



Томас Фостер

Искусство чтения. Как понимать книги

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8609119

*Искусство чтения: как понимать книги / Томас Фостер: Манн, Иванов и Фербер; Москва; 2015
ISBN 978-5-00057-331-0*

Аннотация

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

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

На русском языке публикуется впервые.

Содержание

Введение	5
Глава 1	9
Глава 2	12
Глава 3	16
Глава 4	20
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Томас Фостер

Искусство чтения. Как понимать книги

Thomas C. Foster

How to Read Literature

Like a Professor

A Lively and Entertaining Guide to Reading Between the Lines

Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая фирма «Вегас-Лекс»

© 2003 Thomas C. Foster

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

* * *

Моим сыновьям Натану и Роберту

Введение Как он это делает?

– Мистер Линднер? Этот недотепа?

Да-да, он самый. А как, по-вашему, должен выглядеть дьявол – рога, хвост и раздвоенные копыта? Тогда любой дурак сообразит, что с ним не надо иметь дело.

Это мы со студентами обсуждаем пьесу Лорейн Хэнсберри¹ «Изюминка на солнце» (1959) – одну из лучших драм в истории американского театра. Недоуменные реплики прозвучали в ответ на мое невинное предположение, что мистер Линднер из пьесы – дьявол-искуситель. По сюжету темнокожее семейство Янгер собирается купить дом в престижном «белом» районе Чикаго и вносит задаток. Местные жильцы не рады цветным соседям и хотят в складчину откупиться от них. Чек на сумму задатка вручают тихому, невзрачному, конфузливому мистеру Линднеру, отправляя его к негритянской семье на переговоры. Поначалу Уолтер Ли Янгер (главный герой пьесы) твердо отказывается от предложения. Он ожидает крупной страховой выплаты за гибель отца и уверен в семейных финансах. Однако вскоре выясняется, что две трети страховки украдены. Предложение белых соседей, так оскорбившее Уолтера, теперь кажется спасительным.

Договор с дьяволом – давний и знаковый сюжет в западной культуре; вспомним хотя бы легенду о докторе Фаусте. Во всех вариациях на эту тему герой получает нечто желанное: власть, тайное знание или, скажем, волшебный мяч, который обязательно влетит в ворота соперника. Взамен он должен отдать сатане свою душу. Условия сделки одинаковы везде, будь то «Трагическая история доктора Фауста» – пьеса елизаветинца Кристофера Марло², или «Фауст» Гёте, или рассказ Стивена Бене³ «Дьявол и Дэниел Уэбстер», или даже бродвейский мюзикл «Проклятые янки»⁴.

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

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

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

¹ Хэнсберри, Лорейн (1930–1965) – американская писательница и драматург.

² Марло, Кристофер (1564–1593) – английский поэт, переводчик и драматург-трагик елизаветинской эпохи.

³ Бене, Стивен (1898–1943) – американский писатель-фантаст.

⁴ Бродвейский мюзикл о бейсболе; поставлен в 1950-х гг.

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

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

Итак, у литературы есть своя грамматика. Конечно, вы это уже знаете. Даже если до сих пор не знали, то все равно ждали, что речь об этом пойдет. Вас подготовил предыдущий абзац. Как? Своей грамматикой. Вы умеете читать; уметь читать означает понимать условности, принимать правила игры и догадываться о вероятном исходе. Если автор ставит некий вопрос (например, о грамматике литературы), а затем делает отступление и рассуждает об иных материях (скажем, языке, живописи, музыке, да хоть о дрессировке собак... в общем, увидев два-три однотипных примера, вы распознаете принцип) – значит, чуть позже он использует эти примеры, чтобы проиллюстрировать изначальную мысль (вот, уже использую!). И все довольны: принятые правила соблюдены и распознаны, обещания даны и выполнены. Чего еще требовать от куска текста?

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

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

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

Когда неопытный читатель берется за художественный текст, он прежде всего обращает внимание на сюжет и героев: кто эти люди, что они делают, что происходит с ними хорошего или плохого? Такой читатель воспринимает книгу на эмоциональном уровне. Произведение вызывает в нем радость или гнев, смех или слезы, страх или восторг. Иными

словами, процесс чтения для него – это опыт переживания, опыт непосредственного, почти инстинктивного отклика. Конечно же, на такой отклик надеется любой, кто хоть раз в жизни брался за перо или садился за клавиатуру; о нем обычно мечтает автор, когда с тайной молитвой отсылает издателю рукопись.

Что же происходит, если книгу открывает такой, как я, профессор-литературовед? Эмоциональный отклик не чужд и нам: да-да, мы тоже можем всплакнуть, когда умирает малютка Нелл⁵! Однако в основном наше внимание будет приковано к другим элементам текста. За счет чего возникает этот эффект? Кого напоминает этот персонаж? Где уже встречалась похожая ситуация? Вроде бы это было у Данте (или у Чосера, или у Мерла Хаггарда⁶)? Если научитесь задавать подобные вопросы, смотреть на художественное произведение сквозь такую призму, вы станете читать и понимать его по-другому и найдете гораздо больше интересного и полезного для себя.

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

К тому же мы, литературоведы, повсюду видим символы и даже мыслим символами. Любой предмет считается символом чего-нибудь, пока не доказано обратное. Мы постоянно спрашиваем: вот это – метафора? А вот то – аллегория? А к чему здесь этот образ? Для человека, прошедшего студенческие, а затем и аспирантские годы на семинарах по литературе и критике, все на свете не просто существует, но еще и может означать собой нечто иное. Вот, например, Грендель – чудовище из англосаксонского эпоса «Беовульф» (VIII в.). Он чудовище в прямом смысле слова, то есть страшный зверь-людоед из морской пучины. Но его образ также может символизировать, во-первых, враждебность и жестокость мира к людям (средневековые англосаксы точно кое-что знали про враждебный мир!), а во-вторых, темную сторону человеческой натуры, победить которую способно лишь светлое начало души (его символом выступает главный герой, воин Беовульф). Конечно же, склонность воспринимать все вокруг как потенциальный символ лишь укрепляется за годы жизни в профессиональной среде, где метафорическое мышление поощряется и вознаграждается.

Еще одна особенность «профессорского» чтения – проведение параллелей. Большинство студентов-литературоведов учатся замечать детали текста и при этом видеть общую структуру, включающую каждую деталь. Как и для интерпретации символов, здесь важно умение отстраниться от сюжета, уйти от власти событий, персонажей, эмоций. С опытом приходит понимание, что литература и жизнь устроены примерно одинаково, в них повторяются одни и те же схемы и конфигурации. Правда, это знают не только литературоведы. Хорошие автомеханики – из тех, что чинили машины еще до внедрения компьютерной диагностики, – тоже умеют обобщать прошлый опыт и проводить параллели при обследовании двигателя. Если тут шумит вот так и стучит вот эдак – значит, надо посмотреть вон там. В художественной литературе множество параллелизмов, и вы гораздо больше получите в процессе чтения, если сможете мысленно отойти на шаг и окинуть взглядом всю структуру.

⁵ Малютка Нелл – героиня романа Ч. Диккенса «Лавка древностей» (1840).

⁶ Хаггард, Мерл Рональд (род. 1937) – американский певец и композитор стиля кантри.

Когда маленькие (совсем маленькие) дети пытаются что-то рассказать, они излагают каждую деталь, каждое услышанное слово. Им еще не приходит в голову, что некоторые элементы важны, а некоторые не очень. Но по мере взросления ребенок начинает лучше чувствовать канву сюжета, учиться отличать действительно значимое от второстепенного. То же происходит с читателями. Поначалу студенты буквально тонут в море деталей: например, читая «Доктора Живаго», они чувствуют лишь, что не в силах запомнить все эти десятки имен. Истинный же ветеран чтения либо впитает такие частности как губка, либо отметет их и станет искать общие схемы и закономерности – архетипы, подспудно организующие текст.

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

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

Глава 1

Ехал рыцарь на коне

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

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

Итак, что же произошло?

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

Но он же просто ехал в магазин за хлебцами!

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

А это не натяжка?

На первый взгляд, возможно. Но давайте мыслить структурно. Для рыцарского обета и странствия нужны пять элементов: *a)* тот, кто дает и выполняет обет; *b)* место, куда он должен отправиться; *c)* заявленная цель похода; *d)* приключения и испытания в дороге и *e)* истинная цель похода. С первым пунктом все просто: герой может отправиться в путь, даже не сознавая, что ему предстоит выполнить некий обет. Чаще всего он как раз ни о чем не догадывается. Пункты *b)* и *c)* нужно рассматривать вместе: некто велит нашему *протаго-*

нисту – то есть главному герою, который может внешне быть и не очень героическим, – отправиться куда-то и там сделать что-то. Ступай и отыщи святой Грааль. Иди в магазин и купи хлебцев. Езжай в Вегас и начисти рыло одному типу. Да, степень возвышенности у всех задач разная – но формула одна. Иди туда, сделай то. Заметьте, я говорю о заявленной цели похода. Это потому, что есть еще пункт *e*).

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

Возьмем пример из реально существующей книги. Когда я веду семинары по американской прозе XX века, всегда начинаю с прекрасного романа-странствия – «Выкрикивается лот 49» Томаса Пинчона⁷ (1965). Неопытным читателям этот текст часто кажется слишком странным, вычурным, трудным для восприятия. В нем и правда есть нечто утрированное, на грани комикса; за гротеском сложно бывает разглядеть структуру «рыцарского» повествования. С другой стороны, в английских поэмах с типичным сюжетом о странствии – «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» (конец XIV в., автор неизвестен) и «Королева фей» Эдмунда Спенсера⁸ (1596) – тоже есть элементы, напоминающие современному читателю комикс. Просто они скорее походят на «Классику в картинках», а текст Пинчона по стилю переключается с молодежными «зэпами»⁹. Итак, что нам дано в романе «Выкрикивается лот 49».

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

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

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

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

Истинная цель похода: я уже говорил, что нашу странницу зовут Эдипа? Нет? Так вот, ее имя Эдипа Маас. Она названа в честь героя великой трагедии Софокла «Царь Эдип» (ок. 425 г. до н. э.). Главная беда Эдипа в том, что он не знает сам себя: не ведает, кто он. Героиня

⁷ Пинчон, Томас (род. 1937) – американский прозаик, один из основоположников школы «черного юмора» в литературе США.

⁸ Спенсер, Эдмунд (ок. 1552–1599, Лондон) – английский поэт елизаветинской эпохи, старший современник Шекспира.

⁹ *Zar Comix* – американские молодежные комиксы, часть культуры андеграунда 1960-х гг.

Пинчона привыкла полагаться на мужчин, но ее опоры – скорей уж подпорки и костыли – оказываются неверными и ненадежными. Оставшись без них, Эдипа может либо сдаться, лечь и свернуться клубочком, либо распрямиться во весь рост и положиться только на себя. Однако себя еще нужно найти и узнать; после долгих метаний у Эдипы это получается. Она перестает зависеть от мужчин, отказывается от готовой расфасованной еды – и от готовых легких ответов. Она с головой бросается в пучину неизведанного и, если можно так сказать, добывает там веру в себя. Сказать-то, конечно, можно.

И все же...

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

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

Небольшое примечание: если здесь или в других главах я стану рассуждать, будто некое утверждение всегда верно, а некое условие всегда соблюдается, – приношу извинения. «Всегда» и «никогда» – бессмысленные слова в беседе о литературе. Во-первых, едва что-то покажется точным и истинным, как кто-нибудь обязательно напишет книжку, где все опровергнет. Порой смотришь: в литературе наступил уютный застой, ничего нового нет и вряд ли будет. Как вдруг появляется прозаик вроде покойной Анджелы Картер¹⁰ или поэт вроде ныне живущего Эвана Боланда¹¹ – и переворачивает все вверх дном, напоминая и авторам, и читателям о ложности незыблемых убеждений. Едва разложишь по полочкам афроамериканскую литературу (как мы уже почти сделали в конце 60-х – начале 70-х), обязательно придет какой-нибудь Ишмаэль Рид¹² и спутает всю систему удобных ярлыков. Так и с «рыцарскими» сюжетами: то герой не выполняет обета, то и вовсе отказывается от путешествия. Да и вообще, всякую ли поездку можно считать странствием? Не факт. Иногда, например, я просто езжу на работу. Никаких приключений, никакого личностного роста. Вот и в литературе автору иногда надо просто переместить героя из дома на работу и обратно. Поэтому, когда протагонист пускается в дорогу, нужно всего лишь внимательно следить, не произойдет ли с ним что-нибудь.

Когда вы распознаете мотив странствия, читать станет намного легче.

¹⁰ Картер, Анджела (1940–1992) – английская писательница.

¹¹ Боланд, Эван (род. 1944) – современный ирландский поэт.

¹² Рид, Ишмаэль (род. 1938) – современный афроамериканский поэт.

Глава 2

Прошу к столу! Еда, она же причащение

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

То же самое с едой, причем и в жизни, и в литературе. Иногда еда – это всего лишь еда, и ты просто сидишь за столом с другими людьми. Но иногда в приеме пищи нужно поискать скрытый смысл. Как минимум раз или два в семестр я прерываю разговор о рассказе или пьесе, чтобы назидательно и многозначительно произнести (будто выделить жирным шрифтом): *когда люди вместе едят или пьют, они причащаются*. В ответ часто вижу скандализированные взгляды: похоже, у большинства студентов глагол «причащаться» ассоциируется только со святым причастием. Конечно, это значение слова очень важное, но не единственное; к тому же у христианской церкви нет монополии на идею и процедуру причащения. Почти в любой религии можно найти сакральные обряды или общественные церемонии, при которых единоверцы собираются и совместно вкушают некую пищу. И вот мне приходится объяснять, что сношение не обязательно бывает половое (по крайней мере раньше это слово понималось не только в сексуальном смысле), а причащение не всегда бывает церковное. По крайней мере в литературе акт причащения может выглядеть и трактоваться по-разному.

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

В литературе все точно так же, только в художественном тексте добавляется еще один момент: описывать еду и ее поглощение сложно и далеко не всегда интересно. И если автор все же на это пошел и включил в повествование сцену застолья, значит, у него была веская причина. Обычно такие эпизоды нужны, чтобы показать, как выстраиваются отношения персонажей. Или не выстраиваются. Как ни крути, еда – она и есть еда: что такого можно сказать о жареном цыпленке, чего до тебя еще никто не видел, не слышал, не придумал? А обед – он и есть обед, только застольные манеры немного отличаются в разных культурах. Если персонажей поместили в эту зауряднейшую, до зевоты обыденную ситуацию, то явно не для того, чтобы просто живописать мясо, вилки и графины.

Так каким же бывает причащение? И что оно дает?

Да что угодно.

Возьмем один пример, который уж никак не спутаешь со святым причастием. У Генри Филдинга¹³ в романе «История Тома Джонса, найденныша» есть сцена ужина; как выразился один мой студент, «в церкви такого точно не покажут». Том Джонс и его спутница миссис Уотерс ужинают в таверне. За едой они жмурятся от удовольствия, причмокивают, покусывают, посасывают косточки, облизывают пальцы, постанывают, шумно глотают – трудно представить более откровенную, вызывающую и эротичную трапезу. Это, в общем-то, проходной эпизод в романе; он и вправду весьма далек от традиционных представлений о причастии. Однако в нем описывается совместное действо, разделенное на двоих. Герой и героиня набрасываются на еду, но на самом деле мечтают впиться зубами друг в друга, вкусить плоть. Вот уж действительно – всепоглощающая страсть!

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

Возьмем более умеренный случай. Раймонд Карвер¹⁴ написал рассказ «Собор» (1981) – о человеке, у которого множество проблем и предрассудков. Герой испытывает неприязнь к инвалидам, представителям разных меньшинств, вообще ко всем, кто отличается от него самого, и ревнует жену к любой частичке ее прошлого. Зачем создавать героя с такой кучей пунктиков и заморочек? Конечно же, чтобы дать ему шанс преодолеть комплексы. Может, у него и не получится; но шанс быть должен. Таков закон Запада. Когда наш безымянный рассказчик объявляет, что к ним в гости вот-вот заявится слепой друг его жены, мы сразу понимаем – он категорически против. По всей видимости, ему надо будет разобраться с собственными предрассудками. В итоге он справляется с задачей: рисует собор вместе с незрячим гостем, чтобы тот понял, как вообще выглядят соборы. Для этого им нужно соприкоснуться и даже взяться за руки – чего повествователь никак не смог бы сделать в начале истории. Итак, перед автором стоит задача: показать, как неприятный, ограниченный, предубежденный субъект из начала рассказа становится человеком, который держит слепого за руку в конце рассказа. Как это сделать? С помощью еды.

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

А как насчет косячка, который они курят после ужина?

Ну да, сигарета с марихуаной – это вам не просфоры с церковным вином. Но если мыслить символически, так ли велика разница? Учтите, я не говорю, что для преодоления

¹³ Филдинг, Генри (1707–1754) – английский прозаик и драматург.

¹⁴ Карвер, Раймонд (1938–1988) – американский поэт и прозаик, один из крупнейших мастеров короткой прозы XX в.

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

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

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

Или вот, к примеру, роман Энн Тайлер¹⁵ «Обед в ресторане “Тоска по дому”» (1982). Мать раз за разом пытается организовать семейный обед, но что-то все время мешает. Кто-то не может прийти, кого-то куда-то вызывают, происходят разные мелкие неурядицы. И лишь после смерти матери дети собираются за столом в ресторане и наконец обедают все вместе. Можно смело сказать, что они символически разделяют ее плоть и кровь. Жизнь и смерть матери становятся частью их общего опыта.

Если хотите полностью прочувствовать силу застольных сцен, откройте рассказ Джеймса Джойса¹⁶ «Мертвые» (1914). Этот прекрасный текст весь построен вокруг званого ужина в день Богоявления – двенадцатый день рождественских праздников. Пока герои танцуют и едят, перед нами разворачивается драма необузданных желаний и порывов, заключаются стратегические союзы, обостряются противостояния. Главному герою, Габриэлю Конрою, предстоит обнаружить, что он ничуть не лучше остальных. Весь вечер его самооценка страдает от уколов и ударов, ясно показывающих: он такой же, как все прочие, и занимает в мире столь же скромное место. Чтобы мы как следует прониклись атмосферой, Джойс любовно выписывает стол и блюда на нем:

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

¹⁵ Тайлер, Энн (род. 1941) – современная американская писательница, лауреат Пулитцеровской премии.

¹⁶ Джойс, Джеймс (1882–1941) – ирландский поэт и писатель-модернист.

лежал слипшийся засахаренный инжир; соусник с кремом, посыпанным сверху тертым мускатным орехом; небольшая вазочка с конфетами – шоколадными и еще другими, в обертках из золотой и серебряной бумаги; узкая стеклянная ваза, из которой торчало несколько длинных стеблей сельдерея. В центре стола, по бокам подноса, на котором возвышалась пирамида из апельсинов и яблок, словно часовые на страже, стояли два старинных пузатых хрустальных графинчика, один – с портвейном, другой – с темным хересом. На опущенной крышке рояля дожидался своей очереди пудинг на огромном желтом блюде, а за ним три батареи бутылок – с портером, элем и минеральной водой, подобранных по цвету мундира: первые два в черном с красными и коричневыми ярлыками, последняя и не очень многочисленная – в белом с зелеными косыми перевязями¹⁷.

Мало кто из авторов расписывает еду столь тщательно и подробно, при этом так явно напирая на военные метафоры: «часовые на страже», «параллельные ряды», «батареи», «мундиры», «перевязи». Блюда стоят, будто солдаты в строю – готовые к бою. Конечно же, подобный пассаж создается с умыслом, с какой-то тайной целью. Джойс есть Джойс: у него этих целей как минимум пять (одной для гения маловато). Однако самая главная задача – втянуть читателей в изображаемый момент, словно мы сами уселись за стол. Мы должны полностью убедиться в реальности этого ужина. Кроме того, Джойсу нужно передать напряженную, искрящую атмосферу вечера: до еды и даже за столом то и дело происходят стычки и разногласия, кто-то затевает спор, кто-то в него втягивается, кто-то к кому-то примыкает. Все эти раздоры особенно неуместно выглядят при вкушении великолепной – и, по идее, умиротворяющей – праздничной трапезы. У Джойса есть очень простой и очень важный мотив: он хочет, чтобы мы ощутили себя причастными к действию. Да, можно было бы просто позабавиться над пьянчужкой Фредди Малинсом и его полоумной мамашей; пропустить разговоры про оперу и певцов, которых мы никогда не слышали; усмехнуться флирту молодых гостей; отмахнуться от неуютного чувства, охватывающего Габриэля, когда ему приходится говорить благодарственную речь в конце ужина. Но нам не дают «держаться дистанцию»: из-за кропотливо прорисованной обстановки кажется, будто сам сидишь за этим столом. И вот мы замечаем – даже чуть раньше, чем сам Габриэль, потому что он весь погружен в свой внутренний мир: все мы здесь едины, все к чему-то приобщены.

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

¹⁷ Пер. О. П. Холмской. – М.: Известия, 1982.

Глава 3

Мы едим, нас едят... Из жизни вампиров

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

Подумаешь, вампиры, – скажете вы. Что тут нового? Все мы читали «Дракулу». И Энн Райс¹⁸.

Рад за вас. Читайте и пугайтесь на здоровье. Но вампиры в буквальном смысле слова – это лишь начало. Они даже не самые страшные из всех разновидностей. По крайней мере их можно распознать. Давайте как следует разберемся с самим Дракулой, и тогда станет понятнее, что я имею в виду. Вспомните: практически во всех фильмах о Дракуле граф наделен странной притягательностью. Кое-где он очень даже сексуален. И абсолютно везде окутан тайной, опасен и тем интересен. Любимое блюдо в его меню – прекрасные незамужние женщины (а по традициям викторианского общества незамужняя женщина непременно была девственной). Заполучив очередную девицу, Дракула молодеет, пополняет запас жизненных сил (если так можно сказать о нежити). Даже его мужское обаяние начинает играть новыми красками. Жертва же становится подобной ему и сама принимается искать добычу. Ван Хельсинг и его команда – главные враги графа Дракулы – выходят на охоту прежде всего, чтобы защитить молодежь, в особенности юных женщин. Эти коллизии так или иначе прослеживаются в романе Брэма Стокера; правда, в киноверсиях всего накручено гораздо больше.

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

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

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

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

То же самое относится и к другим традиционным героям «ужастика» – например, к призракам или роковым двойникам (зловещим близнецам, раздвоившимся личностям и пр.). Можете быть уверены: привидения просто так не появляются. Исключение составляют разве что наивные страшилки из городского фольклора. А в серьезной литературе – в текстах и сюжетах, вызывающих интерес у многих поколений читателей, – призрак всегда возникает ради чего-то. Вспомним «Гамлета»: дух покойного короля бродит по ночам в коридорах замка не только для того, чтобы потревожить сына. Его задача – сообщить: «прогнило что-то в Датском королевстве». Или, к примеру, дух Марли в «Рождественской песне» Дик-

¹⁸ Райс, Энн (род. 1941) – популярная английская писательница и сценарист, автор романа «Интервью с вампиром».

кенса (1843) – ведь это не что иное, как ходячий, стонущий и бренчащий цепями моральный урок для Скруджа. Вообще, призраки у Диккенса служат вовсе не для того, чтобы пугать почтеннейшую публику. Или возьмем второе «я» доктора Джекила. Жуткий Эдвард Хайд нужен, чтобы показать читателю: даже у самого добропорядочного человека есть темная сторона. Как большинство людей Викторианской эпохи, Роберт Льюис Стивенсон полагал, что людская природа двойственна, и в нескольких произведениях изобразил эту раздвоенность вполне буквально. В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) герой пьет особую микстуру и высвобождает греховную часть самого себя; в менее известной новелле «Мастер Баллантрэ» (1889) Стивенсон делает смертельными врагами двух братьев-близнецов.

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

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

Здесь, правда, есть небольшое осложнение: призраки и вампиры необязательно являются в видимой глазом форме. А самыми страшными кровопийцами подчас оказываются вполне живые, обыкновенные люди. Откройте книги одного викторианца, создававшего истории и с привидениями, и без них, – Генри Джеймса¹⁹. Джеймс, конечно же, известный и даже великий мастер психологического реализма. Любите, чтобы роман был потолще и все предложения были длинными и извилистыми, как река Миссури? Тогда вам сюда. Но у Джеймса есть и сравнительно небольшие тексты, где упоминаются призраки и одержимость бесом; они тоже по-своему хороши и гораздо легче для чтения. В новелле «Поворот винта» (1898) главная героиня – гувернантка – безуспешно пытается защитить воспитанников от злого духа, который хочет в них вселиться. Возможно и другое истолкование – героиня безумна, ей чудится, что в подопечных вот-вот вселится демон, и она буквально душит детей навязчивым стремлением их оберечь. Или же гувернантка безумна, но злой дух действительно существует и охотится за ее воспитанниками. Или... ладно, остановимся на том, что повествование выстроено очень хитро и многое зависит от точки зрения читателя. Итак, перед нами история, где немалую роль играет призрак (хотя мы не знаем, существует ли он на самом деле), где очень важно душевное состояние гувернантки и где умирает маленький ребенок. Гувернантка и «злой дух» на пару губят мальчика. В каком-то смысле это история о нехватке отеческого внимания (опекун перекладывает всю ответственность за детей на плечи гувернантки) и об удушливой материнской заботе. Обе темы подспудно присутствуют в новелле, но лишь косвенно считаются в деталях рассказа.

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

¹⁹ Джеймс, Генри (1843–1916) – англо-американский прозаик, классик американского и европейского модернизма.

своим статусом в сообществе американских эмигрантов и отказывается продолжать ухаживания. После разных злоключений Дэйзи умирает, вероятно, подхватив малярию во время ночной вылазки в Колизей. Но знаете, что случилось на самом деле? Она пала жертвой вампира.

Да-да, именно вампира. Конечно, я говорил, что в новелле нет ничего сверхъестественного – но вурдалаку необязательно быть клыкастым и ходить в плаще с пелериной. Помните, какие компоненты мы нашли в классическом сюжете о вампирах? Зрелый герой, за которым стоят отжившие и прогнившие ценности; юная (желательно девственная) героиня, у которой отнимают юность, добродетель и жизненные силы; переход этих отнятых сил к пожилому мужчине; гибель – физическая или духовная – молодой женщины. Вглядимся повнимательней. Сами имена персонажей – Дэйзи и Уинтерборн²⁰ – ассоциируются с весной (жизнью и цветением) и зимой (холодом и смертью). В другой главе мы подробнее разберем символику времен года; пока скажем лишь, что весна и зима вступают в борьбу, и мороз губит хрупкий юный цветок.

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

Уинтерборн следит за Дэйзи, переходя от лихорадочного любопытства к ханжескому осуждению; и то и другое достигает высшей точки, когда он видит девушку в Колизее с мужчиной (другом) и не здоровается. «Он смотрит на нас так, как смотрели на христианских мучеников львы и тигры!» – говорит о его поведении Дэйзи. Куда уж яснее! Он и его сообщество готовы наброситься и пожрать Дэйзи. Высосав из нее все соки, он оставляет жертву умирать. Уже смертельно больная, девушка в бреду называет его имя. Но загубивший ее Уинтерборн продолжает жить как ни в чем не бывало – его, кажется, не особо трогает печальное событие, которому он сам и послужил причиной.

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

И здесь Джеймс не одинок. Многие писатели XIX века исследовали зыбкую границу между обыденным, повседневным – и чудовищным. Эдгар Аллан По; Джозеф Ле Фаню с его готическими сюжетами, этот Стивен Кинг своей эпохи. Томас Гарди: его злосчастная героиня в «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» гибнет из-за мужских страстей и порочных appetitов. Или взять почти любой натуралистический роман конца XIX века: везде царит закон джун-

²⁰ Daisy – маргаритка; Winterbourne – рожденный зимой (англ.).

глей и выживают сильнейшие. Конечно, литература XX столетия тоже богата примерами вампиризма и каннибализма в человеческом обществе. Франц Кафка, преемник Э. А. По, кладет эти темы в основу рассказов «Превращение» (1915) и «Голодарь» (1924). В последнем тексте традиционный сюжет о вампирах мастерски перевернут: толпа зрителей наблюдает, как цирковой артист практикует голодание, его организм буквально поглощает, переваривает сам себя. Простодушная Эрендира, героиня «Невероятной и печальной истории о простодушной Эрендире и ее бессердечной бабушке» Габриэля Гарсиа Маркеса (1972) становится проституткой – бабушка фактически кормится ее телом. У Дэвида Герберта Лоуренса много сюжетов, в которых герои поглощают и пожирают друг друга: две воли вступают в схватку не на жизнь, а на смерть. Можно вспомнить новеллу «Лиса» (1923) и даже роман «Влюбленные женщины» (1920) – Гудрун Брангвен и Джеральд Крич, вроде бы любящие друг друга, понимают, что мир слишком тесен для них двоих, и каждый пытается морально уничтожить другого. Айрис Мёрдок – можете взять любой ее текст. Недаром она назвала одну из книг «Отрубленная голова» (1961). Впрочем, и роман «Единорог» (1963) с его псевдогогическими ужасами очень показателен.

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

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

Глава 4

Если квадратный – значит, сонет

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

Честно говоря, я считаю, что сонет – единственная поэтическая форма, которую стоит знать основной массе читателей. Во-первых, мало кто станет заниматься углубленным изучением поэзии, а чтобы распознать многие размеры и жанры, требуется серьезный, детальный анализ. К тому же нам далеко не каждый день попадаются, например, виланеллы! А сонет – форма очень распространенная; сонеты сочиняли в каждом столетии, начиная с Возрождения, да и теперь их много пишут и читают. Что самое прекрасное, сонет распознается даже на глаз, тогда как другие формы нужно знать на память. Допустим, любой профан сообразит, что стихотворение Эзры Паунда²¹ «Сестина: Альтафорте» (1909) – это сестина. Но я, например, очень рад, что поэт сам все подписал в заголовке. В процессе чтения мы бы, конечно, заметили интересную штуку: для окончания строк используются всегда одни и те же шесть слов. Но кто смог бы навскидку сказать, как это называется? Можно вызубрить, что «Пробуждение» Теодора Рётке²² (1953) – это виланелла, но у большинства читателей такая информация не удержится в голове. По большому счету, она им и не пригодится. Скажем, вы с ходу не опознаете какое-нибудь рондо. Это как-то мешает вам жить? Ну вот видите. Так что давайте ограничимся сонетом, если, конечно, вас не потянуло штудировать редкие поэтические жанры. В конце концов, сонет – форма гибкая, разнообразная, повсеместная и отродно короткая.

²¹ Паунд, Эзра (1885–1972) – англо-американский поэт-модернист.

²² Рётке, Теодор (1908–1963) – американский поэт.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.