

*Изящное исследование
самой популярной литературной формы*



Как читать
романы
как профессор

18+

ТОМАС ФОСТЕР

The New York Times Bestselling Author

Томас Фостер
Как читать романы
как профессор.
Изящное исследование
самой популярной
литературной формы

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66319734

Как читать романы как профессор. Изящное исследование самой популярной литературной формы: КоЛибри, Азбука-Аттикус; Москва;

2021

ISBN 978-5-389-20225-2

Аннотация

Профессор Мичиганского университета во Флинте Томас Фостер, автор бестселлера «Как читать литературу как профессор», освещая вехи «краткой, неупорядоченной и совсем необычной» истории жанра романа, помогает разобраться в повествовательной ткани романов и научиться видеть скрытые связи между произведениями разных авторов и эпох. Настоящий подарок для искушенного читателя!

«Неотразимое обаяние романа во многом объясняется его способностью к сотрудничеству; читатели вовлекаются в истории

героев, сами активно участвуют в создании смысла. Наградой же им становятся удовольствия более естественные, чем искусственные по самой своей природе жанры драмы или фильма. Живое общение между создателем и его аудиторией начинается с первой строки, не прекращается до последнего слова и именно благодаря ему, даже закончив чтение, мы еще долго помним о романе... Мы решаем, соглашаться ли с автором в том, что важно, мы привносим свои понятия и фантазии в то, что связано с героями и событиями, мы втягиваемся не просто в сюжет, но во все аспекты романа, мы вместе с автором создаем его смысл. Мы не расстаемся с книгой, мы поддерживаем в ней жизнь, даже если автора уже много веков нет на свете. Активное, неравнодушное чтение – залог жизни романа, награда и отрада жизни читателя».

(Томас Фостер)

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Предисловие | 7 |
| Введение | 15 |
| 1 | 43 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 51 |

Томас Фостер
Как читать романы
как профессор.
Изящное исследование
самой популярной
литературной формы

*Если в наших, читатель, руках жизнь и смерть
романов, стоит узнать о них как можно больше.*
Томас Фостер

*Линде Вагнер-Мартин, без которой наша
профессия была бы намного беднее*

Thomas C. Foster

HOW TO READ NOVELS LIKE A PROFESSOR

A Jaunty Exploration of the World's Favorite Literary Form

© Thomas C. Foster, 2008

© Камышникова Т.В., перевод на русский язык, 2021

© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа

«Азбука-Аттикус», 2021

Предисловие

Возможности романа, или Все животные – не свиньи?

Гек и Джим на своем плоту идут по реке на юг; а где в это время мы? Как получается, что мы можем отождествить себя с созданием столь буквально чудовищным, как Грендель Джона Гарднера? Вы когда-нибудь становились Люси Ханичерч? А Леопольдом Блумом? А Гумбертом Гумбертом? А Томом Джонсом? А Бриджит Джонс? Романы, которые мы читаем, знакомят нас с возможными людьми, с такими вариантами себя самих, каких мы никогда не увидим, какими никогда не позволим себе стать, в таких местах, куда мы никогда не сумеем, а может, и не захотим добратся, пусть нас и уверяют, что мы благополучно вернемся домой. И в то же время всякий роман обладает собственными возможностями, чудесами повествования и приемами, способными заманить, завлечь и простодушных, и даже умудренных житейским опытом читателей.

Неотразимое обаяние романа во многом объясняется его способностью к сотрудничеству; читатели вовлекаются в истории героев, сами активно участвуют в создании смысла. Наградой же им становятся удовольствия более естественные, чем те, что обещают искусственные по самой своей при-

роде жанры драмы или фильма. Живое общение между создателем и его аудиторией начинается с первой строки, не прекращается до последнего слова и именно благодаря ему, даже закончив чтение, мы еще долго помним о романе.

Здесь работает принцип «ты – мне, я – тебе». С самого начала роман убеждает, чтобы его читали, говорит нам, как именно ему хотелось бы быть прочитанным, подсказывает, где искать то, что нам, может быть, нужно. Нам же, читателям, решать, следовать ли такой программе и вообще читать эту книгу или нет. Мы решаем, соглашаться ли с автором в том, что важно, мы привносим свои понятия и фантазии в то, что связано с героями и событиями, мы втягиваемся не просто в сюжет, но во все аспекты романа, мы вместе с автором создаем его смысл. Мы не расстаемся с книгой, мы поддерживаем в ней жизнь, даже если автора уже много веков нет на свете. Активное, неравнодушное чтение – залог жизни романа, награда и отрада жизни читателя.

В 1967 году роман был не в лучшей форме; по крайней мере, так казалось. Не предвещая ничего хорошего, в американской прессе появились два программных эссе, авторы которых носили огорчительно похожие фамилии. Журнал *Aspen* напечатал «Смерть автора» французского критика и философа Ролана Барта. Всю ответственность за выстраивание смысла и значения, иначе говоря, бремя интерпретации, Барт возлагает на читателя, тогда как писатель (его он предпочитает называть «скриптор»), с его точки зрения, все-

го-навсего труба, через которую накопленная культура изливается в тексты. Не без ехидства Барт лишает автора псевдобожественной *власти*, которой его наделяли более ранние концепции литературного творчества. Однако он горячо поддерживает роль активного, творческого чтения, и вот о нем-то мы и будем рассуждать на протяжении всей книги. Но больше испугала «Литература истощения» (The Literature of Exhaustion) американского романиста Джона Барта, опубликованная The Atlantic Monthly¹: многим читателям показалось, будто главная ее мысль – «роман находится на смертном одре». На самом же деле автор утверждал, что наш старый знакомый, роман, уже почти совсем выдохся и слово «истощение» в названии эссе подразумевает не что иное, как истощение его возможностей. Он рассуждал так: чтобы воспрянуть, художественной литературе необходимо найти нечто новое. В 1967 году ходило много разговоров о «смерти» старых путей, много говорили о новизне, а знаковым событием стало скопление неистового народа на перекрестке улиц Хейт и Эшбери в Сан-Франциско.

Правда, Барт, кажется, не знал (хотя по отношению к нему слово «кажется» надо употреблять очень и очень осторожно), что помощь уже на подходе. В том же году в Колумбии один писатель печатал свой роман, а в Англии другой писатель сочинял свой, и именно им суждено было указать выход

¹ Русский перевод этой работы Барта опубликован в «Российском литературоведческом журнале», 1997, № 10. – *Здесь и далее примеч. ред.*

из вроде бы безвыходного положения. Английский романист Джон Фаулз писал «Любовницу французского лейтенанта», наверное, самый первый в массовой литературе серьезный отклик на изменения в ландшафте теории художественного творчества. В начале тринадцатой главы он говорит о том, что этот якобы исторический роман, внешне вполне традиционный, нельзя все-таки считать общепринятой викторианской условностью, потому что «живу я в век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта»². Роман притягивает читателей своими викторианскими героями и местами действия, даже когда напоминает, что он – творение двадцатого века, а викторианские условности – всего лишь средство достижения его целей. Это литературное трюкачество ничуть не повредило продажам; в 1969 году «Любовница...» стала бестселлером в Америке. Колумбийским романом был конечно же «Сто лет одиночества» Габриеля Гарсии Маркеса, вышедший на английском языке через три года. В нем уже не было никаких метахудожественных игр; волшебное из всех сил прорывалось через обыденное, и этот прием стали называть потом «магическим реализмом». Эти книги и их авторы изменили все до такой степени, что в 1979 году в *The Atlantic* Барт поместил новое эссе под названием «Литература восполнения» (*The Literature of Replenishment*), где признавал, что за прошедшие двенадцать лет все изменилось сильнее, чем он

² Здесь и далее цит. по: *Фаулз Дж. Любовьница французского лейтенанта* / Пер. с англ. М. И. Беккер, И. М. Комаровой. СПб.: Северо-Запад, 1993.

мог предвидеть, и что, может быть, — да-да, может быть, — у такого романа все-таки есть будущее. В доказательство он цитирует Гарсию Маркеса и в особенности Итало Кальвино, подлинных новаторов в области формы. Что значит «они изменили все»? Все начали копировать то, что делали они? Во-все нет, они и сами себя не копировали. Второго «Сто лет одиночества» не существует, его даже Гарсия Маркес не напишет. Но эти романы показали свои возможности в форме, которую раньше использовали несколько иначе, показали, что писатель может сделать с художественным произведением нечто до такой степени новое и интересное, что читатель будет просто не в силах от него оторваться.

Более того, я полагаю, что эссе и романы, о которых сейчас идет речь, показывают нам еще и историю жанра. Роман всегда умирает, всегда находится на последнем издыхании, но всегда возрождается, возобновляется. Слегка перефразируя философа Гераклита, мы можем утверждать, что в один роман нельзя войти дважды. Стоишь на месте, значит, коснеешь. Даже те романисты, которых мы ценим за неизменность, — Чарльз Диккенс, Джордж Элиот, Эрнест Хемингуэй — постоянно меняются и развиваются. Пусть не спеша, но они движутся от одного романа к другому; они все время ставят перед собой новые задачи. Те, кто топчется на месте, скоро черствеют, усыхают и перестают приносить прибыль. Это верно в отношении отдельных писателей; это же верно и в отношении формы в целом. Двигаться вовсе не обяза-

тельно только вперед или назад; в области литературы «прогресс», строго говоря, иллюзия. Но движение не просто существует: оно не может не существовать. В жанре под названием «роман» читатели имеют некоторое право его ожидать. Справедливо, не правда ли?

Один мой приятель, специалист совершенно в другой области, заметил очень тонкую разницу в названиях этой и предыдущих моих книг и спросил: «Чем же романы отличаются от литературы?» Вопрос вполне резонный, из тех, что никогда не придет в голову святошам от литературы, но которым нередко задаются так называемые простые читатели. Он напомнил мне известный старый силлогизм: «Все свиньи – животные, но не все животные – свиньи». Примерно в том же смысле мы можем высказаться и о литературе: стоит только заменить «свиней» «романами», а «животных» – «литературой». Все ли романы – литература? В научных кругах и за их пределами на этот вопрос отвечают очень по-разному. В литературе найдется немало желающих выстроить стену вокруг своего маленького уголка рая, хотя они редко сходятся в том, кого пустить за нее, а кого оставить снаружи. Скажем, будет ли Джонатан Франзен возражать, чтобы его ставили на одну доску с Джеки Коллинз? Я вовсе не утверждаю, что качество всех произведений одинаковое. Романы точно так же отличаются между собой по качеству, как поэмы, рассказы, пьесы, фильмы, песни и непристойные лимерики. Я,

однако, говорю, что все они принадлежат к одной и той же области человеческой деятельности, называемой нами «литературой». Различия в рисунке – это уже мелочи. Ибо для меня существуют лишь произведения (к ним я отношу и устные формы развлечения и поучения, потому что меня они достигают, как правило, уже записанными), и притом лишь в двух формах: хорошие и плохие. Ну хорошо, допускаю и третью категорию – «отвратительные», – но в общем-то ее можно втиснуть в группу «плохих». Итак, все романы суть литература. Однако не вся литература суть романы. Мы имеем лирическую поэзию, эпическую поэзию, драму в стихах, роман в стихах, рассказ, пьесу и все то, что Вуди Аллен и Дэвид Седарис имеют обыкновение печатать в *The New Yorker*. Среди всего прочего. Остается только один вопрос.

Свиньи ли романы?

У всех форм литературы – будь то поэма, пьеса или роман – есть множество общих элементов, много способов обозначения того, что мы видим: сюжетные ходы, образность, метафорический язык, деталь, изобретательность и так далее и тому подобное. Есть, однако, и элементы, особые для каждого жанра. В этой книге мы поговорим об особых формальных элементах одного жанра – романа. Знаю, знаю, обсуждение элементов его структуры, глав – точка зрения, стиль, голос автора, начала и концовки, другие характеристики – материя такая же унылая, как стоячая вода. Это ведь из-за них студенты испускают отчаянные стоны, верно? Ой нет, толь-

ко не надо снова заводить речь о «плоских» и «объемных» героях. Ведь дело не только в них. Герои – это же распахнутые ворота, ведущие к смыслу, двери и окна для разных возможностей. Выбирая именно этот вход, а не какой-нибудь другой, автор решительно перекрывает дорогу одним вариантам, зато дает зеленый свет другим. Метод показа героев и ограничивает, и предопределяет то, каких именно героев можно показать. Иначе говоря, *как* рассказывается история столь же важно, как и то, *какая* история рассказывается.

И как ответят читатели. Я не могу так же решительно, как Барт, искоренить автора, но соглашусь с ним, что роль читателя исключительно важна. В конце концов, это же мы существуем, когда автор (человек из плоти и крови) уже давно лежит в могиле, мы выбираем книгу для чтения, мы решаем, есть ли еще в ней смысл и что он для нас значит, мы сочувствуем, смотрим свысока или веселимся, читая о людях и их проблемах. Возьмите хотя бы первый абзац. Если, одолев его, мы решим, что на эту книгу не стоит тратить время, она перестанет существовать в каком бы то ни было смысле. Кто-нибудь другой, может, и оживит ее в свое время и в своем месте, но пока что она мертва, как Джейкоб Марли. А тот, как известно, мертв, как гвоздь в притолоке, мертвее не бывает. Понятно теперь, какой огромной властью вы обладаете? Но огромная власть невозможна без огромной ответственности. Если в наших, читатель, руках жизнь и смерть романов, стоит узнать о них как можно больше.

Введение

Жил-был... Краткая, неупорядоченная и совсем необычная история романа

Айрис Мёрдок за всю жизнь написала один-единственный роман. Но переписывала она его двадцать шесть раз. Энтони Бёрджесс никогда не писал одну книгу дважды. А написал он их без малого тысячу. Верны ли эти суждения? Справедливы ли? Конечно нет. О сочинениях Мёрдок вы услышите подобное еще не раз, и, положив руку на сердце, они действительно мало чем отличаются друг от друга. «Зеленый рыцарь» (1993), предшественник «Дилеммы Джексона», созданной человеком, пораженным болезнью Альцгеймера, совсем недалеко ушел от «Под сетью» (Under the Net, 1954). Тот же класс, тот же круг проблем, та же погруженность в этические вопросы. Сильные образы и крепко сбитый сюжет. Когда она жила, все это считалось безусловно положительным: каждые года два-три ее фанаты могли рассчитывать на новую старую книгу. Эти романы неизменно были очень солидными, а некоторые из них, вроде удостоенного Букеровской премии «Море, море» (1978), иногда просто поражали.

А Бёрджесс? По-своему последователен, да. Но ничто в его ранних романах не может подготовить читателя к «Заводному апельсину» (1962), который совершенно не походит на цикл романов об Эндерби, созданный в 1970-х годах, в свою очередь формально очень далекий от экспериментальной «Наполеоновской симфонии» (Napoleon Symphony, 1974) или исторической изощренности и елизаветинского языка его романов о Шекспире «Влюбленный Шекспир» (1964) и Кристофере Марло «Мертвец в Дептфорде» (1993), или написанных в моэмовской стилистике «Сил земных» (Earthly Powers, 1980), его признанного шедевра, не говоря уже о стихотворных произведениях. Если читатели Мёрдок со спокойной уверенностью открывают каждую ее новую книгу, всякая новинка Бёрджесса разжигает любопытство: ну, что он там на сей раз выдумал?

Так ли уж важно это различие в единообразии? Постольку-поскольку. В конце концов, у каждого романа есть читатели старые и читатели новые, так что каждой книге нужно бы учить своих читателей, как ее читать, как будто они делают это впервые (а некоторые и действительно впервые).

Так происходит всегда. Каждый роман – новость. В истории человечества раньше его никто и никогда не писал. Но при этом он всего лишь последнее звено в длинной цепи повествований – не только романов, но повествований любого рода, – тянущейся с тех пор, как люди начали рассказывать истории себе самим и друг другу. Такова диалектика исто-

рии литературы. Стремление к оригинальности сталкивается с традиционностью уже написанных вещей. По счастью, в этой борьбе нет победителей, романы продолжают выходить, а читатели – их читать. И при всем том некоторые романы более традиционны, некоторые более экспериментальны, некоторые вообще не поддаются классификации.

Вернемся во времена, когда роман был еще совсем новым явлением. Давным-давно романов не было вообще. Существовали другие виды длинных повествований – эпос, религиозные или исторические народные произведения, любовная проза и стихи, документальные произведения вроде рассказов о путешествиях. Примеры – Илиада и Одиссея, Эпос о Гильгамеше, ирландская сага «Похищение быка из Куальнге», произведения Кретьена де Труа и Марии Французской. Список может быть очень длинным. Вот только романов в нем пока еще нет. Они стали появляться потом, изредка. Опубликованный в 1490 году в Валенсии «Тирант Белый» каталонца Жуанота Мартуреля, наверное, можно назвать первым европейским романом в полном смысле этого слова. Обратите внимание на дату. Всего через несколько лет Колумб отправился в плавание навстречу современности. Появление романа совпадает с появлением современного мира – новизной, открытиями, изобретениями, развитием, угнетением, индустриализацией, эксплуатацией, завоеваниями и насилием, – и это не случайно. Чтобы возник роман, мало было только изобрести наборный шрифт; нужно

было новое время. Но я отвлекаюсь.

Верно это или нет, но два романа мы обычно признаем «первыми», хотя их разделяет семьдесят лет. В 1678 году некто (вероятно, мадам де Лафайет) опубликовал маленький роман большого значения. Популярность его была такая, что перед типографиями люди стояли толпами и подолгу, иногда несколько месяцев, дожидались своей книги. Вот так-то, Гарри Поттер! Книга называется «Принцесса Клевская», и в анналах истории она осталась не просто первым романом, а первым *roman d'analyse* – «психологическим романом», в котором подробно разбирались эмоции и душевные состояния, а не только рассказывался сюжет. Через три с лишним столетия читателям он может показаться чуть тяжеловесным, хотя тяжеловесность эта, по существу, наносная; она чувствуется в описаниях, в том, как люди говорят, как обращаются друг к другу, как автор представляет нам своих героев. Описанные в романе нравы далеки от наших, но сами по себе достоверны, потому что являются логическим следствием того, что говорит совесть. Для своего времени (за сто лет до литературного движения «Бури и натиска», через десять лет после «Потерянного рая») это очень изысканное произведение, и такие разные писатели, как Джейн Остин, Генри Джеймс, Гюстав Флобер и Анита Брукнер, без него не сумели бы ничего сделать. Мадам де Лафайет – одна из гигантов романной формы, но в общем-то просто девочка.

В самом начале того же века, а именно в 1605 году, появи-

лась книга, которая поставила на уши, без преувеличения, весь мир. На одной конференции я услышал, как чудесный мексиканский романист Карлос Фуэнтес сказал: «Вся литература Латинской Америки вырастает из “Дон Кихота”». Не только художественная, не только романы. Литература. Вся. Понятно, что Мигеля де Сервантеса и его шедевр превозносит весь испаноязычный мир, но и мы не остаемся в стороне. Эта книга слишком велика лишь для одной группы. Она глупа и серьезна, весела и печальна, насмешлива и оригинальна. И первая. Да, да, как известно, первых много. Но эта книга по-настоящему первая. Сервантес показывает остальным, что можно сделать. Он пародирует более ранние формы повествования, потому что его Дон Кихот не различает чудесный мир, существующий в обожаемых им романах, и обыкновеннейшую действительность, которую навязывает ему жизнь. Сервантес использует фигуру, находящуюся вне зоны доступа, запертую в прошлом, которого никогда не было, чтобы поговорить о том, что окружает автора здесь и сейчас. Его герой, безусловно, комичен и в то же время жалок; этот человек настолько погружен в свои фантазии, что не замечает ничего вокруг, а его преклонение перед Дульсинеей и сражение с ветряными мельницами одновременно благородны и смехотворны, духоподъемны и бессмысленны. Если герой дает свое имя целому ряду начинаний, значит, он действительно завладел нашим воображением. Дон Кихот и Санчо Панса не дают покоя западному человеку; они

образуют архетипическую пару, и даже через три с половиной века Уильям Ханна и Джозеф Барбера сумели построить свою мультипликационную империю на этом принципе. Медведь Йоги и его товарищ Бу-Бу, конь Макгроу и ослик Луи, Фред Флинтстоун и Барни Раббл – все это вариации на тему бестолкового хозяина и страдающего, но всецело преданного ему слуги. Это наше наследие. Сервантес берет старое и создает нечто совершенно новое. Мало того – он говорит другим писателям: вы тоже так можете, отбросьте условности, выдумывайте, идите вперед. И сам он идет вперед. Никто и никогда не видел ничего подобного. Ни до него, ни после. Каждый старается дотянуться до Сервантеса, но попытки эти, гм... настоящее донкихотство.

Естественно, и тогда, и долго еще потом каждый роман был экспериментом. Становление жанра шло непросто, общепринятых правил не существовало, как и «общепринятых» образцов. В конце семнадцатого – начале восемнадцатого века творцы этой формы поняли наконец, что она нова, и назвали ее *novel*.

Сделаем небольшое отступление в область терминологии. За пределами англоязычного мира термину *novel* почти всегда соответствует термин *roman*. Он, в свою очередь, ведет происхождение от слова *romanz*, универсального обозначения длинных стихотворных произведений допечатной эпохи. Термин *novel* же развился из итальянского слова *novella*, означающего «новый» и «маленький». Английский отбро-

сил второе, оставив лишь «новую» часть, и пустил термин в жизнь. Произведения художественной литературы, достаточные по объему для издания отдельной книгой, стали называться *novels*. Термин *romance* остался для других творений, более соответствующих канонам стиля, с более динамичным сюжетом, с героями-типажами, действия которых часто неправдоподобны, а не с психологически достоверными персонажами. Готические и приключенческие повести, книги Натаниэла Готорна и Брэма Стокера, вестерны, триллеры и, само собой, рассказы о потрошителях, насильниках, убийцах – все это проходит под одним ярлыком *romance*. Более или менее строгое различие делалось почти два века, но никогда не было по-научному точным. Совершенно ясно, что «Алая буква» относится к категории *romance*, а «Женский портрет» – к *novel*. Но как быть с «Моби Диком»? С «Приключениями Гекльберри Финна»? «Холодным домом»? Вы понимаете, что не все так просто. Термины похожи на десертные ножи, употребляемые там, где требуется хирургический скальпель. В наши дни мало кто видит разницу между ними. Когда вы последний раз слышали, как произведение Стивена Кинга называют *romance*? Еще сложнее становится, когда *romance* сразу же ассоциируется с книжной серией Harlequin («Арлекин»). Поэтому дальше в книге я буду пользоваться термином *novel*, обозначая им любое произведение художественной литературы размером с книгу и помня, что ничего особенно точного за ним не стоит. Но

все-таки он что-то обозначает, и его самый общий смысл ни у кого не вызовет возражений.

Вернемся же в те ранние дни. Первые романисты не взяли свою новую форму из ниоткуда. Для прозы, по большей части нехудожественной, уже существовали устоявшиеся формы: любовные истории, письма, проповеди, исповеди, рассказы о путешествиях и жизни в плену, истории, воспоминания. Самым крупным из них была, конечно, биография, или «жизнь». Романы Сэмюэля Ричардсона относятся к эпистолярным; иначе говоря, они стилизованы под переписку. Самый известный из них, «Кларисса» (1748), представляет собой свыше миллиона слов, втиснутых в целую пачку писем. «Робинзон Крузо» (1719) Даниеля Дефо написан в форме рассказа человека, пережившего кораблекрушение, — прототипом главного героя послужил Александр Селкирк, — а «Молль Флендерс» (1722) пользуется формой исповеди и в самом общем виде передает историю жизни известной тогда мошенницы Мэри Карлтон. Для исповеди обязательно, чтобы на раскаявшегося грешника пролился свет искупления, однако в книге о Молль история ее грехов написана куда с большей силой и убедительностью, чем повествование о ее спасении.

Подводя предварительный итог, берусь утверждать, что в те самые первые дни романа все это очень волновало. Читатели не могли сказать: «А, да нам это уже знакомо; старье какое!» Каждый роман был экспериментальным, каждый при-

ем открывал новые горизонты. Наверняка так было далеко не всегда, но именно так это видится из двадцать первого века. Правда, не все эксперименты удаются одинаково хорошо. Лет через сто романисты пришли к неизбежному выводу: одни повествовательные структуры удачнее других, и, например, только из писем по-настоящему увлекательное, организованное и стройное произведение выстроить весьма непросто. Ричардсоновские романы в письмах не вызвали волну подобных книг. Нам крупно повезло.

Так что же действует лучше всего? Линейный рассказ, сюжет о том, как люди взрослеют или расстаются, герои, в которых читатели могут вложить крупный эмоциональный капитал, понятные концы, которые приносят эмоциональное удовлетворение. Другими словами, формула викторианского романа.

Все, что вам нужно, – время.

Сколько точно? Что скажете годах о двух? Такие романы (а их тогда в Британии было большинство) выходили ежемесячно, в журналах или по частям (вы отправлялись в ближайший книжный магазин и покупали очередную, только что поступившую часть нового романа Уильяма Мейкписа Теккерея), или еженедельно, в газетах вроде диккенсовского «Домашнего чтения» или «Графика» (The Graphic)³. Последняя напоминала комбинацию наших USA Today, The New Yorker и People. Когда в начале 1890-х годов Томас Харди опублико-

³ Газета «График» выпускалась Уильямом Лусоном Томасом.

вал свой предпоследний роман, «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», части появлялись каждую неделю, кроме двух: недели гребной регаты в городе Хенли-он-Темс и недели бракосочетания принца Ариберта Анхальтского и принцессы Марии-Луизы Шлезвиг-Гольштейнской. Зато читатели во всех подробностях узнали, каких знаменитостей можно было увидеть на этом важном событии, во что были одеты дамы и подружки невесты, чем занимались все эти красивые люди. Есть в жизни постоянство.

Технически это делалось так: каждая часть имела заранее оговоренный размер, обычно две главы примерно по четыре тысячи слов каждая. Так они и выходили месяц за месяцем (или неделю за неделей), иногда по два года подряд, пока книга не добиралась до завершающего эпизода. Этот последний обычно содержал уже не две, а четыре главы, потому что автору нужно было собрать воедино множество сюжетных линий, не обязательно было держать внимание читателя, а, наоборот, следовало вознаградить его за долготерпение.

На что же походил этакий роман-сериал? По большей части – на мыльные оперы (только секса было поменьше). И именно поэтому мыльные оперы выглядят так, как выглядят, только медленнее. В рассказывании длинных историй есть три проблемы:

- поддержание целостности;
- умение управлять информацией;

– сохранение доверия читателей.

Целостность – краеугольный камень любого вида сериального повествования. Без постоянства вам никуда: ведь герои должны действовать одинаково и на той неделе, и на этой. Иногда надо возобновлять знакомство читателей с героями, которые на какое-то время ушли из их поля зрения, или напоминать о событиях. Нередко очередная часть начинается с краткого описания того, что уже произошло, – это как в начальной школе каждая осень начинается с того, что первые месяц-два повторяют математику, изученную в прошлом году.

Управление информацией? Свои многоэтажные романы Диккенс часто заселял десятками, если не сотнями героев с разнообразными именами. Второстепенные персонажи могли появляться редко, с перерывом в несколько месяцев. Как сделать, чтобы они не забывались? Вот в чем вопрос. Ну, если вы Диккенс, можно наделить их необычными именами, эксцентричными привычками, гротескной внешностью, придурковатыми фразочками. Мэгвич, Джеггерс, Уэммик, мисс Хэвишем, Джо Гарджери и миссис Джо. И это только «Большие надежды». Уэммик все время тревожится о старом отце, которого называет «Престарелый Родитель». Мисс Хэвишем не снимает своего свадебного платья полувековой давности и сидит среди остатков так никогда и не съеденного свадебного угощения. Думаете, вы их забудете? В «Дэвиде

Копперфильде» миссис Микобер почти каждый раз при своем появлении заявляет: «Я никогда не покину мистера Микобера»⁴. Ее никто и никогда об этом не просил. Так для чего она это говорит? Для нашей же пользы. Последний раз она появлялась в марте, а сейчас июнь, и мы могли забыть ее за всеми этими Баркусами и Пиготти. А теперь? Как бы не так!

Доверие читателей? Дайте им основание вернуться завтра, через неделю, через месяц. А для этого нагрузите повествование сюжетом; другими словами, история должна быть движущей силой, а не темой, не формой, не оригинальностью, не чем-то еще. Самым важным элементом сюжета является пик интенсивности в конце эпизода. Иными словами, это предвкушение того, что вот-вот случится нечто грандиозное. Наглядный пример – вопрос в конце каждого сезона сериала «Даллас»: кто убил президента Кеннеди? Вот и у викторианцев существовали подобные вопросы. Самый известный звучит у Диккенса, в «Лавке древностей», в одном из эпизодов которой тяжело заболевает юная героиня книги, Маленькая Нелл.

Мы горим желанием развести искусство и коммерцию, снизить влияние денег на фильмы или корпоративных заказчиков на музеи, но дело в том, что почти все искусство так или иначе подвержено влиянию бизнеса. Если же нет – как, например, лирическая поэзия, – так это потому, что на ней денег не сделаешь. Может быть, это еще одно очко в пользу

⁴ Здесь и далее цитируется в переводе А. Бекетовой.

лирики.

В любом случае настоящие деньги романисты Викторианской эпохи зарабатывали на таких вот серийных публикациях. Сначала писатели делали деньги на договорах с журналом, а потом внешние обстоятельства и интерес вызывали рост продаж, когда роман выходил отдельной книгой. Естественно, длина и количество частей были серьезным деловым вопросом. Никому не известные новички могли рассчитывать на сумму примерно £50 (это фунты стерлингов, янки), а маститый автор мог получить и £10 000.

Переговоры тоже были непростым делом. Джордж Элиот (настоящее имя Мэри Энн Эванс), самой знаменитой писательнице своего времени, чьим агентом был ее муж (Джордж Генри Льюис), предлагали 10 000 фунтов за роман «Ромола», который должен был выйти в шестнадцати частях. Джордж Льюис выдвинул свое условие: 7000 и двенадцать частей. Окончательный вариант растянулся на четырнадцать частей, и за последние две Элиот не получила ничего. Виртуозно договорился!

Потом, если у романа был хотя бы мало-мальский успех, его могли опубликовать еще дважды: сначала в трех томах и дешевой обложке, а потом, если решали, что он это заслужил, одним томом в обложке уже дорогой, кожаной. Такие дешевые трехтомники и стали называть «многоэтажными».

Ну и что же, эта викторианская формула работала?

Еще как безотказно. Ни до, ни уж, совершенно точно, по-

сле «серьезный» или «ученый» роман не был так притягателен для масс, как в Викторианскую эпоху. Читатели попались на крючок. У особенно завлекательных новинок количество подписчиков мгновенно подпрыгивало до десятков тысяч. Книжные лавки опустошались за какой-нибудь час. Выпуск романа по частям очень обогатил Теккерея, Диккенса, Элиот, Харди и Джорджа Мередита. Даже в Соединенных Штатах, где это было не так принято, традиционный роман приносил огромный успех Натаниэлю Готорну, Марку Твену, Уильяму Дину Хоуэллсу и даже Герману Мелвиллу; исключением стал его главный шедевр. «Моби Дик» намного опередил свое время, ведь читатели ожидали очередной морской эпопеи в духе «Ому» или «Тайпи».

Так что она работала.

Что же случилось? Из-за чего вдруг модернисты отвергли и даже оклеветали столь великолепный механизм? Отчасти из-за того, что изменились экономические условия. Знаменитые журналы Викторианской эпохи – Blackwood's, The Edinburgh Review («Эдинбургское обозрение») – перестали быть властителями дум читающей публики. Без них романы с продолжением стали менее жизнеспособными. А потом, сколько раз можно писать один и тот же роман? Покойный аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес сказал: он никогда не засядет за роман, ведь английские писатели девятнадцатого века писали их настолько мастерски, что с ними нечего и тягаться. А он имел в виду Роберта Льюиса Сти-

венсона!

Понятно, что дело было не в одной только экономике. Сам жизненный материал становился другим. Викторианский роман идеально соответствовал викторианскому миру, но оказался совершенно глух и слеп к новой эпохе. Вспомним, какими прорывами человеческой мысли были отмечены конец девятнадцатого – начало двадцатого века: основные работы Зигмунда Фрейда, Фридриха Ницше, Уильяма Джеймса, Анри Бергсона, Карла Маркса, Альберта Эйнштейна и Макса Планка появились до 1910 года. Диккенс и Элиот их, понятно, не читали. Действие в их романах двигалось в ритмах доавтомобильной эпохи. Но Генри Форд уже запустил в массовое производство свою модель «Т» и переместил нас в реальность, основанную на скоростях около 50 километров в час. *Всё и вся* задвигалось быстрее. Романами тоже нужно было переключиться на новую скорость. Не только читателям, но, несомненно, и писателям осточертела старая форма. Видимо, они начали подозревать, что романы – это далеко не только сюжет. Вот почему на смену сугубо традиционному викторианскому роману приходит дерзко экспериментальный роман модернистский. Не сразу, но достаточно быстро. В Эдвардианскую эпоху – несколько первых лет нового века, когда на троне был Эдуард VII, – появилось немало сравнительно традиционных произведений таких авторов, как Арнольд Беннет и Джон Голсуорси, и более молодые писатели сразу же стали считать их символом

самого допотопного старья.

Скоро, очень-очень скоро начались эксперименты. К 1920 году почти все видные модернисты – Джеймс Джойс, Д. Г. Лоуренс, Вирджиния Вулф, Джозеф Конрад, Форд Мэдокс Форд (Англия и Ирландия), Гертруда Стайн (США), Томас Манн и Франц Кафка (Германия), Марсель Пруст (Франция) – решительно отринули старые, понятные всем правила. Но чему тут удивляться? Когда время (Бергсон), разум (Фрейд, Юнг), реальность (Эйнштейн, Бор, Гейзенберг) и даже этика (Ницше) меняются на глазах, когда люди летают, изображения движутся, а звук передается по воздуху, как не пробовать новое?

И новое появлялось в избытке. Стайн писала непривычную, повторяющуюся, спотыкающуюся прозу, как будто не вполне владела не только английским, но и вообще человеческим языком. В ее романах «Три жизни» (1909) и «Становление американцев» (The Making of Americans, 1925) язык предстал совершенным незнакомцем, так что даже его носителям приходилось пересматривать свое отношение к нему. Ничего удивительного, что для своего последнего произведения, девятисотстраничного монстра, она искала издателя целых восемнадцать лет. Кафка пошел еще дальше: в десятках его рассказов и трех романах незнакомым предстает уже само существование. Большинству читателей знакома (хотя бы по репутации) его новелла «Превращение», в которой молодой человек просыпается утром и обнаруживает, что пре-

вратился в огромного жука. Перед нами, по существу, довольно обычный литературный прием отчуждения, которое новелла делает буквальным, то есть загадочным и действительно отчуждающим. Куда менее известны его романы, в которых используется почти тот же самый прием. В посмертно опубликованном «Процессе» (1925) главного героя, Йозефа К., обвиняют в некоем преступлении, причем сам Йозеф совершенно уверен, что не совершал его. О преступлении, сопутствовавших ему обстоятельствах и правовых основаниях расследования не говорится ни слова. Однако он предает себя в руки правосудия, то есть его судят, выносят приговор и приводят его в исполнение. В «Замке» (1926) разворачивается не менее абсурдная ситуация: землемер К. (излюбленный автобиографический инициал Кафки) прибыл в некую деревню, якобы по вызову графа, владельца замка. Когда выясняется, что произошла путаница и его услуги не требуются, он пробует добиться ответа от центральной канцелярии замка; для жителей деревни она воплощает абсолютную власть, к которой сами они не смеют обращаться ни с какими вопросами. Ответы всегда уклончивы и неверны, обвинения основываются на ложных сведениях, бюрократические ошибки множатся, хотя замок настаивает на собственной непогрешимости, в которой не сомневаются и жители деревни. Сам К. попал в деревню из-за грубейшего бюрократического ляпсуса, который он никак не может исправить. Как и Стайн, Кафка открывает перед романом ра-

дикально новые горизонты. Ее епархия – язык; его – сюжет и построение книги. Но оба они ведут художественную литературу туда, где она еще никогда не была.

Стоит заговорить о модернистской художественной литературе, как на ум приходит термин «поток сознания». И действительно, ярчайшие звезды того времени – Джойс, Вулф, а в особенности Фолкнер – работали в манере, которую мы, пожалуй, назвали бы «потоком сознания», хотя самим им такое название, может, и не понравилось бы. Однако мы можем уверенно утверждать, что исследования сознания и рассуждения о нем господствуют в их произведениях. Даже те, у кого, как у Д. Г. Лоуренса, не хватает терпения на экзерсисы в духе Вирджинии Вулф или Дороти Ричардсон, немалое внимание уделяли передаче внутренней жизни своих героев. Так, внешнее действие «Влюбленных женщин» (1920) развивается очень быстро и драматично, но все силы книги направлены на острую драму внутренней жизни четырех главных героев: что я чувствую к этому другу, этому любовнику, этому антагонисту? Чего этот человек требует от моей души и чего желаю я: поддаться или сопротивляться? Что значит быть самостоятельным? Привязанным? Совестьным? Могу ли я выжить? Хочу ли?

Такая сосредоточенность на внутреннем во многих отношениях характерна для модернистской художественной литературы. Вот вам отрывок, где еда лишь повод:

В то самое мгновение, когда глоток чаю с

крошками пирожного коснулся моего нёба, я вздрогнул, пораженный необыкновенностью происходящего во мне. Сладостное ощущение широкой волной разлилось по мне, казалось, без всякой причины. Оно тотчас же наполнило меня равнодушием к превратностям жизни, сделало безобидными ее невзгоды, призрачной ее скоротечность, вроде того, как это делает любовь, наполняя меня некой драгоценной сущностью: или, вернее, сущность эта была не во мне, она была мною. Я перестал чувствовать себя посредственным, случайным, смертным. Откуда могла прийти ко мне эта могучая радость? Я чувствовал, что она была связана со вкусом чая и пирожного, но она безмерно превосходила его, она должна была быть иной природы. Откуда же приходила она? Что она означала? Где схватить ее?⁵

Самое известное в литературе лакомство – размоченное в чае пирожное «мадленка» – пробуждает целых семь томов воспоминаний в романном цикле Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–1922), название которого переводчик К. Скотт Монкрифф передает по-английски не слишком точно – «Воспоминания о прошедшем» (Remembrance of Things Past). Что здесь происходит? Молодой человек откусывает пирожное. В былые времена роман упомянул бы об этом действии только в связи с другим, более значительным действием. Скажем, у Уильяма Ди-

⁵ Цит. по: *Пруст М.* В сторону Свана / Пер. с фр. А. Франковского. СПб.: Азбука, 2000.

на Хоуэллса возможны были только два варианта продолжения: герой откусывает пирожное еще раз или позорится в компании, говоря с набитым ртом. А здесь не так. Совсем не так. Берусь утверждать, что, как это ни странно, Пруст, кажется, не прочел ни одной строки Хоуэллса. Представляете? Марсель, рассказчик, конечно, съест еще кусочек, но сначала вдоволь поразмышляет. Все действие происходит внутри: в нем нарастает ощущение, за ним следует безотчетная эмоция (он называет ее «радость»), а потом вопросы, откуда происходит и что значит эта эмоция. Другими словами, из этой ложки чая с размоченным в нем пирожным вытекает вся его жизнь. Да, он и «схватит» ее, и поймет, что она «означает», но для этого ему понадобится примерно миллион слов.

Не каждый модернист заходил так далеко, и, хотя многотомных романов они написали немало, большинство сосредоточивали свои усилия — и свое повествование — в головах своих героев. Писатели такие непохожие, как Джойс, Хемингуэй, Джуна Барнс, Уилла Кэсер и Эдвард Морган Форстер, точно спелеологи, спускаются в пещеры сознания. И действительно, роман Форстера «Поездка в Индию» куда более модернистский, чем его же «Комната с видом на Арно» и даже «Говардс-Энд», написанные в первом десятилетии двадцатого века, но вовсе не по авторскому отношению и не по форме, а по сосредоточенности на *проблеме* сознания, на том, как герои на самом личностном, глубинном уровне вос-

принимают все воздействия окружающего мира, как переживают, как отвечают на них. А что получается, если дальше вглубь сознания идти уже невозможно? «Поминки по Финнегану». Книга, которую до сих пор никто так и не прочел до конца. Возможно, что и ее создатель тоже. Я, признаюсь, дерзнул и одолел «Поминки», правда не сразу, и, честно сказать, многое в них мне очень понравилось, хотя я не стану претендовать на то, что все понял. Хотя, казалось бы, чего тут непонятного:

По течению реки, мимо церкви Адама и Евы, от уклона берега до изгиба залива несет нас удобный, как комод, замкнутый круг водоворота деревенской жизни, описанный философом Вико, обратно к замку Хоут и окрестностям.

Это не сэр Тристам, игравший на виоле-д'амур, из-за беспокойного моря вернулся, из Северной Арморики, на этот берег чахлого перешейка Малой Европы, чтобы продолжить свою пенисоционную войну на полуострове; это не камни скалы Топсойер были отнесены рекой Окони к ногам гаджо графства Лоренс, попрошайничающих на дорогах, ведущих к Дублину; это не далекий отблеск Неопалимой Купины кричит: «Я есмь» – и нарекает: «Ты Петр»; это не волк в козлиной шкуре целится прикладом в старого слепого Исаака, подобного быстро загнанной дичи; несмотря на то, что в суете и тщеславии все средства хороши, это не сестры-близняшки Ванесса и Стелла злятся на двуединого Натанджо. Два галлона хмельного напитка

сварил Джем или Шен при свете дуговой лампы, и блестящий красный край королевского венца радуги витал над поверхностью вод.⁶

Ну что, неужели не хочется читать дальше? А это всего лишь первые два абзаца. Любопытно, но здесь есть уже все, чтобы понять роман – каламбуры, могучие реки, легенды Северной Европы, заимствованные слова, домашние прозвища («гаджо» восходит к имени его сына, Джорджио), название родного города («дублин», хотя мне больше нравится «добрый грязный дублин»), исковерканное английское правописание и произношение, кругообразность («вернулся», «замкнутый круг»), отсылка к основоположнику теории цикличности истории человечества Джамбаттисте Вико («удобный, как комод, замкнутый круг водоворота деревенской жизни»), отрывок предложения, с которого начинается книга, похожего на окончание предыдущей. Однако многие читатели так и не двинутся дальше этих первых двух абзацев самой странной книги английской литературы. Может быть, им хватит даже одного.

«Поминки» напоминают мне еще об одной ярчайшей особенности романов двадцатого века: тяге к экспериментам. Если для викторианцев «изм» означал сопротивление всему новому, то модернизм и постмодернизм, кажется, требуют, чтобы оно было. Понятно, что не все уподобляются Джойсу и не все экспериментируют с крайностями. Сам Хемингуэй

⁶ Перевод О. И. Брагиной.

вовсе не чурался экспериментов, но делал их с короткими, емкими предложениями и скупым словарем, устанавливая наибольшее количество смысла, которое можно вместить в наименьшее количество слов.

Большинство писателей проживут в литературе долгую жизнь, но никогда не напишут ничего столь простого и столь глубокого, как последнее предложение романа «Фиеста» («И восходит солнце»)⁷: «Этим можно утешаться, правда?» В этих вроде бы незамысловатых словах заключены целые тома, хотя в другом контексте они могли бы стать воплощением пустоты. Хемингуэй сделал это в первом же своем романе. Джек Керуак двинулся в противоположном направлении; предложения в его первом романе насыщены и даже перенасыщены кофеином, кайфом, джазом, энергией, без которых не получится изобразить головокружительный, грустный, безбашенный мир битников.

А вдали, за предгорьями, раскинулся Тихий океан, синий и безбрежный, с его громадной стеной белизны, надвигающейся на город с легендарной картофельной грядки, где рождаются туманы Фриско. Еще час, и эта стена перенесется сквозь Золотые Ворота, чтобы окутать белизной этот романтический город, и молодой парень возьмет за руку свою девушку и неторопливо пойдет вверх по длинному белому тротуару с бутылкой токайского в кармане. Это и есть Фриско: и прекрасные

⁷ Здесь и далее цитируется в переводе В. Топер.

женщины, стоящие в белых дверях в ожидании своих мужчин, и Башня Койт, и Эмбаркадеро, и Маркет-стрит, и одиннадцать густонаселенных холмов⁸.

Ну что сказать... *такого* Джейн Остин никогда не написала бы. Керуак спешит ухватить ритм новой, послевоенной Америки, которая мчалась по шоссе на бешеной скорости в замкнутой капсуле автомобиля, отрывалась ночи напролет в джазовых клубах и кофейнях, лишь бы как можно быстрее убежать от военных лет. Что за звук, что за голос! Если, подобно Хемингуэю, он оказывается легкой добычей пародий, а в своих позднейших книгах, кажется, пародирует сам себя, так это потому, что голос у него совсем особенный, не похожий ни на кого.

Экспериментировали с любыми размерами и формами, подчас разрушая размер и форму самого романа. Представители французского течения «новый роман» Ален Роб-Грийе и Маргерит Дюрас, Клод Симон и Натали Саррот без сожаления избавились почти от всего, что обычно ассоциируется с романом: сюжета, героев, темы, действия и повествования. На смену им пришли объекты и ощущения, одну и ту же сцену показывали с разных точек зрения, раз за разом повторяли одну и ту же перспективу. В «Ревности», знаковом для течения романе Роб-Грийе, измученный герой упорно ищет доказательств (якобы) интрижки жены с соседом. Муж называет жену единственной буквой и многоточием «А...», тща-

⁸ Цит. по: Керуак Дж. В дороге / Пер. с англ. В. Когана. СПб.: Азбука, 2014.

тельно следит за тем, чтобы не обозначить свое присутствие, остерегается употреблять местоимение первого лица и часто не помещает себя самого в сцены, где его присутствие очевидно. «Новый роман» и позднее находил приверженцев, самым известным из которых стал, пожалуй, Дэвид Марксон, чьи книги весьма далеки от традиционного и ожидаемого:

Так, например, есть весьма прозрачные намеки на то, когда у Кассандры происходили месячные.

«Кассандра снова не в духе», – так, можно себе представить, время от времени говорят Троил и некоторые другие троянцы.

Впрочем, у Елены они могли происходить даже несмотря на ее лучезарное величие, ведь это же Елена.

Лично у меня во время месячных опухает лицо.

С другой стороны, можно с уверенностью утверждать, что Сапфо не стала бы ходить вокруг да около, случись с ней такое.

Этим вполне может объясняться, почему некоторые из ее стихов использовались для наполнения мумий еще раньше, чем монахи добрались до того, что от них осталось⁹.

«Любовница Витгенштейна» (1988) выстроена из очень коротких предложений о мире и реакциях на него, написанных от лица женщины, считающей, что кроме нее живых в этом мире больше нет.

⁹ Цит. по: *Марксон Д. Любовница Витгенштейна* / Пер. с англ. М. Леоновича. Екатеринбург: Гонзо, 2018.

От этого романа ничего привычного ожидать не стоит, согласны? Со временем книги Марксона стали все меньше зависеть от традиционных элементов повествования, все больше – от сознания и восприятия. Конечно, это тоже традиционные элементы, но редко кто придает им такое важное значение, как Марксон.

У каждой эпохи есть свое литературное кредо, а иногда и не одно. Двадцатый век по большей части вращается вокруг одного из взаимосвязанных боевых кличей: «Прочь старое», «Отбросим условности», «Создадим заново», «Сначала попробуй, потом говори». Эта страсть к экспериментированию и созданию заново приобретала множество форм, много раз отвергала нововведения последнего поколения бунтарей. Вот, по крайней мере, один вариант того, как стать модернистом. Или пост.

Но вернемся к нашему викторианскому роману. Снова задам вопрос: что с ним случилось? Ничего. Роман девятнадцатого века никуда от нас не делся. Такого рода книги – с линейным повествованием, четко очерченными хорошими и плохими героями и всем прочим, – может, и не в фаворе у больших писателей, но остались, остались, остались в массовой литературе. Вы вполне можете встретить их почти в любом жанре, в любовном романе, в хорроре, в триллере. Откройте любую голливудскую сагу Сидни Шелдона или Джеки Коллинз, «чтиво» Джудит Крэнц или Мейв Бинчи, историческую сагу Джеймса Э. Миченера, Джона Джейкса или

Эдварда Резерфорда – и вы обнаружите наследников «Мельницы на Флоссе» или «Эгоиста». Может быть, вы не сразу разглядите их за обилием секса и богохульства, за всеми постельными затеями, которые никогда не показывали (а может, и не переживали) Джордж Элиот или Хоуэллс. Вторая половина двадцатого века даже породила своих великих романистов-викторианцев, и, пожалуй, самый заметный из них – великолепный канадец Робертсон Дэвис. Дэвис начал печататься чуть ли не в сорок лет и до своей кончины в восемьдесят два года успел написать три целых трилогии и две части очередной. Его романы более откровенны, чем произведения 1870–1880-х годов, поэтому вряд ли могли бы появиться тогда, но в смысле формы и сентиментальности он, бесспорно, принадлежит старой школе. В романе «Что в костях заложено» (1985) он даже задается вопросом: что делать писателю, если он родился не в свое время? И дает такой ответ: заниматься искусством, для которого он был рожден. Литературная история и мода – это искусственные построения, а викторианец должен оставаться викторианцем в любую эпоху. Именно так и было с ним.

И этот удобный, как комод, замкнутый круг возвращает нас к исходной точке. В каждом веке есть свои экспериментаторы и традиционалисты. Есть разрушители норм и их хранители. Если угодно, можете называть их радикалами и реакционерами, но их эстетические установки далеко не всегда соответствуют их политическим воззрениям. В одно вре-

мя преобладает одна тенденция, в другое – другая, но всегда находятся писатели, идущие не в ногу со своим временем. Есть бунтари, есть и бунтари против бунта. Вот почему любой рассказ о литературе далек от истины, в том числе и эта книга. Слишком уж они все упрощают, не могут постичь сложнейшее устройство мужчин и женщин, делающих свое дело в свой исторический момент, и не обращают внимания, работают ли они так же, как другие писатели, или нет. Простое перечисление не может учесть все нюансы и грани литературы какого-то одного года, не говоря уже о всех годах, и отразить весь калейдоскоп того, что Джеймс называл «домом вымысла». Разве за всем уследишь? Не получится: голова пойдет кругом.

1

Фразы-наживки и соблазн в начале, или Зачем романам первые страницы

Вы когда-нибудь обращали внимание, как ведут себя посетители книжных магазинов? Снимают книгу с полки, внимательно разглядывают обложку спереди и сзади, читают хвалебные отзывы (это такая реклама, напечатанная мелкими буквами на задней стороне обложки)... а дальше? А дальше вы и сами знаете. Я, например, почти никогда не видел, чтобы человек углубился в главу 23, ведь на первой странице уже есть все, что ему нужно. В противном случае книга отправляется обратно на полку. Всех книг не перечитаешь.

Нам нужны первые страницы; романистам, впрочем, тоже. С самого начала роман начинает околдовывать читателя. Но и читатель начинает околдовывать роман, а это, пожалуй, даже интереснее. Начало любого романа – это и общественный договор, и приглашение к танцу, и список правил игры, и весьма хитроумное соблазнение. Знаю, знаю... соблазнение? Как-то совсем уж экстремально, правда?

Но ведь именно с этого и начинается каждый роман. Нас

просят затратить уйму времени и сил на предприятие с довольно туманными перспективами. А здесь без соблазна не обойдешься. Роман хочет рассказать нам о том, что представляется ему важным, и притом хочет так сильно, что ему просто не терпится начаться. Он хочет от нас сопереживания, а это, наверное, еще важнее. Когда роман заканчивается, мы можем чувствовать, что он обхаживал нас, хвалил, превозносил или унижал, но мы его уже никогда не забудем. Начало романа приглашает войти и включиться в игру. Его первая страница подобна не гарантии, а предложению. «Привет! – как будто говорит она. – А у меня тут есть кое-что хорошее. Тебе понравится. Можешь мне верить. Попробуй же!» Вот почему первая строка так важна. Вот вам несколько примеров:

«Скучна-а-а! Хочется выть. Чего бы такого сделать?»
(Энтони Бёрджесс. *Заводной апельсин*. Перевод Е. Синельщикова)

Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы.
(Вирджиния Вулф. *Миссис Дэллоуэй*. Перевод Е. Суриц)

Много я слышал разных историй, но эта – самая печальная из всех. (Форд Мэдокс Форд. *Солдат всегда солдат*. Перевод Н. Рейнгольд)

Много лет спустя, перед самым расстрелом, полковник Аурелиано Буэндия припомнит тот далекий

день, когда отец повел его поглядеть на лед. (*Габриэль Гарсия Маркес. Сто лет одиночества. Перевод М. Былинкиной*)

Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену. (*Джейн Остин. Гордость и предубеждение. Перевод И. Маришака*)

В том возрасте, когда молодые шотландцы, задрав юбки, пахали и засеивали поля, Мунго Парк сверкал своими голыми ягодицами перед хаджи Али Ибу Фатуди, эмиром Лудамара.

Ну что? Разве не хочется прочесть эти романы? Строчки возбуждают интерес. Что за цветы? Почему самая печальная? Кто такой этот Мунго Парк и к чему здесь его обнаженные ягодицы? Многие из нас прочли эти первые слова писателя, тогда называвшего себя Т. Корагессан Бойл, а теперь милостиво сократившего свое второе имя до начальной буквы, – так начинается его роман «Музыка воды» (Water Music). Книга оказалась столь же лихой, как ее начало, поражая бурными событиями, цветистым языком, потрясающими неожиданностями и забористыми шутками. Все романы и рассказы, которые Бойл написал потом, отмечены таким же мастерским обращением с первыми страницами.

Так можно ли сказать, что первая страница – это весь роман? Конечно же нет. Как-то раз я спросил на занятиях, у

какой рок-группы лучшие хуки¹⁰ (любые элементы композиции, которые привлекают внимание слушателей). Не какой-нибудь амбал, а вполне сублильная женщина ответила: у AC/DC. Что ж, принято. Да, это не делает ребят из Австралии лучшей группой всех времен и народов, точно так же как лучшие со времен Чака Берри хуки не делают Ангуса Янга новым Моцартом. Но они запоминаются – что верно, то верно. Так же и у Бойла. Хуки готовят романы к работе. Готовят читателей к работе. Делают так, что мы хотим читать роман, и начинают учить нас, как его читать.

А знаете что? Мы даже можем сформулировать сейчас одно общее положение, закон *подготовки к работе*: начало – это первый урок того, как читать роман. Нам нужно учиться читать каждый новый роман, поэтому он должен быть циклом уроков, как его читать. Не убедил? Но задумайтесь. Что общего между любым детективом Роберта Б. Паркера о Спенсере и «Шумом и яростью»? Помимо множества слов и в том и в другом и выравнивания строк по правому краю? А по большому счету – стиль повествования, способ представления персонажей, открытия сознания, диалог, сюжет? О старике Билле Фолкнере можно много разглагольствовать, но не ищите у него динамичных сюжетов и живых диалогов. Вы можете подумать, что, значит, Фолкнера читать трудно, а вот Паркер любому болвану под силу, но не все так просто. Паркер наделяет Спенсера определенным складом ума, с ко-

¹⁰ От англ. hook («крючок»).

торым нам нужно познакомиться, ведет свое повествование в определенном ритме, вводит в него друзей и ассоциации, с которыми нужно еще освоиться. Скорее всего, подавляющему большинству интереснее читать его, а не Фолкнера, но, открывая книгу Паркера, мы точно так же начинаем процесс обучения. Другое отличие между тем, что часто называют «жанровой художественной литературой» и «массовой литературой / чтивом / литературным фастфудом» заключается в том, насколько один роман не походит на другой. Уроки Паркера мало меняются от книги к книге, поэтому, если вы прочли «В поисках Рейчел Уоллес», то, скорее всего, справитесь и с «Кэтскиллским орлом». Фолкнер, напротив, редко повторяется, и поэтому кое-какие стратегии, которым мы научились у «Шума и ярости», помогут, если мы откроем «Свет в августе» или «Авессалом, Авессалом!», но в каждой новой книге перед нами встают новые, непростые задачи. И мы заметим эту разницу с первой же страницы. Здесь-то и начинается новый урок.

Возьмем, к примеру, первое предложение из «Ста лет одиночества» Габриеля Гарсии Маркеса, то самое, в котором говорится о полковнике, расстреле и льде. В нем есть уже почти все, что нам нужно знать для чтения этого романа. Оно сразу же знакомит с главным семейством и словом «расстрел» обозначает беспокойное время, в которое ему выпало жить. Оно утверждает важность чудес – и не существительным «лед», а глаголом «поглядеть»: мы понимаем, ка-

ким чудом лед был для ребенка, который, как мы скоро узнаем, жил еще в неэлектрифицированной экваториальной Колумбии. Мы узнаем, что за голос рассказывает эту историю, как он управляет информацией, какие слова выбирает и много-много чего еще из следующих двух абзацев. Но не только волшебные романы южноамериканского нобелевского лауреата делают это. Полные тайн произведения Роберта Паркера, домашние драмы Аниты Шрив, триллеры Дэна Брауна, свежая романтическая книжка серии Harlequin, классики Харди, Готорн, Хемингуэй делают одно и то же: говорят нам, как подготовиться к чтению. Да по-другому и быть не может. Первым делом роман снабжает нас информацией – о ком, о чем, где, когда, как и почему. О намерениях. Об иронии. О том, что автор выдумал на сей раз.

Эта первая страница, а иногда первый абзац и даже первое предложение могут дать все необходимое, чтобы прочесть роман. Как? Передавая кое-что или все из восемнадцати пунктов, которые может рассказать вам первая страница. Первые страницы передают информацию, не делая полноценных попыток, но они всегда их делают.

Да, но... *целых восемнадцать*? Ну ладно, пять-шесть, ну, может быть, семь, но... *восемнадцать*? Маловато. Из первой страницы мы можем извлечь гораздо больше, но вот вам эти *восемнадцать жемчужин*.

1. Стил. Длинные или короткие предложения? Простые или сложные? Торопливые или размеренные? Сколько

определений – прилагательных, наречий и тому подобного? Первая же страница любого романа Хемингуэя запомнится нам короткими утвердительными предложениями и стойким ощущением, что автора еще в раннем детстве сильно перепугали наречия. Любая первая страница любого американского автора детективных романов – Джона Д. или Росса Макдональда, Реймонда Чандлера или Микки Спиллейна, да даже и Линды Барнс – неопровержимо доказывает нам, что все они читали Хемингуэя. В случае Спиллейна – без особого толка.

2. Тон. У каждой книги есть свой тон. Какой он: элегический, деловой, ироничный? Первая фраза «Гордости и предубеждения» Джейн Остин – «Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскать себе жену» – истинный шедевр в этом смысле. Она отделяет говорящего от источника «знания», одновременно позволяет иронически отозваться и о женах, проматывающих состояния мужей, и о мужчинах, располагающих средствами и потому более желанных, чем бедняки. «Должен подыскивать» имеет по крайней мере два смысла.

3. Настроение. Почти то же самое, что тон, но не совсем. От тона зависит, как звучит голос; от настроения же – чувства по отношению к тому, что он рассказывает. Как бы мы ни описывали тон «Великого Гэтсби», настроение повествования, которое ведется от лица Ника Каррауэя, – это сожаление, вина или даже гнев, которые отчетливо ощущаются за

его слишком уж резонерскими рассуждениями о том, как он обдумывает отцовские советы, и о неравенстве привилегий. И мы сразу настораживаемся: чего-то он недоговаривает!

4. Манера. Какими словами пользуется роман? Обычными или редкими? Дружественными или задиристыми? А какие предложения – целые или разорванные, и если разорванные, то намеренно или случайно? «Заводной апельсин» Бёрджесса – а он начинается вроде бы с простого вопроса «Чего бы такого сделать?» – наиболее своеобразен по сравнению с другими известными мне романами. Повествователь, очень мало образованный молодой мерзавец Алекс, выражается по-елизаветински пышно, чуть ли не как Шекспир и его современники. Его цветистые оскорбления далеко не всегда понятны его противникам, его описания и похвалы чересчур изысканны, ругательства поистине виртуозны, а речь пересыпана надсатом, жаргонным языком подростков, со множеством слов славянского происхождения. И в первых же абзацах романа мы получаем представление о его лингвистическом темпераменте. Оговорюсь, что это просто самый наглядный пример; у каждого романа своя манера, а каждое выбранное слово лишь больше подчеркивает ее.

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.