977) — скульптор, график, с 1922 г. жил за границей: с 1935 г. в Великобритании, с 1946 г. в США. Один из основоположников абстрактного искусства. Автор первых образцов «кинетических» скульптур.

Острова (1978)

Мудрый гость, посетивший острова Силли, не направит свое судно или вертолет прямо в Пензанс; он не пожалеет времени и, пока погода ясная и видимость хорошая, доберется сперва до самого западного края полуострова Корнуолл, до этого края земли, и увидит, как плывет по морским волнам вечная каменная армада — более ста кораблей, странным образом бросивших якорь, не доплыв до английских берегов: молчаливые, влекущие к себе, но такие недоступные острова. Самое лучшее — смотреть на них к вечеру, когда вокруг них на воде играют солнечные блики. Тогда они больше всего похожи на оптический обман, на иллюзию, мираж, тогда как это вполне конкретная реальность. Я говорю «они», однако гряда этих скал кажется издали одним островом, и в этом впечатлении есть определенная справедливость, ибо в отдаленном прошлом все наиболее крупные острова Силли, за исключением острова Сент-Агнес, скорее всего, представляли собой единое целое.

Ступив на Лендс-Энд, на Край Земли, вы попадаете туда, где обитали куда более древние

представители человечества, чем мы с вами. Их менгиры и метательные кольца с острыми краями, развалины их кромлехов, их поля, некогда обнесенные изгородями из гранитных глыб… Даже в наши дни острова Силли в некотором смысле соответствуют не тому названию, которое носят сейчас, а прежнему: сады Гесперид, острова Блаженных, Аваллон, Лайонесс[444], Глассини — потусторонний мир, Страна Теней, которой ничего не стоит вновь обрести все те мифологические волшебные свойства, которые бесчисленные и разнообразные формы кельтского фольклора ей приписали. Адам и Ева бросили вызов морю, возможно, не менее четырех тысяч лет назад. Их могилы вам укажут практически на любом из здешних островов, даже на самом маленьком, и легко можно предположить, что острова Силли были, должно быть, самой отдаленной *Forest Lawn*, «заповедной поляной»

---

[444] Примечания: 444

…сады Гесперид, острова Блаженных, Аваллон, Лайонесс… — Сады Гесперид — обитель нимф, хранительниц золотых яблок вечной молодости, находящаяся на крайнем западе у берегов реки Океан; Аваллон, или остров Блаженных, в кельтской мифологии чаще всего помещался на западных островах *(валлийск.* afal значит «яблоко»); остров Лайонесс — легендарная земля, якобы находившаяся между Лендс-Эндом и островами Силли и впоследствии ушедшая под воду; по преданию, на ней был древний и богатый город с многочисленными церквями, именно на этом острове произошел последний бой между королем Артуром и сэром Мордредом.

мегалитической Британии, хотя оказаться похороненным там было заветной мечтой не только самих умирающих: считалось, что духи мертвых не могут пересекать водные пространства, так что живые лелеяли надежду, что такой тридцатимильный «санитарный кордон» способен отделить их от весьма мстительных порой духов предков. В общем, какова бы ни была причина этого, на островах Силли невероятно много древних могил, в том числе и могил мифологических героев — практически пятая часть всех обнаруженных в Англии и Уэльсе и значительно больше, чем в Корнуолле, который тоже весьма богат подобными памятниками.

Некоторые из огромных валунов удивительной формы, обтесанные атлантическими ветрами и частыми дождями, откололись от скал и были разбросаны по берегу моря еще в ледниковый период, и первые поселенцы, обнаружив эти камни, были, должно быть, просто ошеломлены их необычным видом. Эти валуны столь монументальны и столь потрясающе красивы — особенно на острове Гуг и на южной оконечности острова Сент-Агнес, — словно некая ранняя инкарнация

Генри Мура[445] сыграла весьма неплохую шутку (в некоторых случаях с явным «фаллическим уклоном») со всеми последующими поколениями. Самый древний из этих естественных монументов находится на пустоши, заросшей дроком, как раз над Порт-Аскин и расположен очень удачно: вокруг него разлилось небольшое озерцо дождевой воды. Он мог бы украсить двор перед любым современным небоскребом; он даже — а это уже куда более высокая похвала! — не испортил бы изысканный сад самого привередливого дзен-буддиста. Возможно, именно эти прекрасные камни и послужили отправной точкой для создания легенд об острове Лайонесс и связанного с этим островом мифа об Атлантиде, об ином, более простом и благородном мире, обладавшем высочайшей культурой.

Есть и более правдоподобный вариант происхождения этой легенды. Древнее кельтское население Корнуолла и островов Силли почти наверняка имело контакты с некоей иной культурой, если и не более утонченной, то, по крайней

[445] Примечания: 445

Генри Мур (1898–1986) — английский скульптор, работам которого, в том числе часто абстрактным или фантастически причудливым, присущи мощь и напряженность внутренней структуры, а также органическая связь с природным и архитектурным окружением.

мере, более развитой, и суда, принадлежавшие этим народам, появлялись, должно быть, откуда-то с юго-запада, даже если их родина и находилась совсем в другой стороне. В античные времена финикийцы считались великой расой торговцев, исследователей и мореплавателей. Согласно Страбону[446], именно они открыли Атлантический океан, причем еще до 1000 года до н. э.; примерно тогда же была основана их знаменитая колония в Кадисе. Ирония судьбы, но это одновременно и самая коммерческая, и самая таинственная из цивилизаций древности. А таинственной цивилизация финикийцев была потому, что они оставили очень мало следов своего существования на нашей земле. Они торговали «по бартеру» и главным образом «скоропортящимися» товарами, что приводит современных археологов просто в отчаяние. Определенно известно одно: финикийцы повсюду скупали олово, которое использовали не только как металл, но и как закрепитель краски. Они явно считали источник его добычи на Британских островах одним из самых драгоценных своих торговых секретов.

[446] Примечания: 446

Страбон (64 до н. э. — 24 н. э.) — древнегреческий географ и историк, автор знаменитой «Географии», свода географических знаний Античности.

Греки из центральных областей, так называемые афинские греки, создавшие свое поселение в Марселе примерно в 600 году до н. э., открыли этот источник значительно позже. Геродот знал, что олово привозят с островов, называемых Касситеридами (от греческих слов *kassyo*, «сшивать вместе», и *kassiteros*, «олово»), но, с другой стороны, об этих островах было известно только то, что они расположены где-то очень далеко в Северной Европе. Первое пристойное их описание сделал Диодор Сицилийский в I веке до н. э.:

> *«Обитатели той части Британии, которая называется Балериум (Край Земли), очень гостеприимны и благодаря своему общению с многочисленными иноземными купцами достаточно цивилизованны и приятны в общении. Они готовят олово к продаже, весьма аккуратно обращаясь с той землей, что производит его на свет. Земля эта трудна для обработки и очень камениста, зато рудные жилы часто подходят здесь к самой поверхности, и добычу олова ведут простые рудокопы; они же затем расплавляют и очищают его, а из полученного металла*

куют astralgi (кубы), которые и перевозят на один из островов, находящийся вдали от берегов Британии и носящий название Иктис (Сен-Мишель-Маунт)».

В повествовании Страбона, написанном на заре нашей эры, говорится следующее:

«Касситериды, лежащие напротив западных берегов Британии, находятся в том же климатическом поясе, что и сама Британия. Их всего десять, и они расположены очень близко друг от друга к северу от залива Артабри. Один из них необитаем, но остальные населены людьми в черных плащах и длинных, почти до пола, туниках, перехваченных гиртом. При ходьбе они опираются на посохи и всем своим обликом напоминают тех фурий, которых мы видим на сцене в наших трагедиях. Живут они за счет своего скота, ведя по большей части жизнь кочевников. Из металлов у них есть олово и свинец, которые – а также шкуры животных – они обменивают у купцов на глиняную посуду, соль и бронзовые сосуды».

Бухта Артабри находится близ мыса Финистерре, северозападной оконечности Иберийского полуострова. И Плиний, и писавший чуть позже Солин[447] подтверждали, что Касситериды — это не что иное, как острова Силли. Ямы, в которых производилась выплавка олова, датируемые примерно 300 годом до н. э., были обнаружены близ Сен-Жюста. Представляется вполне вероятным, что добыча олова на островах Силли всегда велась поверхностным, более легким способом, ибо рудные жилы всегда подходили очень близко к поверхности и добывать руду было нетрудно. Олово добывали так активно, что уже во времена Римской империи его запасы истощились. Однако олово на островах продолжали добывать и в XVI, и в XVII веке, причем в промышленных количествах; и несомненно, на островах еще долгое время имелся достаточный его запас, позволивший торговать им даже после того, как рудные запасы были практически полностью истощены.

Короче говоря, хотя позитивных доказательств

---

[447] Примечания: 447

...И Плиний, и писавший чуть позже Солин... — *Плиний Старший* (23–79 н. э.) — римский писатель, историк, командующий флотом, государственный деятель, автор энциклопедического труда (37 книг) «Естественная история»; Юлий Солин (III в. н. э.) издал «Собрание вещей достопамятных» с интересными заметками из области географии, природных явлений и истории, основываясь в своем сочинении на трудах Плиния Старшего.

нам и не хватает, все же, видимо, имеется достаточно веских аргументов в пользу того, что таинственные чужеземцы весьма регулярно высаживались на самую юго-западную оконечность Британии, по крайней мере со времен Гомера, а возможно, и раньше. Сам же я считаю, что именно там и зародилась северная версия основных легенд об Атлантиде. Сравнение их с теми мифами, которые были созданы конкистадорами в Америке или первыми исследователями Полинезии, очень многое разъясняет. Человек никогда не любил рациональных объяснений того, почему именно чужеземцы оказались больше умными, чем он сам, и более развитыми в техническом отношении.

Честно говоря, от меня было бы очень мало проку на судне Одиссея, поскольку я никогда не мог проплыть мимо острова и не пожелать при этом немедленно высадиться на него даже при таких обстоятельствах, которые крайне затруднительно было бы назвать традиционно романтическими. И вот совсем недавно у меня вновь возникло подобное страстное желание: когда мы огибали Манхэттен. Я мечтал, чтобы наш катер мог остановиться у каждого из этих крошечных заброшенных островков с полуразва-

лившимися пакгаузами и целым лесом сорняков! В некотором роде они должны были бы заставить краснеть от стыда куда более знаменитый остров, который окружают, оставаясь при этом самими собой, тогда как Манхэттен поистине превратился в термитник. Настоящие острова всегда способны сыграть с человеком ту же шутку, что и сирены (а также букмекеры на скачках!): они привлекают тем, что бросают вызов, призывают *осмелиться.* На таких островах ты опять становишься Робинзоном Крузо и непременно обнаруживаешь что-нибудь необычное: сундук, окованный железом, самый крупный выигрыш — в общем, неожиданную удачу. Тот греческий остров, на котором я жил в начале 50-х годов, был как раз таким. Как и Крузо, я никогда не знал, кто я на самом деле такой и чего мне не хватает (кажется, именно это психоаналитики, занимающиеся теорией возникновения художественных натур, называют «творческим началом»), пока не стал бродить по нему, наслаждаясь безлюдьем и тишиной. Вскоре он дал мне понять, что принадлежит мне, что он *мой*, — между прочим, это еще один замечательный способ из арсенала островных сирен, которым они пользуются, чтобы соблазнить чужака, ибо остров

никогда не будет полностью принадлежать ни одному, даже самому законному владельцу, но, безусловно, предложит себя ему и как бы станет частью любого, кто его полюбит и станет топтать его землю. Острова, возможно, никогда не станут по-настоящему чьей-то собственностью, так сказать, по факту; но люди давным-давно открыли — им пришлось это открыть, — что существует множество иных способов завладеть территорией.

Именно этот аспект взаимоотношений человека и острова меня особенно интересует: насколько глубоко острова способны проникать в личное и общественное воображение и формировать его? Это их воздействие проистекает, как я полагаю, прежде всего из неявного, хотя и непосредственно ощутимого родства с человеком. В терминах сознания и самосознания каждый отдельный человек — это как раз и есть остров, несмотря на знаменитую проповедь Донна[448], в которой утверждается как раз обратное. Именно ограниченность, предельность и замкнутость маленького острова, который можно охватить

[448] Примечания: 448

Донн, Джон (1572–1631) — английский поэт, автор как жизнерадостных лирических стихотворений, так и религиозно-мистических поэм «Путь души» и «Анатомия мира»; основатель «метафизической школы».

взглядом, обойти за один день, и связывает его с человеческим телом куда более тесными узами, чем любая другая географическая форма суши. А также контраст между тем, что можно увидеть сразу и что остается невидимым для нас, находящимся за пределами берега, если мы смотрим на остров с моря. Если честно, мы ведь такие же — наша «поверхность», внешность, видна всем, а душа, внутренняя половина нашего «я», ото всех скрыта и представляет собой настоящий лабиринт, который, впрочем, весьма увлекательно исследовать. Кроме того, немаловажное значение имеет и море, порождающее острова и родственное околоплодной жидкости, в которой развивается человеческий зародыш; море — это стихия, в которой вообще зародилась жизнь, откуда поднялась и наша допотопная ветвь навстречу воздуху и свету. Каждый остров обладает определенной индивидуальностью, что, как мне хочется думать, соответствует и нашей, человеческой индивидуальности; острова упорно сохраняют независимость своего характера, даже если составляют архипелаг.

И не только геологи и экологи чувствуют эти особенности островов, в том числе и островов Силли; сами островитяне тоже чувствуют это. В

прежние времена существовали даже различные прозвища для жителей каждого из островов. Обитателей острова Сент-Мерис называли «бульдогами»; острова Треско — «гусеницами» (возможно, из-за передвигавшихся гуськом в лунном свете контрабандистов). Жители острова Брайер получили прозвище «колючки» (вообще все деревья на островах Силли — чаще всего это терновник — из-за сурового климата и ветров кривые и колючие; видимо, предполагалось, что обитатели Брайера тоже должны быть колючими и кривобокими). Люди с острова Сен-Мартин имели прозвище «гинники» — исходное значение этого слова, по мнению Р. Л. Баули, теперь неизвестно, хотя я встречал его у Джозефа Райта (предположительно, это жители одного графства, находящегося на противоположном берегу Англии); практически это синоним слова «neat» («чистый, опрятный»). На Сент-Агнес вас звали бы «турком», потому что более всего вы были бы похожи на испанца, — обвинение было брошено в первую очередь женщинам этого острова, который расположен ближе всего к ужасным Западным Скалам и служил убежищем для терпевших кораблекрушение моряков гораздо чаще, чем все остальные острова, вместе взятые. И,

скорее всего, это были моряки с кораблей испанской Армады, которые, как известно каждому на юго-западе Англии, на море, может, порой и терпели неудачи, зато в постели неудач не знали. У меня тоже «испанские» двоюродные бабушка и дедушка, так что в этом отношении я верю каждому слову жителей Силли. («Турок» же в здешних местах означает просто «неангличанин», то есть «чужеземец».)

Несмотря на ставшие теперь куда более активными связи с внешним миром, а также весьма участившиеся смешанные браки, этот островной сепаратизм — или, если хотите, патриотизм — не совсем еще искоренен. Самый «иностранный» и самый «настоящий» из пяти ныне населенных островов — это, соответственно, Треско и Брайер (хотя и Сен-Мартин может претендовать на звание «настоящего»), которые расположены друг от друга на расстоянии не намного большем, чем способен пролететь брошенный человеческой рукой камень. Я как-то ехал с молодой женщиной, которая, выйдя замуж, поселилась на Брайере, хотя родом была из Бристоля, но о самой Британии она говорила как о чем-то «совершенно ненастоящем». Выглянув в окно, она посмотрела на тот берег узкого пролива и заявила: «Даже

Треско — и тот теперь уж ненастоящий!» И я тут же вспомнил Арморель, о которой чуть позже. Арморель испытывала примерно те же чувства относительно острова Брайер, который, если смотреть в противоположном направлении, находится примерно на том же расстоянии от ее родного острова Самсона.

Островные общины — это весьма оригинальные сообщества и исходно альтернативные любым привычным нам вариантам. Именно поэтому многие обитатели «главного острова» так завидуют членам этих общин. По своей природе они не приемлют то отчуждение, которое свойственно индустриально-городскому обществу. Всем обитателям островов свойственно ощущение собственной принадлежности к некоей утопии, к этаким социальному счастью и независимости, основанным на взаимовыручке и сотрудничестве. Остров Треско арендует семейство Смит, в хозяйстве которых трудятся в основном наемные рабочие; их просто привозят на остров. Я как-то спросил уроженца Брайера, что он думает насчет подобной ситуации на Треско, и в ответ он только сплюнул презрительно через планширь с подветренной стороны своего суденышка, что могло бы показаться чистой

неблагодарностью, если учесть, сколько сделали и продолжают делать Смиты, превратившиеся впоследствии в Дорриен-Смитов, для экономики островов Силли и сохранности этих островов в целом; однако плевок этот, как я понимаю, был направлен не против людей, а против принципов. Этот человек готов был вкалывать все лето, по выходным перевозя на остров Треско отдыхающих; он мог даже позволить себе восхититься построенным на этом острове современным отелем и его веселыми обитателями, а также его знаменитыми субтропическими садами; но он бы скорее вообще уехал с островов Силли, чем по собственной воле поселился бы на Треско. И под конец нашей беседы он обронил одну фразу, в которой слышалось примерно то же сострадание, с каким взрослый человек может говорить, например, об очень толстой и неуклюжей девочке, пытающейся стать балериной. «Это же не остров!» — только и сказал он.

Разумеется, все жители островов обязаны уметь хорошо управляться с лодкой, но здешние островитяне — отнюдь не моряки. В течение многих веков профессиональные мореплаватели только и мечтали о том, чтобы все распроклятые острова Силли потонули в пучине морской, опустились

на глубину не менее сотни саженей, прихватив с собой и остальные маленькие островки и рифы. Может, яхтсменам и нравится плавать вблизи этого архипелага, однако же их жизнь связана прежде всего с тем крошечным движущимся островком, что у них под ногами, а вот влюбленность в свои острова фанатиков-островитян объясняется тем, чего ни один из плавающих в этих местах моряк просто никогда не поймет. Причем окружающее острова море — это необходимая составляющая того, что обусловливает подобную страстную привязанность, даже одержимость, однако к сути ее море отношения не имеет. Море — это нечто, отделяющее островитян от остального мира, но не уединение как таковое. Суда, которые видны в море на горизонте, похожи на стрелы, не попавшие в цель, на космические корабли, летящие к другим планетам. Они могут с высоты сфотографировать любую поверхность суши или моря, однако же никогда не смогут узнать, что там, под этой поверхностью, что таится внутри.

Ведь не зря же с начала времен считалось, что обитель сирен находится именно на островах, там, где встречаются море и суша; и уж совсем понятно, почему слово «сирена» женского ро-

да. В этом отражается, безусловно, нечто более глубокое, чем обычный сексуальный шовинизм аборигенов, ибо управление судами всегда было прерогативой мужчин. Странно, если как следует об этом подумать: ведь Одиссей должен был бы «феминизировать» как свой фальшборт, так и своих старинных и самых больших врагов — рифы, скалы, неведомые неприветливые берега; как если бы само кораблекрушение было результатом ссоры между женщинами, вечной охоты кровожадной Сциллы на Елену Прекрасную.

По-моему, это свидетельства некой парадоксальной одержимости морем (или по крайней мере склонности к ней). Настоящий моряк всегда как бы заключал брачный союз со своим кораблем — точно так же, как и со своей женой. Я недавно прочитал, что даже «моряки в каменных кораблях», то есть находящиеся на суше смотрители маяков, и до сих пор порой вступают в весьма любопытные эмоционально-любовные отношения со своими смотровыми башнями. О, это совсем не то мировоззрение, согласно которому человек воспринимается лишь с экономической точки зрения — так, простое облачко дыма на ветру работы-зарплаты. Но, разумеется, любая одержимость всегда подразумевает желание

обладать большим, чем у тебя уже есть. Ни один из древних никогда не отправлялся путешествовать всего лишь развлечения ради и не стал бы рисковать общением только из желания пощекотать себе нервы. Нет, он предпринимал опасное путешествие по морю, чтобы найти землю, пищу, олово, золото, товары для обмена, чтобы захватить чужую территорию *(lebensraum)*... чтобы обрести власть над кем-то... Он делал это, уже чем-то существенным обладая, хотя путешествие никогда не проходило так спокойно, как ему бы хотелось; стремясь получить еще что-то заветное, хотя никогда не был полностью уверен, что ему это удастся. Бесчисленное множество неудачных браков с хорошенькими женщинами — вот что лежит в основе отношения к сиренам. Адам, возможно, ценой невероятных усилий и сумел сделать плодородной сухую землю, однако ему так и не удалось «выкопать» ничего особенного из Евиной души и натуры. А ведь в конце концов именно она, Ева, спровоцировала самое первое путешествие за пределы Эдема и отправилась туда вместе со своим муженьком-простофилей.

Внезапное открытие чарующих красот морского побережья — вот что всегда казалось мне одним из наиболее странных явлений в истории

европейской культуры. Ведь до 1750 года почти все на свете испытывали по отношению к берегу моря практически те же чувства, какие нынче мы испытываем по отношению, скажем, к аэропортам. Разумеется, аэропорты нужны и ехать туда приходится — если тебе требуется куда-то лететь и если человечество намерено продолжать путешествовать по воздуху; приходится какое-то время жить не своей жизнью, если тебя вынуждают к этому важные обстоятельства. Но кто в здравом уме и по собственной воле — просто от нечего делать — потащится в аэропорт? Подобная аналогия может показаться абсурдной, но не абсурдна ли наша явная и чересчур затянувшаяся слепота по отношению к в высшей степени реальному наслаждению видами морских побережий? Ведь это же чистая правда, что чуть ли не до середины XVIII века иностранные «гости» высаживались на европейское побережье только с мечами в руках и в сопровождении хорошо обученных артиллеристов. И самым распоследним местом, куда человеку пришло бы в голову отправиться на каникулы летом 1690 года, было побережье Дорсетшира или Девоншира. В то лето французский флот адмирала Турвиля большую часть времени провел в каботажном плавании

вдоль этих берегов, высматривая подходящие для грабежа селения; Тейнмаут был сожжен дотла, а по другим городам и деревням палили из корабельных пушек. Да и само понятие «каникулы» было — во всем, кроме своего исходного и буквального значения, — изобретением поздневикторианского общества. Однако же загадка остается: как могло нечто столь прекрасное так долго ускользать от внимания вездесущих и любопытных людей?

Перемена в отношении к морским побережьям произошла, как и большая часть перемен в человеческом обществе, из-за совпадения двух факторов. Люди могут последовать голосу рассудка даже вопреки удовольствию или предаться удовольствиям вопреки голосу рассудка, но когда эти два «голоса» совпадают, то устоять невозможно. Что и произошло в данном случае, когда медицина и первые романтики начали дудеть в одну дуду. Врачи заявили о целебных свойствах солнечных ванн — и даже какое-то время советовали пить морскую воду, — а романтики стали воспевать живописную природу побережий. Таким образом, море было единодушно сочтено прекрасным как для тела, так и для души. Для меня, любимого, одним словом. Ежегодные со-

брания членов профсоюза морских сирен были, должно быть, делом весьма затруднительным к началу XVIII века; повсюду сирены были объявлены явлением излишним и нежелательным, с которым боролись при помощи новых маяков и улучшенных приемов навигации. Затем у сирен вдруг — о чудо! — возникла новая блестящая идея: вместо того чтобы расчесывать свои локоны, оборотясь лицом к морю, они стали их расчесывать, повернувшись лицом к суше и соблазняя уже не моряков, а сухопутных жителей.

Время, когда сирены вдруг получили огромное количество новых жертв, может быть установлено вполне точно — во всяком случае, в моем родном городе Лайм-Риджисе. Здесь, правда, следовало принять во внимание еще и третий фактор: международную политику. В течение первого десятилетия XVIII века Лайм неустанно молил ее величество и Королевский совет, а также герцога Мальборо прислать наконец пушки и порох, дабы иметь возможность противостоять «оскорбительным налетам вражеских каперов». Затем на целых тридцать лет все вдруг смолкло. В 1740 году Джон Скроуп был послан Тайным сове-

том[449] проинспектировать Лайм-Риджис, после чего и доложил: «Из-за чересчур затянувшегося мирного периода тамошнее огнестрельное оружие пребывает в столь запущенном состоянии, что, как показала недавняя инспекция, в городе нет ни одного мушкета, годного для стрельбы, а сам упомянутый город находится в запустении и совершенно беззащитен в случае нападения неприятеля». После его доклада в Лайм незамедлительно были присланы шесть девятифунтовых пушек, и теперь город уже не казался таким беззащитным; а вот в запустении он так бы и остался, если бы в упомянутый Скроупом «чересчур затянувшийся мирный период» не созревало его нежданное спасение.

К 1750 году эти места совсем обезлюдели; вокруг торчали только жалкие хижины; сохранилось всего два некогда весьма богатых, а теперь практически разрушенных особняка — один средневековый, второй эпохи Тюдоров. Гавань была заброшена — чересчур «узкая» и мелкая

---

[449] Примечания: 449

…послан Тайным советом… — Тайный совет — юридически основной орган государственного управления, созданный в Средние века; служил при монархе совещательным органом, а ныне выполняет практически номинальные функции; кроме принцев крови, высшей аристократии, высших судебных чиновников, высшего духовенства, в него входят члены кабинета, политические и прочие видные деятели страны.

для торговых судов того времени, страдавших гигантизмом. Вторая древняя специализация Лайма — помимо того, что некогда он служил торговым портом, — это изготовление шерстяных тканей. Но и эта отрасль тоже задыхалась, как и вся промышленность на западе Англии, не выдерживая конкуренции с куда более сильными и лучше организованными северными соперниками. Эти места посещались крайне редко, да и поехать туда было довольно затруднительно, даже если б кто-то и захотел: там не было ни одной дороги, по которой могла бы проехать карета! Городок практически вымер, и близлежащие побережья были усыпаны сотнями селений, пребывавших в столь же плачевном состоянии.

Однако в 1770 году туда явился очень живой, дальнозоркий и чрезвычайно щедрый человек — точно ангел небесный спустился и вдохнул жизнь в бездыханное тело. Это был Томас Холлис, благодетель Харварда и один из первых социалистов, хотя этот термин был еще не в ходу. Во всяком случае — радикал и *философ.* Он сообщил жителям Лайма, что единственная их надежда — попытаться сделать город хотя бы чуточку привлекательнее, придать ему, так сказать, презентабельный вид. Он показал им, с чего нужно

начинать, и скупил в городе все частные участки земли вместе с лачугами, но не для того, чтобы извлечь из этого выгоду, а всего лишь затем, чтобы разом все развалюхи сокрушить. Он расчистил маленькую центральную площадь (ныне опять исчезнувшую, таковы уж витки прогресса в человеческом обществе); он предложил построить зал для собраний и балов; он рассказал изумленным аборигенам о том, как приятно и полезно совершать прогулки по берегу моря, и положил этому обычаю начало: стал строить приморскую набережную. Мало того, его действия получили значительный общественный резонанс, ибо ему удалось убедить самого влиятельного и знаменитого англичанина того времени привезти в Лайм больного сына — который впоследствии стал не менее знаменитым, чем отец, выздоровев именно в Лайме, где такой замечательный климат и поистине целебный воздух! И если уж Лайм оказался достаточно хорош для самого графа

Чатема и юного Уильяма Питта[450], то вскоре он стал хорош и для многих других. Томас Холлис, человек для нашего города, несомненно, более великий, чем оба Питта, устроил это маленькое чудо всего за каких-то четыре коротеньких года и, к сожалению, незадолго до собственной смерти, последовавшей в 1774 году.

К 1800 году Лайм-Риджис жил тем, что и предвидел Холлис: обслуживанием отдыхающих. Этим наш город славится и до сих пор; здесь умеют доставить удовольствие тем, кто за удовольствиями сюда и приезжает. Подобные и тоже неожиданные метаморфозы постигли примерно в тот же период, то есть между 1750 и 1780 годами, и многие другие прибрежные города и селения по всей Британии. Море, соленый воздух, купания, мягкий свет и удивительно приятный характер местности — все вызывало восторг отдыхающих, и они валом валили сюда. В 1803 году Лайм получил своего самого знаменитого литературного

---

[450] Примечания: 450

...достаточно хорош для самого графа Чатема и юного Уильяма Питта... — Имеются в виду *Уильям Питт Старший, граф Чатем* (1708–1778), премьер-министр Великобритании в 1766–1768 гг., лидер группировки вигов, сторонников колониальной экспансии, и *Уильям Питт Младший* (1759–1806), премьер-министр Великобритании в 1783–1801 гг. и в 1804–1806 гг., лидер «новых» тори, подавивший в 1798 г. ирландское восстание и ликвидировавший автономию Ирландии в 1801 г.

гостя, Джейн Остин, а в 1804 году она прибыла сюда уже вместе со всей своей семьей. Интересно отметить, сколь по-разному она высказывалась о самом Лайме и о тамошнем обществе, которое получило самую низкую оценку у этой безжалостной и утонченной молодой особы, тогда как она, прямо-таки словно Вордсворт, воспевала природу здешних мест — хотя, на мой взгляд, ее язык был, пожалуй, ближе к стилю рекламной брошюры. Вообще, несколько неумеренные восторги по поводу отпускной жизни на побережье, и в частности в Лайме, были очень типичны для людей того времени, ведь они только что открыли для себя то, что мы теперь научились любить с раннего детства. Я думаю, никогда еще не было в нашей истории лучшей перемены в общественных вкусах по отношению к морю — хотя еще в 1800 году отдых на море могли себе позволить лишь наиболее состоятельные семьи.

Тайные намерения невидимых сирен, повернувшихся задом к морю и лицом к отдыхающим и устроившихся буквально на каждом пляже, сперва оставались загадкой. Еще несколько десятилетий купание в море считалось тем, чем оно было для Джейн Остин: лечебной процедурой и не более. Скорее всего, даже в начале всеобщего

помешательства на поездках к морю по-настоящему купались очень и очень немногие, ибо вдоль каждого променада и в конце каждой набережной были специально построены купальни с морской водой (и с подогревом!); а те, кто все-таки осмеливался бросить вызов самому Нептуну, делали это из кабин на колесиках. Однако викторианский дух витал над обществом задолго до 1836 года; именно в эту эпоху люди стали ясно видеть сирен на пляжах — то есть почувствовали столь свойственную пляжной жизни эротику и сексуальность.

Вряд ли кто-то видел это более отчетливо, чем преподобный Фрэнсис Килверт, который ненавидел «отвратительный обычай купаться в подштанниках» и дважды в день — к огромному собственному удовольствию — шокировал публику на пляже, категорически отказываясь надевать купальный костюм. В 1873 году он писал (и если кому-то это не нравится, пусть проглотит «невежество» Килверта вместе со всей солью Английского канала): «Я, в своем невежестве, предпочитал купаться голышом… и какие-то маленькие мальчики с большим интересом глядели на сурового вида голого «дядю», а также этим зрелищем очень интересовались юные дамы,

которые прогуливались поблизости и, похоже, ничего не имели против моего поведения». Два года спустя Фрэнсис Килверт посетил остров Уайт:

«Утро было просто прелестное, в ясном небе светило теплое солнышко, с моря и меловых холмов дул свежий ветерок. Я брел из Шэнклина в Сэндаун по краю утеса и остановился, чтобы полюбоваться резвившимися на пляже, прямо подо мною, детишками. Одна прехорошенькая девчушка стояла на песке совершенно обнаженная; потом она полуприсела-полуприлегла, согнув в коленях ноги, чуть отклонившись назад и в сторону и опершись на локоть. Это поистине была готовая модель для скульптора! Она была очень тоненькая, гибкая, но грудь ее уже начинала наливаться, а изящные стройные бедра и икры были довольно округлыми, как и нежная розовая попка. Темные густые волосы волной падали ей на плечи, и она то и дело встряхивала головой, отбрасывая их назад. Она смотрела в море и казалась настоящей

Афродитой Анадиоменой, только что вышедшей из волн морских».

Однако преследуемый образом юной «Лолиты» Килверт в своей эротической честности оказался лет на сто впереди своей эпохи; тогда еще мало кто способен был вслух признаться в подобных мыслях, не говоря уж о том, чтобы доверить их бумаге. Хотя такие мысли наверняка не давали покоя даже самым застенчивым и законопослушным. Можно, разумеется, соответствующим образом одеться, скрыв свое тело от чужих глаз под самым пуританским купальным костюмом, но только ведь от ласк или игривых шлепков морской волны — причем по самым порой интимным местам — не скроешься. В высшей степени благопристойные джентльмены-христиане, взявшие на себя функцию наставников молодежи, укрощали плоть с помощью «мужской», то есть очень холодной, ванны, потому что ужасно боялись того, что могло бы произойти, если бы вода в ванне оказалась теплее, чем нужно. Даже в 1882 году городской совет Лайма все еще грозил суровым наказанием тем мужчинам-«извращенцам», которые осмеливались прогуливаться менее чем в пятидесяти ярдах от женских кабинок.

В нашем городском музее есть весьма разоблачительный семейный альбом 1886 года. Он дает очаровательно живое представление о том, на что был похож отдых у моря в эти годы: ловля креветок и макрели, теннис, прогулки пешком, поиски «чертовых пальцев», строительство замков из песка, рисование, фотографирование друг друга, подшучивание над местными жителями… Но упаси боже, чтобы кто-то снял одежду и просто искупался! И еще кое-что бросается в глаза представителям нашего века и весьма симптоматично для той эпохи: несмотря на множество — причем явно весьма жизнелюбивых и привлекательных — молодых людей обоих полов в данной семье, не ощущается даже слабого намека на какие-либо романтические отношения, выраженные хотя бы в шутливой форме.

«Морские купания укрепляют нервную систему в целом, — гласит «Современный этикет» 1889 года, — однако же, если вы хотите сделать свою кожу более мягкой и нежной, а также улучшить цвет лица, следует учитывать, что морские купания воздействуют на кожу не так хорошо, как теплые или чуть прохладные ванны. Кроме того, не стоит купаться в море по крайней мере в течение двух часов после приема пищи, а по-

сле купания для восстановления нормальной циркуляции крови следует покрепче растереться полотенцем и совершить энергичную прогулку пешком». Далее автор этого опуса, кстати сказать, дама, предупреждает, что «в летнее время года не стоит подставлять открытые участки тела солнечным лучам, ибо для кожи это очень вредно и вызывает загар». Последний совет, возможно, объясняет причину того, почему самыми модными месяцами для отдыха на морском берегу во времена Джейн Остин считались октябрь и ноябрь: дамам любой ценой необходимо было сохранить способность заливаться румянцем, ибо в XIX веке ничто не представлялось мужчине более эротичным, чем молочно-белые щечки, которые вдруг прелестно розовели от смущения.

Однако вся эта чушь, свойственная английскому среднему классу, была вскоре приговорена. Поездки к морю все более и более походили на некую национальную традицию, особенно после 1871 года, когда был принят закон сэра Джона Лаббока об официальных выходных днях[451].

[451] Примечания: 451

…был принят закон сэра Джона Лаббока об официальных выходных днях… — К выходным дням помимо воскресенья были причислены Рождество, Новый год и т. д.; первоначально в эти дни отдыхали только служащие банков.

Даже упомянутый выше «Современный этикет» был вынужден признать и одобрить тот факт, что «в последнее время дамы очень увлеклись греблей». Журнал «Панч»[452] со своей стороны давно уже (по крайней мере с 1864 года) намекал на чрезвычайную сексуальную привлекательность красоток с морского побережья, когда к нему присоединился и знаменитый законодатель мод (и великий насмешник над модами) парижанин Жорж дю Морье, хотя он всего лишь подхватил ту линию, которую давно уже использовали карикатуристы эпохи последних королей Георгов; Роулендсон и Крукшенк были столь же откровенны в своих рисунках, как и современные художники-карикатуристы. А к 90-м годам XIX века в обществе к этому относились уже как к само собой разумеющемуся. Различные веселые способы изучить обнаженное женское тело или «случайно» познакомиться (заранее устроив «нечаянную» встречу на пляже) служили на популярных европейских морских курортах основными темами очаровательно ил-

[452] Примечания: 452

«Панч» — еженедельный сатирико-юмористический журнал проконсервативного направления, издается в Лондоне с 1841 г.; назван по имени горбуна Панча, героя кукольного представления «Панч и Джуди» и воплощения оптимизма.

люстрированных серий, созданных французским художником Марсом; эти серии были предназначены как для англосаксонской аудитории, так и для галльской. Ах, эти укороченные юбки для прогулок по пляжу и выглядывающие из-под них стройные лодыжки! Эти растрепанные вольным ветерком локоны! Эти красотки нарождающейся *Belle époque*[453] в нарочито небрежных костюмах!.. Отсюда был всего один крошечный шажок (весьма облегченный благодаря тому, что «Томы Аткинсы»[454] открыли для себя этот вид популярного французского искусства в краткие минуты отдыха от ужасной окопной службы) к очаровательной вульгарности тех почтовых открыток, которые обессмертил Джордж Оруэлл. Боюсь, мы и до сих пор еще не до конца осознали, в каком долгу наша сексуальная — а возможно, и политическая — свобода перед отдыхом на морском побережье.

Приморские пляжи превратились теперь в основную территорию общественных развлече-

---

[453] Примечания: 453

Букв.: «Прекрасная эпоха». Период с 1890-х гг. и до начала в 1914 г. Первой мировой войны.

[454] Примечания: 454

«Томы Аткинсы» — прозвище английских солдат; возникло из-за того, что в военном уставе солдат условно именовался Томас Аткинс.

ний — все более приближаясь к спальне — во всех развитых западных, а также и восточных государствах. Именно туда отправляются, когда хотят подвергнуть тяжким испытаниям собственное обнаженное тело, или в погоне за сексуальными и романтическими приключениями, или желая просто отдохнуть душой и забыть о повседневных заботах, жестком графике и правилах цивилизации. Возможно, теперь гораздо сложнее спастись от светской жизни на морском пляже да еще в разгар лета, но и при этом можно, по крайней мере, полностью позабыть о том, что каждый день нужно ходить на работу. Весь август я обычно слышу у себя в саду, обращенном к морю, голоса детей, доносящиеся с пляжа. Их крики вряд ли даже на четверть тона ниже, чем вопль настоящего ужаса, зато в них всегда явственно слышны самая неподдельная радость и восторг. Хитрая сирена и здесь усердно занимается своим древним ремеслом, и происки ее встречают теперь все меньше и меньше сопротивления.

Если близость моря столь сильно размягчает душу, то острова оказывают на нее как бы двойное воздействие, еще и освобождая ее. Именно этим объясняется тот факт, что автохтонные островные общины, особенно на маленьких островах и

в давным-давно изученной зоне умеренного климата, отличаются в целом удивительно скучным нравом и склонностью к пуританству как в своих законах, так и в путях развития. Они должны защищать себя от круглогодичного островного соблазна: отказа от соблюдения необходимых общественных запретов Большой земли. Острова — это еще и некие «потайные» места, где воображение никогда не отдыхает. Всякое уединение — ах, как хорошо понимали это торговцы холодными морскими ваннами! — всегда эротично.

Робинзон Крузо, в общем-то, очень надеялся, что Пятница окажется совсем не *мужчиной*, но так уж случилось. А еще острова изливают на вас довольно крепкий эликсир забвения, действующий куда сильнее любого вина, которое только можно сыскать на земле. То, что лежит «где-то там, за горизонтом», быстро становится сном, мечтой, скорее гипотезой, чем реальностью; и многие из привычных ограничений и форм поведения весьма скоро могут показаться вам не более чем жалкими попытками поддерживать терпимую жизнь в осточертевшем, лишенном моря и битком набитом людьми городе.

Пуритане, начиная с Гомера, всегда подозре-

вали острова в чем-то непристойном и желали тем, кто питал к ним пристрастие, примерно такой судьбы, какая выпала на долю Одиссея и его спутников. Уильям Голдинг повторил древнее предостережение таким «любителям» в своем «Повелителе мух»: «в изоляции среди людей всегда расцветает свинство». Это происходит то ли в результате саморазрушения общества, то ли благодаря праздному мечтательству, то ли из-за утраты законов Большой земли. По-моему, очень важно, что в романе Томаса Гарди «Возлюбленная», самом откровенном и более других обнажающем душу писателя, действие разворачивается на вымышленном острове Портландия. Эта история полна инцестов, подавленного эротизма, самовлюбленности и той вины, которую ощущает по всем этим поводам вконец измученный автор. Очень многое в романе связано с пересечением языческого и христианского мировоззрений, дозволенного и недозволенного; и вскоре становится совершенно ясно, что именно недозволенное живет и процветает на старой Портландии (и в собственном, очень сложном психологически внутреннем мире писателя), а все потому, что он весьма далек там от Большой земли, как физически, так и душевно.

Я всегда воспринимал свои собственные романы как некие острова, как нечто изолированное, отстраненное, отделившееся от меня, как остров от материка. Я помню, какое потрясающее впечатление на меня произвели — когда я впервые приехал на острова Силли — структурные и эмоциональные соответствия между моими впечатлениями от других островов и моими же вымышленными текстами: чередование довольно скучных и замедленных пассажей, последовательная «смена кадров», если пользоваться языком кинематографа, и совершенно особенное, *островное* качество определенных ключевых событий; а также проявление таких качеств, как внутреннее видение, представление о событиях как об островах в море реальной истории или художественного вымысла. От этих свойств я не могу отказаться и сейчас, даже если захочу. Эту способность все превращать в остров, все от себя отстранять я всегда ищу и у других писателей. Правда, может, лучше было бы сказать, что у всех, кем я восхищаюсь, эта способность имеется. Именно она лежит в основе той книги, которую так часто называют «первым современным романом», — в основе «Робинзона Крузо» Д. Дефо. Впрочем, способность эта составляет

суть и самого первого романа, вообще когда-либо написанного в мире. Остров всегда присутствует там, где имеет место магия, то есть столкновение человека с такой истиной или такими обстоятельствами, которые он не может с точки зрения логики ни предсказать, ни ожидать; и это ощущение странным образом возникает порой буквально из ничего — из череды полувахт, из простого созерцания берега, когда проплываешь мимо острова во время путешествия, из самого процесса писательства.

Островам Силли отчасти посвящен один из романов Викторианской эпохи. Это роман сэра Уолтера Безанта «Арморель с острова Лайонесс», впервые опубликованный в 1890 году и до того практически недоступный читателю, поскольку в нем изображена «новая» молодая женщина во всей своей мужественной и уверенной красоте и сияющей славе. С точки зрения литературоведа, можно, наверное, соотнести основные черты героини романа с творчеством прерафаэлитов, однако же мода на покрытые здоровым румянцем щеки, на пылкую искренность и честность и на относительную эмансипированность молодых женщин началась, вероятно, с другого романа, написанного на десять лет раньше: это

«Мехала» Сабина Баринг-Гульда. Будучи эпонимом своего острова, Мехала, конечно же, умеет отлично грести. Она, как и Арморель, тоже полновластная хозяйка своего острова, хотя он и весьма сильно отличается от острова Самсона, где живет Арморель. Эти две книги, как и оба их некогда знаменитых, а теперь позабытых автора, составляют интересный контраст. Баринг-Гульд, исполненный горечи священник, представитель высокой англиканской церкви, исповедует пуританскую точку зрения на острова, что позволило ему написать куда более мрачную, но и куда более тонкую историю. Суинберн[455] отмечал, что она оказала значительное влияние на его творчество, да и я не раз пел хвалы роману «Мехала».

Безант был куда лучшим человеком, чем писателем: всю свою жизнь он защищал угнетенных и был святым заступником для всех американских и английских писателей, ибо первым стал последовательно и весьма эффективно бороться за юридические и коммерческие авторские права. Но его «Арморель», особенно лондонские

---

[455] Примечания: 455

Суинберн, Алджернон Чарлз (1837–1909) — английский поэт, драматург и литературный критик, виртуозный мастер стиха. Горячий поклонник античной эротической поэзии, сам смело трактовавший «запретные» темы, шокировавшие викторианскую критику (см. также примеч. к с. 71).

сцены, буквально переполнена довольно-таки посредственными персонажами и сентиментальными историями; это очень среднего уровня мелодрама, и вряд ли можно считать данное произведение в целом достойным высокой оценки. Однако в первых тринадцати главах, где Безант описывает жизнь своей юной героини на ныне необитаемом острове Самсона, он достигает весьма высокого уровня в создании странноватой приморской идиллии или, точнее, этакой островной пасторали. Здесь даже как бы слышится эхо иной истории, значительно более древней, о жизни девушки на острове, и не только потому, что та, куда более знаменитая идиллия, до которой я еще доберусь, тоже начинается со спасения из волн морских эгоистичного и красивого чужеземца.

Сегодня мы можем лишь снисходительно улыбнуться, читая о пылкой идеалистке Арморель, похожей на мальчишку-сорванца. Кажется, что она на несколько световых лет отдалена от наших теперешних воззрений на то, какой должна быть неглупая, образованная и привлекательная молодая женщина; но нечто от той честности и независимости, которую дарют человеческому характеру острова, а также от их собственной

древней магии, все же озаряет неуловимым светом эти страницы… Нельзя забыть Арморель и ее летящую душу; и о них действительно можно даже сожалеть, ибо такой характер может возникнуть только в условиях полной изоляции от общества и опоры на самого себя, однако подобных условий теперь нигде в мире не сыщешь. И все же они существуют и в наши дни! И даже сохранились в почти неизменном виде, но только на островах Силли и более, пожалуй, нигде, если иметь в виду южную часть Британских островов.

Первый в мировой литературе роман весь соткан из островов и моря, из одиночества и сексуальности. Именно поэтому он и оказал существенно большее воздействие на дальнейшее развитие повествовательных жанров — как тематически, так и технически, — чем любая другая отдельно взятая книга в истории человечества. Это произведение также впервые продемонстрировало (причем необычайно искусно, так что уровень этот и поныне представляется абсолютно недостижимым!) ценность структуры архипелага, о чем я уже упоминал ранее. Ни один писатель не в силах устоять перед соблазном и не погрузиться в эту книгу с головой, чтобы пропитаться ею насквозь, как истинный хри-

стианин пропитывается библейскими текстами, философ — сочинениями Платона, а социалист — работами Маркса. Эта книга — самое что ни на есть *sine qua non*[456] для любого серьезного исследователя или сочинителя художественной прозы.

Я — один из тех еретиков, которые верят, что «Одиссею», должно быть, написала женщина. Эта ересь среди писателей далеко не нова. Сэмюэл Батлер[457], например, а в наши дни Роберт Грейвс полагали, что это так и есть. Но кто бы ни был автором этого шедевра, все равно он (или все-таки она?), похоже, куда лучше разбирался в делах домашних, чем в тех, что связаны с морем и мореплаванием. Одним из примеров такого «пускания пыли» в глаза является описание судна, которое Одиссей строит, чтобы сбежать с острова Калипсо: и верфь, и само судно совершенно никуда не годятся. Зато в самом начале эпопеи поразительно хороши и достоверны сцены, полные очаровательных подробностей, когда

---

[456] Примечания: 456

Здесь: без которого ничего этого не было бы *(лат.).*

[457] Примечания: 457

Сэмюэл Батлер (1835–1902) — английский писатель, известный своим скептическим отношением к общественной морали в сатирической дилогии «Едгин» (анаграмма «нигде») и «Возвращение в Едгин» (1872–1901), а также переводами поэм Гомера.

Телемах готовится к странствованиям. А вот когда речь заходит о судах, бросается в глаза почти полное отсутствие каких бы то ни было деталей. На протяжении всей истории человечества именно мужчина поклонялся такому средству передвижения, как морское судно, и всячески его «облизывал» (полировал, чистил, мыл и т. п.), а женщине оставалось… паковать чемоданы.

Совершенно очевидно также, что автор «Одиссеи» одержим всем тем, что свойственно обычно молодым женщинам, заставляющим своих мужей держаться от этих увлечений подальше. Об этом свидетельствуют многочисленные и весьма живые описания внутреннего убранства жилища и придворной жизни у Нестора, Менелая и Алкиноя — автору очень важны детали того, как принимают гостей, как помогают им совершить омовение, как эти люди одеты, чем их угощают и даже как во дворцах стирают белье; буквально во всем чувствуется симпатия автора женскому эго — от великолепного появления на сцене Елены Прекрасной до трогательной печали Калипсо, а также — в повышенном интересе к одежде и украшениям и в любовном их описании, в необычайно сочувственном отношении к старухам и в несоизмеримо большем интересе — при описа-

нии царства мертвых — к призракам-женщинам, чем к призракам-мужчинам…

Батлер, которому до упомянутого ранее Килверта было далеко, решил, что женщина-автор скрывается за образом самой лучшей (с моральной точки зрения) из островитянок, подстерегавших путников на их опасном пути: Навзикеи[458]. Если уж такой автор и должен скрываться за кем-то из своих персонажей, то я бы лично решительно голосовал за Пенелопу или уж по крайней мере за ту теорию, согласно которой Шехерезада была отнюдь не первой женщиной, понимавшей, что дать мужчине возможность услышать все, что он о себе воображает, — один из наилучших способов быстренько его очаровать и прибрать к рукам. Да разве после столь сладких песен кому-то будет нужна холодная горькая реальность?

В данном случае, как и во многих других и по многим очевидным физическим и социальным причинам, весьма вероятным представляется следующее: если мужчина, вечный охотник и добытчик, приносил домой некое «сырье», то обрабатывала это сырье, а также «готовила» его

---

[458] Примечания: 458

Навзикея (Навзикая, Навсикая) — прекрасная юная дочь царя феаков Алкиноя, обнаружившая на берегу моря Одиссея, потерпевшего кораблекрушение, и спасшая его.

и хранила всегда именно женщина. Мужчину всегда больше интересовало, как что-то *добыть*, а женщину — как наилучшим образом обработать добытое. Известно, что именно женщины у примитивных народов чаще всего были основными «носителями» (то есть хранителями) фольклорных произведений. Мужчине необходимо было хорошо разбираться в проблемах реальной жизни, какими бы суевериями он ни страдал; а женщине нужно было хорошо знать внутренний мир во всех смыслах этого слова: мир, порожденный воображением, мир сказочно-мифологических образов, а не примеры из жизни конкретных людей, почерпнутые в реальной действительности и непосредственно ей знакомые. На мой взгляд, ткачество и вышивание лежат в основе всякого повествования, как и в основе всякого украшательства, а также оформительского искусства. Греки это хорошо понимали. Даже слово, которым они обозначают рассказываемый вслух эпос, *rhapsody*, означает просто «сшитая песнь»[459]. Сплетание реального с вымышленным — суть всего искусства; и, по-моему, не случайно, что (подобно Кирке и

[459] Примечания: 459
От *греч.* rhapto — «сшиваю», и ode — «песнь».

некоторым другим женщинам в этой великой книге) Пенелопа так увлекается ткачеством — желая скоротать дни своего долгого ожидания и как-то оправдать собственную верность.

Чем больше содержащихся в самом романе свидетельств этого, тем более убедительными они кажутся. Кто «крадет» у главного героя самую первую главу великой эпопеи? Кто вызывает самую большую симпатию? Естественно, не отсутствующий Одиссей, а его покинутая жена с ее бесчисленными домашними проблемами, из которых Пенелопу более всего заботит то, что сын Одиссея вот-вот превратится во второго Ореста[460]. И где же здесь эмоциональная кульминация? Должно быть, ночь воссоединения в книге 23, когда даже восход был с благоговейным трепетом отложен по команде богини, которая наконец соединила терпеливую жену и странствующего мужа — вот вам, кстати, еще одна женщина, причем богиня мудрости, Афина. (В действительности завершающая «Одиссею» книга 24 — это просто подвязывание отдельных

[460] Примечания: 460

Орест — в греческой мифологии сын Агамемнона и Клитемнестры, на восьмой год после смерти отца неузнанным вернулся на родину, открылся своей сестре Электре и убил свою мать и Эгисфа, так как ими был убит Агамемнон. За это Эринии наслали на него безумие, но впоследствии боги оправдали и исцелили его.

повисших концов.) Мужчина, которому доводилось когда-либо рисковать собственным браком или же специально провоцировать его крушение своим отвратительным эгоизмом, вряд ли когда-либо усомнился в *женской* мудрости, яркое подтверждение которой содержится в упомянутом кульминационном пассаже; иначе ему пришлось бы удивляться, почему это древние персонифицировали мудрость как женщину. Еще большее значение имеет то, что Афина — это богиня догреческая. Она была покровительницей царских дворцов еще в период расцвета микенской культуры, когда, собственно, и происходит действие эпопеи, а также богиней искусств и ремесел… в общем, женской богиней, если она вообще была богиней!

Мы знаем, что за сказанием Гомера о Троянской войне стоит в высшей степени реальный конфликт, имевший место в течение последних веков II тысячелетия до Рождества Христова, из-за торговых и территориальных претензий обеих сторон. Конфликт этот возник между весьма вольной конфедерацией микенских царей-пиратов и теми, кого называли «хранителями Ворот», то есть Босфора, дававшего выход в вожделенное Черное море. Мы также знаем, что Гомер творил

спустя несколько веков после этих событий и никоим образом (хотя кое-кто может со мной и поспорить) не разделял всеобщих восторгов по поводу участия Микен в этом конфликте. Мало кто из главных героев-мужчин в его эпопее — людей или божеств — обладает какой-то особой привлекательностью или же имеет возможность быть по-настоящему счастливым, особенно когда находится вдали от дома. Зевс и Посейдон совершают перемещения в пространстве только для того, чтобы наказать провинившихся; таким образом, передвигающиеся в пространстве [т. е. покинувшие дом. — *И.Т.]* мужчины *навлекают на себя* гнев богов и несут наказание. Поклонникам Пенелопы постоянно твердят, чтобы они отправлялись по домам; а те, что отказываются это сделать, естественно (и соответственно), находят свой конец в кровавой бане — зеркальном отражении тех мук, которые пришлось пережить Одиссею во время своих странствий, единственному, кто остался в живых из всего итакского войска.

Похвалы же, которых удостаиваются в «Одиссее» мужчины, предназначены тем, кто либо вообще оставался дома, либо послушно и вовремя вернулся домой: Менелаю, Нестору, Алкиною,

незаконнорожденному принцу-свинопасу Эвмею, старику Лаэрту. Загадка, разумеется, в самом Одиссее. С одной стороны, он самый непривлекательный персонаж из всех — с его непременным (и довольно убедительным) враньем, с его подозрительностью, с его неверностью, с его мстительным гневом; но, с другой стороны, уже само его имя означает «гневаюсь», то есть он — «жертва» гнева или, иными словами, параноик[461]. В этом отношении он куда больше подходит на роль героя значительно более поздней мифологии, созданной на основе жизни маленьких островных поселений, но в совсем другом, гораздо более диком и необузданном Тихом океане, на американском Западе; и почти наверняка он предстал бы в этих мифах не с физиономией благородного шерифа, а, что более вероятно, с рожей Ли Марвина или Джека Паланса, то есть беспринципного патологического убийцы. Драйден[462] нашел два великолепных эпитета для этих черт Одиссея в своем переводе «Энеиды» Вергилия: «ужасный»

[461] Примечания: 461

Одиссей — от odyssao — «гневаюсь», человек «божеского гнева», следовательно, «ненавистный» богам *(греч.).*

[462] Примечания: 462

Драйден, Джон (1631–1700) — английский поэт, драматург и критик, один из основоположников английского классицизма. Автор «Опыта о драматической поэзии» (1668) и «Опыта о героических пьесах» (1672).

и «ненасытный».

Если бы об Одиссее больше нечего было сказать… но ведь остаются еще его несомненное мужество, смелость, постоянное стремление вперед, к заветной цели, его неустанный поиск, его способность выживать в любых передрягах, его проницательность и чувство юмора, его подверженность ошибкам и, наконец, его мужское естество со всеми свойственными ему издержками и добродетелями и столь же крепко сотканное из необходимых для него биологических компонентов, как тот саван, что ткала на своем станке его верная супруга. Достаточно сравнить Одиссея с героями другой древнегреческой саги о путешествии на судне «Арго»: Гераклом, Персеем, Беллерофонтом, Ясоном. Эти мужчины — просто мифологические марионетки, игрушки из детской комнаты, тогда как Одиссей в высшей степени реален и человечен, сколь бы мифически сверхъестественными ни были те обстоятельства, в которые он попадает. Если его главный недостаток лишь в том, что он просто не может оставаться вне игры, то все его проделки и ложь — собственно, все это ему необходимо просто для того, чтобы выжить, — сущие пустяки по сравнению с тем, как ведут себя остальные

участники игры: боги, которые управляют вообще всем на свете. Именно это и делает Одиссея этаким «универсальным мужчиной» и — на законном основании — параноиком.

«Одиссея» — это в основе своей анализ механизма возникновения и оправданности его паранойи. Самый большой и непримиримый враг Одиссея — Посейдон, бог моря, той самой великой стихии, что таит для Одиссея невероятные и постоянные соблазны. Его возвращение из Трои поэтому является одновременно и наказанием за прошлые грехи, и яркой демонстрацией того, почему он эти грехи совершил. Снова и снова Одиссею и его спутникам выпадают на долю мучительные испытания — как наказание за алчность или бессмысленную агрессивность. Единственную реальную добродетель Одиссея — страстное желание вернуться домой и отыскать Пенелопу, то есть *мудрость*, — Гомер, однако (несмотря на описание ночи страстного воссоединения супругов), ставит под сомнение. Жестокое убийство «женихов», поклонников Пенелопы, казнь через повешение подкупленных служанок, чудовищное наказание пастуха Мелантия («острым ножом отсекли они ему нос и уши, отрубили его мужскую красу, точно желая кусок

мяса бросить собакам, и в ярости своей отрубили ему также ноги и руки») — все это свидетельствует о том, что паранойя у Одиссея не прошла и с возвращением домой. И в конце эпопеи как бы оставлена незавязанной одна весьма значимая нить: Одиссей узнает от Тиресия, что должен совершить еще одно путешествие, причем тот говорит, что плыть нужно до тех пор, «пока не доберешься до таких мест, где о море и не слыхивали и где люди никогда не кладут в пищу соль». То есть Одиссей должен вечно путешествовать по всему свету в поисках недостижимого — хотя на самом деле он может обрести его в родной гавани — мира и покоя. Но покоя ему не видать: море, вечно зовущее изведать неизведанное, по-прежнему будет манить и терзать его, точно злобный демон.

«Одиссея» всегда вызывала во мне воспоминания об одном свойстве более поздней литературы, также созданной в период борьбы за власть и *lebensraum*, то есть поисков возможностей расширить свою территорию, в период квазиритуализированной агрессии, жестокой мужской алчности в достижении славы и обретении собственности — и все это в контексте путешествий честолюбивых морских пиратов.

Этот период, последовавший за норманнским завоеванием, был также связан с тем, что женщины-писательницы впервые стали использовать повествовательные жанры — кладя в их основу, как это было и с Гомером, исторический материал, довольно далекий от их собственной эпохи, и ненавязчиво предлагая своим мужчинам более высокие и благородные жизненные цели. Основным импульсом для создания этого нового мировоззрения опять-таки послужили истории о странствиях и приключениях, хотя «морем» для их протагониста, то есть положительного героя, служили чаще леса или горы. Однако же и настоящие морские путешествия, а также острова непременно в этих историях присутствуют, и, как мне кажется, вполне естественно было сопоставлять странствия по старым, бескрайним, полным тайн и волков лесам Европы и странствия по морю.

Особенно важно следующее: такие известные писательницы, как Мария Французская[463] и

[463] Примечания: 463

Мария Французская — поэтесса XIII в., автор знаменитого «Ле о жимолости», самого древнего из известных нам произведений о Тристане и Изольде. Многие ле этой писательницы послужили основой для средневековых рыцарских романов.

Кристина Пизанская[464], создавая огромное количество рыцарских версий сказания об Улиссе (Одиссее) и других героях прошлого и описывая их странствия в поисках собственного «я», весьма часто в конце открыто утверждали, что истинную мудрость обрести можно только дома; во всяком случае, не во время путешествия, имеющего вполне конкретную исходную цель. Весьма полезно читать параллельно «Одиссею» и, например, «Ле» Марии Французской — не просто ради сходства сюжетов или центральной темы поиска, но ради весьма похожего изящного юмора, ради той психологической точности характеров, которая лежит в основе восхищения всем невероятным, мифическим (проявляющегося в способности заставлять сказочные существа вести себя по-людски), ради той прямо-таки одержимости деталями домашнего обихода и обычаев, а также ради превалирующей надо всем остальным ролью взаимоотношений мужчины и женщины — очень «человеческий» набор чувств, ощущений и занятий, который, как мы знаем, в случае с Марией Французской принадлежал отнюдь не мужчине.

---

[464] Примечания: 464

Кристина Пизанская (ок. 1363–1429) — французская поэтесса итальянского происхождения.

Даже если бы пришлось встать на ортодоксальную точку зрения ученых и превратить Гомера в мужчину-рапсода, как то всегда и утверждала традиционная наука, то, по-моему, все равно он, несомненно, сочинял в не меньшей степени для женской аудитории, чем для мужской, причем с исходно феминистских позиций — то есть с позиций истинно цивилизованных, — и пользовался примерно той же техникой, что и упомянутые писательницы раннего Средневековья. Ученым доставляло удовольствие рассматривать «Илиаду» и «Одиссею» как антропологические головоломки, все решения которых сводились к весьма невнятной религиозной символике: Пенелопа становилась центральной фигурой культа матушки-гусыни, Одиссей — «жертвенного» (то есть жертвующего собой) короля и так далее. Разумеется, это далеко не все. Но я думаю, никто из тех, кто когда-либо бродил по дворцовым комплексам Микен или Кносса, не сможет поверить, что даже в те времена (задолго до эпохи самого Гомера) там не было — за всеми этими живописными священными рощами и золотистыми цветами — самых обыкновенных мужчин и женщин с их бытовыми и социальными проблемами и с весьма, надо сказать, изощренными умами

(если к тому же принимать во внимание сохранившиеся артефакты той эпохи), чтобы уметь отличать по крайней мере кое-что из тогдашней реальной действительности от тогдашних мифологических представлений.

Археология не раз и не два уже доказывала, что описанные Гомером предметы быта и различные технические приемы носили далеко не мифический характер; а продолжительная и в высшей степени реалистичная центральная тема, с которой связаны все выпавшие на долю Одиссея испытания и приключения, — это трудная жизнь женщины, которую оставили править царством в отсутствие мужа. Такая судьба была, должно быть, весьма распространенной в эпоху всеобщего пиратства. Ни одна тема не повторяется в «Одиссее» столь же часто, как описание того упадка, что воцарился в экономических делах Одиссеева дворца — как и на любом острове-государстве — без твердой правящей руки. Там, разумеется, в рамках хронологии эпопеи, имеется и более поздний пример такой же проблемы, причем дело происходит совсем недалеко от Итаки, — я имею в виду любовную связь микенской царицы Клитемнестры с Эгисфом и убийство ими ее мужа Агамемнона, а затем и убийство их

самих вернувшимся из Трои Орестом… Вынужденные браки, узурпация власти, междоусобицы и семейная вражда, бесконечные мелкие войны… А все почему? Да в очень большой степени из-за мужской глупости и невежества, из-за неспособности довольствоваться тем, что имеешь, из-за постоянного страстного желания как можно больше накопить, заграбастать, выиграть… а также из-за вполне понятного любому современному мужчине стремления — ведь прекрасные рабыни составляли отнюдь не маловажную часть той добычи, на которую надеялись микенские мародеры.

Море было для них дорогой к удовлетворению жажды обогащения, а также способом сбежать от излишне мудрых и верных жен, остававшихся дома. Одиссей опутан паутиной, сотканной женщинами всех сортов — мудрых и целомудренных, безнравственных и шаловливых; и его каждый раз спасают от дурных женщин Пенелопа и Афина. Очень живая, большая любительница разных игр, очаровательная и обладающая изысканным умом Афина, эта полиморфная богиня, может быть прочитана как духовная версия Пенелопы; ее роль сходна с ролью Ариэля в окружении

Просперо[465]; она и сама, что совершенно очевидно, отчасти влюблена в Одиссея и упрекает его в связях с другими женщинами, однако же не испытывает ни малейшей ревности по отношению к его жене. Она даже делает Пенелопу еще красивее, используя чудесный бальзам, благодаря которому ее кожа делается «белее слоновой кости». Она, иными словами, являет собой воплощение мечты женщины, оставленной дома, или же мечты писателя (а может, все же писательницы?) и его (или ее?) аудитории.

Таким образом, море и острова превращаются в царство того, что не поддается контролю со стороны мудрости и разума, некой лабораторией, где Одиссей, точно морская свинка, должен пробежать по созданному высшими существами лабиринту, в котором великий союзник разума, Сознательное уступает место Бессознательному и либидо, этим вечным и могучим, как океанская волна, нарушителям домашнего спокойствия и установленного порядка. Поскольку именно Бессознательное влечет Одиссея по жизни, то его морские царства и населены женщинами. Возможно, нет более раннего произведения во всей

[465] Примечания: 465

...ее роль сходна с ролью Ариэля в окружении Просперо... — Ариэль и Просперо — герои пьесы У. Шекспира «Буря».

литературе Древнего мира, один из центральных эпизодов которого был бы столь же близок к теории Фрейда: я имею в виду встречу Одиссея на темных берегах реки Океан[466] с покойной матерью, Антиклеей, под конец его самого дальнего путешествия.

> *«Когда мать моя заговорила, смущенное сердце мое исторгло одно желанье – обнять ее, хоть она и была мертва. Трижды, сгорая от нетерпения, мечтая прижать ее к груди, устремлялся я к ней с простертыми руками. И трижды, точно тень или сон, ускользала она из моих объятий, оставляя меня, снедаемого еще более острой, чем прежде, тоской по ней»*[467].

В этой маленькой цитате — исток всего искусства: попытка вернуть невозвратимое, которую современный психоаналитик назвал бы «симво-

---

[466] Примечания: 466

Река Океан, по древнейшим представлениям греков, как и многих народов Востока, — это поток, окружающий обитаемый земной диск.

[467] Примечания: 467

Все цитаты взяты мной из перевода «Одиссеи», выполненного Е. В. Рье и опубликованного издательством «Пингвин букс». Я могу также рекомендовать читателям новый перевод Роберта Фаглеса (Лондон/Нью-Йорк: Пингвин, 1996). — *Примеч. авт.*

лическим возмещением».

Если учитывать особенности хитроумной структуры «Одиссеи», то на самом деле эпопея (точнее, роман) начинается со встречи Одиссея и Калипсо на острове Огигия. Название «Огигия», возможно, имеет отношение к Мировому океану; в нем для греков заключено указание на глубокую древность и некую первородность. Однако этот остров отличался весьма коварным нравом, ибо лежал на западе, скорее всего в Атлантическом океане. Мне кажется, сегодня понятие «запад» — из-за ассоциации с летними каникулами (а в Америке с новыми границами и Калифорнией) — носит в целом приятный характер, однако совсем недавно, еще в Елизаветинские времена, западный ветер считался самым злым, несущим штормы и болезни, и еще менее положительными характеристиками этот ветер обладал в представлениях народов восточного Средиземноморья. Хотя самые лучшие торговые и колониальные возможности открывались, без сомнения, на западе, но даже само греческое слово «*skaios*» — «запад» — имеет дурной, пугающий оттенок. Древние египтяне ассоциировали западное направление со смертью. Греческие орнитоманты, гадатели по птицам, занимаясь

своим ремеслом, поворачивались лицом к северу, и «хорошие» птицы-предзнаменования всегда пролетали справа от них, то есть с восточной стороны. Этим объясняется и древнеиранский (митранский) знак, эквивалент христианского крестного знамения, которым осеняли себя перед каким-то сложным делом: по часовой стрелке или справа налево. Суда обычно осеняли крестным знамением трижды — особенно перед долгим плаванием. Все путешествия «налево», то есть на запад, таили в себе опасность.

Афина делает эту опасность весьма очевидной, когда «докладывает» о путешествии Одиссея на заседании всего «кабинета» — на вершине Олимпа.

> *«Этот остров покрыт густыми лесами, и живет там одна богиня, дитя злобного Атланта[468], которому ведомы все глубины морские… Дочь этого волшебника и удерживает несчастного мужа*

[468] Примечания: 468

…и живет там одна богиня, дитя злобного Атланта… — нимфа Калипсо, дочь Атланта, древнего доолимпийского божества, обладавшего невероятным могуществом и силой; отсюда и нелюбовь олимпийских богов к самой Калипсо, которую они называют «злой волшебницей». Имя Калипсо, «та, что скрывает», указывает на ее связь с миром смерти.

вдали от жены и дома, несмотря на все его жалобы и стенания. День за днем она изо всех сил старается вытравить воспоминания об Итаке из памяти Одиссея с помощью лести и лживых слов; и Одиссей, который отдал бы все, чтобы увидеть дымок, поднимающийся над родным островом, может теперь лишь мечтать о смерти».

Это, разумеется, официальная точка зрения Афины — Пенелопы на отвратительное поведение девчонки по имени Калипсо. Одиссей и сам опирается на это мнение, когда в последующих главах рассказывает историю своего пребывания на Огигии. Калипсо, говорит он, была «особа коварная», но «ни на мгновение не удалось ей завоевать мое сердце». Впрочем, затем он почти сразу делает крутой вираж: «Прожил я там семь лет подряд…» Что ж, семь лет — это намного дольше, чем он прожил где бы то ни было еще; даже сластолюбивая, чувственная Кирка сумела задержать его всего лишь на год. На самом деле семь лет — это более трети двадцатилетних странствий Одиссея.

Более того, между двумя упомянутыми недоб-

рыми отзывами о Калипсо в книгах 1 и 7 мы встречаем эту героиню в Книге 5, где Гомер приводит историю, весьма отличную от первых двух: Афина снова пристает к отцу с заботами об Одиссее, и на Огигию отправлен Гермес, дабы передать Калипсо, что она должна отпустить Одиссея, ибо у богов в отношении него иные планы. Приняв для путешествия обличье птицы, подозрительно похожей на атлантическую олушу (еще одно свидетельство того, что этот остров находится либо на самом западе Средиземноморья, либо в самом Атлантическом океане), Гермес выходит «из синих вод» на берег и по широкой отмели идет к огромной пещере, где живет Калипсо. Первое, что бросается ему в глаза, весьма похоже на ту идиллию, которой был потрясен герой Безанта, впервые посетив ферму Арморели на острове Самсона. И если это сделано, чтобы отвлечь внимание читателя, то вышло на редкость неудачно:

> *«В очаге пылал жаркий огонь, и запах горящих можжевеловых и кедровых поленьев разносился по всему острову. Калипсо же, сидя за ткацким станком и двигая золотой челнок туда-сюда, дивным го-*

лосом пела. Вход в пещеру был скрыт зелеными зарослями ольхи, осины и благоуханных кипарисов; в зарослях этих во множестве водились и вили гнезда морские птицы – совы, соколы и говорливые клушицы, – которых повседневные заботы заставляют неустанно летать над морем. Над самым входом в пещеру прихотливо вилась замечательная виноградная лоза, вся покрытая крупными спелыми гроздьями. Неподалеку из четырех отдельных, но расположенных рядом друг с другом родников била кристально чистая вода, наполняя маленькое озерцо, по обеим сторонам которого росли ирисы и пышная кудрявая петрушка. Поистине это было местечко, где даже гость из числа бессмертных должен был помедлить и оглядеться в изумлении и восторге»[469].

Но только не этот бессмертный гость. После обычного обмена приветствиями, выпив тради-

---

[469] Примечания: 469

Здесь я, пожалуй, приведу название одной очаровательной маленькой орхидеи, которую мне показали в Орегоне той весной, когда я писал данное эссе. Цветок называется Calypso bulbosa. — *Примеч. авт.*

ционную чашечку чаю (точнее, амброзии), один из главных богов Олимпа и какая-то «жалкая нимфа» заспорили на весьма щекотливую тему. Позвольте же мне на минутку отложить перевод Е. В. Рье и попытаться передать суть их разговора более современным языком, в котором слова имеют, как мне кажется, более широкий спектр значений.

– Как мило, что вы зашли, – говорит Калипсо. – Рада вас видеть. Приятно все-таки узнать, что и о моем существовании в главном управлении, в конце концов, не совсем еще забыли.

– Девочка моя дорогая, если ты воображаешь, что я способен по собственной воле отправиться в такое богом проклятое место, ты просто не в своем уме. Да у меня в жизни не было более скучного путешествия! Вы, провинциалы, даже не понимаете, в какой глуши вы живете! – Гермес оглядывается вокруг и зевает. – Короче, все дело в том – как там его зовут? – парне, которого ты прикарманила. У Старика есть на него свои виды. И мне велено передать тебе, чтобы

ты немедленно выпустила его из своих коготков. Ясно?

Калипсо, рассерженная, вскакивает, с вызовом уперев руки в боки:

– Ах вы, жалкие извращенцы! И все только потому, что он не из вашей компании![470] А я, к сожалению, из вашей. Я ведь и не скрывала наших отношений: мы все равно что женаты. – Гермес только пожимает плечами и ничего не говорит. – Нет, ну какая наглость! Всем ведь известно, что вы там, наверху, только и занимаетесь, что адюльтерчиками да за хорошенькими секретаршами охотитесь! Все вы там лицемеры! Вам ли читать мне мораль! И не думай, что я не знаю, кто тебя сюда послал. Одна из этих отвратительных старух, что возглавляют женское подразделение, все время тут крутилась. Да они ж просто ревнуют! – Гермес молча изучает собственные ногти, а Калипсо уже чуть не плачет. – Послушай, он ведь без меня про-

[470] Примечания: 470

И все только потому, что он не из вашей компании! — Одиссей смертный, но чрезвычайно предприимчивый герой, поэтому боги все время как бы «присматривают» за ним.

сто утонул бы! Я его спасла, выходила, а потом… влюбилась в него. Я его теперь даже пытаюсь научить, как подать прошение, чтобы быть принятым в нашу компанию. – Гермес удивленно приподнимает брови. Калипсо смотрит на него в упор, вздыхает и наконец сдается. – Ну хорошо. Но пусть Старик, черт бы его побрал, сам подыскивает для этого какое-нибудь транспортное средство. Я этим заниматься не собираюсь!

Да, конечно же, я вульгаризирую священный текст! Но, между прочим, отнюдь не искажаю весьма привлекательный образ бунтующей и разобиженной Калипсо во время этого обмена мнениями. Когда Гермес уходит, Калипсо отправляется на поиски Одиссея и находит его, как всегда, на берегу, где он предается хандре, неотрывно глядя в море. Она понимает, что проиграла как в отношении Одиссея, так и в отношении богов-олимпийцев, и тут же, как и Кирка, решает «сдать» своего возлюбленного, проявив при этом, впрочем, достаточно мягкости и милосердия. Она помогает Одиссею построить судно, обеспечивает его всем необходимым для путешествия, а так-

же посылает попутный ветер, который должен помочь судну выйти в открытое море. И этот неблагодарный сразу же начинает подозревать ее во всех грехах! И просит: не поклянется ли она ему рекой Стикс (единственная клятва, которую не могут нарушить даже боги), что в этом нет коварного умысла?

Тогда Калипсо сообщает ему, скрывая свои истинные чувства под шутливой, даже озорной маской, одну-две новости из Итаки, чтобы убедить его в том, что он нужен дома. Пусть же он позволит своему изощренному разуму отныне править своим человеческим сердцем, говорит она ему; и пусть знает, что сострадание может быть сильнее любовной страсти, что истинная любовь на самом деле та, что способна жертвовать собой. И Калипсо действительно клянется Стиксом, но тут же отворачивается и уходит. Гомер говорит, что Одиссей идет за ней следом. Что ж, будем надеяться, что он это делает — единственный раз в своей жизни — ради того, чтобы попросить прощения.

Калипсо предпринимает еще одну попытку задержать Одиссея — в тот же вечер за ужином. Она предупреждает его о грядущих страданиях, которые выпадут на его долю, если он покинет ее

остров, и обещает, что если он останется с нею, то обретет бессмертие, и тогда они смогут жить вместе до конца времен. А под конец спрашивает, отчего он все время думает о своей жене, стареющей Пенелопе, когда рядом с ним живая и очаровательная молодая богиня? Одиссей дипломатично обходит вопрос о том, как выглядит его жена. Она ведь и правда всего лишь смертная женщина… А вот море зовет его, и что касается грядущих страданий… «Что ж, — говорит он, — пусть случится еще одна беда. Это ведь всего лишь *еще одна* беда в череде бед и страданий, выпавших на мою долю».

Темнеет. Впереди у Калипсо и Одиссея последняя ночь любви. Утром он начнет строить судно, на котором и уплывет с острова.

Интерлюдия с Калипсо — одна из самых моих любимых во всей «Одиссее». Это типичный конфликт между мечтой и реальностью, тот самый случай, когда одинокая женщина безнадежно влюблена в одинокого мужчину, не менее безнадежно влюбленного в свою собственную судьбу. Это также один из самых потрясающих случаев во всей мировой литературе, когда писателю удалось превозмочь антигуманность традиции. Калипсо должна бы по всем канонам мифа быть

злой. Во всяком случае, «добрые» персонажи данной истории характеризуют Калипсо именно так; главный герой эпопеи отвергает ее любовь, двоюродные братья-боги презрительно фыркают при упоминании о ней… Помнится, я, впервые школьником читая «Одиссею», сразу возненавидел Одиссея за то, что он покинул Калипсо. С тех пор я читал и перечитывал этот великий роман множество раз, уже понимая, что внутренняя и внешняя логика развития сюжета должны были заставить Одиссея уплыть с острова Калипсо, но тем не менее я так и не смог до конца простить его. И я убежден: эта раздвоенность чувств была придумана и столь искусно отражена в литературном произведении отнюдь не мужчиной. Но я в любом случае отлично понимаю, сколь сильно обязан — как сочинитель художественной прозы — дилемме Калипсо — Пенелопа; она всегда незримо присутствовала и будет присутствовать в моих романах и в бесчисленном множестве романов других писателей.

Одиссей далее направляется на остров Феакия или Скерия (современный Корфу или Керкира). Однако Посейдон, разгневанный чрезмерным милосердием богов Олимпа (а может, в этом виновата женщина-автор, разгневанная тем, что

герой заставил ее написать, будто он покидает остров Калипсо «с легким сердцем»?), насылает на его судно жестокий шторм, который рвет паруса и ломает мачты, заставляя судно дрейфовать по воле бурных волн. Потом гигантская волна топит его, и Одиссей, успев раздеться донага и ухватиться за какой-то обломок своего корабля, три дня носится по морю, пока его не прибивает к берегам острова Корфу. Однако прибой здесь очень силен, а остров окружен грядой острых скал, на одну из которых и выбрасывает Одиссея. «И он со стоном прильнул к скале, а огромные волны то и дело окатывали его с головы до ног. Однако же удержаться на скале ему не удалось: море нанесло ему еще более яростный удар, чем прежде, и опять отбросило далеко от берега. Клочья кожи, содранные с рук Одиссея, когда он что было сил цеплялся за утес, так и остались на камне — так галька прилипает к присоскам осьминога, когда того силой отрывают от стенок его норы».

И снова Афина приходит герою на помощь и спасает его, совершенно измученного, помогая проплыть вдоль побережья и выбраться на песчаный пляж в маленькой бухточке среди скал, куда выходит устье реки. Одиссей выползает на

берег, зарывается в опавшую листву под деревом оливы и засыпает. Наутро дочь царя Скерии-Корфу Навзикея приходит на реку со своими служанками стирать белье. Потом девушки затевают игру в мяч, и Одиссей просыпается. Как всегда, быстро овладев ситуацией, он вскакивает на ноги, прикрывает срам сорванной веткой и выходит девушкам навстречу с цветистой речью, обращенной к прекрасной принцессе. И вот готова уже начаться новая любовная история, но на этот раз Одиссей почти дома. Здешние царь с царицей встречают его дружелюбно и одалживают корабль, на котором он доплывает до Итаки и осуществляет кровавую месть «женихам» Пенелопы. Но даже и там, однако — поскольку герой переменил обличье и пока что неузнаваем, — его одиссея не кончается: он продолжает выдумывать все новые истории о Египте и Финикии — как «прикрытие» для своего присутствия на острове. А старый друг Одиссея, свинопас Эвмей[471], рассказывает свою историю: его, царского сына, жизнь также была загублена пиратами и морем.

---

[471] Примечания: 471

Эвмей — старший свинопас, в дом которого сперва направляется вернувшийся на родину неузнанным Одиссей; один из немногих слуг, сохранивших верность Одиссею. Эвмей рассказывает гостю, что он — царский сын, похищенный пиратами и проданный ими отцу Одиссея Лаэрту.

Короче — повсюду оно, жестокое, разлучающее людей море! И безумие людей, готовых принести ему в жертву все на свете, тогда как чем-то действительно реальным и надежным в жизни главного героя является родной дом на относительно безопасном острове Итака и женщина, Калипсо-Кирка-Афина-Пенелопа, которую моряк Одиссей в первую очередь и оставляет одну.

В своем первом романе «Волхв», написанном, как и все подобные истории, под огромным влиянием «Одиссеи», я использовал знаменитую цитату из «Четырех квартетов» Т. С. Элиота:

Мы не перестанем вести свой поиск,
И венцом всех наших усилий
Станет прибытие в исходную точку,
И тогда мы впервые поймем, где мы.

Этого, впрочем, не случается с Одиссеем, когда он наконец высаживается на берег Итаки — по мрачной иронии судьбы, он делает это прямо перед входом в пещеру Форкиса[472], одного из предполагаемых отцов Сциллы. Одиссей даже не сразу узнает свой родной остров — отчасти

[472] Примечания: 472

Форкис — морское божество, олицетворение морской бездны; сын Понта и Геи, отец Горгоны и Грайи (форкиад); иногда считается также отцом и других чудовищ.

потому, что Афина окутала туманом берег именно там, где высадился наш герой. Кроме того, он погружен в мрачные мысли, ибо не знает, что здесь за люди и как они поведут себя, не знает, где спрятать подарки, преподнесенные ему родителями Навзикеи, и уже очень жалеет, что покинул Скерию-Корфу. Ему кажется, что его провели и высадили на каком-то необитаемом острове. Первый поступок Одиссея на Итаке — и в высшей степени для него типичный — проверить, не был ли украден какой-нибудь из драгоценных даров командой судна во время высадки на берег. (Корабль отплыл в обратный путь, на остров Корфу, но тут же был превращен в риф Посейдоном в его последнем всплеске гнева.) И вот Одиссей заливается слезами на пустынном и явно бесплодном берегу. Тут-то и появляется перед ним молодой красивый пастух — а точнее, в очередной раз переменившая обличье Афина — и сообщает ему, где он в действительности находится.

Однако этот первый спад напряжения (антикульминация), а также довольно странные колебания со стороны Пенелопы, ведущей себя весьма холодно, пока она наконец не признает своего мужа и в сердце ее не вспыхнет прежняя любовь, как раз, на мой взгляд, и ставят все

точки над «i» в безнадежной истории Одиссея, в его абсолютной неспособности сделать что-то конкретное, а не предаваться на волю случая или колеса судьбы, хотя в итоге колесо это останавливается всегда именно в той точке, откуда и начало свое вращение. Одиссей, может, и ведет себя умнее некоторых, встреченных им на жизненном пути, однако, ужасный и ненасытный, он остается навечно приговоренным к бесконечным странствиям по морю, кругами, кругами, от острова к острову, от одного испытания к другому.

Единственная земля, где живут люди, «совсем ничего не знающие о море», — это Царство мертвых. Так что, плохо это или хорошо, единственный ответ на те загадки, которые преподносит жизнь, заключен в путешествии к островам. В длинном предпоследнем пассаже другого величайшего романа, представляющего собой благороднейшую форму преклонения перед величием «Одиссеи», другой моряк, Леопольд Блум, также оказывается перед жесткой необходимостью своего возвращения на Итаку под конец своего пребывания в Дублине. Вот каковы его мысли по этому поводу:

«И отбывший – нигде и никогда не явился бы снова…

Вечно скитался он, принуждаем одним собою, до крайних пределов своей кометной орбиты, за неподвижные звезды, солнца изменчивые, и зримые лишь телескопу планеты, и разные разности космоса, до крайних границ пространства, из земли в землю переходя, между народов, среди событий. Но где-то, едва различимо, он услыхал бы и, словно того не желая, нудимый велением солнца, последовал зову вернуться. Вслед же за тем, исчезнув из созвездия Северной Короны, он неким образом явился бы вновь возрожденным, над дельтой созвездия Кассиопеи и после неисчислимых эонов странствий вернулся неузнанным мстителем, вершителем правосудия над злодеями, сумрачным крестоносцем, спящим, восставшим от сна и обладающим финансовыми ресурсами, превосходящими (гипотетически) сокровища Ротшильда и серебряного короля.

Что сделало бы подобное возвращение иррациональным?

Огорчительное равенство между исходом и возвращением во времени через обратимое пространство и исходом и

возвращением в пространство через необратимое время.

Какая игра сил, порождая инерцию, влекла нежелательность отъезда?

Поздний час, влекущий медлительность, ночная тьма, влекущая незримость, неизведанность дорог, влекущая риск; нужда в отдыхе, отвлекающая от движения; близость занятой постели, отвлекающая от исканий; предчувствие тепла (человеческого), умеряемого прохладой (простынь), отвлекающей от желания и влекущей желанность; статуэтка Нарцисса, звук без эха, желаемое желание».

Д. Джойс. «Улисс». Перевод В. Хинкиса и С. Хоружего)

Это Одиссей: путешествие в уме. Настоящий Улисс — это тот, кто некогда написал «Одиссею». Это Джойс, это каждый художник, который отправляется в путешествие по неведомому миру Бессознательного и знает, что ему придется непременно «поднять перчатку», брошенную ему прибрежными скалами, чудовищами, сиренами, разными Калипсо и Цирцеями, и при

этом он будет обладать всего лишь весьма смутной надеждой, что Афина где-то неподалеку и, возможно, придет ему на помощь, а под конец он, разумеется, встретится с мудрой и верной Пенелопой. Главной, на мой взгляд, и часто повторяющейся символикой в «Одиссее» являются бесконечные и преднамеренные лишения, которым подвергается главный герой: он лишается своих кораблей, своих спутников, своих надежд и одежд и даже собственной кожи — на утесах Корфу. Возможно, единственной надеждой на спасение самого себя для этой «статуи Нарцисса, звука без эха, желаемого желания» является цветок травы моли *(moli bloom),* которую Гермес дал Одиссею на пороге обители Кирки и которую Джеймс Джойс поместил («приколю ли я белую розу») в самый конец своего женственного шедевра, в имя своей Молли Блум: «Да, он сказал, я горный цветок, да, это верно, мы цветы, все женское тело, да, это единственная истина, что он сказал за всю жизнь, и еще это для тебя светит солнце сегодня».

Я бы хотел сейчас рассказать историю куда более позднего и вполне реального Одиссея и его команды, а также тех замечательных островов, которые они для себя открыли. Имея в виду то

сокровище, которое в конечном счете было явлено миру благодаря их путешествию, я страшно горжусь тем, что история эта начинается действительно совсем рядом с моим домом, где я пишу эти строки: а точнее — в Лайм-Риджисе в период правления Марии Кровавой. В 1554 году жена торговца Джона Сомерса родила четвертого сына; 24 апреля ребенка окрестили и нарекли именем Джордж. Прошло десять лет, и у еще одного жителя Лайма, Джона Журдена, также родился сын, которого назвали Сильвестром.

Джордж Сомерс рано приобщился к морскому делу и к 90-м годам XVI века стал одним из многочисленных пиратствующих капитанов Елизаветинской эпохи, что без конца бороздили воды Атлантики, совершили немало славных дел и опалили немало бород. Томас Фуллер в своем труде «Герои Англии» сообщает, что Сомерс был «агнцем на суше… но львом на море» и значительной частью своих славных деяний был обязан блестящему мастерству навигатора. Однако к 1600 году, похоже, та сторона натуры Сомерса, что была «агнцем», взяла над ним верх, и он удалился на покой, со всей своей славой и добычей вернувшись в Лайм, к законной супруге. Она была местной девчонкой, звали ее Джейн

или Джоан Хейвуд, и поженились они в 1582 году, когда ей было восемнадцать. В 1603 году Сомерс стал членом парламента от своего города и был посвящен в рыцари. В 1604 году его избрали мэром. Однако совершенно очевидно, что он, как и всякий истинный Одиссей, не мог жить возле моря просто так, он должен был бороздить его воды под парусом! В 1609 году Сомерс, один из основателей Лондонской, или Южно-Виргинской, компании, был назначен адмиралом флота, который должен был сделать очередную людскую «инъекцию» — то есть привезти новых поселенцев — в колонию, где грозил мятеж. 23 апреля он составил свое завещание и через несколько недель после этого отплыл на корабле, очень точно (хотя и не слишком оригинально) названном то ли «Си эдвенчерер», то ли «Си венчур»[473], водоизмещением триста тонн. Его сопровождали еще девять кораблей. При этом не только количество моряков и будущих поселенцев было примерно равно команде Одиссея, которую тот прихватил с Итаки, — человек пятьсот, — но и поселенцы (по крайней мере, они-то уж точно!) выказывали примерно те же настроения (а на

[473] Примечания: 473

Venture — рискованное предприятие *(англ.);* adventure — приключение, рискованное предприятие, авантюра *(англ.).*

корабле были также и женщины), поскольку были в основном «молодыми людьми похотливого и дурного нрава». Большинство намеревалось только взглянуть на Виргинию и при первой же возможности вернуться к благополучной жизни в Англии. На борту «Си венчур» были также племянник сэра Джорджа, Мэттью, Сильвестр Журден и, скорее всего, еще некоторое количество лаймских моряков.

Однако же задолго до того, как они достигли берегов Америки, «Си венчур» отделился вместе со всей честной компанией от остальных кораблей. И тут я передаю слово умелому рассказчику и первому историку Лайм-Риджиса Джорджу Робертсу:

> *«25 июля флагманский корабль вместе с капитаном и всем офицерским составом, а также имея на борту 150 пассажиров, оказался оторванным от конвоя, попав в хвост урагана. Корабль был так изношен, что после бури дал сильную течь, и вода в трюме поднялась более чем на две трети хогсхедов*[474].

---

[474] Примечания: 474

…более чем на две трети хогсхедов… — Хогсхед — большая бочка объемом ок. 238 л.

Трое суток команда трудилась, неустанно откачивая воду, но вода, казалось, все прибывала и прибывала. Наконец, видимо, истратив последние силы и не имея ни малейшей надежды на спасение, они решили задраить все люки. В столь сложном положении те, у кого была «успокоительная жидкость», принялись пить до полного одурения, словно прощаясь друг с другом до следующей, более веселой и счастливой встречи в мире ином. Сэр Дж. Саммерс (sic!), умелый мореход, находился все это время на корме, едва позволяя себе оторваться от руля, чтобы немного поесть или поспать, и изо всех сил старался удержать корабль на плаву: если бы судно завалилось на бок, оно неизбежно затонуло бы. Именно он увидел вдруг землю и тут же оповестил всех; заслышав столь радостную весть, люди высыпали на палубу, совершенно забыв о воде в трюмах, и чуть не погубили и судно, и самих себя. Мгновенно были поставлены все паруса, хотя моряки отлично знали, что это, скорее всего, Бермудские острова, обитель демонов и злых духов; все

страшно боялись этих мест и всегда старались обойти острова стороной. Вскоре судно ударилось о скалу и остановилось, но прилив снял его с рифа, и оно стало постепенно приближаться к берегу. В итоге волны весьма удачно загнали его в щель между двумя скалами, где оно и застряло, не только не перевернувшись, но даже не особенно накренившись, и стояло, надежно закрепленное, точно в доке. Ветер тем временем улегся, и все – люди, товары и запасы продовольствия – было погружено в лодки и благополучно переправлено на берег. При этом команда не потеряла ни одного человека, хотя одни утверждали, что до берега была целая лига, другие – что пол-лиги.

Оказавшись на столь приятной (в плане климата) и обильной земле, чужеземцы не скупились на похвалы в ее адрес. Сэр Джордж Сомерс, точно Эней, обеспечивал всю компанию пищей[475], ловя

[475] Примечания: 475

Сэр Джордж Сомерс, точно Эней, обеспечивал всю компанию пищей… — Во время бегства из разоренной Трои на корабли Энея обрушивается страшная буря, и он оказывается выброшенным на остров, где и вынужден сам добывать себе пропитание.

рыбу просто на леску с привязанным к ней крючком. Потерпевшие убили 32 свиньи – свиньи водились там в изобилии – и сказали аборигенам, что приплыли сюда с испанского корабля «Бермуды», который вез свиней в Вест-Индию».

Бермудские острова впервые, еще до 1515 года, открыл испанский моряк Хуан де Бермудес. Командой его потерпевшего крушение судна они были названы Виргиниола *(Virginiola),* затем получили название острова Сомерса или острова Саммер (Летние) — последнее, возможно, из-за мягкого климата, но, скорее всего, потому, что «Саммерс» — весьма распространенная форма написания фамилии Сомерс, которая часто встречается в тогдашних документах Лайм-Риджиса. Свое нынешнее название эти острова получили значительно позднее.

И вот эти англичане, как это сделал бы любой их соотечественник, приписали свое везение именно тому, что являются англичанами. Недоброжелательность местного населения явно распространялась только на отвратительных чужеземцев-католиков — испанцев и французов, хотя, если честно, англичан сперва весьма

озадачили некие загадочные шумы по ночам; беспокоили их также и вездесущие свиньи. Моряки — люди вообще подозрительные и суеверные, однако вскоре потерпевшие крушение — полюбили свое вынужденное пристанище, несмотря на его дурную репутацию, и в действительности вели себя точно так же, как Одиссей и его спутники на острове Кирки, Эе, после некоторых первых небольших непредвиденных осложнений, также связанных со свиньями. Климат был превосходный, имелось отличное топливо, свежая вода, пальмовые листья, годившиеся для строительства шалашей, а также морская дичь — очевидно, вилохвостые качурки, «крупные и упитанные, точно… куропатки». Они ловили черепах и рыбу, «вкусную, как лосось». Даже свинина имела здесь «более приятный и сладкий вкус, чем баранина в Англии», а у бермудских ворон «мясо было такое же белое, как курятина». Те, кто читает буклеты, выпускаемые современными туристическими агентствами или бюро путешествий, возможно, уже отметили в этих описаниях знакомый «набор» эпитетов («превосходные блюда из морепродуктов, бескрайние чистейшие пляжи») и были совершенно правы. Большая часть тех уважаемых людей, что рассказывали другим о

первых американских «венчурах», делали крупную ставку на их успех: если им и не удавалось порой продемонстрировать некоторым эмигрантам-возвращенцам Викторианской эпохи, сколь ужасающе незрячими те оказались, то уж, по крайней мере, они решительно не были заинтересованы в том, чтобы их клиентам вообще не хотелось пускаться в столь далекое путешествие.

Впрочем, идиллия этих первых невольных каникул на Бермудах вскоре закончилась. Пять сотен человек — солдаты, моряки и поселенцы, плывшие на «Си венчур», — рассыпались по разным островкам, и вскоре стали возникать различные ссоры. Была предпринята первая попытка уплыть с «райских» островов: четырнадцать человек погрузились в одну из корабельных шлюпок, надеясь добраться до материка, и больше о них никто никогда не слышал. Тогда Сомерс построил два небольших судна, используя, видимо, как уцелевшую часть корпуса «Си венчур», так и местный можжевельник (так называемый бермудский кедр). 10 мая 1610 года две пинассы вышли в море и направились к Джеймстауну. Проделав путь длиной в 600 миль всего за тринадцать дней, они достигли цели в очередной раз благодаря навигационному мастерству Сомерса

и его богатому опыту. Высадившись на берег, они обнаружили там остальных членов своей экспедиции, плывших на других кораблях. Им не пришлось пройти через кораблекрушение, но в целом повезло куда меньше. Они буквально умирали от голода, и у них были постоянные стычки с индейцами.

А потому Сомерс согласился плыть обратно на Бермуды, чтобы привезти оттуда запас мяса и рыбы для этих не слишком-то храбрых обитателей Нового Света. Вместе с ним отправился Сэмюэль Арголл, ставший впоследствии знаменитым «похитителем людей» из Покахонтаса (Виргиния). Однако море разделило их суда, и в начале ноября Сомерс вернулся на Бермуды один — и вскоре, 9 ноября, умер там. Причиной смерти послужила «неумеренность в потреблении свинины». Но Сомерс успел все же отдать приказ своему племяннику Мэттью немедленно отплыть с грузом «черных свиней» в Джеймстаун. Возможно, команда взбунтовалась в связи с намерением погрузить на борт живых свиней и снова плыть в сторону, противоположную той, где находится «милый дом»; возможно также, что новый капитан решил жестоко отомстить за их суеверность. Так или иначе, похоронив дяди-

ны сердце и внутренности на островах, Мэттью втайне от остальных запечатал труп Сомерса (предварительно хорошо просоленный) в ящик из можжевелового дерева, потихоньку погрузил его на борт и вышел в море, направляясь в Лайм-Риджис.

Надо сказать, судно благополучно завершило путешествие, несмотря на свой мрачный груз, и останки сэра Джорджа, доставленные «вопреки всем законам на сушу» и вопреки всем морским традициям 4 июня 1611 года преданные земле со всеми воинскими почестями, и по сей день покоятся под полом ризницы в церкви Духова Дня. Сомерс имел в этом приходе поместье, и окна усадьбы, стоявшей на холме, глядели на море и на то место, где он родился. Его жена, похоже, оказалась весьма мало похожа на Пенелопу. Запись в церковной книге гласит, что 12 июля 1612 года «леди Самерс» вышла замуж за некоего «Уильяма Рэймонда, эсквайра» — несомненно, одного из тогдашних пиратов, но человека явно более спокойного… а может, и просто дурака. Когда — в ноябре того же года — было оглашено завещание покойного Сомерса, то оказалось, что Мэттью унаследовал все его сколько-нибудь существенные владения. Так что он, очевидно,

не только из чистого человеколюбия рисковал попасть в свирепую пасть Сциллы, везя мертвое тело дяди на родину.

Сильвестр Журден между тем вышел на своем корабле из Виргинии, держа курс к берегам Англии. Он вез официальную депешу владельцам патентов компании, которую в том же году, но несколько позднее опубликуют как «Истинную декларацию государственных прав Виргинской колонии». Документ был составлен Уильямом Стречи, одним из тех, кто выжил на Бермудах во время экспедиции Сомерса. Стречи написал также частный — и куда более правдивый — отчет о положении дел в Виргинии, датированный 10 июля 1610 года и остававшийся неопубликованным до 1625 года. Однако Журден явно почуял возможность отхватить большой куш, а может, просто хотел сыграть роль мини-Гомера, надеясь на сенсацию, но, едва вернувшись в Англию, он тут же бросился издавать памфлет под названием «Открытие Бермудов, именуемых также островами Дьявола». Этот памфлет и стал первым публично доступным рассказом о необычайных приключениях Сомерса.

Помимо того, что Журден поспешил опубликовать свой памфлет, он, весьма вероятно, был

в 1610 году в Лондоне и вполне мог рассказать эту историю многочисленным сторонникам виргинской авантюры. Особенно пожелал бы расспросить его граф Саутхэмптон, «спонсор» путешествий в Виргинию в начале этого десятилетия Уэймута и Харлоу и один из основателей компании. А среди приближенных графа был некий драматург, обладавший весьма острым слухом и склонностью к мифотворчеству, а также отличным чутьем на «горячие» темы. Его чутье можно было бы сравнить с тем врожденным чувством направления, которым обладал сэр Джордж Сомерс. Драматург этот тоже явно не был мини-Гомером и даже имел некоторые сложности, приспосабливая свой резковатый талант к новой моде на пастораль, литературный жанр, построенный прежде всего на противопоставлении природы и культуры… в общем, озабоченный «дебетом и кредитом» прогресса и цивилизации. Подобно почти всем своим современникам, он пережил длительный период любви-ненависти по отношению к символике морского путешествия и особенно был одержим идеей «смерти от воды». Впервые идея эта проявилась почти за двадцать лет до описываемых событий в одной из его самых ранних пьес, и зимой 1610 года он,

должно быть, вспомнил один отрывок оттуда — описание страшного сна, преследующего героя:

И будто – Боже! – тяжко мне тонуть.
Какой ужасный шум воды в ушах!
Как мерзок вид уродливых смертей!
Я видел сотни кораблей погибших!
И потонувших тысячи людей,
Которых жадно пожирали рыбы;
И будто по всему морскому дну
Разбросаны и золотые слитки,
И груды жемчуга, и якоря,
Бесценные каменья и брильянты;
Засели камни в черепах, глазницах…

(У. Шекспир. Ричард III. Перевод Анны Радловой)

В течение всей истории человечества ученые-литературоведы искали источники творчества вовне — позиция не то чтобы неверная, но упускающая из внимания один вполне очевидный факт, на который может указать им любой пишущий автор: основное влияние на любого зрелого писателя всегда оказывают его же собственные прежние работы. Молодой драматург из Стр-

этфорда — в тех строках из «Ричарда III», что приведены выше, — возможно, с налету пытался в искусстве драматургии «перемарловить» самого Марло[476]; однако же он, безусловно, бросал в почву зерна для будущего урожая. Он явно знал «Энеиду» куда лучше, чем «Одиссею», хотя жизненный опыт Одиссея уже чувствуется даже в том небольшом отрывке, что приведен выше: самоуверенность морских путешественников, черный застывший покой, воцаряющийся после кораблекрушения и поглощающий и судно, и тонущих моряков, — врата бездны за пределами высшего откровения. Сон Кларенса, одного из героев «Ричарда III», был точно сухие дрова в камине, только и ждущие искры Бермудских островов.

Но я не должен поддаваться местному патриотизму. На самом деле Шекспир, похоже, куда больше взял из письма Стречи, которое ему явно показывали, чем из памфлета Журдена. И нет ничего невозможного в том, что он был знаком с одним из них, если не с обоими. Однако же ключевой фигурой в данной истории на самом

[476] Примечания: 476

Марло, Кристофер (1564–1593) — знаменитый английский драматург, предшественник Шекспира и предполагаемый соавтор некоторых его ранних пьес.

деле является тот, чей прах покоится под полом ризницы церкви Духова Дня; тот, кто удержал на плаву «Си венчур» и поддерживал относительный порядок и дисциплину в течение трудной зимы на островах, кто организовал спасение людей и довел его до конца, а заодно спас и тех двух писателей, что были у него на борту. Я думаю, что именно ему, единственному вдохновенному исследователю нелитературной реальности, мы больше всего обязаны еще одним открытием великой островной метафоры, стоящей рядом с «Одиссеей» и «Робинзоном Крузо».

Как и многие другие гении первого порядка, Шекспир, мне кажется, самое свое глубокое произведение скрывал до самого конца. «Буря» (ее первое известное представление на сцене в присутствии самого короля состоялось 1 ноября 1611 года) не обладает, возможно, свойствами «высокой поэзии» или же чрезмерно глубоким проникновением в человеческие характеры. Ее краткость (эта пьеса самая короткая из всех пьес Шекспира, кроме одной), ее невероятная сжатость во времени и пространстве, свойственная ей невероятно быстрая смена «кадров», эти прыжки во времени и отсутствие непрерывного повествовательного континуума — о, из-за все-

го этого она даже может показаться довольно легковесной, чем-то вроде скетча. Однако же ее «легковесность» сродни последним акварелям Сезанна или же весьма «легкомысленной» ариетте из последней фортепианной сонаты Бетховена: даже если подобному искусству чего-то и не хватает в материальном отношении, оно все равно выигрывает в высоте полета, точно легчайший пушок чертополоха. Эта нарочитая грубоватость, даже некоторая «топорность» — свойство высшего мастерства, свойство человека, плававшего намного дальше пределов, доступных простым средствам передвижения; туда, где строки из Томаса Элиота, которые я уже цитировал, обретают свою наибольшую силу и оправданность.

«Буря» плывет свободно, так, как ни одному другому произведению из той череды шедевров XVII века — знаменитого периода, совпавшего с годами жизни Шекспира, — никогда плыть не удавалось. Все остальные написаны были для человечества в целом, эта же пьеса — для каждого человека в отдельности. И именно поэтому Шекспир сделал своими основными, постоянно повторяемыми метафорами остров и моряка, выброшенного на берег в таком странном месте, сути которого он так и не может понять до кон-

ца… которое и очаровывает его, и проявляет по отношению к нему невероятную жестокость. В этих местах могут водиться и Калибаны, и Ариэли, там можно встретить и Антониев, и Миранд, это место может быть грубо «реальным» и вместе с тем оставаться абсолютно иллюзорным, точно праздничное действо, карнавал. Разумеется, остров Просперо точно так же принадлежит к Бермудским островам, как и (что следует из пьесы) находится «между Тунисом и Италией» — впрочем, это последнее его «местоположение» представляется мне весьма сильным эхом как «Энеиды», так и «Одиссеи». «Буря» — это притча о возможностях человеческого воображения, а потому в итоге и о точке зрения самого Шекспира на его собственные способности в этом плане: силу воображения, высоту надежд, широту пределов его мечты. Да, более всего — о пределах его воображения и мечты. Настоящий остров в этой пьесе — это наша планета в океанически беспредельном космосе.

Любая особая, реалистическая форма, которую обретает этот остров со своим местоположением в сознании Шекспира, проистекает, должно быть, из его знания памфлетов Стречи, Журдена и других людей, связанных с темой моря и островов,

и, хотя мне ни на секунду не приходит в голову предложить острова Силли в качестве альтернативы, они тем не менее куда чаще вспоминались людям, жившим во времена Елизаветы или Якова I, чем нам сейчас. И причина тому была достаточно важной, стратегической: хронический и поистине ужасный страх перед тогда еще непобедимой Армадой[477], конец которому отнюдь не был положен после разгрома 1588 года. В августе 1601 года мэр Лайм-Риджиса получил срочный приказ: «послать барк… для возможного обнаружения кораблей испанского флота»; даже в 1628 году имела место всеобщая паника, когда многие обитатели островов Силли сбежали на Большую землю. Осознав трудности плавания конвоем, испанцы прекрасно понимали, что им необходимы, так сказать, офшорные места встречи перед тем, как пойти в завершающее наступление, и острова Силли явно были самым подходящим для этого местом. Проблеме строительства крепостей на островах (такая попытка была предпринята впервые в 1548 году) и выяснению, достаточно ли они пригодны как наблюдательный форпост, уделялось все больше внимания в государствен-

[477] Примечания: 477

…страх перед тогда еще непобедимой Армадой… — См. примеч. к с. 468.

ных документах того периода. Уже само понятие посвященного в духовный сан правителя, который непременно повергнет в прах узурпатора и заставит его предстать перед праведным судом, должно было показаться весьма привлекательным для любого, кто пережил худшие годы испанской угрозы. Однако есть на Силли и еще кое-что, что действительно приводит нас — с точки зрения символики — куда ближе к тому, что происходит в пьесе Шекспира.

Два года назад, летом, я провел несколько дней на одном из наименее популярных у туристов и наиболее красивом из всех крупных европейских островов — на острове Готланд, истинной королеве Балтики. Однажды утром по чистой случайности, гуляя, я добрался до группы елей на самой оконечности длинной косы на восточном берегу острова и вдруг споткнулся обо что-то, мгновенно вернувшее меня на острова Силли: это был лабиринт, выложенный в форме концентрических кругов из обкатанных морем голышей — словно веселая стайка подростков от нечего делать выложила здесь, на берегу, эту штуковину. Но я понимал, что передо мной нечто куда более древнее (и к тому же достаточно часто здесь встречающееся), а не простая забава

ребятни. Точно такой же лабиринт имеется на западном берегу острова Сент-Агнес, и он также расположен на небольшом холме над морем и обращен «лицом» к кладбищу кораблей, к заповедному месту Уэст-Рокс.

Это недалеко от фермы «Тройтаун», название которой происходит от названия самого лабиринта. «Тройфэар»[478] и «Тройтаун» — слова очень старого диалекта, имеющие значение «беспорядок», «путаница»… «лабиринт». Такие лабиринты из камешков, обычно они 10–15 ярдов в диаметре, обнаруживают в основном в Скандинавии, где они имеют самые непосредственные ассоциации с побережьем и островами. По мнению Джеффри Григсона, они и там обычно носят те же названия: Тройбург, Треборг и т. п. Есть еще один очень знаменитый лабиринт на острове Готланд, близ Висби. Р. Л. Баули говорит, что лабиринт на острове Сент-Агнес известен уже двести лет и «был, возможно, исходно создан от скуки каким-нибудь хранителем маяка»; но, как и Джеффри Григсон, я полагаю, что свидетельства говорят совсем об ином. Мы знаем, что викингам острова Силли были хорошо известны, а сходство тамошних

[478] Примечания: 478

«Тройфэар» — «Тройская ярмарка» — по единицам веса, которые применяли на ярмарке в г. Труа во Франции.

лабиринтов с бесспорно куда более древними лабиринтами на морском побережье Скандинавии слишком велико.

Мы никогда не узнаем, каково было ритуальное значение этих лабиринтов для викингов, однако как в кельтской, так и в средиземноморской Европе лабиринт появляется, чтобы затем ассоциироваться с загробным миром и спасением оттуда, связанным с возрождением (так называемая тема реинкарнации). Именно эта тема лежит в основе легенды о Дедале: настоящий лабиринт на Крите, из которого он спасся, был лабиринтом-узором, то есть графическим изображением самого древнего весеннего танца — танца плодородия или «танца куропатки» (более точно, «танца мигрирующей куропатки», любительницы зерновых полей и по-прежнему самой первой вестницы наступления лета на всех островах Эгейского моря). Он, разумеется, предшествовал культуре минойского Крита и, возможно, исходно исполнялся на настоящих зерновых токах и только позднее — на символическом «токе» выложенного из камешков лабиринта.

У меня есть небольшой старинный артефакт, который сейчас, когда я пишу эти строки, стоит со мной рядом: старинный пузатый горшок родом

из III тысячелетия до н. э. Его извлекли из земли в одной из горных долин к северу от древнего Шумера. На этом горшке, точно на страничке юмора в какой-то газете, шутливо изображены две стилизованные двухголовые птички, которые играют и что-то клюют на хлебном поле; а между ними можно разглядеть самый знаменитый из символов крито-минойской культуры — *labrys*, или так называемый двусторонний заточенный топор. Однако два треугольника, собственно, и образующие этот топор, на рисунке представляются еще более стилизованными безголовыми птицами. Еще один, тоже весьма стилизованный, символ, который можно разглядеть на этом горшке, состоит из четырех треугольников, обращенных вершинами внутрь одного круга, и на рисунке очень похож на четырех козочек, бегущих вокруг пруда. В Британском музее целый шкаф посвящен разработке одного лишь этого сюжета.

Этот *labrys* предположительно что-то охранял или же предупреждал, чтобы куда-то не входили; сам по себе лабиринт — это, конечно же, символ не топора, а танца птицы, несущей земле плодородие, а людям — пищу. *Labrys* — слово не греческое, но, по-моему, о его происхождении

довольно легко догадаться. Стоит только произнести слог *labr-*, *и* сразу почувствуешь, как язык и губы движутся, чтобы что-то взять в рот и проглотить. Есть греческое прилагательное *labros*, которое означает «сильный и жадный», точнее — «прожорливый», «обжора». Другое слово, *labbax*, значит «морской волк». *Labrum* — латинское слово со значением «губа», а романское *labor* (наше, английское *labour* — «труд») имеет весьма древнее значение, смысл которого «ускользать от кого-то» и связанные с этим процессом страдания и тревоги (что сохранилось в значении «родовые муки» английского слова *labour).* Необходимость есть, необходимость работать, чтобы есть, необходимость умиротворять те силы, которые управляют плодородием почвы и климатическими условиями… вот что этот древний лабиринт или головоломка в действительности означает. Даже чудовище в центре критского лабиринта, человек-бык Минотавр — это символ плодородия. Я совершенно уверен: лабиринт на острове Сент-Агнес был построен отнюдь не в XVIII веке заскучавшим хранителем маяка, а за две с половиной тысячи лет до этого неким финикийским мореплавателем, и я абсолютно не сомневаюсь, что ни один серьезный археолог в настоящее

время ни за что не поддержит нелепую гипотезу насчет хранителя маяка.

Лабиринт — это также очень древний символ искусства мореплавания, особого мастерства (а не просто обычного умения) в искусстве шитья и ткачества — иными словами, это наиважнейшее свидетельство талантов и умений данного ремесленника или художника. Если Минос был символом господства людей на море или развивающейся торговли с другими странами, а Сцилла[479] — символом его злейшего врага, враждебной природы и угрозы кораблекрушения, то Дедал символизирует некоего творца, провоцирующего бесконечный конфликт между выгодой и ее утратой. Вряд ли найдется что-то более поэтичное — как символически, так и по справедливости, — чем финал легенды о Дедале — Миносе.

Минос держит великого изобретателя Дедала и его сына Икара в плену на Крите. Для побега Дедал изобретает крылья, однако сын его поднимается слишком высоко к солнцу и гибнет в

---

[479] Примечания: 479

Сцилла — дочь царя Мегары, любила Миноса и по его просьбе срезала с головы отца золотую прядь волос, которая служила залогом благополучия и безопасности Мегары. Успешно осадив и взяв Мегару, Минос убил отца Сциллы, а ее решил наказать за предательство: свел с ума и утопил в море, после чего она превратилась в жаворонка.

результате первой в истории человечества воздушной катастрофы. Дедал хоронит его и летит дальше, в Италию, а потом — на Сицилию, где начинает творить всякие чудеса во дворце царя Кокала (еще одно грозно звучащее «морское» имя). Минос, отнюдь не желая допускать утечки мозгов, велит разыскать непокорного изобретателя. Он узнает, где скрывается беглец, и однажды, прибыв на Сицилию, предлагает задачу, которую, понятное дело, способен решить только Дедал: как протащить льняную нить сквозь сложные завитки (снова символ лабиринта!) раковины Тритона. Искушение велико, и Дедал попадается на удочку. Благодаря блестящему проявлению того, что г-н Эдуард де Боно назвал бы «латеральным мышлением», он решает эту задачу, и теперь Миносу ясно, что беглец где-то рядом. Однако дочери царя Кокала предупреждают Дедала об опасности. Составлен заговор, в точности повторяющий ту судьбу, что некогда была уготована бессердечным Миносом Сцилле. Миносу предлагают принять ванну. Дедал создает очередную хитроумную конструкцию, и, как только «властелин морей» погружается в воду, ванна через потайную трубу заполняется кипятком (или же, по другой версии, кипяток изливается сверху), и

с Миносом (а значит, и с властью Крита на море) покончено. *Omnia vincit ars*[480]. А чем стали теперь все эти Сомерсы, Саутхэмптоны, Журдены? Всего лишь пылящимися в погребе у Шекспира черепами! Ведь не Одиссей выживает в итоге, а Дедал. «О, мое имя для тебя — самое лучшее! — кричит Бак Маллиган Стивену Дедалусу в самом начале «Улисса», — Кинч, острие ножа!»

Все эти мифы, возможно, прошли мимо Шекспира, плохо знавшего латынь и еще хуже греческий; однако о лабиринтах-то он должен был знать! Они встречались достаточно часто — особенно *unicursal*, то есть в форме одного круга, а не концентрических окружностей *(multicursal),* как на острове Сент-Агнес и в Англии его эпохи. Там их обычно выкладывали из дерна, а не из камешков-голышей с морского берега. В другой пьесе Шекспира, «Сон в летнюю ночь», буквально насквозь пропитанной магией, Титания уже жалуется на их исчезновение:

Грязь занесла следы веселых игр;
Тропинок нет в зеленых лабиринтах:

---

[480] Примечания: 480
Искусство побеждает все *(лат.).*

Зарос их след, и не найти его!

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Нет сомнений, именно пуритане с их суеверными ассоциациями исторически ответственны за уничтожение примерно в это время как веселых танцев в костюмах героев старинных легенд (например, о Робин Гуде), так и выложенных из дерна лабиринтов. В одном из толкований финальной речи Просперо, которую тот произносит перед тем, как падает занавес, говорится, что это завуалированное извинение перед королем Яковом за насыщенность данной пьесы магией и колдовским искусством, всякими там лабиринтами и прочей чертовщиной. Однако подобное толкование совершенно меня не удовлетворяет, хотя подобный «материал» вполне мог попасть под подозрение в ту чересчур благочестивую и полную условностей эпоху. Но что совершенно точно, так это то, что Шекспир сознательно поместил в «Бурю» символику лабиринта. Сама структура пьесы имеет форму концентрических кругов, подобных лабиринту, есть там и немалое количество прямых ассоциаций с ним:

На самом деле это или только
Мне кажется? Клянусь, не понимаю, –

стонет старый Гонзало.

И Алонзо вторит ему в последнем акте:

…Мы словно бродим
В таинственном и дивном лабиринте.
Таких чудес не ведает природа,
Их лишь оракул сможет объяснить.

И под конец, благословляя Фердинанда и Миранду, Гонзало прибавляет:

…Венчайте, боги,
Двух любящих короною счастливой;
Конечно, вами был начертан путь,
Приведший нас сюда.

И говорит в заключение:

…Мы все же
Нашли себя, когда уже боялись
Утратить свой рассудок.

(Все цитаты из «Бури» даны в переводе М. Донского)

Нужно также помнить, что глагол «*amaze*» («удивлять, поражать»), также используемый в ключевых эпизодах пьесы, имел тогда еще одно, куда более точное значение: «впадать в транс,

почти полностью утрачивая способность ориентироваться и контролировать себя». «Во сне иль наяву я — сам не знаю», — так Шекспир сам *удивляется* в пьесе «Сон в летнюю ночь». Его современники отлично знали, где в лабиринте прячется истинное чудовище: отнюдь не в центре хитросплетения переходов! Оно заключено в тех сложностях, которые препятствуют отысканию верной тропы к центру. Более искушенным и образованным людям эпохи Елизаветы и Якова лабиринт представлялся весьма близкой аналогией кольца-диаграммы Птолемеевой Вселенной (с ее антропоцентризмом), а также астрологии, где путь каждой планеты символизировал некий аспект человеческой психики, ну и, возможно, извилистый путь поисков философского камня. Когда Просперо говорит почти в конце пьесы: «Мой замысел уж близок к завершенью», — то он явно пользуется тогдашним жаргоном алхимиков, для которых центр лабиринта представлял собой истинное самопознание.

Одна из наивных гравюр, иллюстрирующих «Эмблемы» (1615) Франсиса Кварлса — возможно, самой популярной книги после «Мучеников»

Джона Фокса[481] в тот активно занятый поисками души век, — явственно демонстрирует подобную интерпретацию и даже ассоциацию с морем. Анима, странствующая душа, стоит в центре лабиринта, держась за веревку, сброшенную с небес ангелом на маяк с горящим факелом. В самом начале лабиринта слепой человек следует за своей собакой, а у входа в него тонущий человек протягивает из воды руки, надеясь на помощь; двое других пытаются вскарабкаться на скалы, на которых стоит маяк. На горизонте видны корабли. Это очень странная гравюра, поскольку лабиринт (в данном случае в виде концентрических кругов) помещен прямо в море, а вход в него «прорезан» гравером в бездне вод. Строфа поэмы поясняет этот причудливый и странный образ нашего мира:

И по спирали лабиринта этого
Стекают на обе стороны потоки
Огня ревущего и пахнущего серой;
Они то разольются, то сольются

---

[481] Примечания: 481

Одна из наивных гравюр, иллюстрирующих «Эмблемы» (1615) Франсиса Кварлса — возможно, самой популярной книги после «Мучеников» Джона Фокса… — Фрэнсис Кварлс (1592–1644) — английский поэт; *Джон Фокс* (1516–1587) — известный представитель английской мартирологии.

И красотой своей вполне привлечь способны;

Но если восхищенный ими слишком заглядится,

То рухнет вниз, бесследно в черной бездне утопая.

А вот снова Гонзало:

Как все вокруг таинственно и странно,

Тревожно и зловеще. Силы неба,

Молю, отсюда выведите нас!

Экспериментальный лабиринт в «Буре» создан воображением Шекспира, прячущегося под маской Просперо. В какой-то степени он похож на тот лабораторный лабиринт, который хорошо знаком нашим современникам: его используют, например, для тестирования способности животных к обучению или исследования их поведенческих реакций; и, как неоднократно указывали шекспироведы (и очень похоже, по-моему, на выводы, сделанные по результатам лабораторного тестирования), на этом уровне лабиринт в «Буре» мало что добавляет к простому подчеркиванию очевидного. Действительно: двое приятных молодых людей влюбляются друг в друга, но исключитель-

но благодаря своим собственным природным данным, а отнюдь не магии. Несколько ошалевший от чересчур быстрой смены событий добрый старик Гонзало остается точно таким же придурковатым и добрым до самого конца; двое циничных политиков-интриганов демонстрируют своим подавленным молчанием в финале, что какими они были, такими и останутся; двое моряков-шутов и индийский «дикарь» тоже остаются в своем прежнем качестве. Даже дух Ариэль, похоже, стремится избавиться впредь от роли помощника в подобных бесполезных экспериментах. И только Алонзо, который устроил заговор и узурпировал трон, демонстрирует в какой-то степени правдоподобное раскаяние; однако ему практически нечего терять — здесь он скорее проявляет тонкий дипломатический расчет, поскольку именно его сын женится на наследнице герцогства Миланского.

Разумеется, читателю не так уж трудно догадаться, что даже сам Просперо зря старается превзойти в мастерстве Цирцею (или Кирку), морскую волшебницу и любительницу превращать людей в свиней, скрывающуюся за образом матери Калибана, — безусловно, навеянном тогдашними представлениями о Бермудских

островах как обители злых волшебников и нечистой силы — колдуньи Сикораксы (от греческих слов «sys» — «свиноматка» и «*когах*» — «ворона»). «А после возвращусь в Милан, / Чтоб на досуге размышлять о смерти», — мрачно пророчествует Просперо. Он прощает своего обидчика (как и Кирка с Калипсо прощают своего нежданного гостя), и последний приказ Просперо Ариэлю повторяет последний дар этих волшебниц Одиссею: попутный ветер для отплывающего с острова судна. Однако оба этих прощения являются в определенной степени вынужденными; так сказать, *noblesse oblige*[482]. Ведь души этих людей остались неизменными.

Я уже говорил о том, что гуманизм Гомера выходит за пределы допустимого отношения к Калипсо, и я чувствую нечто подобное в «Буре» — некую мудрую печаль, скрывающуюся за привычными словами счастливого конца. Эта пьеса, возможно, и демонстрирует (чисто внешне), как истинная культура, моральное превосходство и благородство одерживают победу над культурой лживой и невежеством; однако она бросает странную тень сомнений на собственные посылки даже в

[482] Примечания: 482
Положение обязывает *(фр.)*.

плане их словесного выражения. Этот конфликт является древнейшим в искусстве и коренится всегда в душе самого художника: его можно назвать конфликтом между силой воображения и его использованием. *Cui bono?* Кто от этого выиграет? Для чего все это? Что от этого меняется? Эти вопросы преследуют любого творца вымышленных миров, непохожих на его собственный. И ответ на них найти отнюдь не помогает вторая тайна, которую носит в своей душе каждый художник: непередаваемое наслаждение, которое этот художник испытывает, создавая лабиринты, совершая морские путешествия, открывая неведомые острова — все это может быть включено в «конечный продукт», но никогда конкретно в нем не формулируется. Истина же заключается в том, что наибольшую выгоду и наибольшее количество знаний — благодаря созданию лабиринта, путешествию, открытию таинственного острова — получает сам строитель лабиринта, путешественник, открыватель островов… то есть сам художник-творец.

По-моему, именно об этом думал Шекспир, создавая свою «Бурю», ибо в основе пьесы чудовищный солипсизм, точнее, эгоцентризм. Наибольшую выгоду в данном случае получает

создатель этой истории, Просперо-Шекспир, а полученные им знания — это представляющаяся сомнительно эффективной демонстрация тем, кто попадал во власть бури, могущества того, кто ее придумал и на них наслал. Это основная причина того, что бег по лабиринту мало что меняет в природе морских свинок, а также того, почему знаменитые слова Просперо о том, что теперь утопит все книги и повернется к магии спиной, совершенно неправдоподобны и бессмысленны. Трижды Калибан повторяет Стефано и Тринкуло, что самое главное — уничтожить книги Просперо, ибо только тогда можно будет уничтожить и его самого.

Разумеется, для человека со стороны, для любого из нас, читателей, все это может показаться совершенно неважным; достаточно того, что создатель произведения — великий поэт и драматург. «Буря» в наши дни имеет статус индивидуального, авторского мифа, ставшего универсальным; и, подобно всем мифам, эта пьеса позволяет делать бесчисленное множество интерпретаций, строить лабиринт над лабиринтом, в результате чего становится особенно изысканным блюдом для века, одуревшего от бесконечного анализа и выделения составляющих,

для века, бесконечно преданного Дедалу, замечательному строителю сложнейших лабиринтов. В наш век неуклонно возрастает тенденция все материализовать, всему придавать конкретную форму, противопоставляя процесс обучения искусству жить самой жизни. Эта ошибка, впрочем, свойственна даже Просперо. Мы порой забываем, как именно случилось, что он утратил свои права на Миланское герцогство. Вот его собственный знаменитый, хотя и несколько скованный, мучительный рассказ об этом. Он признается собственной дочери, что его правление в Милане было далеко не адекватным:

В то время герцогство мое считалось
Первейшим из владений италийских,
А Просперо – первейшим из князей,
В науках и в искусствах умудренным.
Занятьями своими поглощен,
Бразды правленья передал я брату
И вовсе перестал вникать в дела.

И далее:

…Отойдя от дел,
Замкнувшись в сладостном уединенье,

Чтобы постичь все таинства науки,
Которую невежды презирают,
Я разбудил в своем коварном брате
То зло, которое дремало в нем…
…Просперо – чудак! Уж где ему
С державой совладать? С него довольно
Его библиотеки!..

И те книги, которые послужили причиной его падения, были — это мы запомним! — тайком перевезены старым Гонзало на борт корабля, увозившего Просперо в изгнание. Собственно, «книги» — это воображение Просперо, и он не может лишиться воображения, сколько бы ни говорил под конец пьесы, что книги эти следует утопить «на дне морской пучины,/ Куда еще не опускался лот».

Кульминация сомнений Просперо — в самом последнем его монологе, очень важном, несмотря на его кажущуюся поверхностность, даже банальность. Кое-кто может, правда, воспринять этот монолог как пресловутый призыв поаплодировать артистам, в те времена столь же естественный и ожидаемый, как и цветистые посвящения богатым покровителям, которые можно встретить почти в любой книге. Однако

монолог этот можно прочесть и совершенно иначе, если допустить, что Шекспир волен был создавать сколько угодно волшебных островов своей души и что все, сделанное писателями прежде (и задолго до создания «Бури»), вызывает весьма сильные сомнения относительно способности искусства изменять человеческую природу — ну разве что самым поверхностным образом.

Отрекся я от волшебства.
Как все земные существа,
Своим я предоставлен силам.
На этом острове унылом
Меня оставить и проклясть
Иль взять в Неаполь – ваша власть.
Но, возвратив свои владенья
И дав обидчикам прощенье,
И я не вправе ли сейчас
Ждать милосердия от вас?
Итак, я полон упованья,
Что добрые рукоплесканья
Моей ладьи ускорят бег.
Я слабый, грешный человек,

Не служат духи мне, как прежде.
И я взываю к вам в надежде,
Что вы услышите мольбу,
Решая здесь мою судьбу.
Мольба, душевное смиренье
Рождает в судьях снисхожденье.
Все грешны, все прощенья ждут.
Да будет милостив ваш суд.

Что здесь поразительно, так это повторяющиеся слова о заточении в тюрьму и освобождении оттуда. Иллюзия, магия закончились, но внутренний, сокровенный смысл выхода из сердца лабиринта, созданного силой воображения, существует по-прежнему. Тюрьма, темница для Шекспира — в неудачной попытке сообщить другим («Меня оставить и проклясть… — на сцене, благодаря искусному посреднику, — ваша власть»), что власть воздействовать и действовать *(affect and effect)* с помощью воображения строго зависит от наличия столь же *активной* энергии воображения у аудитории, и это является основой любого творчества. «Магическое заклятие» — это нехватка у аудитории воображения или же ее полная слепота. Остров делает «бес-

плодным», а конец пьесы «отчаянным» любое заключение искусства в «путы» скобок, обращение с ним, как с хитроумным лабиринтом, как с некоей внешней, самой поверхностной формой текста и образа, как с развлечением.

Шекспир практически предвидел совсем недавно появившуюся неофрейдистскую теорию языка и литературы как главной причины отчуждения «я» от реальности, как некоего универсального подавляющего суперэго, куда более мощного, чем суперэго общественное или экономическое. Нечто кастрирующее постоянно присутствует в греческих и латинских словах, обозначающих понятие «писать» — *grapho* и *scribo* — и имеющих общие индоевропейские корни, в исходном значении близкие к глаголу «рубить, резать». Это заметно во всех древних магических использованиях тех знаков или символов, которые что-то запрещают или, наоборот, предписывают. Текст может требовать действия; но нечто в его внешней, объективной, «другой» природе всегда внутренне сопротивляется этому действию во всем, что не составляет первородной творческой активности. Короче говоря, даже на самом высоком уровне это *чья-то еще* магия.

Целая вечность отделяет нас от того мира, где

верили в злых волшебников и морских нимф, живущих в цветках примулы. Один лишь ветер воображения способен теперь наполнить паруса нашего судна, если только нам когда-либо удастся оставить позади тревогу о нашем бесплодном острове, о нашей планете, но тут даже сам Шекспир не в силах помочь нам.

Но то, что жизнеутверждающая, созидающая сила должна заключаться в воображении ее хозяина, подразумевается с самого начала и безусловно. Эта установка, по-моему, и была Шекспиром интерпретирована как пьеса с одним действующим лицом, то есть все ее 11 основных частей могут рассматриваться как аспекты одного и того же ума или души, как множество планет, соответствующих различным типам характера, составляющих лабиринт и вращающихся вокруг Земли, находящейся в центре. Этим центром, «Землей», в «Буре» являются, безусловно, Просперо — Ариэль, хозяин воображения и исполнитель его воли, писатель и его перо, вынужденные сосуществовать со всеми другими персонажами, то есть прочими свойствами ума и души… и все они, подобно полубезумному Крузо, выброшены на берег, на индивидуальный остров каждого. «Гамлет», «Лир» и «Макбет» — все это сны или

мечты людей. «Буря» — сон того единственного божества, которое приближено к людям, и одновременно утверждение того, каким маленьким — буквально островком в бушующем море все контролирующей власти мифологических богов — это божество является; однако оно будет существовать до тех пор, пока его понимают.

Каждый ребенок, приезжающий на остров Сент-Агнес, непременно желает обскакать на одной ножке вокруг лабиринта в Тройтауне; и я надеюсь, так будет еще долго, ибо очень неприятно было бы видеть, как этот лабиринт окружают изгородью и устраивают из него музей на открытом воздухе, вроде Стоунхенджа. Но для любого, кто прожил на этом уединенном островке дольше, чем те несколько недель, что продолжаются летние каникулы, лабиринт всегда, я уверен, будет означать нечто большее, чем просто недолгую радость, сиюминутное удовольствие или удивление. Большая часть тех, кто это пережил, поймут, что лабиринт начинается там, где ты ступишь на берег острова; и я был бы очень удивлен, если бы кто-то из них впоследствии пожалел о том, что принялся его исследовать, хотя (учитывая явную нехватку в наши дни Просперо и Ариэлей) до центра лабиринта добраться так и не сумел. Я

впервые почувствовал освобождающую власть «Бури», когда жил на своем острове в Греции: мне явно не хватало Просперо, я испытывал в нем прямо-таки насущную необходимость, и еще мной владело страстное желание сыграть роль Дедала. «Буря» — вот самый главный путеводитель, который любому нужно взять с собой, если он собирается жить на острове; или же, поскольку все мы в некотором роде обитатели островов, это, возможно, самый главный путеводитель вообще — для любого человека, по крайней мере в области самопознания. Все больше и больше мы утрачиваем способность думать так, как думают поэты, — перелетая мыслью через все воображаемые пределы и священные рубежи. Все больше и больше мы думаем — или, точнее, нам постепенно внушают, что мы *так* думаем, — в рамках достоверных фактов, таких как деньги, время, личные удовольствия, авторитетные знания. Одна из причин, по которой я так люблю острова, связана с самой их природой, с их нравом: они подвергают сомнению разговоры о нехватке воображения; и если с ними должным образом знакомиться, то они просто заставят тебя остановиться и немного подумать, задать себе вопросы: почему я здесь? что мне нужно? для чего вообще

затеяно все то, что в моей жизни стало не так, как надо?

Современные профессиональные ныряльщики, деятельность которых связана с кораблекрушениями, используют слово «crud», диалектальную форму слова «curd» («свернувшееся молоко, творог»), для описания коагулировавшихся минералов, которые образуют сгустки вокруг любого долго пробывшего в воде металлического предмета и которые потом нужно долго и тщательно счищать и смывать, прежде чем этот предмет можно будет наконец как следует разглядеть. Так вот острова счищают и растворяют «crud» наших претензий и наносной культуры, Одиссееву маску жертвы, которую все мы носим: я такой, потому что жизнь сделала меня таким, а не потому, что я действительно хочу таким быть. В любом пуританизме заключена свирепая враждебность по отношению ко всему, что не обещает личной выгоды. Разумеется, определение выгоды со временем меняется. «Можно подумать, — писал Кромвель в Палату общин после того, как в 1645 году помог покорить город Бристоль, — что некоторых похвал достойны те прекрасные мужи, о ценности которых так много говорится: их скромные попытки служить и вам,

и всем, кто заинтересован в их благословении, кончаются тем, что во время молитвы Господу Богу о них забывают». Для них, видимо, выгода заключена в вечности, и билет на путешествие туда может купить только человек, дерзкий до самоотречения.

В наше время мы почти утратили веру в то, что некогда за все воздавали хвалы Господу. Выгода теперь подсчитывается по количеству личного удовольствия, однако мы остаемся пуританами в своей непреклонной погоне за нею. Готовые рецепты удовольствий стали оплотом популярных книжных и газетных изданий: куда пойти, чтобы получить наслаждение, чем насладиться, как насладиться, когда насладиться — все это до такой степени засоряет мозги и затуманивает зрение, что требование непременно наслаждаться стало в наши дни почти столь же обязательным — и разрушительным! — как и старое пуританское требование *отвергать* удовольствия, запрещать игры и танцы, уничтожать высеченные из камня прекрасные, но «непристойные» скульптуры и вообще все, что дает возможность по-настоящему наслаждаться жизнью. В принципе, все это очень неплохо для создания свободного общества, однако мы его так и не создали, так и не добились

результатов естественного развития языческой души.

Истинная языческая душа, начиная с Гомера, всегда знала, что законы удовольствий имеют крайне малое отношение к бесконечному потреблению, к бесконечным призывам приобретать опыт и знания, к бесконечным попыткам теоретически объяснить человеку, в чем должны состоять его удовольствия, к стремлению провести его за ручку по всему лабиринту, хотя известно, что ценности, сокрытые в центре лабиринта, могут открыться только самому ищущему. Мы не можем все дружно стать создателями лабиринтов, но все мы можем научиться искать и находить их для самих себя. Ранее существовал специальный путеводитель по знаменитому лабиринту Хэмптон-Корта, и в нем был обозначен самый короткий путь к центру. Но никто из тех, кто пользовался этим путеводителем, так никогда и не сумел до центра добраться, ибо центр лабиринта — не в раскрытой заранее тайне, а в самом процессе ее раскрытия.

К нашим услугам имеются вертолеты, моторные лодки, экскурсии с сопровождающим — все удобства, любые знания. Шекспир, несмотря на то золотое кольцо, которое носил в ухе, вполне

возможно, за всю свою жизнь ни разу не видел даже издали ни одного морского острова, так что все это создано исключительно его дивной, поразительной фантазией, сверхсложной и трудной для понимания — как, впрочем, труден порой для понимания и богатейший язык Шекспира, столь не соответствующий его пресыщенной и бледной (точно выросшей в темноте) эпохе. А впрочем, и сам он, величайший драматург всех времен и народов, возведя себя на вершину Парнаса, оказался теперь очень далек от вас, от меня и от всего того, что представляется нам сегодня столь важным и существенным…

Но теперь я уже, похоже, сбиваюсь на проповедь, а это совершенно ни к чему. Подобно всем настоящим островам, острова Силли и сами неплохие проповедники. Для тех, кто не может и никогда, скорее всего, не сможет отправиться туда, я рекомендую по крайней мере посмотреть фотографии Фэй Гудвин, которые дают очень точное представление о том, что стоит искать на этих островах мудрому гостю, с которого я начал свое эссе: соединение стихий, неба, моря, песка, скал, простейших форм и текстур, а также очищение — море само очистит вас от сверхизобретательности, сверхзнаний и сверхцивилизации,

очистит вашу душу, измученную маниакальным стремлением нашей эпохи к некоему общему механическому образу и подобию. Сегодня мы отлично научились восхищаться садами японских дзен-буддистов, их суровой, аскетической простотой; можно сказать, что большая часть островов Силли — это и сейчас еще некий огромный дзен-сад Атлантического океана.

У дзен-буддистов есть одна средневековая притча.

«Неофит как-то спросил Учителя:

— Какое растение в саду нравилось Будде больше всего?

Старик подумал и ответил:

— Зеркало.

— Но, Учитель, у зеркала ведь нет листьев, нет цветов, нет плодов! — удивился ученик…»

Я искренне надеюсь, что в ту пощечину, которую затем получил злополучный неофит, была вложена вся сила, которая еще сохранилась в руке старого мудреца.

Земля[483] (1985)

Прежде всего должен признаться, что не очень-то люблю фотографию в том виде, в каком ею обычно занимаются. Мне отвратительны толпы туристов, вооруженных фотоаппаратами и «щелкающих» все подряд, мгновенно превращая любую вещь в неживую, точно огромная стая пираний. Моя неприязнь, чего уж там, в значительной степени связана с тем, что я и сам в течение многих лет был точно таким же фотографом-любителем. Тогда, как и сейчас, мои познания о технике фотографии были (и остались) очень близки к полному невежеству. Я действительно как-то раз позабавился с увеличителем, но почему-то очень быстро управлять мною стал он, а вовсе не наоборот, и я с облегчением навсегда покинул темную комнату. В то время я воспринял сей печальный опыт как еще одно доказательство своей личной неспособности иметь дело с какой бы то ни было техникой, но теперь я понимаю,

---

[483] Примечания: 483

Данное эссе — это предисловие к замечательному альбому фотографий Фэй Годвин, посвященному английскому пейзажу. Впервые это эссе было опубликовано в книге «Земля» (Лондон: Хайнеман, 1985) — в подтверждение безмолвного красноречия работ Фэй. — *Примеч. авт.*

что причина была куда сложнее: фотография и писательство — два рода деятельности, глубоко антипатичные, а внутренне даже враждебные друг другу (в действительности по природе своей они почти слепы, особенно в отношении достоинств друг друга).

Чем я еще более явно не соответствую профессии фотографа, так это своими постоянными сомнениями относительно того, как следует фотографировать пейзажи. То, как это делается обычно, совершенно не соответствует тому, что я сам ищу в том или ином пейзаже и что представляет собой мое личное и непосредственное его познание на опыте — как во временном, так и в физическом смысле. Такой подход совершенно противоположен фотографии. Я даже и пейзажи-то сами по себе не очень люблю, в том смысле, в каком большая часть людей воспринимает это слово: общий вид, широкая панорама местности (желательно сельской)… Существует иллюзия, будто все люди, проживающие в сельской местности, обожают долгие и утомительные путешествия пешком и вечно слоняются по горам и долам, восхищаясь воздухом и упиваясь открывающимися видами. В моем случае это абсолютно не так, и я воспринимаю подобную

идею использования сельской местности как чисто городскую (и в значительной степени искусственную), как нечто такое, чем занимаются исключительно горожане, случайно оказавшиеся в сельской местности благодаря уходу на пенсию или отпуску. Длительные прогулки, возможно, очень полезны для здоровья, однако же и пешие прогулки, и бег трусцой, и многие другие виды подобных физических упражнений представляются мне чрезвычайно скучными.

Я не раз слышал, как Фэй рассказывает о своих потрясающих путешествиях на некие весьма отдаленные объекты, и ее «охотничьи» рассказы заставляют трепетать мое сердце. Я ведь по природе своей скорее деревенский лентяй, который предпочитает не работать, а валяться под плетнем; бездельник, вечно повсюду опаздывающий. Если меня что-то и интересует в пейзаже, так это природа — цветы, деревья, птицы, пауки и прочие насекомые, вообще разные живые существа, а такое физическое упражнение, прогулка пешком, которая и не требует, и одновременно не позволяет человеку останавливаться через каждые десять ярдов и спокойненько за чем-нибудь наблюдать, меня совершенно не привлекает. Мой излюбленный пейзаж на самом деле обыч-

но очень мал — скажем, одно поле, или одна из сторон холма, или даже еще меньше: какой-нибудь случайный уголок неподалеку от дома. Все более далекие пейзажи представляются мне некоторым издевательством: они как бы готовы пригласить в гости такого, как я, но в то же время явно дают понять, что приход к ним в гости практически невозможен. А уж как они издеваются над фотографами! По-моему, для тех подобный «приход в гости» прямо-таки вдвойне невозможен! Фэй однажды спросила меня, с чего это я так уставился на одну из ее только что отпечатанных фотографий? Может быть, на снимке что-нибудь не так? У меня не хватило мужества сказать ей, что я пытался узнать и определить запечатленный на фотографии цветок, который у Фэй в ее одержимости «схватить панораму» получился не в фокусе, так что распознать его было нелегко.

Подобное отношение, безусловно, можно счесть чересчур эксцентричным, я это понимаю, но все же думаю, что его разделяют немало художников и писателей, близких к природе и близких моему сердцу, таких как Томас Бьюик[484] и Джон

[484] Примечания: 484

Томас Бьюик (1753–1828) — английский художник и гравер, иллюстрировавший произведения Эзопа, Голдсмита и Парнелла и создавший знаменитую «Историю птиц Британии».

Клэр. Для большей части людей пейзаж в значительной степени связан с понятием простора, обширного пространства. С моей же точки зрения это скорее вертикаль последовательностей, форм и процессов существования и лишь небольшие, не более размеров обычной комнаты, ответвления в сторону. Что восхищает меня, так это подробности, те мелкие детали и частицы природы, которые находятся буквально у меня под ногами, которые можно не только потрогать и взять в руки, но и рассмотреть во всех деталях, постараться понять на всех уровнях, что крайне редко удается в нашем мире даже в отношении человеческого тела в связи с тем, что интересы и цели художника-пейзажиста строго ограничены временными рамками.

А ворчу я больше всего по поводу мертвенности, неподвижности, фиксированности фотографических снимков. И мало того, что на них все застывает, точно муха в янтаре. Так ведь нельзя даже эту застывшую муху взять в руки, повертеть так и сяк, рассмотреть под разными углами и с разных расстояний! Я порой испытываю перед фотографиями почти метафизический страх — так они замораживают время, в доли секунды выхватывая из него какие-то мельчайшие части-

цы и преподнося их затем как самую настоящую реальную действительность. Я сейчас, когда пишу эти строки, нахожусь на ранней стадии изучения материалов для другого альбома фотографий — снимков, связанных с жизнью и миром Томаса Гарди и сделанных фотографами его времени. Я понимаю, что многие из этих фотографий представляют огромный исторический интерес, и уж по крайней мере очень ценны как архивные материалы, и что мы должны быть благодарны судьбе за их сохранность… На самом деле их показ и есть главная цель будущего альбома. Но когда я смотрю на них, я испытываю некое чувство обиды. Вот Гарди стоит со своим новым велосипедом на лужайке перед въездом в Макс-Гейт; это конец 90-х годов XIX века. Но что случилось за пять секунд *до* этого? Или через пять секунд *после* этого — когда фотограф (друг Гарди, ученый и одновременно священник Томас Перкинс) вытащил голову из-под черного покрывала и провозгласил, что отныне самое что ни на есть обыкновенное настоящее стало вечным будущим?

Все наше знание о мире, даже в настоящий момент, на самом деле весьма мало; и, возможно, основная причина моего враждебного отноше-

ния к фотографии связана с тем фактом, что именно фотография напоминает нам об этом значительно более наглядно, чем любая другая художественная форма. Запечатленные фотографом мгновения заставляют нас жадно желать увидеть еще, но при этом как бы запрещают это — словно крышка ловушки, неожиданно упавшая на пальцы вора. Потому что фотографии настолько близки к визуальной реальности, к иллюзии действительного нахождения в том или ином месте, «там», что мы невольно ощущаем наложенный на нас запрет куда более остро, чем имея дело с живописью или со словесным описанием. Именно поэтому для меня, например, не существует заменителей — в том, что касается пейзажа и того, чтобы в действительности оказаться «там» и выбирать свой собственный путь по данному ландшафту, открывая и изучая его непосредственно и во всех подробностях.

Полагаю, что на самом деле я требую невозможного: того, чтобы в застывшей фотографии присутствовал повествовательный момент. В своем романе «Дэниел Мартин» я упоминаю один рассказ о вполне конкретном пейзаже, который глубоко поразил меня и сразу очень понравился

мне. Автор — Ретиф де ла Бретонн[485], а взят этот эпизод из его романтической и весьма приукрашенной автобиографии «Господин Никола». Его отец был зажиточным фермером в местности, называющейся Озер и расположенной примерно в сотне миль на юго-восток от Парижа, и молодой Ретиф-Никола — действие начинается примерно в 1744 году, когда ему десять лет, — получает разрешение пасти на местных тучных лугах отцовское стадо. Описание того, что он называет *les bons vaux* (то есть «прекрасные долы») — я в романе назвал это «священной долиной», однако буквальное значение этого выражения позволяет переводить его и совсем иначе, — занимает в книге несколько страниц. Вот начало этого описания:

> *«За виноградником Мон-Гре и за рощей Бу-Парк была еще более уединенная долина, в которую я до сих пор не решался проникнуть: высокий лес, окаймлявший долину, придавал ей мрачноватый вид, и это меня пугало. На четвертый день*

[485] Примечания: 485

Ретиф де ла Бретонн, Никола (1734–1806) — французский писатель. Полное название упомянутого Фаулзом романа — «Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце». Роман Ретифа де ла Бретонна «Жизнь моего отца» считается общепризнанным шедевром.

после сбора винограда в Нитри я все-таки решился пойти туда со всем своим стадом. На дне овражка там обнаружились отличные заросли кустарника – как раз для моих коз – и зеленый лужок, где прекрасно могли пастись телки, не хуже, чем на Гран-Пре. Обнаружив, что я здесь совершенно один, я преисполнился тайного страха, вспомнив рассказы Жако об отлученных от Церкви людях, которые после этого превратились в разных зверей. Впрочем, этот внутренний страх был в целом не так уж и неприятен. Животные мои паслись себе рядом; поросята-подростки отыскали нечто вроде дикой моркови, росшей там в изобилии, и увлеченно рылись в земле, а свиньи постарше во главе со свиноматкой направились к лесу. Я пошел за ними, чтобы не дать им разбежаться и удрать в чащу, и вдруг под старым дубом, усыпанном желудями, увидел огромного дикого кабана. Я весь задрожал от страха и восхищения, ибо его появление здесь только добавляло прелести этому дикому месту, буквально очаровавшему меня. Я подошел к кабану как

можно ближе. Он увидел меня, но, поняв, что перед ним ребенок, и выказав полное ко мне пренебрежение, с достоинством продолжал свою трапезу. По счастливой случайности, у нашей свиноматки была течка, и она тут же направилась к кабану, который прямо-таки набросился на нее, едва почуяв ее запах. Я был в восторге от того спектакля, который они для меня устроили, и даже отозвал трех своих собак, чтобы те не потревожили кабана. И тут из леса выскочил заяц, а через некоторое время еще и самец косули! Я был в восторге; мне казалось, что я каким-то чудом попал в волшебную страну. Затаив дыхание, я следил за происходящим вокруг, но не удержался и невольно вскрикнул, когда из леса появился волк. Пришлось спустить собак, ибо это был уже наш общий враг; к тому же я опасался, что волк может зарезать кого-то из моих животных. И вот появление опасного хищника разрушило все чары. Собаки спугнули и зайца, и косулю, и кабана; все мгновенно исчезли в чаще, но очарование осталось. Оно, пожалуй, даже

усилилось благодаря появлению замечательно красивого удода, который уселся между двумя грушевыми деревьями, плоды которых называют «медовыми» – они такие сладкие и сочные, что осы и пчелы прямо-таки обжираются их мякотью, стоит грушам созреть. Я отлично знал вкус этих груш: у родителей моего дружка Этьена Дюмона росло дерево с такими вот медовыми плодами – на самом краю их поля, совсем рядом с домом моего отца. Этьен иногда звал меня с собой, и мы подбирали с земли сладчайшие маленькие паданцы и тут же поедали их. Но какими замечательно вкусными оказались те груши, что принадлежали только мне одному! Груши, которые я нашел на ничьей земле! К тому же они оказались необычайно крупными и спелыми, и я ничего и никому не был за них должен, потому что грушевые деревья росли на диком лугу, окаймлявшем овраг... Я с огромной любовью смотрел на этого удода – первого удода, кстати, которого видел в своей жизни, – и ел груши, заодно до отказа набивая ими карманы, чтобы порадовать

своих младших братишек и сестренок».

Это описание неточно практически во всех тех отношениях, в каких должна была бы быть точна фотография данной местности; и все же для меня оно насыщено живыми эмоциями, теми переживаниями, которые свойственны каждому ребенку и хорошо ему знакомы — они возникают, когда впервые в жизни открываешь для себя какое-нибудь «секретное» место или, уже взрослым, такой пейзаж, который буквально заперт на засов для фотографов и кинематографистов. Подобное воздействие в приведенном выше примере достигается не только потому, что писатель последовательно описывает череду событий, мыслей, реакций, но более всего — из-за того, что все это так неясно и туманно и никто из читателей не сможет представить себе это место так же, как другие. Оно одновременно «ужасно далеко» и невероятно близко — как воспоминания (а это, разумеется, так и есть на самом деле) старого уже человека; и это, на мой взгляд, дар куда более ценный, чем точное изображение. То есть даже если бы абсолютно точное изображение этой *bon val* (то есть «священной долины») было возможно — а Никола-Ретиф к тому же был

бы еще и десятилетним гением с карандашом в руках, — оно могло бы только ослабить впечатление, но отнюдь не очаровать. Если будешь слишком много видеть, ослепнешь — и не только в прямом смысле этого слова.

Несколько лет назад у меня случайно украли в Италии фотоаппарат. Теперь-то я уверен, что нет худа без добра. Другого фотоаппарата я так и не купил и ничуть по этому поводу не горюю, точно грешник, совершенно случайно, хотя и довольно жестоким способом отученный грешить. Более всего я доволен тем, что у меня больше нет фотоаппарата, потому что точное изображение, по-моему, наносит вред воспоминаниям. Человеческая память — очень мудрая вещь, и более всего это проявляется в том, *что* она избирает для забвения. Она лучше знает не только то, что нам нужно — по-человечески и эмоционально — запомнить, но и тонко чувствует, *как* мы должны помнить об этом: порой в мельчайших деталях, порой неясно и как бы мимоходом. Мы можем воображать, что нас больше удовлетворило бы и обогатило внутренне, если бы мы могли помнить все пережитое полностью и очень точно, «как на кинопленке». Нет, никогда! Наша память как бы имеет объектив, способный снимать мягко,

неконтрастно и избирательно, а также обладает совершенно гениальной способностью (уж этим-то фотоаппараты, безусловно, не обладают!) понимать, в каких деталях таится для нас самый глубокий смысл и символика. Беда с точным «умственным» описанием, к которому мы столь часто стремимся и на отсутствие которого столь часто жалуемся, заключается в том, что он-то и разрушает все, предлагая лишь мимолетный, фиксированный во времени-пространстве аспект действительности, будь то чье-то лицо, некое место или событие. Такое словесное описание дает не более правдивую картину, скажем, свадьбы, чем самая стандартная свадебная фотография.

Мне когда-то особенно нравилось фотографировать цветы; теперь же я предпочитаю их вспоминать — хотя и далеко не столь точно; но, как ни странно, мне эти воспоминания кажутся куда ближе и современнее, чем если бы я держал в руках фотографию. Фотография ставит дату, создает прошлое, неизменно мертвое ныне. (Вот почему я так не люблю тех похожих на пираний туристов-фотографов — они ведь часто щелкают фотоаппаратом, только чтобы не всматриваться, не смотреть, словно считают, что в будущем важнее будет то, что *они* были в том или ином месте,

чем то, что они там *были!*) В моей душе растения все еще могут расти, и я давно научился не беспокоиться о некоторых редких орхидеях или еще о чем-то важном, что я мог бы вспомнить более точно, если бы когда-то сделал фотоснимок, а теперь практически позабыл. То же самое можно сказать и о многом другом — о лицах, пейзажах, событиях, обо всем прошлом человека.

Тут есть некая параллель со сверхточным исследованием предмета при написании романа. Неясный мотив, полустертое воспоминание обычно скорее находит отклик в воображении читателя и в итоге достигает — в контексте художественного вымысла (который жизненно зависим именно от воображения читателя!) — большей реалистичности и большего богатства красок.

Это, вероятно, покажется довольно странной преамбулой, так что придется мне все же — прежде чем я продемонстрирую свою полнейшую неспособность писать вступительные статьи к чему бы то ни было — признаться, что предшествующие строки действительно написаны мной в довольно-таки прихотливой, несговорчивой манере. Я невольно бурчу еще и потому — по крайней мере отчасти, — что серьезные занятия

фотографией на самом деле очень меня привлекают и интересуют; возможно, это еще один каприз или очередное проявление упрямства — а точнее, наше извечное стремление к запретному плоду. Я обнаружил, что испытываю подобные сомнения, когда мы с Фэй еще в 1978 году выпускали в свет другую книгу, «Острова», хотя этот процесс вряд ли можно было назвать сотрудничеством, ибо на самом деле сотрудничали мы очень мало, по взаимному соглашению решив, что для достижения общей цели — рассказа об островах Силли — каждый должен заниматься своим делом. И, надо сказать, вклад Фэй в решение этой проблемы был очень велик; я не уставал восхищаться той суровой чистотой, той почти свирепой сконцентрированностью на основных аспектах природы островов Силли, с которой Фэй удалось воспроизвести на многих своих снимках парадоксальное ощущение абстрактных понятий из миров Генри Мура и Бена Николсона[486]. И дело не в том, что мое тогдашнее мнение об островах совпадает (или совпадало в тот период) с мнением Фэй; просто ее искусство обладает

[486] Примечания: 486

Бен Николсон — знаменитый английский художник-абстракционист начала XX в., писавший в манере кубизма. Его геометрические композиции отличает необычайная яркость холодных цветов.

достаточной силой, чтобы заставлять меня снова и снова думать о них, причем уважая ее собственное, очень отличное от моего, видение данного предмета.

Только что я говорил о том, что фотоаппарат не обладает способностью извлекать на свет божий сокровенную сущность вещей, но это отнюдь не означает, что подобной (гениальной!) способностью не обладает сам фотограф. И Фэй очень изящно доказывает, что некоторые фотографы этой способностью наделены сполна. Но это еще не все. Ее мастерство со времени выхода в свет «Островов» не только поднялось на существенно более высокую ступень, но и обрело некое свойство, которое, как мне кажется, следовало бы назвать моральностью. По причинам, о которых я еще скажу, отношение фотографов к английскому пейзажу превратилось в весьма сложную и чреватую опасностями проблему; и, если уж говорить начистоту, единственный ясный ответ на вопрос о том, почему это происходит, таков: для любого, условно говоря, представителя современного общества *красивая* фотография уже вполне самодостаточна. Вот тут-то и зарождается совершенно неправильное восприятие сфотографированного объекта.

Фэй обожает бродить пешком по старинным дорогам: Риджуэй, где дорога проходит буквально по гребню хребта, тропы гуртовщиков в Уэльсе, паутина троп и проселочных дорог в Шотландии или в прибрежной Саксонии близ Кента, путешествия по Ромнийской болотистой низине, а совсем недавно — по Уэссексу… Я готов поверить, что все эти пешие прогулки и одновременно поиски интересных кадров соответствуют задуманным планам и вливают в нее по капле нечто значительно большее, чем простое уважение или восхищение; скорее это можно было бы назвать неким метафизическим почтением по отношению к старинным дорогам в рамках ее искусства — то есть умения найти самый верный способ создания «портрета» данной местности. И уже в течение нескольких последних лет Фэй демонстрирует нам эту свою уникальную способность: помимо умения отлично фотографировать, ей свойственна некая особая интуиция, даже, пожалуй, личная философская позиция — короче говоря, те качества, благодаря которым хороший техник-исполнитель превращается в настоящего художника.

Фэй начала работать с фотоаппаратом в середине 60-х, когда ей было уже за тридцать. Столь

поздний старт куда более нормален для писателя, а не для представителя ее профессии, однако это имело свои преимущества. Как и тот факт, что Фэй — самоучка, а потому ей удалось оставить за бортом всякие сомнительные традиции и условности, непременно сопутствующие образованию, получаемому в художественном колледже. Она говорила мне, что процесс самообразования был для нее «мучительным и чересчур дорогостоящим», но я не воспринимаю ее жалобы слишком буквально. В ней как фотографе было бы куда меньше оригинальности и неожиданности, если бы она не пережила этих мучений и не понесла этих расходов. Кроме того, поскольку отец Фэй был дипломатом, она провела большую часть своей юности — наиболее важных для формирования личности лет — не в Англии, а потому отличалась необычайной свежестью восприятия, когда в 1974 году начала отдавать явное предпочтение британскому ландшафту.

Более того, свою трудовую деятельность Фэй начала не как фотограф, а с издательского дела, так что и до сих пор вполне свободно чувствует себя в обществе писателей, практически столь же хорошо разбираясь в проблемах их ремесла, как и в проблемах художественной фотографии. Она

работала со многими писателями и проявляла при этом требовательное понимание, которое все мы с готовностью принимаем (хотя многие журналисты и критики, увы, так и не поняли, сколь это существенно) и считаем истинно равноправным сотрудничеством: даже вопрос не стоит о том, чтобы при создании книг воспринимать Фэй как человека менее значимого или как простого иллюстратора. В той же книге, о которой сейчас пишу я, работа Фэй, безусловно, на первом месте, и я, надо сказать, очень рад играть здесь вторую скрипку.

Быть известным только благодаря иллюстрациям к чужим книгам — благо для фотографа весьма двусмысленное. Издательская реальность такова, что зачастую книги иллюстрациями очень бедны, да и репродукции — по сравнению с первыми отпечатками, сделанными с негативов, — неизбежно бывают хуже. Многие фотографии Фэй, в уменьшенном виде или с явным нарушением цвета появлявшиеся на страницах книг, чрезвычайно отличаются от тех, которые только что были ею проявлены и отпечатаны. Но ее собственное решение пойти на этот риск имеет одну компенсирующую составляющую: огромное разнообразие как в работе,

так и полевом опыте. И я подозреваю, что это также дает ей возможность более четко осознать, что и зачем она делает (или должна делать), чем любому фотографу-идеалисту.

Сама Фэй определила свои цели в интервью, которое дала в 1983 году в весьма откровенной, что очень для нее характерно, манере:

> *«У меня нет академического подхода к фотографии, да я и не слишком интересуюсь теорией. Куда больше меня привлекает сам процесс работы. Старый вопрос о том, является ли фотография искусством, – вопрос, безусловно, глупый. Меня некогда называли «фотографом-романтиком», и я это прозвище ненавижу. Оно звучит ужасно сентиментально, а в моей работе нет абсолютно ничего сентиментального. Я – фотограф-документалист; моя работа самым непосредственным образом связана с реальной действительностью, что, впрочем, отнюдь не означает, что это работа не творческая».*

В глубине души я разделяю с Фэй ее восхищение тем особым характером (я бы определил это словом «usedness», то есть «разработанность, при-

вычность») английского пейзажа; правда — на мой взгляд — ни неподвижная, ни движущаяся камера эту особенность данного пейзажа зафиксировать не в состоянии. Стало уже банальностью то, что наш пейзаж — один из самых «разработанных» (а теперь он еще и весьма быстро становится одним из самых испорченных из-за неправильного обращения с природой) пейзажей в мире. Эта самая «разработка» в Англии началась намного раньше, чем мы привыкли считать. Удивительно высока пропорция тех земель, что возделываются ныне, к тем, что возделывались еще во времена создания Книги Судного дня[487]; известно, что не менее 93 процентов земель, отводившихся под пашню в 1914 году, распахивались уже с 1086 года! Историки считают, что население страны до чумы 1349 года составляло примерно пять-семь миллионов человек, и этих семи миллионов мы вновь достигли только к началу XVIII века. Более того, в связи с вечной средневековой проблемой — истощением почвы — в пользование вводилось все больше и больше земель; мы

[487] Примечания: 487

...во времена создания Книги Судного дня... — знаменитая кадастровая книга; земельная опись Англии, произведенная Вильгельмом Завоевателем в 1085–1086 гг.; считалась основным документом при разборе тяжб о недвижимости.

не можем даже представить себе скорость этого процесса.

Именно эта бесконечная обработка и переработка земли в маленькой Великобритании, начавшаяся чуть ли не с каменного века, и составляет одну из отличительных особенностей здешнего пейзажа. Англичане (в отличие от американцев-колонистов) были, похоже, жуткими стяжателями еще во времена норманнского завоевания[488] и задолго до появления официальной протестантской трудовой этики. Что-то в их душах всегда яростно противилось виду неиспользованной земли — даже если это были настоящие неудобицы, — и подобные чувства в настоящее время возникают, возможно, с еще большей силой, если земля не эксплуатируется «на полную катушку», то есть если из нее не извлекается максимальная выгода. Именно европейские фермеры, оснащенные меньшим количеством различной техники и потому обрабатывающие свои земли менее эффективно (например, во Франции), постоянно улучшают

[488] Примечания: 488

...времена норманнского завоевания... — Имеется в виду вторжение в 1066 г. в Англию нормандских феодалов во главе с герцогом Нормандии Вильгельмом (впоследствии королем Англии Вильгельмом I Завоевателем).

экологическое благосостояние природы. Если я хочу увидеть луга в цвету, огромное количество бабочек и роскошные «сорняки» среди распаханных и засеянных полей — подсолнухи, куколь, мак или столь любимые мною в детстве анютины глазки, — мне приходится ехать на континент, ибо ничего подобного практически не сыскать на сверхухоженных полях Великобритании.

Над большей частью наших земледельцев довлеет мощный заряд знаний о том, как здешние земли использовались еще в древности, и о том, что Англия не знала себе равных в рациональном использовании собственных земель. Этот слой знаний соединил в себе многое — фольклорную историю народа, предания, викторианское (порой довольно убогое, сентиментальное и беллетризованное) восхищение прошлым, а также серьезную современную археологическую и историческую науку и исследования. Я слежу за историей одного очень маленького дорсетширского городка и его ближних окрестностей, но в действительности сумел узнать только то, что история эта безнадежно преувеличена и чересчур подробна, слишком изобилует источниками, слишком открыта для весьма отличающихся друг от друга интерпретаций — короче говоря, слиш-

ком богата, чтобы один человек мог надеяться овладеть ею. Ныне мы, безусловно, — а впрочем, уже давно! — стали страной чрезвычайно перенаселенной. Если когда-либо в нашей относительно недавней истории и был достигнут оптимальный баланс между смертями и рождениями (не самые «эстетичные» термины человеческого ландшафта), то это случилось в конце XVIII века, что отражено в книге «Странствия» Морица Саксонского[489]. В этой книге еще чувствуется некая гармония этакого «зеленого рая». Но, увы, прошлого не вернуть, как невозможно вернуть ни один дивный сон.

Фотография — это не исторический документ и не путеводитель; она ничего не может рассказать нам о жизни тех людей, что скрываются за тем или иным пейзажем; тем не менее по ней можно *предположить*, каков ее глубинный смысл, каково скрытое от глаз прошлое людей, таящееся за чисто внешней красивой картинкой. И вот тут-то, я полагаю, Фэй особенно удачлива — а может, она вообще одна такая среди своих коллег и современников! И несколько снимков из этой

[489] Примечания: 489

Мориц Саксонский (1696–1750) — маршал Франции, граф. С 1745 г. главнокомандующий французской армией; одержал ряд побед, в том числе при Фонтенуа.

коллекции особенно ярко подчеркивают этот ее дар. Например, та фотография, которая мне особенно нравится: вид на Английский канал с заснеженных утесов над Дувром и на два парома, выходящих из бухты и направляющихся к противоположному берегу. Сам по себе этот снимок довольно статичен. Самый обычный кадр, однако во мне он с тех пор, как я увидел его впервые, всегда пробуждает острое ощущение самой сути нашего векового прошлого, которое как бы подглядывает за настоящим. Вероятно, это связано с тем, как отсняты утесы на переднем плане (именно с них и открывается вид на бухту); а они отсняты с куда большей четкостью, деталировкой и точностью тонов, чем несколько расплывчатые пятна паромов на воде внизу. Снимок этот оставляет к тому же странное ощущение времени, как бы пущенного вспять. Сегодняшний день и вообще весь XX век превращаются в некий сон, а единственной реальностью становится бесконечно долгий вчерашний день.

«Восточные доки. Дувр». Эта фотография далеко не единственная в коллекции Фэй среди тех, что подвергают сомнению бег времени. Я часто встречал эпитеты «простой», «естественный» и «честный», читая отзывы об особом даре Фэй в

том, что касается умения строить композицию и выбирать ту единственную точку, с которой может быть сделан наилучший снимок; под этим часто подразумевается та же «естественная» честность, что и у Атже[490]. Однако, по-моему, подобные снимки с их наложением эпох — это нечто куда более сложное. Их воздействие, как бы объединяющее современность и древность, нечто сделанное руками человека и первобытно-природное, представляется порой весьма загадочным, точно взгляд сфинкса. И мы теряемся в догадках, что же именно фотограф хотел заставить нас увидеть и почему у нас такое ощущение, будто мы никак не можем найти правильный угол зрения?

Снимок Фэй, сделанный ею с утесов Дувра, у меня лично вызывает еще примерно такое ощущение, которое возникает при нечаянном столкновении с преступлением, но не с таким, которое легко можно было бы классифицировать; это нечто куда более сложное, чем простое насилие над природой или какие-то иные грехи против земли и вод, которые человечество

[490] Примечания: 490

Атже, Эжен (1856–1927) — французский мастер фотоискусства, родоначальник европейской жанровой фотографии, снятой репортерским методом.

было вынуждено совершить в связи со своими технологическими успехами и просчетами. Эта фотография, пожалуй, больше всего вызывает ощущение утраты, затаенную печаль из-за совершенной некогда ошибки или катастрофического недопонимания. Я не знаю, каковы были чувства самой Фэй, когда она делала свои снимки, но в них — как и почти во всех ее лучших работах — для меня содержится некий безошибочно угадываемый подтекст: грустное предупреждение, словно она знает, что фотографирует реликтовые пейзажи, которые для большинства из нас — точно лица наших покойных друзей.

Однако не слишком ли я романтичен? Впрочем, мы ведь теперь действительно — и это абсолютно достоверный факт! — стоим на пороге утраты большей части издавна знакомых нам ландшафтов. Фотоаппарат не может по-настоящему вытащить на свет божий ту мрачную истину, что таится ныне в полях, рощах и лесах, в дальних долах и холмах современной Британии. За последние полвека мы содеяли с нашим сельским пейзажем поистине чудовищные вещи. Мы уничтожили огромное количество живых изгородей, глубочайшим образом изменили свой облик девяносто пять процентов наших естественных

низменных лугов, некогда покрытых целым ковром разнообразных цветов, и восемьдесят процентов меловых и песчаниковых холмов, известных своими самыми лучшими на свете пастбищами; мы «избавились» по крайней мере от половины своих вересковых пустошей и болот, уничтожили от тридцати пяти до пятидесяти процентов древних широколиственных лесов и треть горных лугов и пастбищ. Постоянное увеличение количества гербицидов и пестицидов, используемых фермерами, оставляет далеко позади скорость роста инфляции. Мы сейчас, по свидетельству Национального совета по охране окружающей среды, добрались уже до скальных пород на дне морском, желая обеспечить «приемлемые» условия для продолжения рода немыслимо огромному количеству различных млекопитающих, птиц, насекомых и растений. Лишь кое-где по побережью да на самых высоких холмах и в горах былое богатство живой природы продолжает оставаться относительно нетронутым.

Короче говоря, мы позволили научному ведению сельского хозяйства, а точнее агробизнесу, как угодно распоряжаться ядами и (совершенно идиотское название!) «зелеными удобрениями»,

что практически равносильно — в общечеловеческом смысле этого слова — настоящему холокосту. Если многие еще этого не понимают, то главным образом потому, что слишком многое в данной области старательно скрывается от глаз неспециалиста. Ведь человеку, который просто едет куда-то и вообще часто переезжает с места на место, так уж сразу не бросится в глаза, что наш привычный сельский пейзаж на самом деле сильно переменился. Он, разумеется, по-прежнему зелен и относительно безлюден, и для него характерно ощущение простора, но это только на первый взгляд. Пагубное воздействие на природу далеко не в последнюю очередь связано именно с перенаселенностью сельских районов или же с вторжением на их территорию расползающихся городов и ленточной застройки[491], которой так боялись люди между двумя мировыми войнами. По иронии судьбы, это зачастую менее всего заметно в той «малой» природе, точнее в том взгляде на нее, который в основном и свойствен человеку, просто проезжающему страну насквозь: придорожная зелень и живые изгороди

[491] Примечания: 491

...с вторжением... ленточной застройки... — строительство домов вдоль шоссе, ведущих из города. Ленточная застройка запрещена в Англии законом 1947 г.

вдоль дорог остались прежними. Но истинный кошмар начинается за этими пределами, вдали от больших дорог, в бесконечно «улучшенных», окультуренных до полного превращения в монокультурные полях, в тех лугах, на которых, правда, иногда еще можно увидеть кое-какие полевые цветы, некогда росшие там в изобилии — группки их сохранились порой и возле зеленых изгородей. Однако и зеленых изгородей, и зависящих от них птиц и насекомых давно уже практически нигде в полях не встретишь.

И не только фермеров следует винить за те зеленые пустыни, в которые они превратили свои поля, но алчность, свойственную всей человеческой породе, постоянную установку на получение прибыли, господствующую в современном менталитете, а также перенасыщенность природы в целом нашим видом живых существ, то есть людьми. Красота земли и сохранность других видов живых существ и растений — не более чем перышки на чаше тех весов, которыми пользуемся мы, люди. Недавно федеральный суд в Америке признал за рекой право выступать в суде в роли истца, а ответчиком в этом процессе являлся город. Река в данном случае была наделена всеми законными правами, которыми обладает чело-

век, и вопрос о нарушении этих прав, согласно человеческим законам, должны были решать юристы. Мы пропали, если подобные «возмутительные идеи» не станут господствовать в нашем обществе (идеи, согласно которым пляж, поле, ручей, любой вид животных или растений, которым угрожает уничтожение, имеют те же законные права, что и люди), если они не станут частью нашего законодательства и неотъемлемой составляющей нашей этики.

На мой взгляд, сложившаяся ситуация ставит серьезнейшие проблемы перед любым художником, чье творчество связано с запечатлением облика страны, ее ландшафтов, представителей ее дикой природы. Разумеется, если верить тем брошюрам, которые дают советы, где и как вам лучше провести свой отпуск, а также развлекательным журналам в блестящих обложках, пока что сохранилось еще достаточно различных видов животных и растений, чтобы можно было аккуратненько «насладиться прекрасным» или пожить «в спокойном уединении», как того неизбежно требует жестокий XX век. Однако в подобных публикациях все сильнее, по-моему, некий сомнительный моральный привкус. В крайнем случае, подобно искусству рококо конца

XVIII века, они способны предложить нам для любования различные мелкие, даже крошечные, объекты, но только *внутри* опасно узких исключений из реальной действительности. Читатели могут подумать, что я преувеличиваю, однако их внуки — в своей *зеленой* Сахаре — поймут меня гораздо лучше.

Я испытываю все меньше симпатии к тем художникам, которые регулярно обеспечивают нас приемлемо привлекательными пейзажами тех мест, что находятся за пределами наших родных, больших и малых, городов, как если бы ничего в жизни не переменилось. И делают они это отнюдь не потому, что их работы так уж особенно популярны и отлично раскупаются. Я, например, неоднократно отвергал предложения издателей написать текст для популярных альбомов с различными сельскими видами. Одному я как-то посетовал, что уже существует по крайней мере полдюжины очень приличных книг на тему, которую он мне предлагает. Однако он, совершенно не так поняв мои возражения, ответил, что рынок практически бездонен, так что насчет раскупаемости альбома я могу совершенно не беспокоиться. Беда, конечно, не в том, чтобы отыскать в природе красоту, а в том, что нам пред-

лагают считать, что в природе все по-прежнему прекрасно. Мы прощаем некоторые преувеличения — а на самом деле даже и ожидаем их — туристическим брошюрам; но мы, похоже, закрываем глаза на то, что подобные преувеличения свойственны, к сожалению, и многим из очаровательно иллюстрированных и роскошно изданных книг о природе и ландшафтах нашей страны, а также тем сентиментально-деревенским изданиям, которые продают сотнями тысяч и которые особенно охотно раскупают горожане. В их привлекательности есть, несомненно, и нечто положительное: это своеобразное напоминание о некоем идеальном мифе «сельского очарования», запечатленного в фотографиях таких пейзажей. Однако по большей части — и я опасаюсь именно этого — подобная прелестная иллюзия скрывает реальное положение вещей. На самом деле эта разновидность приятного и непритязательного искусства, как и та широкая публика, которую такое искусство привлекает, бессознательно вступают в сговор, как бы увековечивая отчасти упомянутый идеальный миф, а стало быть, делая вид, что в сельской местности ничто по-настоящему никогда не меняется.

С тех пор как люди стали с завидной сенти-

ментальностью относиться к сельской жизни и сельским пейзажам, с тех пор как сельская местность превратилась в источник положительных эмоций, в этакий спортивный зал для особо чувствительных, стало все труднее проявлять честность относительно того, что происходит в реальной действительности. Для большей части художников чересчур удобно и выгодно не «портить» сельский пейзаж, а, напротив, украшать его, смягчать, делать более элегантным, любовно возделывать его, точно собственный сад, только бы угодить вкусам публики. Величие Томаса Бьюика, в частности, в том, что в каждой своей знаменитой виньетке (в самом низу страницы) он хотя бы отчасти противостоит этому, напоминая людям, что сельская жизнь может порой быть поистине отвратительной, глупой и жестокой как для человека, так и для животных. Человека, повесившегося на одном берегу ручья, «оттеняет» изображение повешенной на противоположном берегу собаки; тощая овца на снегу жует прутики из метлы возле заброшенной шотландской фермы, а бедный ягненок пытается высосать из пустого материнского вымени хоть капельку молока; собака мочится одновременно на пальто ветеринара и на то сено, которое

ест осел; бродячие циркачи после выступления на ярмарке тащатся со всеми своими учеными зверями — собачками, обезьянкой и медведем — мимо виселицы; мужчины, собравшись кружком возле пивной, себя не помнят от счастья, наблюдая кровавый петушиный бой… Это жестокий, а часто и очень горький мир, на который автор смотрит в высшей степени гуманно, но отнюдь не сентиментально.

Именно этой несентиментальной стороны и не хватает, по-моему, многим последователям Бьюика в XX столетии. Они, возможно, и равны ему по мастерству и технике, однако же в честности очень редко кто может с ним сравниться! Их работы увековечивают мечту о сельском рае бесчисленных благородных интеллектуалов жестокого XX века, истинными предшественниками которых были такие художники-эскаписты XIX столетия, как Морленд[492] и Биркет Фостер — создатели уютного мифа о довольном своей жизнью обитателе сельского коттеджа, о некоей скромной сельской идиллии, — потакая

[492] Примечания: 492

Морленд, Джордж (1763–1804) — английский художник, известный своими жанровыми сценками и пейзажами, а также как художник-анималист. Первые пейзажи Морленда написаны в манере Гейнсборо и Рейнольдса.

вкусам тех, главным образом горожан, кто предпочитает игнорировать мрачноватую сельскую жизнь и экономику. Над ними довлеет слишком сладостная мечта, любовно-ностальгический и чрезвычайно удобный интерес к прошлому, к полузабытой традиции, а также — желание плыть по течению. Мне кажется, это наиболее характерно для английского среднего класса — этакий особый, привилегированный способ действовать так, чтобы всегда стараться доставить людям удовольствие, но ни в коем случае не пытаться их шокировать или переубедить.

Я не хочу сказать, что *epater les bourgeois* (то есть эпатировать буржуазию) — занятие более благородное; кроме того, само по себе занятие это далеко не так уж благотворно сказывается на творчестве. XX век дал самые разнообразные тому свидетельства во всех видах искусства; особенно это заметно, когда техническое мастерство и знания ремесла и среды в лучшем случае иррелевантны, а в худшем — являются доказательством реакционной политики. Тем не менее, по-моему, это не та эпоха, когда чистая традиция даже в совокупности со всем мастерством мира может оказаться достаточной. Она, безусловно, достаточна для всех народов мира

как в коммерческом, так и эстетическом смысле, но совершенно недостаточна ни в одном из видов искусства, которые основаны на наших взаимоотношениях с природой. Эти взаимоотношения никогда не были особенно хороши, а теперь они пребывают прямо-таки в плачевном состоянии, и я не представляю себе, как вежливая, традиционная, «классическая» практика, сложившаяся в области этих взаимоотношений, может и впредь соответствовать понятию «серьезный художник». Подавляющее большинство представителей нашего вида живых существ убивают природу и уничтожают естественный природный ландшафт по всему миру, и хоть какие-то отражения этого процесса необходимо увидеть всем.

Вот это-то как раз я и вижу — и все чаще и чаще! — в работах Фэй. Она называет это документальным реализмом; я бы скорее назвал это творческой честностью, принимая во внимание, что традиционная прекрасная сторона ее творчества, столь ярко проявившаяся в «Развалинах Элмета» (1979), порой просто как бы отставлена ею самой в сторону. Именно так, с моей точки зрения, Фэй становится фотографом, делающим нечто очень важное, а не просто одаренным от

природы.

Слово «landscape» («ландшафт, пейзаж») впервые появилось в английском языке в конце XVI века. Оно пришло к нам из голландского языка, где слово «landschap» означает «провинция, район, местность» и сперва звучало по-английски как *landskip* [лэндскип]; это невольно наводит на мысль, что и значение его было самым тривиальным. Католический ученый-священник Томас Блаунт вряд ли что-то исправил в его обыденном, «низком» значении, составляя свою «Глоссографию» («Glossographia», 1656), книгу, «истолковывающую трудные слова, заимствованные из прочих языков и ныне употребляемые в благородном литературном английском языке»:

> *«Ландшафт (landskip) – это фон или же второй план живописного полотна, то есть некое изображение окрестных земель в виде холмов, лесов, замков, долин, рек, городов и т. д., насколько они могут быть видны до линии горизонта. Все то, что на картине не имеет отношения к изображению человека, то есть к основному сюжету или чему-то, непосредственно с ним связанному, и*

представляет собой ландшафт или второй план».

Столь отстраненное восприятие ландшафта как чего-то второстепенного, вспомогательного — весьма странный аспект европейской культурной истории, неожиданно обнажающий куда более древний предрассудок, свойственный людям: уверенность человека в том, что природа существует исключительно для удовлетворения его потребностей, а потому в своем диком или неприрученном виде является либо враждебной по отношению к нему, либо глубоко индифферентной. Это проявляется в излюбленном средневековом мотиве *hortus conclusus* — закрытого или обнесенного стеной сада как эмблемы или символа возделанной земли, взятой человеком под свой контроль, где могут пребывать в полной безопасности столь же символическая Девственница и ее ручной единорог. Действительно, естественный ландшафт обычно так и воспринимается: только как фон для обители отшельника или райских кущ. Столь жестко антропоцентрическое отношение к природе и мирозданию по большей части может быть без сомнения отнесено на счет влияния Биб-

лии и учений Церкви (где дикая природа также считается наилучшим убежищем для разнообразных грешников и изгоев); и мне бы хотелось думать, что можно считать подобное отношение в основе своей архетипическим страхом, столь понятным в более ранний период нашей истории, перед могуществом неведомых человеку и по большей части враждебных ему сил природы; страхом, который, естественно, вызывает у человека желание обеспечить собственную безопасность и возможность выжить. Но за исключением тех случаев, когда это служит развлечением — например в зоопарке или на экране телевизора, — общая неприязнь по отношению к большей части живых существ, не являющихся людьми или не имеющих непосредственного отношения к хозяйству человека, а также к диким ландшафтам по-прежнему характерна для нашего мира в целом, хотя старые причины этой неприязни по большей части отсутствуют; во всяком случае, ярко выраженная опасность со стороны природы обществу не грозит. Так что мы, видимо, должны смотреть глубже и отдавать себе отчет в собственном нарциссизме или упрямой неспособности понимать или относиться терпимо ко всему живому на свете, даже если

оно непохоже на человека или как минимум не очеловечено людьми.

Просто удивительно, какой положительный смысл мы вкладываем в глагол «очеловечивать»! «Делать более уступчивым, более сговорчивым, легко поддающимся обработке и знакомым» — вот как это слово интерпретировалось в XVII веке, что возвращает нас к более ранней концепции человека как Божьего надсмотрщика над всей остальной природой. Вот почему мы такое большое значение придаем способности разных птиц и зверей быть управляемыми. Как же иначе смог бы один из наиболее обособленных и агрессивных видов птиц («никогда два кролика не живут под одним кустом») стать несопоставимо популярнее всех прочих и самым сентиментальным образом воспеваться в европейском фольклоре? Беда, ясное дело, заключается в том, что человек продолжает играть не просто роль управляющего природой, а скорее роль нацистского штурмовика или рабовладельца и соответствующим образом относится ко всей той обширнейшей части природы, которая не желает подвергаться пресловутому «очеловечиванию» или служить для человека «скатертью-самобранкой».

Единственным достойным предметом для

изобразительного искусства во времена Томаса Блаунта был человек и творения человека — города, дома, войны, празднества, боги (впрочем, даже последние должны были подлаживаться под представления человека о себе самом!). Я был просто потрясен всем этим на недавней выставке «Гении Венеции», состоявшейся в Лондоне. Критики-искусствоведы, как и многие мои друзья, похоже, единодушно сочли, что это поистине великолепная выставка. А на меня она произвела весьма печальное впечатление — именно потому, что она так агрессивно ставила человека в центр всего сущего. Я не помню ни одной картины с этой выставки, которая каким-либо особым образом не подчеркивала бы, что пейзаж и природа — это просто *parergon*, этакий фон, «задник». Многие художники, как в произведениях XVI века, так и в более поздних произведениях, представленных на выставке, даже не задумывались об этой «постылой» составляющей своих живописных полотен, а использовали своих учеников или наемных помощников, чтобы те дорисовали за них эту «неинтересную» часть картины.

Наконец появились романтики, и «дикий» пейзаж отвоевал-таки свое давно ожидаемое законное место — порой это в какой-то степени

доходило до абсурда: некоторые особенности пейзажа выпячивались настолько, что заслоняли собой все остальное. Но это был, безусловно, шаг вперед, впрочем, и тут вмешивалось пресловутое «очеловечивание» природы, отдаляя ее от реальной действительности. Словно можно было поставить природу в центр внимания, сделав ее *ergon*, или основным предметом художественного полотна, приподняв ее, сменив ее прежний, приниженный статус единственно доступным способом; в очередной раз «очеловечив» горы, реки, ручьи, скалы и леса, использовав их как заменители человеческих лиц и человеческих эмоций. Мы говорим о том, что тот или иной художник «схватил» сходство, и забываем о древних магических силах, о тайной одержимости, имплицитно присутствующей в этом выражении и совершенно явной, например, в искусстве палеолита. «Схватывая» тот или иной образ природы в нашем куда более сознательном и разумном искусстве, мы невольно снова и снова подтверждаем ту мысль, что природа — наша служанка, что мы *пользуемся* ею. Это, впрочем, все же лучше, чем ее прямая эксплуатация и уничтожение, однако история уже показала нам, что воспроизведение красот природы «в чело-

веческом обличье» дало исключительно малые результаты в плане приостановления процесса того постоянного насилия, которое над природой осуществляется, а также — загрязнения окружающей среды, что и вовсе существует за рамками искусства. Мы наконец соблаговолили заметить природу и решили использовать ее для увековечивания себя, любимых! Что уж тут скажешь.

Я отнюдь не утверждаю, впрочем, что большая часть пейзажистов совсем не испытывает любви или каких-либо иных искренних чувств по отношению к объекту своего творчества. Однако именно эта их приверженность и таит в себе ловушку (не говоря обо всех тех ловушках, которые уже были мною упомянуты), ибо явно сочетается со стремлением доставлять удовольствие публике в соответствии с ее вкусами и получать за это деньги. Если вам захочется изобразить нечто, глубоко затронувшее вашу душу, вы, разумеется, постараетесь сделать это как можно лучше; но даже и при самых лучших побуждениях с вашей стороны это почти неизбежно приведет лишь к еще одному искажению реальности, ибо вы невольно попытаетесь «продать» изображенное вами так, как продают свои изделия промышленники, то есть «подать» все в самом выигрышном

свете. И, опять же, я отнюдь не утверждаю, что пейзажисты немедленно должны начать изображать только самые гнусные пейзажи; но, как мне представляется, они постоянно сталкиваются с некоей дилеммой и инстинктивно избегают всего безобразного, заурядного, скучного или же, если предмет необычайно прекрасен внутренне, подыскивают наиболее удачный ракурс, оптимальное освещение, погоду и так далее. Даже на самом скромном любительском уровне мы стараемся «не заметить» телефонные провода, автомобили, людей; все это только «портит» пейзаж, нарушая в высшей степени устраивающий нас идеал фотографии. Но это процесс исключительно селективный и может вскоре дегенерировать в привычку фотографа использовать свой разум и опыт, как бы мал он ни был, протестуя при этом против истины и реальной действительности во время съемки того или иного пейзажа.

Слишком часто у людей, обладающих большим опытом фотографирования пейзажей, это приводит к тому греху, что они как бы «заставляют» пейзаж «позировать» — в том смысле, в каком «позируют», скажем, в цирке дрессированные животные, показывая зрителям, какой молодец

этот дрессировщик, что так здорово «обучил» своих питомцев; при этом животные чаще всего изображают именно то, что глубоко противно их собственной природе: собаки ходят на задних лапах, слоны танцуют, дельфины выпрыгивают на сушу, а человеческие существа всему этому аплодируют. Я считаю подобные развлекательные представления с дрессированными животными проявлением скрытого эксгибиционизма. Его эквивалентом в фотографии является в высшей степени оскорбительное и нарциссическое желание фотографа запечатлеть собственное эго, а не тот объект, который он фотографирует: «Этот пейзаж замечателен уже тем, что снял его я!». Своей наивысшей формы подобное творчество и подобное отношение к природе достигают в концептуальном искусстве, которое стремится кардинально вмешиваться в природу и даже изменять тот или иной пейзаж, набросив, скажем, пластиковое покрытие на какой-нибудь «ненужный» утес или отгородив часть деревенского пейзажа, чтобы «можно было наконец снимать». Эта ошибка связана со многими иллюзиями нашего самовлюбленного века: уверенностью, что все теперешние виды искусства должны быть «новыми» (из-за чего они чаще всего неизбежно

становятся чересчур экстравагантными), а также распространенным мнением о том, что самое главное для художника — это самозаявка, а не представление своей творческой концепции.

Работы Фэй явно свободны от подобных псевдоэкспрессионизма и показухи и могут быть твердо рекомендованы тем, кому нравятся неожиданные ракурсы, всякие фокусы с экспозицией, совершенно неординарные углы зрения, странные названия и прочие забавы данного искусства. Существуют такие разновидности фотографии, которые спокойно используют искусственные и абсолютно технические *tour de force*[493]. Однако же природный ландшафт представляется мне исключительно неподходящим предметом для подобного подхода, и я восхищаюсь почти пуританской суровостью Фэй в этих вопросах.

Нам, по крайней мере, следовало бы требовать, чтобы в работе любого уважаемого нами фотографа присутствовало понимание перечисленных выше проблем, связанных с фотографированием пейзажа; и я должен признаться, что очень редко могу отметить подобное понимание в работах многих современников Фэй. Это очень тонкий и

---

[493] Примечания: 493
Здесь: уловка *(фр.).*

очень туго натянутый канат, по которому истинному художнику предстоит пройти. Однако даже самый преданный своему делу фотограф в погоне за наиболее удивительными, или интересными, или просто очень красивыми видами зачастую просто, как мне кажется, начинает морочить нам голову и, уж конечно, не стремится к самому честному и правдивому отражению действительности.

Вкус в выборе пейзажа должен рассказать нам о личности фотографа столько же, сколько способен рассказать об этом человеке его вкус к определенной еде или одежде; а если его предпочтения разделяют и многие другие люди, то мы можем узнать и о его возрасте. Отсутствие вкуса очень часто представляется не менее важным, чем его присутствие, — то есть отсутствие вкуса, в данном случае воспринимаемое как некое отчетливое неприятие того или иного пейзажа, является почти противоядием по отношению к творчеству данного художника (или фотографа) в целом. Это зачастую даже забавно. Так, например, викторианцы из числа наиболее утонченных обитателей городских предместий находили особое удовольствие в созерцании мрачных шотландских гленов и еще более мрач-

ных шотландских стад — я, во всяком случае, даже представить себе не могу, что уж их так в этом привлекало.

Я помню одно такое полотно, написанное много лет спустя после смерти Лэндсира[494], где-то уже в 30-е годы. На нем был изображены шотландский глен и стадо. Картина эта висела в квартире моей бабушки в Уэстклифф-он-Си, пригороде Саутэнда в устье Темзы, и, насколько я помню, нарисованные звери прямо-таки пугали меня в детстве своей натуральной величиной. Этот пейзаж был столь же далек от окружавшего меня «голландского», точнее «грязевого», пейзажа тех мест — эстуария огромной реки, — как некий инопланетный пейзаж со всякими механическими городами, описанными в фантастических романах, столь популярных нынче у молодежи. Пейзаж этот был, впрочем, не менее далек и от жизни моей бабушки. Мне кажется, это была первая картина, столь активно мне не понравившаяся. Мне были неприятны эти косматые длиннорогие коровы (как неприятны, например, всякие там лазерные бластеры и прочее фантастическое оружие при изображении пейзажей

[494] Примечания: 494

Лэндсир, Эдвин Хенри (1802–1873) — английский художник, главным образом анималист.

космических), а мрачные, лишенные деревьев холмистые просторы на заднем плане внушали мысль о местности исключительно тоскливой, где и жить-то никогда не захочется.

И все же эта дурацкая картина торчала там, точно невнятный символ некоей более благородной и чистой жизни и таких мест, куда вроде бы непременно полагалось стремиться. Эдемский сад и Рай «в одном флаконе». Это было похоже на американскую легенду о Диком Западе — еще один случай того, как немыслимая мечта топит какую бы то ни было реальность. Неведомым мне образом та шотландская картина сурово осуждала наш южный, исполненный всяческих компромиссов мирок, в который случайно попала. Возможно, именно это викторианцам и представлялось наиболее соответствующим их вкусам: более всего подобная живопись осуждала именно то, что было здесь и сейчас.

Ребенком я не заметил еще кое-чего относительно этой картины. Она была в техническом отношении чрезвычайно, если не сказать фотографически, реалистична; и все же в любых человеческих или психологических терминах — и не в последнюю очередь из-за того почетного места, которое она занимала на стене у бабушки, — она

производила в точности обратное впечатление. Человек более пожилой мог бы, наверно, увидеть в ней куда больше оснований для неодобрения — это был очень яркий пример древнейшей ошибки людей, позволяющих изображению той или иной вещи подменять эту вещь собой или отвлекать от ее истинной сути. Всякое искусство, разумеется, таит подобную опасность, сколь бы ни казалась объективной и реалистичной его техника. Оно никогда не дает по-настоящему объективного представления о предмете, всегда только субъективное. Некоторые теоретики утверждают, что фотография — исключение из этого правила, что со времен Ньепса, Дагера и Фокса Толбота[495] фотографы обрели хотя бы потенциальную возможность изгнать демона субъективизма из своего творчества. Но, по-моему, утверждение, что реалистичность изображения может полностью соответствовать реальной действительности, — это абсолютное заблуждение.

И тем не менее подобная точка зрения остается

---

[495] Примечания: 495

...со времен Ньепса, Дагера и Фокса Толбота... — Жозеф Нисефор Ньепс (1765–1833) — французский изобретатель, один из создателей фотографии, сотрудничал с Дагером; Луи Жак Манде Дагер (1789–1851) — французский художник и изобретатель дагерротипа; Уильям Генри Фокс Толбот (1800–1877) — английский физик, химик, мастер фотоискусства.

наиболее распространенной в наш «визуальный век», ибо мы становимся все более зависимыми от той или иной формы фотографии, которая дает нам значительную часть наших ежедневных знаний о внешнем мире. И, как мне кажется, это уже весьма пагубным образом сказалось на движении прерафаэлитов, которые невольно попали под влияние фотографии, тогда только что изобретенной. Предательство или извращение реальной действительности таким художественным методом, как реализм, по-моему, достаточно очевидно и обнажено уже в живописи; но наиболее отчетливо это заметно в искусстве фотографии — из-за ее прямо-таки сверхъестественных возможностей воспроизводить точные имитации. Фотографировать — это ни в коем случае не означает запечатлевать реальность; напротив, часто, даже чересчур часто как для фотографа, так и для аудитории это означает запечатление некоего мифа. И чаще всего именно такого мифа, который, возможно, столь же нелеп и столь же сильно скрывает истину, как те шотландские коровы на принадлежавшей моей бабушке картине.

Профессиональные фотографы особенно страдают от этого абсурдно-эгалитарного заблуж-

дения. Им представляется, что сделанные ими снимки должны непременно быть совершенно исключительными, дабы большая часть людей убедилась, что более никто и никогда не смог бы сфотографировать точно так же, даже имея точно такой же фотоаппарат и точно такие же условия для проявки и печатания. И тем не менее никто и никогда ничего подобного не почувствует, кроме разве что хорошего художника, или ремесленника, или любого другого представителя имиджмейкеров. Родствен этому и еще один миф — о том, что фотографии абсолютно чуждо истинное творчество, что она лишена воображения, что это простое копирование того, что уже существует, с помощью объектива и приборов, необходимых для проявки и печатания снимков. Ну, может, нужно уметь еще выбрать нужный ракурс — но это все! Остальное зависит от техники, бумаги, химикатов и т. п. Именно фотоаппарат делает всю работу, а не тот человек, что держит его в своих руках.

Единственной правдой во всем этом является то, что камера действительно кое-что «делает сама», а потому ограничивает настоящего фотографа — причем, пожалуй, больше, чем любые другие механические приспособления,

свойственные тем или иным видам искусства; и фотограф (будь то мужчина или женщина) как бы заключен внутрь отраженной объективом реальности, которая примерно соответствует его собственному, человеческому видению этой реальности. Когда вы рисуете суровый, или веселый, или… (подберите любое другое прилагательное) пейзаж — все это детские игры в сравнении с фотографированием того же пейзажа, потому что мы, люди, как бы давно уже предоставили официальное право более старым видам визуальных искусств на некоторое преувеличение или дополнительную фантазию. А тот молчаливый договор, который фотограф заключает с окружающей его реальностью и который обязывает его работать только с ней одной, — это все равно что настоящая тюрьма. Пейзаж в реальной действительности и должен быть скучным или улыбчивым, но он сохраняет эти характеристики только до того момента, как начнется «художественный подход». Во многих отношениях, как мне кажется, это делает фотографию самым «классическим» — то есть наиболее скованным системой ограничений — из всех видов искусства. Трудность заключается в том, что фотография требует весьма специфи-

ческой разновидности терпеливого упорства. И действительно, хорошие фотографии пейзажей немного похожи на *objets trouves*, «найденные» естественные объекты, состарившиеся или как-то изменившиеся только под воздействием времени и сил природы; такие фотографии — это объекты, «состарившиеся» только в связи с возрастом фотографа, с его опытом и правильностью выбранных им угла зрения, света, настроения и момента. Даже совершенно «дикий» пейзаж очеловечивается, когда его так фотографируют; однако нахождение той единственно верной точки, того единственно точного времени, когда «очеловечивание» оказывается практически позабыто и последний — в череде множества других — снимок уже сам по себе кажется почти натуральным объектом или по крайней мере его двойником. Все это требует высочайшего мастерства, и, по-моему, это в высшей степени благородное мастерство.

Фэй этим мастерством владеет. Она также способна поддерживать во мне некоторую — пусть скромную — уверенность в том, что сможет достаточно часто развеивать мои безусловно причудливые сомнения относительно фотографии в целом, что, в свою очередь, является

производным от моего общего страха перед любой техникой, перед ее пассивной нечеловечностью, которая превратилась в активную античеловечность. Многие произведения Фэй я помню в мельчайших деталях, но тем не менее всегда с новым удовольствием рассматриваю их. Почти все ее лучшие работы ревниво хранят свои секреты. И это, безусловно, в первую очередь относится к той работе, которую я бы назвал самой своей любимой, — где великолепно поданы и прекрасно решены композиционно поле, дерево и облако в небесах. Фотография эта так и называется: «Большое белое облако близ Билсингтона, Кент». И пока я писал то, что вы только что прочитали, фотография эта все время стояла передо мной, и я совершенно убежден, что это действительно превосходная работа! Но тем не менее я вряд ли смог бы заставить себя проанализировать, почему она так нравится мне, и чем она так меня тронула, и как Фэй удалось буквально несколькими штрихами выразить в этом снимке столько не выразимых словами чувств! Эта фотография похожа на фольклорную поэму, неизменную, идеальную в звучании каждого своего слога, ибо в ней заключена сила тонкого видения и еще более тонко чувствующей

человеческой души.

Предметы коллекционирования: предисловие[496] (1996)

Я пришел к природе через охоту — я охотился на нее и с ружьем, и с удочкой, — а также, позднее, через коллекционирование своих воспоминаний о «победах» над нею. Не думаю, что я тогда понимал, что подобные отношения скорее похожи на состояние войны друг с другом, причем моя роль была сродни некогда напавшим на нашу страну фашистам. Видимо, я отчасти оправдывал себя неким научным интересом, но боюсь, что мои тогдашние «священные реликвии» — коготь стервятника, фотография только что проклюнувшихся малышей голубой сойки, клюв ворона, — надетые на булавки и бездарно, точно солдаты на параде, выстроившиеся бабочки и мотыльки были чистейшей фальшью. Это встречается очень часто, даже чересчур часто, и тем не менее это отвратительно! Бессмысленное собирательство и накопительство подобных

[496] Примечания: 496

Это предисловие к двум превосходным эссе Кейт Солуэй и Марины Бенджамин, опубликованным в книге «Предметы коллекционирования» (Лондон. Уайлдернесс, 1996). — *Примеч. авт.*

трофеев оказало весьма существенное и весьма прискорбное влияние на целые поколения, направив их по неверному пути, причем еще со времен палеолита коллекционированием куда чаще увлекались мужчины, чем женщины.

Все человечество — жертва того отношения к природе, о котором я кое-что сказал в своем эссе «Природа природы», хотя эссе это начинается с весьма подходящей цитаты из произведения шотландского поэта-ясновидца, этого носителя всех добродетелей на свете, Нормана Маккейга. Под «равновесием, что потрясает мою душу», о котором он говорит в своей поэме «Эквилибрист», он имеет в виду тот вечный туго натянутый канат, по которому все мы теперь более или менее сознательно должны как-то пройти, ибо канат этот натянут между бесчисленными требованиями той части нашей души, которая ответственна за нашу уникальность и индивидуальность, и потребностями другой, алчной ее части, которая свидетельствует о нашей социальной принадлежности, — между индивидуальным эго и коммунистическим, христианским или каким-то еще, публично избранным нами или же самостоятельно нас избравшим. Общество хочет, чтобы мы функционировали и сотрудничали

как «умелые» социальные единицы, «винтики» некоего механизма, но что-то внутри нас упорно сопротивляется этому, заставляя вести себя так, как мы сами считаем правильным, — например, быть абсолютно *эгоистичными*, но соглашаясь с тем, что мы, охотники, на самом деле являемся *жертвами* охоты, одинокими жертвами глубоко конфликтных общественных течений и тенденций. Жить с этой глубокой дихотомией (или шизофренией) как бок о бок, так и внутри ее — вот то равновесие, которого мы, люди, должны стараться достигнуть. Изучение этой дихотомии породило большую часть величайших видов нашего искусства, однако ее реальность заставляет нас по-прежнему существовать и пытаться обрести равновесие, точно мы со всех сторон окружены густым туманом и не знаем, куда ступить.

Естествознание всегда было сильно связано с коллекционированием. Здесь открываются бесчисленные возможности для самооправдания, самоуважения и простого тщеславия, то есть для очевидного проявления самых дурных свойств человека и замораживания лучших его качеств, заключенных в спасительной способности улавливать быстротечность бытия. Мой собственный,

чудовищно замедленный прогресс от мерзкого наслаждения собственной *Wunderkammer*[497], которой я, маленький школьник, владел в период *entre-deux-guerres*[498], к пониманию того, что природа на самом деле — это отнюдь не коллекционирование мертвых предметов, а нечто куда более сложное и трудное: существование и сосуществование.

Я полагаю, что та лазейка, благодаря которой я выбрался из столь уродливых отношений со всей природой в целом, была скорее не в увлечении ботаникой, а в увлечении садоводством. Я, в общем, с большим подозрением отношусь к садоводству, особенно к той его разновидности, которую я называю «муниципальным садоводством», — оно сводится к выращиванию растений исключительно для демонстрации всем окружающим и в довольно помпезных формах (если честно, точно так, как это делал и мой отец) неких своих достижений в этой области, например, если удалось вырастить что-нибудь редкое (пижонское!) и можно намекнуть на «аристократическое» происхождение данной разновидности; можно,

---

[497] Примечания: 497
Волшебной шкатулкой *(нем.)*.

[498] Примечания: 498
Между двумя войнами *(фр.)*.

конечно, выращивать и что-то более привычное, однако оно должно полностью соответствовать «буржуазным» вкусам. Собственно, тайные мотивы всего этого, проявляющиеся и во многом другом, обычно имеют целью демонстрацию именно такого, «очень большого» вкуса во всем, что касается стиля жизни, и установление того, что новые постструктуралисты обозначают термином «ценности пользователя». Эти мои рассуждения, возможно, выведут из себя бесчисленных «серьезных» и преисполненных энтузиазма садоводов; тем не менее я чувствую, что сады и те чувства, которые они пробуждают в нас, являются в весьма большой степени нарушителями того глубинного фундаментального равновесия, которое нужно стараться соблюсти между каждым индивидуальным, «частным» эго и очень отличным от него эго коммунально-общественным. В некотором роде мы заставляем все растения в наших садах, как и в дикой природе, служить нам «комнатами чудес», где, как нам кажется, мы наилучшим образом демонстрируем — то же повторяется и в отношении нашей мебели, одежды, еды, разговоров, литературных и художественных пристрастий, наших личных увлечений и хобби, — *что* мы такое (и

что мы есть!) в этом жестоком, фашистском мире махрового индивидуализма, где нас «несправедливо» заставили жить, словно в исправительной колонии.

Кейт Солуэй и Марина Бенджамин — два чистых, проникновенных и нежных женских голоса, явно принадлежащих людям, очень хорошо осведомленным о прискорбно жестокой, поистине брутальной истории нашего отношения к природе и об отвратительном искажении человеком того, чем природа должна была и могла бы для него стать, — даже в виде множества «ценностей пользователя», как, например, в случае с орнаментами каменного века, которые мы с таким идиотическим, детским упорством тащили за собой практически сквозь все этапы культурного строительства, надеясь с их помощью ублажить собственное эго и обеспечить для себя большую стабильность в этом самом нестабильном и ненадежном из миров. Ни та ни другая из названных мною женщин не приходит к счастливому заключению относительно природы, как не приходит к нему и Дэвид Куаммен в своей недавно опубликованной «Песне Додо», блестящем и умелом отчете о состоянии островной биогеографии и нашей, к сожалению, все

еще продолжающейся эпохе вымирающих видов. Эволюция ведет нас, умных — но все же недостаточно умных! — обезьян, в кажущуюся почти неизбежной тьму, в никуда. Четкие очертания тех двух эссе, что последуют далее, обретают еще большую четкость благодаря одному простому факту: мужчина, мужская особь человека, исторически, психологически, антропологически явно куда более виновен перед природой, чем женщина. И я искренне рад, что оба автора этих эссе — женщины и что они, пусть даже всего лишь символически, делают для нас то, что всегда делали матери беспечных детей, играющих на самом краю глубокой пропасти.

Природа природы (1995)

...Понимая, что никак его не нарушить,
То равновесие, что потрясает мне душу.

Норман Маккейг. Эквилибрист (Из книги «Избранные поэмы». Лондон: Чатто и Уиндес, 1990)

Мне сейчас почти семьдесят, и я уже не слишком доверяю собственной голове, но мне хотелось бы все же попытаться передать кое-какие свои чувства относительно того «путешествия», как я обычно называю про себя опыт своего проживания на этой планете, — именно «круиз, путешествие», потому что движение по этому отрезку пути представляется мне несколько искусственным, не совсем, правда, а в терминах многочисленных моральных, философских и религиозных установок прошлого, о которых я когда-то читал, но совсем не потому, что это нам внушено, вбито в каждого из нас тем, о чем я скажу немного позже: *keraunos*, или случаем. Я прекрасно понимаю, что мое собственное «путешествие» не было таким уж неприятным и что мне еще здорово повезло — если сравнивать

с куда более неприятными «путешествиями» столь многих других людей, навязанными им жизнью как в прошлом, так и в настоящем. Во всех моих романах есть некоторые детали моего «путешествия», но больше всего, пожалуй, о нем говорится — в плане моих взаимоотношений с природой — в автобиографической книге «Дерево», впервые опубликованной в 1979 году. Я бы очень хотел, чтобы то хаотическое гнездилище воспоминаний и мыслей, которое я сейчас вам представлю, вы прочли одновременно с той моей работой. И, возможно, название «Природа *моей* природы» было бы более честным.

Года два назад меня попросили, как и многих других до меня, дать свою оценку известному эссе «Две культуры», написанному Ч. П. Сноу еще в 1959 году. Историю бесконечных споров и ссор по поводу этого эссе среди отборных интеллектуалов нашего времени можно узнать из предисловия Стефана Коллини к данной работе Сноу, опубликованной издательством «Кембридж юниверсити пресс»[499]. Как и многие другие, я буквально разрывался на части, меня упрекали в нерешительности, и я испытывал

---

[499] Примечания: 499
The Two Cultures (Cambridge University Press, 1993).

бесконечное смущение, понимая, что не являюсь и никогда не стану тем «истинным» ученым, который, оказывается, способен давать оценку творчества Сноу. Кроме того, я испытывал определенную симпатию к самому известному оппоненту Сноу, потрясающему ученому д-ру Ливису. Я понимал всю важность и необходимость науки в многочисленных технических и экономических областях и знал — даже слишком хорошо, — что за игнорирование науки придется впоследствии заплатить очень дорого: той самой слепотой, в которой обвинял нас Сноу, в плане художественного творчества. Я, например, явно был — если пользоваться его терминологией — типичным трутнем!

Хотя всю свою жизнь считал себя натуралистом-любителем, я скорее все же (пусть по сути это и не совсем точно) обыкновенный любитель природы. А теперь я и претендовать бы никогда не посмел на звание ученого; если бы я действительно был одним из ученых, то, подозреваю, стал бы даже отрицать тот факт, что исходно-то я писатель. Я совершенно точно знаю, что воспринимаю литературу скорее как способ выражения чувств с помощью поэзии, драмы и художественной прозы, а не как некий серьезный научный

постулат относительно реальной действительности. Мне кажется, я в этом отношении ближе к умному осьминогу, то есть существу — в нашем, человеческом восприятии, — состоящему исключительно из органов осязания. Это вовсе не означает, что я отвергаю серьезную науку — или же она меня отвращает; хотя, конечно, во многие ее отрасли доступ мне закрыт (а может, они сами меня отвергли?) исключительно потому, что я в некоторых отношениях слишком туп и не умею сосредоточиваться. Один мой друг из академических кругов, который, я надеюсь, не хотел чересчур меня обижать, совсем недавно заявил мне, что я всегда был слишком «тангенциален и кольриджиален»[500] — весьма богатые (поистине драгоценные!) эпитеты, означающие «путаника», «человека в высшей степени неорганизованного».

Я признаю жизненную важность научных знаний — ведь это часть и моих собственных знаний, и моей глубокой приверженности к природе. И все же у меня отчего-то такое чувство,

[500] Примечания: 500

…«тангенциален и кольриджиален»… — то есть рассуждения его всегда направлены как бы по касательной к основному предмету, а воззрения близки С. Т. Кольриджу, творчеству которого свойственна тема одиночества и таинственных темных глубин человеческой души.

что та квазиреволюция, которую спровоцировал в нашей культуре Сноу, свершалась не на том поле сражений, где ей следовало бы свершаться (а может, у него была просто неверно составлена карта военных действий?), и во имя весьма сомнительной цели. Ее деятелям не удалось понять важность индивидуального и эстетического, а также они в значительной степени упустили из виду ключевой элемент сегодняшнего дня и его экзистенциальную сущность. Похоже, эссе Сноу написано в ответ на нечто безмерно огромное, как океан, и столь же коварное и сложное, однако же он (тщетно!) пытается на это огромное нечто воздействовать с помощью окрика, столь же глупого и имплицитно фашистского, как нелепый приказ Канута приливной волне[501].

Не так давно, собирая воедино свои размышления относительно «Двух культур», я быстренько набросал кое-какие тезисы. Во-первых: «Наука всегда пытается вытеснить и обесценить чувство». Во-вторых: «Главная проблема — связать

[501] Примечания: 501

…нелепый приказ Канута приливной волне… — Имеется в виду король Дании Кнуд (Канут) I Великий, правивший ею с 1018 г., а также король Англии с 1016 г. и Норвегии с 1028 г. Держава Кнуда I распалась после его смерти, последовавшей в 1035 г. Возможно также, что Фаулз имел в виду героя знаменитой скандинавской сказки о Кануте-музыканте и его волшебной дудочке, с помощью которой он отдавал приказания волнам морским.

воедино чувство и понимание». Разумеется, это самая важная проблема, потому что чувство — это только для индивидуумов, оно возникает только между некими «я» и «ты». Каждый из нас всегда в душе — какими бы все мы ни казались с виду схожими — всегда неизменно является *кем-то* иным. Понимание — это об обществе в целом; оно всегда нацелено на то, чтобы стать «конечным», определенным, вечным — то есть таким, какими, и это нам прекрасно известно, мы и наши личные жизни никогда стать не смогут. Я не был счастлив во взаимоотношениях с этими двумя передатчиками ощущений и знаний (а также с публикой, со Сноу и с самим собой). И в то же время я признавал отдельную важность каждого как составляющей целого. Сноу совершенно справедливо сделал достоянием общественности тот факт, что чувство (столь часто выражаемое с помощью различных видов искусства) в течение долгого времени пыталось главенствовать в жизни, заставляя людей пренебрегать научными фактами, стремясь исключить науку и научный подход из всякого «разумного» восприятия нашей, человеческой, жизни. Но точно так же, как мужчины в течение долгого времени грубо и эгоистично третировали и эксплуатировали

женщин, совершенно их не понимая, знания стремились подавить чувство. Мне отвратительно невежество моих собратьев по полу, мне отвратительно то, как глупо, если не сказать жестоко, многие из них вели себя во время своих «путешествий» со времен бронзового века. Действительно разумная история почти постоянно связывала женскую половину человечества с особой, более личностной формой восприятия, и большая часть мужчин действительно сейчас испытывают как минимум желание извиниться за всех своих собратьев, исторически поощрявших рабскую приверженность допотопным обычаям и зачастую делавших это слишком грубо и жестоко, превращая насилие в социальную норму. Однако вина людей, вина всего нашего вида, за пренебрежение наукой и даже отрицание ее в прошлом — это нечто совсем иное. Резкий переход на другие позиции, когда пытаются установить чуть ли не гегемонию науки во всем, когда ей предлагается полностью подчинить себе жизнь нашего общества, наши умы и души, — все это представляется мне проявлением упрямства и крайней неосторожности. *Не знать* становится в таком обществе чем-то вроде преступления, *только чувствовать* — чем-то вроде греха.

Проблема, выдвинутая мной, может показаться «иррелевантной», ибо она нерешаема; однако две ее составляющие настолько переплелись и сосуществуют в таком симбиозе, что разделить их — риск, подобный риску при хирургическом разделении сиамских близнецов, когда легко могут погибнуть оба. Общество, образование и академические науки — способы, с помощью которых наш мир обучает своих молодых термитов и приспосабливает их к политике, — имеют дьявольскую склонность исподволь разводить в стороны, разделять эти две жизненно важные функции. Человек, предполагается, не должен одновременно и чувствовать, и знать, хотя, разумеется, он может (довольно редко) чувствовать, что что-то знает и (гораздо чаще) знать, что что-то чувствует. Проблема заключается в том, чтобы как-то заставить эти две информационные системы производить взаимообмен, хотя каждая из них управляется абсолютно отличными друг от друга этосами, и даже создать некий союз и выносить совместный плод. Представляется очевидным, что в нашем мире, в 1995 году, знание в целом — это горделивый петух на насесте. А чувство — жалкий щенок на соломенной подстилке в углу сарая.

Это, должно быть, звучит так, словно я только что попытался проклясть всю науку в целом как нечто отвратительное и иноземное, подобное д-ру Опимиану из «Грилл-Грендж» (1860) или же самому автору этого произведения[502], скептически относившемуся почти ко всему, что прогресс принес моей родной культуре и цивилизации. Однако я отнюдь не принадлежу, пользуясь терминологией Сноу, к «луддитам». Я благодарен почти за все разумные научные открытия со времен Дарвина (и особенно за те, которые были его теорией вдохновлены), а также, и не в последнюю очередь, за так называемую информационную революцию. Я, возможно, технически не слишком грамотен и почти беспомощен в этой области даже по обычным меркам, поскольку не умею, например, ни водить автомобиль, ни пользоваться компьютером, но я этим ни в коей мере не горжусь. Напротив, я понимаю, что виною этому исключительно моя собственная неуклюжесть в обращении с цифрами и чрезвычайная лень и недисциплинированность.

Я никогда особенно не любил Ч. П. Сноу как

[502] Примечания: 502

...самому автору этого произведения... — Имеется в виду *Томас Лав Пикок* (1785–1866), английский поэт и новеллист (см. также примеч. к с. 35).

романиста. Его истории представляются мне чересчур тяжеловесными: в них трудно докопаться до сути, пробиваясь сквозь бесконечные коагулировавшиеся пласты его академических и классовых, весьма снобистских, надо сказать, представлений, на что вполне справедливо указал Коллини. Злобная ссора с Ливисом теперь кажется мне почти примитивной и несправедливой, ибо обе стороны были не правы. Как это происходит и с многими англоязычными писателями по эту сторону Атлантики, принадлежность Сноу к английскому среднему классу и его ревностное стремление стать этаким «пандитом», ученым мужем, разъедает его, словно ржавчина старые латы, брошенные под дождем. Если бы мне предстояло оценивать романистов и эссеистов по их научным знаниям и остроте ума, оставив в стороне уровень собственно художественного творчества, я бы, разумеется, поставил значительно выше остальных Артура Кестлера[503], который кажется мне внешне в

[503] Примечания: 503

Артур Кестлер (1905–1983) — английский писатель и философ, автор знаменитого романа «Полдневная тьма» (в русском переводе 1988 г. «Слепящая тьма»), в котором показан психологический механизм сталинского террора. Его философские работы посвящены проблемам творчества, религии, биологии. Человек, по мнению Кестлера, — ошибка, тупик эволюции природы.

чем-то похожим на хорька. Однако убивать уже умершего — занятие, родственное осквернению могил; вряд ли это вообще допустимо, а кроме того, подобная позиция является слишком весомым доказательством того, что большая часть «образованного» человечества серьезно недооценивает сегодняшний день. А сегодняшний день — это весьма деликатное растение. Практически все в обществе препятствует созданию тех климатических условий, при которых оно могло бы расцвести.

И вот теперь я подхожу к весьма серьезному моменту в той линии *mea culpa*, которую проводил до сих пор. Это проблема моих невысоких требований к любой настоящей науке. Дело в том, что я знаю как раз достаточно, чтобы обмануть людей, еще более невежественных, чем я сам. Писатели вообще подобны фокусникам: они всегда отлично умеют вводить в заблуждение, морочить людям голову. Истинно верующему в научный прогресс и его базовый этос мои рассуждения, должно быть, представляются абсурдными: опять этот кошмарный малый, простоватый, но бойкий на язык и порой даже раздражающий своей речистостью и позерством! То, как я в своем неухоженном саду изобретаю

названия — как латинские, так и английские — для тех растений, настоящие «ярлыки» которых, навешанные на них учеными, я давно позабыл… о, это, безусловно, достойно осуждения! Ведь это поистине бесстыдное и совершенно непростительное запутывание невинных людей!

И все же я страстно люблю природу. Я никогда по-настоящему не понимал, почему я так любил свою, ныне покойную, жену, но все же я очень ее любил; и я давно уже понял, что незнание (то есть преобладание эмоций над здравым смыслом и разумом) и является, видимо, той самой, «загадочной», частью любви.

Некоторые авторы называют меня атеистом; и, конечно же, с точки зрения любой узаконенной религии я таковым и являюсь, тем более если в этой религии центральное божество обладает чисто человеческими чертами и свойствами, например добротой, милосердием, умением слушать других и даже за кого-то вступаться. Впрочем, подобные сказочные фигуры годятся разве что для детишек; мой мир — даже если мне только кажется, что у меня есть свой, отдельный мир, — куда мрачнее. Я действительно очень уважаю некоторых религиозных деятелей, а порой и преклоняюсь перед ними; а также мне

интересны некоторые иконы, секты, религиозные учения и то, что стоит за ними, однако же я — просто в силу своей профессии — ужасный выдумщик, практически профессиональный лжец. Мне представляется достойным уважения то мастерство, с которым верующие создают бесчисленные «реальные действительности», и то рвение, которое заставляет их порой с пеной у рта защищать правдоподобие собственных фантазий и утверждать, что это и есть единственная достойная доверия истина. Инстинктивное чутье таких людей, по сути, делает их великими сочинителями.

Итак, если я совсем не религиозен в каком бы то ни было общепринятом смысле этого слова, то каков же я? Попытаться выдать свои взгляды за некую философию было бы — в настоящее время и среди стольких бесконечно более сложных измышлений на подобные темы — просто смешно. Я бы предпочел какой-нибудь более «человеческий» термин. Мои ощущения относительно существования людей в этом бесконтрольно развивающемся мире заключаются в том, что его реальная действительность и его судьба колеблются и создают некий зигзаг внутри треугольника, образованного противостоящими и

тем не менее взаимоуравновешенными факторами. Физически и ментально мы, индивидуумы, постоянно как бы подпрыгиваем, подскакиваем и отлетаем в сторону, точно мячики в настольном теннисе. Я называю подобные отношения, из-за которых мы постоянно сталкиваемся друг с другом, или представления о них (примерно тем же способом я даю новые имена различным растениям) словами, заимствованными мной из греческого: *sideros, keraunos, eleutheria* — необходимость (точнее, железная необходимость), случайность (подобная случайно ударившей молнии), свобода.

Первая «булавка», с которой в этой классификации «срывается» наша душа, — это «железная необходимость», на которую проецируются все те неизбежные факты, причем в высшей степени реальные, которые как-то ограничивают нашу свободу. Самым очевидным примером этого является смерть. Несколько менее очевидно — для нас, людей самоуверенных, — то ядро, внутри которого все мы вынуждены существовать. Оболочка этого ядра создана из «каждости» и «эго» отдельных индивидов. Мы воображаем, что научные дисциплины или попытки аскезы могли бы даровать нам некую свободу от власти этих двух

тиранов, и при этом обычно понимаем, что должны, подобно куколкам насекомых, существовать в некоей тесной оболочке, которую наша биология и психология — а также тот загадочный компьютер, который мы называем своим мозгом, — для нас создали. Затем мы можем посвятить время, проведенное в этом тюремном заключении, самоусовершенствованию и попыткам стать (по крайней мере на Западе) чем-то отличным друг от друга и даже — как мы очень надеемся — выдающимся. Это представляется нам единственно приемлемым способом, с помощью которого мы можем как-то избежать строгостей все определяющей и исходно лежавшей в основе всего совершенного нами «железной необходимости».

Второй, «случайный», вариант соскакивания с булавки и способный полностью переменить наш жизненный путь — это в моей классификации событие типа *keraunos*, или «грома среди ясного неба». Это действительно чистая случайность. Она проявляется, например, в смертоносных авиакатастрофах или нежданных и совершенно невероятных выигрышах в лотерею — короче, во время как трагических, так и радостных потрясений. На результаты *keraunos* можно надеяться, можно ожидать их, предсказывать или боять-

ся, но никогда нельзя быть в них уверенным. В этом случае не бывает *настоящих* результатов, пока потрясение действительно не случится. И все же очень немногие способны относиться к подобным случайностям иначе. Блаженство и ад, радостные крики, сменяющиеся криками ужаса, — все это, пока *keraunos* крошит и перемешивает «железную необходимость», пронзив ее, точно стрела времени.

Последняя «булавка» в моей классификации, с которой мы срываемся по локсодроме[504], — это *eleutheria*. Свобода как бы сама рождается внутри нас, инстинктивно восставая против «железной необходимости», благодаря нашим вечным сомнениям насчет того, можем мы обладать какой бы то ни было доказуемой свободой воли или все, в конце концов, давным-давно определено и записано за нас и для нас. Поскольку наша индивидуальность и еще многое другое (например, наша неизбежная смерть) нам в какой-то степени навязаны, мы стремимся от этого избавиться. Почти все, что мы подразумеваем под понятием «прогресс», как раз и есть *eleutheria*. Свобода разру-

[504] Примечания: 504

Локсодрома — линия на сфере или другой поверхности вращения, пересекающая все меридианы под постоянным углом. Используется в навигации и аэронавигации.

шает всякий застой, *stasis*. Мы можем назвать это «восстанием», «бунтом», «революцией», тысячью других слов, многие из которых воспринимаются (особенно теми, кому комфортно и в тех условиях, в которых он существует) как имеющие некий дурной смысл. Но даже и сама эволюция — это некая форма насилия, вариант «гражданской войны» с равновесием и застоем. Мы просто этого не осознаем, потому что ее, эволюции, «авианалеты» продолжаются вечность в сравнении с краткосрочностью наших человеческих жизней, и половина вечности проходит до того момента, как взорвутся бомбы. Свобода издавна глубоко и сильно влекла к себе людей. Ее результаты, впрочем, могут быть как хороши, так и весьма нехороши. Последние почти всегда считаются дающими «железную необходимость». Для нас, людей, *sideros* — это тьма, *eleutheria* — свет.

Я отыскал первую и совершенно необходимую ступеньку, приведшую меня на лестницу естественной истории, в лице своего интересующегося естествознанием дядюшки. Он вел практические занятия по биологии в местной начальной школе, которую посещал и я, так что именно он ассоциируется в моем восприятии с лучшими днями моего детства. Отец мой

всегда питал полнейшее отвращение к дикой природе — после невероятных мучений, что выпали на его долю в окопах Первой мировой войны, ему дикая природа всегда представлялась тайно-враждебной и абсолютно бесполезной; исключение составлял его собственный маленький садик. Так что именно дяде я прежде всего обязан тем восторгом, который испытал во время охоты на покрытых складками жирных гусениц в зарослях терна у обращенных к морю стен Эссекса, совсем недалеко от нашего дома. Ему я обязан также несколько более опасным удовольствием, получаемым от процедуры «сахарения» — когда мы ползали в темноте по скалам Лей-он-Си и Уэстклифа с факелами в руках и обследовали деревянные ограды и дуплистые стволы старых деревьев, намазанные сладкой приманкой, которую дядя собственноручно приготовлял, чтобы привлечь мотыльков и молей. А однажды он доверил мне величайшую редкость — огромную личинку, которая только что вылупилась из куколки бабочки «мертвая голова», найденную соседом-фермером у себя на картофельном поле. О, радости тех дней! А сколько восторгов — и по многу раз на день! — испытывал я, склонившись над банкой из-под варенья, поглаживая

личинку и заставляя несчастное существо пищать! Это было поистине чудо-насекомое, ведь оно «говорило»! Вся природа казалась мне тогда очеловеченной, самые различные ее формы были странно близки… родственны…

У меня был один в высшей степени эксцентричный родственник, точнее, свойственник, который также помогал мне *видеть* природу. Помимо всего прочего, этот Лоренс еще и бегал на длинные дистанции, будучи членом английской национальной команды, ненавидел все разновидности лука и коллекционировал редкие красные вина; но самым странным в нем считалось то, что он путешествовал по всему миру и искренне поклонялся мирмекологу[505] Донистхорпу, как если бы тот был его настоящим гуру. В последующие годы меня долго преследовал кошмарный сон о том, что Лоренс может умереть и оставить мне свою огромную коллекцию заспиртованных муравьев. Это, правда, было лишено каких бы то ни было оснований, ибо теперь владельцем его коллекции является какой-то австралийский музей. Но что я действительно от него унаследовал, так это некое особое забо-

[505] Примечания: 505

…поклонялся мирмекологу… — Мирмекология — область энтомологии, занимающаяся жизнью муравьев.

левание, свойственное, в частности, и Дарвину: вечное любопытство.

Двое только что упомянутых родственников зажгли во мне искру любви к природе, хотя я считаю, что она тлела в моей душе и раньше, даже когда я был в утробе матери, так сказать, *ab ovo*[506]. С самых первых лет жизни меня восхищала загадочная инаковость природы, ее принадлежность, хотя и «родственная нам», к такому миру, где все происходит по-другому, чем у нас, в мире людей, зачастую, похоже, управляемом случайностями. Этому очаровательно невинному восприятию предстояло быть испорченным, даже почти уничтоженным Оксфордом, где я изучал французский. Впоследствии я уехал во Францию и долго жил там, отчего еще глубже погрузился в греховность, вступив в страстную, переменившую всю мою жизнь любовную связь с потрясающе красивой и богатой молодой особой. Я искал ее всюду, но находил лишь в самых удаленных уголках сельской местности. Мельком когда-то я видел ее и в Англии, хотя так никогда открыто и не признался, что очарован ею, чувствуя, что ее истинная обитель где-то южнее, на

---

[506] Примечания: 506
От яйца *(лат.).*

берегу Средиземного моря. Я назвал это прелестное существо *la sauvage*, «дикарка». Разумеется, я кое-чему научился из французских искусств, в какой-то степени постиг культуру Франции и ее общественные традиции, познакомился с жизнью ее народа и в сельской местности, и в городах (где и попался на крючок экзистенциализма Камю, как и многие другие представители моего поколения), но все это бледнело перед великолепной наготой, гибким и стройным станом, изысканными украшениями, чувственными нарядами и пышным цветением этого очаровательного существа. С тех пор я только и делал, что искал мою «дикарку» повсюду, в каждой стране, где мне доводилось жить или путешествовать, и судил о многих людях и событиях в свете ее красоты. Именно этот аспект природы мы более всего связываем обычно с культурой и цивилизацией, ставя обнаженную реальность *rus*[507] гораздо выше всяких *urbs*[508].

Во Франции я также глубоко влюбился в явно не английское представление о *liberté*, свободе. Это была свобода, значительно менее основанная на

---

[507] Примечания: 507
Деревень *(лат.).*

[508] Примечания: 508
Городов *(лат.).*

«правильных», верных демократии, суждениях, и именно поэтому она так счастливо способствовала моему развитию и вдохновляла меня получать удовольствие от того, что мне больше всего нравится самому. Это была довольно-таки эгоистичная свобода — впервые я пострадал от нее, оказавшись эвакуированным в сельскохозяйственный Девоншир в начале Второй мировой войны, — и она действительно была имплицитно присуща самой природе, однако же моя собственная страсть к ней была бессовестно гедонистической. Она давала мне некоторое избавление — незначительное, впрочем, поскольку и сама Франция только что была освобождена от немцев, — от уродующего, точно полиомиелит, английского пуританизма или, точнее, от того, что более поздние его приверженцы сотворили с оригиналом. Жизнь природы во Франции осталась в моей памяти как замечательно радостное ощущение внутренней свободы, немного похожее на поход в первоклассный ресторан ради того, чтобы просто попробовать всякие вкусные яства: ради удовольствия, разнообразия и бесконечных маленьких сюрпризов. Если Франция была для меня чем-то вроде любовницы, то Греция (где я жил после Франции) оказалась

похожей на Цирцею: стала для меня полуматерью. Таким образом, у меня, можно сказать, три родины-матери, и я, как настоящий «матриот», люблю каждую из них и совсем не уверен, которую нужно считать настоящей.

С моей третьей родительницей, Англией, отношения у меня складывались следующим образом: я долгое время, точно кузнечик, прыгал от насекомых к разным другим живым существам и в итоге очень этим увлекся (хотя и подозреваю, что этот наихудший для меня путь был скорее эвристическим и не таким уж разрушительным для природы). Где только мог, я занимался не только наблюдениями, но и охотой, а также ловил рыбу. Все «нимроды»[509] должны хорошо знать собственную природу как «снаружи», так и «изнутри», а также жизнь и привычки тех, на кого они охотятся. Моим единственным извинением может служить война 1939–1945 годов: нас спасли от голода те кролики, голуби и форель, которых мне иногда удавалось принести домой; но от моей руки погибли и многие другие живые существа, и призраки некоторых из них преследовали и преследуют меня в связи с вопиющим

[509] Примечания: 509

«Нимроды» (библ.) — т. е. прирожденные охотники, праправнуки Ноя.

опустошением, царящим в природе Англии, теперь совершенно переменившейся. Одна птица, которую я подстрелил (хотя такое случилось всего лишь раз), впоследствии стала моим тотемом. Ее возвышенное, милостивое и квазимифическое — подобное персидскому симургу — присутствие в моей жизни было, на мой взгляд, похоже на отпущение грехов, тогда как ее отсутствие походило на обвинение и воздействовало куда более сильно. Вообще, если я вижу или слышу сорок, моя душа всегда как бы взлетает ввысь и устремляется к ним. Я счастлив, что там, где я сейчас живу, у меня есть знакомая пара сорок, которые давно уже гнездятся в нескольких милях от моего дома. Это куда более веская причина для того, чтобы продолжать жить в этих местах, чем тот покой, к которому стремятся порой представители старшего поколения. Я помню, какая ненависть вспыхнула в моей душе к Лос-Аламосу[510], когда я, зная его историю, впервые увидел его много лет назад. Но когда я мрачно взирал на стоявшие у границ его территории предупреждения, я услышал вдруг знакомое *«к-р-ра»* — и мне показалось, что этот клич донесся из самых

[510] Примечания: 510

Лос-Аламос — город в штате Нью-Мексико, центр ядерных исследований США.

сокровенных глубин свободы, из самых высоких и чистых небесных далей. Я мог бы, напротив, воспринять в тот момент крик сороки как нечто сумрачное, несущее зло и в высшей степени «символическое», как это сделал, например, Эдгар По, — словно утверждая, что в этом мире есть только смерть и опустошение. Однако я в черном пятне, видневшемся милях в двух-трех, увидел жизнь и только жизнь[511] — «всегда»!

Что же касается моего увлечения ботаникой, то я вскоре убедился, что мне особенно дороги дикие орхидеи (то есть *la sauvage* в самом своем соблазнительном обличье). Некоторые из них для меня в чем-то весьма похожи на тех сорок, чье присутствие или отсутствие в той или иной местности всегда чрезвычайно сильно меняло ее в моих глазах. Самые «райские», с моей точки

---

[511] Примечания: 511

Однако я в черном пятне, видневшемся милях в двух-трех, увидел жизнь и только жизнь — «всегда»! — Игра слов «nevermore — evermore» («никогда — всегда»); в знаменитом стихотворении Эдгара По «Ворон» (и различных его переводах на русский язык) обыгрывается именно слово «nevermore» («никогда»):

> *Он глядит в недвижном взлете словно демон тьмы в дремоте,*
>
> *И под люстрой, в позолоте, на полу, он тень простер.*
>
> *И душой из этой тени не взлечу я с этих пор*
>
> *Никогда, о, nevermore!*
>
> ***(Перевод М. Зенкевича)***

зрения, местечки находились в Каусе (на юге Англии) или на известняковом плато на юге Центральной Франции, а также в Греции, особенно на Крите.

Вскоре я уже охотился за дикими орхидеями практически по всей Европе, а заочно (по книгам Люера) и по всем Соединенным Штатам. Некоторые миллионеры помешаны на выращивании орхидей в теплицах, что мне совершенно не по душе, как не по душе и ловля птиц силками, и большая часть прочей коллекционно-накопительской (грабительской!) деятельности; все эти занятия кажутся мне отвратительными, сколь бы полезными они ни представлялись для науки. Несколько лет назад у меня случился небольшой удар, закончившийся пребыванием в «Ройял фри хоспитал» в Хэмпстеде (Лондон). В первые же дни своего пребывания там я составил мантру: это было слово *tenthredinifera, tenthredinifera, tenthredinifera…* А каких-то два года назад я наткнулся на вершине одной критской горы на целый выводок вольно растущих орхидей-пилильщиков *(Ophrys tenthredinifera).* Это очень красивая родственница нашей европейской

пчелиной орхидеи, однако мой *cri de coeur*[512] (основанный на убеждении — пока что не опровергнутом, — что я никогда более не ступлю ногой ни на одну критскую гору) был поистине плачем по этому острову, на редкость богатому растительностью.

Я и до сих пор еще не покончил со своим непостоянством в отношении естественных знаний. До того как мое отвращение к Лондону (а на самом деле ко всем крупным городам вообще) наконец увело меня прочь от него, меня однажды, где-то в начале 60-х, пригласили на заседание суда присяжных в Олд-Бейли. Случай, который мы, двенадцать присяжных, должны были рассматривать, касался инцеста. Это было отвратительнейшее преступление, дьявольски непристойное и в той же степени пропитанное запахом лжи и человеческого зверства, как свинарник — навозной вонью. Жертвы преступления и даже сам обвиняемый были столь глупы и невежественны, что настоящими преступниками, которым следовало бы сидеть на скамье подсудимых, являлись мы, их судьи, ибо мы были виновны в том, что позволили нашей культуре

---

[512] Примечания: 512
Здесь: вопль души *(фр.)*.

пасть так низко. Я помню, что после того, как заседание закончилось, я стоял на улице у дверей суда, держа в руке полученный гонорар, и вдруг пришел к решению: я немедленно направлюсь в ближайший крупный книжный магазин и совершу *acte gratuit* — куплю такую книгу, в которой говорится о чем-нибудь настолько далеком от моей собственной, нестерпимо отвратительной мне разновидности живых существ, насколько это вообще может быть. И в конце концов я купил книгу Локетта и Миллиджа «Пауки Великобритании», обычное учебное пособие тех времен. Пауков было, прямо скажем, немало, и годы подряд я затем тратил абсурдно много времени, пялясь в энтомологический микроскоп и разглядывая бесконечно малых паучков *trichobothria* или пытаясь, как пытаются некоторые безумные лингвисты разгадать смысл древних папирусов, определить точную форму и очертания мужских и женских половых органов этих членистоногих (с помощью чего их единственно и возможно как-то идентифицировать). Именно в период моего увлечения пауками меня и поразили внезапно обрушившиеся на меня сомнения. Но и это был еще не конец той прискорбно-запутанной истории.

В 1978 году я стал куратором нашего маленького музея в Лайм-Риджисе, в Дорсетшире. Лайм более всего знаменит своими окаменелостями, главным образом юрского и мелового периодов, и я, как истинный «коллекционер наук», несмотря на несколько уже совершенных мною путешествий, озаривших светом мое прошлое, решил, что весьма соблазнительным является и еще один, сулящий мне безусловное кораблекрушение, маяк: палеонтология. Но, как я уже намекал, меня к этому времени уже укусил тарантул сомнений в том, *что* большая часть людей обычно считает краеугольным камнем истинной науки. Ко мне очень часто приставали представители академических научных школ по поводу моих произведений, ведя даже некие исследования того, в чем они, по всей очевидности, видели некий вредный парадокс и явный, а также весьма прискорбный недостаток моего творчества. Я мог бы продолжать утверждать, что естественная история (насколько я ее знаю) является основой всех моих художественных вымыслов; но где какие бы то ни было реальные свидетельства этого? Я мог бы сказать, что восхищаюсь Гилбер-

том Уайтом[513], Торо, Ричардом Джеффри[514] и многими другими, но я, в общем-то, абсолютно и не собирался соперничать с ними. И это было бы по меньшей мере наполовину правдой. Я всегда воспринимал природу как нечто странно священное. Именно Джеффри впервые произнес слово «ультрачеловеческая» в применении к природе, то есть та, что выше нас, человечества. Д. Г. Лоуренс, ни в коей мере не страдавший теми заблуждениями, которые Сноу сделал столь явными во время своей вендетты с Ливисом, ближе всего — особенно в своей поэзии — подошел к проникновению в странную «инаковость» природы. Этот опыт практически невозможно описать в прозе, но я все же попробую.

Все чувствующая чрезвычайно остро Вирджиния Вулф весьма просто установила, в чем, собственно, заключаются мои трудности: «Природа и образованность, похоже, испытывают друг к другу естественную неприязнь… и готовы буквально разорвать друг друга на куски».

---

[513] Примечания: 513

Гилберт Уайт (1911–2006), американский географ, гидролог, занимавшийся в основном проблемами охраны окружающей среды.

[514] Примечания: 514

Ричард Джеффри (1848–1887) — натуралист, эссеист, новеллист. Признан только после смерти.

Я всегда чувствовал — еще задолго до того, как стал «практикующим» писателем, — нечто весьма и весьма похожее. Как только мы начинаем любить природу, сердитые надписи «Посторонним вход воспрещен» или «Noli me tangere»[515] тут же вырастают как из-под земли. Я знаю, что обожаю природу, но все же в том, что касается выражения этой любви, вынужден чувствовать себя евнухом, стоит мне столкнуться с ней лицом к лицу. В общем, мне только кажется, что я хожу и езжу куда хочу. На самом деле — может, и нет, потому что не могу.

Познакомившись с палеонтологией (и с нашими дорсетширскими утесами, каменоломнями и пляжами, столь богатыми ископаемыми), я вскоре понял, что передо мной не просто немыслимо сложная область знаний, но наука, пребывающая в движении и ни в коем случае не являющаяся застывшей. Наука эта, некогда точно загипнотизированная Линнеем, то и дело объявляла о появлении неких новых видов, а порой и целых новых родов, ибо в ней имелись огромные лакуны, которые решено было отставить в сторону как «еще не открытые». Только если во главу

[515] Примечания: 515

«Не тронь меня, не прикасайся ко мне» *(лат.).* Слова Иисуса Христа, обращенные к Марии Магдалине (Евангелие от Иоанна, 20, 17).

угла ставится стремление к практически бесконечному множеству, классификация может стать действительно подвижной, эластичной и мобильной, иначе она может превратиться только в не имеющий выхода лабиринт из ночных кошмаров.

Это снова ведет меня к паукам — прямо к тому гигантскому тарантулу, что копошится в своем подземном логове и выжидает, когда лучше наброситься на мое праздное увлечение наукой. Его клыки сперва нанесут удар в самый хвост моей одержимости членистоногими: уж чего проще — и меня буквально загипнотизировала бинарная номенклатура[516]. В Уппсале, за несколько лет до этого, я обидел некоторых вполне достойных шведских профессоров-литературоведов, выбрав «не тот» визит из двух, предложенных ими. Они бы с наслаждением показали мне некоторые из тех драгоценных древних манускриптов, что хранились в университетской библиотеке, или же, поскольку это была *aima mater* одного из них, предлагалось (если уж мне так это нужно) прогуляться по садам, посаженным самим Линнеем. У меня сомнений не было. К черту великолепную

[516] Примечания: 516
Бинарная номенклатура — см. примеч. к. с 26.

библиотеку и ее сокровища! Я хотел и, разумеется, получил Линнееву странно маленькую, обнесенную изгородью и обсаженную цветами тропинку.

Я уже где-то раньше описывал (наверное, в «Дереве») ту «ересь», начало которой — в этом саду. Меня совершенно не удивляет, что бедный доктор Линней под конец жизни чуть не сошел с ума, буквально утонув в немыслимом потоке названий, названий, названий, которые он сам же и спустил с поводка. Приняв под свое руководство музей в Лайм-Риджисе, я вскоре понял, что стою на том же краю ужасной пропасти и вот-вот упаду вниз, в море густого тумана. Я попытался сменить таблички на некоторых образцах из нашей коллекции аммонитов и других ископаемых; это оказалось похоже на попытку пройти через лабиринт, полный кривых зеркал: стены то неожиданно удлинялись, то укорачивались; возникали какие-то бесконечные элизии и зияния — подвешенные «концы» всех предыдущих допущений… После нескольких лет спотыканий в темноте и падений на собственную задницу я просто взял и отвернулся от этого театрального лабиринта.

Во многих науках эта бесконечно растущая

катаракта новых названий и знаний создала нечто ужасное, этакого нового Франкенштейна, известного также под термином «специалист». Специализация может фокусировать — как линза солнечные лучи — знания в какой-нибудь одной, обычно очень маленькой области знаний. Но у нее есть также, к несчастью, тенденция фокусировать не только знания о конкретном предмете, но и весь свой жар — на специалисте. Она способна иссушить его до полного омертвения, точно осенний листок. Ничто иное не может столь чудовищно «дегидрировать» человеческие ум и душу, как бы отделив данного человека от реальной действительности.

В течение долгого времени я был жертвой мифа о том, что можно знать все на свете. Знание энциклопедически обширно. В наши дни им можно управлять только с помощью кибернетики, компьютеров, а отдельному человеку, одиночке, с этим никогда не справиться. И все же мы, бывшие мифоманы, неохотно расстаемся с той идеей, что все знания можно уместить в одном маленьком мозгу. Лично я оставил всякую надежду освоить специфические детали тех различных отраслей знаний, которыми я, дилетант, обычно хвастался — даже порой щеголял. Все чаще и чаще я

удовлетворяюсь куда более скромным утешением, что по крайней мере знаю кое-что и на самом общем уровне, ощупью пытаюсь постигнуть что-то еще за пределами того, что знают и все остальные.

Но что мой отказ от «чересчур научного» увлечения пауками и ископаемыми — а на самом деле куда более обширными областями природы — действительно мне дал, так это некое параллельное видение. В этом смысле мои воззрения не столь уж и ненаучны. Если бы мне нужно было выбрать и похвалить какую-то одну книгу из недавней палеонтологической литературы, это была бы книга Стивена Джей Гульда «Удивительная жизнь», вышедшая в 1989 году[517] и рассказывающая о канадских и уэльских сланцах. Меня совершенно не раздражает, что некоторые идеи Гульда насчет глубинного смысла эволюции остаются по-прежнему спорными; все равно это потрясающий пример того, к чему всегда стремился мой родственник-мирмеколог, несмотря на все его эксцентрические выходки: побудительные мотивы и хотя бы временное удовлетворение своего неуемного любопытства.

---

[517] Примечания: 517
London: Hutchinson Radius, 1990.

Другое, более скромное мнение проистекает из того, что обычно называют «любительским подходом» — то есть обусловленным скорее понятиями «нравится — не нравится» и «интересно — не интересно», а не позицией полной поглощенности наукой. Я люблю бродить в поисках «золота» в ржавых доспехах как прошлого, так и настоящего; я пытаюсь отыскать его в окружающем меня мире Дорсета или же той части света, где я в данный момент нахожусь.

Теперь я действительно понимаю, сколь необходима система бинарной номенклатуры для всех академических специалистов и многих других профессионалов, а также для некоторых достаточно подготовленных любителей. И все же я не верю в то, что существует столь безмерная потребность вдаваться в мельчайшие подробности — как у меня самого, так и у большей части человечества. Я давным-давно осознал (хотя и всего лишь отчасти), что если определенные названия, с одной стороны, заставляют нас видеть, то с другой — они нас ослепляют, точно замутненное стекло. Все мы знаем, что наш мир серьезно перенаселен людьми; и он точно так же невыносимо перенасыщен различными названиями, табличками и ярлыками. Именно поэтому столь

многие не могут увидеть природу: они просто ее не видят, ибо для этих людей с промытыми мозгами если что-то не имеет своего названия, то его и не существует. Общество, экономика, архитектура, точно сговорившись, навевают людям подобную близорукость. Мы в равной степени *плохо видим* и в отношении времени, будучи не в состоянии столь многое заметить и понять в нашем прошлом и полагая, что должны жить только в настоящем (однако же очень редко видя то, о чем я через некоторое время скажу: пресловутое «здесь и сейчас»). Мы используем нашу общую нечувствительность ко времени, как цензор использует свои ножницы: чтобы переделать мир вокруг нас, сделав его не таким, какой он есть, а таким, какой соответствовал бы нашим представлениям о нем — нашим лично и нашего общества в целом.

В любом случае из-за нашей возмутительной неспособности разумно распорядиться тем, что нас окружает, вокруг остается все меньше и меньше живой природы. Я веду нечто вроде «книги смертей» для растений, птиц, насекомых и животных, которые, я это точно *знаю*, еще на моем веку присутствовали в Дорсете, у меня в саду, и были далеко не так уж редки. А теперь они, похоже,

необратимо исчезли; или же, в лучшем случае, представляют собой те виды, которые находятся «под угрозой исчезновения» в отчаянной борьбе с самым зловредным и эгоистичным существом на планете, жадно захватившим господство над ними: с человеком.

Природа Англии, если ей еще только «всего лишь» грозит опасность истребления, все же не полностью истреблена, хотя и пребывает в весьма опасном состоянии. Мы медленно соскальзываем к нулевой отметке, к вымиранию всего живого вокруг нас. Для многих иностранцев условия на нашем перенаселенном острове могут показаться куда хуже, чем условия в их собственных странах (в этом смысле более богатых и счастливых)… и, возможно, если иметь в виду наше ошибочное империалистическое прошлое, наша судьба вполне нами заслужена. Наши добродетельные протестанты, хотя и были в течение долгого времени шокированы таким вниманием с моей стороны к *la sauvage и* весьма подозрительно к ней относились, не позволяли все же окружающей их природе столь печальным образом приходить в упадок и всячески старались предотвратить это.

Я не имею намерения ни отметать чьи-то про-

тесты, ни определенно заявлять, что состояние нашей планеты и крысиная сущность людей и их преступная многословность, эта чума человечества, заставляют меня довольно часто приходить в отчаяние. Мы, похоже, либо слепы (в том смысле, что нам не хватает элементарных знаний и здравого смысла), либо просто злы (причем умышленно зловредны и склонны к самоуничтожению). Красивые слова не спасут нас и не направят по иному пути; это все равно что дать космические корабли крестьянам и надеяться, что они сразу же полетят на них в неведомое завтра. Одна очевидная причина, правда, безусловно, лежит в основе наших бед среди бесчисленного множества иных, менее состоятельных причин загрязнения и разрухи, которые мы сами несем в наш мир: это чудовищная перенаселенность планеты, которую мы, люди, как биологический вид, допускаем в нашей гипертрофированной любви к себе, в той уверенности, что нам оказана особая милость: каждому дарована некая индивидуальность и абсолютная уникальность. И хоть я и слышал ту сороку в Лос-Аламосе, но все же считаю, что если в человечестве не произойдет какой-то великой перемены, не исчезнет его слепота, не изменится

вера, не произойдут некие, еще неведомые нам метаморфозы, то его невероятная глупость и равнодушие в один «прекрасный» день вынесут Земле смертный приговор.

И все же моя старинная любовница-дикарка тянет меня прочь из этого океана мрака. Мой кабинет в Лайм-Риджисе окнами смотрит на зеленый майский сад над Ла-Маншем, пробуждая мысли о прошлом и настоящем. О прошлом… как моем собственном, так и всей нашей планеты. Мой разум твердит, что многое, и не в последнюю очередь какой-нибудь ужасный *keraunos*, внезапный, все изменяющий выкрутас судьбы, который невозможно предсказать, сможет, по всей видимости, предать не только наш вид, но и все остальные виды живых существ полному забвению. У меня нет ни малейшей веры в какие бы то ни было волшебные силы, которые могли бы спасти нас от угрозы *nostricide*, самоуничтожения, или от наступления полного хаоса, вызванного неведомым *keraunos*. И все же нечто в дикой природе, хотя оно часто немо или скрыто под маской или монашьим клобуком, все еще может порой, вот как сейчас, например, коснуться моей, лично моей души. Очень возможно, мой оптимизм довольно глуп; это некое эхо памяти о

том, как можно спастись благодаря тому, что сэр Томас Браун называл «окольным путем» — благодаря признанию сделанной в прошлом ошибки. Я существую? Прекрасно! Но однажды я умру, понимая, что мне не удалось сделать практически ничего, чтобы остановить безумие, попытаться излечить его до того, как станет слишком поздно; но я никогда не поверю, что существа, способные чувствовать и мыслить, непременно должны завершить свое существование на Земле.

Отсюда — прямой переход к мыслям о нашем присутствии в этой жизни. И о той смертельной вражде между словами и природой, которую горестно отмечала Вирджиния Вулф. Д. Г. Лоуренс, как мне кажется, ближе всех в XX веке подошел к разгадке этой тайны — я уже писал об этом в своем комментарии к «Человеку, который умер». Сомневаюсь, понимал ли я особый смысл творчества Лоуренса, когда впервые влюбился в его произведения, но, как говорится в упомянутом комментарии, «впоследствии я стал разделять его воззрения, но пришел к этому очень и очень нескоро. Именно благодаря ему я и увлекся естествознанием, стал историком природы и, наконец, писателем, хотя до сих пор сомневаюсь в последнем — несмотря на все написанные

мной романы, — ибо то и дело даю крен в сторону поэзии…»

Болезнь в последние годы заставила меня вести замкнутый образ жизни и острее чувствовать жизнь собственного тела, которая далеко не всегда так уж приятна для него. Но особое впечатление на меня произвело то, сколь оно мимолетно, это исключительно яркое и богатое ощущение собственного бытия. И почти столь же непрочно, как некоторые частицы в физике атома; чем сильнее вы стремитесь их поймать, тем меньше вам это удается. Это ощущение как бы противодействует всем попыткам насильственно или сознательно его вызвать; оно глухо к проявлению одного лишь чистого интеллекта; оно окутывает вас двойным или, точнее, сдвоенным пониманием того, что, во-первых, это происходит «здесь и сейчас», а во-вторых, — что вам бесконечно повезло и в этой жизни, и в *вашей* индивидуальности, ибо у вас это ощущение возникло, выделившись из чего-то целостного и *неиндивидуального* и превратившись в вашу отдельную, вашу *собственную* жизнь. И это ощущение собственного бытия… это вечное чудо, исполнено такой жизненной силы, что кажется, ты просто не сможешь его вынести; однако оно

всегда возникает достаточно редко, чтобы не давать покоя или шокировать, и никакие сравнения или метафоры не способны передать его. Это словно внезапная нагота, словно понимание того, что ты выставлен абсолютно голым и незащищенным перед некой иной реальностью, и там, похоже, ничего нет; но потом вдруг точно удар молнии — и есть все!

Не далее как вчера я купил один незаконченный и опубликованный посмертно роман Уильяма Голдинга — «Раздвоенный язык»[518]. Издатели откопали его среди черновиков писателя. И этот незавершенный роман показался мне проникнутым удивительно тонким чувством, точнейшими оценками как современного мира, так и мира древности, которые дает этот чрезвычайно мудрый старый любитель эллинов (ни одна Нобелевская премия за последние годы не была отдана произведению более достойному, чем этот роман Голдинга!). Практически первая же его страница надолго задержала мое внимание. Голдинг описывает Пифию, знаменитую древнегреческую женщину-оракула из Дельф, которая является центральным персонажем и

[518] Примечания: 518
London: Faber and Faber Limited, 1995.

«основной носительницей идей» романа: «Слепящий свет и тепло, практически не отличимые друг от друга и данные ей в ощущении… для нее не существовало времени, ни конкретного, ни условного. Как же могло нечто быть «до» или «после» чего-то, если это ни на что другое *не похоже*, если это существует совершенно отдельно? Нет слов, чтобы это обозначить, для этого нет временных границ и нет даже никакого «я»… есть лишь совершенно обнаженное существо вне времени, лишенное способности видеть…»

Любой из моих уважаемых собратьев-писателей непременно сразу догадался бы, *что я* имею в виду. Помимо всего прочего, столь острое понимание сущности бытия делает бесцельное, бессмысленное уничтожение любой другой жизни, жизни любой разновидности живых существ, в том числе и людей, не просто необдуманным, но и отвратительным, как утверждают многие восточные религии, а также знаменитые европейские миссионеры-«разведчики» в странах Востока, вроде святого Франциска[519].

---

[519] Примечания: 519

Святой Франциск, или *Франциск Ксаверий* (*Франсуа Ксавье*, 1506–1552) — христианский миссионер, иезуит, сподвижник Игнатия Лойолы, проповедовал в Азии — в Гоа, на Молуккских островах, на Цейлоне, в Японии и т. д.

Именно за такой жизненный опыт, за состояние включенности в некую общность и одновременное сознание свободы от общества, как всегда пресыщенного продуктами распада изжившей себя религии, суеверий и мистицизма, я глубоко благодарен судьбе, позволившей мне стать, по крайней мере отчасти, писателем и эстетом. Именно к осознанию этого я и стремился, однако не ценой специальных усилий или потому, что заслуживал этого, но благодаря тому, что представляется мне абсолютной случайностью, хоть я и был на верном пути — верном вовсе не потому, что он был благоприятен для меня лично, но, что куда более важно, был наилучшим для всего моего вида: для человечества в целом. Если бы мне предложили описать типичного представителя будущего, то в моем представлении писатель (размышляющий о проблемах эго) и естествоиспытатель (в своих исканиях выходящий далеко за пределы собственной науки) непременно оказались бы на гораздо более высокой ступени, чем те, что занимаются исключительно техническими науками и помешаны на компьютерах. Я ведь отнюдь не чувствую себя счастливым от того, что псевдонаучный выверт во мне некогда потребовал, точно жестокий диктатор, чтобы я

непременно как следует ознакомился хотя бы с одним одобренным наукой подходом к действительности.

Боюсь, основная тема этого эссе прозвучала недостаточно четко. Я развращен наукой и не способен думать или писать вне ее пристрастий. Как Джеффри некогда выковал слово «*ultrahuman*» («сверхчеловеческий»), так и нам теперь нужно слово «*ultrascientific*» («сверхнаучный») — независимо от его конкретных значений, словарных и логических. Пытаться изобразить чувство только с помощью «точных» научных терминов и способов — это все равно что использовать старое чучело того или иного животного или же просто его шкуру, чтобы пробудить воспоминания о том, как оно двигалось; все равно что представлять нечто живое застывшим или полагать, что в радуге только два цвета — черный и белый: это некая приблизительность, но не реальность.

«Чувственная» часть нашего существа, наше второе «я», всегда в тени и до некоторой степени является более примитивной, хотя во многих других отношениях это «я» куда сложнее нашего «видимого» эго. Многие, вероятно, считают его вообще чем-то совсем иным, чем-то вроде устаревшей религии, желая сослать его в чулан

истории. Такой подход представляется мне абсолютно неверным. Чувственная часть нашего «я» необходима как противовес всем автократическим излишествам, всем внешним вторжениям в нашу душу, всем велениям науки и знаний.

Каждый писатель создает свой собственный, индивидуальный сленг, описывая то, что происходит вокруг него «здесь и сейчас». Важнейшее условие — во всяком случае, для меня и моей практики — это некая *fork*, развилка (как на тропе), под которой я подразумеваю обдумывание и осознание альтернатив уже сделанному — как «заученных», так и «случайных». Эта спекуляция возможностями может варьироваться — в интеллектуальном и эмоциональном плане — в формах повествования, в диалоге, через морализаторские и описательные пассажи, вплоть до реплик самих героев. Одна вещь всегда, что называется, «актуальна»: синий карандаш, которым отмечают ошибки и пропуски. Столь плодотворная осведомленность куда тоньше, чем нужна при простом разгадывании кроссворда, когда более всего важна скорость выбора нужного синонима; отчасти она является производной от того зеленого зародыша литературных текстов, едва зачатого неиспорченными древними авто-

рами, ключа к разгадке которого мы до сих пор не нашли. Полицистронические и полифункциональные возможности[520] воображения дают как ключ к этой тайне, так и конечный ответ для любого произведения искусства. Это может приблизить художника к чему-то такому, что он (или она) открыто признает невозможным: к Богу, например, или еще чему-либо подобному (в моем случае это муза).

Обоюдоострая сила предположения и воображения может очень легко переноситься из текста в обычную жизнь. Каждый раз, когда я лечу на самолете, я знаю, что могу упасть на землю и погибнуть; каждый раз (это в моем-то возрасте!), когда я встречаю привлекательную женщину, я воображаю, что за этой встречей последует любовь… даже если я абсолютно уверен, что она не только не последует, но и не может последовать. Пуританин мог бы уравнять свободу вымысла с обладанием драгоценностями — в обоих смыслах: с сокровищами Великих Моголов, например, или с драгоценным вечным правом действовать как тебе заблагорассудится. Однако в данном случае я намерен лишь предположить,

[520] Примечания: 520

Полицистронические… возможности — букв.: производящие более одного гена.

что если тебе разрешено существовать в рамках подобной бесконечности возможных вариаций, бесконечности раздвоенных альтернатив, то реальность становится подобна некоему сложному дифференциальному уравнению, перед которым большая часть художников испытывает либо тревогу, либо радость.

Увы, наш мир, похоже, твердо намерен уничтожать и разрушать любое живое чувство, удушая его мертвыми знаниями. Я всегда сомневался в целесообразности недавно предпринятых попыток подойти с *научной* точки зрения к таким исполненным иррационального чувства вещам, как литература, и при этом сделать вид, что все это можно объяснить языком и методами явно враждебного всяким эмоциям *Anschaung*[521]. Нам, писателям, не так давно сообщили, что верить в существование автономного индивидуального «я» просто смешно и что даже сама по себе «испорченная» природа тех слов, которыми мы, писатели, пользуемся — то есть не только наше искусство, но даже и язык как инструмент этого искусства! — тоже вещи весьма подозрительные. Мы как бы навечно заключены в темницу, наши

[521] Примечания: 521
Букв.: рассмотрения *(нем.).*

языки связаны, наши слова, будучи уже просто по своей природе словами, убивают всякую надежду на правдивость.

Именно поэтому — хотя и не отрицая величайшую полезность науки в бесчисленных практических и технологических сферах, где она ныне доминирует, — я все-таки думаю, что Сноу и его сторонники сильно ошибались, утверждая, что в бесконечно сложной и *все еще* не измеренной реальности нашего существования «чувство» (старинное понятие эстетики, то есть мира эмоций и искусств) значительно менее важно, чем «знание».

Как хорошо сказал однажды Джинес[522], наш мир не просто более странен, чем мы думаем; он, возможно, еще более странен, чем мы даже *можем* подумать. Мы должны допустить не только возможность появления бесчисленного множества новых «научных» истин, но и появление столь же многочисленных новых оценок их относительной важности. Наш мир невероятно изменился с тех пор, как я в 1926 году появился на свет. И познать его целиком, во всем его на-

[522] Примечания: 522

Джинес, Джеймс Хопвуд (1877–1946) — английский физик и астрофизик. Вывел формулу для теплового излучения. Автор космогонической гипотезы (гипотеза Джинса).

учном разнообразии, совершенно невозможно. И тем не менее определить отношение к нему каждого отдельного индивида, каждого «я», не желающего подвергаться ассимиляции и сокращению, было и всегда будет вполне доступно. Каждый отдельный человек должен, благодаря уже самой своей уникальности, сознавать, что о вещах можно и нужно судить лишь отчасти, как и решать различные касающиеся их проблемы, — то есть человек сам решает, как сильно ему можно чувствовать и как глубоко проникать в смысл той или иной вещи. Наука же стремится ко всеобщности; она всегда хочет знать больше, чем может. Обычно с точки зрения науки (что неправильно) чувство — это нечто стоическое. Оно знает достаточно.

Любое истинно научное знание всегда, как и чувство, несовершенно. Сколько из того, что мы знаем — или не знаем, — в значительной степени зависит от случая? Наша человеческая свобода лежит в рамках допущений той или иной случайности и похожа на дождь, что проливается над нашими жизнями. Мы редко осознаем, сколь жизненно важна для нас эта утонченно-изысканная и губительная неуверенность. Жестокая, болезненная, даже смертоносная, какой она мо-

жет быть порой. Однако мы не могли бы жить в этом мире без ее абсолютной непостижимости.

Но что меня пугает, сбивает с толку и при этом восхищает в таком явлении, как *keraunos*, в этом чисто случайном ударе молнии, — постоянство, с которым *keraunos* происходит. Постоянство случайности лежит за пределами науки; мало того, это антитеза всей обычной науки с ее механической фиксированностью, однако именно она вела и ведет нас к предвидению. Именно эта непредсказуемость остается основным источником физической и психической энергии для каждого индивида.

И искусство, и наука, скрываясь за неуклюже фиксированными классификациями и этиологиями, из которых наука еще и пытается сконструировать некую «вечную истину», пребывают в состоянии вечного хаоса. Нам необходимо установить частоту колебаний этих двух состояний, подобную диаграмме сердцебиения при снятии ЭКГ, чтобы понять не просто природу вещей, но природу их понимания. Наука никогда этого не поймет с помощью одного лишь простого знания. Ненужная пограничная — между знанием и чувством — война столь же глупа и бессмысленна, как и большая часть войн в истории человече-

ства, и усугубляется сводничеством, которым занимается «артистическая» часть общества (что порой весьма унизительно) на потребу своей аудитории. В прошлом пуритане строго указывали, что соблазн, которому подвергается звериная сторона нашей натуры, отвлекает нас от того, что, по их мнению, является единственно верной истиной. Кое-что в искусствах поэтому (особенно в культуре, опирающейся на протестантство) вызывает у пуритан некое эгоистическое и злое чувство; тогда как науки кажутся им делом более строгим, серьезным и добропорядочным. Виды искусства создают свои реальности далеко не так быстро, несмотря на мгновенность коммуникаций в нашей вселенской деревне; и все же эти медленно созревающие плоды чувственности часто воздействуют на людей достаточно сильно и даже меняют общее направление их жизненного пути. Кажущиеся слепыми, неуверенные шаги искусства к более общей «цели» человечества не следует все же сбрасывать со счетов. Поэты и писатели (а также художники, музыканты, святые и философы) находятся примерно в том же положении, что и Колумб во время своего плавания, ибо не знают как следует ни куда они направляются, ни что там обретут, ни какое развитие получит

впоследствии их открытие.

«Карты» знаний и чувств современного мира на самом деле куда менее адекватны, чем те примитивные географические и весьма грубо выполненные средневековые карты, которые вызывают теперь лишь улыбку. Ибо мы полагаем, что чувства (проявляясь в таких вещах, как вкус, убеждения, мнения) должны быть в основном частной проблемой, очень личной и индивидуальной, а потому не важны в мире общих законов, требующих повсеместного соблюдения и испытывающих страх перед любым исключением. Нынешняя наука способна вызвать глубокие сомнения и вездесущий скептицизм в отношении, например, любых старых богов. И все же религия остается тем теплым одеялом, с помощью которого люди спасаются от чудовищного холода — дыхания смерти и космоса. Наука же, провозгласив свою полную власть и могущество, втайне узурпировала святость, отняв ее у религии.

Я, возможно, как и предупреждал Джордж Стайнер[523], простой раб словесности, заключенный в прошлое, как в темницу, и живущий более

[523] Примечания: 523

Джордж Стайнер (1929–2020) — американский писатель-эссеист, аналитик и критик культуры XX века.

прошлым, чем каким бы то ни было будущим. Но при этом я предпочитаю руководствоваться теми научными знаниями, которые мне удалось получить творчески и экзистенциально, выделив их из природы. Я согласен с тем, что многие мои утверждения нелепы, незаконченны и часто неуравновешенны: я постоянно утрачиваю чувство равновесия или, точнее, чувство *eukosmia*, то есть «благопристойности и разумного порядка». Именно об этом говорится в цитате из произведения замечательно проницательного шотландского поэта Нормана Маккейга, которая служит эпиграфом к данному эссе. Теперь я твердо знаю, что у меня никогда уже не будет детей, что я как бы предаю самую фундаментальную биологическую цель собственного существования. Я умру безнадежно лишенным энтелехии[524] и буду горько сожалеть, когда придет мой срок (я благодарю случай, что это не случилось слишком рано, и мечтаю, чтобы это произошло как можно позже); и все же пусть лучше это произойдет в любое время, чем вообще никогда. Пока живу, я надеюсь сохранить данную мне силу чувств

[524] Примечания: 524

Энтелехия — понятие философии Аристотеля, означающее осуществление какой-либо возможности бытия, а также движущий фактор этого осуществления (напр., душа как энтелехия тела).

и знаний, хоть они и кажутся кому-то неполноценными. Это не эгоизм, а восприятие реальной действительности как с позиций *sideros*, так и с позиций *keraunos*, как с позиции «железной необходимости», так и хаоса, а также понимание того, как коротко наше личное «путешествие» по жизни… и каким особенно коротким оно кажется, когда подходит к концу.

Мне больно сознавать, что я сейчас пытаюсь выразить собственное представление о мире с помощью подобной галиматьи и не могу сказать лучше обо всем том, что так много дало мне самому. Возможно, вы сочтете меня странным отщепенцем, изгоем, отвергнутым нормальным обществом. Надеюсь, вы все же поверили, что я действительно искренне, несмотря на всю мою неадекватность, боготворю дикую природу и сожалею о невежестве всех тех, кто, считая себя абсолютно исключительным, полагает, что может прекрасно обойтись «безо всякой природы». По-моему, это прямой путь к самоуничтожению человека как вида; и если эти люди будут продолжать в том же духе, то своей цели вскоре достигнут.

Мой довольно-таки большой сад в Лайме владеет мной, а вовсе не наоборот. Мои взаи-

моотношения с ним складываются в точности так же, как и с моими собственными произведениями — следуя допустимым альтернативам. Большая часть произрастающих в этом саду растений, как диких, так и культурных, имеет определенную дату своего «наречения именем», причем названия одних и тех же растений могут в разные годы варьироваться. Но когда на них распускаются цветы, они предстают в своем наиболее законченном и самом прекрасном, поистине чарующем обличье — «a la japonaise»[525], как это определяют дзен-буддисты. «Наречение именем» происходит, разумеется, только когда их существованию что-то угрожает и они просто умоляют, чтобы их заметили.

Прекрасный июньский вечер. Я неспешно спускаюсь по склону холма в самый «низ» своего сада, обнесенного довольно высоким забором, мимо кремово-белых лохмотьев цветущих акаций, наполненных гудением пчел и таких ярких на фоне лазурных небес. Там, в потайном уголке, растет несколько экземпляров *Ophrys scolopax*, вальдшнеповой орхидеи. Эти орхидеи родом с побережья Средиземного моря, и для них совсем

[525] Примечания: 525
По-японски *(фр.).*

не характерно цвести так далеко на севере, в тех широтах, где расположен наш остров, однако в теплом климате южного побережья Британии они все же как-то цветут и каждое лето приносят мне тайное наслаждение своим цветением, этим апофеозом вечно меняющего свой облик мира растений. Я самозабвенно забочусь о них и так их люблю, что запросто мог бы из-за них заплакать, если бы вообще обладал способностью проливать слезы. Я и сейчас смотрю на них и, преисполненный любви и покоя, сознаю, что они существуют и я тоже существую рядом с ними.

V. Интервью

Дьявольская инквизиция: Джон Фаулз и Дианн Випон[526] (1995)

Дианн Випон: Вы назвали это интервью «Дьявольской инквизицией» потому, что не любите, когда вам задают слишком много вопросов?

Джон Фаулз: Ужасно «люблю» — примерно так же, как участник Сопротивления любил допросы гестапо или атеист — вопросы святой инквизиции! Но я отнюдь не склонен без разбору пренебрегать вопросами всех ученых на свете, как, похоже, думают некоторые. Во всяком случае, о моей «нелюбви» к этим вопросам вряд ли можно судить по шутливому посвящению («Цирцее и прочим осквернителям гробниц»), которым начинается мое эссе «Что стоит за «Волхвом»

---

[526] Примечания: 526

Дианн — канадка, она преподает английский в Калифорнийском университете (Лонг-Бич). Мы с ней слишком большие друзья, чтобы она в этом интервью по-настоящему представляла академические круги — хотя она, разумеется, имеет к ним самое непосредственное отношение, — и я отношусь к ней с куда большей нежностью, чем, возможно, следовало бы интервьюируемому писателю. Помимо всего прочего, Дианн практически все время была моим гидом по Лос-Анджелесу, как был им — но совершенно по-другому! — и несколько странноватый, очень резкий и очень талантливый итало-американский писатель Джон Фанте (1909–1983). (Романы Фанте и его переписка были полностью опубликованы издательством «Блэк сперроу пресс», Санта-Роза.) — *Примеч. авт.*

(«Behind the «Magus»). Между прочим, Цирцея там настоящая — это очаровательная Кирки Кефалея, преподаватель из Афин, а «прочие осквернители гробниц» — это ученые, на которых я фыркаю, точно рассерженный енот. Ведь ученым по большей части нужны только факты, факты и еще раз факты, и я, разумеется, понимаю, что цель их в высшей степени полезна для общества, вот только мой повседневный, реальный мир кажется мне порой страшно далеким от того мира, в котором они, эти ученые, существуют. Романы похожи на старые любовные истории — в них слишком много всего, и совсем не все так уж плохо, просто об этом отнюдь не всегда хочется говорить вслух. Красота и достоинство любого романа, как и вдохновение писателя, неразрывно связаны с тем «здесь и сейчас», которое соответствует времени написания того или иного произведения. Как и большая часть моих собратьев по перу, я, бывает, страдаю чем-то вроде маниакально-депрессивного психоза, хотя опасные крайности для меня заключаются скорее в самом процессе писания и в той фикции, которую я описываю как реальность. Впрочем, одна часть моего внутреннего «я» прекрасно понимает, что это и не важно, и совершенно нерелевантно в

общественном отношении; вторая же его часть, проявляющаяся гораздо реже, делает меня порой похожим на одержимого. Вроде обычного племенного шамана.

Д. В.: А как вы определите состояние искусства, особенно романа, под конец этого тысячелетия?

Д.Ф.: Полагаю, что питаю на сей счет больше оптимизма, чем многие. И мне очень неприятно, что пессимизм — черное, абсурдистское восприятие действительности — столь часто входил в моду в течение всего XX века, служа неким сомнительным доказательством того, что тот или иной художник действительно «знает жизнь». Мой оптимизм отнюдь не означает, что я просто не обращаю внимания на различные и в высшей степени реальные и многообразные жестокости и ужасы нашей жизни, желая просто поставить под сомнение самую возможность пессимистического мировоззрения, поскольку порицать и обвинять всегда легче, чем утверждать и защищать. Оптимизм, каким бы слабовыраженным он ни был, всегда основывается на некоей рациональной составляющей, на реализме. *Я* не верю в то, что мы будем способны когда-либо достигнуть достойного уровня в искусстве через отсутствие формы и бездумность случая. Нам гораздо мень-

ше нужно все-что-бы-там-ни-было-понимающее видение мира, чем истинное мастерство и профессионализм.

Дарвин, Фрейд и Ницше направили XX век — и в значительной степени из-за того, что оказались совершенно неправильно поняты, — прямо в эпицентр некоего чудовищного смерча, странным образом как бы зависшего над нашим миром; однако, похоже, есть признаки того, что мир наш все же пытается как-то сам справиться с этой бедой. А вот многие из мер, предпринятых нами в этом направлении, уже представляются абсолютно неверными, особенно если оглянуться назад; впрочем, теперь мы гораздо лучше понимаем, насколько опасным, имеющим непреодолимую тягу к злу видом живых существ являемся мы, люди. *Я,* например, невыносимо страдаю, сознавая, что всем видам искусства *необходимо* позволить свободно эволюционировать и всякие попытки остановить этот процесс обречены на неудачу. Сейчас я как раз читаю одну очень хорошую современную книгу — «Дом Бронски» Филипа Марсдена, — посвященную историческим событиям в Польше XX века: здесь и бесконечные вторжения на ее территорию внешних врагов, и разнообразные катастрофы, и крушение ста-

бильного семейного уклада… И тем не менее что-то все-таки умудрялось выжить среди всех этих ужасов и холокостов! В некотором роде история этой страны напоминает историю развития бедного «старого романа», который, несмотря на бесконечные «вторжения» визуальных искусств, постоянно выявляет бессмысленность того дурацкого вопроса, который я слышу всю свою взрослую жизнь: «А что, роман умер?» Как и Польша, он вполне жив!

Д. В.: Ранее вы не раз говорили, что у вас около полудюжины незавершенных романов. И, если я правильно вас поняла, «Дэниел Мартин» тоже некогда попадал в этот разряд. Собираетесь ли вы как-то переработать и, может быть, опубликовать что-то из этих произведений? Читатели с нетерпением ждут от Фаулза новых романов. Каковы ваши планы на сей счет?

Д. Ф.: Не стану притворяться, что сижу на груде незаконченных книг и мечтаю лишь о том, как бы их опубликовать. Я терпеть не могу быть связанным по рукам и ногам подобным положением дел. Существуют, собственно, две «возможные» книги. Об одной я уже говорил публично, хотя обычно подобные выступления — это наилучший способ «абортировать» любую идею или

проект. Я имею в виду роман, действие которого происходит в квазимифических Балканских горах. Этим произведением я «развлекаюсь» уже почти десять лет, однако мои чувства по отношению к нему по-прежнему невероятно живучи и изменчивы. Я чуть ли не каждый месяц начинаю этот роман заново. Довольно приятная забава для его единственного читателя (то есть для меня самого), но сущий кошмар для всех остальных, включая издателей. Я познаю этот роман (его рабочее название «В Хеллугалии») на опыте, словно познавая на опыте сны наяву. Есть и другая книга, «Тессера»; это нечто вроде экзистенциалистской мозаики, являющей собой события из жизни человека, который в 50-е годы XX века был беден, не имел ни связей, ни конкретных целей и которого никто не хотел публиковать. Впрочем, по-моему, Керуак[527] и его «движение» уже сделали примерно то же самое и куда лучше меня. У меня, пожалуй, действительно не хватает нормального литературного тщеславия — а может, дело в том, что мне совершенно ясно: актуальность моих

[527] Примечания: 527

Керуак, Джек (1922–1969) — американский писатель, лидер «потерянного поколения». Его романы «На дороге» (1957) и «Бродяги Дхармы» (1958) отразили формирование контркультуры в США и увлечение дзен-буддизмом.

произведений значительно ниже той, какую я для них втайне желал бы. Практически все писатели пишут для того, чтобы стать известными, обрести так называемый собственный авторский стиль. А я бы предпочел писать нечто вроде народных историй, способных исцелять душу. Я не буддист, но мне часто неприятны проявления эгоцентризма, столь свойственного художникам и интеллектуалам, в общем, представителям «думающего сословия» как в Европе, так и в Америке.

Д. В.: Какую роль играют в ваших произведениях женские персонажи?

Д. Ф.: По-моему, я веду себя как этакий хамелеон в том, что касается выбора между «женской» и «мужской» премудростью. Я ведь писатель, существо, как бы чуточку заблудившееся между полами, ни мужчина, ни женщина. Я вообще считаю, что большей части писателей свойственна не слишком четкая сексуальная ориентация. Вот сейчас я как раз читаю книгу Маргарет Дрэббл[528]

---

[528] Примечания: 528

Маргарет Дрэббл (р. 1939) — английская писательница, автор психологических романов, главной героиней которых является молодая интеллигентная женщина: «Один летний сезон» (1964), «Золотые царства» (1975), «Середина пути» (1980). Опубликовала несколько литературно-критических исследований — в частности, об А. Беннетте и Э. Уилсоне.

о прекрасной новой жизни английского романиста Энгуса Уилсона[529], который принадлежал именно к такому, маскулинистско-феминистскому типу писателей.

Д. В.: Похоже, у художников, артистов и особенно у писателей есть некая вынужденная потребность создавать нечто новое, что-то искать и находить, демонстрируя результаты, ставить различные вопросы для потомков — в общем, оставлять свой след в истории. Свойственно ли это и вам, и если да, то в какой степени?

Д. Ф.: Да, «оставлять следы» всегда было моей страстью! Впрочем, теперь мне куда больше хочется просто наслаждаться настоящим, а не заботиться о будущем. Я восхищаюсь главным образом произведениями тех писателей, которые, как и я сам, обладают неутолимым стремлением снова и снова пытаться поймать это ускользающее «здесь и сейчас». Лучше всего, конечно, это удается поэтам. То, что мне не дано было стать

---

[529] Примечания: 529

Энгус Уилсон (1913–1991) — английский писатель, автор психологических, с элементами сатиры, романов о судьбах среднего класса, распаде Британской империи и традиционном образе жизни. «Англосаксонские позы» (1956), «Поздний зов» (1964), «Нешуточное дело» (1967), «Игра с огнем» (1980), а также романа-аллегории «Старики в зоопарке» (1961) об авторитарных тенденциях в современном мире. Его перу принадлежат также книги «Мир Чарлза Диккенса» (1970) и «Редьярд Киплинг» (1979).

настоящим поэтом, — истинная трагедия моей жизни. Я искренне завидую Т. С. Элиоту и Филипу Ларкину[530], двум самым тонким, обладающим самой отточенной техникой английским поэтам XX века; и все же мне не очень по душе некоторые аспекты их творчества. Два других английских поэта, которых я люблю, так сказать, в значительно большем объеме, — это ирландец Шеймас Хини[531] и шотландец Норман Маккейг. Последний, правда, заслуживает куда большей известности, чем сейчас.

Д. В.: Поскольку вы первоклассный кузнец слова, что значит для вас язык? Он открывает для вас некую тайну? Или что-то прячет? Или благодаря ему вы пытаетесь привнести в хаос некий порядок?

Д. Ф.: Я обожаю возиться со словами, особенно в этом отношении хорош английский язык с его несравненными лексическими возможностями. И я воспринимаю словесное богатство языка в

---

[530] Примечания: 530

Филип Ларкин (1922–1985) — английский поэт, автор поэтических сборников «Корабль Севера» (1945), «Свадьбы на Троицу» (1964) и «Высокие окна» (1974), а также романов, книг об искусстве джаза и литературоведческих эссе.

[531] Примечания: 531

Хини, Шеймас Джастин (р. 1939) — ирландский ученый-филолог, писатель и поэт; в настоящее время профессор риторики и ораторского искусства Гарвардского университета.

значительно меньшей степени как попытку привнести порядок в некий хаос, чем как средство приукрасить реальную действительность. У меня нет времени на борьбу со старыми социалистическими представлениями о том, что необходимо избегать редких и необычных слов и следует общаться с читателем исключительно с помощью простых и «низких» имен нарицательных, как бы имеющих некий общий знаменатель. Это все равно что пользоваться в быту только самой примитивной кухонной утварью.

Д. В.: Вы не раз упоминали о влиянии на вас во время работы над «Волхвом» романа Ален-Фурнье «Большой Мольн», а во время работы над «Любовницей французского лейтенанта» — «Урики» Клэр де Дюра[532]. Это ваши самые главные вещи. Что именно вам, человеку, изучавшему в университете французский язык, переводчику французской литературы и английскому писателю, представляется основным различием между этими двумя языками, английским и французским, с художественной точки зрения?

---

[532] Примечания: 532

Клэр де Дюра, Клэр Леша де Керсен, герцогиня Дюрфор (1778–1828) — дочь графа де Керсена и супруга герцога де Дюра, эмигрировавшего в Лондон. Состояла в переписке с Шатобрианом. После Реставрации открыла в Париже литературный салон. Роман «Урика» написан в 1823 г.

Д. Ф.: Я всегда был очень доволен тем, что в Оксфорде изучал французский. Он (как и вообще все языки рыцарского романа) познакомил меня с иной, великой культурой Европы, а также со значительной частью американской культуры. Я англичанин, и все же мне, пожалуй, ближе культура и литература континентальной Европы, а не Англии, хотя среди английских писателей есть и явные исключения, из которых Джулиан Барнс[533] — наиболее яркий пример. И тут я снова чувствую себя как бы повисшим в воздухе… однако при всем при том вполне счастливым. Это, впрочем, вовсе не значит, что я так уж хорошо говорю по-французски; но *читаю* я по-французски достаточно хорошо. Я уже когда-то высказался на эту тему в своем эссе «Франция современного писателя».

Д. В.: Какой аспект писательского труда вызывает у вас наибольший азарт? Когда-то вы, кажется, упоминали об интонациях и диалоге?

Д.Ф.: Естественно, труднее всего выразить сло-

---

[533] Примечания: 533

Барнс, Джулиан Патрик (р. 1946) — английский писатель, начинал как сотрудник литературного отдела при «Санди тайме»; в 1981 г. получил премию С. Моэма за дебютный роман «Метроленд». Впоследствии прославился романами «Попугай Флобера», «История мира в $10^1/_2$ главах», «Англия, Англия» и др.

вами то, что ты *чувствуешь*, отчасти потому, что столь немногие из нас действительно понимают, что именно они чувствуют. Это, очевидно, как раз и связано с «интонациями». Я не слишком хорошо владею описанием мимики и жеста — в отличие от многих хорошо известных писателей. Возможно, именно поэтому для меня столь важны диалог и искусство драмы. Я глубоко завидую таким людям, как Гарольд Пинтер, — тому, как блестяще, с минимальным количеством средств они используют реплики и паузы. Одно из величайших искусств — это пропуски в романе, неназванные подробности, дающие возможность читателю с помощью своего воображения завершить эту работу.

Д. В.: Вы довольно часто обращаетесь в своих романах к другим видам искусства, особенно к живописи — в «Коллекционере» и «Башне из черного дерева», но особенно, специально касаясь творчества прерафаэлитов, в «Любовнице французского лейтенанта», а также в «Дэниеле Мартине» (автопортрет Рембрандта). В «Волхве», пожалуй, более существенную роль играет музыка. Как бы вы прокомментировали это использование других видов искусства в ваших романах?

Д. Ф.: Больше всего меня привлекают искусства визуальные — от кино до живописи; музыка гораздо меньше, хотя лично я очень люблю порой послушать музыку. В настоящее время я особенно часто слушаю новый CD с записью Чикагского джаза Эдди Кондона[534] и еще один великолепный диск греко-турецкой музыки, записанной в Стамбуле, а также новые записи незаконченных сонат Баха для виолончели. Меня интересует практически любая музыка, но особенно (и почти исключительно) исполняемая на различных инструментах соло; оркестровое и хоровое исполнение привлекают меня гораздо меньше.

Д. В.: Вы писали о творчестве Томаса Гарди и Д. Г. Лоуренса. Воспринимаете ли вы свою работу — хотя бы в какой-то степени — как продолжение именно этой традиции английского романа? Я имею в виду «мелиоризм»[535] и роман-

---

[534] Примечания: 534

Эдди Кондон (1905–1973) — гитарист и выдающийся представитель так называемого чикагского стиля в джазе, сложившегося в 20–30-х гг. как компромисс между стилем Нового Орлеана (с упором на ансамбль) и «золотым веком» отдельного солиста и представлявшего собой первую попытку белых музыкантов привнести джаз в музыкальную культуру в том виде, в каком он возник на Миссисипи.

[535] Примечания: 535

«Мелиоризм» — доктрина, согласно которой мир может стать лучше или может быть сделан лучше за счет усилий человека.

тизм Гарди и социальную критику Лоуренса, а также изображение в их романах взаимоотношений между женщиной и мужчиной.

Д. Ф.: Гарди интересует меня, в частности, потому, что он, если можно так выразиться, мой бывший сосед. Я вижу его «страну» из окна своего кабинета. Я обожал Лоуренса в 40-е годы, когда был студентом, и не так давно у меня открылся рецидив этой любви — хотя многие и в наши дни находят Лоуренса политически некорректным. Я глубоко восхищен его почти метафизической способностью выразить то, что обозначается понятием «здесь и сейчас», — той чрезвычайно важной способностью передать сиюминутность и реальность настоящего. Гораздо меньше волнуют меня его порой действительно *cockamamy*[536] взгляды на общество и на отношения между мужчиной и женщиной. Я чувствую себя ближе к тому несколько навязчивому, активному в своей погруженности в самого себя направлению, в которое я поместил бы, например, Голдинга, чем к какому бы то ни было другому направлению в английской литературе. Мы все понимаем, что родились в тюрьме, и нам приходится смиряться

[536] Примечания: 536
Дикие, невероятные, непостижимые *(амер. жарг.).*

с решетками, но тем не менее мы должны стремиться к свободе.

Д. В.: В автобиографической книге «Дерево» вы пишете, что ваш отец увлекался философией. А как по-вашему, он оказал какое-то влияние на ваш собственный интерес к миру идей? Ведь именно этот мир и представлен в большей части ваших художественных произведений и в сборнике афоризмов «Аристос»?

Д. Ф.: Да, безусловно, оказал. Он учился на юридическом факультете и воспринимал философию как некое пособие по ведению вполне конкретных дел. Но, что важнее всего, он заставил меня понять, что мировоззрение обитателей пригородов абсолютно неполноценно и крайне недостаточно.

Д. В.: Ваше эссе «Гарди и ведьма» вполне соотносимо с психоаналитической теорией Гилберта Роуза, в которой он выдвигает тезис, что интерес к любви в большей части романов — то есть описание упорных ухаживаний со стороны героя за некоей идеализированной молодой героиней — скрывает свойственное данному романисту чувство обделенности или утраты в плане естественной и исходной связи мать —

дитя, возможно, даже эдипов комплекс, если смотреть на все это с фрейдистских позиций. Об отце вы написали в «Дереве», но я что-то не припомню, чтобы вы где-либо упоминали о вашей матери. Вы не считаете, что своим художественным развитием хотя бы в какой-то степени обязаны и ей?

Д. Ф.: Я полагал весьма полезным использовать теорию Роуза об «отделении и утрате», но утверждать, что она так уж сильно на меня повлияла, не стану. Меня всегда значительно больше привлекали примеры из естественной истории. Простейшая мушка, что в наших местах водится близ ручьев, богатых форелью, *Trichoptera*, ее называют еще «веснянка» или «майская муха», умеет строить из песка на дне ручья домик для своих личинок. Всю жизнь я примерно одинаково относился ко всем многочисленным литературным теориям и писательским воззрениям на жизнь и литературу. Я старался сделать их частью своего «я», но никогда не позволял им захватить его целиком.

Что же касается моей матери, которая умерла несколько лет назад, то я довольно медленно дорастал до понимания того, сколь многим ей обязан — и больше всего, видимо, я должен быть

благодарен ее материнской нормальности, ее полнейшему соответствию своей роли в семье. Меня, однако, мучает чувство вины перед нею, ибо я так никогда и не дал ей как следует почувствовать мою благодарность. Если честно, я проявлял крайне мало христианского терпения к ее ошибкам и недостаткам — она, бедная женщина, страдала логореей[537], а также была в общем-то личностью совершенно заурядной и твердо верила, что именно из тривиальных мелочей и состоит наша жизнь. Она вряд ли оказала на меня какое-то влияние с точки зрения художественного творчества, и я, будучи молодым оксфордским снобом, полагал, что большая часть ее взглядов на искусство просто недостойна моего высочайшего внимания. Но, взглянув на все это с точки зрения психологии, я теперь понимаю — и почти каждый день думаю об этом! — что это она, мать, на самом деле меня сотворила. Я — *ее* дитя. И тем более счастливое дитя, что родом она была из Корнуолла и у ее семьи кельтские корни.

Д. В.: Вы, безусловно, из тех, кто очень чувствителен к слову — как в смысле семантики, так и фонетики. Значимо ли для вас то, что довольно

[537] Примечания: 537
Логорея — быстрая и повторяющаяся бессвязная речь.

часто названия ваших романов содержат буквы «т» и «а»? Это ведь прямо-таки бросается в глаза — «The Magus», «Daniel Martin», «Mantissa», «A Maggot». Да и некоторые слова, которые, похоже, являются ключевыми в ваших произведениях, также содержат эти буквы: «*maze*» («лабиринт»), «*mask*» («маска»), «*magic*» («магия»). Может быть, это навеяно воспоминаниями о матери?

Д. Ф.: Писатели часто слепы в отношении подобных «ключей» к собственному творчеству. Мне, например, никогда даже в голову не приходило… Но, впрочем, да, вы, пожалуй, правы: у меня действительно очень часто встречается буква «т». Возможно, отчасти из-за того, что я приверженец феминизма.

Д. В.: Вы как-то сказали, что находите теорию Юнга весьма близкой вам по духу и особенно полезной при написании романов, также в ваших работах нередко встречаются отсылки к Фрейду. Кроме того, вы не раз отмечали такую черту любого настоящего художника, как «детскость». Наблюдения, которые вел над матерями, младенцами и детьми постарше английский педиатр Доналд Уинникотт, были впоследствии развиты в теорию относительного, истинного или реального «я», этакого «ребенка внутри» современной

психоаналитической литературы. Не находите ли вы подобные гипотезы в какой-то степени релевантными вашей концепции творческой личности?

Д. Ф.: Кое-что из идей Фрейда и Юнга я с самого начала использовал для строительства собственной «куколки». Особенно помогал мне Юнг. *Я* всегда говорил, что если бы мое душевное равновесие вдруг оказалось чем-то сильно нарушено, то я скорее пошел бы к психоаналитику-фрейдисту, однако для художника Юнг бесконечно важнее. Некоторые экземпляры ежегодника «Eranos»[538] очень пригодились мне, когда я работал над романом «Волхв». А что касается работ Уинникотта, то я знаю их весьма слабо.

Д. В.: Как вы решаете в итоге вопрос о названии того или иного романа? И как выбираете имена своим персонажам?

Д.Ф.: По-моему, это происходит где-то в подсознании, и я снова отчасти вхожу в миры Фрейда и Юнга. Я, помнится, узнал, что Элисон (или Элиссон на классическом греческом) означает «здравомыслие», гораздо позже, чем дал это имя

---

[538] Примечания: 538
New-York: Pantheon Books, 1995. — *Примеч. авт.*

своей героине, хотя знал, что именно она станет центральным персонажем «Волхва». Это послужило для меня неким доказательством того, что побудительный мотив, исходно заставивший меня выбрать ей такое имя, был в высшей степени *правильным.* [В русском переводе Алисон.]

Д. В.: Когда Майкл Барбер брал у вас интервью, он высказал предположение, что Дэниел Мартин очень похож на Николаса Эрфе двадцать пять лет спустя. Вы согласились с ним и сказали, что именно так это и было вами задумано. Не является ли Генри Бресли еще одной проекцией данного персонажа на более позднюю эпоху и не составляют ли они все вместе «портрет художника в юности»[539], а также в зрелые годы и в старости?

Д. Ф.: Нет. Бресли ни в коей мере не задумывался как «родственный» или «автобиографический» персонаж; это скорее набросок совершенно самостоятельного характера. Много лет назад, изучая французский в университете, я был буквально

[539] Примечания: 539

…не составляют ли они все вместе «портрет художника в юности»… — аллюзия на название романа *Д. Джойса* (1882–1941) «Портрет художника в юности» (1917).

потрясен, прочитав «Caractères» Лабрюйера[540], общей концепцией этого произведения, поразительным проникновением автора в мир идей и его комментариями по поводу общественных обычаев и традиций. И вот тут я, пожалуй, сам себе буду противоречить: в определенном смысле все названные вами образы действительно являются автопортретами!

Д. В.: Вы впоследствии внесли исправления в текст «Аристеса» и «Волхва», что вообще-то нехарактерно для отношения писателя к своему законченному и изданному произведению. Обе эти работы занимают весьма важное место в вашем творчестве; первая носит скорее документально-публицистический характер, и в ней вы стремитесь донести до читателя ваши собственные взгляды на жизнь, тогда как «Волхв» — ваш первый роман в истинном смысле этого слова. И то, что вы впоследствии решили внести изменения в текст именно этой книги, похоже, подтверждает мои слова. Вы согласны со мной? Подпишетесь ли вы под тем постула-

---

[540] Примечания: 540

…прочитав «Caractères» Лабрюйера… — *Жан де Лабрюйер* (1645–1696) — французский писатель-моралист, мастер афористической публицистики. В книге «Характеры, или Нравы нашего века» (1688) дал сатирический портрет высших сословий.

том, что литературное произведение никогда не бывает закончено, просто автор откладывает его на время в том или другом состоянии незавершенности?

Д. Ф.: Я думаю, необходимость заботиться о том, чтобы их книги продавались, заставляет большинство писателей избегать исправленных версий. Но ведь мы в принципе никогда не бываем по-настоящему удовлетворены результатами своей работы. Всегда хочется еще разок сыграть в эту лотерею, попытаться довести свой текст до совершенства, лишенного ошибок и недочетов. Это желание сродни мании. А вообще, конечно, большая часть произведений литературы всегда публикуется с той или иной степенью недоделанности.

Д. В.: Во всех ваших художественных произведениях постоянно встречается слово «молчание». Может быть, оно у вас означает примерно то же, что знак паузы в музыкальных сочинениях? Какую роль играют в ваших романах эти молчаливые пропуски — как имплицитно, так и эксплицитно? Или, может, это приглашение читателю принять участие в создании текста, в том эвристическом процессе, который представляет собой процесс чтения?

Д. Ф.: Я глубоко верую в пользу умолчания — в «позитивную роль негативного». Да, разумеется, молчание может восприниматься как наиболее очевидный способ заставить читателя помочь автору сформировать текст и испытать его на себе. Хотя у меня нет ни малейшего стремления подражать таким писателям, как Беккет[541] и Пинтер, я питаю к ним давнюю симпатию и уважение. И внутренне убежден, что чтение почти всегда и должно быть эвристическим процессом (то есть «обучением через познание самого себя»). Мне нравится, что в Средние века литературой занимались в основном духовные лица, клирики и клерки. Конечно, параллели с религией могут привести к простому проповедничеству, к утомительному дидактизму, но я поддерживаю идею о том, что мы, писатели, в какой-то степени унаследовали морально-этическую функцию у проповедников Средневековья.

Д. В.: Большая часть читателей, я думаю, согласны с тем, что ваши произведения отличает яркая эротическая составляющая. В «Функци-

[541] Примечания: 541

Беккет, Сэмюэл (1906–1989) — ирландский драматург, писал на французском и английском языках. Один из основоположников драмы абсурда. Нобелевский лауреат (1969).

ях литературы» Итало Кальвино[542] пишет: «В эксплицитно эротических произведениях того или иного писателя зачастую… сексуальная символика используется для того, чтобы выразить нечто совсем другое, и это «другое» после некоторых уточнений и разъяснений обретает обычно вполне конкретную форму в философских и религиозных терминах и в итоге может быть определено как иной и абсолютный Эрос, мифическая и недостижимая основа». Не считаете ли вы, что это определение применимо и к вашей работе? Как насчет «Мантиссы»?

Д. Ф.: Признаюсь — специально для вашей «эротической составляющей». Когда-то я действительно (хотя и весьма спорадически) коллекционировал «порнографию» XVIII века. Разумеется, Франция многому научила меня, и обычная англосаксонская и американская неуравновешенность в отношении секса (как их одержимость сексом, так и их пуританская стыд-

---

[542] Примечания: 542

Итало Кальвино (1923–1985) — итальянский писатель-неореалист, участник движения Сопротивления. Автор антифашистской повести «Тропа паучьих гнезд» (1947), философско-аллегорической трилогии «Наши предки» (1952–1959), философского романа-притчи «Если однажды зимней ночью путник…» (1979), а также сатирико-фантастических рассказов и литературоведческих эссе. Собирал и обрабатывал народные сказки.

ливость в отношении физической любви) была мне просто смешна. Я вообще-то очень люблю художественную прозу Кальвино и, безусловно, ставлю его в один ряд с Борхесом и Солом Беллоу[543], авторами, которых я тоже очень люблю, но я не совсем понимаю, что Кальвино имел в виду под «иным и абсолютным Эросом». Я, например, просто не имею лишнего времени, чтобы читать такие произведения, как «Сто двадцать дней Содома» де Сада[544]. Я лучше просто скажу вам, что мое творчество *имплицитно* эротично!

Д. В.: В «Волхве» вы писали о «характерном сдвиге XX века от содержания к форме, от значения к видимости, от этики к эстетике». Не является ли это намеком на тенденцию «материализации», которую многие постмодернистские тексты, похоже, откровенно демонстрируют? И о чем должно было свидетельствовать подобное

---

[543] Примечания: 543

Сол Беллоу (1915–2005) — знаменитый американский писатель, лауреат Нобелевской премии (1976).

[544] Примечания: 544

…«Сто двадцать дней Содома» де Сада… — *Маркиз де Сад, Донасьен Альфонс Франсуа* (1740–1814) — французский писатель, в 1772 г. был заключен в тюрьму по обвинению в разврате, с 1803 г. и до смерти находился в лечебнице для душевнобольных из-за своих произведений, переполненных описаниями пыток, убийств, патологической эротики, инцеста и т. д., неотделимых от насилия и жестокости. Книга «Сто двадцать дней Содома» была опубликована в 1931–1935 гг.

заявление в плане ваших личных писательских намерений?

Д.Ф.: Честно говоря, мне куда больше по душе «викторианское» отношение к форме и содержанию. Я действительно не сторонник одержимости формой, этим «внешним видом вещей». Под «содержанием» я, наверное, подразумеваю серьезность отношения к предмету. Все писатели отчасти напоминают проституток: они прекрасно понимают, что именно должны продать за счет чисто внешней привлекательности, которая, впрочем, скрывает порой куда более глубокое содержание и куда более серьезные намерения.

Д. В.: Иногда вы весьма скромно замечаете, что знаете теорию французской литературной критики лишь отчасти. Это звучит странновато из уст человека, который изучал в университете французскую литературу, говорит и читает по-французски, является автором философского произведения, лично знаком — в числе прочих, разумеется, — с Бартом и Роб-Грийе[545] и

[545] Примечания: 545

Роб-Грийе, Ален (1922–2008), французский писатель, представитель «нового романа», в своем творчестве использовавший как «вещизм» (книга «Резинки», 1953), так и «игровые» тексты, использующие архетипы массовой культуры (роман «Проект революции в Нью-Йорке», 1970; «Топология города-призрака», 1975) (см. также примеч. к с. 38).

пишет такие романы, в которых границы романной формы постоянно как бы испытываются на прочность. До какой степени, по-вашему, взаимоотношения между теорией и практикой писательства являются динамичными, диалектическими? Играла ли теория какую-нибудь роль в тех задачах, которые вы ставили себе как писатель? Оказала ли она влияние на ваше восприятие современного романа?

Д. Ф.: Как я уже не раз говорил, я бы никогда не назвал себя ученым. Даже приблизительно. Я действительно совсем плохо знаю теорию постструктурализма и деконструктивизма. Но, полагаю, некоторое мое знание работ Барта, Кристевой и др. — это как «впадины», или искусственные препятствия, на поле для игры в гольф: уже одним своим существованием они как бы направляют твои удары. Но я бы, пожалуй, удивился, если бы кто-то стал играть в гольф, думая исключительно о «впадинах» на поле. Я не то чтобы этих теорий не замечаю, но я не чувствую, что они имеют какое-то особое отношение к искусству писательства (и вообще имеют к нему отношение). Я очень не люблю, когда в художественной прозе слишком много теории. Я бы сказал, больше реализма, а не фантазии, научной

фантастики и всего такого прочего — вот что будет нужно в XXI веке.

Д. В.: Рассуждая в эссе «Острова» о «Буре» Шекспира, вы говорите, что у вас вызывает существенные сомнения способность искусства «изменять человеческую природу более чем поверхностно». Однако в своих же собственных произведениях вы, похоже, последовательно ввязываетесь в критику общественных отношений (в той или иной ее форме), особенно когда описываете хронику событий второй половины XX века. Вы сами определили себя как «социалиста широкого профиля». Каково ваше мнение относительно связи искусства с социальными переменами? А также взаимоотношений литературы и политики? И еще — соотношения в повествовании художественного вымысла и реальной истории?

Д. Ф.: Я всегда чувствовал, что мне значительно ближе социализм или даже «старый» марксизм, чем правые или фашиствующая оппозиция. По-моему, недостатком большей части представителей европейского социализма, как и демократической партии в США, является именно то, что они слишком статичны, им слишком мешает старая — отчасти юнионистская — теория. Боюсь,

правда, социализм никогда не считал искусство жизненно важным. Так авангард чрезвычайно важен в качестве культурного барометра, но все же и он должен оставаться связанным с культурной традицией. Искусство способно изменить человеческую природу, но лишь в самых общих чертах… и чрезвычайно медленно.

Д. В.: Значительное внимание было вами уделено низкой самооценке как причине индивидуальных актов насилия и агрессии. Как это соотносится с вашей концепцией *nemo*, изложенной в «Аристосе»?

Д. Ф.: Человек как бы расклинен, ибо одновременно является существом социальным и индивидуальной личностью. Я думаю, что *nemo*, то есть ощущение того, что ты ничто или никто, способно привести любого из нас к насилию и прочим неразумным действиям. На протяжении всей истории человечества это ощущение служило скрытым мотивом — о, это невыносимое желание доказать хоть *кому-нибудь*, что ты что-то собой представляешь! — бесчисленного множества всяческих безумств и актов насилия.

Д. В.: Романы издавна определялись как изысканная ложь, хотя наиболее серьезные авторы

явно пытались посредством своего труда достигнуть некоей невыразимой истины. А какой истины стремитесь достичь вы?

Д. Ф.: Каждому писателю известна эта дилемма: его профессия требует умения лгать, и все же что-то в душе писателя (или писательницы) всегда стремится выразить «единственно верную» истину относительно состояния человечества. Та истина, к которой стремлюсь я, — это истина Сократа: весьма скептическая, даже циничная, но всегда старающаяся соблюсти этическую правдивость. Я считаю, что истина вообще почти всегда лежит где-то неподалеку от социализма и марксизма.

Д. В.: В эссе «Острова» вы писали: истина заключается в том, что всегда извлекают выгоду для себя и приобретают знания благодаря созданию лабиринтов, путешествиям, открытию неведомых островов те, кто впоследствии становится писателем… художником, изобретателем или искусным ремесленником. Не является ли это психографическое самоисследование, несколько отстраненное в силу изобретательности и внедрения вымышленных героев, некоей формой самосозидания? Может быть, это еще одна версия

знаменитого высказывания Флобера «Мадам Бовари — это я!»?

Д. Ф.: Да, пожалуй, я с этим согласен. Помимо всего прочего, писатель главным образом все же ищет самого себя. Беда в том, что слишком часто он теряет след — из-за собственного тщеславия. Тщеславие — вот кошмар, неотступно, на каждом шагу грозящий писателю. Разумеется, большая часть читательской аудитории ничем не может ему помочь, ибо принимает на свой счет поглощенность писателя самим собой. Ведь писатель делает то, что, как втайне воображают читатели, они хотели бы сделать сами.

Д. В.: До какой степени вы верите в возможность полного самопознания? Не равноценно ли это «whole sight» (способности «увидеть все целиком»), о котором вы говорите в «Дэниеле Мартине»? Поиски собственного «я», путешествие ради открытия самого себя являются, похоже, настолько же важными — если даже не важнее, — насколько важны любые выводы, к которым ваши положительные герои приходят обычно к концу романа. Не пример ли это того, что вы предпочитаете процесс конечному результату?

Д. Ф.: Да, именно это я и имел в виду, употребляя выражение «whole sight». Подобная широта видения более важна, чем любой кажущийся рецепт достижения жизненного успеха… будь вы социалистом или кем бы то ни было еще. Нам так и не удалось превзойти в мудрости самый известный совет Сократа: познай себя.

Д. В.: В «Дэниеле Мартине» Дженни замечает, что настоящая возлюбленная Дэниела — это утрата. Вы также неоднократно упоминали о том влиянии, которое оказал на вас во время работы над «Волхвом» роман Ален-Фурнье «Большой Мольн» (этот роман тоже построен на ощущении утраты). В «Любовнице французского лейтенанта» поиски Чарльза, составляющие цель его жизни, связаны с утратой им Сары. Вы писали и в «Островах», и в некоторых других, тематически родственных этому эссе произведениях, что генезис всего искусства заключен в попытке отыскать и восстановить невосстановимое, то, что ученые, занимающиеся связями различных предметов между собой, называют «символическим восстановлением». Можете вы это как-то прокомментировать?

Д. Ф.: Я полностью с вами согласен. Это представ-

ляется настолько очевидным, что не нуждается в комментариях. В глубине души я сознаю, что пишу сегодня потому, что завтра умру, и это будет моя последняя утрата!

Д. В.: Вы цитируете из «Урики»: «Мысли — вот моя единственная родина». Это, видимо, отчасти и является причиной международного признания ваших работ. Вас называли автором «романов идей». Насколько важны идеи и какую роль играют они в вашем художественном вымысле? Можно ли рассматривать вашу книгу «Аристос» как некий расширенный интеллектуально-философский план изложения основных идей вашей художественной прозы?

Д. Ф.: Мысли, идеи — вплоть до символического аспекта предметов, — весь этот огромный и занятный мир представляется мне живым. Да, разумеется, «Аристос» был первой попыткой как объяснить это ощущение, так и найти способ самовыражения. Я по-прежнему нахожусь во власти многих идей, высказанных в этом произведении, — хотя и не всегда доволен тем, *как* они были высказаны!

Д. В.: После публикации «Дэниела Мартина» вы назвали себя гуманистом, однако экзистен-

циализм, похоже, присутствует в этом романе в той же степени, что и в ваших более ранних произведениях. Какую связь вы усматриваете между этими двумя мировоззрениями, используя их оба? Употребляете ли вы понятие «гуманизм» в широком или узком философском смысле? Что вообще значит для вас гуманизм?

Д. Ф.: Гуманизм для меня — это главным образом состояние нелюбви или отвращения к насилию. В некотором смысле это философия компромисса. Мир в настоящее время похож на гнездо растревоженных ос в социальном, политическом и личностном отношении. Для меня наиболее очевидной ошибкой человечества, далеко, правда, не последней в его отвратительном отношении к другим видам живых существ, является именно нехватка в людях гуманизма.

Д. В.: Как бы вы объяснили то напряжение, которое возникает в ваших произведениях между свободным волеизъявлением и детерминизмом?

Д. Ф.: Этого я делать не стану. Да и не смогу! Но я знаю, что такое напряжение действительно существует.

Д. В.: Являются ли личная свобода и личные

убеждения противоядием против давления власти? До какой степени ответное использование личной власти является мотивом вашей художественной прозы?

Д. Ф.: Что до второго вопроса — то, безусловно, является. А на первый вопрос я, если глубоко задуматься, почти всегда отвечаю так: власть представляется мне неизбежно фашистской — по крайней мере потенциально. Она всегда убивает правдивую мысль и чувство. Именно поэтому индивидуальные действия и личная свободная воля — даже если она всего лишь кажется таковой — так важны. Безответственные люди мне всегда более интересны. Любому приличному журналисту (а также и большей части писателей!) известно, что употребление в речи ругательств и непристойностей требует куда большего умения и куда большей изощренности ума, чем приличная, пристойная беседа.

Д. В.: Ваша эссеистика, предметом которой во многих случаях является отнюдь не искусство, зачастую обнажает ваши собственные этические и эстетические воззрения. Почему вы используете именно такой способ для разговора как о проблемах художественного творчества в целом,

так и порой о проблемах вашего собственного творчества? Не являются ли эти произведения «замаскированной» литературной критикой?

Д. Ф.: Дело всего лишь в том, что в своих эссе я высказываю робкую надежду, что мои воззрения на искусство в целом и та оценка, которую я даю творчеству отдельных прозаиков, могут представлять некий общий интерес. *Я* никогда не берусь рассматривать чью-то книгу, не подумав прежде, какое звенышко мозаики в общем портрете она собой представляет. С моей стороны это, безусловно, проявление тщеславия! И я это прекрасно сознаю.

Д. В.: В предисловии к своему сборнику стихотворений вы высказываете предположение, что «кризис» современного романа заключается в его самодостаточности. Как вы думаете, сверхвымысел — это естественная ступень эволюции романа как литературной формы?

Д. Ф.: Что ж, я полагаю, что подобный кризис романа вплоть до самого недавнего времени действительно имел место. Было ли это «естественным» его состоянием или таким, которое ведет к возможному исчезновению данной литературной формы, кто знает? Но я глубоко

убежден: роман *не умирает*, а большая сложность технических средств, вызванная его повышенной самоуверенностью или самодостаточностью, может выполнить или уже выполняет основную задачу, стоящую перед ним: его разъяснительную и просветительскую функцию.

Д. В.: Вас издавна называют романистом, который, подобно Протею, вечно крушит готовые отлитые формы, пытаясь создать или применить на практике нечто новое. Не ставите ли перед собой при этом (хотя бы отчасти) такую цель: использовать различные типы романа как проводники различных видов художественного вымысла? Не является ли это попыткой привести роман к исходному значению слова *novel*, «новый»? Сознательно ли вы экспериментируете с повествовательными формами или же ваше повествование само диктует собственную структуру? Насколько подобные эксперименты связаны со стремлением к свободе, к отказу от всяких сковывающих творчество категорий? До какой степени ваша любовь к множественным концовкам в романе означает отказ от всяческого конформизма, от подчинения диктату классической трагедии или комедии и внедрение в текст «чистой случайности»?

Д.Ф.: Я глубоко верую в свободу, но не люблю проявлений абсолютной, иррациональной свободы или анархии. Помнится, когда я изучал французский, то никак не мог постигнуть истинного величия Расина и Корнеля, хотя именно эти писатели, по мнению большей части моих преподавателей, являли собой вершину французской литературы. Я находил куда большую глубину в произведениях Мольера, и мне всегда были не по душе удушающе строгие, математические, форма и симметрия. Не верить в раз и навсегда установленные формы — вот мое ощущение свободы.

Д. В.: Мотив *Doppelgänger* («двойника») в вашей художественной прозе встречается постоянно. Близнецы, сестры, параллельные образы… и часто даже вся динамика взаимоотношений мужчины и женщины связаны с «двойственностью». Ваша поэма «Два «я» тоже имеет отношение к идее дуализма. Не могли бы вы как-то прокомментировать столь частое использование вами принципа двойственности?

Д. Ф.: Я, честно говоря, не знаю, что он означает, но могу предположить, что это некое страстное желание невозможной свободы. Я испытываю даже определенную симпатию к тем, кто страдает

от психического заболевания, которое, по-моему, называется раздвоением личности. Мне, например, часто хочется быть кем-то другим; особенно часто — представителем совершенно иной, негуманоидной, формы жизни. Это, между прочим, еще одна причина моей страстной любви к природе.

Д. В.: Как в «Дэниеле Мартине», так и в «Дереве» вы постоянно подчеркиваете различия между глаголами «искать» *(look for) и* «смотреть, любоваться» *(look at)* — особенно в контексте, связанном с орхидеями. «Смотреть и любоваться» — это, похоже, излюбленное ваше состояние. Но, прежде чем любоваться, разве не нужно сперва искать и найти? Нет ли здесь связи между понятием поиска *(looking for)* в западной культурной традиции и чисто восточным, дзен-буддистским, созерцанием *(looking at)?* Или же это некая психологическая задача, которую большая часть ваших положительных героев непременно должна решить во время поисков собственного «я»?

Д. Ф.: Естественно, всегда начинаешь «смотреть и любоваться», зачастую едва «найдя» то, что искал. Понятие «looking for» я в какой-то степени соотношу с научным поиском, с жела-

нием приумножить научные знания. «Looking at» в смысле экзистенциального понятия «здесь и сейчас» — это искусство или умение, которое мы в значительной степени утратили (во всяком случае, у нас, на Западе) и которое гораздо чаще свойственно простым крестьянам, а точнее крестьянкам, чем интеллектуалам обоего пола. Я действительно пытаюсь ввести в обиход подобный принцип. В одном недавно написанном эссе я назвал его «ощущением бытия». Дать этому более четкое определение очень трудно, но, по-моему, и Д. Г. Лоуренс, и Вирджиния Вулф, и, уж конечно, Голдинг в его посмертной книге «Раздвоенный язык» в конце концов почувствовали именно это.

Д. В.: В «Дереве» вы пишете: «Ключ к моему художественному вымыслу… — в моих взаимоотношениях с природой… с деревьями». Вы, по всей видимости, имеете в виду «путешествие» в подсознание художника, которое постигнуть до конца невозможно, хотя подобное «путешествие» и приносит свои плоды в виде художественного творчества, а затем дает некий «вторичный» опыт читательской аудитории. Вы уподобляете выбор художника выбору той тропы — одной из множества, — по которой человек может пойти,

точно спокойно гуляя в лесу. «За каждой тропой и каждой формой выражения, которую человек в итоге выбирает, таятся призраки всех тех, кто по этой тропе не пошел». Существует ли здесь какая-то связь с «концепцией утраты», к которой вы относитесь как к необходимому условию художественного творчества? И как это соотносится с понятием священного ущелья или «священной долины» *(le bon val)?*

Д. Ф.: Это знания, которых ты *не можешь* получить, область, которую ты *не можешь* исследовать. Каждая непройденная тропа — это в какой-то степени утрата, все то, чего ты так и не увидел, не познал. Возможно, слова, сказанные мною в Испании Сюзанн Онега, наиболее четко отражают эту идею:

> *«По-моему, по натуре я скиталец или, точнее, праздношатающийся бродяга. Человек, который всю свою жизнь просто прогуливается, постоянно отклоняясь от заданного курса. Я всегда считал, что понятие «развилки» на дороге во время такого «путешествия-повествования» очень важно, ибо в жизни подобные «развилки» встречаются постоянно. Вы*

точно не знаете, куда вам направиться дальше, однако у вас есть некие глубинные принципы или чувства, которые и ведут вас, причем предоставляя максимальную свободу. На той или иной вполне конкретной странице собственной книги зачастую не знаешь, когда закончится та или иная сцена, чем она закончится и, если закончить ее так, а не иначе, как она впоследствии скажется на развитии сюжета. Это состояние неуверенности в квантовой физике называется «принципом неопределенности»...»[546]

Д. В.: В эссе «Природа природы» вы высказываете предположение, что ваша неспособность писать о природе, достаточно глубоко проникая в ее душу, связана с тем, что вы воспринимаете природу как нечто в высшей степени священное... что ваш опыт общения с ней не поддается переложению в словесную форму. Не значит ли это, что, несмотря на вашу якобы неспособность

---

[546] Примечания: 546

Form and Meaning in the Novels of John Fowles («Форма и смысл в романах Джона Фаулза»). London: VMI Research Press, 1989. P. 179. — *Примеч. авт.*

писать о природе *per se*[547], ваше восприятие природы и опыт общения с ней каким-то таинственным образом связаны с вашей творческой активностью как писателя?

Д. Ф.: Да, и очень сильно. И другим писателям, например Вулф, это также весьма свойственно.

Д. В.: То, что вы приписываете авторство «Одиссеи» женщине, которую превозносите и считаете равной по силе художественного мастерства Марии Французской, а также, разумеется, то, что в ваших собственных произведениях героини обычно обладают сильным и вполне «земным» характером, — все это предполагает по меньшей мере эгалитарное отношение к обоим полам. Вы как бы выстроили мужчин по границе внешней реальности, а женщин — по границе внутреннего мира, мира воображения. Нет ли здесь попытки примирить царство идей с царством воображения? Интеллект с искусством? Юнгианскую аниму и анимус? Мужские и женские свойства, внутренне присущие каждому индивиду, которые общество так часто искажает в своих собственных и не всегда благородных целях?

---

[547] Примечания: 547
Как таковой *(лат.).*

Д. Ф.: Похоже, существует некая общая тенденция ассоциировать «мир научных идей» с мужским полом, а интуитивное воображение — с женским. Я всегда удивлялся в душе, отчего это столь многие художники и писатели, которые ныне считаются великими, *не были* женщинами? И, боюсь, прекрасно всем известный и сложившийся исторически крен в сторону того пола, к которому принадлежу и я сам, не может быть уравновешен предположениями о том, что есть бесчисленное множество гениальных женщин, которые пока просто не признаны. Я, правда, не думаю, что они, эти женщины, действительно существуют. И одно из весьма вероятных объяснений этому заключается, видимо, в том, что очень многие писатели-мужчины в действительности обладают весьма сильной «женской» составляющей как в своем сознании, так и в подсознании. Возможно, мы требуем чего-то от писателей прошлого, делая это чересчур неуклюже, используя примитивные животно-сексуальные дефиниции. Мне бы, например, хотелось думать, что Гомер был очень женственным древним греком. А может, даже и гомосексуалистом.

Я вполне разделяю точку зрения Лу Саломе[548], высказанную ею по поводу взаимоотношений с Рильке: мужчины, писатели и художники, хотя и лучше обычных мужчин, но даже в идеале являются не более чем неидеальными женщинами.

Д. В.: Существуют ли реальные прототипы ваших героинь? Вы как-то упомянули, что прообразом некоторых послужила ваша жена Элизабет.

Д. Ф.: Я не раз повторял, что писал и пишу только об одной-единственной женщине, и часто прихожу к выводу, что героиня того романа, который я пишу сейчас, — это в точности та же женщина, что была героиней предыдущего. Они, правда, могут довольно сильно отличаться друг от друга чисто внешне, но все они для меня точно члены одной семьи: просто в основе каждой из этих героинь одна и та же женщина. Для меня такой женщиной была моя жена Элизабет, умершая в 1990 году. Я не раз подумывал написать о ней самой, но так пока что и не написал, понимая,

---

[548] Примечания: 548

...Я вполне разделяю точку зрения Лу Саломе... — Лу Андреас-Саломе (1861–1937) — немецкая писательница, дочь немецкого генерала, служившего в России, автор книги воспоминаний о Рильке. Рильке познакомился с ней в 1897 г., и они вместе совершили два путешествия в Россию. Дружба с Лу Саломе сохранилась у Рильке на всю жизнь, между ними поддерживалась переписка.

что она «дала жизнь» слишком многим героиням моих произведений.

Д. В.: Вы как-то заявили, что у вас женский ум. Не могли бы вы поподробнее пояснить это заявление?

Д. Ф.: Я уже отвечал на этот вопрос в 1977 году, так что сейчас просто процитирую несколько предложений из своего тогдашнего ответа:

> *«… Женщины в моих романах обычно символизируют нечто совсем иное. В «Дэниеле Мартине» я использовал выражение right feeling («способность чувствовать, как будет правильно»), которое позаимствовал у Джейн Остин, развивая ту основную моральную установку, которую она использует во всех своих произведениях, что женщинам эта способность более доступна, как и все понимающая и все признающая реакция на мир. Мне очень нравится эта черта в характере моих героинь хотя бы потому, что я писатель-мужчина. Если бы я был женщиной, то, видимо, просто перевернул бы ситуацию наоборот, как,*

например, Эмили Бронте[549] в своем «Грозовом перевале», а также многие другие писательницы. Творческая задача и «способность чувствовать, как будет правильно» – это не всегда одно и то же».

Д. В.: «Любовницу французского лейтенанта» называли феминистским романом. А вы не воспринимаете себя как феминистского писателя? Можно ли считаться феминистским писателем, если у вас женские образы по сути своей являются символами противопоставления усредненному женскому типу? Это яркие, индивидуальные характеры, личности, действующие так, как считают нужным.

Д. Ф.: Надеюсь, меня вполне можно назвать феминистом в самом обычном смысле этого слова, хотя я, разумеется, никогда не назвал бы себя феминистом в сравнении с многими замечательными писательницами. Часть моего «я» всегда должна оставаться мужской. Мужские качества — это нечто похожее на запах горохового супа, или на густой туман над лугом, или на

[549] Примечания: 549

Эмили Бронте (1818–1848) — английская писательница и поэтесса; ее роман «Грозовой перевал» (1847) проникнут романтическим мироощущением.

какую-то особую погоду — словом, на все то, что мне помнится с детства. Требуется немало лет, чтобы осознать не только то, какое место ты занимаешь, но и какое тебе следовало бы занимать. Истинный гуманист должен быть феминистом.

Д. В.: Вы говорили, что, пожалуй, даже любите викторианского писателя Сабина Баринг-Гульда, хотя и признаете тот факт, что сейчас он расценивается как малозначимый автор. В 1969 году вы написали предисловие к его роману «Мехала» (1890), весьма драматичный сюжет которого разворачивается на соленых болотах Эссекса. Ваше особое внимание к свободе личности всегда сказывалось в характерах ваших героинь. Подобно Мехале, центральной фигуре романа Баринг-Гульда, ваша Сара Вудрафф[550] воспринимается как «новая женщина» позднего викторианского периода. Литературный критик Памела Купер высказала предположение, что женщины в ваших романах по сути своей скорее пассивны и отнюдь не являются самостоятельными и независимыми творческими личностями, а в основном представляют собой объект вожделения

[550] Примечания: 550

Сара Вудраф — героиня романа Фаулза «Любовница французского лейтенанта».

со стороны мужчин или же служат последним музами-вдохновительницами. Существует ли какая-то конкретная причина того, что вы как бы подводите своих героинь к самому порогу художественного творчества, но никогда не даете им этот порог переступить?

Д. Ф.: Ваш упрек, возможно, не лишен оснований. Отчасти это происходит потому, что женщина в значительной степени остается для меня тайной; а может, мне следовало бы быть более честным и признать, что эта таинственность к тому же всегда носит (для меня) эротический характер. Впрочем, отнюдь не потому, что я отказываю женщинам в артистизме и прочих талантах. Если я когда-нибудь все же закончу свою «Хеллугалию», то там центральной фигурой непременно будет женщина.

Д. В.: Ваши герои часто пытаются как-то осмыслить прошлое. Вы не пишете исторических романов per *se*, скорее действие ваших романов происходит как бы чуть раньше пресловутого «здесь и сейчас», что делает их более современными, чем историческими. Видите ли вы себя в качестве автора, пишущего «настоящие» исторические романы?

Д. Ф.: Я не вижу в этом особого смысла. Как и в тех исторических романах, которые не имеют прочной связи с современностью. Настоящей историей пусть лучше занимаются историки. Меня всегда очень интересовала их работа, но, по-моему, совершать путешествия в другие страны куда интереснее.

Д. В.: В вашем эссе «Заметки о неоконченном романе» вы пишете, что «история горизонтальна». Не могли бы вы пояснить это высказывание?

Д. Ф.: Я пытался подчеркнуть важность настоящего момента. Понятие «здесь и сейчас», то есть каждая конкретная точка на временно́й парадигме, должно быть девственно-чистым. Начинаешь понимать обычную историю, лишь обретя какое-то, хотя бы мимолетное, ощущение прерывистости этого вечного процесса.

Д. В.: В «Островах» вы пишете: «Основное влияние на любого зрелого писателя всегда оказывают его же собственные прежние работы». Какое влияние оказали на вас ваши уже законченные произведения?

Д. Ф.: Ученым, похоже, всегда хочется объяснить все в писателе с точки зрения испытанных

им некогда влияний. Для этого, конечно, имеются достаточно веские причины, в том числе и чисто педагогическая — нужно же как-то заставить этих маленьких дьяволят сидеть тихо. Но, становясь старше, я все более отчетливо воспринимаю себя как некое целостное существо, а не как несколько различных существ — модель, столь любимая деконструктивистами. Случайности и случаи моей реальной жизни слишком сложны и важны для меня, чтобы я мог думать, что кто-то иной — скажем, некий писатель или философ — некогда мог оказать на меня «решающее влияние». Меня создал именно Случай (то есть то, что я в одном недавно написанном эссе[551] назвал *keraunos)* — ну и, разумеется, бесчисленное множество различных теорий и различных писателей, с которыми мне доводилось сталкиваться и которым доводилось сталкиваться со мной.

Д. В.: Какие изменения претерпело ваше творчество с течением времени?

Д. Ф.: У меня, конечно, имеются некоторые устойчивые взгляды, которые только укрепляют свои позиции по мере того, как я старею. Но я все же весьма четко сознаю, что восприятие писателя

---

[551] Примечания: 551

…в одном недавно написанном эссе… — «Природа природы» (1995).

должно оставаться открытым — то есть способным оценивать вещи и явления как в жизни, так и в литературе по уровню их культурной и духовной ценности.

Д. В.: Как вы относитесь к тому, что ваши романы «проходят» в английской школе на уроках литературы?

Д. Ф.: Мне очень жаль бедных школьников! Но если серьезно, то, по-моему, участие в литературном процессе выгодно как для писателей, так и для читательской аудитории, особенно когда этот процесс расширяет рамки понятия свободы — как личной, так и общественной. Мне приятно ощущение того, что я существую как бы в русле широкой реки, где одно поколение писателей сменяет другое, где ни в коем случае нельзя просто стоять на берегу и нужно волей-неволей двигаться вместе с течением; собственно, даже *быть* этим самым течением. Это относится в равной степени как к писателям, так и к читателям.

Д. В.: Познать себя… Как вы думаете, в будущем кто-то сможет познать вас лучше, чем в настоящем?

Д. Ф.: Да, возможно — через мои дневники, кото-

рые, надеюсь, когда-нибудь будут опубликованы.

Д. В.: Расскажите мне о них.

Д. Ф.: Они пока что представляют собой настолько неорганизованные и разрозненные заметки, что весьма мало похожи на то, что большая часть людей сочла бы нормальным дневником. Я действительно долгие годы считал все это просто «заметками на полях», ибо они ни в коей мере не претендуют на то, чтобы служить сколько-нибудь целостным рассказом о том, что я некогда говорил, думал или делал. Я тем не менее совершенно уверен в том, что подобные записки любого писателя представляют определенную ценность и, безусловно, приносят пользу младшему поколению. Самое главное их свойство — то, что в них писатель (или писательница) видит себя как в зеркале — в том числе свои ошибки и недостатки, свои лицемерные или бесчестные поступки. Я вел эти записи очень нерегулярно, с большими перерывами, зато, по крайней мере, с тех пор, как в 1947 году поступил в Оксфорд. Часто мне кажется, что я вообще писал о ком-то другом, кого я сейчас с трудом узнаю. Порой эти откровения вызывают у меня улыбку, а иногда собственная безмерная глупость и чудовищное невежество

заставляют меня скрежетать зубами от досады. И я скрежещу, да еще как! Как вы знаете, писатели совсем не похожи на ученых и университетских преподавателей. Мы, писатели, просто обязаны постоянно чувствовать, что меняемся, что все вокруг нас тоже меняется с течением времени и что почти все мы изуродованы тяжким бременем тщеславия. Я подозреваю, что именно поэтому так мало тех, кто ведет свой дневник честно.

Д. В.: С недавних пор вы, похоже, предпочитаете писать эссе, а не художественную прозу. Есть ли для этого какая-нибудь конкретная причина?

Д. Ф.: Во-первых, меня уже тошнит от той неизбежной лжи, которая лежит в основе всей художественной литературы. А во-вторых, точно так же, как я мечтал когда-то стать настоящим поэтом, я не меньше в глубине души стремился, как и мой отец, стать философом.

Д. В.: Чему следует верить, рассказчику или тому, о чем он рассказывает?

Д. Ф.: Ни тому ни другому. Быть человеком исходно означает обладать некоей особой индивидуальностью, тем личностным космосом, в котором каждый из нас существует, то есть со-

знавать, что все мы по природе своей изменчивы и лживы. Что все в мире относительно. Что не существует ничего абсолютного, за исключением нашего — и вашего, и моего — безусловного невежества. Мы можем притворяться, что знаем и понимаем все на свете, но мы никогда не сможем ни узнать, ни понять этого. И уж менее всего мы способны понять, как счастливы мы в том, что живем «здесь и сейчас». И все же… все же… я все же существую, пока пишу это, вы *все же* существуете, пока это читаете. Разве вы не чувствуете в моих словах некоей драгоценной тайны, которую я раскрыл вам одной?