

Дж. М. Кутзее

Толстой, Беккет, Флобер
и другие



23 очерка о мировой литературе



ЛУЧШЕЕ
ИЗ ЛУЧШЕГО
КНИГИ
ЛАУРЕАТОВ
МИРОВЫХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ
ПРЕМИЙ

*Действительность
всегда выходит за пределы
литературных шаблонов*

Лучшее из лучшего. Книги лауреатов
мировых литературных премий

Джон Кутзее

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

«ЭКСМО»

2017

УДК 82.09
ББК 83.3(0)

Кутзее Д. М.

Толстой, Беккет, Флобер и другие. 23 очерка о мировой литературе
/ Д. М. Кутзее — «Эксмо», 2017 — (Лучшее из лучшего. Книги
лауреатов мировых литературных премий)

ISBN 978-5-04-103201-2

Джон Максвелл Кутзее – первый писатель, который дважды был награжден Букеровской премией – в 1983 году за роман «Жизнь и время Михаэла К.» и в 1999 году за роман «Бесчестье». В 2003 году он удостоился Нобелевской премии по литературе. «Описывая слабости и недостатки людей, писатель обнаруживает божественную искру в человеческом существе», – говорилось в заявлении Шведской академии. Знаменитый южноафриканский автор, опытный и проницательный критик, Кутзее собрал в одном сборнике свои лучшие очерки. Размышляя о творчестве величайших литературных умов мира, от Дэниэля Дефо и Иоганна Гёте до Ирен Немировски и Филипа Рота, писатель в определенном смысле бросает вызов современному человеку, которому кажется, что он уже нашел ответы на все вопросы.

УДК 82.09
ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-04-103201-2

© Кутзее Д. М., 2017
© Эксмо, 2017

Содержание

1	6
2	12
3	18
4	24
5	32
6	38
Конец ознакомительного фрагмента.	44

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

John Maxwell Coetzee
LATE ESSAYS. 2006–2017

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

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



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

© Мартынова Ш., перевод на русский язык, 2019

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

* * *

1

Дэниэл Дефо «Роксана»

Дэниэл¹ Дефо родился в 1660 году в семье диссентеров – протестантов-маргиналов кальвинистского толка. Как и для католиков, двери университетов для диссентеров были закрыты, и Дефо получил образование в одной диссентерской академии на задворках Лондона. Что само по себе неплохо. Английские университеты тогда переживали не лучшие времена, а академии, подобные той, которую посещал Дефо, оставались открытыми для новых течений в философии и естественных науках. В таких академиях преподавали не классическую программу – грамматику и риторику, а практические предметы – историю и географию, а также обучали студентов писать на их родном английском.

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

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

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

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

Как раз в этом [избегании видимой художественности] и состоит его талант. Именно так его несовершенства служат его целям. Недочеты, повторы, нудное многословие и создают эту иллюзию: у нас не получается сказать, что ту или иную деталь, такую мелкую, такую обыденную, можно

¹ Имена Дэниэл, Натаниэл и Сэмюэл в этом издании приведены к единообразному написанию. – *Примеч. пер.*

изобрести – изобретатель оставил бы ее без внимания, слишком уж скучно помещать ее в текст намеренно. Искусство совершает выбор, приукрашивает, привлекает наш интерес; искусство не могло бы нагородить такую гору блеклых, вульгарных подробностей; следовательно, сказанное – правда².

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

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

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

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

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

Несколько правительств подряд нанимали его на службу, которую мы ныне именуем разведывательной, а во времена Дефо называли шпионской. По долгу этой службы ему довелось пересечь страну вдоль и поперек, он собирал распространенные в народе мнения и докладывал полученные данные начальству в Лондоне. Дефо применил этот опыт, когда взялся обустроить общенациональную сеть осведомителей, управляемую из Уайтхолла.

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

² Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (Париж, 1863), т. 3, с. 266–267. – Здесь и далее примечания автора, кроме случаев, оговоренных особо.

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

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

Роксана (это псевдоним: подразумевается, что у нее есть «настоящее» имя, но нам его так и не раскрывают) – красивая и умная женщина, торгующая своей привлекательностью (на которую время, похоже, не оказывает никакого влияния – Роксана не пользуется косметикой, однако мужчины по-прежнему находят героиню чарующей и в ее пятьдесят лет) ради того, чтобы добыть себе самое желанное: материальную независимость. В ходе богатой событиями эротической жизни она дважды выходит замуж и один раз оказывается в некотором квазису-пружестве, а сверх того переживает два серьезных романа, один во Франции и один в Англии. Касательно английского романа она держит рот на замке и предоставляет нам самим догадываться, что любовник, о котором идет речь, – должно быть, правящий монарх. (Это, разумеется, авторская уловка: нам полагается рассудить, что, раз это вымышленная история, автор не стал бы вуалировать столь пикантный эпизод, а значит, история не вымышленная – наверняка она «правдива».)

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

С учетом того, насколько значим для действия романа сексуальный шарм Роксаны, удивительно, до чего мало мы узнаем о ее эротической психологии. Важно ли для Роксаны удовольствие от секса или же она применяет его исключительно из корыстных соображений? На этот счет Роксана безмолвствует. Следует ли нам рассудить, что сексуальные потребности главной героини невелики или что нет в ней того особого нарциссизма, какой позволил бы ей радоваться тому, что она – предмет чьего-то желания, или же ее молчание попросту означает, что она слишком скромна, чтобы раскрывать эту тему?

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

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

заявляет, что не несет ответственности: «Человек этот повел свою осаду столь неотразимым образом, что... не в моей власти было противиться ему»³.

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

Но правда состоит в том, что сексуальное соблазнение всегда преодолимо: именно это отличает его от изнасилования. Человека можно заставить делать то, чего он не желает, но нельзя уговорить – если человек действительно этого не желает. Таков, по сути, ответ Аристотеля на вопрос, почему мы иногда действуем вопреки собственным интересам: мы поступаем так, говорит он, потому что не знаем, что для нас хорошо, в той мере, чтобы это знание стало для нас полностью усвоенным. (Поэтому, согласно Аристотелю, одно лишь следование нравственному закону не делает человека хорошим.)⁵

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

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

Довольно нетрудно отмахнуться от Роксаниных оправданий ее греховодничества, в которых она прибегает к психологии, как от своекорыстных («нечто во мне заставило меня так поступить»). Труднее же отмахнуться от экономического довода, который она выдвигает в свою защиту: женщина, брошенная на произвол судьбы собственным мужем, вынуждена либо искать себе покровителя, либо становиться проституткой – Англия ее времени не оставляет ей иного выбора.

³ Daniel Defoe, *Roxana: The Fortunate Mistress*, под ред. David Blewett (Лондон: Penguin, 1982), с. 105, 243. [Здесь и далее пер. Т. Литвиновой. – *Примеч. пер.*]

⁴ Пер. названия А. Франковского. – *Примеч. пер.*

⁵ Аристотель, «Никомахова этика», часть 3, глава 1.

Несомненно, Роксана сгущает краски. Можно вообразить альтернативный исход этой истории, где успешная молодая женщина, подобная Роксане, располагает всем необходимым, чтобы заявиться в дом к какому-нибудь состоятельному торговцу и предложить себя преподавательницей французского для его детей. Но в истории, которую Дефо на самом деле придумывает, он стремится призвать к упрощению законов о разводе, из-за которых брошенная жена не имеет возможности вторично выйти замуж, и, шире, к юридическому равенству партнеров в браке. К тому же он ратует за образование для девушек, которое позволит им обеспечивать себе финансовую независимость. Это двойное заявление предложено в романе с немалой настойчивостью. Оно достигает апогея в яростных нападках, какие Роксана направляет на институт брака, когда душе голландскому купцу, с которым она уже переспала, хватает дерзости просить ее руки. Выйдя за него замуж, говорит Роксана, она потеряет свою свободу, состояние и независимость и сделается служанкой до конца своих дней. «Как я с такой готовностью поступалась своей честью... я вместе с тем не желала поступиться деньгами» (с. 186).

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

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

Хотя «Роксана» обременена недостатками – слишком затянута и многословна, – в последней одной пятой романа провисающая драма оживает. По маловероятному стечению обстоятельств старший ребенок от первого брака Роксаны находит мать, которая бросила его много лет назад. Внезапное появление на сцене дочери – самое настоящее возвращение вытесненного – повергает Роксану в чудовищную растерянность. Ребенок раскрыл ее тайну – тайну куртизанки. Если этот секрет станет достоянием общественности, ее счастливый брак с голландцем будет разрушен. Но хуже того, дитя требует, чтобы Роксана признала ее своей дочерью, покаялась в причиненном ребенку зле, воздала дочери за него и стала матерью, которой отказывалась быть. Это требование Роксана не удовлетворит: она не станет ломать свою жизнь ради чужого человека, который явно не в себе. Это требование Роксана и *не в силах* удовлетворить: как мы уже начинаем понимать, в ее эмоциональном устройстве имеется глубинная холодность, которую целая жизнь корыстных расчетов лишь усилила, и этот недостаток сердечности сделал ее неспособной отдавать.

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

сомневаемся в ее правдивости); и деяние вроде бы свершается – мы не знаем, как, где или когда, поскольку этого не желает знать сама Роксана.

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

2

Натаниэл Хоторн⁶ «Алая буква»

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

Натаниэл Хоторн наткнулся на этот необычайный факт, изучая анналы раннего периода заселения Новой Англии. Замысел повести о женщине, осужденной носить в повседневной жизни знак ее преступления как тавро, под постоянным осуждающим взглядом общественности, будил в Хоторне исключительный интерес. Хотя по своему происхождению Хоторн был несомненным выходцем из Новой Англии (его предок значился среди первых поселенцев Массачусетса), у него были причины считать себя предателем местных традиций, пусть и неявным, поскольку, в отличие от своей героини, отличительных меток он не носил.

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

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

«Алой буквой» Хоторн занялся, когда ему уже было хорошо за сорок. К тому времени плоды его литературной работы оставались довольно скудными: помимо рассказов для детей всего два тома малой прозы. Читающей публике он был известен, по его собственным словам, как «мягкий, застенчивый, нежный, меланхолический, чрезвычайно чувствительный и не очень настырный человек», дилетант от литературы, который, похоже, взял себе фамилию «Хоторн» как псевдоним – из-за утонченности самого слова⁷. «Алая буква» поначалу тоже мыслилась как рассказ, но по мере того, как писатель самозабвенно трудился, текст все увеличивался в объеме. Хоторн завершил роман за недолгие семь месяцев и опубликовал его в 1850 году. Этот прилив творческой энергии не истощился: в последующие два года родились романы «Дом о семи фронтонах»⁸ и «Счастливый дол»⁹.

Издатель Хоторна счел «Алую букву» недостаточно объемистой для отдельной книги. По его наущению Хоторн добавил путаное вступление с заголовком «Таможня», в котором решил изложить, как он, трудясь таможенником в порту Салема, обнаружил в пыльном углу среди всякой всячины сверток с куском побитой молью, но дорогой ткани, вырезанным в форме

⁶ Принятое в русскоязычной традиции написание фамилии Hawthorne (Готорн) в этом издании заменено на нормативное по необходимости, продиктованной авторским текстом. – *Прим. пер.*

⁷ Nathaniel Hawthorne, предисловие к изданию: *Twice-Told Tales* 1851 года. [Рус. изд.: Натаниэл Хоторн, «Дважды рассказанные истории», рус. пер. 1856. Слово *hawthorn* означает «боярышник» (англ.). – *Примеч. пер.*]

⁸ Пер. названия Г. Шмакова. – *Примеч. пер.*

⁹ Пер. названия С. Поляковой. – *Примеч. пер.*

буквы «А» и вышитым золотой нитью. Таким образом, эта вводная глава объясняет возникновение зародыша будущего романа. Кроме того, она проговаривает – отчетливее, чем в самом романе, – цель (или одну из целей) этой работы:

Фигура первого предка [то есть первого из американских Хоторнов], вошедшего в семейные традиции с туманным и сумрачным величием, присутствовала в моем детском воображении, сколько я себя помню. И до сих пор она преследует меня, вызывает странную тоску по родному прошлому, которую я едва ли испытываю к современному городу. Похоже, сильнейшая тяга к обитанию здесь принадлежит этому мрачному предшественнику, бородатому, одетому в черный плащ и островерхую шляпу, который появился так давно, что шествовал, со своей Библией и мечом, по еще не истоптанной улице к величественному порту и был значимой фигурой, мужем войны и мира. Сам я, чье имя не на слуху и чье лицо мало кому знакомо, обладаю ею в куда меньшей мере. Он был солдатом, законодателем, судьей, он правил местной Церковью, имел все черты пуританина, как добрые, так и злые. Он был рьяным гонителем, о чем свидетельствуют квакеры...

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

...я не знаю, раскаялись ли мои предшественники, решились ли просить Небо простить их жестокость или же они теперь стонут под бременем последствий по иную сторону бытия. Так или иначе, я, ныне писатель, в качестве их представителя принимаю на себя всю вину и молюсь, чтобы любое заслуженное ими проклятие – насколько я слышал и насколько темно и беспросветно было состояние нашей семьи [то есть Хоторнов] в течение многих лет, оно действительно могло существовать – отныне и впредь было снято¹⁰.

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

Хотя книга вызвала некоторый протест (комментатор из «Чёрч Ревью» в январе 1851 года назвал ее «тошнотворными амурами пуританского пастора с хрупким созданием под своей опекой»), «Алую букву» вскоре сочли знаковым произведением юной литературы Соединенных Штатов¹¹. Через три десятка лет после публикации романа Хенри Джеймс даже решился заявить, что эту книгу можно с гордостью представлять европейскому читателю как «изысканную... [и все же] совершенно американскую»¹².

¹⁰ Nathaniel Hawthorne, 'The Custom-House', в: *The Scarlet Letter*, под ред. Sculley Bradley et al. (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1978), с. 11. [Здесь и далее пер. Н. Емельяниковой, Э. Линецкой. – *Примеч. пер.*]

¹¹ Обзор: Arthur Cleveland Coxe, в: Hawthorne, *The Scarlet Letter*, сост. Bradley et al., с. 257.

¹² Henry James, *Hawthorne*, сост. Tony Tanner (Нью-Йорк: Macmillan, 1967), с. 109.

Персонаж, олицетворяющий в «Алой букве» бессердечность пуританского характера, – Роджер Чиллингворт, и все леденеет от его прикосновения¹³. Он еще в Англии женился на юной Эстер Прин, но (как нам деликатно намекают) не сумел выполнить свой супружеский долг перед ней. От памяти о его прикосновениях Эстер содрогаются и много лет спустя.

Чиллингворт появляется в первой же сцене книги, где наблюдает за Эстер на эшафоте, на руках у нее ребенок – доказательство ее неверности. Обманутый муж тут же догадывается, что отец ребенка – пастор Артур Диммсдейл. Чиллингворт мстит ему, втираясь в доверие к Диммсдейлу и делая вид, будто заботится о здоровье пастора, сам же тем временем изводит его.

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

Другой – и более сложный – «аллегорический» персонаж романа – Перл, дочь Эстер и Диммсдейла. В нравственной системе романа у Перл сразу несколько задач. Ей нужно воплощать идеал личной самостоятельности, которую потребовали себе любовники (отсюда ее безумные выходки и безразличие к одиночеству). Нужно ей воплощать и тот принцип, что человек должен держаться правды, невзирая ни на какие последствия (поэтому она не позволяет Эстер избавиться от алой буквы и настаивает, чтобы Диммсдейл во всем признался). Наконец, она должна олицетворять дух алой буквы (отсюда ее причудливое облачение). Поскольку первые две роли в немалой мере противоречат друг другу, а алая буква (в этом глубинный смысл всей книги) всегда означает больше, чем нам кажется, из Перл получается особенно трудный для целостного восприятия персонаж: лишь разъяв его на отдельные роли, можно понять, какова функция Перл в том или ином эпизоде текста. От того, что Хоторн время от времени обращается с этой героиней с приторной сентиментальностью, проще не становится.

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

Роман «Алая буква» – не аллегория, то есть это не история, чьи элементы близко совпадают с элементами какой-то другой истории, происходящей в ином, параллельном измерении. Однако эту книгу предполагается читать в аллегорическом духе: без иудео-христианской традиции аллегорического чтения, которая стоит за этим текстом, действительно получилась бы простенькая байка. Именно сама алая буква, а не события в жизни Эстер, сообщает нам, что мы смещаемся в аллегорический мир. Алая буква – символ содержательности: что эта буква означает – «адольтер», или «ангел», или что-то еще, может, даже «artist»¹⁴, – не важно по сравнению с тем, что она означает нечто за пределами себя самой и по сравнению с потрясающим парадоксом, на котором зиждется весь роман, значение этой буквы подвижно и не обязано оставаться тем, что вкладывали в этот символ те, кто ввел ее в обиход.

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

¹³ Здесь: chilling (англ.) – ледящий душу. – Примеч. пер.

¹⁴ Художник (англ.). – Примеч. пер.

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

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

Джеймз здесь повторяет за Эдгаром Алланом По – в обзоре рассказов Хоторна По выразился столь же пренебрежительно. «В защиту аллегории, – писал он, – едва ли найдется хотя бы одно достойное слово... В лучшем случае [аллегория] вечно нарушает единство воздействия, которое для художника стоит всех аллегорий на свете»¹⁵.

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

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

Сколько же всего нужно – как сам Хоторн наверняка чувствовал в зрелые годы, когда познакомился с более насыщенной, теплой, богатой европейской картиной мира, – какое накопление истории и обычаев, какая сложность повадок и натур потребны, чтобы сложился запас нужных романисту отсылок («Хоторн», с. 55).

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

Через год после публикации «Алой буквы» Мелвилл обнаружил «Моби Дика», величайшее художественное произведение американской литературы его времени – и по дерзости замысла, и по масштабам, – работу, которая, как и тексты Хоторна, без всякого стыда черпает из аллегории. Мелвилл был младше Хоторна на пятнадцать лет, но дружил с ним и оставался его поклонником. В год издания «Алой буквы» Мелвилл опубликовал нечто, формально подпадающее под жанр книжной рецензии, но на самом деле то было исследование сознания Хоторна с опорой на загадочные более ранние рассказы – «Черная вуаль священника»¹⁶, «Уэйкфилд» и «Молодой Браун»¹⁷. Насколько искренна, насколько глубоко прочувствована, вопрошает он, связь Хоторна с пуританским прошлым? Тянуло ли Хоторна к нему

¹⁵ Edgar Allan Poe, обзор (1847) *Twice-Told Tales* и *Mosses from an Old Manse*, в: James McIntosh, *Nathaniel Hawthorne's Tales: Authoritative Texts, Backgrounds, Criticism* (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1987), с. 333–334.

¹⁶ Пер. названия А. Немировой. – Примеч. пер.

¹⁷ Пер. названия Е. Калашниковой. – Примеч. пер.

лишь из-за причудливости этого прошлого и новизны темы для художественной прозы, или его писательский стол был арендой, на которой автор втайне сражался с доставшимися ему по наследству бесами?

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

Нет ничего любопытнее и увлекательнее, чем едва ли не целиком *привнесенное* свойство представлений о грехе в сознании самого Хоторна: эти представления бытуют там, похоже, исключительно для художественных или литературных целей. Хоторн превосходно разбирается в устройстве пуританской совести – таков его естественный наследный багаж, это знание в нем воспроизвелось, и, заглянув к себе в душу, Хоторн его там обрел. Но отношения Хоторна с этим багажом были, можно сказать, лишь умственными, а не нравственными или теологическими. Он играл с этим знанием и применял его как краску, обращался с ним, как говорят метафизики, объективно. Оно его не расстраивало, не тревожило и не преследовало, как это бывает с обычными и частыми жертвами такого знания... Хоторну в его персонажах нравилась их колоритность, их насыщенная сумрачность оттенков, их светотень («Хоторн», с. 67–68).

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

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

Но далее продолжает решительнее:

Однозначно же, впрочем, то, что эта великая мощь черноты в нем черпает силу из кальвинистского чувства Внутренней Ущербности и Первородного Греха, от тех или иных прикосновений которого ни один глубоко мыслящий ум не бывает целиком и полностью свободен... Вероятно, ни один писатель никогда прежде не направлял эту жуткую мысль к большему устрашению, чем тот же самый безобидный Хоторн... Его солнечный свет способен зачаровывать, а яркая позолота неба, которое он возводит над вами, – восторгать, однако за пределами этого – чернота тьмы... Одним словом, мир в Натаниэле Хоторне ошибается. Он сам, должно быть, частенько улыбается из-за этого нелепого заблуждения. Сам Хоторн неизмеримо глубже любого лота простой критики. Ибо не мозгом поверяется такой человек – он поверяется лишь сердцем¹⁸.

¹⁸ Herman Melville, 'Hawthorne and his Mosses' (1850), в: McIntosh, с. 341.

Мелвилл, безусловно, прав, указывая на конфликт, из которого произрастает действие романа «Алая буква»: конфликт между надеждами, что в Новом Свете должна быть возможна свободная, счастливая, полная любви жизнь, не загроможденная виноватостями Старого Света, и уравнивающим эти надежды чутьем, что, вероятно, существуют внутри нас неисповедимые и неумолимые силы, которые будут вечно отравлять эти революционные надежды. Конфликт этот проявляется в судьбах Эстер и Диммсдейла – и вместе, и по отдельности. Диммсдейл, очевидно, – фигура художника, чья тайная рана есть источник его красноречия (его искусства), а также его отчуждения от своих сограждан. Хотя он дважды поддается влиянию Эстер (первый раз – когда возникает их связь, а затем, ненадолго, – когда он позволяет уговорить себя сбежать вместе с Эстер и Перл в Европу), в глубине души он не верит, что от ощущения собственной греховности можно удрать.

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

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

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

3

Форд Мэдокс Форд «Славный солдат»

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

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

Еще один осложняющий фактор – неоднозначные отношения с его родной страной. Форд Мэдокс Форд родился в 1873 году и назывался Фордом Мэдоксом Хюффером – был сыном немца и англичанки; имя он сменил после Великой войны, когда Британию захватило отторжение всего немецкого. Отец Форда был выдающимся музыковедом и приверженцем Вагнера; дед по материнской линии – Форд Мэдокс Браун, один из художников-авангардистов, именовавших себя Братством прерафаэлитов. Не по годам блистательный ребенок, Форд получил образование частично дома, частично – в школе, где применялись самые передовые образовательные теории того времени. В университете Форд не учился.

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

Форд был плодовитым писателем. К началу создания «Славного солдата», в свои сорок лет, он уже написал десятки книг. Хотя у некоторых его книг – особенно у трилогии романов в декорациях времен Генриха VIII и у разнообразных мемуаров – хватает поклонников, основной корпус его работ в художественной прозе не выдержал проверки временем. Исследователи, волна за волной, пересматривали его труды, надеясь обнаружить среди них непризнанные шедевры, но возвращались из этих изысканий с пустыми руками. Что поразительно: писатель, почитавший Флобера за его изнурительные усилия при работе с «Госпожой Бовари»

¹⁹ В рус. пер. Н. Рейнгольд – «Солдат всегда солдат»; для целей настоящего текста название романа и некоторые цитаты из него приводятся в нашем переводе. – *Примеч. пер.*

²⁰ Пер. названия А. Самариной. – *Примеч. пер.*

и бескомпромиссный поиск *le mot juste*²¹, писатель, удостоившийся чести совместно творить с Конрадом и наблюдать воочию муки сомнений, какие тот претерпевал, возясь с написанным, и громадные переработки текста, на которые Конрад шел, сам издавал роман за романом, в которых структура небрежна, сюжет неинтересен, характеристики героев поверхностны, а сама проза всего лишь приемлема.

Как такое могло случиться? Отчасти так вышло потому, что Форд, маясь хроническим безденежьем, нередко писал поспешно, ради рынка. Отчасти – потому, что в детстве ему предлагали считать себя гением, и он склонен был полагать, что все, к чему он прикасается, неизбежно получится достойно. Но самая глубокая причина в том, что вплоть до «Славного солдата» Форд не лез разбираться в более темных, более личных источниках своей потребности писать.

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

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

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

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

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

Эдвард Эшбернэм, тот самый «славный солдат», во цвете лет увольняется из офицерского состава британской армии по болезни сердца, и как раз он – главный приверженец этого свода правил или же культа бессловесности, а к концу – его главная жертва. За девять лет, с того мига, когда нам его впервые показывают в обеденном зале гостиницы «Эксельсиор»

²¹ Точное слово (фр.). – Примеч. пер.

в Наухайме, и почти вплоть до его кончины, Эшбернэм не произносит в нашем присутствии ни единого слова, какое не было бы заурядным или обыденным. Почему? Потому что он и его жена Леонора принимают свод правил, который диктует им: любое публичное проявление чувств, любое выражение, возникающее непосредственно из сердца, рискует показаться неподобающим. Правила требуют жесткого разграничения между общественным и личным. На публике, подсказывают правила, необходимо поддерживать нормы цивилизованного поведения. А вот то, что происходит приватно, есть исключительно личное дело каждого человека – ну или, быть может, личное дело человека и его Бога.

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

Молодых Эдварда и Леонору судьба сводит в своего рода браке по расчету, который (как нам дают понять) – не редкость среди благородных землевладельцев, к классу которых они принадлежат по рождению, к классу, где отношения с лошадьми и собаками уж точно не менее важны, чем отношения с другими людьми. Леонору, потенциальную невесту Эдварда, хвалят в тех же выражениях, в каких хвалят лошадей. В частности, Эдвард одобряет ее «породистый» вид. Породистой коннозаводчики называют лошадь, которая и хорошо сложена, и располагает крепкой родословной («чистопородная»). За долгую историю английское слово «чистый» обросло таким же изобилием применений и стало таким же скользким по смыслу, как слово «славный». В давние времена добродетельную женщину называли «чистой».

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

Эдвард позволяет себе неверность по отношению к жене, потому что среди «славных людей» это норма мужского поведения. В то же время он почитает жену – потому что и это норма. Что же до его настоящих чувств – что он ощущает к жене или к любовницам в сердце своем, – он сам, в общем, теряется в догадках: кодекс ему тут не помощник. Одна из побочных тем «Славного солдата» – поскольку не читают книг и не разговаривают о своих чувствах, «славные люди» зачастую не разбираются в эмоциях, а их эмоциональная жизнь существует лишь в зачатке. Библиотека в загородном поместье Эшбернэмов забита сувенирами со скачек, а книг в ней нет. После увольнения из армии, если и когда у него есть лишнее время, Эшбернэм, случается, заглядывает в какой-нибудь популярный роман. Как и следует ожидать, его чтение лишь укрепляет в нем романтические и полностью обыденные представления об отношениях между полами.

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

Если говорить о мужчине, то, по-моему, для него любовь – любовь к определенной женщине – что-то вроде обогащения опыта. С каждым новым увлечением мужчина словно расширяет кругозор или, если угодно, завоевывает новую территорию... Я не знаток в вопросах сексуального влечения, но, по-моему, не оно определяет по-настоящему сильное чувство. Страсть вспыхивает по пустяшному поводу – поймал нечаянный взгляд, нагнулся завязать ей шнурок: физическое влечение часто оказывается ни при чем. Я вовсе не хочу сказать, что желание близости противоречит большой

любви... По-настоящему ненасытное желание, неотвязное, иссушающее душу мужчины, – это стремление раствориться в женщине, которую любишь. Смотреть на все ее глазами, прикасаться к вещам кончиками ее пальцев, слышать ее ушами, забыть себя и ощутить опору...²²

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

И все же... для каждого мужчины приходит наконец время, когда женщина, запечатывающая его воображение, запечатывает его навсегда. Не странствовать ему более ни к каким горизонтам, не забрасывать рюкзак на плечи – откажется он от этих пейзажей. Выйдет из игры (с. 105–107).

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

«Славный солдат» – виртуозное упражнение в романном методе. Рассказчик в романе – самый обманутый персонаж, тот, кого, по множеству причин, держат в неведении все остальные. Единственный голос, который читатель слышит, – голос Джона Дауэлла. Ограничения метода изложения, выбранного Фордом, требуют, чтобы Дауэлл передавал нам речь остальных персонажей, и все это либо слова, которые они говорят ему или при нем, либо их слова в чужом пересказе, которые он, в свою очередь, может предложить нам. Поскольку он узнает об уловках, которые при нем провернули, запоздало, его понимание истории отношений Дауэллов с Эшбернэмами или Эдварда и Леоноры Эшбернэм и их подопечной поневоле ретроспективно, Дауэлл собирает это знание по частям, воссоздает его по запомнившимся фрагментам.

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

Но так ли это?

В литературном сонме обманутых супругов один из самых известных – Шарль Бовари. У него под носом его супруга Эмма крутит два долгих и пылких романа и влезает в несусветные долги. Шарль ни о чем не подозревает. И все же после ее самоубийства и его финансового краха Шарль вдруг осознает, что любит ее сильнее прежнего. Он отказывается от привычной солидности и начинает модно одеваться, тем самым пытаясь быть таким мужчиной, каким она бы восхищалась. «Все ее прихоти, все ее вкусы стали теперь для него священны... он... купил себе

²² Пер. Н. Рейнгольд. – *Примеч. пер.*

²³ Пер. Н. Рейнгольд. – *Примеч. пер.*

лаковые ботинки, стал носить белые галстуки, фабрил усы и по ее примеру подписывал векселя. Она совращала его из гроба»²⁴. Когда, много позже, Шарль узнает о неверностях Эммы, он жалеет, что не был одним из ее любовников.

Между «Госпожой Бовари» и «Славным солдатом» имеется перекличка – и, есть все причины полагать, намеренная. «Конечно, я ревную», – говорит Дауэлл, суммируя свое отношение к происходящему после того, как пыль улеглась. «Похоже, я по-своему – в меньшем масштабе, так сказать, – повторяю путь Эдварда Эшбернэма. Мне тоже хочется стать многоженцем, женившись на всех сразу: на Нэнси, Леоноре, Мейзи Мейден, Флоренс – да-да, даже на Флоренс... При этом добропорядочнее человека не найти, уверяю вас!.. В своих безотчетных желаниях я был лишь слабым отражением Эдварда Эшбернэма»²⁵ (с. 204).

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

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

Как отчетливо видит Дауэлл, либо удел Эдварда Эшбернэма имеет смысл, либо все есть хаос. Но есть все основания сомневаться в уроке, который Дауэлл извлекает из процитированного фрагмента: потакать своим страстям, даже великой ценой, лучше, чем подавлять их. И хотя он не произносит этого слова, Дауэлл по-настоящему восхищается в Эшбернэме его стоицизмом, особенно стоицизмом, с которым тот (по изложению Дауэлла) выдерживает объединенные нападки Леоноры и Нэнси:

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

²⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, пер. на англ. Paul de Man (Нью-Йорк: W. W. Norton, 1965), с. 250. [Цит. по пер. Н. Любимова. – *Примеч. пер.*]

²⁵ Пер. Н. Рейнгольд. – *Примеч. пер.*

И все это время несчастный прекрасно знал о том, что происходит в доме, – у близких людей, живущих вместе, поразительное чутье. Но он палец о палец не ударил, чтобы помочь себе, сказать хоть слово в свою защиту²⁶ (с. 206, 208).

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

Завораживающее действие «Славного солдата» происходит в конечном счете из авторских неоднозначных чувств об этом самом кодексе, по которому живет Эшбернэм. Это код, тавтологичность которого легко вскрыть: человек ведет себя подобающе, потому что ведет себя подобающе; человек не болтает о своих чувствах, потому что не болтает о своих чувствах. И хотя завершается «Славный солдат» на чрезвычайно сумрачной ноте, этот роман не однородно трагичен по тону. Напротив, в разоблачении ханжества британского правящего класса он наделен и сатирическими, и комическими чертами. Смещение тональностей подсказывает, что Форд осознает: стоит своду правил, благодаря которым правящий класс сохраняет единство, распасться, как начнет распадаться и сама ткань общественной системы; Форд привязан не к Англии его времени, это уж точно, а к Англии его фантазии, Англии XVIII века, к которой он хотел бы принадлежать, и эта привязанность оказалась в нем слишком сильной, чтобы рассматривать возможность такого распада с беспримесным удовольствием.

²⁶ Пер. Н. Рейнгольд. – *Примеч. пер.*

4

Сказание Филипа Рота о чуме

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

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

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

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

Психопатологию населения при вспышке болезней, механизм заражения которой непонят, исследовал еще Дэниэл Дефо в «Дневнике чумного года», стилизованного под дневник пережившего эпидемию бубонной чумы, которая уничтожала Лондон в 1665 году. Дефо записывает все свойства, характерные для чумных общин: суеверное внимание к знакам и симптомам; уязвимость перед слухами; стигматизация и изоляция (карантин) подозреваемых семей и групп людей; поиски козлов отпущения среди бедноты и бездомных; уничтожение целых классов внезапно вызвавших отторжение животных (собак, кошек, свиней); дробление города на здоровые и рискованные территории, с воинственной защитой границ; побег из зараженного центра, и наплевать, что зараза таким образом распространится еще шире; оголтелое недоверие всех ко всем, приводящее к распаду общественных связей.

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

Микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает... он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья... он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане... и, возможно,

придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города²⁷.

В интервью 2008 года Филип Рот заикнулся о том, что перечитывает «Чуму». Через два года увидел свет его роман «Немезида», художественное произведение, сюжет которого разворачивается в Ньюарке полиомиелитным летом 1944 года (19 000 случаев заболевания по всей стране), тем самым помещая себя в наследственную линию писателей, использовавших условия эпидемии для исследования стойкости человека и живучести человеческих институций под действием незримой, непостижимой и смертоносной силы. В этом отношении – как осознают Дефо, Камю и Рот – чума есть попросту обостренное состояние человеческой черты: смертности.

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

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

В Ньюарке вспыхивает полиомиелит и вскоре уже бушует по еврейским кварталам. Посреди общей паники Бычок остается спокойным. Убежденный, что детям во времена кризиса нужна устойчивость, он организует для мальчиков спортивную программу и продолжает вести ее вопреки сомнениям в общине, даже когда кто-то из ребят заболевает и умирает. Чтобы подать пример человеческой солидарности в условиях эпидемии, он открыто пожимает руку местному дурачку, от которого мальчишки шарахаются как от носителя («Понюхайте его!.. Он же весь в дерьме!.. Вот кто переносит полиомиелит!»). Наедине с собой Бычок костерит «чокнутую жестокость» Бога, убивающего невинных детей²⁸.

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

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

«Немезида» – искусно выстроенный, остросюжетный роман с хитроумным вывертом в конце. Выверт состоит в том, что Бычок Кантор – сам носитель вируса полиомиелита. Точнее, он – то самое статистически редкое существо: здоровый носитель. Мальчишки под опекой Бычка, заболевшие и умершие, вполне возможно, подцепили заразу от него; человек, чью руку он пожал, мог оказаться обречен. Более того, когда Бычок сбегает из зараженного города, он тащит чуму в идиллическое убежище, где группа невинных полагала себя в безопасности.

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

²⁷ Albert Camus, *The Plague*, пер. на англ. Stuart Gilbert (Лондон: Penguin, 1948), с. 252. [Пер. Н. Жарковой. – Примеч. пер.]

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

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

– Твой Бог, знаешь ли, [говорит Бычок] мне стоит поперек горла, поэтому давай о Нем лучше не будем. Слишком Он подлый для меня. Слишком занят детоубийством.

– И это тоже чепуха! То, что ты заболел полио, не дает тебе права говорить нелепые вещи. Ты не можешь судить о Боге, ты не имеешь о Нем понятия! И никто не имеет, не может иметь!²⁹ (С. 260–261.)

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

Что такое Немезида (или немезида как нарицательное понятие)? Немезида (нарицательно) точнее всего переводится латинским словом *indignatio*, от которого происходит английское *indignation*³⁰, а «Возмущением»³¹ называется книга Рота, вышедшая в 2008 году (сюжет сгущается), – роман, который вместе с «Обычным человеком»³² (2006), «Унижением»³³ (2009) и «Немезидой» входит в подгруппу работ Рота, которую сам он именует «Немезида. Короткие романы».

Indignatio и *nemesis* – слова многозначные: они описывают и неподобающие (несправедливые) действия, и чувства (справедливого) гнева на такие действия. За словом *nemesis* (через глагол *nemo* – распределять) стоит представление об удаче, доброй или злой, и о том, как мироздание ее раздает. Немезида (богиня, вселенская сила) следит за тем, чтобы те, кто преуспевает сверх должной меры, оказывались присмирены. Так Эдип, покоритель Сфинкса, великий царь, покидает Фивы слепым попрошайкой. Так Бычок Кантор, обожаемый всеми спортсмен – самые лирические страницы «Немезиды» воспевают его ловкость в метании копья, – оказывается калеккой за конторкой почтового отделения.

Поскольку сознательно ничего дурного Эдип не делал, он не преступник. Тем не менее его действия – отцеубийство, кровосмешение – оскверняют и его, и все, к чему он прикасается. Он должен оставить город. «Зол моих из смертных, опричь меня, не вынесет никто», – говорит он³⁴. Бычок тоже никакого преступления не совершал. И все-таки он осквернен даже буквально, чем Эдип. Он тоже по-своему принимает вину, выбирает одинокий путь изгоя.

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

²⁹ Пер. Л. Мотылева.

³⁰ Негодование, возмущение (англ.). – Примеч. пер.

³¹ Пер. названия В. Топорова. – Примеч. пер.

³² Пер. названия Ю. Шор. – Примеч. пер.

³³ Пер. названия В. Капустиной. – Примеч. пер.

³⁴ Sophocles, *Oedipus the King*, в: *Complete Greek Tragedies: Sophocles I*, пер. на англ. David Grene (Чикаго: University of Chicago Press, 1954), строка 1415. [Цит. по пер. Ф. Зелинского. – Примеч. пер.]

судьбы человека, неумышленно совершившего предначинанное ему убийство отца и по незнанию вступившего в брак с собственной матерью, человека, не прозревавшего, пока не ослеп?

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

Немезиду Софокл напрямую не упоминает, и на это у него, несомненно, есть причины. Тем не менее *nemesis* пропитывает собой всю греческую трагедию как устрашающая сила, властвующая над делами людскими, сила, перераспределяющая всякую удачу, вплоть до средненькой и второсортной, и в этом смысле она коварна, зловредна: недобра, не щедра, неумолима. Были времена, когда все Фивы завидовали Эдипу, сообщает нам хор в конце пьесы, но гляньте на него теперь! Греческая традиция полна предостерегающих историй о смертных, которые вызывают зависть (*nemesis*) богов тем, что чересчур красивы, или счастливы, или везучи, и за это их заставляют страдать. Хор, воплощенное фиванское общественное мнение, всегда готов преподнести историю Эдипа в таком вот ключе.

Историю Бычка Кантора тоже можно читать методом греческого хора. Бычок был счастлив и здоров, у него имелись приносящая удовлетворение работа и любовь красивой девушки, его комиссовали по категории 4F³⁵; когда эпидемия накрыла город (эпидемия полиомиелита, эпидемия паранойи), он не сдался ей, а стал с ней сражаться; тут Немезида взяла его на мушку; гляньте на него теперь! Мораль: не торчи из толпы.

Историю ньюаркского полиомиелитного лета изначально преподносит нам некто (мужского пола) из еврейских кварталов Ньюарка, этот человек старательно не называет себя, говорит «мы», а не «я» при всяком случае и в целом до того незаметен, что и вопрос-то, кто он такой, едва ли возникает. Через двадцать страниц, когда мы переходим к истории Бычка, исчезают даже самые малые следы рассказчика. И такой он осведомленный, этот рассказывающий голос, в том, что происходит в голове у Бычка, что могло бы показаться, будто это попросту «я»-голос самого Бычка, озвученный в третьем лице, а если нет, тогда это голос некоего безличного, бестелесного повествователя – ни придумщика всей истории, ни участника ее. Хотя это существо время от времени подпускает *not juste* – «Он [начал] плакать, неловко, *неумело*, как плачут мужчины, которым обычно нравится думать о себе, что им все по плечу» (курсив мой), – оно совершенно точно не известный нам Филип Рот, ни по стилю, ни по выразительной мощи, ни по интеллекту (с. 49).

Наш вывод, что это история Бычка – и его личная история, и история, которую он в некотором смысле авторизует, – мнится смутным лишь мимоходом. Именование «мистер Кантор» кажется до странного формальным по отношению к самому себе, но Баки чаще всего обозначен именно так. Через сотню страниц, посреди списка мальчишек, слегших с полиомиелитом, возникает непонятное «я, Арни Месникофф». Но, всплыв на миг, «я, Арни» уходит под воду и не возникает вплоть до примерно сороковой страницы с конца, когда он выступает вперед и объявляет себя не кем иным, как автором – точнее, автором-с-чужих-слов – истории, которую мы читаем. В 1971 году, поясняет Арни, он встретился с бывшим учителем Бычком Кантором на улице, поздоровался с ним и в итоге стал доверенным другом, достаточно близким, чтобы

³⁵ Не годен к воинской службе по состоянию здоровья, из-за алкоголизма или наркомании, уголовного прошлого, умственных или психических отклонений. – *Примеч. пер.*

теперь изложить его историю. («Теперь» не датировано, однако мы заключаем, что Бычок уже скончался.)

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

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

Откровение, что вся история Бычка преломляется сознанием другого вымышленного персонажа, человека, о чьей жизни мы так и не узнаем почти ничего помимо того, что он в детстве был тихим и восприимчивым, что в 1944 году его свалил полиомиелит и что позднее он стал архитектором, специализирующимся на обустройстве жилья для инвалидов, требует, чтобы мы пересмотрели все прочитанное повествование. Если кажется маловероятным, что ершистый Бычок стал бы поверять молодому человеку подробности своих занятий любовью с Маршей, тогда, может, Арни эту часть выдумал? А если так, нет ли каких-нибудь фрагментов истории Бычка, которые Арни выкинул, истолковал неверно или попросту не был осведомлен о них достаточно, чтобы пересказывать?

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

Отношение Арни к послеполиомиелитному Бычку уж по крайней мере двусмысленно. До некоторой степени он способен уважать целеустремленную преданность Бычка выбранной задаче самоистязания. Но в основном он считает людей, подобных Бычку, неблагоприятными и склонными к чрезмерности. Наши жизни подвержены переменам, считает Арни: Бычок, потеря Бога, по сути, восстает против случайности, а это глупо. Эпидемия полиомиелита «бесцельна, случайна, несуразна и трагична», за ней нет «глубинной причины». Приписывая злое намерение природному событию, Бычок выказывает «не более чем дурацкую гордыню – не гордыню воли или желания, а гордыню чудного детского религиозного толкования» (с. 265). Раз он, Арни, примирился с тем, что выпало на его долю, значит, и Бычок на это способен. Бедствие лета-1944 «пожизненной личной трагедией быть не должно» (с. 269).

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

³⁶ Пер. названия А. Комаринца. – *Примеч. пер.*

Пусть по временам Арни и колеблется, таков, по сути, его приговор Бычку. Сочувствуя человеку, Арни совершенно не сочувствует его взглядам на жизнь – и даже не понимает их. Современная душа, Арни нашел способы ориентироваться в мире за пределами добра и зла, и Бычку, считает Арни, следует поступить так же.

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

Поскольку Арни не берется осмыслить древнее (возвышенное) в противовес современному (обесцененному) понятию трагического – из того, что нам об Арни известно, можно предположить, что он бы не усмотрел в этом смысла, – мы догадываемся, что это сам иронический автор вбрасывает красноречивые греческие понятия в изложение Арни – и не без цели. Цель, как можно продолжить догадываться, – вероятно, вооружить бедолагу Бычка против его представителя, намекнуть, что истолковать сопротивление Бычка можно и по-другому, не презрительно, как это делает Арни. Подобное толкование – вкратце, чтобы не городить на легчайших авторских намеках гору трактовок, – может начаться с дополнения характеристик, которые Арни дал эпидемии полиомиелита – и, шире, других разрушительных жестов Бога: «бесцельна, случайна, несуразна и трагична» дополняем до «бесцельна, случайна, несуразна, *но тем не менее трагична*».

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

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

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

³⁷ Пер. названия В. Топорова. – *Примеч. пер.*

Похоже, таково правило трагедии: постичь логику, приведшую к падению, можно только задним числом. Лишь после того, как Немезида нанесла удар, можно понять, что ее подтолкнуло. В каждом из четырех романов о Немезиде возникает оплошность или промашка, от которых герой, как выясняется, не способен оправиться. Немезида свое дело сделала: жизнь никогда больше не будет прежней. В «Унижении» знаменитый актер необъяснимо теряет власть над публикой; следом герой утрачивает и мужскую силу. В «Каждом человеке» главный герой, ожидая уютной пенсии, ощущает, как схлопываются в ничто его жизненные горизонты, когда он ни с того ни с сего впадает во всепоглощающий ужас. В «Возмущении» вроде бы скромное решение юного героя вступить в половую связь хотя бы раз, прежде чем умереть, некой непостижимой логикой приводит к отчислению его из колледжа и смерти в Корее – он при этом, в клинтоновском смысле, девственник. Пророчество его отца сбылось: «Малейшая оплошность может иметь трагические последствия»³⁸.

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

Бычок таким образом – хрестоматийный пример слабости или безволия, а те как нравственное / психологическое явление привлекали интерес философов со времен Сократа. Как так выходит, что мы сознательно действуем себе же во вред? Вправду ли мы – как нам самим нравится считать – агенты разума или же решения, которые мы принимаем, продиктованы более первобытными силами, от чьего имени разум всего-то обеспечивает рационализацию? Для Бычка миг, когда он принимает то самое решение – миг его падения, – остается непроницаемым. Тот Бычок, которому Арни не сочувствует, преследуем подозрением, что, когда он произнес свое «да, я сбегу из города», голос, сказавший это, – не его бодрствующая самость, а некий Другой внутри Бычка.

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

Четыре романа цикла «Немезида» малы еще и в другом смысле. Их общее настроение – приглушенное, исполненное сожаления, меланхоличное: они сочинены, так сказать, в миноре. Их можно читать, восхищаясь их искусностью, умом, серьезностью, но нигде в них не ощущается, что творческое пламя раскалено добела или же что материал, с которым автор работал, вызвал в нем предельное напряжение.

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

Ближе к концу жизни на Земле «он», главный герой «Каждого человека», навещает кладбище, где похоронены его родители, и заводит разговор с могильщиком – человеком, который крепко, профессионально гордится своей работой. Из могильщика «он» вытягивает ясный и четкий рассказ о том, как выкопать хорошую могилу. (Среди побочных удовольствий, какие дарит нам Рот, – небольшие экспертные методики, вправленные в его романы: как сшить хоро-

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

³⁹ Пер. названия В. Капустиной. – *Примеч. пер.*

⁴⁰ Пер. названия В. Кобеца, Н. Кулаковой. – *Примеч. пер.*

шую перчатку, как украсить витрину мясной лавки.) Вот человек, размышляет «он», который, когда придет время, выроет могилу *ему*, приглядит, чтобы *его* гроб встал как следует, и, когда скорбящие разойдутся, насыплет землю поверх *него*. Он прощается с могильщиком – *своим* могильщиком – в занятно приподнятом расположении духа: «Хочу поблагодарить вас... Вы придали всему предельную отчетливость. Полезное для пожилого человека просвещение»⁴¹.

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

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

5

Иоганн Вольфганг фон Гёте «Страдания юного Вертера»

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

К сожалению для Вертера, Лотта помолвлена с Альбертом, подающим надежды молодым чиновником. Альберт и Лотта обращаются с Вертером со всем мыслимым дружелюбием, но выносить мытарства невестребованной любви к Лотте ему дается все труднее. Вертер покидает Вальхейм и принимает дипломатический пост в другом княжестве. Там он переживает унижительное пренебрежение: поскольку он из среднего класса, его просят покинуть прием для дипломатического корпуса. Вертер увольняется и целыми месяцами болтается без дела, после чего фаталистически возвращается в Вальхейм.

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

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

Я представляю молодого человека, одаренного глубоким, чистым чувством и подлинной проникновенностью, который теряет себя в обворожительных грезах, погребает себя в рассуждениях, пока наконец, сокрушенный несчастными страстями, что берут верх, в особенности безответной любовью, пускает себе в голову пулю⁴².

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

В создании «Вертера» задействованы две энергии: исповедальная – она придает книге ее трагическую эмоциональную силу – и политическая. Пылкий идеалист, Вертер – предста-

⁴² Goethes Werke, сост. Erich Trunz (Мюнхен: Beck, 1951–1968), т. 6, с. 521.

⁴³ Thomas Mann, 'Goethes «Werther»', в: Hans Peter Herrmann (ред.), Goethes 'Werther': Kritik und Forschung (Дармштадт: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994), с. 95.

витель лучшего в новом поколении немцев, чувствительных к движениям истории, рвущихся узреть обновление косного общественного порядка. Несчастливая любовь, может, и стала последней каплей перед самоубийством, однако более глубокая причина – неспособность немецкого общества предложить молодым людям вроде Вертера ничего, кроме того, что Гёте позднее назвал «серой, бездуховной гражданской жизнью»⁴⁴.

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

Кестнера объяснимо задело: он считал это предательством их с Гёте дружбы. Гёте сконфуженно оправдывался, что книга – «невинная смесь правды и выдумки», но Кестнер продолжал бурчать, что его жена никогда не была в таких близких отношениях с гостем дома, как это описано в тексте, а сам он не такой сухарь, каким Гёте его вывел⁴⁵.

Гёте теперь влип в шумный скандал, в котором искусство безнадежно путали с жизнью, – и винить ему оставалось только себя. Он собирался сохранять ироничную дистанцию между собой как автором и Вертером как персонажем, но для большинства читателей ирония оказалась слишком тонкой. Поскольку текст собран вроде как из оставшихся после покойника писем, «Вертеру» не хватает направляющего авторского голоса. Читатели естественно отождествляются с точкой зрения самого Вертера, единственного рассказчика вплоть до позднейшего появления его «редактора» (ответы Вильгельма на письма Вертера не воспроизведены). Избыточность Вертерова языка, расхождения между его идеализированным видением Лотты и Лоттиных зачастую кокетливых замашек остались незамеченными всеми, кроме самых внимательных. «Вертера» читали не только как *roman-à-clef*⁴⁶ о Гёте и Кестнере, но и как дозволение романтического самоубийства.

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

Образ Вертера как близнеца или брата, который умер или был убит и возвращается, чтобы преследовать Гёте, возникает в стихотворении «Вертеру», сочиненном Гёте ближе к концу жизни. Между Гёте и его самостью-Вертером существовали сложные отношения длиною в жизнь, и их бросало из стороны в сторону. По соображениям некоторых, Вертер – самость, которую необходимо было отсечь и оставить, чтобы выжить (Гёте говорил о «патологическом состоянии», из которого возникла сама книга), по другим соображениям, Вертер – страстная сторона Гёте, которой он пожертвовал, лично поплатившись за это. Преследовал его не только Вертер, но и история Вертера, которую он выпустил в мир, она требовала, чтобы ее переиначили и написали полнее. Гёте не раз говорил, что собирается сочинить другого «Вертера» и предысторию к нему, но дорогу назад, в мир Вертера, он, похоже, отыскать не смог. Даже переработка книги в 1787 году, какой бы ни была умелой, состоялась извне и не соединена с исходным вдохновением⁴⁸.

⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit: The Autobiography of Johann Wolfgang von Goethe*, пер. на англ. John Oxenford, в 2 т. (Лондон: Sidgwick & Jackson, 1971), т. 2, с. 212.

⁴⁵ *Goethes Werke*, сост. Trunz, т. 6, с. 522.

⁴⁶ Роман с ключом (фр.). – Примеч. пер.

⁴⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Erotic Poems* (Лондон: Oxford University Press, 1988), с. 125.

⁴⁸ *Conversations with Eckermann*, 2 января 1824 года.

История Вертера и его Лотты подходит к концу со смертью Вертера в Рождество 1772 года. Но история Гёте и его модели Шарлотты Буфф продолжилась. В 1816 году Шарлотта, в ту пору – шестидесятитрехлетняя вдова, посетила родной город Гёте Веймар и связалась с писателем. После их встречи она написала сыну: «Я повидалась со стариком, который – если б я не знала, что он Гёте, да и тогда тоже, – не произвел на меня приятного впечатления». Наткнувшись на это кислое наблюдение, Томас Манн заметил: «По-моему, эта мелочь могла бы стать основой... для романа»⁴⁹.

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

В этом романе о преображающей силе искусства Гёте-художник – или человеческая оболочка, в которой художник обитает, – занимает второе место позади своей модели, фрау Шарлотты Кестнер, которая в Веймаре наконец может стать тем, кто она есть на самом деле: любимицей всей Германии, красивой, темноглазой героиней «Вертера». Слухи о ее приезде вызывают сенсацию. Поклонники толпятся у входа в ее гостиницу в надежде повидать ее хоть одним глазком. Она купается в своей славе.

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

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

Стихи трогают Лотту до слез, Вертер тоже плачет. Руки их соприкасаются, они заключают друг друга в объятия, он пытается поцеловать ее. Она вырывается. «Это в последний раз, Вертер! Ты меня больше не увидишь!» – кричит она и спешит вон из комнаты⁵¹.

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

Обнаружение эпоса Оссиана в Шотландии привело к каскаду открытий – или измышлений – других основополагающих национальных эпосов: «Беовульфа» в Англии, «Калевалы»

⁴⁹ Thomas Mann, 'Goethes «Werther»', в: Herrmann (ред.), с. 101. Письмо Шарлотты Кестнер цитируется в: Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, пер. на англ. H. T. Lowe-Porter (Лондон: Secker & Warburg, 1947), с. 330.

⁵⁰ Mann, *Lotte in Weimar*, с. 280–281, 225. [Цит. по пер. Н. Ман. – Примеч. пер.]

⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe, *The Sorrows of Young Werther*, пер. на англ. David Constantine (Оксфорд: Oxford University Press, 2012), с. 103.

⁵² Ehrhard Bahr, 'Unerschlossene Intertextualität: Macphersons «Ossian» und Goethes «Werther»', *Goethe-Jahrbuch* 124 (2007), с. 179.

в Финляндии, «Нибелунгов» в Германии, «Песни о Роланде» во Франции, «Слова о полку Игореве» в России.

Макферсон не был великим поэтом (*pace*⁵³ Уильяму Хэзлитту, который ставил его в один ряд с Данте и Шекспиром), да и прилежным тоже: завершив проект Оссиана, Макферсон оставил горы Шотландии и перебрался в Лондон, где его носили на руках, после чего сел на корабль до Пенсаколы в новой британской колонии в Западной Флориде, где провел два года в свите губернатора. Вернувшись в Англию, занялся политикой; умер состоятельным человеком.

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

Самым восприимчивым читателем Макферсона оказался Вальтер Скотт. Стихи Оссиана совершенно точно не были тем, за что их выдавали, а именно – словами слепого барда III века, постановил Скотт, однако Шотландия могла бы гордиться, что в современности она породила «барда, способного... подарить новое звучание поэзии во всей Европе»⁵⁴.

Выдающееся достижение Макферсона в том, что он заметил, опередив всех остальных: публика созрела не просто для историй о звоне мечей и стонающих женщинах, но и – что куда интереснее – для новой поэтической речи, которая звучит убедительно похоже на то, как могли говорить барды и герои архаического, если не мифического, британского прошлого. Отметен в сторону идеал Джона Драйдена, что древний автор должен «говорить на таком английском, на котором он бы говорил в наши дни», то есть идеал воспроизведения классики ненавязчивой современной речью⁵⁵. Напротив, английский Макферсона полон отзвуков – то высокопарных, то попросту старомодных – варварского чужестранного оригинала, преподнесенного нам кропотливым трудом перевода.

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

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

Оссиан – в точности тот род поэзии, какой очаровался бы молодой человек вроде Вертера, однако говорить, что цитаты из Оссиана в «Вертере» вставлены для того, чтобы отразить состояние ума Вертера в противоположность уму его автора, было бы чрезмерно изощренно. Гёте заявлял, что написал первый черновик «Вертера» за четыре недели, в сомнамбулическом трансе. Сомневаться в этом нет причин. Но этот подвиг дался ему лишь благодаря тому, что в текст вобран корпус ранее существовавших материалов – дневников, писем и его собственных переводов из Оссиана. На эстетическом уровне воспроизведение громадной глыбы Оссианова текста в таком коротком романе – оплошность. Остановка действия, пока Вертер исполняет

⁵³ Зд.: При всем уважении к (лат.). – Примеч. пер.

⁵⁴ Цит. по: Dafydd Moore, 'The Reception of The Poems of Ossian in England and Scotland', в: Howard Gaskill et al. (сост.), *The Reception of Ossian in Europe* (Лондон: Continuum, 2004), с. 31.

⁵⁵ John Dryden, 'On Translation', в: Rainer Schulte, John Biguenet (сост.), *Theories of Translation* (Чикаго: University of Chicago Press, 1992), с. 26.

свою арию, – высокая цена за то воздействие, которое эта ария производит: она поднимает эмоциональную температуру и повергает Вертера и Лотту в слезы.

Гёте перерос свой восторг от Оссиана. Если публика сочла увлечение Вертера Оссианом как рекомендацию Оссиана, отмечал сам автор, пусть бы публика одумалась: Вертер обожал Гомера, пока был в рассудке, а Оссиана – когда рассудок терял⁵⁶.

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

Около 1770 года сложилось движение молодых интеллектуалов под названием «Sturm und Drang»⁵⁷, которое восстало против удушливых общественных устоев, а также против французских литературных шаблонов. Для его поколения, говорил Гёте, «французский образ жизни был слишком ограничивающим и светским, поэзия их холодна, критика разрушительна, философия заумна, но не удовлетворительна». Английская литература с ее «искренней меланхолией» показалась тому поколению ближе. Они преклонялись перед Шекспиром (особенно перед «Гамлетом») и перед Оссианом. Литературным кредо стали для них «Мысли об оригинальном сочинении» Эдварда Янга⁵⁸, где великая душа – гений – применяет свои полубожественные творческие силы для преобразования опыта в искусство⁵⁹.

Движение «Буря и натиск» предвосхитило расцвет романтизма с его упором на оригинальность в противовес подражанию, на современность в противовес классике, на вдохновение в противовес заемному знанию, на чутье в противовес правилам, а также с увлечением философским пантеизмом, культом гения и возвратом в Средневековье. Гёте всегда оставался на периферии этой группы, Вертер же – более яркий ее представитель.

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

Сильнейшее философское влияние на юного Гёте оказал Иоганн Гердер, в чью антологию народной поэзии он внес вклад в виде собственных переводов Оссиана. Для Гердера дух языка есть дух народа. А потому любое обновление национальной литературы должно происходить из родных источников. Здесь британцы вновь показали как – поэзией Макферсонова Оссиана и в 1765 году собранием народных баллад «Памятники старинной английской поэзии» епископа Томаса Перси.

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

⁵⁶ Henry Crabb Robinson, *Diary*, т. 2 (1889), с. 432.

⁵⁷ Буря и натиск (нем.). – Примеч. пер.

⁵⁸ Пер. названия И. Грацианского (1812); в публикациях XIX–XX вв. Эдварда Янга именовали Эдуардом Юнгом. – Примеч. пер.

⁵⁹ Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, т. 2, с. 110, 208.

Руссо, в особенности периода «La Nouvelle Héloïse»⁶⁰, был для принципов «Бури и натиска» блистательным исключением из французской литературы того периода. Упрощенчески прочитываемый как призыв к защите прав личного восприятия перед общепринятым и в целом примата чувства над разумом, роман Руссо был популярен у немецкой публики, которой он предлагал *Thränenfreude* – удовольствие слез. Гёте этот роман показал, как повествование способно развиваться на основе постепенного самораскрытия персонажа.

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ «Юлия, или Новая Элоиза» (1757–1760). – Примеч. пер.

⁶¹ Goethe, *The Sorrows of Young Werther*, пер. Constantine, с. 5; *The Sorrows of Werther*, пер. Daniel Malthus (Лондон, 1787), с. 1. [Дословный рус. пер. в тексте наш; в пер. Н. Касаткиной: «Моя ли вина, что страсть росла в сердце бедной девушки?» – Примеч. пер.]

6

Переводы Гёльдерлина

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

Диотима мертва, и молчит
На острове певчая птица.
Храм, что поднял я из руин,
Рухнул вновь.
Где же пламя, раздутое мною?..
Где герои
И песня в ритм сердца?
Не шелохнутся озера времен⁶².

Читали Гёльдерлина нараспев и дети в немецких школах:

Меня, меня возьмите в свои ряды:
Я не хочу в ничтожестве дни влачить!
Чем ждать бесславной смерти, лучше
Мертвым на жертвенном лечь кургане
За родину. Я кровью хочу истечь
За родину⁶³.

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

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

Среди карликовых немецких государств конца XVIII века Вюртемберг был примечательным: большинством остальных территорий управляли абсолютные монархи, а в Вюртемберге власть герцога была конституционно ограничена собранием семей не из благородных, *Ehrbarkeit*, к которым принадлежало семейство Гёльдерлинов. Люди из *Ehrbarkeit* занимались культурной и интеллектуальной жизнью герцогства.

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

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

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

Хотя семинария обеспечивала первоклассную подготовку в классических языках, теологии и богословии, особенно подчеркивалось подчинение церкви и государству, и студентов это раздражало. Гёльдерлин провел там пять беспокойных лет (1788–1793), мечтая о другом занятии – писательстве. Интеллектуальные стимулы он получал не от наставников – из-за их подобострастия к начальству Гёльдерлин смотрел на них сверху вниз, – а от однокашников: он был в одной компании с Г. В. Ф. Гегелем и Фридрихом Шеллингом. Сам Гёльдерлин тоже выделялся. «Будто Аполлон шел по коридору», – вспоминал о нем один его одноклассник⁶⁴.

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

И тут взорвалась бомба Французской революции. В двух центрах образования в герцогстве – в университете и семинарии – были основаны революционные общества, всё наводнили французские газеты, повсюду распевали революционные песни. Декларацию прав человека студенты встретили с радостью. Когда в 1792 году европейские автократии предприняли атаку на Францию, студенчество встало на сторону французской армии. Герцог Вюртембергский осудил их восторги по поводу «анархии и цареубийства»⁶⁵. Молодые философы-радикалы надеялись на рождение Республики Вюртемберг или же большой Швабии под защитой французских армий; когда же Террор во Франции набрал обороты, они ужаснулись.

В симпатиях к революции у Гёльдерлина сомневаться не приходится. «Молись за французов, поборников прав человека», – наставлял он сестру, однако его стихи напрямую ничего о политике не говорят⁶⁶. До некоторой степени так вышло потому, что в политической поэзии у Гёльдерлина не было примеров для подражания, но еще и из-за сильной традиции среди интеллектуалов Германии не ввязываться в политику.

Писатель, завоевавший больше всего последователей среди юных идеалистов, – Шиллер, и его политическая линия после 1793 года была такова: настоящие политические перемены возможны, лишь когда эволюционирует человеческое сознание. В «Письмах об эстетическом воспитании человека»⁶⁷ 1794–1795 годов Шиллер заявлял, что человеческий дух лучше всего просвещать и освобождать участием в эстетической игре. Чтобы доказать это, достаточно лишь вспомнить Древние Афины – демократическое общество, ценившее жизнь ума.

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

Спорным стал вопрос о человеческой свободе – и о том, в чем она состоит. Идеализм Гёльдерлина, Гегеля и Шеллинга в революционной фазе опирался на убеждение, что идеи способны изменить мир, что внутреннюю свободу, описанную Кантом, Шиллером и Фихте, можно расширить и что может возникнуть вновь свободное общество, подобное афинскому. Если Шиллер, переняв эстафету у Иоганна Винкельманна, представлял второе поколение немецкой

⁶⁴ Цит. в: David Constantine, *Hölderlin* (Оксфорд: Clarendon Press, 1988), с. 34.

⁶⁵ Цит. в: Constantine, *Hölderlin*, с. 20.

⁶⁶ Цит. в: Friedrich Hölderlin, *Selected Poems*, пер. на англ. J. B. Leishman (Лондон: Hogarth Press, 1944), с. 12.

⁶⁷ Пер. названия Э. Радлова. – *Примеч. пер.*

грекофилии, Гёльдерлин, Гегель и Шеллинг стали ее третьей волной – молодежью, видевшей в Греции модель, которой надо подражать или даже превзойти ее не только в искусстве и философии, но и в демократической практике.

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

Тем не менее предательство себя и поражение революции оставило отпечаток и на Гёльдерлине, и на многих других разочарованных молодых европейцах его поколения. «Чудовищное получится чтение, – писал Ахим фон Арним, более молодой современник Гёльдерлина, в 1815 году, когда автократии Европы вернули себе власть, – если перечислить все прекрасные немецкие души, сдавшиеся безумию, или самоубийству, или занятиям, которые они презирали»⁶⁸.

Окончив семинарию с магистерской степенью, сопротивляясь давлению матери, настаивавшей, чтобы он подыскал себе приход, Гёльдерлин смог зацепиться в литературных кругах Йены. Отрывок из его романа «Гиперион», над которым он тогда трудился, опубликовали в журнале, который издавал Шиллер; с самим Шиллером у Гёльдерлина установились почти братские отношения. Поначалу Шиллер относился к этой своей роли вполне тепло и давал Гёльдерлину советы по стихосложению – избегать больших философских тем, что примечательно, – которыми Гёльдерлин пренебрегал. На самом же деле Гёльдерлин искал более непростых и, несомненно, эдиповых отношений с более старшим человеком, которые Шиллеру не были нужны. «Я иногда втайне противлюсь твоему гению, защищая от него свою свободу», – откровенничал Гёльдерлин, и Шиллер в конце концов перестал отвечать ему на письма⁶⁹.

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

Любовные связи между целеустремленными, но нищими юными интеллектуалами и оставленными без внимания женами предпринимателей – вездесущий сюжет романтической беллетристики XIX века. Первый биограф Гёльдерлина Вильгельм Вайблингер из всех сил постарался встроить Гёльдерлина и Сюзетт в ту же канву: Сюзетт, «молодая женщина... с порывистой душой и пылким, живым нравом», «возгорелась в высшей степени» от «галантности и достоинства [Гёльдерлина], его прекрасных глаз, его молодости, его необычайной проныцательности и выдающегося таланта», а также от его умения музицировать и вести беседу⁷⁰. Действительность же выходила за пределы литературных шаблонов. Письма Сюзетт к Гёльдерлину сохранились до наших дней, а также несколько его писем к ней. У читателя этих писем, говорит в биографии 1988 года Дэвид Константин, «сопереживание постоянно смещено в особую печаль и ярость, какая наступает, если наблюдать, как наносится непоправимый ущерб».

⁶⁸ Цит. в: Stephan Wackwitz, *Friedrich Hölderlin* (Штутгарт: Metzler, 1985), с. 25.

⁶⁹ Цит. в: Constantine, *Hölderlin*, с. 169.

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

«Несостоявшиеся отношения Гёльдерлина с Сюзетт Гонтар можно уверенно именовать трагедией»⁷¹.

Сюзетт в значительной мере сделала Гёльдерлина как поэта. Она вернула ему уверенность в себе, которую подорвал Шиллер. Она предложила ему в образцы более ранних немецких поэтов – в особенности Клопштока. Но самое главное, в его глазах она воплощала союз земной красоты с чистым разумом, к которому влекло Гёльдерлина его мистическое, пантеистическое чутье – *эн кай пан*, – но в которое он утратил веру, читая Канта и Фихте. Сюзетт появляется в двухтомнике «Гиперион» (1797, 1799) как Диотима, ведунья и красавица, что направляет шаги Гипериона, грекофила, который странствует с бездушной германской родины – где, как он горестно отмечает, поэт живет как чужак в собственном доме, – чтобы помочь грекам в их борьбе с турками-османами⁷².

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

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

После Гонтаров Гёльдерлин нанимался еще дважды и оба раза был уволен за сумасбродное поведение. Он попытался добыть себе ставку лектора по греческому языку в Университете Йены, но безуспешно. Один его друг обустроил ему место библиотекаря при дворе в Гессен-Гомбурге, которое этот друг тайком сам же и финансировал. Но это счастливое решение вопроса, как философу-поэту посвятить себя тому, что он в письме к матери назвал «высшим и чистейшим занятием, каким Бог в величии своем предназначил мне», внезапно оказалось недействительным, когда того друга арестовали по обвинению в государственной измене⁷³. Некоторое время казалось, что и самого Гёльдерлина могут обвинить как сообщника, однако медицинское освидетельствование признало его душевно нездоровым (его речь была «наполовину немецкой, наполовину греческой, наполовину латынью», по словам врача), и ему позволили вернуться домой к матери⁷⁴.

На эти последние годы шаткого психического здоровья приходятся величайшие работы Гёльдерлина: поздние гимны, переводы Софокла и Пиндара, пьеса «Смерть Эмпедокла» в последней версии. За время в Гомбурге Гёльдерлин надеялся написать введение в свою философию поэзии, которая пока находила лишь частичное отражение в очерках и письмах, но,

⁷¹ Constantine, *Hölderlin*, с. 110.

⁷² Friedrich Hölderlin, *Hyperion and Selected Poems*, ред. Eric L. Santner (Нью-Йорк: Continuum, 1990), с. 130.

⁷³ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, т. 6/1, сост. Adolf Beck (Штутгарт: Kohlhammer, 1954), с. 297.

⁷⁴ Цит. в: Constantine, *Hölderlin*, с. 270.

возможно, потому, что он утрачивал способность развернуто мыслить, эту задачу Гёльдерлин так и не выполнил.

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

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

Ручеек посетителей Гёльдерлина не иссякал, встречали их обыкновенно с изысканной вежливостью. Один такой гость оставил об их встрече запись. Он попросил пожилого поэта о нескольких строках «на память». «Желаете стихи о Греции, Весне или Духе эпохи?» – спросили у гостя. «О Духе эпохи», – ответил тот. Гёльдерлин достал листок бумаги и набросал шесть строк нерифмованных стихов, подписал их «Покорно, Сарданелли. 24 мая 1748 [sic]»⁷⁵. Под псевдонимом Сарданелли и другими Гёльдерлин продолжал время от времени писать стихи вплоть до своей смерти в 1843 году, в свои семьдесят три.

Читающая публика не забыла поэта в башне. Издания его стихов появились в 1826 и 1846 годах. Романтики еще при жизни Гёльдерлина сентиментализировали его как хрупкую душу, доведенную до безумия ее демоном. Позднее им пренебрегали, а если и вспоминали, то лишь как чудака, ностальгировавшего по Древней Греции. Ницше глубоко ценил его, однако лишь в первом десятилетии XX века, когда его добыл из небытия и заново предложил публике Штефан Георге, начался новый восход звезды Гёльдерлина. С Георге начинается прочтение Гёльдерлина как специфически немецкого поэта-пророка, и такое прочтение позднее исказит представления о нем. «Великий провидец для своего народа, – писал о нем Георге в 1919 году, – краугольный камень близящегося немецкого будущего и провозвестник Нового Бога»⁷⁶.

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

Это соперничество изданий обусловлено, среди прочего, тем, что в девяностодвухстраничном блокноте, составляющем суть этой трудности, Гёльдерлин метался между новыми и старыми рукописями стихотворений и применял разноцветные ручки и чернила без всякой системы, ничего не датировал, а то, что на первый взгляд кажется разными версиями одного и того же стихотворения, может быть помещено на одной странице, бок о бок. Более глубокая причина в том, что в свои последние плодотворные годы Гёльдерлин, похоже, отказался от

⁷⁵ Constantine, *Hölderlin*, с. 305.

⁷⁶ Цит. в: Ulrich Häussermann, *Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Гамбург: Rowohlt, 1961), с. 166.

представления об окончательном варианте и к любому вроде бы доделанному стихотворению относился как к всего лишь передышке, к базовому лагерю, откуда можно совершать дальнейшие броски в несказанное. Отсюда и его привычка взламывать прекрасное стихотворение не для того, чтобы его улучшить, а чтобы перестроить его от самого основания. В таком случае что же считать окончательным текстом, а что – его вариацией, особенно когда перестройка заброшена и не возобновлена? Следует ли считать вроде бы неоконченные переработки как брошенные проекты или Гёльдерин таким способом нащупывал новые эстетики фрагментарного и сопутствующую поэтическую эпистемологию вспышки озарения или видения?

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.