

A photograph of a man with dark hair and glasses, wearing a grey zip-up hoodie and a black shoulder bag. He is looking upwards and to the right. In the background, a tall, ornate skyscraper (the Flatiron Building) stands prominently against a grey, overcast sky. The street is busy with cars, including a yellow taxi in the foreground, and other buildings line the street.

Андрей И не только Дствацатуров Сэлинджер

Десять опытов
прочтения
английской
и американской
литературы

Уроки чтения (АСТ)

Андрей Аствацатуров

**И не только Сэлинджер. Десять
опытов прочтения английской
и американской литературы**

«АСТ»

2015

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

Аствацатуров А. А.

И не только Сэлинджер. Десять опытов прочтения английской и американской литературы / А. А. Аствацатуров — «АСТ», 2015 — (Уроки чтения (АСТ))

Автор книг прозы “Люди в голом”, “Скунскамера”, “Осень в карманах” в этом сборнике предстает в иной ипостаси – как филолог, блестящий эссеист. Десять “опытов прочтения” английской и американской литературы погружают в мир Сэлинджера, Апдайка, Генри Миллера, Фолкнера, Голдинга... Андрей Аствацатуров открывает малоизвестные подробности биографии авторов, предлагает фрагменты текстов в оригинале, тут же дает перевод, мастерски анализирует детали, показывая, что именно делает из писателя – мирового классика.

УДК 821.161.1-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

© Аствацатуров А. А., 2015
© АСТ, 2015

Содержание

Предисловие	5
Улыбка Чеширского кота	7
I	7
II	10
III	13
Убить Орфея	16
Немного о филологах и филологии	16
“Письма Асперна”: краткое содержание	18
Авантюра или любовная история?	20
Почему люди не слышат друг друга?	22
Искусство, действительность и уроки старого мифа	23
Колония, жанр и слово	25
Моряк и джентльмен	25
О приключенческих романах и колонизаторах	27
Марлоу, колонизатор и художник (путешествие начинается)	29
Потуги колонизаторов и прожорливый хаос	31
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Андрей Аствацатуров

И не только Сэлинджер. Десять опытов прочтения английской и американской литературы

Предисловие

Предисловия к книгам по обыкновению не пользуются популярностью и пролистываются безо всякого интереса и внимания. К ним относятся равнодушно, как к обязательному гарниру при сочном куске мяса, гарниру, который, в общем даже, решительно необязателен. Все знают: и те, кто сидит в ресторане, и те, кто открывает книги, и даже те, кто любит делать и то и другое одновременно, – что “так положено”. Чтобы мясо подавали с овощами, а книгу издавали с обстоятельным предисловием.

Это “так положено”, согласитесь, уже отдает какой-то скукой и зевотой. Но ведь от нас не убудет, если где-то наличествуют гарнир и предисловие: в конце концов, гарнир можно оставить на тарелке, а предисловие – попросту проигнорировать. Тем более что авторы предисловий, как вы могли уже заметить, часто топчутся на одной мысли как буксующие в размякшей земле автомобили, производя шум и никуда не двигаясь.

Однако традиции, в отличие от людей, редко бывают глупыми – даже традиция выпускать книгу с предисловием, – и, видимо, если предисловия сочиняют, значит, кому-нибудь нужно, чтобы их сочиняли.

Это предисловие нужно мне.

Нужно, во-первых, потому, что очень хочется сразу, предваряя игру с литературой, повалить дурака. А во-вторых, разобраться с замыслом этой книги, точнее – разобрать ее замысел.

Он у меня возник в тот самый день, когда мы с моим коллегой, писателем Дмитрием Ореховым решили организовать литературную мастерскую. У нас вроде бы все должно было сразу получиться: Дима уже к тому моменту имел некоторый опыт преподавания литературного мастерства, а я двадцать лет только и делал, что читал лекции по литературе. Однако с самого начала меня начали одолевать серьезные сомнения. Одно дело, думал я, – *рассказывать о литературе*, делиться знаниями о ней, как это умеют филологи, как это умел я, и совсем другое – *преподавать именно литературу*. Я оказался в некотором затруднении и перед совершенно новой для себя задачей. Но нужно было решаться... И я решился, тем более что Дима Орехов всячески меня к этому поощрял.

Преподавать литературное мастерство я решил на хороших примерах. Многие писатели, ведущие литературные студии, в таких случаях сразу же принимаются рассказывать о себе. Это, кстати, не так глупо и крайне полезно для их учеников. Но арсенал любого автора ограничен, и его интересы могут катастрофически не совпасть с интересами его учеников – литература ведь дело индивидуальное. Нужны, понимал я, самые разные примеры, образцы ярких, иногда прямо противоположных стратегий. Поэтому себя в качестве примера я отбросил сразу (и правильно сделал: многие слушатели нашей мастерской далеко не в восторге от моих литературных упражнений). Короче говоря, я выбрал авторов, которые, как мне показалось, в своей области являлись непревзойденными мастерами: Генри Джеймса, Амброза Бирса, Уильяма Фолкнера, Джона Апдайка, Джерома Сэлинджера, Уильяма Голдинга и др. Теперь оставалось только разобраться в их текстах, разобраться строго и по-филологически.

И тут я наконец осознал, что одного знания здесь недостаточно. Что мои слушатели в ответ на филологические рассуждения, выводы и историко-литературные экскурсы откликнутся равнодушным: “И что? Зачем нам всё это?” Поразмыслив, я решил дополнить свое филологическое знание писательской интуицией, а заодно посмотреть на тексты взглядом эдакого “литературного вора”, то есть ответить себе на вопрос: что я могу здесь позаимствовать или попросту украсть, оставшись при этом непойманным?

Оказалось, что украсть тут можно многое. У Джеймса и Голдинга – способ скрещивания жанров, у Апдайка – метод порождения ярких метафор, у Шервуда Андерсона – умение превращать слово в предмет, а у Конрада и Бирса – способ превратить его в молчание. Из текстов Сэлинджера и Фолкнера можно позаимствовать стратегию общения с читателем, а из поэмы Томаса Элиота – стратегию обращения с чужими текстами.

Но для того чтобы позаимствовать, нужно сначала научиться читать чужие тексты, то есть замечать в них сильные импульсы, точки, где обычное, общепринятое оборачивается вдруг новым и неопределенным. Читать и сочинять – две стороны одной медали, две стратегии общей игры.

Я задумал эту книгу не как научное исследование, оснащенное сносками, а в самом деле скорее как игру, где найдется место для смеха, дуракаваляния, равно как и для филологического анализа, и для художественной сюжетности. Она обращена в первую очередь к тем, кто сочиняет или учится сочинять, а также к тем, кто хочет совершенствоваться в славном искусстве чтения. Автор также таит скромную надежду, что профессиональные филологи, возможно, тоже найдут здесь для себя что-нибудь полезное.

Это странное предисловие, пожалуй, пора завершать. И завершу я его вполне традиционно – словами благодарности тем, кто мне помогал. Огромное спасибо Денису Иоффе, снабдившему меня полезным научным материалом, а также Дмитрию Панченко, Артемию Попову и Александру Чамееву, взявшим на себя труд прочитать отдельные тексты и высказавшим ряд ценных замечаний. Автор также благодарен Александру Иванову за несколько полезных советов.

Улыбка Чеширского кота О рассказах Джерома Дэвида Сэлинджера

I

Всерьез я начал заниматься Сэлинджером около десяти лет назад. Кстати, сам Сэлинджер остался бы решительно недоволен этой фразой. На моем месте он назвал бы более точный срок, скажем, “9 лет и 10 месяцев”. Или, что еще вернее, уточнил бы дату начала работы – 8 октября 2003 года.

Это был тот самый год, когда... Впрочем, ничего “такого”, особо запоминающегося, в нашей стране в тот самый год не происходило. В экономике все шло к стабилизации. В политике формировалась вертикаль власти. Довольные распахивали свои деньги по западным банкам, а недовольные отправились в тюрьму.

Сэлинджера эта информация вряд ли бы заинтересовала. Его завораживало все идиотически-единичное, абсурдно-конкретное. А панораму, всякий там фон (социальный, политический) он безжалостно устранял. Возьмем, к примеру, первую фразу его знаменитого рассказа “*A Perfect Day for Banana Fish*” (“Хорошо ловится рыбка-бананка”): “*There were ninety-seven New York advertising men in the hotel, and, the way they were monopolizing the long-distance lines, the girl in 507 had to wait from noon till almost two-thirty to get her call through*” – “В гостинице жили девяносто семь ньюйоркцев, агентов по рекламе, и они так загрузили междугородний телефон, что молодой женщине из 507-го номера пришлось ждать полдня, почти до половины третьего, пока ее соединили”¹. Перечитайте эту фразу несколько раз. Перед нами, если так можно выразиться, панорама действия. Первое впечатление – автор просто над нами издевается. Хорошо... положим, рекламщики такие люди, что им всегда требуется телефон – отсюда и перегрузки на линиях. Но зачем нужно указывать, что их было именно 97? А почему, к примеру, не 79? Тоже ведь немало... Или 85? И вообще, зачем нужно такое странное уточнение? Можно было просто сказать “много”, или “около ста”, и читатель, такой вот как я, остался бы вполне удовлетворен. А подобное уточнение нисколько не удовлетворяет, а, напротив, только озадачивает. Равно, как и информация о том, что девушка жила в номере 507 и ждала своей очереди на телефон до 14:30. Слава богу, в последнем случае Сэлинджер нас немного щадит: она ждала “почти” до этого времени.

Еще раз зададимся вопросом: для чего подобная точность? Вздохнем и согласимся с экспертами, что цифры 97, 507 и 14:30, если их произнести по-английски, хорошо ложатся в общий ритм текста, а цифры 79, 705 и 8:45 в этот ритм не ложатся совершенно. И все равно остается неприятный осадок. Сэлинджер ведь не поэму пишет, а рассказ. Рассказ – жанр строгий и требует соблюдения всех правил и приличий – иначе ничего не выйдет. Здесь в самом начале нужно не устраивать статистический понос, а правильно сориентировать читателя, коротко и внятно задать панораму: уточнить исторический отрезок, год, место действия, общими штрихами очертить героя или героиню. Правильнее начать иначе: “Это случилось летом 1948 года в одной из больших гостиниц, каких много сейчас на океанском побережье Флориды. В тот сезон из Нью-Йорка приехало около сотни рекламщиков. По утрам они сидели на телефонах, и междугородние линии были все время перегружены”. Видите? Совсем другое дело... Если бы Сэлинджер начал так, все было бы значительно лучше, “гораздо типичнее”,

¹ Здесь и далее перевод Р. Райт-Ковалевой.

как любил говорить товарищ Огурцов Серафим Иванович из кинокомедии “Карнавальная ночь”. Однако Сэлинджер начинает иначе, и мы попробуем разобраться почему.

Я сильно забежал вперед и немного отвлекся. Вернемся к самому началу: итак, я стал заниматься Сэлинджером около десяти лет назад. И сразу же удивился тому, что научной литературы о нем оказалось совсем немного. Даже в США. Несколько тощих монографий да три десятка статей. Это притом, что автор – признанный всеми культовый классик, окруженный миллионной армией преданных поклонников. Я очень удивился такому невниманию и спросил об этом одного специалиста по американской литературе из США. Тот мне ответил, что ничего удивительного здесь нет. Филология, напомнил он мне терпеливо, всякое филологическое исследование основывается на фактах, а не на догадках и косвенных сведениях. А прямых сведений, касающихся жизни Сэлинджера, у нас почти нет, разве что самые общие.

Что мы о нем знаем? Ну, родился в еврейской семье; окончил школу, среднее военное училище; ездил в Европу по делам отца; незадолго до войны начал печататься; воевал; после войны стал публиковать рассказы в журнале “Нью-Йоркер”; в 1951-м выпустил свой первый бестселлер “Над пропастью во ржи” и с этого момента стал избегать публичности; женился, стал отцом двух детей; напечатал повести о Глассах, развелся, снова женился и снова развелся... Вот, собственно, и все, что мы имеем. Этого, сказал мне американский коллега, явно недостаточно. Мы ничего или почти ничего не знаем о его характере, о складе его ума, о стадиях его духовного и интеллектуального развития, ежели таковые в самом деле случились. Нужны его архивы, черновики, письма, записные книжки, опись библиотеки, свидетельства друзей, мемуары типа “Мои встречи с Джеромом Сэлинджером и почему они не состоялись” и тому подобное. Но всем этим филология не располагает. Сэлинджер тщательно скрывает от нас свою жизнь, не встречается с журналистами, не дает интервью. Стало быть, подытожил мой американский коллега, точные исследования, все прочтения его текстов и все рассуждения будут иметь вид крайне приблизительной гипотезы. Именно поэтому их так мало.

В самом деле, Сэлинджер постарался. Он таки остался для нас для всех загадкой, пробелом, человеком-уверткой. Вроде всё о нем знаем: где служил, с кем дружил. Но это только очертания, контуры. Их можно заполнить как угодно, чем угодно, привязать к любой готовой идее. Я, например, прочел не одну версию того, почему Сэлинджер вдруг взял и бросил писать, ушел из литературы. Таких объяснений, помню, было очень много, и все меня убеждали. Потом, правда, выяснилось, что писать Сэлинджер не бросал, а просто перестал отсылать рукописи в издательства. Но маска писателя, замкнувшегося в молчании, закрепилась за ним на долгие годы.

В самом начале века литературный мир разорвала сенсация: дочь Сэлинджера опубликовала свои мемуары об отце. И что? Мы хоть как-то через эти мемуары приблизились к пониманию его личности? Лично я очень на это надеялся, когда открывал ее книгу. И в итоге узнал очень много. Что Сэлинджера тревожил распространившийся в Америке антисемитизм. Об этом, я, правда, и сам догадался, прочитав рассказ “В лодке”. Узнал, что в детстве папа не купил мемуаристке мороженого – оно-де химическое и вредное. Не познакомил с Полом Маккартни, хотя сначала пообещал. Не оплатил ей, тридцатисемилетней тетке, аборт, руководствуясь какими-то своими убеждениями, до которых никому нет дела. Словом, Сэлинджер-папа вел себя крайне неподобающе, как деспот и эгоист, постоянно навязывая домашним своим пристрастия и вкусы. Не забыла дочь и интимную жизнь, энергично встряхнув грязное белье и выставив себя изящной хамкой, в самом изначальном, исконном смысле этого слова. Книга стала бестселлером и была переведена на многие языки. Она и впрямь хороша в своем роде: невроз бывшего кампусного обитателя, вырванного из семьи, и в качестве протеста именитому отцу – отогнутый средний палец. Так-то вот, драгоценный папаша! Еще посмотрим, кто из нас тут настоящий писатель!

Все это замечательно, живо и чрезвычайно поучительно. Однако к пониманию фигуры Сэлинджера книга его дочери ровным счетом ничего не добавляет. Он все равно остается со всеми этими подробностями белым полем, странной недоговоренностью. Честно говоря, мне не помогли и более серьезные биографии писателя, изобиловавшие фактами, свидетельствами и выдержками из деловых писем. Ровно тот же эффект, что и от начала рассказа “Хорошо ловится рыбка-бананка”. Собраны вроде бы все факты. Собраны и переданы в предельной конкретности. Но они остаются как будто контуром, абрисом, очертанием, проявлением силы, природа и суть которой почему-то неизвестны. Поэтому, когда критики и журналисты начинают говорить о Сэлинджере, мне всегда кажется, что они говорят о себе, о своих ожиданиях и переживаниях.

II

Теперь попробуем немного приблизиться к его прозе и прочитать один из самых известных рассказов *“Uncle Wiggily in Connecticut”*. Как и в случае с “Рыбкой-бананкой”, знаменитая Р. Райт-Ковалева, переводя название рассказа на русский язык, и здесь допустила некоторый произвол, озаглавив его “Лапа-растяпа”. Впрочем, на сей раз основания для подобной вольности более законны. Один из персонажей рассказа Уолт Гласс называет вывихнутую лодыжку своей возлюбленной Элоизы *“Uncle Wiggily”* – именем хромого кролика из американской детской сказки. Прямой перевод – “Дядюшка Уиггили” для русского читателя, не владеющего данным контекстом, выглядел бы по меньшей мере странным. А “Лапа-растяпа” – в самый раз.

Позволю себе напомнить в общих чертах содержание этого рассказа. Хотя должен признаться, что пересказывать тексты Сэлинджера – занятие неблагодарное. Помню, лет пять-шесть назад я провел небольшой эксперимент среди студентов своего семинара – их было около десяти человек. Суть эксперимента заключалась в том, что я попросил всех написать пересказ вот этого самого текста. Я уточнил, что мне нужен *только пересказ*, изложение событий, а не анализ с подробным филологическим гарниром. Конечно, в тот момент, когда я делал это уточнение, я отдавал себе отчет, что пытаюсь лукавить: ведь любой, даже самый наивный и близкий к тексту пересказ обязательно несет в себе зерна интерпретации. Результаты меня поразили: у каждого оказалась своя версия! Что-то общее в них, конечно, было, но в целом создавалось впечатление, что мои студенты прочитали совершенно разные рассказы, а не один и тот же. Из всей вереницы фактов, деталей, жестов, вещей каждый студент отобрал какие-то одни и выстроил из них сюжет, а другими пренебрег. И во всех прочитанных мною работах этот отобранный материал не совпадал. Главным сюжетобразующим в рассказе Сэлинджера всякий раз называлось что-нибудь новое. Повторюсь, я был сильно поражен этими результатами. Но еще большее впечатление они произвели на моих студентов. Они сначала удивились, а потом принялись смеяться. Не знаю над чем. Наверное, над безнадежностью всякой попытки разобраться в Сэлинджере.

В самом деле. Если мы не в состоянии договориться хотя бы об общей для всех версии сюжета, то что толку дальше сотрясать воздух и рассуждать обо всем остальном? “Каждый понимает в меру своей испорченности”, – сказал кто-то из них. Удручающая банальность. Но на сей раз – в точку. Сэлинджер строит свои рассказы так, словно ставит перед нами зеркало. Натe, любуйтесь собой! Он предлагает нам некий материал, из которого мы отбираем то, что соответствует нашему внутреннему состоянию здесь-и-сейчас. При этом у нас возникает иллюзия, что мы в самом деле читаем его текст. Но правда и то, что текст Сэлинджера в такой же степени читает нас самих, вызволяя на поверхность нашего сознания идеи, которые давно нас мучают, потаенные желания, обиды, комплексы. Мы вычитываем из его текстов нас самих или вчитываем себя в его тексты. Поэтому о сюжете, о содержательной стороне его рассказов спорить бессмысленно. Но можно задать другой, вполне законный вопрос: как Сэлинджер добивается подобного эффекта?

Но сначала я попробую напомнить содержание рассказа *“Uncle Wiggily in Connecticut”*. К некоей Элоизе, замужней даме, имеющей маленькую дочь, приезжает в гости ее бывшая подруга по колледжу Мэри Джейн. Рассказ аккуратно делится на три сцены. В первой приятельницы пьют виски, курят, делятся воспоминаниями и сплетничают. При этом хозяйка, Элоиза, проявляет некоторую раздражительность. Весь окружающий мир ее бесит: бывшие однокурсницы, их любовники, черная служанка, ковер, свекровь, муж и даже собственная дочь. Это, по-видимому, состояние персонального Ада, в котором нет места любви, т. е. способности выйти за пределы себя и стать сопричастной формам жизни. Поэтому все эти формы (люди, предметы) видятся героине отчужденными и враждебными. Она пребывает в тюрьме своего

“Я” и реагирует на реплики собеседницы вяло, а иногда и вовсе пропускает их мимо ушей. В свою очередь ее подруга, Мэри Джейн, работающая секретарем в офисе, демонстрирует способность органично жить в мире правил, видимостей и великолепно ко всему адаптироваться, даже к самым несговорчивым собеседникам. Она общается с Элоизой по принципу “чего изволите” и театрально хохочет над ее злобными и неуклюжими шутками. С прогулки приходит дочь Элоизы Рамона, маленькая белокурая девочка. Выясняется, что у нее есть вымышленный возлюбленный Джимми Джиммирино, невидимый мальчик, который с ней вместе гуляет, обещает и спит. Рамона, даже когда лежит на кровати, располагается с краю, чтобы не потревожить Джимми. Видимо, девочка, сопричастная тайнам мира, противостоит отчужденным от подлинного мира взрослым. Злобную Элоизу ее фантазии раздражают, а фальшивую Мэри Джейн, напротив, заставляют умилиться. Рамона, постояв немного с взрослыми, снова просится на улицу и уходит. С ними ей делать нечего.

Вторая часть объясняет раздраженное и трагическое состояние Элоизы. Изрядно набравшись виски, она вспоминает своего возлюбленного Уолта Гласса, который, по ее словам, как никто умел насмешить. Уолт – из семейства Глассов (брат Симора, Бадди, Бу-бу, Фрэнни и Зуи), представители которого фигурируют в рассказах и повестях Сэлинджера. Все Глассы наделены мудростью дзен, способностью проникать в суть вещей, отрицая мир видимостей. Слово “*glass*” начинает повторяться в тексте, означая то стакан, то очки, то зеркало, то окно, но на самом деле фиксируя незримое присутствие Уолта. Из рассказа Элоизы мы узнаем, что Уолт погиб, причем довольно нелепо – распаковывая японскую плиту. Эта травма, по-видимому, остается в ее сознании и является причиной ненависти к миру, который отнял у нее возлюбленного. Точнее, не возлюбленного, а живую смешившую ее любимую игрушку. Муж Элоизы, Лью, приглашенный было на эту роль, оказался не в состоянии ей соответствовать. Существенно и то, что травма изымает Элоизу из жизни, и героиня становится сродни гротескным персонажам Шервуда Андерсона: она признается, что ни с кем не может разделить свою тайну – все слишком заиклены на себе и эгоистичны. С прогулки возвращается Рамона и сообщает, что ее вымышленный возлюбленный погиб – его переехала машина. Сюжет, таким образом, шутливо и горько подмигивает нам параллельными линиями. Дочь словно повторяет судьбу матери: обе теряют возлюбленных. Впрочем, Рамона, в отличие от своей матери, расстроена не сильно.

В третьей, финальной части действие разворачивается уже вечером. Мэри Джейн спит пьяным сном. А Элоиза коротко беседует: сначала с мужем по телефону, затем со служанкой, – и отказывает им обоим в просьбах. В первом случае – насмешливо-иронически, во втором – злобно и по-хамски. Потом она поднимается в спальню к дочери и видит, что та лежит не посередине кровати, а опять сбоку, хотя уступать место вроде бы некому – невидимый возлюбленный погиб. Когда Рамона объясняет матери, что теперь у нее новый невидимый кавалер, та злобно хватает дочь за ноги и силой перетаскивает ее на середину кровати. В чем причина подобной реакции, читателю придется догадываться самому: Сэлинджер на этот счет никаких объяснений не дает, вынося за скобки все переживания героини и оставляя читателю только их контур – жест и злобный окрик. Тут, в самом деле, можно только гадать. Скорее всего, Элоиза завидует дочери, которая в отличие от нее легко нашла своему возлюбленному замену и живет в полном согласии с миром. Впрочем, на этой версии я не настаиваю. Данный эпизод можно прочитать как-нибудь иначе.

Рассказ завершается сценой раскаяния. Элоиза прижимает к щеке очки своей дочери, целует ее, потом спускается вниз, будит Мэри Джейн и, всхлипывая, просит у нее подтверждения, что прежде, в юности, она, Элоиза, была хорошей. Здесь, как и в предыдущем эпизоде, возможны разные прочтения. Мне эта сцена представляется образцом неподлинного раскаяния (что-то вроде исповеди Ставрогина или саморазоблачительных речей Ивана Карамазова), поскольку ее главным импульсом становится бесконечная жалость героини к самой себе. По-

видимому, на последний вопрос (“Я была хорошей, правда?”) читателю следует отвечать отрицательно: “Нет, не была. Ты всегда была стервой, запертой в личном Аду. Просто раньше тебе это нравилось, а теперь – нет”. А может быть, здесь и в самом деле раскаяние и жест отречения? Я не знаю... Ответ каждый читатель найдет только в самом себе.

III

Теперь, коротко разобравшись с содержанием, я все-таки сделаю попытку объяснить приемы, благодаря которым Сэлинджер превращает свои тексты в зеркала.

Возьмем небольшой фрагмент рассказа из первой части. Элоиза отправляется на кухню приготовить напитки, а Мэри Джейн остается одна в комнате: *“With little or no wherewithal for being left alone in a room, Mary Jane stood up and walked over to the window. She drew aside the curtain and leaned her wrist on one of the crosspieces between panes, but, feeling grit, she removed it, rubbed it clean with her other hand, and stood up more erectly. Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. Mary Jane let go the curtain and wandered back to the blue chair, passing two heavily stocked bookcases without glancing at any of the titles. Seated, she opened her handbag and used the mirror to look at her teeth. She closed her lips and ran her tongue hard over her upper front teeth, then took another look”*. – “Когда Мэри Джейн стало скучно сидеть одной в комнате, она встала и подошла к окну. Откинув занавеску, она взялась было рукой за раму, но вымазала пальцы угольной пылью, вытерла их о другую ладонь и отодвинулась от окна. Подмерзло, слякоть на дворе постепенно переходила в гололед. Мэри Джейн опустила занавеску и пошла к своему синему креслу, мимо двух набитых до отказа книжных шкафов, даже не взглянув на заглавия книжек. Усевшись в кресло, она открыла сумочку и стала рассматривать в зеркальце свои зубы. Потом сжала губы, крепко провела языком по верхней десне и снова посмотрела в зеркальце”.

Режиссерам, разумеется, начинающим, как правило, нравится Сэлинджер, и они сразу же загораются желанием его экранизировать. Вот, пожалуйста, готовая кинокартинка. Даже как будто бы ничего додумывать не надо.

Камера выхватывает героиню и фиксирует каждое ее движение. Ловит ее то сзади, то спереди, то сбоку, то вслед за взглядом героини обращается к окну, то вдруг обнаруживает на заднем плане доверху набитый книгами стеллаж. Здесь все зримо, все предельно конкретно, как повсюду у Сэлинджера, все фактурно, пластично и вроде бы вычерчено до мельчайших нюансов. Настолько, что читатель может почувствовать, как Мэри Джейн упирает язык в верхнюю десну.

Однако давайте еще раз перечитаем текст и попробуем честно ответить себе на вопрос: в состоянии ли мы тут хоть что-нибудь увидеть?

Начнем с самой героини – Мэри Джейн. Кто она такая? Из рассказа мы можем догадаться, что ей где-то около тридцати лет, что она в настоящее время работает в офисе секретаршей, что она не окончила колледж и побывала замужем. Это почти что всё. Добавим, что, скорее всего, она – существо довольно примитивное – не знает, что такое “грыжа” и вот, видите, прошла мимо стеллажа и даже не взглянула на корешки книг. Но, согласитесь, этого очень мало, чтобы составить о ней представление.

Теперь вернемся к самой картинке, раз уж мы решили, что картинка очень подробная. Здесь возникает еще больше неясностей. Одна из них – самая существенная – мы не знаем, как героиня выглядит. Блондинка она или брюнетка? Высокая или низкая? Приятные у нее черты лица или неприятные?

Из рассказа мы можем узнать только одну деталь – на груди у Мэри Джейн старинная брошь. И всё... А как она одета, мы тоже не знаем. Здесь какой-то странный, типично сэлинджеровский прием: мы видим все движения героини, все ее жесты в мельчайших подробностях, но не видим ее саму. Объект, “материальное наполнение” здесь отсутствует. Равно как и общий фон, т. е. панорама. Остается лишь бестелесный контур, что-то вроде улыбки чеширского кота.

Хорошо, возразят мне, допустим, героиню мы не видим или видим как-то смутно, но ведь все остальное-то различимо: комната, занавески, зеркальце, книжный шкаф. Увы, но и

всё остальное, окружающее героиню, столь же эфемерно и приблизительно очерчено, как и она сама. Что из себя представляет комната – решительно непонятно. Неясно, какого размера окно, какого цвета занавески или сумочка, из которой Мэри Джейн достает зеркальце. Когда она смотрит в окно, там мы тоже ничего не видим: ни деревьев, ни кустов, ни дороги. Нам сообщают только, что там за окном грязь, которая постепенно начинает подмерзать. Снова поверхностный эффект. Здесь тянутся только бестелесные линии, контуры, и снова материальное наполнение предельно ослаблено.

Заметим еще одну особенность. В нашем отрывке одно действие (женщина встала с кресла, подошла к окну и вернулась обратно) передается каким-то диким, ненормальным количеством глаголов и глагольных форм. Их на 10 строчек – больше двадцати. Немного позанудствую и попробую их перечислить: *being, left, stood, walked, drew, leaned, feeling, removed, rubbed, stood, turning, let, go wandered, passing, opened, used, look, closed, ran*. Тут чуть ли не все глаголы, какие только можно себе представить. Избыточность глаголов, этих бестелесных событий, также рождает эффект контура, поверхности, вещи, лишенной плоти и объема.

И, пожалуй, последнее наблюдение. В этом эпизоде, как, впрочем, и во всех других, фигурирует огромное множество предметов, которые упоминаются один лишь раз. При этом непонятно для чего, поскольку в сюжете они никакой роли не играют. Мы хорошо помним знаменитые слова Чехова о том, что ежели в первом действии появилось ружье, то в третьем оно должно всенепременно выстрелить. Здесь перед нами – целый арсенал нестреляющих ружей: оконные рамы, грязь на одежде, стеллаж, синее кресло, сумочка, зеркальце, книжный шкаф и т. д. Мне думается, что Сэлинджер намеренно делает вид, что выводит предметы из контекста рассказа, превращая их в нестреляющие ружья. Эти непонятно-зачем-упомянутые предметы обретают в его тексте некоторую загадочность, невыясненность, многосмысленность.

Все эти приемы, как я уже говорил, превращают тексты Сэлинджера в зеркала. Они заставляют читателя самостоятельно достраивать панораму и наделять “бесхозные” вещи смыслом. Делать это читатель будет неизбежно: ему обязательно захочется проявить пленку, увидеть все грани и цвета нарисованной картинки. Мы избегаем неопределенности, ненавидим недорисованные окружности и неразрешенные аккорды. И достраивать, доделывать мы будем, исходя исключительно из собственного опыта. Занавески, которые раздвигает Мэри Джейн, будут похожи на те занавески, что висят у нас в гостиной, стеллаж – на икеевский книжный шкаф, купленный прошлым летом. Сумочка в руках Мэри Джейн станет сумочкой нашей жены. А сама слегка туповатая героиня представится нашему воображению чуть поноватой кудрявой блондинкой или, если мы не столь стереотипно мыслим, похожей на какую-нибудь дуру, которую мы где-то случайно встретили. В любом случае здесь будет наш собственный опыт, наши страхи, наши пристрастия и влечения.

Теперь немного о личном... Лично мне вся эта сцена видится тщательно зашифрованной аллегорией персонального Ада, внутренней тюрьмы, отчуждения от жизни. Вот героиня пачкает руку об оконную раму. Казалось бы, незначительная мелочь. Но подобных сцен, где человек не вполне “удачно” контактирует с вещами, в рассказе много. Сгорает ланч, пачкается лицо Мэри Джейн, причем так, что не помогает даже гигиеническая салфетка, выпадает из пьяных рук стакан виски, разливается его содержимое, падает на стол подносик со льдом, взрывается плита, убивая Уолта, гибнет под колесами автомобиля невидимый Джимми Джиммирино, ударяется коленкой о ножку кровати Элоиза... Таким образом, перед нами – не случайный проходной набросок, а пример бунта вещей. Вещи у Сэлинджера абсурдны, самодостаточны, независимы и равнодушны по отношению к человеку. Они не знают о собственном назначении, не подчиняются замыслу их создателя. И человек выглядит одиноким, заброшенным в пустом мире равнодушных форм.

Сама попытка открыть окно, коснуться рамы мне видится неосознанным стремлением героини преодолеть собственную закапсулированность и соприкоснуться с реальным миром.

Окно – граница, разделяющая мой мир, мир человека, и мир внешний, тот, что за окном (другие люди, другие вещи). Мой мир – это мир комнаты, где всё на своем месте, как слова в правильно написанном предложении. Мир за окном – реальность. Там нет вообще ничего, только неоформленная грязь, превращающаяся в лед. Лед – по-видимому, намек на холод Ада, на живую смерть. Запертому в собственном “Я” человеку все, что снаружи, представляется Адом. Соответственно испачканная рука, как мне кажется, – предостережение. “Там для такой, как ты, опасно, говорит провидение Мэри Джейн. – Вернись-ка лучше обратно, в свою скорлупу, в свой нарциссизм”. И Мэри Джейн будто слышит эти слова. Она возвращается в кресло, достает зеркало и принимается собой любоваться.

Я не настаиваю на этой версии. Просто ее мне подсказывает собственный опыт, тот, который я на сегодняшний день накопил, читая книжки. Может быть, пройдет пара лет, я изменюсь, и вместе со мной изменится картинка, которую я себе рисую, читая и перечитывая рассказы Сэлинджера. Наверное, это даже не рассказы, а скорее притчи, провоцирующие некий род духовной практики, когда читающий избавляется от чего-то ненужного, от поверхностной стороны своего сознания, делая ее видимой и не позволяя ей управлять всей личностью. Не знаю... Наверное, тот американец был прав: загадки Сэлинджера будут решены, когда мы получим в свое распоряжение его личный архив. Хотя меня почему-то не тянет в него заглядывать.

Убить Орфея О повести Генри Джеймса “Письма Асперна”

Немного о филологах и филологии

Я не смог оставить без внимания эту повесть по очень личной причине: главный ее герой – филолог, как и я. И сам ее сюжет, авантюрный, почти детективный, разворачивается вокруг чисто филологической затеи – раздобыть и опубликовать с комментариями письма некоего вымышленного американского классика. Герой-филолог, если он в самом деле хочет стать настоящим филологом, должен хотя бы раз в жизни сделать нечто подобное. Должен докопаться до непреложных фактов, ведь только факты могут нам объяснить, почему такое-то произведение написано так, а не эдак.

Филологи любят литературу. Филологи бескорыстно служат литературе. Так, по крайней мере, дела обстояли сто лет назад, в золотой век филологии, еще до наступления эпохи грантов, как раз в то самое время, когда разворачиваются события повести Генри Джеймса. Впрочем, я нисколько не хочу превращать этот текст в нудное резонерство с гнусными намеками и вполне готов допустить, что можно искренне любить литературу, искренне служить ей и одновременно получать за это соответствующее вознаграждение. И не тратить на свои открытия заработанные деньги, как это постоянно приходилось делать герою Джеймса.

За сто с лишним лет государство научилось щедро благодарить филологов. А вот литература почему-то не научилась. И бескорыстная филологическая страсть по сей день так и осталась неразделенной. Писатели с удовольствием пишут о ком угодно, даже об отъявленных проходимцах и полнейших ничтожествах. Но о филологах – крайне редко, да и то с большой неохотой. Произведения, в которых филолог оказывается главным героем, а филологические разыскания – сюжетной коллизией, можно пересчитать по пальцам. Какая-то чудовищная, черная неблагодарность!

И главное – за что? Может быть, жизнь филолога, покрытого книжной пылью, скучна и недостойна внимания литературы, ищущей сюжетной замысловатости? Не думаю. Сам по себе филолог, возможно, неинтересен. Но зато в поисках места или в архивных разысканиях он, уж мне-то поверьте, проявляет столько проворства, что ему позавидует иной искатель приключений. Все заранее разузнать, расставить, где надо, силки интриг, оттеснить конкурентов, подольститься к влиятельному администратору, облапошить какого-нибудь простодушного старого маразматика. Да здесь сюжетов наверняка хватит на целую авантурную трилогию. Ну, на повесть уж точно. И “Письма Асперна” – живое тому подтверждение. Тогда почему же писатели, как будто сговорившись, игнорируют филологов и не сочиняют о них романы? Почему литература прибегает здесь к фигуре умолчания?

Литература замолкает там, где видит угрозу собственному существованию. Значит, филология чем-то угрожает литературе? Возможно, даже отменяет ее и чудовищно дискредитирует. В “Письмах Асперна” Генри Джеймс пытается во всем этом разобраться. И за филологическим инстинктом он угадывает странное свойство человеческого ума – считать свое видение мира объективным и единственно возможным.

Чем сейчас стала матушка-филология, мы все более-менее знаем. А чем филология была во времена Джеймса, сто с лишним лет назад? Во всяком случае, деньги ее заботили мало. Она была одержима истиной и хотела стать настоящей наукой. Она искала твердые, бесповоротные факты, которые могли бы ей помочь разгадать писателя. Искала и с успехом находила их в его биографии.

Вот, к примеру, английский классик в своем знаменитом стихотворении описывает весенний луг с нарциссами. Спустя много лет филолог берется за это стихотворение. Он действует решительно. Засучив рукава, долго роется в пыльных архивах, пока не выясняет, где писатель жил “той весной”. Оказывается, в графстве *N* (гостил у сестры). Филолог садится на поезд и спешит к месту действия. Останавливается в старой гостинице. Ходит по окрестностям, приглядывается к пейзажу, допытывается у местных жителей: где, мол, тут у вас луг с нарциссами? И наконец – находит. Вот он, этот самый луг. И нарциссы – ровно такие, как в стихотворении. Потирая руки, радостно возвращается домой. Теперь главное – непредвзято все изложить. Чтобы ничего субъективного, ненаучного, никаких “мне кажется” и “возможно”. Есть очевидный доказанный факт – реальный луг в графстве *N*, который описал великий классик. Через месяц готова статья. Коллеги жмут руки и тайно завидуют. Еще бы! Такое открытие! Теперь всем, даже распоследним невеждам, понятно, о чем то знаменитое стихотворение – о луге в графстве *N*.

Так действовали настоящие ученые-филологи во времена Джеймса. Так действуют многие из нас и сейчас, словно не замечая две фатальные ошибки. Первая заключается в том, что факты, к сожалению, невозможно изложить непредвзято. Отбирая нужные нам факты, выстраивая из них цепочку, а затем облекая их в слова, мы волей-неволей их интерпретируем и бессознательно выражаем себя, свою личность, свой интерес. А вторая ошибка – элементарная и еще более непростительная, достойная детей и подростков: здесь смешиваются искусство и действительность.

Эти ошибки становятся темой повести: они остроумно разыгрываются на уровне литературной техники, к которой прибегает Джеймс. О техниках Джеймса мы поговорим, но прежде вспомним содержание повести.

“Письма Асперна”: краткое содержание

Честно говоря, пересказывать Джеймса – занятие малоблагодарное. Уж очень много у него недомолвок, недоговоренностей, намеков. А главное – версий. Вместо одной-единственной, объективной. Но я все-таки на свой страх и риск попытаюсь...

Главный герой и одновременно рассказчик – американец, представитель народа, известного своей крайней предприимчивостью. По специальности он филолог, исследователь творчества знаменитого классика американской литературы Джеффри Асперна (фигура вымышленная). Асперн, поэт, в образе которого угадывается темперамент Байрона, так же как и его английский прототип, некоторое время провел в Венеции, где его возлюбленной и одновременно музой стала мисс Бордеро. Ей он посвятил свои лучшие стихи, ставшие хрестоматийными. Наш филологический герой неожиданно выясняет, что мисс Бордеро жива и по-прежнему обитает в Венеции. Возможно, она все еще хранит у себя письма, которые ей написал великий классик. А может, и не хранит? А может, и писем никаких не было? Нет, скорее всего, были. Но упрямая старуха наотрез отказывается идти на контакт с научным миром. Наверняка ей есть что скрывать.

Охваченный приступом научного фанатизма, филолог отправляется в Венецию. Под видом эксцентричного туриста, якобы очарованного запущенным венецианским садом, он снимает несколько комнат в доме, где живут мисс Бордеро и ее племянница, мисс Тина (это в переводе, а в оригинале ее зовут *Tita*), старая дева лет пятидесяти. Поначалу обитательницы дома всячески избегают своего странного постояльца, который кажется им сумасбродом. Но ему через какое-то время все-таки удается расположить к себе мисс Тину. Похоже, и старуха начинает проникаться к филологу симпатией. Она не догадывается о его истинных целях, но, возможно, видит в нем удачную партию для своей племянницы или же хочет вытянуть из него побольше денег. Впрочем, американский филолог всего этого не замечает. Разговорившись однажды с мисс Тиной, он открывает ей истинную цель своего пребывания в Венеции и уговаривает стать сообщницей. Следует череда блестяще выстроенных сцен, диалогов, откликающихся в сознании героев укорами совести и прочими психологическими переживаниями. В кульминационном эпизоде заболевшая мисс Бордеро застаёт героя в своей комнате, где он пытается выкрасть заветные письма Асперна. (Эпизод заставляет русского читателя невольно вспомнить “Пиковую даму” Пушкина, где Герман пробирается в спальню старой графини и до смерти ее пугает.) “Гнусный писака!” – восклицает мисс Бордеро и мелодраматически падает на руки подросшей мисс Тины. Герой в панике удаляется, а вернувшись через несколько дней, узнает, что старуху уже успели похоронить. Но его беспокоит судьба писем.

Развязка оказывается неожиданной для героя и предсказуемой для читателя. Тина готова передать герою письма Асперна, если он на ней женится. Полный кошмар... Герой вторично удаляется из дома, снова в панике, бросив мисс Тину одну. Возвратившись, он едва узнает ее, вышедшую к нему навстречу. Ему кажется, она изменилась, помолодела, похорошела. “А почему бы и нет?..” – мелькает у него в голове. Но Тина неожиданно сообщает ему, что сожгла письма, садистски уточняя при этом, мол, “листок за листком”. Странный морок рассеивается, и герой снова видит перед собой провинциальную старую ветошь. Он покидает Венецию, так и не завладев заветными письмами.

Итак, филологическое открытие не состоялось. Вместо него состоялось другое открытие – художественное. И филолог, сам того не ожидая, засев за горестный мемуар, неожиданно превратился в писателя, даже не осознав той перемены, которая в нем произошла. Превратиться из филолога в писателя в данном случае означает отказаться от поиска объективной истины, оставить мир в его неопределенности. Или, как в “Письмах Асперна”, предложить нам разные версии происходящего, одного и того же, и ни к одной не примкнуть. Но это расщепле-

ние жизни на разные прочтения, разные тексты, разные вариации происходит у Джеймса почти незаметно. Попробуем еще раз чуть пристальней прочитать этот текст.

Авантюра или любовная история?

Главный герой, рассказчик, занят решением филологической задачи. Он должен добыть письма Джеффри Асперна и пролить свет истины на стихи, посвященные Джулиане Бордеро. “Довести правду до общего сведения...”, “найти должную мерку” (*to measure it by*), – поясняет он, прибегая к суконному языку, от которого его собеседницу, аристократку, передергивает. “Что за портновский язык?!” (“*You talk as if you were a tailor*”) – капризно морщится она; впрочем, тут же спохватывается и переводит разговор на другую тему. А язык и в самом деле “портновский”. Другим он и быть не может. Филология, намекает нам Джеймс, – лакейское занятие, и герой разговаривает, размышляет как хитрый лакей. Иное дело – искусство. Оно высокомерно и аристократично. Это оно открывает новые ценности. А филология ему прислуживает, плетется следом, суетится, что-то вынюхивает, превращая многообразный опыт в набор плоских истин.

Однако вернемся к общей организации текста, тем более что разговор о филологии в таком тоне и таких выражениях мне как филологу совсем не по душе.

Итак, главный герой стремится раскрыть истину. Он признается, что у него одна цель, один интерес во всей этой истории – заполучить письма Асперна. Таким образом, история, как в детективе, приобретает строгий вектор, прямое направление, однозначность и объективность. Других целей здесь нет и быть не может. И мы послушно устремляемся вслед за героем. Увлекаемся его задачей. Начинаем гадать, сумеет ли он облапошить старуху и завладеть письмами. Задача ведь сложная. Старуха хитра и коварна. Но и наш герой не промах. И все же очень скоро мы ловим себя на мысли, что поиски героя не так уж нас увлекают. Ведь никакого Джеффри Асперна никогда не существовало. Он часть выдумки. Тогда зачем гоняться за фантомом? Да и вообще, уж больно убогая у нашего героя цель. В жизни есть куда более интересные вещи, чем гоняться за чужими письмами, сидеть в заплесневелых комнатах и терзаться филологическими загадками. Мы невольно дистанцируемся от героя и понимаем, что это – его мир, его интересы, но больше ничьи. Недаром они так тщательно скрыты от окружающих. Вокруг, в венецианских декорациях, разыгрывается увлекательный карнавал жизни. Сам город открывает множество страстей, загадок, пластов истории, иронично высвечивая жалкое стремление героя организовать жизнь вокруг одной немощной цели.

И тут, словно эхо наших сомнений, появляется героиня: в русском переводе – мисс Тина, у Джеймса – *Tita*. Старая дева, увядшая, живущая воспоминаниями о светской жизни своей тетушки, обделенная страстями. Тотчас же события повести начинают являться нам в совершенно ином свете. Мы невольно, следя за репликами, жестами героини, догадываемся, что она думает по поводу происходящего и как самой себе объясняет странное поведение филолога. Ей кажется, что рассказчик в нее влюблен и пытается за ней ухаживать. Робко, едва уловимыми намеками она дает ему понять, что тоже вполне к нему расположена.

В самом деле. Герой-филолог, преследуя цель “стать своим” для “барышень Бордеро”, внешне ведет себя как галантный возлюбленный. Он караулит их окна, подстерегает их в общей *sala*, допытывает их слуг, посылает каждый день цветы, откровенничает с мисс Тиной, вызывая ее на ответную откровенность. И если бы мы не знали истинных намерений героя, то, как и мисс Тина, могли бы легко обмануться, приняв героя за эдакого американского Казанову. Но герой приехал в Венецию вовсе не ради амурных дел, а с серьезной миссией – ослепить человечество новым филологическим открытием. Значит, версия мисс Тины в корне неверна. Более того, герой открывает ей истинную цель своего приезда, чтобы еще раз вдолбить в наши головы: истина одна, я здесь – только из-за писем Асперна, и только так и никак иначе нужно расценивать мое поведение. “Я плыл под фальшивым флагом” (“*I have sailed under false colors*”), – заявляет рассказчик. Но мисс Тина упрямится. Она принимает саморазоблачение

героя, который хочет сделать ее сообщницей, за сердечное признание и откровение влюбленного.

В игру вступает старый истрепанный сюжетный поворот, который нарочито не работает (Джеймс одновременно остроумен и жесток). Этот сюжетный поворот оказался настолько живучим, что даже промелькнул в двух культовых советских фильмах: “Девчата” и “Служебный роман”. Отвлечемся немного от нашей скучноватой темы и вспомним то, от чего у нас порой замирало сердце. Герой ради карьеры (“Служебный роман”) или на спор (“Девчата”) начинает приударять за девушкой. Та поддается, а герой неожиданно для себя в нее влюбляется. Потом “доброжелатели” открывают героине, что все это – обман, хотя на самом деле – уже не обман. “Это правда... но я же не знал тогда, что на самом деле полюблю.” – лепечет герой, но его посылают подальше. Потом, конечно же, прощают.

Видимо, мисс Тина, беседуя с филологом, прокручивала в голове нечто подобное. “Вы для меня стали новым”, – говорит она ему, ничуть не рассердившись. Она не принимает его версию (я тут только ради писем), что было бы логично, а укрепляется в своей собственной, делает ее более литературной, глубокой, интересной. Мы, читатели, со своей стороны, не верим в логику Тины и думаем, что она сентиментально заблуждается вплоть до самой финальной сцены. Но здесь сам филолог преподносит нам неожиданный сюрприз. Заметив перемены, якобы произошедшие в мисс Тине, уловив в ее облике проступившие красоту и ясность, он сам уже готов усомниться в выборе цели, в том, ради чего он сюда приехал. “Она помолодела, она похорошела, она больше не была ни смешной, ни старой. Это необыкновенное выражение, это чудо душевное преобразило ее, и, пока я смотрел на нее, что-то словно зашептало глубоко внутри меня: «А почему бы и нет, в конце концов, почему бы и нет?» Мне вдруг показалось, что я могу заплатить назначенную цену”. (Перевод не вполне точен: *She was younger; she was not a ridiculous old woman. This optical trick gave her a sort of phantasmagoric brightness, and while I was still the victim of it I heard a whisper somewhere in the depth of my conscience «Why not, after all – why not?» It seemed to me I was ready to pay the price*”).

На какое-то мгновение он принимает ее точку зрения. Отсюда выражение “*optical trick*”. Но в эту самую минуту мисс Тина объявляет ему, что они должны расстаться. Она, в свою очередь, приняла его версию, почувствовав истинную цель, скрывающуюся за мнимыми ухаживаниями. “Все дело в письмах. И только в них. Он на самом деле не любил меня”, – догадалась она, словно герой пытался убедить ее в обратном. Возникает парадокс: персонажи, создав каждый свою точку зрения и отвергнув другую, в конечном счете ими обмениваются.

Мы всерьез озадачены. Прочтение текста как любовной истории, казавшееся надуманным, стало вполне возможным. Последний абзац повести порождает еще больше двусмысленностей. Герои пересекают границы созданных ими самими текстов, соприкасаются друг с другом и возвращаются обратно – каждый в свой собственный мир. Впрочем, как-то не до конца. Филолог сожалеет о потерянных письмах, но где-то на задворках сознания оплакивает и несостоявшуюся любовь. А мисс Тина убеждается в его холодной расчетливости и в то же время сохраняет к нему нежные чувства. Все расстанется в некотором недоумении: герой, героиня и читатель.

Какая же из двух версий все-таки была правильной? Про что мы сейчас читали? Про несостоявшуюся любовь или про несостоявшееся филологическое открытие?

Почему люди не слышат друг друга?

Реальность оказывается странной уверткой, не укладывающейся в прокрустово ложе одной-единственной истины. Мир, учит нас Джеймс, окончательно понять невозможно. Мы думаем, что живем или открываем истины, а на самом деле мы всего лишь создаем удобные для себя тексты, жанры, стили, способы описания и обозначения. Один сидит в кабинете и подчиняет свою жизнь логике научного текста. Другой обманывает доверчивого обывателя, превращая свою ситуацию в авантурный роман. Обманутый берется во всем разобраться и оказывается в роли автора и героя детектива. Турист-песенник, отправившийся в дежурный поход, становится персонажем приключенческого романа, а слесарь-сантехник, положивший глаз на жену соседа, – романа любовного.

Каждый из нас не просто живет на свете – он (или она?) сидит в тюрьме жанра, в паутине заготовленных обозначений, отторгнутых от реальности. И поэтому никогда не услышит, не увидит, не разгадает другого. Он начинает набрасывать на другого правила своего жанра и будет недоумевать, почему тот (другой) действует как-то глупо и неумело. Именно так Генри Джеймс решает проблему фатальной разобщенности людей, над которой будет биться весь XX век. Просто и технически виртуозно. Его персонажи – филолог и мисс Тина – встречаются, разговаривают, но никогда не слышат и не видят друг друга. Просто потому, что родом они из разных жанров. Филолог принадлежит авантурному роману, а мисс Тина – любовной мелодраме. И оба тщетно пытаются друг друга прочесть, применить к другому логику своего жанра. Филолог думает, что мисс Тина – из его авантурной истории, и слегка раздражается, что она медлит и колеблется, словом, ведет себя не так, как полагается сообщнице.

А она считает, что перед ней – демонический соблазнитель, персонаж любовной истории, и удивляется его нерешительности и непоследовательности. Интересно, что здесь каждый открывает другому тайну своего жанрового происхождения, чтобы быть понятым (филолог признается мисс Тине, что он авантюрист, приехавший сюда ради писем, а мисс Тина дает ему понять, что влюблена). Но эти признания имеют лишь обратный эффект – они провоцируют еще более неверное прочтение “другого”.

Искусство, действительность и уроки старого мифа

Начинается увлекательная литературная игра, в которой Джеймс предлагает нам поучаствовать. Ее правила заключаются в том, чтобы научиться переобозначать литературный материал, пересказывать историю, предназначенную для одного жанра, языком другого. Попробуйте переписать советский производственный роман гомеровскими образами. Пусть у нас бригадир на партсобрании вдруг достанет заготовку, поднимет ее над головой как меч и гекзаметром поклянется именем Зевса. А Зевс, дозвонившись на коммутатор к Гермесу, попросит соединить его с Гефестом и суконным языком потребует у того ускорить темп производства щита и меча Ахилла.

Можно, конечно, сделать все это не так топорно, а как-нибудь поизящнее, хотя поизящнее получалось далеко не у многих. У Джеймса получилось. В «Письмах Асперна» события авантюрного романа разыгрываются приемами и стилистикой романа любовного. Рассказчик, сам того не замечая, совершает ошибку обозначения. Его размышления авантюриста густо разбавляются любовной риторикой. Письма Асперна превращаются в предмет вожделения, а попытки поближе сойтись с дамами Бордеро описываются как галантные любовные домогательства. Герой так сладострастно описывает, как он, вожделея, замирает возле дверей, где хранятся «сокровища», что складывается впечатление, будто речь идет не о каких-то письмах, а о тех «сокровищах», которые Дидро, извиняюсь, называл «нескромными». Авантюрный текст, конечно, бунтует, прорывается своим собственным содержанием, но приемы любовного романа оказываются сильнее. Возникает неожиданный, невозможный диалог жанров. Становится даже интересно, кто кого переговаривает: авантюрный роман – любовную мелодраму, или наоборот? Содержание в такой ситуации полностью теряет объективность. Истинность меняется в зависимости от выбранного жанра. Любовный роман в «Письмах Асперна» перестает быть обозначением, поднимается из плоскости, словно киногерой Вуди Аллена, вылезаящий из экрана в кинозал, обретает трехмерность и становится как будто бы действительным событием. В свою очередь, авантюрный текст теряет объем, превращаясь в обозначение.

И в том и в другом случае мы имеем дело с иллюзией, с чистым, замкнутым на себе миром искусства. Просто иногда оно оказывается коварным, притворяясь реальностью. И мы, так же как и герои Джеймса, начинаем путаться, принимая искусство за жизнь, за объективную истину. Мы всерьез переживаем за судьбу киногероев и киногероинь, влюбляемся в них, ненавидим их врагов, словно все они – реальные люди. Я отчасти избежал этого всеобщего заболевания. Может, потому, что всегда был инфантильно эгоистичен. Или, скорее, потому, что меня с детства растили как филолога. А филологу не полагается принимать книги близко к сердцу. Он должен их толковать или токовать вокруг них, как тетерев на ветке. (Я, наверное, сейчас выгляжу именно так.) В общем, я никогда не терзался заботами героев и не мог оценить всей масштабности этой странной привычки. До тех пор пока не написал свою первую книгу. И тут выяснилось, что половина рецензентов принимает меня за моего героя. Один обвинял меня в трусости, другой – в зависти, третий – в злобе, четвертый – в немужском поведении, а пятый даже посоветовал мне перестать ныть и подыскать более высокооплачиваемую работу. Тогда я все понял. И позавидовал этим людям. Мне бы еще научиться завидовать героям Джеймса, но это невозможно. Не могу пересилить в себе филолога.

Персонажи «Писем Асперна» (филолог, Тина и мисс Бордеро) в самом деле принимают мир искусства, мир игры за реальность. Впрочем, до поры до времени. Джеймс жестко замыкает на этой идее свою повесть, создавая три параллельные линии по схеме «персонаж – читатель (зритель)». Это линия отношений филолога (персонаж) и Тины (зритель), мисс Бордеро (персонаж стихов Асперна) и филолога (читатель) и, наконец, самого Джеффри Асперна (персонаж) и мисс Бордеро (читатель). Последняя линия скрыта. Ее, собственно, и стремится разга-

дать филолог и узнать, что же произошло между Асперном и мисс Бордеро. Письма сжигаются, и филолог уезжает из Венеции ни с чем. Зато сама его история, история охоты за письмами становится ключом к его загадкам, о чем он, однако, даже не подозревает.

Создав три линии, Джеймс прочитывает свой материал через древнегреческий миф об Орфее. Так, как это будут делать в XX веке модернисты. Вернее, он прочитывает миф через свой материал. Миф обретает новый смысл, актуальный эстетским устремлениям Джеймса, а рассказанная история – универсальное, мифологическое измерение. “Орфей и менады”, – произносит ключевые слова филолог, объясняя отношение Джеффри Асперна с его дамами-музами. Вспомним сюжет этого мифа – Джеймс явно хочет, чтобы мы его вспомнили. Орфей – легендарный певец. Его песни завораживали богов и однажды открыли ему врата Аида. Менады – игривые шалуньи, сопровождавшие Диониса, участницы вакхических оргий. Восхищенные игрой Орфея, они влюбились в него и попытались втянуть его в свои оргиастические забавы. Орфей ответил категорическим отказом, и разозленные менады растерзали его. Здесь разгадка повести. Поэт и лирический герой – две разные истории.

Песнь его, обращенная к женщине, вовсе не означает признания в любви. Женщина – всего лишь муза, случайный повод искусства, которое обращено к самому себе и занято собственными задачами. Менады ошиблись. Они приняли лирического героя, персонажа Орфея за Орфея реального, а себя вообразили предметом любви, хотя им предписывалась роль зрительниц.

Похожую ошибку совершает мисс Тина. Филолог, сам того не желая (искусство творится часто неосознанно, и произведение получается не таким, каким оно задумывалось), обращаясь к ней, разыгрывает сюжет любовного романа. И мисс Тина влюбляется в него как в персонажа. Она принимает его спектакль за истинную жизнь, наивно считая, что она возлюбленная, а не зритель. Филолог-Орфей, естественно, отвергает ее.

То же самое произошло за много лет до этого с мисс Бордеро. Стихи и письма Асперна-Орфея, лирического героя, она прочитала как признание в любви. В ответ реальный Асперн-Орфей, как мы знаем, “дурно с ней обошелся”. Сам филолог, выступавший в роли персонажа, в отношениях с мисс Бордеро становится зрителем, принимающим искусство за реальность. Он общается с ней как с персонажем стихов Асперна, думая, что она именно такая, какой ее изобразил великий поэт.

Менады, убедившись в своей ошибке, разорвали Орфея, символически разорвав с искусством, оказавшимся ложью. У мисс Бордеро не хватает сил повторить их злодейство – разорвать письма Асперна. Она остается во власти иллюзии его стихов, принимая законы жанра за объективную реальность, за истину. Она бережно хранит письма, каждый вечер достает их и по многу раз перечитывает. Зато подлинной менадой оказывается мисс Тина. Она прощается с филологом-персонажем и сжигает письма Асперна. Но и она не готова расстаться с иллюзией.

Итак, загадка любовной истории Асперна и мисс Бордеро нами разгадана. Безутешным остался только герой-филолог. Он так ничего и не понял. Не понял, что совершенно неважно, какими в действительности были отношения Асперна и мисс Бордеро. Что, перетряхнув простыни, он ровным счетом ничего не прибавит к пониманию стихов великого классика. Что никакой истины филология не откроет, даже если раздобудет самые важные документы. А только повторит ту ошибку, которую совершают все на свете, – примет мир искусства за реальность.

Колония, жанр и слово О повести Джозефа Конрада “Сердце тьмы”

Моряк и джентльмен

Джозеф Конрад часто вспоминал, как он в детстве любил подолгу разглядывать географические карты. Его привлекали белые пятна, неисследованные земли, которых к концу XIX века становилось в мире всё меньше. Юного Конрада (тогда его фамилия была еще Коженевский) это обстоятельство страшно удручало. Он указывал пальцем на какую-нибудь россыпь островов, затерянных в океане, и говорил себе: “Когда я вырасту – обязательно туда поеду”. Вполне естественное желание ребенка, начитавшегося приключенческих романов и чумеющего от скуки где-то в унылом Кракове под бдительной опекой родного дяди.

Вы, наверное, понимаете его чувства. Я вот, например, их тоже очень хорошо понимаю. В детстве, правда, в самом раннем, дошкольном, мне приходилось переживать нечто подобное. По праздникам родители всегда дежурно отправлялись в гости к бабушке. И зачем-то брали меня с собой. Нужно было подолгу высиживать за столом с бабушкиными ветхими гостями, есть тяжелую майонезную пищу, запивать ее приторным лимонадом “Золотой ключик” и слушать, как старики и старухи разговаривают о лекарствах, о погоде и о продуктах питания. Иногда от скуки я уходил в коридор. Там висела карта мира. Она мне тогда казалась огромной. Я вставал перед ней и от нечего делать принимался ее рассматривать. Все-таки какое-никакое, а развлечение. Если за столом про меня не вспоминали, я мог простоять возле нее час, а то и больше. Я тыкал пальцем в цветные кривоватые пятна, читал по складам названия стран, городов, морей и океанов, иногда как дурак хихикал – некоторые звучали очень неприлично, – но, поверьте мне, ни разу, в отличие от Конрада, я себе не сказал, что вот, мол, вырасту, так непременно туда поеду. Я смутно догадывался, что ничего не получится, и если я куда-нибудь поеду, то разве только на дачу в Комарово.

Интуиция меня не подвела. Я никуда не поехал и все детство провел за книжками в мире слов и выдуманных историй о чужих приключениях. Джозеф Конрад в своих ожиданиях тоже не обманулся. Он сделался моряком и в самом деле побывал на всех далеких континентах и островах, о которых мечтал в детстве. Но главным его приключением, пожалуй, стало путешествие к истоку человеческой речи, говорения, которое он предпринял в своей повести “Сердце тьмы”.

Передо мной на столе – его фотография. Умное, строгое, волевое, немного напряженное (фотограф, наверное, попросил не шевелиться) лицо настоящего английского джентльмена. Аккуратно подстриженные усы. Седая борода, тоже аккуратно подстриженная. Никакого беспорядка в одежде... Никаких внешних свидетельств, сколько ни вглядывайся, тех кошмарных переживаний, которые ему наверняка довелось испытать. А испытал Конрад не так уж мало. Он сутками выстаивал на капитанском мостике, попадал в губительные штормы, боролся со шквальными ураганами, высаживался на необитаемых островах, изнывал от жажды, жарился под палящим южным солнцем, находил останки затонувших кораблей, видел, как желтый Джек (лихорадка) валит людей сотнями, сталкивался лицом к лицу с африканскими дикарями, татуированными с головы до пят, слышал их ночные жуткие завывания, бой барабанов, и пр., и пр.

Но такое впечатление, что хаос всей этой дикой морской жизни совершенно его не коснулся. Он, как и его герой Марлоу, сохранил сознание цивилизованного европейца, ясность взгляда, упрямое видение собственного пути и целей. На торговом флоте он сделал почти головокружительную карьеру – от простого моряка до капитана. Из поляка он вполне сознательно

превратился во француза, а потом из француза – в англичанина, еще более английского, чем даже сами англичане. Литературная карьера ему удалась ничуть не хуже. Упорство, трудолюбие в сочетании с уникальным опытом жизни морехода и тонким чувством слова дали потрясающие всходы. Очень скоро он был признан мастером английской прозы, что само по себе не может не восхищать, учитывая отнюдь не английское происхождение Конрада и нелюбовь жителей Альбиона к чужакам.

О приключенческих романах и колонизаторах

С подобным складом характера мы должны были бы получить вполне предсказуемого автора. Ну, скажем, профессионала в области приключенческой прозы, вроде Рафаэля Сабатини. Писателя, умеющего сковывать строго выверенным железным сюжетом драму человеческих усилий, разворачивающуюся в каких-то ужасно экзотических широтах. Конрад мог бы стать именно таким. Мог бы одурачить нас очередным приключенческим опусом, раскалить до романтической невменяемости страсти, выписать обстоятельно и со знанием дела мир восточной страны. Мог бы отправить старого морского волка Марлоу на поиски отважного капитана Курца, сгинувшего в поисках сокровищ. А в финале, вполне традиционном, наградить героя им же самым найденным кладом и возлюбленной.

Именно так поступал весь XIX век, вдохновленный романтиками. Англичане, жившие в строгую викторианскую эпоху, были склонны добавлять к этому романтическому пафосу приключений достоверность, а также идею долга, чести и благородства. Отважным флибустьерам, безудержно рвущимся к сокровищам, вскоре приходят на смену добропорядочные лорды, сквайры, врачи. Эти более сдержанны и никогда не забывают о том, что они – англичане, неукоснительно выполняющие свой долг. “А теперь послушайте меня, – заявляет пирату-головорезу Джону Сильверу благородный капитан Смоллетт. – Если вы все придете ко мне сюда безоружные поодиночке, я обязуюсь заковать вас в кандалы, отвезти в Англию и предать справедливому суду”².

Викторианская эпоха нанесла жанру непоправимые увечья. Приключение, смелое, безудержное, стало идеологически проверенным и принялось все время оправдываться, объясняя, что такое хорошо и что такое плохо. С этими объяснениями жанру пришлось переселиться в детскую, чтобы по всем правилам английской воспитательной системы развлекать мальчиков из приличных семей. Оказавшись в детской, жанр начал уставать, дряхлеть, превращаться в стандартный набор игрушек – однотипных сюжетных формул. И все же ему удалось выстоять и сохранить даже в замороженном виде прежнюю свежесть. Для литературы нет ничего страшнее подобного состояния. Когда какой-нибудь из ее жанров устал, забронзовел, старчески впал в детство, но по-прежнему уверен в непогрешимости собственных предписаний.

Бывшему моряку и путешественнику Конраду, когда он приступил к сочинению повести “Сердце тьмы”, досталось, как мы видим, тяжелое наследство. Обремененное, словно неуплаченными долгами, неповоротливыми формулами и скучнейшими правилами. Однако Конрад с первых же страниц всех удивляет. Поначалу он вроде бы следует привычным правилам и вызывает в нашем сознании определенные ожидания, предчувствие привычного романтического путешествия. Но затем обманывает все ожидания и разрушает типичную приключенческую схему. Старый морской волк Марлоу, сидя вечером на берегу Темзы в окружении своих друзей-моряков, начинает рассказ о своем африканском путешествии. Слушателей тотчас же охватывает терпеливая скука – сейчас им придется выслушать типовую и неправдоподобную историю. Им заранее неинтересно: все-таки они моряки, а не читатели приключенческих книг, и привыкли жить в собственном реальном мире, а не в мире чужого воображения. Впрочем, их скепсис не подтверждается. Сам сюжет, произнесенные Марлоу фразы и слова заставляют их перенестись в реальность рассказа, застыть в гипнотическом трансе, оцепенеть.

При том, что все составляющие набившего оскомину приключенческого романа вроде бы наличествуют. Здесь и романтическая жажда увидеть неизведанные земли, и покорение экзотической страны, и любовная линия, и поиск сокровищ (слоновая кость), и сражение с туземцами, и многое другое. Но весь этот арсенал оказывается как бы не в фокусе рассказ-

² Цитата из романа «Остров Сокровищ» Р. Л. Стивенсона (пер. Н. Чуковского).

чика. Его занимает, как мы знаем, совсем другое – предчувствие гибели цивилизации, страх перед пробуждением древней иррациональной воли, томящейся в человеческом, поиск истока мыслей, чувств и речи цивилизованных людей. Тем не менее в самом тексте Конрад не просто игнорирует правила, показывая, что на обломках старой скучной традиции можно создать нечто новое и интересное. Он указывает на нее внутри своей повести и сознательно отказывается ей следовать. Почти с селиновским злорадством Марлоу рассказывает в “Сердце тьмы” о гибели экспедиции, состоящей из искателей приключений, которые смахивают на грабителей и пиратов: “Через несколько дней экспедиция Эльдorado углубилась в безмолвные заросли, которые сомкнулись над ней, как смыкается море над нырнувшим пловцом. Много времени спустя пришла весть, что все ослы издохли. Мне неизвестно, какая судьба постигла менее ценных животных. Несомненно, они, как и все мы, получили по заслугам. Справок я не наводил”³.

Конрад говорит не только об эксплуатации и грабеже. Он отвергает сам жанр, проговаривая приключенческую формулу в одном абзаце и вскрывая ее как гнойный нарыв. Конрад указывает на нее и объясняет охотникам до приключенческого чтения, что оно, сколь бы привлекательным ни казалось, таит в себе гнусность. Причем гнусность особого рода. Возведенную в квадрат. Одновременно этическую и художественную. Острсюжетный приключенческий роман, подчиняющий мир фантазии готовой схеме, – это вроде колонизации далекой туземной страны, ничего не знающей о европейской цивилизации, о ее кодексах и законах. В том и в другом случае реальность подвергается жесточайшей репрессии, втискивается в прокрустово ложе границ и правил. И все это делается с единственной целью – заработать денег. Белые колонизаторы Африки получают каучук, золото, ценнейшую слоновую кость, а ловкий беллетрист – высокий гонорар.

Окультуренное пространство благодарит и первооткрывателя-фермера, и певца-конкистадора разве что в просветительских романах. В романтических текстах, уже в самых ранних (Людвиг Тик), оно ему мстит, чудовищно, изощренно и очень реалистично, разоряя его, выматывая его силы, заражая беспричинным страхом и безумием. И вот художник, добившийся славы и денег, вдруг вскрывает себе горло, а искатель приключений и золота, свихнувшийся и одичавший, бродит вокруг развалин какого-нибудь замка Руненберг.

³ Здесь и далее перевод А. Кравцовой.

Марлоу, колонизатор и художник (путешествие начинается)

Марлоу, *alter ego* Конрада, выступает одновременно в трех ролях: путешественника-колонизатора (открывателя новых земель), человека, который постучался в мир кошмара, и, наконец, художника, решающего чисто языковые задачи. Подобная систематизация скорее подошла бы строгой литературоведческой статье. И я нисколько на ней не настаиваю, тем более что Конрад не раз соблазняет нас идеей фиктивности происходящего и намекает, что, возможно, весь рассказ – плод разгоряченного воображения Марлоу. Стало быть, нам, читателям, следует забыть о Марлоу-колонизаторе, Марлоу-человеке. Я вполне готов допустить, что Марлоу никуда не ездил. Он сидит на берегу Темзы (реальна лишь его фигура, напоминающая статую Будды), раскуривает трубку и прямо сейчас сочиняет свой рассказ, переживая дикий ужас и пугаясь собственного голоса.

Ездил Марлоу или нет в бельгийское Конго – пожалуй, не столь уж принципиально. Важно то, что опыт прошлого (или выдуманного прошлого) он переживает сейчас. Произнося слова, замолкая, снова начиная говорить, он покидает область рассудка и человеческих эмоций (она оказывается неожиданно поверхностной и легко отторгаемой) и движется к истоку собственного “я”, где плещется дикое, архаическое, отзвук иррациональной мировой воли. Кульминацией этого движения становится встреча с Курцем, жуткой персонификацией его личного кошмара, человеком, возможно, существовавшим лишь в его воображении. Важно и то, что свой рассказ Марлоу сочиняет у нас на глазах, и мы становимся свидетелями рождения текста, видим не конечный результат – ловко слепленную обездвиженную повесть, – а сам мучительный процесс ее сочинения. Это тоже движение: движение от канонов формульной литературы, от заготовленных слов, случайно нахлобученных на реальность, от глупых географических названий и имен, от предписаний нормативной грамматики – вглубь, туда, где рождается речь, к ритму тамтама, к дикому воплю и, наконец, к громоподобному молчанию.

В начале своего рассказа (путешествие уже началось) Марлоу – колонизатор и искатель приключений увлечен идеей своего предприятия – во что бы то ни стало поехать в бельгийское Конго. Увлечен и Марлоу-рассказчик – он у истоков творчества и чувствует прилив вдохновения. Оба заворожены ощущением близости чего-то иррационального и почти готовы отдать себя его стихии. Послушаем самого Марлоу: *“But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake, uncoiled <...> And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird – a silly little bird”*. – “Но была там одна река, могучая, большая река, которую вы можете найти на карте, – она похожа на огромную змею, развернувшую свои кольца... Стоя перед витриной, я смотрел на карту, и река очаровывала меня, как змея зачаровывает птицу – маленькую глупенькую птичку”.

Забегим немного вперед и заметим, что Марлоу избегает точных географических названий. Словно Африка и река Конго уклоняются от обозначения, стараясь остаться чем-то странно-неопределенным, каким-то “черным континентом” (или же вовсе маловразумительным “it”) и попросту рекой, пусть даже “*mighty*” и “*big*”. Путешествие едва началось, а слово-название, верный слуга рассудка, уже пасует перед открывающимся миром иррациональной воли. Закованная в схемы, в названия контурных обозначений, лежащая на плоскости (нанесена на карту), она уже готова восстать, обрести трехмерность, сбросить ярмо ничего не значащих имен. Это пробуждается воображение Марлоу, увлекающее в путешествие к кошмару, к ядру собственного “я”. Схематичное изображение реки превращается в хитрый многозначный символ (змея), уже начинающий подмигивать читателю разными смыслами, пока еще не вполне явными – чего-то древнего, inferнального и угрожающего. Сравнение собственной заворо-

женности нанесенной на карту змеей с оцепенением глупой маленькой птички перед коброй кажется вполне банальным и ожидаемым (XIX век в отличие от XX века не боится красноречивых банальностей). Но оно поразительным образом преодолевает свой ситуативный смысл и эффект. В нем, в этой почти избитой формуле, возникает важная для понимания всей повести идея – идея исчезновения индивидуальной воли, ее растворение в общемировой, слепой, иррациональной, внемеловеческой. Выходит, путь колонизатора, миссионера, искателя приключений, писателя опасен и травматичен. Он лишает воли и уводит за грань человеческого.

Итак, вдохновленный созерцанием витринной карты, Марлоу отплывает. Символически – повторяя путь Данте на тот свет, спускаясь по адовым кольцам, путешествуя по загробной реке (Конго прочитывается как Стикс или Ахерон), медленно приближаясь к Люциферу-Курцу. В реальном измерении – сначала в Брюссель (он изображен схематично-аллегорически, как врата Ада); потом – вдоль африканского побережья, к устью реки; а затем – в глубь Черного континента на крошечном, старательно залатанном пароходике, к внутренней станции Курца.

Потуги колонизаторов и прожорливый хаос

По мере отдаления Европы и приближения Африки ослабляется присутствие цивилизации. Она как будто бы растворяется в первозданном океане древнего хаоса и уже на бескрайнем Черном континенте сохраняется в виде отдаленных друг от друга одиноких затерянных островов, случайных следов колонизации. Здесь важно то, что все приметы цивилизации выглядят именно случайными, не укорененными в реальности, абсурдно-нелепыми и недолговечными. Почувствовать, пережить эту мысль можно в каком-нибудь национальном заповеднике США. Ходишь себе по огромному лесу. В радиусе примерно двенадцати с половиной миль решительно никакого жилья. Кругом – горы, обросшие древними секвойями. Немного робеешь – бесплатная брошюра проинформировала тебя, что тут водятся гризли. Надо быть начеку. И вдруг посреди леса в самой его чаще натыкаешься на будку платного сортира, почему-то с рекламой чипсов. Совершенно неуместный и странный след человеческой деятельности.

Конрад в “Сердце тьмы” создает похожий эффект. Форты, станции, дамбы, отрезки будущих железных дорог, покосившиеся дома, сараи, изгороди, разодетые джентльмены смотрятся в африканском мире так же органично, как платный сортир с рекламой хрустящих чипсов – в чаще древних секвой. Все это кажется призрачным, хрупким, ненадежным, готовым вот-вот раствориться, потеряться в хаосе. Наспех построенные дома могут в любую минуту рухнуть; сараи, набитые товарами, вспыхивают как спичечные коробки; проложенные дороги тотчас же зарастают; железнодорожные рельсы ржавеют; техника ломается. А сами колонизаторы, едва приехав, заболевают лихорадкой и постепенно тают как свечи.

Попытки упорядочить мир обречены на неудачу. Разум, стремящийся себя утвердить, едва осуществившись, тотчас же растворяется в хаосе бессознательного. Любимый образ Конрада, с поразительным постоянством возникающий в “Сердце тьмы”, – стихия, заглатывающая людей. Сначала этот образ передается в конкретном бытовом эпизоде – солдаты, которых высаживают на африканский берег, тотчас же тонут в волнах прибоя: *“We... landed more soldiers – to take care of the custom-house clerks, presumably. Some, I heard, got drowned in the surf; but whether they did or not, nobody seemed particularly to care. They were just flung out there, and on we went”*. – “Снова высаживали мы солдат, должно быть, для того, чтобы они охраняли таможенных чиновников. Я узнал, что несколько человек утонуло в волнах прибоя, но, казалось, никто не придавал этому значения. Мы просто выбрасывали людей на берег и шли дальше”. Впрочем, текст Конрада всегда многоуровневый, как слоеный пирог, и “конкретность”, ситуативность данной сцены не лишает ее условно-символической иронии: солдаты, призванные охранять чиновничий порядок в Африке, гибнут, едва соприкоснувшись с ее хаосом. Значит, попытка организовать мир терпит неудачу.

Далее в тексте Конрада эта идея встречается в развернутом сравнении, открывая символический план повествования: *“In a few days the Eldorado Expedition went into the patient wilderness, that closed upon it as the sea closes over a diver”*. – “Через несколько дней экспедиция Эльдorado углубилась в безмолвные заросли, которые сомкнулись над ней, как смыкается море над нырнувшим пловцом”. Хаос заглатывает экспедицию колонизаторов, носителей порядка, и ее следы теряются. Спустя несколько страниц в тексте возникает снова аналогичный образ: *“The reaches opened before us and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return”*

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.