



Джулиан Барнс За окном

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6185523

Джулиан Барнс. За окном: Эксмо; Москва; 2013

ISBN 978-5-699-66839-7

Оригинал: Julian Barnes, "Through The Window"

Перевод:

Елена Серафимовна Петрова

Аннотация

Барнс – не только талантливый писатель, но и талантливый, тонко чувствующий читатель. Это очевидно каждому, кто читал «Попугая Флобера». В новой книге Барнс рассказывает о тех писателях, чьи произведения ему особенно дороги. Он раскрывает перед нами мир своего Хемингуэя, своего Апдайка, своего Оруэл-ла и Киплинга, и мы понимаем: действительно, «романы похожи на города», которые нам предстоит узнать, почувствовать и полюбить. Так что «За окном» – своего рода путеводитель, который поможет читателю открыть для себя новые имена и переосмыслить давно прочитанное.

Содержание

Предисловие	4
Обманчивость Пенелопы Фицджеральд	5
«Непоэтичный» Клаф	13
Джордж Оруэлл и проклятый слон[17]	19
«Хороший солдат» Форда	28
Форд и Прованс	34
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Джулиан Барнс

За окном

Посвящается Пат

Предисловие

Карикатура Семпе¹, изображающая букинистический магазин. В зале на втором этаже – книжные стеллажи от пола до потолка, голые половицы, свисающий абажур и ни единого покупателя. Справа – представленная разрозненными приношениями «История». Слева, будто в зеркальном отражении, – «Философия». А впереди – такая же секция, только прорезанная окном, из которого открывается вид вниз, на угол безвестной улицы. Слева приближается маленькая фигура мужчины в шляпе. Справа приближается маленькая фигурка женщины в шляпке. Эти двое пока не видят друг друга, зато мы со своей точки обзора видим, что они вот-вот встретятся и, быть может, даже столкнутся. Сейчас что-то произойдет, и будет засвидетельствовано. Эта секция магазина называется «Художественная литература».

Пропусту говоря, все вышеописанное, представленное в графической форме, всегда было мне близко как читателю и как романисту. Художественная проза в большей степени, чем любой другой жанр письменного творчества, объясняет жизнь и раздвигает ее границы. Биология, конечно, тоже объясняет жизнь, как и биография, и биохимия, и биофизика, и биомеханика, и биопсихология. Но все эти бионауки уступают биобеллетристике. Романы полнее всего раскрывают правду о жизни: о том, что она собой представляет, как мы ее проживаем, чему она может служить, как мы ею наслаждаемся и как ее ценим, как она рушится и как мы ее теряем. Романы говорят от имени и для пользы разума, сердца, глаз, чресл, кожи; сознательного и подсознательного. Что значит быть личностью, что значит быть частью какого-либо сообщества. Что значит быть одному. Одному, но в то же время с кем-то – вот в чем заключается парадоксальное положение читателя. Наедине с писателем, говорящим в тишине вашего разума.

И еще один парадокс: неважно, жив ли писатель или уже нет. Литература превращает героев, которых никогда не было, в реальных людей, ничем не отличающихся от ваших друзей, оживляет умерших писателей, и они делаются не менее живыми, чем ведущие теленовостей.

Итак, большая часть этой книги посвящена художественной прозе и родственным ей формам: эпической поэзии, эссе и переводам. Как работает литература, почему она работает и когда не работает. В глубине души все мы – существа-повествователи, а также искатели ответов. Лучшая беллетристика редко дает ответы, но исключительно четко формулирует вопросы.

Дж. Б.

Март 2012

¹ Семпе, Жан-Жак (р. 1932) – французский художник-карикатурист, является автором многочисленных обложек журналов «The New Yorker», «Punch» и более тридцати коллекций рисунков, опубликованных в разных странах мира. – Здесь и далее примеч. переводчика.

Обманчивость Пенелопы Фицджеральд

За несколько лет до смерти Пенелопы Фицджеральд мы встретились с ней за круглым столом в университете Йорка. Знал я ее очень мало, но восхищение мое было велико. Держалась она скромно и выглядела довольно рассеянной, словно меньше всего на свете хотела, чтобы ее воспринимали такой, какая она есть, – то есть лучшей из ныне живущих романистов Англии. И вела она себя будто какая-нибудь безобидная старушка, которая варит варенье и слабо ориентируется в этом мире. Создать видимость этого оказалось несложно, учитывая, что Пенелопа Фицджеральд действительно была бабушкой и – как выяснилось из побочных откровений в собрании ее писем – варила варенье (и готовила чатни²). Но маска эта была совсем неубедительной, ведь время от времени, как будто помимо воли, сквозь нее пробились исключительный ум и врожденное остроумие. Во время перерыва на кофе я попросил собеседницу подписать два романа, особенно мне полюбившихся: «Начало весны» и «Синий цветок». Помню, она долго рылась в тяжелой фиолетовой пластиковой кошелке с цветочным рисунком, которая вмещала все, что могло понадобиться в течение дня. Наконец там нашлась перьевая авторучка, и Пенелопа Фицджеральд после долгих колебаний и размышлений написала на титульном листе каждой из книг (казалось, в точности как я и рассчитывал) личные пожелания более молодому коллеге. Даже не пробежав глазами эти автографы, я убрал книги.

Мероприятие продолжилось своим чередом. Затем нас отвезли на вокзал, и мы вместе отправились из Йорка обратно в Лондон. Организаторы предоставили мне выбор: скромный гонорар и поездка эконо-классом или билет в первый класс, но без гонорара. Я выбрал второе.

Подошел наш поезд. Я подумал, что университет наверняка предложил такой выдающейся восьмидесятилетней писательнице билет в первый класс. Но, направившись в сторону нашего (как я предполагал) вагона, я увидел, что Пенелопа прошла к более скромным местам. Естественно, я к ней присоединился. Не помню, о чем мы говорили в дороге: возможно, я упомянул странное совпадение: мы опубликовали свои первые литературные работы в одной и той же книге («Антология рассказов о привидениях «Times», 1975); наверное, задавал обычные глупые вопросы: над чем она работает и когда выйдет ее следующий роман (позже я узнал, что, отвечая на подобные вопросы, она частенько лукавила). На станции Кингс-Кросс я предложил взять такси, так как мы жили в одном районе на севере Лондона. Нет-нет, возразила Пенелопа, она поедет на метро, ведь у нее имеется замечательный проездной билет, выданный бесплатно мэром Лондона (она говорила об этом как о личном подарке, а не как о льготе, положенной каждому пенсионеру). Я догадывался, что для нее тот день был еще длиннее, чем для меня, и настаивал на такси, но она продолжала невозмутимо упорствовать и привела решающий аргумент: по дороге от метро ей нужно купить молока, а если поехать на такси, придется потом специально выходить в магазин. Я не сдавался и заявил, что попрошу таксиста остановиться перед магазином и подождать, пока она купит молоко.

– Я как-то не подумала, – сказала она.

Но я все равно ее не убедил: Пенелопа решила ехать на метро – и точка. В вестибюле подземки я ждал, пока она откопает в своей бездонной кошелке проездной. Он где-то здесь, точно; но нет, даже после долгих поисков найти его не удалось. К этому моменту я уже потерял терпение (что наверняка отразилось у меня на лице), купил в автомате билеты и

² Чатни – индийская кисло-сладкая фруктово-овощная приправа или закуска.

провел ее вниз по эскалатору к северной ветке. В ожидании поезда она повернулась ко мне и сказала с легким волнением:

– Боже мой, это ведь я втравила вас в поездку на таком неблагородном транспорте.

Добравшись наконец до дому и все еще смеясь, я открыл подписанные книги, чтобы посмотреть, над чем она так долго думала. В «Начале весны» она написала: «С наилучшими пожеланиями, Пенелопа Фицджеральд», а «Голубой цветок» содержал послание, которое далось автору особенно тяжело: «С наилучшими пожеланиями, Пенелопа».

Ее жизнь и творческий путь, как и манера держаться, заставляли вас, можно сказать, врасплох, отвлекая внимание от того факта, что она была (или вскоре должна была стать) великой писательницей. В самом деле, ведь Пенелопа Фицджеральд росла в литературной среде: ее отец и трое его братьев были даровитыми братьями Нокс, чью биографию она впоследствии написала. Отец был редактором журнала «Punch»; мать, одна из блестящих студенток Сомервильского колледжа Оксфордского университета, тоже писала. Пенелопа, в свою очередь, также стала выдающейся студенткой Сомервиля: один из преподавателей, принимавший выпускной экзамен, был настолько поражен ее дипломным сочинением, что испросил согласия коллег оставить рукопись себе, а позднее даже заламинировал работу. Однако после подобного публичного признания ее заслуг, в период, который многие сочли бы лучшими годами для писательства, Пенелопа вышла замуж, родила ребенка и продолжала работать (в журнале «Punch», на Би-би-си, в министерстве продовольствия, затем в качестве журналиста и преподавателя). Когда она опубликовала свою первую книгу, биографию Берн-Джонса³, ей было уже пятьдесят восемь. Позднее, предположительно, чтобы отвлечь своего умирающего мужа, она написала комический триллер «Золотой ребенок». В период с 1975 по 1984 год она опубликовала еще две биографии и четыре романа. Эти четыре романа, небольшие по объему, основаны на личном опыте: каково управлять книжной лавкой, жить в плавучем доме, работать в войну на Би-би-си, преподавать в театральной школе. Они написаны искусно, но странно, приятны для чтения, но не представляют собой ничего выдающегося. Можно было подумать, что она (а к тому времени ей было уже далеко за шестьдесят), как и многие другие писатели, обращавшиеся к опыту собственной жизни, решит почивать на лаврах. Но нет: в течение последующего десятилетия, с 1986 по 1995 год, Пенелопа Фицджеральд опубликовала четыре романа: «Невинность», «Начало весны», «Ворота ангелов» и «Голубой цветок», которые и сделали ее знаменитой. Они очень далеки от ее будничной жизни; действие происходит во Флоренции 1950-х годов, в дореволюционной Москве, в Кембридже 1912 года и в Пруссии конца восемнадцатого века. Многие авторы начинают писать выдуманные, никак не связанные с их жизнью истории, а когда материал иссякает, возвращаются к более знакомым источникам. Фицджеральд сделала прямо противоположное – и, освободив произведения от собственной жизни, приблизилась к величию.

Однако с приходом публичного признания судьба ее выбрала не самый очевидный путь; писательница столкнулась с тем, что мужчины существенно ее недооценивали. В 1977 году издатель ее документальной прозы, Ричард Гарнетт, весьма недальновидно сообщил, что она «лишь дилетант в писательском деле», на что Пенелопа мягко ответила:

– Я спрашивала себя, сколько книг нужно написать и сколько точек с запятой удалить, чтобы тебя перестали считать дилетантом?

В следующем году, когда «Книжный магазин» вошел в шорт-лист Букеровской премии, она спросила Колина Хейкрафта, издававшего ее художественные сочинения, стоит ли написать еще один роман. На что тот жизнерадостно ответил, что если она решит продолжать писать романы, пусть не вздумает вешать их на него, а то, мол, и так уже накопилась куча

³ Берн-Джонс, Эдвард Коли (1833—1898) – английский художник и иллюстратор, один из наиболее видных представителей Движения ремесел и искусств. Широко известен своими витражами.

коротких романов с печальным концом. (Неудивительно, что Пенелопа сменила издателя, а Хейкрафт заявил, что его не так поняли.) Помню, Пол Терой рассказывал мне, как в 1979 году он, тогда член жюри Букеровской премии, ехал на поезде по Патагонии, читал произведения кандидатов и, решив, что ту или иную книгу не стоило даже обсуждать, выкидывал ее из окна прямо в проносившиеся мимо пампасы. Несколько месяцев спустя он с вежливой улыбкой вручал премию Пенелопе за роман «Оффшор». Книголюбы с Би-би-си также смотрели на нее свысока: радиоведущий Фрэнк Дилэни заявил, что она «победила потому, что книга не содержала сомнительных эпизодов и вполне годилась для семейного чтения», а телеведущий Роберт Робинсон снисходительно уделил писательнице немного эфирного времени в «Программе о книгах» и едва скрывал, что она, по его мнению, вообще недостойна премии. Даже когда Фицджеральд умерла, вечер ее памяти умудрился испортить какой-то напыщенный молодой выскочка-литератор.

Вы, наверное, можете возразить, что она получила Букеровскую премию не за тот роман (что не ново в истории этой награды), однако настоящая несправедливость заключалась в том, что она не получила ее ни за один из последних четырех романов. «Голубой цветок», выбранный книгой 1995 года большее число раз, чем любое другое произведение, на эту премию даже не выдвигали. «Букер» достался книге Кери Хьюм⁴ «Люди-скелеты». Однако у Фицджеральд сохранились приятные воспоминания, связанные с церемонией награждения. «Самым ярким впечатлением была реплика редактора «Financial Times», который, сидя за моим столом, взглянул на чек и сказал председателю Букеровского комитета: «Я смотрю, у вас поменялся главный бухгалтер». У обоих в глазах вспыхнул живой интерес».

В ее письмах много таких эпизодов, где профессиональный наблюдатель за человеческой природой найдет утешение и удовлетворение, а другие увидят только скуку и приземленность. Жизнь Пенелопы, проходившая у семейного очага и изредка прерываемая скитаниями, изобиловала экономическими кризисами. Журнал «World Review», в котором она работала редактором, разорился; ее муж Десмонд злоупотреблял алкоголем; плавучий дом, где они жили, дважды тонул, и все ее архивы погибли (в том числе военные письма мужа). Спасение пришло в виде муниципальной квартиры в Клапхэме⁵; там Фицджеральд собирала марки «Зеленый щит»⁶, а для окраски волос использовала чайные пакетики. Писать она могла только урывками, в свободное от семейных забот время, а зарабатывала сущие гроши, пока книга «Голубой цветок» не добилась успеха в Америке (где стала лауреатом премии «National Book Critics Circle Award»; в первый год своего существования премия присуждалась не только жителям Америки).

Тот факт, что Пенелопа Фицджеральд лишь к восьмидесяти годам сумела подняться на более высокую имущественную ступень, уязвлял ее самолюбие и служил предостережением начинающим писателям. С ней вечно случались какие-то несчастья: то она скатывалась по ступенькам, то выпадала из окна, то закрывала себя в ванной, то попадала в другие странные истории («В очереди на автобус меня сбили с ног, и на руке остался круглый синяк, напоминавший Каинову печать»). Часто она брала на себя вину за поступки, которых не совершала; даже чувствовала себя виноватой перед издателями, когда ее книжки не продавались. Обижать она тоже не любила. Как-то раз писательница пошла голосовать, и за порогом избирательного участка «к моему ужасу, женщина из партии консерваторов выхватила у меня

⁴ Кери Хьюм (р. 1947) – новозеландская писательница. В 1985 году единственный написанный ею роман «Люди-скелеты» получил Букеровскую премию.

⁵ Клапхэм – юго-западный район Лондона.

⁶ «Зеленый щит» – с 1963 года компания Tesco стала награждать своих покупателей марками, количество которых было пропорционально той сумме, которую они потратили. Клиенты смачивали их языком и наклеивали в специальные книжечки. Когда книжечка заполнялась, ее можно было обменять на товары, например, на радиоприемник или садовый инвентарь.

регистрационную карточку, приговаривая «Я собираю только *наши*, дорогая». Боясь ранить ее чувства, я так и не призналась, что принадлежу к либеральной партии. На ней в тот день была очаровательная зеленая шляпка и прочее. Я часто видела ее в церкви».

Эта «очаровательная зеленая шляпка» – авторская находка писательницы; ее неумная фантазия всегда стремится преобразовать увиденное. Вот строчки из письма военного времени:

*Ко мне на неделю приехал в увольнение брат. Спал он в коридоре.
Повар-датчанин принимал его за расквартированного солдата и каждый
раз, делая уборку, безжалостно проходил по нему пылесосом.*

Напрашивается мысль, что это был бы вполне естественный (хотя и сугубо датский) образ действий, будь ее брат и в самом деле расквартированным солдатом.

Иногда в жизни, которую она описывает, проскальзывает нечто большее, чем толика недалекости и приземленности. Так,

*я чинила свои сандалии, используя пластмассу под дерево (к
сожалению, у «Вулли» в продаже был только цвет «старый грецкий орех»)
и довольно хорошие новые пластиковые подошвы, тоже от «Вулли».*

Здесь есть отличие от обыкновенной приземленности: во-первых, я осознаю это; а во-вторых, на это толкнула нужда. Она знала, что делала и что писала. В то же время это и была ее жизнь.

Наряду с мягкостью и принятием вины на себя Пенелопа отличалась высокой нравственностью и острым неприятием людей, которых считала глупыми. Роберт Скидельски⁷ – это «вызывающий у нее сильное раздражение мужчина», лекция лорда Дэвида Сесила о Россетти – «полный провал». Кроме того, есть «вселяющий благоговейный трепет Малькольм Брэдбери»⁸, сделанный, по всей видимости, из пластика или какого-то желеобразного вещества, которое меняет форму в ваших руках и свысока отзывающийся о ее творчестве («мне хотелось вылить ему на голову банку майонеза с прозеленью»); или Дуглас Херд, председатель Букеровской премии с его убогим представлением о том, каким должен быть роман. О жизнеописании Диккенса, вышедшем из-под пера Питера Акройда, Фицджеральд лишь замечает с усмешкой: «Не понимаю, как биография Диккенса, написанная человеком, напроочь лишенным чувства юмора, может пользоваться таким успехом». А вот слова о собственном творчестве: «Говорят, я принадлежу к школе Берил Бейнбридж⁹. Это удачно излечивает от тщеславия».

«В целом, мне кажется, – сказала она своему американскому редактору в 1987 году, – что героями биографических произведений следует делать людей, которые вызывают у тебя уважение и восхищение, а героями художественных произведений – тех, кто, по твоему мнению, глубоко заблуждается». Фицджеральд снисходительна к своим героям и их миру, непредсказуемо остроумна и временами удивительно афористична; для ее манеры письма характерно незаметное включение в сюжет мудрых мыслей, которые органично прорастают в плоть романа, как в природе мох или кораллы. Ее вымышленные герои редко проявляют жестокость или намеренно совершают подлости: если им что-то не удастся или они причиняют кому-то вред, в основном это происходит из-за недостатка понимания и сочувствия, а не воображения. Основная проблема героев состоит в том, что у них нет понимания жизненных принципов: ведь нравственное достоинство зачастую находится лишь в шаге от соци-

⁷ Роберт Джейкоб Александр Скидельски, барон Тилтон (р. 1939) – британский экономист русско-еврейского происхождения.

⁸ Сэр Малькольм Стэнли Брэдбери (1932–2000) – британский писатель, ученый, литературный критик.

⁹ Берил Маргарет Бейнбридж (1932–2010) – английская писательница и сценаристка.

альной некомпетентности. Вот как об этом говорит невропатолог Сальватор в «итальянском» романе Пенелопы Фицджеральд «Наивность»: «В человеческих отношениях есть такие же дилетанты, как, скажем, в политике». Аристократическая семья Ридольфи, с которой этот герой должен породниться, склонна принимать опрометчивые решения: возможно, так они хотят осчастливить других людей. Такие люди склонны полагать, что любовь самодостаточна, а счастье может быть ее заслуженным следствием. Они высказывают свое мнение некстати. Этим качеством в равной степени наделены и мужчины, и женщины, но не все это признают. Так, Сальватора, не подозревающего, что он тоже наделен наивностью, просто более интеллектуальной, раздражает сила и беспечность наивности, проявляемой двумя женщинами:

Он пытался усмирить свой нрав. Ему пришло в голову, что Марта и Кьяра специально используют его, приводя в замешательство невежеством или, если хотите, наивностью. У здравомыслящего человека не найдется оружия против наивности, поскольку он обязан уважать ее, тогда как наивный едва ли знает, что такое уважение или здравомыслие.

Глубокое понимание сложной и многогранной природы наивности не только создает убедительные образы детей, но и способствует их участию в развитии сюжета. В 1996 году давний друг писательницы, Хью Ли, посетовал, что ее детские образы очень манерны. Не согласившись с этим, Пенелопа ответила: «Они – как мои собственные дети, которые всегда все подмечают. А когда заметят, обязательно невинно выскажут обличительную правду». В 1968 году писательница рассказала о разговоре с младшей дочерью, точнее, о ее осуждении:

Мария сильно огорчила меня тем, что 1) посмотрела на папу и меня со словами: «Какие вы смешные старички» и 2) сказала, что изучение литературы и искусства – это блажь, которая не приносит никакой пользы человечеству и ничему не способствует. Полагаю, так оно и есть. Она сказала это очень мягко. Моя жизнь, похоже, рассыпалась в прах.

В такие моменты писатели имеют некоторое преимущество над всеми прочими: неприятную ситуацию они в дальнейшем и могут использовать. Двадцать лет спустя мы знакомимся с прямолинейной Долли, младшей дочерью Фрэнка Рейда, владельца типографии в дореволюционной Москве. Когда Нелли, жена Фрэнка, по необъяснимой причине бросает семью и возвращается в Лондон, Фрэнк спрашивает Долли, не хочет ли она написать матери. Долли отвечает: «Не думаю, что мне следует ей писать». Фрэнк, чье простодушие показывает, что он лишен всякого самодовольства, спрашивает: «А почему бы и нет, Долли? Ты же не считаешь, что она поступила плохо?» Долли дает ответ, который обескураживает и его, и читателя: «Я не знаю, плохо или не плохо. Но то, что она вообще вышла замуж, в самом деле было ошибкой».

Первая реакция читателей на романы Фицджеральд, особенно на четыре последних, такова: «Откуда ей это все известно?» Откуда ей известно, как давали взятку городовому в дореволюционной Москве, и о технике книгопечатания, и о том, что на российской границе изымались все поставки игральные карты («Начало весны»)? Откуда она знает о неврологии, о пошиве одежды, о карликовости или о Грамши («Невинность»)? Откуда она знает об атомной физике, о медицинской помощи и об открытии сети магазинов «Селфриджес»¹⁰ («Ангельские врата»)? Откуда она узнала про порядки в тюрингской прачечной XVIII века, про броуновское движение, философию Шлегеля и солеварение («Голубой цветок»)? Первый очевидный ответ, который приходит в голову: она провела изыскания. А. С.

¹⁰ «Селфриджес» – небольшая сеть крупных универмагов для довольно состоятельных покупателей.

Байетт¹¹ однажды задала Фицджеральд последний из этих вопросов и получила ответ, что та «прочла от корки до корки документацию на немецком языке по соляным шахтам, чтобы лучше понять, как наняли ее героя». Однако мы, задавая вопрос «Откуда она это знает?», на самом деле имеем в виду «Как ей это удастся?» – как ей удастся передать свои знания в такой сжатой форме, так точно, динамично и ярко? В одном из романов она (как и любой застенчивый человек) побоялась оказаться многословной. «Я всегда замечая, что читатель обижается, если его перегружают информацией», – говорит она. И это не просто склонность к экономии языковых средств. Это искусство соотносить факты и детали так, что они получаются более выразительными, чем сумма составляющих. Роман «Голубой цветок» открывается известной сценой, изображающей день стирки в большом доме, когда постельное белье, сорочки и исподнее выкидывают из окон во двор. Когда вспоминаешь этот эпизод и силу производимого эффекта, всегда кажется, что это описание может растянуться на целую главу и даже в романе Фицджеральд требует не меньше семи-восьми страниц. Однако, решив проверить, я обнаружил, что оно занимает менее двух страниц, где наряду с изображением домашней обстановки описывается немецкая писательская философия и мучительная любовь. Я перечитывал эту сцену много раз, пытаясь найти ее секрет, но мне это не удалось.

Мастерство, с которым Фицджеральд использует различные источники, и стремление к лаконичности приводят нас к мысли, что в ее произведениях четко прослеживается повествовательная линия. Но это далеко не так: при помощи небольшого трюка читателя вводят в заблуждение, причем обычно с первой строчки. Вот как открывается роман «Начало весны»:

В тысяча девятьсот тринадцатом году поездка из Москвы до Чаринг-Кросс с пересадкой в Варшаве стоила четырнадцать фунтов, шесть шиллингов и три пенса и занимала двое с половиной суток.

Это производит впечатление публицистической точности, но лишь до тех пор, пока вы не осознаете, что практически любой другой писатель начал бы роман о России таким образом, чтобы главный герой-англичанин, а вместе с ним и читатель, отправился из Лондона в Москву.

Пенелопа Фицджеральд делает все наоборот: роман начинается с того, что герой покидает город, где будут разворачиваться события. Но предложение кажется таким обыденным, что вы даже не замечаете этого. А вот первая строчка романа «Голубой цветок»:

Джейкоб Дитмалер был не настолько глуп, чтобы не понять, что они приехали к его другу в день стирки.

И снова писательнице ничто не мешало преспокойно написать: «Джейкоб Дитмалер мог понять, что они приехали к его другу в день стирки»; но это более банально. Двойное отрицание в первом предложении сбивает нас с толку, так как мы ожидаем, что вступление окажется простым. Кроме того, возникает вопрос: «Так насколько же глуп был Джейкоб Дитмалер?» Помимо всего прочего, в выражении «в день стирки» Фицджеральд использует определенный артикль, хотя обычно в подобных случаях он не используется. Определенный артикль напоминает нам немецкое выражение «*am Waschtag*» и на уровне подтекста помогает почувствовать, что мы находимся в другом времени в другом месте. Это облегчает сопереживание герою. Такова одна из первых отличительных черт последних четырех романов: они не похожи на исторические романы, если рассматривать их как книги, в которых мы, современные читатели, переносимся в прошлое благодаря автору, который попутно предоставляет нам необходимую информацию. Скорее они похожи на принадлежащие к определенной эпохе романы, куда мы попадаем на равных правах с героями. Как будто мы читаем

¹¹ Антония Байетт (р. 1936) – английская писательница. Автор более двух десятков книг, носитель множества почетных ученых степеней различных университетов и лауреат многочисленных литературных наград и премий.

роман в период, когда он был написан, – и при этом остаемся в нашем собственном времени. Добродушная рассеянность Фицджеральд достигает кульминации в тех эпизодах, где весь мир, физически осязаемый и прочный, вдруг опрокидывается. В начале «Ангельских врат» ураган ужасной силы перевернул Кембридж: деревья лежали на земле вверх ногами, – и это в университетском городке, где все подчинено логике и здравому смыслу. А в конце романа номинальные ворота волшебным образом открываются, что можно принять за квазирелигиозный мотив или зловещий сюжет, позаимствованный из рассказов о привидениях (а возможно, и то и другое).

Ближе к концу романа «Начало весны» встречается еще сцена-прозрение: Долли просыпается посреди ночи на даче и видит Лизу, временную (русскую) гувернантку детей Рида, одетую на выход; нехотя та все-таки берет Долли с собой. Они идут по дорожке вдаль от света, льющегося через переднее окно дачи, пока «свет не скрылся из виду, хотя дорожка, казалось, была достаточно прямой». Вокруг них смыкается лес. Среди стволов берез Долли начинает видеть «нечто, похожее на человеческие руки, которые движутся, чтобы соприкоснуться друг с другом через белизну и мрак». На поляне, прижимаясь к стволу дерева, стоят мужчины и женщины. Лиза объясняет этим людям, что знает, они пришли туда из-за нее, но она не может остаться, поскольку должна вернуться с ребенком в дом. «Если она расскажет об этом, ей не поверят. Если она запомнит, то со временем поймет, что это было». Они идут по дорожке обратно, и Долли возвращается в постель, однако лес уже вторгся в загородный дом. «Она все еще чувствовала стойкий запах березового сока. В доме им пахло так же сильно, как и на улице». Понимает ли Долли, что видела – и понимаем ли мы? Что представляет собой эта сцена (которую мы видим только с точки зрения ребенка): сон, галлюцинацию, память лунатика? А если нет, то что же? Оживает ли лес, как это происходит в пантеистической поэзии Селвина Крейна, мечтателя-толстовца из этого же романа? Символизирует ли эта сцена пробуждение женщины или личное освобождение – для Долли, или для Лизы, или для обеих? Возможно, Долли видела подготовку к некоему языческому обряду весны (всего через несколько страниц промелькнет имя Стравинского). Или же тайная встреча в лесу имела откровенно политический, даже революционный подтекст (Лиза, как мы позже узнаем, вовлечена в политику)? Некоторые, даже скорее все эти интерпретации возможны и таинственным образом не отрицают друг друга. Этот короткий отрывок занимает всего три страницы текста, но, как и сцена с бельем в «Голубом цветке», в памяти он превращается в нечто большее. И снова мы спрашиваем себя: как же Фицджеральд это делает?

Один известный британский прозаик однажды описал опыт чтения романа Фицджеральд как поездку на дорогом автомобиле, в ходе которой через какую-то милю обнаруживаешь, что «водитель бросил руль»; другой, хваля «Начало весны», тем не менее назвал его «неорганизованным». Эти суждения кажутся мне глубоко ошибочными. В «Начале весны» есть сцена, когда Фрэнк Рид коротко размышляет о системе взяточничества в России. В его типографию врываются преступники, и один из них стреляет в Рида из револьвера; Фрэнку удается поймать стрелявшего, но он решает не заявлять о происшествии в полицию. Однако забывает о ночном стороже, который наверняка знает о случившемся, и не дает тому сто рублей «то ли как взятку, то ли на чай», чтобы купить его молчание. В результате сторож идет в полицию: *Очевидно, что там он получил намного меньше, но, видимо, ему срочно нужны были деньги. Вероятно, он попал в прочную сеть из мелких кредитов, долгов, выплат и описанного имущества, которая неумолимо, как трамвайные линии, опутывала весь город, квартал за кварталом.*

Романы похожи на города: некоторые организованы и распланированы с той же четкостью, что и схемы общественного транспорта, где каждый цвет имеет определенное значение; каждая глава – как движение от одной станции к другой, пока все герои успешно не достигнут конечной остановки в своей истории. Другие же, более тонкие и мудрые, не пред-

лагают путешественникам легко читаемую карту. Вместо того чтобы показать дорогу через город, они кидают вас в самый его центр, погружают вас в его жизнь, и вы сами должны найти маршрут. Возможно, структура и цель таких романов с первого взгляда не видны, так как основаны на скрытой сети «кредитов, долгов, выплат и потери права выкупа своего имущества», которая и представляет собой человеческие отношения. В таких романах не существует механического движения: они, прямо как в жизни, блуждают, останавливаются, бегут вприпрыжку, но с большей целеустремленностью и менее заметной структурой. Священник в «Начале весны», пытаясь доказать ясность божьего промысла на земле, говорит: «Случайных встреч не бывает». Эта фраза верна и для хорошей художественной литературы. Такие романы легко читать, ведь они содержат мелкие подробности, случаи из жизни и отражают ее динамику, но вот разгадать их иногда очень сложно. Ведь отсутствующий в тексте автор может уверенно предположить, что читатель так же утончен и умен, как и он сам. Романы Пенелопы Фицджеральд служат выдающимися примерами именно таких произведений.

«Непоэтичный» Клаф

В апреле 1949 года в Рим приехал тридцатилетний поэт-англичанин. Британские литераторы постоянно приезжали туда на протяжении столетия с лишним. В 1764 году город произвел такое сильное впечатление на Гиббона, что тот «потратил впустую или провел в восхищении несколько пьянящих дней, прежде чем смог приступить к хладнокровным и скрупулезным изысканиям». В 1818 году Шелли нашел римские памятники «безукоризненными». В следующем году город «восхитил» Байрона: «...он превосходит Грецию... Константинополь... все... по крайней мере, из того, что я видел». А в 1845 году в Рим впервые прибыл Диккенс, впоследствии сказавший своему биографу Джону Форстеру, что его «тронул и пленил» Колизей, как никакая другая достопримечательность в мире, «за исключением разве что Ниагарского водопада».

Наш молодой поэт-англичанин пребывал в хорошем расположении духа; никогда еще во взрослой жизни он не чувствовал себя счастливее. Глубокий кризис молодости (когда конфликт между религиозными убеждениями и тягой к наслаждениям заставил его отказаться от преподавания и научных изысканий в Оксфорде, поскольку он не мог более соответствовать «Тридцати девяти догматам англиканского вероисповедования») миновал; осенью его ожидала должность в Университетском колледже Лондона. Он был не только поэтом, но и знатоком Античности, поэтому мы вправе ожидать, что Рим произвел на него такое же впечатление, как и на его литературных предшественников. Однако ни город древних латинян, ни современный папский город поэта не тронули. Он написал матери:

«Собор Святого Петра меня огорчил: камень, из которого он построен, – это неприглядный гипсоподобный материал; и вообще Рим в целом можно назвать *строптивым* городом; римские древности в целом вызывают у меня интерес исключительно как древности, но отнюдь не как прекрасные творения... Погода стоит не слишком ясная».

Если вы захотите односложно описать тон, настрой и современный характер Артура Хью Клафа, для этого подойдет то единственное слово, которое выделено курсивом (курсив мой, а не Клафа): *строптивый*. Он не станет поддерживать установленные догматы официальной религии своей страны, если совесть и ум подскажут ему иное; точно так же не станет он поддерживать презумпции величия и красоты, если его глаза и эстетические представления говорят об обратном. Причем это свойство не было изначальной непочтительностью, ворчливым следствием потери багажа или расстройства желудка. Это было мнение, которое Клаф подтвердил, вписав его в первую песнь повести в стихах, сочиненной во время трехмесячного пребывания в городе:

Как огорчил меня Рим; с трудом понимаю, хотя
Строптивый – видится мне – слово подходит ему.
Нелепы камни руин, сохранность – глупее стократ,
Несочетаемость всех столь несовместных веков
Копится здесь, над настоящим с грядущим глумясь.
О небо, что ж древние готы не доконали его!
О небо, что ж новые готы не тронули этих церквей!

Шелли каждый вечер совершал пешую прогулку к Форуму, чтобы полюбоваться «видом возвышенного запустения». Клод, главный герой «Amours de Voyage»¹², остается равнодушным:

¹² «Amours de Voyage» – написанная в 1849 году эпистолярная повесть в стихах Артура Хью Клафа, разделенная на

Форум – что вижу я здесь? Арку да пару колонн.

А что же Колизей, чудо, которое Диккенс сравнил с Ниагарским водопадом?

Я допускаю: никто не оспорит размах Колизея.
Знали латиняне толк в шумных забавах толпы.
Но кто объяснит мне, какой мысли служил он у них?

Где другие находят величественность, Клод видит лишь массивность:

«Где камни нашел я, будет лишь мрамор!» – изрек Император.
«Где грезился мрамор, ныне лишь камни!» – ответит Турист.

Клод, подобно Клафу, – совершенно не возвышенный турист. Кроме того, он оказывается в городе, где история, проснувшись после долгой спячки, начинает вершиться вновь. Двумя месяцами ранее, в феврале 1849 года, Мадзини провозгласил Римскую республику, которую теперь готовился защищать Гарибальди. 22 апреля, удостоившись аудиенции у Мадзини, Клаф передал триумфатору-англофилу фумидор – подарок Карлайля. На другой день в письме своему другу Ф. Т. Палгрейву (будущему редактору «Золотой кладовой») он рассказал о своем посещении Колизея. Но описал поэт не бессмертное великолепие и даже не запущенные развалины, а сугубо современное событие: политический митинг в сопровождении доносящихся откуда-то сверху звуков оркестра, который исполняет государственные гимны. «Когда отзвучал самый великий гимн – не знаю, какой именно, – и люди стали хлопать в ладоши, кричать «Вива!» и требовать повторения, вокруг стал распространяться свет, и весь амфитеатр вдруг озарился... трехцветием! Огненно-красное основание, потом – два яруса зеленых, а сверху – простой белый. Как-то странно, скажешь ты; но это было изумительно, и, сдаётся мне, Колизей никогда не выглядел лучше...»

И в университетском курсе литературы, и с точки зрения английского канона Клафа часто рассматривают как фигуру второстепенную. Большинство читателей, вероятно, впервые встречается с ним в виде «Тирсиса»¹³ из одноименного стихотворения Мэтью Арнольда, которое, по меркам мемориального стихосложения, уделяет покойному другу поэта недостаточно внимания (Иэн Гамильтон назвал это произведение «сугубо снисходительным, если не сказать самодовольным»). Клафа, очевидно, считали безвременно ушедшим поэтом-арнольд-дианцем или же, учитывая его патетическое «Не говори: «Борьба была напрасной», – типичным малым викторианцем. Трудно вообразить нечто более далекое от истины, хотя в наше время уже нелегко изменить устоявшиеся представления. Как-то я в течение пяти лет убеждал почтенного профессора-литературоведа хотя бы прочесть Клафа: я посылал ему книги, а потом узнал, что параллельную кампанию в защиту поэта вел родной сын профессора. И все равно этот крупный ученый взялся за Клафа, лишь уйдя на покой и оставив преподавание английской литературы.

Поддерживает общее заблуждение и связь поэта с Мэтью Арнольдом. Они были друзьями и членами тайного братства (в школьные годы Клаф, чьи родители уехали в Америку, жил в доме Арнольдов); они прошли один и тот же курс наук в Регби и Оксфорде; но особенно наглядными были их различия. В годы студенчества друзья даже использовали в своих дневниках разные условные обозначения, помечая дни, когда предавались «гнусной

пять песен (глав), посвященная поездке группы англичан в Италию и соединяющая политические и личные мотивы.

¹³ Тирсис – пастух-поэт, герой седьмой эклоги Вергилия.

привычке» мастурбации: Клаф – звездочку, Арнольд – крестик. Арнольд, будучи четырьмя годами младше, в своих письмах выставлял себя более взрослым и мудрым. Он порицал Клафа за восторженность, за политическую активность (иронически называя его «гражданин Клаф») и за неумение – в отличие от него самого – отстраненно наблюдать за «тенденциями» наций. Когда в 1848 году Европу захлестнула волна революций, Клаф отправился во Францию, чтобы своими глазами увидеть события тех дней. Арнольд же не хотел «даже на час оказаться затянутым в Реку времени». В разгар волнующих событий того года Арнольд послал Клафу экземпляр «Бхагавад-гиты», расхваливая ее «рефлексивность и осторожность». Подобные отличия наблюдаются и в их поэзии. Арнольд вышел из китсовского романтизма, Клаф – из байронизма, в первую очередь из скептического, земного, остроумного в своем смещении тонов «Дон Жуана». Если сегодня, не называя имен, поставить рядом Арнольда и Клафа, видимо, сложится впечатление, будто их разделяет по меньшей мере поколение. Арнольд – звучный, возвышенный поэт, который защищает культуру как от анархии, так и от мещанства, но, по существу, отсылает нас в прошлое, к канону, к великой традиции западной цивилизации, берущей начало в Античности. Клаф также не был чужд этому наследию: отдавая другу дань уважения, Арнольд в своей лекции «О переводах Гомера» охарактеризовал его как поэта, обладающего «рядом достойных восхищения качеств», и как человека, отмеченного «гомеровской простотой литературной жизни». И все же Арнольд принимает, ассимилирует – и укрощает – Клафа. Найдя в характере Клафа определенную невротичность, «расшатанный винтик в его общей организации», он счел, что его поэзия тоже отмечена нестабильностью и почти лишена утонченной красоты. Просто Арнольд полагал себя более поэтичным и более артистичным, нежели Клаф, точно так же, как Китс ставил себя выше Байрона, чьего «Дон Жуана» он характеризует как «показного» («Ты говоришь о лорде Байроне и обо мне, – писал Арнольд Джорджу Китсу. – Разница между нами огромна. Он описывает то, что видит; я описываю то, что рисую в воображении. Моя задача куда сложнее. Ты же понимаешь, это колоссальная разница»). Однако те качества, которые Арнольд считал недостатками поэзии Клафа, со временем, похоже, стали восприниматься именно как достоинства – прозаическая разговорность, временами граничащая с неуклюжестью, приверженность честности и сарказму, а не учтивости и такту, открытая критика современной жизни, называние вещей своими именами. Если бы Арнольд умер первым и Клаф посвятил бы ему элегию, он, скорее всего, обратился бы к покойному другу «Мэтт», а не окрестил в честь какого-то вергилиевского пастуха.

Стихотворение Арнольда, в котором мы находим самое непосредственное обращение к нашим современникам, называется «Пляж в Дувре» (хотя сам поэт ставил его не слишком высоко). Анализ метафизического тупика, в который зашел безбожный мир, начинается с описания природы, затем включает упоминание Софокла, далее декларирует центральную метафору прилива и, наконец, употребив аллюзию к Фукидиду, приходит к мрачному заключению; стиль произведения включает такие выражения, как «луною отбеленная земля», «яркий пояс в складках» и (знаменитое) «темнеющая гладь». Слог Арнольда размерен, скорбен и величав. Однако рассмотрим «темнеющий» и «строптивый». Рассмотрим также «Последний декалог», стихотворение Клафа, посвященное религиозным убеждениям и тому, что с ними стало. Оно строится как сардоническая пародия на Десять заповедей, и вольномыслие (или богохульство) этого произведения на столетие опередило «Житие Брайана»¹⁴.

Других богов не почитай; к чему

¹⁴ «Житие Брайана» – комедия 1979 года, написанная, поставленная и сыгранная участниками комик-группы «Монти Пайтон».

Молиться двум, коль можно одному?
И помни, что литых кумиров нет,
За исключением разве что монет.

Эти стихи, подрывая основы церкви и государства, бросают тень подозрения на мотивы каждого добропорядочного христианина:

Не убивай; печется враг пускай о том,
Чтоб самому расстаться с животом,
Не возжелай чужой жены – она
другим обычно даром не нужна.

Маргарет Тэтчер, как известно, призывала нас вновь открыть для себя «викторианские ценности»; Клаф давным-давно эти ценности препарировал:

Не укради; пустое это дело:
Ловчи – и набивай карманы смело...
На дом чужой не разевай свой рот —
Пусть твой сосед от зависти умрет.

Викторианский культ богатства и денег, столь успешно внедренный у нас в стране за последние три десятилетия, получил дальнейшее освещение в произведении Клафа «Dipsychus» – последней из трех его больших поэм. Нынешние дельцы из Сити, которые на шоссе требуют уступить дорогу своим огненно-красным «Феррари», а в ресторанах Гордона Рамзи¹⁵ требуют вино, стоимость которого выражается четырехзначной цифрой, являются двойниками своих викторианских предшественников:

По городу мчусь – и на все мне плевать;
А людям неведомо, как меня звать.
Окажется сбитым какой-нибудь хам —
Я денег ему на лечение дам.
Как славно, что деньги не надо считать, йе-йе!
Что деньги не надо считать...
За стол нам несут дорогое вино.
Кто что подумает – нам все равно.
Не мы виноваты, что всякая голь
Не ест словно принц и не пьет как король.
Как славно, что деньги не надо считать, йе-йе!
Что деньги не надо считать...

Поэме «Amours de Voyage» предпосланы четыре эпитафия. Первые три соотносятся с главными темами: себялюбие, сомнение, путешествие; четвертый, заимствованный из Горация, возвещает о стиле: «Flevit amores / Non elaboratum ad pedem» («Оплакивал он любви / Необработанным слогом»; правда, у Горация сказано «amore» – «любовь»). Слог Клафа – «необработанный» в сравнении с арнольдовским; и в «Amours de Voyage» – как и в первой поэме, «The Bothie of Tober-na-Vuolich», – Клаф использует редкий размер, гекзаметр. Ударение в нем более глухое, нежели в обработанном и популярном пентаметре, но при этом

¹⁵ Знаменитый британский повар, ведущий кулинарных телешоу, владелец сети ресторанов.

оно задает все тот же спонтанный, разговорный, непафосный тон. Ритмы Клафа – бродячие, грохочущие, спотыкающиеся; у него есть потребность менять направление и тональность, перемещаться в пределах одной строки от истории цивилизации к любовной сплетне, от высокого анализа к быстрой шутке. Когда Клаф задумывал свой первый поэтический сборник, Арнольд, сетуя на «дефицит прекрасного», писал другу: «Я сомневаюсь в том, что ты – художник». Вышедшую в свет поэму «The Bothie of Tober-na-Vuolich» Арнольд счел слишком бездумной: «Если оценивать твои стихи в целом, со всей откровенностью, то скажу следующее: в них нет *естественности*» (и это говорит Мэтью Арнольд...). Он просил Клафа подумать, добивается ли тот красоты, и напоминал ему, «сколь глубоко непоэтичен нынешний век и весь антураж. Не сказать, что не глубок, не благороден, не трогателен; просто непоэтичен». Арнольд принял решение переступить или преобразовывать – или отвергать – непоэтичность; Клаф решил ее воплощать: он – «непоэтичный» поэт.

Потому-то в «Amours de Voyage» столько неарнольдианских персонажей (Мадзини, Гарибальди, генерал Удино) и примет: путеводитель Мюррея¹⁶, заказ кофе латте... Это произведение абсолютно современно; оно появилось в ту эпоху, когда Италия переживала процесс мучительного воссоединения (и посвящено ей); в нем есть и пальба, и война, и одно из блестящих литературных воплощений сумбурного убийства – посреди площади в засаду попадает священник, который пытался убежать из города, чтобы присоединиться к осаждающим войскам:

Не видели ль вы мертвеца? Нет; – И я усомнился;
Сам я был в черном, не знал, чего ждать; –
Но рядом со мною гвардеец, поодаль от гвалта,
Со свистом сломал свою шпагу о черную шляпу, упавшую в
пыль, –
Я двинулся прочь с Мюрреем в руке и, слегка наклонившись,
Сквозь ноги толпы увидел мертвого ноги.

Кроме всего прочего, это стихотворение задумчиво и полемично: оно – об истории, о цивилизации, о человеческом долге действия. И, как сообщает нам заглавие, это любовная история; точнее, коль скоро это не кто-нибудь, а Клаф – в некотором роде современная, на грани фола, почти-но-не-совсем любовная история, с неравноправием, непониманием, мучительным самоанализом и безумным, многообещающим, ничего не обещающим преследованием, подводящим нас к неопределенному финалу.

Была ли часть эмоционального пути Клода пройдена самим Клафом – в Риме и севернее, весной и летом того же 1849 года, – теперь уже, к счастью, не установить. Во всяком случае, Клаф для изображения рассказчика выбирает приемы, подчеркивающие различия между ними. Во-первых, Клод в первой же песне предстает весьма непривлекательной личностью: это высокомерный сноб, уставший от мира и снисходящий до семьи английских буржуа (включая трех незамужних дочерей), с которыми свела его жизнь. Для Клода «средний класс» – «аристократы ни с кем – ни с человеком... ни с Богом»; его презрительные ноздри чуют «лавочный дух», и он в открытую признает «позорную радость радовать низших». Таким он создан, полагаем мы, чтобы – подобно заносчивым мужским персонажам Джейн Остен – впоследствии быть укрощенным и очеловеченным любовью предположительно низших. Во-вторых, Клод совершенно не похож на автора ни в вопросах религии (Клод католик, тогда как сам Клаф скорее неверующий), ни в вопросах политики. До поры до времени

¹⁶ Путеводители Мюррея (Англия, 1836), наряду с Бедкером (Германия, 1835), относились к самым популярным и просуществовали до первых десятилетий двадцатого века.

Клод избегает общественной жизни и презирует «людские мнения», предпочитая отстраненное, критически-эстетское отношение к жизни, – в этом он ближе к Арнольду, читающему «Бхагавад-гиту», чем к либеральному, держащему руку на пульсе событий Клафу, который теперь подписывает свое очередное римское письмо Пэлгрейву «Le Citoyen malgry lui». Ход событий в поэме ускоряется, когда защита Рима от французской армии, осаждающей город, «чтобы вернуть на престол Папу с Туристом», ввергает Клода в современный мир политики и войны; сходным образом тесное общение с семьей Тревеллинов, которые проявляют отсутствующую у героя восторженность («Рим – город чудесный», – захлебывается Джорджина), ввергает его в состояние влюбленности, или (как застенчивого интеллектуала) почти-влюбленности, или быть-может-влюбленности, или такого умонастроения, в котором все, что может оказаться любовью, становится предметом яростных внутренних споров. В одном из ответов Юстасу (чьи письма остаются за кадром; приводится только реакция на них Клода – прием, обеспечивающий резкие скачки повествования) герой исправляет ошибку друга: «Ты заключил, что я влюблен, но с этим я согласен лишь отчасти».

Центральное место в поэме занимает дискуссия о «точном мышлении» и о способах преобразования этого мышления в действие, а также о том, служат ли когда-либо эмоции, как противоположность разума, правомерным основанием для действий и – прежде всего – стоит ли вообще действовать (хотя, конечно, в таком случае действие должно быть в первую голову основано на абсолютно точном мышлении), и, как очень скоро заметит любой разумный читатель, именно эти сверханалитические «прения» (термин Клода) наиболее обескураживают женщину, склонную, вероятно, полагать, что ее, вероятно, склонны полюбить. Если Клафу свойственно постромантическое видение Рима, то Клод, как влюбленный, соотносится с какими бы то ни было байроническими предшественниками в меньшей степени, чем с теми нерешительными, застенчивыми, скованными созданиями, что населяют русскую литературу девятнадцатого века. Клод «слишком уклончив», замечает Джорджина; да и сам он впоследствии пожалеет о том, что (тоже совершенно неарнольдское выражение) нес «всякий вздор». Клод служит примером того, как губительно для влюбленного рассматривать другую сторону вопроса и напоминать себе о преимуществах отсутствия любви: «Все ж на худой конец, останутся комната, книги» – эта строка звучит предвосхищающим жутковатым эхом к отрешенной «Поэзии отбытий» Филипа Ларкина: «Книги, фарфор, бытие / Предосудительно мило».

Таким образом, «Amours de Voyage», эта великая длинная поэма и одновременно великая короткая новелла, в конечном счете повествует о неудаче, о недостигнутом дне, об ошибке толкования и избытке анализа, о малодушии. Но малодушие обычно интересует писателя больше, чем мужество, точно так же, как неудача привлекает его более, чем успех; и, возможно, как замечает Клод в одном из самых своих леденящих рассуждений, «стремленье к доброте послужит ей заслоном».

Что же касается успеха, то поэма «Amours de Voyage» была впервые напечатана в журнале «Atlantic Monthly» в 1858 году, и сегодняшние авторы, которых волнуют авансы, ставки, оплата корректуры, упоминание их фамилий, агенты, статус, могут поразмышлять о том, что это был единственный случай за всю жизнь Клафа, когда он получил за свои стихи пусть мизерный, но гонорар.

Джордж Оруэлл и проклятый слон¹⁷

Мистер и миссис Возн Уилкс, получившие у своих подопечных прозвища Самбо и Флип, заслуживают некоторого сочувствия. В течение первых десятилетий двадцатого века они были владельцами приготовительной школы на южном побережье Англии. Это учебное заведение мало чем выделялось из общего ряда: скверная кормежка, плохо отапливаемое помещение, телесные наказания – все это было в порядке вещей. Школьную программу там усваивали «со скоростью страха», как выразился впоследствии один из выпускников. День начинался с погружения в холодный зловонный бассейн; мальчики доносили друг на друга школьному начальству за гомосексуальные наклонности; день ото дня моральное состояние отдельных учеников определялось тем, оказывались они в фаворе у Флип или нет. Но кое в чем это учебное заведение было лучше многих: оно славилось хорошей успеваемостью; Самбо поддерживал контакты с ведущими частными школами, в первую очередь с Итоном; способные мальчики из приличных семей обучались за половину стоимости. Такой акт великодушия был небескорыстным: взамен эти ученики должны были прославлять школу академическими достижениями. Зачастую так и получалось; Уилксы, вероятно, гордились тем, что приняли на льготных условиях сыновей отставного майора Мэтью Коннолли и бывшего колониального чиновника Ричарда Блэра, служившего в департаменте по экспорту опиума при индийском таможенном управлении. Эти мальчики, Сирил и Эрик, получили премию Хэрроу (за победу в национальном конкурсе по истории), а впоследствии заслужили стипендию для поступления в Итон. По всей вероятности, Уилксы считали, что вложения их окупились, а счета проверены и закрыты.

Но англичане, принадлежащие к определенному классу общества, особенно те, кто получил образование в частной школе-интернате, вдали от дома, зачастую обнаруживают склонность к навязчивым воспоминаниям и оглядываются на годы учебного заточения либо как на изгнание из семейного рая, либо как на болезненный опыт знакомства с чужой властью, либо, совершенно напротив, как на золотое, безмятежное время, еще до столкновения с суровыми реалиями жизни. А потому случилось так, что накануне Второй мировой войны Уилксы, к своему вящему неудовольствию, оказались в центре широкомасштабных обсуждений и споров. Сын майора Коннолли юный Сирил, заслуживший в школе Святого Киприана прозвище Тим и репутацию ирландца-бунтаря (пусть и прирученного), опубликовал свое сочинение «Враги таланта». Довольно подробно описывая суровые и жестокие нравы школы, носящей прозрачное имя Святого Вульфрика, Коннолли вместе с тем признает, что по общим меркам школа эта давала «хорошо организованное и крепкое» образование, которое пошло ему на пользу. Флип он характеризует как «способную, честную, темпераментную и энергичную». Склоняясь к эдемскому морализаторству (особенно в том, что касается Итона), Коннолли вспоминал яркие радости: чтение, уроки естествознания и гомозротическую дружбу. Последнему предмету посвящено несколько задумчивых страниц. Для Уилксов книга «Враги таланта», увидевшая свет в 1938 году, была, очевидно, не меньшим бедствием, чем пожар, который на следующий год уничтожил школу Святого Киприана до основания. Флип написала Коннолли резкое письмо по поводу «вреда, причиненного двум людям, так много сделавшим» для него, и подчеркнула, что «книга нанесла тяжелый удар» ее мужу, когда тот был болен и особенно уязвим.

В течение последующих тридцати лет не прекращались дебаты об истинной сущности Уилксов, то ли ответственных педагогов, то ли садистов-интриганов, и, шире, о последствиях отрыва восьмилетних мальчиков от родительского дома: ведет ли это к формирова-

¹⁷ Заглавие отсылает к эссе Дж. Оруэлла «Убийство слона» (1950).

нию характера или к деформированию его? Одновременно с Коннолли и Блэром в школе Святого Киприана учился будущий фотограф Сесил Битон, который выделялся обаянием и подкупающей способностью к исполнению песни «Будь ты единственной девушкой в мире, а я – единственным пареньком»¹⁸. Битон одобрил Коннолли за «разоблачение никчемности и снобизма Флип и ее свиты». Другие тоже не остались в стороне, например, естествоиспытатель Гэвин Максвелл или спортивный обозреватель Генри Лонгхерст, специализировавшийся на игре в гольф: он грудью встал на защиту Флип – «самой потрясающей, выдающейся и незабываемой женщины, равных которой нельзя надеяться встретить за всю свою жизнь». Коннолли впоследствии раскаялся. В августе 1967-го в возрасте девяти лет Флип умерла, и он приехал на ее похороны, рассчитывая, по всей вероятности, на сентиментальную встречу, увлажненные глаза и всепрощающее рукопожатие. Но ничуть не бывало. Сына майора встретили как сомнительную личность и обормота, то есть типичного литератора. В порыве жалости к себе Коннолли отметил, что с ним «никто не разговаривал».

Кончина Флип привела к самой бурной и ожесточенной стадии дебатов. Через десять лет после публикации «Врагов таланта» Эрик Блэр, к тому времени уже ставший Джорджем Оруэллом, написал эссе «Таковы, таковы были радости детства» – в дополнение к истории Коннолли. При жизни автора, а также Флип оно не могло быть опубликовано в Великобритании, поскольку это грозило обвинениями в клевете, но в 1952 году его напечатал американский журнал «Partisan Review». Лонгхерст, раздобывший номер этого журнала в Гонконг, «был так потрясен, что никогда больше его не перечитывал». Через сорок лет после первой британской публикации, через шестьдесят лет после написания и почти столетие спустя после описанных событий «Таковы, таковы» сохраняют свою сокрушительную силу и ледяную ярость беспощадного разоблачения. Оруэлл не стремится дистанцироваться: он сохраняет изначальные эмоциональные реакции юного Эрика Блэра на ту систему, в которую его бросили. Однако теперь, как Джордж Оруэлл, он способен анатомизировать экономическую и классовую структуру школы Святого Киприана и ту вертикаль власти, с которой ученику предстояло столкнуться впоследствии, – взрослую жизнь и общественно-политическую сферу: в этом смысле такие школы совершенно справедливо именовались «приготовительными».

Оруэлл также передает неутраченную боль затравленного ребенка, боль, которая порой изливается на страницы его книг. Вот как он описывает некоего младшеклассника, сына родителей-аристократов, который пользовался привилегиями, недоступными обучавшемуся за половинную стоимость Блэру: «убогое, болтливое существо, почти альбинос, смотревший вверх слабыми глазками, с вечно дрожащей каплей на кончике длинного носа». Когда этот мальчик за едой поперхнулся, «у него из носа прямо в тарелку хлынули сопля – отвратительное зрелище. Любого ученика рангом ниже тотчас же обозвали бы грязной скотиной и выдворили из столовой». Оруэлловская обличительность производит обратный эффект: читатель может только пожалеть этого мальчонку, который не был повинен в том, что у него такие волосы, обильные выделения из носового канала и особые жизненные обстоятельства.

Если Коннолли, по его собственному признанию, был в школе Святого Киприана бунтарем прирученным, то Оруэлл – самым настоящим: Коннолли писал, что Блэр, «единственный из всех учеников был интеллектуалом, а не попугом». И если мальчик – отец мужчины, то рассказ писателя о детстве иногда служит надежным проводником по его взрослому мышлению (в школе Святого Киприана Блэр осуждал мальчиков за гомосексуальность – «одну из склонностей, о которых полагалось доносить»; десятилетия спустя, во время «холодной войны», Оруэлл доносил в Форин-офис на политически неблагонадежных). «Таковы, таковы

¹⁸ «Будь ты единственной девушкой в мире, а я – единственным пареньком» (1916) – популярная песня Ната Д. Эйера на слова Клиффорда Грея.

были радости» – это повествование о жизни английской приготовительной школы, но вместе с тем – и о политике, классовой системе, империи, психологии взрослых. И зрелые взгляды автора на эти предметы питают его исправительный пафос.

Жизнь была иерархически упорядоченной, и все происходящее было правильным. В ней были сильные, которые заслуживали победы и всегда побеждали, и были слабые, которые заслуживали поражения и терпели поражение всегда, бесконечно.

Та же машинистка, которая отпечатала «Таковы, таковы» в окончательном, чистовом варианте, печатала и «1984»; и ритмика, и смысловой посыл этих двух произведений, по всей вероятности, навевали ей мысли о некотором сродстве.

Английская королева по совету своего правительства присуждает дворянские титулы; нация в целом не столь официальным образом присуждает титул национального достояния. Для получения такого титула недостаточно добиться выдающихся профессиональных успехов – нужно стать отражением некоторых аспектов самоощущения нации (и недопустимо показывать, что ты жаждешь этой чести). Характерно, что национальными достояниями становятся актеры, спортсмены или – все чаще – завсегдатаи телеэкранов. Ныне живущему писателю стать национальным достоянием нелегко, но возможно. Существенную роль играет обаяние; важно также воздерживаться от угроз и не умничать напоказ; следует обнаруживать проницательность, но не щеголять интеллектом. Чрезвычайно удачным национальным достоянием ушедшего столетия был Джон Бетжемен, чьи доброжелательные, непосредственные выступления по телевидению компенсировали такой его недостаток, как принадлежность к поэтическому цеху. А вот Ивлин Во, современник Бетжемена, никогда не смог бы сделаться национальным достоянием: он выказывал презрение тем, чье мнение не уважал, слишком резко, слишком открыто. Претенденту на звание национального достояния не возбраняется иметь политические взгляды, но совершенно непозволительно выражать гнев, самодовольство или высокомерие. В последние годы общепризнанного статуса национального достояния добились двое писателей – Джон Мортимер и Алан Беннетт: старомодные либералы, доведись им столкнуться с бесноватым ксенофобом-криптофашистом, они, кажется, предложили бы ему бокал шампанского (Мортимер) или кружку горячего шоколада (Беннетт), а после завели бы разговор на безобидные темы, чтобы найти точки соприкосновения.

Тем же речь, кого уже нет в живых, трудно удержать статус национального достояния или приобрести его посмертно. Это совсем не то же самое, что быть Великим Писателем. Важны следующие факторы.

1. Репрезентативность – способность представлять нацию у себя в стране и заявлять о ней за рубежом, причем именно в таком виде, в каком она желает быть представленной и заявленной.

2. Элемент гибкости и интерпретируемости. Гибкость дает писателю возможность создать себе более привлекательный, хотя и не вполне правдивый имидж; интерпретируемость означает, что мы все сможем найти у него (или у нее) более или менее то, что пожелаем.

3. Патриотический стержень; этим свойством – или чем-то внешне похожим – должен обладать даже критически настроенный по отношению к своей стране писатель. Так, Диккенс, по замечанию Оруэлла, принадлежит к тем писателям, кого удобно присваивать («марксистам, католикам и, превыше всего, консерваторам»). К тому же он вполне удовлетворяет третьему условию: «Диккенс нападал на английские институты с такой свирепостью, которой после него не проявлял никто. Но делал он это таким образом, что не вызывал к себе ненависти, и более того, как раз те люди, на которых он обрушивался, проглатывали его столь безоглядно, что сам он сделался национальным институтом». Нечто подобное произошло с Троллопом, который – отчасти с помощью безжалостных телепостановок, но не

в меньшей степени благодаря изобретению им стоячего почтового ящика – вплотную приблизился к границе национального достояния. Своей близостью к почетному статусу он в огромной степени обязан также общественно значимой поддержке двух премьер-министров – любителей его творчества: Гарольда Макмиллана и Джона Мейджора (при том что Троллоп терпеть не мог тори).

А что же Джордж Оруэлл? Узнай он, что после своей смерти, последовавшей в 1950 году, стал неуклонно продвигаться к статусу национального достояния, это вызвало бы у него удивление и, несомненно, раздражение. Он интерпретируем, гибок, репрезентативен, патриотичен. Его порицание империи приветствуется левыми; его порицание коммунизма приветствуется правыми. Он предостерегал нас, что неправомерное использование языка оказывает разлагающее воздействие на политику и общественную жизнь, и эта идея приветствуется почти всеми. Он говорил: «Хорошая проза – как оконное стекло», и эта мысль приветствуется теми, кто, живя в стране Шекспира и Диккенса, не доверяет «изысканной» литературе¹⁹. Оруэлл с недоверием относился к любому, кто «слишком умничают». (Это ключевое английское подозрение; самым знаменитым выражением его стало сделанное в 1961 году заявление лорда Солсбери²⁰, приверженца империалистически настроенных правых тори, который заклеил Иэйна Маклауда, министра по делам колоний и члена левого крыла тори-реформаторов, как «чересчур умного».)

Оруэлл использовал слова «эрудит», «интеллектуал», «интеллигенция» для выражения неодобрения, терпеть не мог «Блумсберийский кружок»²¹ и не просто ожидал, но надеялся, что по уровню продаж «Хижина дяди Тома» даст фору произведениям Вирджинии Вулф. Он едко высмеивал элиту, считая правящий класс «глупым». В 1941 году он объявлял, что Британия – самая классовая страна на земле, управляемая «стариками и слабоумными», «семья, во главе которой стоят не те люди»; однако при всем том признавал, что правящий класс «морально честен и тверд», а в военную пору «вполне готов расстаться с жизнью». Положение представителей рабочего класса он описывал сочувственно и гневно, считая, что рабочие мудрее интеллектуалов, но не идеализировал их; в своей борьбе они виделись ему «слепыми и неразумными», как растение, тянущееся к свету.

Оруэлл и в других вопросах проявляет свою глубинную английскую сущность. Ему совершенно чужды теоретизирования и подозрительны обобщения, не основанные на конкретном опыте. Он моралист и пуританин; невзирая на популизм и сочувствие к рабочему классу, он брезглив, нетерпим к запахам тела и нечистот. Его изображение евреев столь карикатурно, что граничит с антисемитизмом; он ничтоже сумняшеся использует такие гомофобские выражения, как «извращенцы-леваки» и «голубые поэты», как будто это общепринятые социологические термины. Он не приемлет кухню других народов и считает, что французы ничего не смыслят в кулинарии; при этом, увидев в Марокко газель, он мечтает о мятном соусе. Он требует, чтобы люди заваривали и пили чай строго определенным образом, а в редкие минуты сентиментальности рисует в своем воображении идеальный паб. Его не интересуют земные блага, одежда, мода, спорт, какие бы то ни было фривольности – разве что это фривольности такого рода (например, открытки с видами пляжей или журналы для маль-

¹⁹ «Вокзальные» романисты, досадуя на недоступность статуса (зрелище столь же комичное, сколь вид серьезных романистов, сгущающих на уровень продаж), привычно используют для подтверждения своих достоинств одно или два сравнения: с Диккенсом, который похвалил бы их за популярность среди широких слоев общества, и с Оруэллом, который похвалил бы их за «простоту» (то есть примитивность) стиля. – Примеч. автора.

²⁰ Лорд Солсбери (1830—1903) – британский государственный деятель, премьер-министр Великобритании в 1885, 1886—1892 и 1895—1902 годах.

²¹ «Блумсберийский кружок», или «Группа Блумсбери», – группа английских интеллектуалов, писателей и художников, выпускников Кембриджа. В кружок входили Вирджиния Вулф, ее подруга Вита Сэквилл-Уэст, Литтон Стрейчи, Э. М. Форстер, Д. Гарнетт, художники Дора Каррингтон и Дункан Грант, историки искусства К. Белл и Р. Фрай, экономист Джон Мейнард Кейнс, ориенталист Артур Уэйли, философ и математик Бертран Рассел и др.

чиков), которые ведут к более широким социальным размышлениям. Он любит деревья и розы, а секс практически не упоминает. Из всех беллетристических жанров он отдает предпочтение эссе – сугубо английской литературной форме. Он – нескладный правдолюб, а что (любят притворно вопрошать англичане) может быть более английским? Наконец, выбирая псевдоним, он остановился на имени христианского святого, покровителя Англии. В святцах и в списках национальных достояний встречается немного Эриков. Разве что святой Эрик, да и тот был швед, а не полноценный, признанный папой римским святой.

«Переосмысливать свою историю, – писал Эрнст Ренан, – вот что, среди прочего, требуется для бытия нации». Ренан не случайно сказал «бытия», а не «становления»: самообман – это постоянное требование, а не просто миф, возникший на первоначальном этапе создания государства. Аналогичным образом для бытия нации необходимо переосмысливать – и время от времени обновлять – культовые фигуры. Тот Оруэлл, которого англичане причислили к лику святых, – потомок пинающего камни, питающегося мясом здравомыслящего доктора Джонсона (еще одного гибкого культового конструкта). И тот же Оруэлл пишет издателю Фредерику Уорбургу в октябре 1948 года: «С моей точки зрения, Сартр – пустозвон, и я собираюсь отправить его в отставку». Того же самого Оруэлла отличают четкость мысли, простота изложения, нравственная прозрачность и правдолюбие. Однако не все так просто, даже в смысле правдолюбия, и высказывание Оруэлла «Всякое произведение искусства – в той или иной мере пропаганда» должно настораживать (и наводить на мысль, что изречение это применимо прежде всего к журналистике). Возьмем оруэлловское обличение школы Святого Киприана. Хотя создавалось это произведение три десятилетия спустя после злоключений юного Эрика Блэра, в нем гораздо больше желчи, нежели в рассказах всех остальных, кто писал об этой школе. Доживи Оруэлл до похорон Флип, месть спортивных обозревателей, писавших на темы гольфа, была бы достойна самой школы, увековеченной писателем. Но было ли повествование Оруэлла столь беспощадным потому, что он видел больше правды, чем другие, или потому, что время его не смягчило, или потому, что задним числом он ясно понял, до какой степени система образования искажала юные умы и души в угоду более широким целям британского истеблишмента и Британской империи? И (не) нажимал ли он пропагандистским пальцем на чашу весов?

В истории литературы есть один краткий миг, который желали бы засвидетельствовать многие оруэллианцы: это встреча биографа Оруэлла Бернарда Крика и вдовы Оруэлла Сони в ресторане «Берторелли». Крик осмелился подвергнуть сомнению полную правдивость одного из самых известных документальных произведений Оруэлла – «Убийство слона». Соня, «к восторгу всех остальных посетителей», сообщает Крику, «завопила» на него через столик: «Естественно, он застрелил проклятого слона. Он же ясно сказал. Вечно вы сомневаетесь в его проклятой честности!» Вдова, как вы понимаете, вопила за Англию. Ибо Англия хочет верить, что Оруэлл, видевший насквозь догматизм и фальшь идеологической риторики, отказывался признать, что факты относительны, податливы или тенденциозны; кроме того, он внушал нам, что даже при недоступности ста процентов истины шестьдесят семь процентов ее все же доступно, что это всегда лучше, чем шестьдесят шесть процентов, и что в моральном плане таким незначительным числом можно пренебречь.

Но непатриотичный скептик вечно упорствует – и Крик не стал исключением. В послесловии к карманному изданию биографии Оруэлла он цитирует магнитофонную запись воспоминаний простого старика бирманца об изложенном писателем эпизоде. Со слов престарелого очевидца, Оруэлл и в самом деле застрелил «проклятого слона». Однако слон, вопреки утверждениям Оруэлла, не был повинен в жестоком убийстве кули (чей труп во всех подробностях описан в очерке); далее, поскольку слон был ценным имуществом компании, уничтожать которое непозволительно, его владелец подал жалобу в правительство, в результате чего Оруэлла сослали в захолустную провинцию, и некий полковник Уэлборн назвал

его «позором Итона». Такого рода внешними сомнениями, возможно, подтверждаются внутренние сомнения литературного жанра. Как утверждает Крик, двенадцать из четырнадцати очерков, выпущенных издательством «Penguin New Writing», где впервые появилось «Убийство слона», в равной степени относились к модному в то время жанру, не делавшему различий между правдой и вымыслом, – к документалистике «аутентичного стиля».

Тот же самый скепсис, или критический анализ, вполне применим – и был применен – к не менее известному антиимперскому произведению Оруэлла «Казнь через повешение». Крик, восхищавшийся этими шестью страницами, которые вобрали в себя «ужас Гойи вкупе с точными, приземленными наблюдениями Сиккерта»²², не знал наверняка, видел ли когда-либо Оруэлл воочию казнь через повешение; а если видел, то ту ли самую: очерк подразумевает, что описание казни носит обобщенный характер.

В любом случае из повествования Оруэлла выпущена одна небезынтересная подробность: какое бы то ни было указание на причину казни. Доведись вам в качестве молодого журналиста присутствовать при казни, а потом распивать виски с палачами, вы бы наверняка спросили, в каком преступлении обвиняли этого бедолагу. Почему бы тогда не поделиться этим с читателями?

Возможно, преступление было столь ужасающим, что Оруэлл о нем умолчал, дабы не склонять читателей к оправданию смертной казни. Возможно также, что автор счел причину казни несущественной, поскольку придерживался мнения, что любая казнь, в любой стране – это «невыразимое зло». Или же, как подозревал Крик, Оруэлл описывал типичную, а не конкретную казнь.

Когда Дирк Богард или Рональд Рейган преувеличивают (или выдумывают) свои военные заслуги, мы считаем, что они слегка (или сильно) заблуждаются. При сочувственном отношении можно допустить, что они разок-другой отступили от истины, а потом увязли в этом своем рассказе. Почему же мы должны подходить к Джорджу Оруэллу с другой меркой? Потому что это Оруэлл. Мы могли бы сказать, как это сделал Дэвид Лодж в своем отзыве о «Казни через повешение», что ценность двух «бирманских» очерков не определяется степенью их фактической правдивости. Но это сугубо литературная защита, похвала писателю, которым мы восхищаемся несмотря ни на что. Однако перед нами не какой-нибудь единомышленник Форда Мэдокса Форда, считавшего, что впечатления более истинны, нежели грубые факты; и если порядком забытого Форда иногда считают «писателем для писателей», то причисленный к лику святых Оруэлл был полной его противоположностью – своего рода писателем не для писателей. Порой наивная реакция оказывается самой верной. Многие утратили бы уважение или доверие к любимому писателю, узнав, что на самом деле он не убивал этого проклятого слона и не присутствовал при этой проклятой казни, хотя сам он, Оруэлл, утверждал обратное; а если так, то не уподобился ли он тем ловким политикам, которых сам же клеймил позором? Если «всякое произведение искусства – в той или иной мере пропаганда», не должны ли мы предположить, что пропаганда имеет место даже в том случае, когда ты стоишь на стороне истины, правосудия и ангелов?

Читая эссе Оруэлла, понимаешь, насколько этот писатель догматичен (не в смысле идеологии). Это еще один аспект английскости по Джонсону. Во всех вопросах, от банального приготовления чашки чая до социоэкономического анализа ресторана (совершенно ненужной роскоши, в пуританском представлении Оруэлла), он выступает законодателем, а законы его большей частью проистекают из неодобрения. Он – великий мастер «против». Например, «Воспоминания книготорговца» – у других эта тема была бы тонко расцвечена забавными эпизодами – написаны с презрением к легкости. Эта профессия, утверждает Ору-

²² Сиккерт, Уолтер Ричард (1860—1940) – влиятельный английский художник немецкого происхождения, ученик Г. Уистлера, организатор нескольких художественных групп. Часто работал не с натуры, а по фотографиям.

элл, – сушая рутина, неблагодарный труд, который внушает тебе ненависть к книгам; покупатели склонны к воровству, паранойе, тупости или в лучшем случае (те, кто приобретает собрания сочинений Диккенса в тщетной надежде их прочесть) – к обыкновенному самобману. «Англия, твоя Англия» осуждает английскую интеллигенцию левого толка как «в целом пессимистическую» и «брюзгливую»: эти прилагательные с большого расстояния кажутся вполне применимыми и к самому Оруэллу. При том, что умер он в возрасте сорока трех лет, страшно подумать, как он мог бы закоснеть, дожив до старости.

Нигде Оруэлл не проявляет такого догматизма, как в отношении литературы: ее назначения, способов создания и случаев творческих неудач. Оден – это «натуральный скаутский вожак»; Карлайль «при всем своем уме... даже не научился писать простым и понятным английским языком»; «Грантчестер» Руперта Брука – это «рвотные массы». Даже у тех, кого Оруэлл одобряет, находятся большие недостатки: Диккенс, оказывается, «довольно невежествен» в вопросах устройства жизни; Г. Дж. Уэллс «слишком здравомыслящ, чтобы понять современный мир»; а Кипплинга Оруэлл «защищает» странно покровительственным тоном. Встречаются огульные обобщения по поводу развития и старения писателей; при всей своей моральной прозрачности в вопросах тоталитарного языка, Оруэлл грешит прескриптивизмом, то в крайних, то в путаных формах. Если «всякое произведение искусства – в той или иной мере пропаганда» и выглядит эффектно, то значительно ослабляется оговоркой «в той или иной мере» – и что под сказанным понимается? Только то, что все искусство говорит «о чем-то», даже если оно говорит всего лишь о себе самом. «Искусство ради искусства» – Оруэллу эта концепция была, по-видимому, ненавистна – это всего лишь «пропаганда» самого искусства, в чем прекрасно отдавали себе отчет представители этого направления. Дальше – больше: «Романист, пренебрегающий важнейшими общественными событиями современности – обычно либо халтурщик, либо просто идиот». Поскольку сказанное вычеркивает и тех романистов, которые пишут о частной жизни, и тех, которые, как было принято в девятнадцатом веке, сдвигают временные рамки повествования на одно или два поколения назад, со счетов сбрасываются Джейн Остен, сестры Бронте, Флобер, Джеймс и иже с ними.

«Хорошая проза подобна оконному стеклу». В качестве наставления для неоперившихся репортеров и старых поденщиков, а также в качестве самонаставления, которое писатели-критики адресуют миру, хотя на самом деле описывают собственные методы, выглядит достаточно разумно. Однако тут же напрашиваются вопросы, как и в случае с другим важным наставлением Оруэлла из его эссе «Политика и английский язык»: «Пусть смысл выбирает для себя слова, а никак не наоборот». Вместе взятые, эти изречения предполагают – и учат, – что литература требует созерцать мир, размышлять о нем, делать выводы относительно того, что ты хочешь сказать, облекать это знание или сообщение в слова, прозрачность которых позволяет читателю, смотрящему в данный момент сквозь то же оконное стекло, с того же места, увидеть мир в точности таким, каким увидел его ты сам. Но разве хоть кто-нибудь, включая Оруэлла, и вправду так пишет? И разве слова – стекло? Большинство произведений рождается в результате элементарного процесса; действительно, мысли способны выбирать для себя слова, но иногда слова сами предлагают мысль (или оба вида взаимодействия совершаются в границах одного предложения). Как говорит (точнее, цитирует) Э. М. Форстер, нередко служивший мишенью Оруэллу, в своей книге «Аспекты романа»: «Как я могу высказать свое мнение, пока не увижу того, о чем говорю?» Оруэллу это высказывание могло показаться прихотью извращенца-левака, но оно, по-видимому, более тесно согласуется с опытом многих писателей.

В рассказе «Фунты лиха в Париже и Лондоне» Оруэлл перечислил вещи, которые скрасили ему возвращение домой, в Англию:

ванные комнаты, кресла, мятный соус, правильно приготовленный молодой картофель, ржаной хлеб, апельсиновый джем, пиво, сваренное из настоящего хмеля.

«Англия, твоя Англия» прославляла «нацию филателистов, голубятников, умельцев-плотников, рантье, игроков в дротик, любителей решать кроссворды». В 1993 году поклонник Треллопа, премьер-министр Джон Мейджор, увидевший раскол своей партии, падение курса национальной валюты и собственного авторитета, нашел аналогичное прибежище в этих – похоже, вечных – чертах английскости:

Через пятьдесят лет в Британии по-прежнему останутся длинные тени на площадках для крикета, теплое пиво, непроходимые зеленые окраины, любители собак, футбольные тотализаторы и еще, по выражению Джорджа Оруэлла, «старые девы, едущие сквозь утренний туман на велосипедах к Святому Причастию», а если мы стоим на своем, то Шекспира по-прежнему будут читать даже в школе.

Минула треть от этих пятидесяти лет, но любители футбольных тотализаторов переключились на Национальную лотерею или на сайты азартных игр в Интернете; глобальное потепление прививает англичанам вкус к охлажденному пиву, а велосипедистов-англикан вытесняют мусульмане, едущие на машинах в пригородную мечеть. Все пророки рискуют заслужить посмертное презрение, а то и осмеяние; тот Оруэлл, которого мы славим сегодня, – скорее социально-политический обозреватель, нежели предсказатель будущего. Те из нас, кто родился после войны, росли с предчувствием того, что 1984 год принесет все, описанное в романе: застывшие геополитические блоки плюс жестокую систему слежки и контроля со стороны государства. Вполне возможно, что сегодняшние англичане в чем-то остались вялыми домоседами; свобод у них стало несколько меньше, а в объективы камер наблюдения они попадают чаще, чем жители любой другой страны. Но во всех прочих отношениях 1984 год мы проводили вздохом облегчения, а 1989-й принес еще более громкий вздох. Оруэлл в 1936 году верил, что «крупные торговые сети никогда не заменят мелкого книготорговца, как они заменили бакалейщика и молочника». Рискованное слово здесь – «никогда». И в более широком смысле, на протяжении Второй мировой войны он верил, что мир принесет с собой британскую революцию, которой он жаждал, с «потоками крови» и с «красными ополченцами, расквартированными в отеле «Риц», как он выразился в личном дневнике и публичном эссе. А после революции:

Фондовую биржу снесут, плуг заменят трактором, загородные особняки превратятся в детские лагеря отдыха, матчи между Итоном и Хэрроу канут в прошлое...

Налицо лишь одна из перемен: предугадать появление трактора явно не составило большого труда. На этом фоне было бы опрометчиво предсказывать творениям Оруэлла долгую жизнь. Многие его фразы и мысленные конструкции уже засели в сознательном и бессознательном, и мы носим их с собой, как носим фрейдистские построения, даже если не читали Фрейда. Кое-кто из вялых английских домоседов смотрит телепрограммы «Большой брат» и «Комната 101». Если же мы позволим себе надеяться на грядущее, в котором с успехом будут учтены все предостережения Оруэлла, а «Ферма животных» станет таким же архаичным текстом, как и «Расселас»²³, то миру вначале придется сокрушить множество диктаторов и систем подавления. В Бирме шутят, что Оруэлл написал не один роман об этой стране, а целую трилогию: «Бирманские дни», «Ферма животных» и «1984».

²³ «Расселас, принц Абиссинский» – «восточная» повесть Сэмюэла Джонсона.

Оруэлла роднит с Диккенсом ненависть к тирании; в своем эссе, посвященном этому викторианскому романисту, он разграничивает два типа революционеров. С одной стороны, есть сторонники перевоспитания: они считают, что с совершенствованием человеческой природы все проблемы общества отпадут сами собой; с другой стороны, есть инженеры общества, которые считают, что с совершенствованием общества – с возрастанием справедливости, демократии, сплоченности – сами собой исчезнут все проблемы человеческой природы. Эти два подхода «апеллируют к разным типам личности и, по-видимому, имеют тенденцию чередоваться во времени». Диккенс стоял на позициях перевоспитания, Оруэлл – на системно-структурных позициях, не в последнюю очередь потому, что видел в человеке рецидивиста, не способного помочь себе самому. «Главная проблема – как не допустить злоупотребления властью – остается нерешенной». А до той поры можно без опаски предсказывать, что Оруэлл как писатель будет жить.

«Хороший солдат» Форда

Последняя страница обложки романа «Хороший солдат»²⁴, выпущенного издательством «Vintage» в 1950 году, вызывала щемящее чувство. Собранные вместе «пятнадцать выдающихся критиков» расхваливали роман Форда Мэдокса Форда, написанный в 1915 году. Все они склонялись к единому мнению: «Хороший солдат» Форда – один из десяти или двадцати величайших англоязычных романов нынешнего века». А потом – имена, среди которых Леон Эдель и Аллен Тейт, Грэм Грин и Джон Кроу Рэнсом, Уильям Карлос Уильямс и Джин Стаффорд.

Было в этом нечто героическое и вместе с тем обреченное, точно так же, как в самом Форде было много героизма и обреченности. Пятнадцать, надо полагать, лучше, чем пятеро, но выглядит как некоторый перебор. «Один из десяти или двадцати величайших романов» отдает неопределенностью – опять же, колебания характерны и для самого Форда, но в данном случае это утверждение не подкрепляет, а ослабляет похвалу: ага, значит, Джозеф Генри Джексон отводит ему место среди лучших пятнадцати, а Уиллард Торп включает только в двадцатку? Что же касается «нынешнего века» – то это чересчур смело: до его окончания оставалось еще четыре десятилетия.

И все же заявление оставляет щемящее чувство потому, что за ним кроется литературное достоинство: послушайте, мы же знаем, что писатель стоящий, ну, пожалуйста, *пожалуйста*, что вам стоит прочесть? Форд никогда не испытывал недостатка в сторонниках, но всегда испытывал нехватку читателей. В 1929 году Хью Уолпол²⁵ написал, что «в наше время трудно найти большее литературное пренебрежение, чем то, с которыми сталкиваются романы и стихи Форда». На что Форд ответил: «Дело лишь в том, что публика не желает меня читать».

Пытаясь дать этому развернутое объяснение – как для себя, так и для своего корреспондента Джеральда Буллетта, – он написал из Тулона в 1933 году:

*С какой стати лондонская публика должна любить мои произведения? Мои констатации жизненных явлений имеют сомнительную международную подоплеку: в них не затронуты гнездовья птиц в Англии, полевые цветы и альпинарии; они «обработаны» франко-американской современностью, которая наверняка покоробит обитателей, скажем, Челтенхема. Из-за «временного сдвига» и замены описания проекцией мои книги, должно быть, встретят у них непонимание и невыразимую скуку. Между Средним Западом и Восточным побережьем Соединенных Штатов, а также вокруг Пантеона, где увидели свет эти приемы, они уже признаны *vieux jeu*, считаются классикой, которую нужно знать, и включены в университетские учебники английской литературы. Поэтому я продолжаю писать в надежде, что лет через пятьдесят мои произведения будут, возможно, включены в спецкурсы, предлагаемые, скажем, Даремским университетом. И уж во всяком случае я могу быть спокоен, что ни один из наших участников Кубка Дэвиса не пропустил в свое время ни одного матча на кортах Итона из-за чрезмерного увлечения моими романами.*

Эта проблема видится Форду как чисто внутренняя, текстовая; однако существует и ряд внешних – причем накладывающихся друг на друга – причин для неприятия его творче-

²⁴ В русском переводе опубликован под заглавием «Солдат всегда солдат».

²⁵ Уолпол, Хью (1884—1941) – британский писатель.

ства как в прошлом, так и в настоящем. У него нет полезно отчетливого литературного лица: его наследие слишком велико и разнопланово; он плохо вписывается в рамки университетских программ. Создается впечатление, будто Форд проваливается в дыру между поздним викторианством и модернизмом, между детством, где его слух ласкает Лист, а перед глазами режутся Суинберн, и последующей карьерой благосклонного проводника Эзры Паунда, Хемингуэя и Лоренса. Кроме того, он позиционировал себя как представителя старой гвардии, отступающего перед молодым поколением, что, вероятно, было далеко не лучшим тактическим ходом. Если честолюбивым прозаикам полезно изучить роман «Хороший солдат» для знакомства с возможностями художественного повествования (какая скучная формулировка), то им не помешало бы также ознакомиться и с биографией автора – в качестве отрицательного примера построения литературной карьеры.

Он обладал какой-то обширной, мягкой, добродушной аурой, которая так и провоцировала нападки, а также страдал благовоспитанностью, не позволявшей отвечать ударом на удар (что, естественно, провоцировало новые нападки). В своих нескончаемых спорах с издателями он смотрел на них как на торговцев, и притом наглых: они желали сперва прочесть его рукописи, а уж потом приобретать. Форд умудрялся отвлечь даже своих поклонников. Ребекка Уэст говорила, что в объятиях Форда чувствует себя «подсушенной булкой под яйцом всмятку». Роберт Лоуэлл отзывался о нем хоть и положительно, но с благодушной насмешкой («мастер, мамонт, мямля»):

...скажи, почему
пачки твоих залежалых романов
раскупаются хуже бинтов для твоей
подагрической стопы.
Тягловый конь,
О памятный слон...

У тех, кто его не любил, Форд вызывал более чем раздражительное отношение. Хемингуэй – которого Форд, как на грех, поддержал – отрекомендовал его Гертруде Стайн и Алисе Токлас как «совершеннейшего лжеца и мошенника, движимого притворными британскими претензиями на добропорядочность». Как-то раз, оказавшись неподалеку от Филадельфии, Форд пожелал осмотреть коллекцию Барнса²⁶. Надо признать, он выбрал для себя неудачного посредника (что характерно), но этот тактический просчет сам по себе не заставил бы доктора Барнса гневно телеграфировать из Женевы: «Лучше сожгу свой музей, чем пушу туда Форда Мэдокса Форда».

Писатель сменил фамилию Хьюффер на Форд; не раз менял страну проживания; порой больше радел о литературе, чем о себе самом. И все же непонятно, почему его совсем не видно на экранах многих радаров. Эдмунд Уилсон практически не упоминает его в ни в своих дневниках, ни в критике: мог ли он упустить из виду роман «Конец парада» (или его смысл), при том что его роднил с Фордом военный опыт? Вирджиния Вулф и Оруэлл хранят молчание. Ивлин Во ни словом не упоминает о нем ни в письмах, ни в дневниках, ни в критических статьях: это еще удивительнее, чем отношение Уилсона. Подобно Форду, Ивлин Во написал книгу о Россетти, а его трилогия о Второй мировой войне, «Меч чести», недвусмысленно отсылает к тетралогии Форда о Первой мировой, помещая военные действия в более широкий ландшафт действительности и натравливая мстительную, назойливую жену на старомодного, добропорядочного мужа.

²⁶ Коллекция Барнса – богатейшее частное собрание европейской живописи, основанное выходцем из рабочей семьи, известным химиком доктором Альбертом Барнсом (1872—1951). Считается «самым большим в мире маленьким музеем».

Даже адресованная Форду похвала почему-то оборачивалась против него. В авторском предисловии к переизданию романа «Хороший солдат», выпущенному в 1927 году, он вспоминает, как один из поклонников сказал, что это «прекраснейший из романов, написанных на английском языке». На что друг Форда, Джон Роукер, отреагировал следующим образом: «О да, верно. Только ты опустил одно слово. Это прекраснейший из французских романов, написанных на английском языке». В более жесткой и менее точной формулировке («лучший французский роман, написанный на нашем языке») это высказывание широко цитируют; наиболее известным источником является книга Лоуэлла «Постижение жизни». Если читателей может оттолкнуть заглавие (я сам много лет не принимал «The Catcher in the Rye», так как «кэтчер» устойчиво ассоциировался у меня с бейсболом), то их точно так же может оттолкнуть и навешивание ярлыков. Кто-то может вспылить: к чему писать французский роман по-английски? Какая-то блажь, верно? Да и вызывает ненужные мысли о конкуренции: а какой же французский роман, написанный на нашем языке, занимает второе место?

Конечно, Франция обеспечила «Хорошему солдату» вымышленное место происхождения. «У меня в ту пору было честолобивое намерение, – писал впоследствии Форд, – сделать для английского романа то, что Мопассан своей книгой «Сильна как смерть» сделал для французского». Мопассан же сделал следующее: в роман, который на всем своем протяжении выглядит призрачным, в стиле Дега, описанием светской дамы-парижанки конца девятнадцатого века, со вкусом подчеркивая *douces petites gourmandises* женского существования среди *la fine fleur du high-life*, автор постепенно вводит тему яростной, всепоглощающей страсти – страсти светского художника к дочери своей многолетней возлюбленной. Трагедия художника – если это можно считать трагедией – проистекает из убийственной разницы между легкой любовью молодости и отчаянной (тем более отчаянной оттого, что она не прощена и безответна) любовью зрелости. «Наше сердце повинно в том, что оно не стареет», – сетует герой-жертва, чья эмоционально-кровосмесительная любовь поднимает завершающую часть романа до уровня кошмара и возвышенного, почти оперного действия. В конечном счете любовь, не смеющая говорить о своем существовании, предпочитает смерть признанию.

Форд применяет все эти тропы и терзания к сугубо английскому набору персонажей (даже американцы выступают у него такими англофилами, что их «американскость» практически незаметна), относящихся к тому же паразитическому общественному слою. Но «Хороший солдат» социально заострен в меньшей степени, чем «Сильна как смерть». Прогрессирующий распад Эдварда Эшбернама, хорошего солдата и на первый взгляд образцового англичанина, происходит в обстановке болезненной приватности: вначале – среди по-расиновски тесной четверки экспатов на немецком курорте Наухайм, а впоследствии – наедине с опекающей его Нэнси Рафффорд. Его отношения с ней носят откровенный, как у Мопассана, эмоционально-кровосмесительный характер и даже, возможно, более того: биограф Форда Макс Сондерс убедительно показывает, что Нэнси – дочь Эшбернама. По накалу страстей «Хороший солдат» – даже более французское произведение, чем «Сильна как смерть». Мопассан раздувает пламя на полную мощность только к концу романа. Форд поднимает ставки безумия и ужаса (и открывает счет человеческим потерям), но самая большая его смелость заключается в том, что он начинает с высочайшего эмоционального накала, градус которого затем только повышается.

В «Современном движении» Сирила Коннолли «Хороший солдат» удостоился похвалы, выраженной, правда, в довольно ленивых словах «энергия и ум». С сегодняшней точки зрения роман этот прорывается в круг модернизма благодаря совершенно другим причинам: в силу безупречно выстроенной фигуры колеблющегося, ненадежного повествователя, в силу мастерского сокрытия истинного повествования за ложным фасадом очевидности, в силу его саморефлексии, глубинной двойственности человеческих побуждений,

намерений и опыта, в силу дерзости всего замысла. В 1962 году Грэм Грин писал: «Не знаю, сколько раз за истекшие без малого сорок лет я возвращался к этому роману Форда и всякий раз находил новые грани, достойные восхищения».

Возьмем знаменитый зачин романа, отмеченный чеканностью и размахом: «Это самая печальная история из всех, какие я только слышал». Наше внимание привлекает – и не напрасно – его главная часть. Но, рассуждая логически, маловероятно, что до второго (а то и третьего или четвертого) прочтения мы заметим обманчивость последнего слова. Потому что Дауэлл, повествователь, эту историю не «услышал». Он сам был ее участником, увяз в ней по горло, и сердцем, и нутром; он ее рассказывает, а слышим – мы. Он говорит «слышал» вместо «рассказывал», поскольку дистанцируется от собственной «истории страстей», отказываясь признать соучастие в ней. И если этот второй глагол в первом предложении романа не заслуживает доверия, если он трещит под ногой от нашего шага, то мы должны готовиться к тому, чтобы подступаться с осторожностью к каждой строке; через этот текст надо пробираться на цыпочках, прислушиваясь к стону и сетованию каждой половицы.

Это роман о человеческом сердце. На первой странице прямо так и сказано. Однако слово это в первых двух употреблении предстает по-разному: сначала без выделения, а потом в кавычках. Когда же сердце – не сердце? Когда оно недуг – «сердце». Форд некоторое время играет на этом разграничении смыслов. Можно предположить, что «сердце»-недуг исключает дела сердечные. Но это обманчивый фасад: создается впечатление, что те двое, которые приехали в Наухайм лечиться, Флоренс Дауэлл и сам Эдвард Эшбернам, как раз и потворствуют своим незакавыченным сердцам; в то же время двое совершенно здоровых наблюдателей, Дауэлл и Леонора Эшбернам, поражены сердечным недугом иного рода: их сердца заморожены или загублены. Впрочем, этот парадокс оборачивается еще одним обманчивым фасадом: «сердце» Флоренс – это фальшивый недуг, придуманный с тем, чтобы не допустить мужа в супружескую спальню; а позже нам станет известно (или только покажется – в романе нас ждет много кажущегося), что и Эшбернам не страдает «сердцем»: чета Эшбернамов приехала на воды ради Мейси Мейдан, которую они привезли на лечение из Индии. Она, Мейси, единственная из всех действующих лиц (или это только кажется), кто страдает сердцем и в романтическом, и в медицинском смысле. Неудивительно, что жить ей остается недолго.

Так в языке этого произведения обнаруживается его стратегия. Роман ведет игру с читателем, то раскрывая, то скрывая правду. Огромная заслуга Форда состоит, среди прочего, в найденном безупречном тоне для парадоксального повествования. В образе Дауэлла он представляет нам блефующего, отнюдь не всеведущего рассказчика, который даже забывает сообщить свое имя и вспоминает об этом лишь к концу романа; можно подумать, по своей невнимательности он уже на второй странице скомкал весь рассказ, сообщив, чем кончится дело. Устами кабинетного зануды Форд рассказывает нам удивительно проникновенную историю, причем окрашенную глубокой эмоциональной жестокостью и болью. Привычные клише и упущения, свойственные неумелому рассказчику, обогащают повествование, оттягивают разгадку и в конце концов дают нам полную (или кажущуюся таковой) картину: иначе говоря, автор превращает неумелый рассказ в искусный.

Кроме того, Форд безжалостно играет на желании читателя доверять повествователю. Мы желаем (или хотим желать) верить всему, что нам рассказывают, и падаем истуканами в любую вырытую для нас яму. Уже понимая, что Дауэллу веры нет, мы не перестраиваемся, и за это приходится платить. Такое доверие, не пошатнувшееся перед лицом повествовательного рецидивизма, находит параллель в сюжете романа: доверие Леоноры к Эшбернаму не пошатнулось перед лицом его сексуального рецидивизма. Разумеется, мы, читатели, виноваты сами: для нас расставлены четкие предупредительные знаки. «Нам с женой казалось, мы знаем о капитане Эшбернаме и его супруге все, но в каком-то смысле мы совсем ничего о

них не знали». «Была ли эта последняя реплика репликой блудницы или же любая приличная женщина могла бы... в глубине души подумать то же самое?» «Это все – отступление или не отступление?» С самых первых страниц такие фразы более чем наглядно указывают на присущую Дауэлли нерешительность. Они задают маятниковый ритм всей книги, определяют пульс, парадоксальность и дуализм сюжета.

Слушать Дауэлла – все равно что общаться с истериком, который твердит, что все идет хорошо и сам он, большое спасибо, прекрасно себя чувствует. Он отступает назад, забегает вперед, уходит в сторону, меняет время – глагольное и реальное. Он даже изобретает собственное «нереальное» время, начиная предложение таким способом: «Допустим, вы бы застигли нас, когда мы сидим наедине...» – как будто их еще можно застичь сидящими наедине. Ведь до этого он уже объяснил, что двое из четверки главных героев мертвы, и тут, будто бы спохватываясь, поправляет себя, и предложение заканчивается уже в другой плоскости – в плоскости «реального» времени: «...вы бы сказали, что по меркам человеческих судеб мы были чрезвычайно надежной крепостью».

Заурядное на первый взгляд предложение к концу начинает противоречить само себе; многие предложения открываются союзом «и», который, как может показаться, обещает продолжение того, о чем говорилось прежде, но на самом деле отрицает вышесказанное; есть в тексте и нестандартные стыковки, и небезупречные грамматические связи.

Такая стилистическая двойственность непосредственно указывает нам на рельефные «либо – либо» сюжета. Эшбернам: хороший солдат – или негодяй-мародер; Леонора: мученица в супружестве – или мстительная разрушительница; повествователь: честный заблуждающийся – или уклончивый заговорщик, несмелый прирученный хомяк или подавленный гомоэротический плакальщик по Эдварду Эшбернаму и так далее. Еще более заметна двойственность между общественным лицом и внутренними побуждениями; между эмоциональным ожиданием и эмоциональной реальностью; между протестантством и католичеством (последний аспект разработан слабее: можно подумать, что линия католицизма введена лишь для того, чтобы служить фоном для женских образов, отмеченных исключительным целомудрием, супружеской верностью и другими, еще более замечательными свойствами, но только до той поры, пока перед ними не возникают сложности и коварства секса). Далее, двойственность личности, раздираемой сознательным и бессознательным. И за всем этим – понимание того, что ответом на «либо – либо» может оказаться не первое и не второе (взять Эшбернама: он глубоко сентиментальный человек, как настойчиво и даже назойливо твердит Дауэлл, или же безжалостный сексуальный хищник?), а то и другое сразу. В конце романа из глубокого безумия внешнего мира ненадолго появляется Нэнси Рафффорд, чтобы произнести слово «воланы», – и мы понимаем, что это мимолетное и отчетливое воспоминание о том, как обращались с ней супруги Эшбернам. Такому же обращению подвергается и читатель, которого противоборствующие стороны перебрасывают высоко над сеткой.

Шедевр Форда – это такой роман, который постоянно спрашивает, как нужно вести историю, и притворяется неумелым повествованием, добиваясь полноценного эффекта. Кроме того, роман этот открыто ставит под сомнение то, что мы по привычке называем характером. «Ибо кто в этом мире способен наделить кого-либо характером», – спрашивает в какой-то момент Дауэлл у Эшбернама (типично, что здесь тоже слышится скрип половицы: «наделить кого-либо характером» может трактоваться как «описать», но и как «признать в ком-либо социально одобряемые качества»). Дауэлл сам отвечает на свой вопрос: «Я не хочу сказать, что мы не способны в общем виде предугадать поведение человека. Но мы не можем с уверенностью сказать, как именно поведет себя отдельно взятый человек в каждом отдельном случае. А покуда мы на это не способны, от «характера» мало толку для кого бы то ни было». Позднее Форд развил эту мысль в романе «Новый Шалтай-Болтай», где она вложена в уста герцога Кинтайра: «Знаете, любой человек, – медленно произнес он, – в то или

иное время оказывается человеком любого сорта». Метод Форда заключается в том, чтобы докопаться до характера – и, шире, до истины – не путем околичностей или противоречий, а зачастую путем неведения.

Пару лет назад, когда я писал о Форде, мне встретился один из наших видных романистов, чей метод использования околичностей и неловкого рассказчика показался мне заимствованным непосредственно у Форда. Я высказал это вслух (чуть более тактично, чем излагаю здесь) и спросил, читал ли он этого автора. А как же, разумеется читал. Не возражает ли он, если я об этом упомяну? Наступила пауза (длившаяся, вообще говоря, пару дней), а потом пришел ответ: «Сделайте, пожалуйста, вид, что мне незнаком «Хороший солдат». Это для меня предпочтительнее».

Не так давно я беседовал с моим другом Иэном Макьюэном, и он рассказал, что несколькими годами ранее гостил в одном доме с очень приличной библиотекой. Там он обнаружил роман «Хороший солдат», который тут же прочел – и пришел в восхищение. Через некоторое время Макьюэн написал «На Чезл-Бич»²⁷, блестящую новеллу, в которой страсть, английскость и недопонимание приводят к эмоциональному краху. Только после выхода книги в свет он заметил, что неосознанно назвал главных героев Эдвардом (по образцу Эшбернама) и Флоренс (по образцу Дауэлл). Он ничуть не возражал, чтобы я предал это гласности.

Так что присутствие Форда, его скрытое влияние дают о себе знать. Я не уверен, насколько лестно для писателя определение «недооцененный». Возможно, полезнее будет просто допустить и утвердить ценность Форда. Он – не столько писатель для писателей (что может навести на мысль о герметизме), сколько писатель для настоящих читателей. «Хорошему солдату» нужен Хороший Читатель.

²⁷ В русском переводе опубликована под заглавием «На Чизил-Бич».

Форд и Прованс

Большинство франкофилов, помимо их преданности французским традициям и привычкам, испытывают особую нежность к какому-либо городу или региону. Художники-пейзажисты часто предпочитают Бургундию, ценители памятников – Луару, одиночки и любители пеших прогулок – Центральный массив. Любители вспоминать Англию едут в Дордонь, где всегда найдется свежий номер «Daily Mail». Многие же просто выбирают Париж, который как будто объединяет в себе все и в котором, в отличие от Лондона, большинство жителей испытывают одинаково сильную привязанность как к регионам, так и к городам. Форд Мэдокс Форд жил в Париже на всем протяжении двадцатых годов двадцатого века: редактировал «Transatlantic Review», сожительствовал с австралийской художницей Стеллой Боуэн, имел интрижку с Джин Риз, водил знакомство с Эзрой Паундом и Джойсом, Хемингуэем и Фицджеральдом, а курьером у него служил молодой Бэзил Бантинг. Форд наслаждался богатой литературной и общественной жизнью богемы Монпарнаса (в большинстве своем состоявшей не из французов). Однажды он поднимался на лифте с Джин Риз и Джеймсом Джойсом. Несмотря на плохое зрение, Джойс умудрился заметить, что платье Риз расстегнуто на спине, и застегнул его. И все же Форд, который написал книгу с названием «Нью-Йорк – это НЕ Америка», знал также, что Париж – это НЕ Франция. Для него настоящей Францией был регион, который официальная «Франция» – северная, бюрократическая, централизованная – давным-давно подчинила себе, пытаясь разоружить и лишить языка: Прованс.

Страсть к этому региону он унаследовал от отца, Фрэнсиса Хьюффера, музыкального критика газеты «Таймс», который опубликовал книгу о трубадурах и сам писал прованскую поэзию.

Хьюффер знал Фредерика Мистраля (1830—1914), поэта провансальского Возрождения, который в 1854 году основал движение «Фелибриж», состоявшее из семи друзей-поэтов, и Академию кодификации языка (результатом которой стал великий словарь «Tresor du Felibrige»). По словам Форда, отец его играл в шахматы с Мистралем и был принят в «Фелибриж». По словам Форда, отец обучил его всего двум вещам: «начаткам провансальского» и основам шахматной игры. Эту оговорку, «по словам Форда», следует ненавязчиво применять к большей части его автобиографических произведений (а таковых выпущено восемь томов), поскольку он испытывал огромное презрение к действительности и питал твердую веру в «абсолютную точность» впечатлений. С годами его измышления становились, пожалуй, все более нелепыми. По словам Форда, однажды, когда Генри Джеймс пришел к великому шеф-повару Эскофье со слезами на глазах, прося о помощи в приготовлении какого-то блюда, тот сказал ему: «Я сам бы поучился у вас готовить». В «Зеркале Франции» (1926) Форд рассказывает, как он посетил второй суд по делу Дрейфуса в Ренне в 1899 году и «в мерцании света и полумраке зала суда» впервые «начал осознавать глубокую пропасть между противостоящими школами французской мысли». На самом же деле все это время он находился на побережье графства Кент, сотрудничая с Конрадом (да и французский трибунал едва ли одобрил бы его присутствие). Столкнувшись с многочисленными выдумками Форда, его биограф Макс Сондерс пришел к верному заключению, что суть «не в том, правду ли говорит Форд, а в том, что это означает».

Любви Форда к Провансу может быть придан статус как непреложного факта, так и впечатления всей жизни. В течение нескольких лет они со Стеллой Боуэн ездили ночным поездом с Лионского вокзала на юг Франции. Представители бомонда (включая Флоренс Дауэлл из романа «Хороший солдат») ездили в те времена знаменитым частным поездом «Train Bleu» (места только первого класса). Пассажиры перед отправлением могли пообе-

дать, возвышаясь над железнодорожным полотном, в одноименном ресторанчике, самом модном привокзальном ресторане мира. Форд и Боуэн путешествовали вторым классом в скромном поезде, отбывавшем в 21:40. В наши дни TGV доставит вас с Лионского вокзала до Авиньона всего за два с половиной часа, но в те времена дорога занимала более десяти с половиной. Вы прибывали около восьми утра, и встречали вас мутные воды быстротечной Роны и первые лучи света. Но есть свои преимущества и в медленных путешествиях, в ощущении смены пейзажей, в дремоте, в пробуждениях «среди бледных олив, темных кипарисов, серых скал, домов с плоскими крышами и фасадами, которые, несмотря на бедность и аскетизм, кажется, сулят сладкую жизнь в своих старых сухих стенах», как сказала Боуэн.

Где именно начинался Прованс, Форд тоже путался. Иногда он говорил, что в Лионе, другой раз – в Валансе или Монтелимаре. Вероятно, это зависело от того, где он проснулся от толчка поезда. Тем не менее Прованс всегда был треугольником, рассеченным посередине Роной: узким, как кусочек сыра бри, если Прованс начинался в Лионе, или более широким, равносторонним, если ниже. Рона также отделяла «истинный», по мнению Форда, Прованс на восточном берегу, где расположены три города на букву «А» – Arles, Avignon, Aix (Арль, Авиньон, Экс-ан-Прованс), и любимый Фордом Тараскон – от квази-Прованса на другой стороне, с Монпелье, Безьерсом, Каркассоном и Перпиньяном. Это отражает бывшее разделение между империей, то есть восточным берегом, и сословной монархией, то есть западным. Итак, по словам Форда, самый известный южный писатель девятнадцатого века, Альфонс Доде, «не был истинным провансальцем», поскольку происходил из Нима, который, «при всем своем очаровании» – Мезон Карре, бои быков и «одной незабываемой закуской», – «не является истинным Провансом».

Форд и Боуэн впервые были приглашены на юг зимой 1922 года, чтобы погостить на «волшебной» и в то же время «вполне обычной маленькой вилле» Гарольда Монро, основателя книжного магазина поэзии. Затем они прибыли в Тараскон, где Форд написал: «Жизнь во Франции настолько дешевая, что не удивлюсь, если мы тут осядем. Тем более что французы очень ценят меня – а это в мои годы воодушевляет». После короткого отдыха в более диком Ардеше испанский кубист Хуан Грис и его жена Хосетт предложили паре перебраться в Тулон, который по сей день остается военно-морским, а потому недорогим городком. Боуэн и Форда, по словам Стеллы, объединяло то, что каждый из них был «перекати-поле с домашними инстинктами и упрямой жаждой дома, сада и вида». Все это они нашли в Кап-Брюн в Тулоне, где провели две зимы и куда Форд вернулся после расставания с Боуэн в сопровождении ее преемницы.

В своих восхитительно здравых, великодушных и не по-фордовски заслуживающих доверия мемуарах «Зарисовки из жизни» Боуэн размышляет, чем же Прованс так их очаровал:

Я думаю, все дело в дневном свете, в воздушности, неприкрытости и скромности жизни в Южной Франции, которые побуждают к простоте мышления и оттачиванию любого вопроса. Солнечный свет, отраженный от красных черепичных полов на побеленные стены, закрытые ставни, открытые окна и воздух, такой мягкий, что неважно, где жить, дома или на улице, – все это вместе создает такое сладостное ощущение простоты, что диву даешься, как это жизнь когда-то могла казаться запутанной, суетливой и сбивающей с толку ерундой. Твой ум отдыхает, мысли рассредоточиваются и принимают свою форму, фобии исчезают, а страсти, даже становясь острее, теряют свою мертвую хватку. Разум побеждает. И ты освобождаешься от необходимости обладать вещами. Тебе не нужно быть удобным. Горшок с цветами, полоска ткани на стене

– вот и декор твоей комнаты. Тебя утешают свет и тепло, подаренные природой, а украшением тебе служат апельсиновые деревья на улице.

Жизнь была дешевой, тем более что Форд с энтузиазмом занимался огородом. Он утверждал, что учился у великого профессора Грессента в Париже, что крайне маловероятно; однако Форд, как минимум, читал его и усвоил, что «три рыхления стоят двух слоев навоза». Но он смешивал науку с суеверием, никогда не сажал ничего по пятницам или тринадцатого числа, но всегда девятого, восемнадцатого и двадцать седьмого, а семена сеял только под прибывающей луной. Выращивал он средиземноморские растения – баклажаны, чеснок, перец, с которыми позднее познакомила британцев Элизабет Дэвид. Боуэн подтверждает наличие у Форда кулинарных навыков, хотя он и «превращал кухню в полнейший хаос». Он также пристрастился к местным винам. Утонченный Грис удивлялся: «Он поглощает ужасающее количество алкоголя. Никогда не думал, что человек может так много пить» (Форд, со свойственной ему безапелляционностью, убедил Джеймса Джойса буквально в том, что «главная обязанность вина – быть красным»). Тем временем Боуэн обнаружила в Тулоне маленький магазинчик, где продавали не что иное, как множество сортов оливкового масла, которое предлагалось пробовать с выставленных в ряд кусочков хлеба, по одному сорту за раз, – и это в то время, когда британцы все еще отправляли масло не в рот, а в свои забитые уши. А Форду нравилось, как к нему относились во Франции просто за то, что он был писателем. Боуэн описывала, какое удовольствие он получал от писем, начинающихся словами «Cher et illustre Maitre». По словам Форда, когда они переехали в тулонский дом, их хозяин, отставной морской квартирмейстер, пришел в такой восторг от того, что съемщик – поэт, что проехал сто пятьдесят миль, чтобы привезти ему корень асфодели – ибо асфодели росли на Елисейских Полях, а каждый поэт должен иметь в своем саду «это сказочное растение». Может, мы бы и поверили этому, не скажи Форд «сто пятьдесят миль».

На этой планете есть только два рая – Прованс и читальный зал Британского музея. Прованс был ценен не просто сам по себе, но и как отсутствие Севера, воплощения всех человеческих грехов. Север означал агрессию, готику, «сумасшедшие садистские жестокости Северного Средневековья» и «северные пытки от тоски и несварения желудка». Форд свято верил, что диета и пищеварение определяют поведение человека (Конрад соглашался, утверждая, что плохо приготовленная пища коренных американцев приводила к «мучительному несварению желудка», отсюда их «непомерная жестокость»). Юг хорош, а Север плох: Форд был убежден, что никто не может быть «целостным физически и умственно» без «достаточного количества чеснока» в рационе, а также одержим идеей пагубного эффекта брюссельской капусты, предметом особого северного вреда. Прованс был местом добродетельных мыслей и нравственных поступков, «ведь яблони там не зацветут, а брюссельская капуста вообще не взойдет». Север к тому же отличался избыточным мясоедством, которое вызывало не только плохое пищеварение, но и безумие: «Любой психиатр скажет вам, что при поступлении в клинику маньяка-убийцы первым делом дает ему сильное слабительное, чтобы освободить его желудок от говядины и брюссельской капусты». Следующая, очаровательная в своем безумии теория Форда касалась грейпфрутов. Английские переводчики Библии ошиблись, написав, что Еву соблазнило яблоко. Они должны были употребить слово «помпельмус», синоним грейпфрута. В наши дни грейпфруты в Провансе растут в изобилии, но местное население их презирает: лишь изредка использует в кулинарии немного цедры, а в основном же плоды скормливают свиньям. Поскольку провансальцы никогда не ели грейпфрутов, то они и не грешили, а следовательно, живут в раю – что и требовалось доказать.

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.