

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ОТ XIX ВЕКА К XX,
ОТ XX К XIX

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭПОХ

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ XIX ВЕКА К XX, ОТ XX К XIX

Проблема взаимодействия литературных эпох

Москва
ИМЛИ РАН
2009

Издание осуществлено при финансовой
поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 08-04-16255д

Отв. редакторы: А.П. Саруханян,
М.И. Свердлов

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ XIX ВЕКА К XX, ОТ XX К XIX:
Проблема взаимодействия литературных эпох.— М.: ИМЛИ РАН,
2009.— 568 с.

Представленные в этой книге статьи не стремятся к полноте обзора или к созданию единой картины в духе «истории литературы»; они затрагивают широкий круг вопросов вокруг одной большой проблемы — взаимодействия соседних литературных эпох, XIX и XX веков. Не претендуя на всеохватность, авторы труда пытаются по-новому осветить проблемы, весьма актуальные для современного отечественного литературоведения. Они обращаются к истории репутаций, прослеживают мифологизирующие и демифологизирующие рецепции наследия XIX века в XX веке, ищут интертекстуальные переключки, полемические цитаты, инверсии и парафразы, в которых отражается борьба и диалог литературных эпох. Авторы монографии рассматривают литературные явления XIX и XX веков с двух точек зрения — из прошлого в будущее и из настоящего в прошлое, что дает возможность уловить динамику литературного развития; установить, какие традиции предшествующего столетия были отвергнуты или отобраны в последующем, как этот отбор повлиял на саму литературу XX века. Таким образом, смена эпох увидена здесь не как прямолинейное движение от «старого» к «новому», а как сложное, разнонаправленное взаимодействие.

Указанная проблематика до настоящего времени оставалась вне поля зрения отечественной англистики. В этапных для своего времени монографиях «Наследие английского романтизма и современность» А.А. Елистратовой (1960) и «Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании» В.В. Ивашевой (1974) слово «современность» превращалось в идеологический штамп, призванный отделить «здоровые» традиции от «вредных». Преодоление такого рода штампов является одной из задач данного труда. Кроме того, в монографии существенно скорректировано весьма распространенное (особенно в отечественном литературоведении) представление о литературах XX и XIX веков как эстетически самостоятельных, художественно завершенных эпохах.

Новый подход к проблеме литературной эпохи связан с открытием для отечественного литературоведения малоизученных до настоящего времени имен, традиций и подходов. Авторы труда не ставят перед собой цели представить всех писателей первого ряда, творивших в последние два века английской литературы. Обращение авторов монографии к творчеству конкретных писателей продиктовано ее задачами — рассмотреть эволюцию художественных приемов, идей и жанров от XIX к XX веку, проследить рецепцию в XX веке литературы XIX века. Крупным планом даны только наиболее показательные фигуры двух веков — У.Б. Йейтс (как писатель, связующий два столетия), Дж. Элиот (как одна из наиболее репрезентативных фигур XIX века в «великой традиции») и Т.С. Элиот (как ведущий поэт и критик-законодатель XX века). Отдельно анализируется творчество таких писателей XIX века, как У. Вордсворт, Ч. Диккенс и У.М. Теккерей, Р. Киплинг, и таких писателей XX века, как В. Вулф, У.Х. Оден, Дж. Фаулз, Д. Лессинг, А. Байетт. Но наряду с широко известными писателями, авторы этой книги обращаются к именам, менее знакомым для русского читателя, но притом занимающим значительное место в английской литературе, — таким как кардинал Ньюмен, А. Комптон-Барнетт, Т.Ф. Поуис, М. Пик.

В центре труда стоит прежде всего понятие традиции; особое внимание уделено идее двустороннего соотношения прошлого и настоящего, предложенной Т.С.Элиотом, и «переоценке» XIX века Ф.Р.Ливисом, с его концепцией «великой традиции». Обращение к идее традиции инициирует ряд исторических экскурсов — в судьбы топосов (например, «женщина и ее дом»), идей (например, романтическое «озарение» или «эмоциональная иллюзия» — «pathetic fallacy»), жанров. В статьях коллективного труда уделено особое внимание таким явлениям, как кризис одних жанров (прежде всего высоких поэтических жанров), рождение других (например, фантастики, нонсенса) и бурный расцвет третьих (например, автобиографии). Исторические экскурсы приводят к постановке новых теоретических проблем — таких, как проблема жанрового мифа (например, мифа о «внезапном восторге» в оде или мифа об увядающей природе в элегии на смерть поэта) или гипертекста (на примере разворачивания артуровской темы в литературе двух веков).

Статьи первого и второго разделов прослеживают, как прошлое меняется под воздействием настоящего и в свою очередь оказывает «направляющее воздействие» на настоящее (Т.С.Элиот). Интерпретация XIX века становится необходимым условием сдвигов в литературе XX века. Так, осознание себя и своей исторической роли модернистами происходит именно в отталкивании от романтической поэзии и реалистической прозы XIX века. Вместе с тем позиции в литературной борьбе XX века очень часто определяются «выбором» одной традиции XIX века в противовес другой, полемической ставкой писателей XX века на наследование и преемственность.

В монографии особо ставится проблема викторианского мифа. Понятие «викторианский век» давно перешагнуло хронологические и географические границы: о нем говорят уже не только в связи с царствованием королевы Виктории и британским контекстом. Борьба за духовную свободу продолжает ассоциироваться с освобождением от викторианских условностей («викторианская эпоха еще не кончилась»). По-прежнему в ходу миф о стабильности XIX века — в противоположность катастрофическому XX-му. Почему викторианский миф оказался столь устойчивым? Какова «логика» викторианского мифа? На эти вопросы пытаются ответить авторы коллективной монографии.

В основе данного исследования лежит принцип двойного масштаба: «панорамный» взгляд на литературу двух веков сочетается с пристальным анализом конкретных явлений, выстраиванием конкретных сюжетов. Разбор отдельных текстов, прослеживание интертекстуальных связей, сопоставление мнений приводит к обобщению, анализ «частного случая» указывает на определяющие тенденции литературной эволюции; авторам труда важно увидеть «магистральные» закономерности эпох в данных литературных фактах, общее в единичном явлении. Установка труда — привести весь разнообразный материал отдельных исследований к единому знаменателю, соединить методологическую конкретность с широтой исследовательского охвата. При этом редакторы монографии вовсе не стремятся к унификации входящих в него статей: нам хотелось бы, чтобы, рассматривая судьбу наследия XIX века с разных точек зрения, авторы данной книги удачно дополняют друг друга.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ XX ВЕКА

Соотношение двух ближайших веков стало предметом обсуждения начиная с XIX века. «Идея сравнения собственной эпохи с предшествующими, или предугадывания того, какой будет следующая, приходила философам в голову и раньше; но никогда прежде это не была доминирующей идеей какой-либо эпохи», — писал философ и экономист Джон Стюарт Милль (1806–1873)¹.

Взгляд из XIX века в XX и взгляд из XX века в XIX дополняют и корректируют друг друга, хотя из XIX века трудно было представить XX с его мировыми и гражданскими войнами, революциями и тоталитарными режимами. Но и представление о стабильности XIX века в противоположность катастрофическому XX вызывает обоснованные возражения. Часто цитируют строку Р. Браунинга «Бог в небесах, и все спокойно в мире», но забывают, что принадлежит она его персонажу-монологисту и не лишена иронии. Соотношение двух веков точнее определяет М. Ливенсон: «вымышленной стабильности» XIX века он противопоставляет «настоящую нестабильность» XX².

Связь с XIX веком, будь то преемственность или отторжение, отчетливо ощущалась писателями на всем протяжении XX века. «Всякий век раскручивает ту нить, что скрутил век предыдущий», — писал поэт У.Б. Йейтс³, а он как никто мог это знать, так как начал свой творческий путь в середине 80-х годов XIX века и завершил его за несколько дней до смерти 29 января 1939 года. И в том же 1937 году, когда была издана «Видение» Йейтса, сходную мысль высказал историк Х.В. Раут: «Девятнадцатый век содержит в себе все объяснения века двадцатого»⁴.

Сопоставление и противопоставление двух соседних веков — это занимало многие умы в течение всего XX века. Свидетельством тому международный симпозиум 1988 года, посвященный этой проблеме, на котором прозвучали противоположные мнения. Так, американский социолог И. Уоллерстейн (Wallerstein) предлагал переосмыслить наследие прошлого не как разрыв, а как непрерывность, а французский социолог А. Турейн (Tourain), утверждал, что «двадцатое столетие все еще является антидевятнадцатым столетием»⁵.

XIX век в Великобритании заметно отличался от континентального. Английская история с конца XVIII века развивалась под зна-

ком реформизма, эволюционной идеи, заявленной Эдмундом Берком (1729—1797) в противоположность французским революционерам, которые хотели уничтожить прошлое и построить совершенное общество с чистого листа. В Великобритании же XIX век, когда в результате промышленной революции начался переход к свободному рынку, стал веком реформ и компромиссов.

Так, реформирование парламентской системы, начавшееся в 1820-е годы, завершилось более ста лет спустя. Первая парламентская реформа 1832 года, отменявшая «гнилые» местечки, стала началом преобразования английского государственного строя из олигархического в буржуазно-демократический. За ней последовала вторая парламентская реформа 1867 года, предоставлявшая право голоса состоятельным горожанам, и третья парламентская реформа 1884 года, распространившая избирательное право на мелких сельских арендаторов. Эти реформы, а также отмена актов, запрещавших профсоюзную деятельность, предотвратили конфликт промышленников и землевладельцев, грозивший революцией.

Промышленности требовались грамотные рабочие, и на протяжении XIX века реформировалась система образования — от первых государственных ассигнований начальным школам в 1832 году до введения бесплатного начального образования в 1891-м. Результатом стало расширение читательской аудитории из «средних классов», вкусы которой заметно менялись, и появление публичных библиотек. (Первая публичная библиотека открылась в 1852 году в Лондоне на Нью-Оксфорд стрит.)

Реформистским было и движение рабочих-чартистов, наиболее заметное протестное движение XIX века. Лозунг их самой крупной демонстрации 1848 года гласил: «Республика для Франции, Хартия для Англии!». Сходным было и отношение к Парижской Коммуне 1871 года, за которой виделись призраки Дантона и Робеспьера.

Но, хотя противоречия между старой земельной аристократией и новым «средним классом» (буржуазией) разрешились не революцией, а компромиссом, Г.К. Честертон имел все основания назвать «поворот девятнадцатого века очень крутым», так как всего за одно столетие произошел переход к «свободному рынку»⁶. Английский историк и литератор Т. Карлейл, показав Англию «голодных сороковых», умирающую от недоедания в окружении богатства, писал, что экономисты ошибаются, полагая, что нашли путь, который поможет переложить ответственность с общества на граждан «свободного рынка», и каждый будет следовать собственному интересу, не обращая внимания на соседа⁷. Но английские историки следующего поколения дали положительную оценку достигнутым результатам как в экономической системе (индустриализация), так и в политической (демократия). И то, что выработанные в XIX веке институты сохра-

няются по сей день, писал А.Дж. Тойнби, «говорит прежде всего о творческой силе наших предшественников»⁸.

XIX век был «веком Британии» — и с точки зрения ее положения в мире, и с точки зрения ее внутреннего развития. В это столетие была создана Британская империя, просуществовавшая почти сто лет. Это был век экономического могущества («мастерская мира»), символом которого стала первая Всемирная промышленная выставка 1851 года в Лондоне с «Хрустальным дворцом» (проект Дж. Пакстона) в Гайд-парке. И, хотя ровно сто лет спустя в память о ней был проведен всемирный «Фестиваль Британии», проходивший по всей стране и имевший большой успех, в отличие от Всемирной выставки, обращенной к будущему, он уже не претендовал на то, чтобы стать апофеозом веры в прогресс и отличался, напротив, ностальгией.

XIX был для Англии веком науки, веком детерминизма с увенчивающей его формулой «бытие определяет сознание». Хотя успехи естественных наук характерны для многих стран этого времени, именно Англия признана родиной естественно-научного материализма, господства в науке эмпиризма, особенно значимого в английской традиции. Эмпирические науки способствовали формированию позитивистской философии и реалистической литературы.

«Эволюционизм стал почти национальным символом веры»⁹, — писал в 1930-е годы Дж.М. Янг, автор книги «Викторианская Англия. Портрет века». Ему вторит К. Харви в 2000 году: «концепция эволюции и, соответственно, прогресса, будь то на личностном, национальном или глобальном уровне, пропитала все стороны викторианской жизни и мысли»¹⁰. Она проявилась в политике реформизма, в социологической и научно-естественной картинах мира, созданных в XIX веке, в философии и литературе.

Эволюционная теория витала в воздухе задолго до Чарлза Дарвина (1809–1882). Она восходит к успехам геологии в XVIII веке, которая стала полем борьбы между креационистами и эволюционистами. Геолог Чарлз Лайелл (1797–1875), изучая геологические изменения и относя их к естественным причинам, задавался вопросом, не может ли то же самое быть верным для биологии. Идея градуализма из геологии пришла в биологию, «кровно викторианскую науку», и оказалась в центре всей викторианской культуры¹¹. С книги Лайелла «Принципы геологии» (1830) началась разработка теории эволюции. Вслед за эволюционистскими экономическими теориями Дж.С. Милля, которые обосновывали постепенный прогресс в противоположность революционному вмешательству, Герберт Спенсер (1820–1903), один из родоначальников позитивизма, создал концепцию, основанную на эволюции как вселенной, так и представления человека о ней. Тот же принцип он применял к социологии (был одним из начинателей этой науки), этике и эстетике.

Открытие Дарвина опиралось на работы многих ученых. Среди книг, которые он читал во время пятилетнего путешествия на «Бигле», были «Принципы геологии» Лайелла, а спустя два года, лишь познакомившись с «Эссе о принципах народонаселения» (1798, 1803 с изменениями) Т.Р. Мальтуса (1766–1834), как вспоминал Дарвин, он понял, что у него есть теория¹². Он воспользовался понятием «борьба за существование», которое натолкнуло его на причину эволюции и которое стало типично викторианским выражением¹³. Результатом развития характерных для Англии эмпирических наук и стала работа Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора, или сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь» (1859), которую называли «главной книгой столетия», а ее автора — «Ньютоном викторианской эпохи». Работа Дарвина обозначила переход от креационизма к эволюционизму, она показала причинную обусловленность развития природного мира, разрушив тем самым его телеологическую картину, и положила начало современной эволюционной теории. Первое издание книги разошлось за один день и вызвало шумную полемику. Главным защитником Дарвина выступил его друг и последователь, известный естествоиспытатель Томас Генри Хаксли (Гексли) (1825–1895), автор работ «Основные данные, касающиеся места человека в природе» (1863), «Эволюция и этика» (1893).

Бурные споры завершились «компромиссом». Духовные отцы, приняв во внимание, что упоминание Творца отсутствует лишь в первом из шести изданий «Происхождения видов», вышедших при жизни автора, решили, что никаких существенных разногласий с церковью у Дарвина нет, и его торжественно похоронили в Вестминстерском аббатстве рядом с Ньютоном.

Эволюционная теория Дарвина оказала огромное влияние на литературу. Можно даже говорить об их взаимовлиянии, поскольку писатели и ученые находились в тесном контакте. Так, Дж. Элиот связала свою судьбу с Дж.Г. Льюисом (1817–1878), автором работ по философии, психологии, биологии; поддерживала дружеские отношения с Т. Хаксли (как и он, объявила себя агностиком) и Г. Спенсером (восприняла его позитивизм). В ее «Миддлмарче» слышали эхо Дарвина и Т. Хаксли¹⁴. С другой стороны, в «Происхождении видов» Дарвина обнаруживают следы внимательного чтения Диккенса¹⁵.

Примечательно, что О. Мандельштам почувствовал близость Диккенса и Дарвина и поставил их рядом на воображаемой этажерке. Диккенс, как он подчеркивал, знал все о Лондоне («У Чарльза Диккенса спросите, / Что было в Лондоне тогда», — писал он в стихотворении «Домби и сын»), а «Происхождение видов» назвал литературным событием, сопоставимым с гетевским «Вертером». О. Мандельштам обратил внимание на близость научного и литературного стиля Дарвина:

он «изгнал из своего литературного обихода всякое красноречие, всякую риторику и теологический пафос во всех его видах»¹⁶.

Близость научной и художественной прозы не только способствовала «обмену» метафорами и идеями. Воздействие позитивизма сказалось на предопределенности характера и судьбы средой, в параллелях между человеческим обществом и растительным и животным царством, в детерминистской обусловленности поведения персонажей «силою обстоятельств».

Сама идея эволюции в литературе XIX века развития не получила. Первым и едва ли не единственным откликом на нее стала сказка «Дети вод» (1863) Чарлза Кингсли (1819–1875), который переписывался с Дарвином и Т. Хаксли, был связан дружескими отношениями с Ч. Лайеллом. Герой сказки трубочист Том падает в реку, превращается в ребенка-водяного и заново проходит цикл творения.

Обсуждать идею эволюции стали в литературе XX века, но отнюдь не в сказочно-оптимистическом ключе. Эта идея с заменой «прогресса» на «регресс» и «деградацию» — центральная в творчестве Олдоса Хаксли (1894–1963), внука Томаса Хаксли, вслед за ним объявившего себя агностиком. Его братьями были известный биолог, директор Лондонского зоопарка, первый Генеральный директор ЮНЕСКО Джулиан Хаксли, выступавший с критикой Лысенко и защитой советских генетиков, и знаменитый физиолог, лауреат Нобелевской премии Эндрю Хаксли. Сам Олдос Хаксли, хотя и не стал естествоиспытателем, живо интересовался естественными науками, которые стали основой его философских взглядов. Убежденность в том, что технократическая цивилизация приводит к порабощению и деградации людей, определила темы многих его романов. Гротескные персонажи романа Хаксли «Шутовской хоровод» (1923), обреченные на бессмысленные движения по кругу, все более теряют человеческие черты и обнажают свою звериную сущность. Антиутопия «Прекрасный новый мир» (1932) написана как пародия на фантастический роман Г. Уэллса «Люди как боги» (1927), в котором человечество развивалось от маленькой обезьянки к высокому современному человеку, такому, как сам м-р Герберт Уэллс. В романе «И после многих вѣсен лебедь умирает» (1939), названном по строке из Теннисона, долголетие достигается ценой деградации человека, его обратной эволюцией к обезьянам. В написанной после Второй мировой войны антиутопии «Обезьяна и сущность» (1948) Хаксли изобразил мрачную картину вырождения людей, переживших атомную войну. Поставленные на колени великие умы (Фарадей, Пастер, Эйнштейн) покорно переносят издевательства обезьян. В «Гении и богине» (1955) герой приходит к неутешительному выводу: гармония чувственной красоты и одухотворенности, увековеченная Праксителем, — лишь краткий миг в человеческой жизни, за которым следуют десятилетия вырождения, превращения в человекообразную обезьяну.

О природе человеческой сущности рассуждал Уильям Голдинг (1911–1993), начав с притчи на эту тему. В романе «Повелитель мух» (1954) он подверг сомнению исконную «человечность», а в следующем — «Наследники» (1955) — оспорил эволюционную схему, изложенную Г. Уэллсом в «Кратком очерке истории», по которой история человечества неуклонно движется по восходящей, и на смену неандертальцу как воплощению животного начала приходит homo sapiens. По Голдингу же, «немые» неандертальцы наделены любовью и чувством сострадания, они не убивают даже животных, тогда как их «наследники», «говорящие» люди каменного века, способны на убийство себе подобных.

Литература XIX века не создала образа натуралиста, зато он стал привычным в романах XX века, прежде всего в самом знаковом романе Джона Фаулза (1926–2005) «Женщина французского лейтенанта» (1969). Его герой, коллекционирующий окаменелости, почитатель геолога Лайелла, готов сделать выводы из его открытий, выходящие за пределы геологии. Делает их сам писатель, видящий себя в роли натуралиста, бихевиориста, наблюдающего за поведением человека. В эволюционном процессе он ищет момент «видового» изменения человека от XIX к XX веку. И находит его, точно указав время действия своего романа — март 1867 года — через восемь лет после публикации «Происхождения видов» Ч. Дарвина и за шесть месяцев до публикации первого тома «Капитала» К. Маркса, когда викторианская эпоха достигла пика своего развития и «сбилась с пути». Героиня романа предстает в дарвиновском смысле «недостающим звеном» между двумя веками. Ее судьба была предначертана обстоятельствами, она же проявила свободу воли и выбрала свой путь.

Наукой увлекается и Антония Байетт (р. 1936), которая в одном из последних интервью выразила сожаление, что не стала энтомологом. Тем охотнее она делает энтомологами своих персонажей. Действие романа «Ангелы и насекомые» (1992) она перенесла в XIX век и вывела типичного естествоиспытателя того времени: натуралиста, классификатора, коллекционера. Он стремится подтвердить наблюдения Дарвина в споре с другим персонажем, который, хотя и признает убедительность доводов в пользу естественного отбора, хочет написать книгу в доказательство Божьего промысла.

Научной революцией отмечен и XX век. Она началась с открытий в области атомной энергии, с создания атомной бомбы и атомного реактора. Самыми влиятельными учеными этого времени стали физики и математики, в отличие от геологов и биологов XIX века. Однако начавшееся было обсуждение темы литературы в эпоху НТР, в том числе в отечественном литературоведении, не получило развития, видимо, по причине ее бесплодности.

Вместе с тем в XX веке в Англии, в отличие от XIX, появились писатели, ученые по образованию. Самые знаменитые из них Герберт Уэллс (1886–1946) и Чарлз Сноу (1905–1980). В 1880-е годы Уэллс был учеником Т. Хаксли в Нормальной школе наук (Сайенс-колледж) Лондонского университета, где тот читал курс биологии. В семидесятилетнем возрасте он получил докторскую степень, хотя его мечта стать членом Королевского общества так и не осуществилась. Сноу считал Уэллса «провозвестником науки двадцатого века, более действенным, чем кто-либо из нас»¹⁷.

Увлечение наукой никогда не покидало Уэллса, но проявилось оно в научно-фантастических романах. Герой его раннего романа «Остров доктора Моро» (1896), в котором сопоставляется современное общество и животное царство, путем вивисекции хочет превратить животных в людей. Возможно, именно этот роман имел в виду Честертон, когда писал: «Викторианский век начался с вакцинации»¹⁸ и закончился вивисекцией»¹⁹.

Ч. Сноу, физик по образованию, уже заявивший о себе в литературе, в годы Второй мировой войны занимал высокие министерские посты и участвовал в создании радарных установок. Будущее Великобритании Сноу возлагал на ученых, которых называл «новыми людьми» (заглавие его романа 1954 года). В их братском сообществе нет места классовым и национальным барьерам. Но в отличие от века естественных наук, это был «Атомный век», а его «новые люди», ученые-атомщики, не получили права решать вопрос о применении атомной бомбы.

Однако одна параллель между двумя веками напрашивается. В конце XIX века Т. Хаксли при поддержке Г. Спенсера взялся пропагандировать научно-техническое образование в противовес гуманитарному и эстетическому, что стало предметом его спора с М. Арнолдом, возлагавшим надежды на культуру, которая спасет общество от материализма. Эта ситуация со значительно большим резонансом повторилась в середине XX века, когда в период бурной научно-технической революции развернулась полемика между ее сторонниками и защитниками традиционной гуманитарной культуры. Начало ей было положено лекцией Ч.П. Сноу «Две культуры и научная революция» (Кембридж, 1959), в которой говорилось о губительном взаимонепонимании между учеными и литературной интеллигенцией. Ученые страдают от недостатка образного мышления; гуманитарии, не способные понять законы физического мира, обрекают себя на узость. Оптимизму ученых, ожидающих наступления героической эпохи науки, Сноу противопоставлял пессимизм писателей, которые, не желая этого понять, выступают в роли луддитов. «Если ученые несут будущее в своей крови, то представители “традиционной” культуры стремятся к тому, чтобы будущего вообще не существовало» (Сноу ссылается на «1984» Дж. Оруэлла)²⁰. Сноу констатировал,

что влияние науки XX века на современное искусство оказалось крайне поверхностным²¹, и предлагал изменить существующую систему образования.

Его главным оппонентом выступил Ф.Р. Ливис, одним из первых увидевший признаки наступающего на традиционные человеческие ценности технократического общества. В своей лекции «Две культуры? Значение Ч.П. Сноу» (Кембридж, 1962) Ливис подчеркивал особую роль культуры в условиях, когда «продвижение науки и техники ведет к изменению человеческого будущего, изменению столь быстрому, испытаниям и требованиям столь беспримерным <...>, что человечеству — и это совершенно очевидно — понадобится полное и разумное овладение гуманизмом во всей его полноте»²².

«Викторианская эпоха»

Английский XIX век, «многоликий, как Протей»²³, «век ханжества и пара»²⁴, трудно назвать «цельной эпохой», как и всякий другой столетний период, образующий хронологический «век», но именно так его воспринимают. В историю Англии он вошел как «Викторианская эпоха», создавшая «Викторианскую литературу». Понятие «Викторианская эпоха» (и «викторианство», как обозначение ее духовного климата) остается одним из самых употребительных в XX веке и одновременно одним из самых неопределенных; оно вызывает попеременно отторжение и ностальгию. Ему придают разный смысл, дают разные датировки. Начать с того, что эпоха, названная именем королевы Виктории (1837–1901), не совпадает с периодом ее царствования, — она и шире, и уже.

Когда ее рассматривают как переход к рыночной экономике, то нижнюю границу обычно отодвигают к Биллю о реформе 1832 года, который открыл путь восхождению «среднего класса», — то есть начинают отсчет за пять лет до вступления на престол Виктории. Эпоху то ассоциируют с насаждавшейся королевой напускной скромностью, с евангелистским духом, то с тем вызовом, который бросили ему прерафаэлиты в середине века и эстетизм на рубеже веков. Согласно одной из версий (редактора журнала «Новый век», основанного, что примечательно, еще в 1894 году), «викторианская эпоха <...> кончилась» лишь со смертью сына Виктории короля Эдуарда VII в 1910 году. Большинство все же отсчитывает новый век со смерти королевы, к тому же совпавшей с календарной сменой веков. Это событие получило символическое значение, зафиксированное Голсуорси, которого называют «последним из великих викторианских писателей»²⁵. Его Форсайты чувствуют, что со смертью королевы ушла эпоха стабильности. Как писал К. Маккензи, последним годом XIX века так и был 1900-й, а XX век так и начался с января 1901

года, когда смерть королевы Виктории восприняли как конец эпохи, названной ее именем. Но шлейф ее царствования тянулся еще долго. Тот же Маккензи, воспроизведя в романе «Семь возрастов женщины» (1923) историю женщины от младенчества до старости, обобщает: «Воспитанная с мыслью, что королева Виктория правила всегда и всегда будет править», она скептически оценивает мечты молодого поколения, считающего себя свободным.

Самым «антивикторианским» произведением XX века стал первый и лучший роман Ричарда Олдингтона (1892–1962) «Смерть героя» (1929), начатый им сразу после окончания Первой мировой войны. Издан же он был почти одновременно с романами Э. Хемингуэя («Прощай, оружие») и Э.М. Ремарка («На западном фронте без перемен») и вместе с ними был воспринят как «памятник потерянному поколению», не нашедшему себя в послевоенном мире. Особенность Олдингтона заключается в том, что он написал злую сатиру именно в адрес «викторианского ханжества» «всех стран». Но, в отличие от американского и немецкого писателей, героям которых надежной опорой служили товарищество и любовь, англичанин Олдингтон, предварив жанр «биографического расследования», характерный для последних десятилетий XX века, сделал своим героем юношу, пытавшегося «вырваться из сетей викторианцев», но лишь окончательно запутавшегося в них.

Хронологические границы девятнадцатого столетия как литературной эпохи обычно исчисляются с конца XVIII века, с Блейка и романтизма, и до времени эстетизма конца XIX века. При этом исследователи подчеркивают, что не только «поздние викторианцы», начиная с 1870 года, года смерти Диккенса и падения Парижа, но и вообще лучшие «викторианские писатели» были «антивикторианцами»²⁶. Это производное от термина слово — нечто исключительное среди всех подобных династических терминов, что говорит об особом значении понятия «викторианство». Оно вышло не только за границы царствования английской королевы, но и перешагнуло географические границы Великобритании. Более того, этим термином в метафорическом смысле стали пользоваться для обозначения определенного духовного климата. Как писал Джон Фаулз, «на Западе викторианская мораль была вездесуща» вплоть до Второй мировой войны²⁷. И не только на Западе. И. Бродский в интервью 1992 года констатировал, что наконец и «Россия вошла в XX век. Викторианская эра кончилась»²⁸.

Возникновение термина «Викторианская эпоха» по ряду свидетельств, в частности Г.К. Честертона, датируют началом XX века, когда особенно решительным стало противопоставление ей «современности / modern». Но определение «викторианский» для описания литературного периода, по уточненным данным, первым применил

Э.К. Седман, издавший в 1876 году антологию «Викторианская поэзия» и отметивший в предисловии, что свойственная ей «запретительность» уже вышла из моды. Свой прогноз составитель антологии сделал за шестнадцать лет до смерти олицетворявшего викторианскую мораль Теннисона и за двадцать пять лет до смерти королевы; по этому поводу спустя почти сто лет Кэрл Крист, автор книги «Викторианская и модернистская поэтики», с иронией заметила: «Можно сказать, что ни королева Виктория, ни Теннисон не проявили такта и не умерли в исторически подходящий период, чтобы исполнить пророчество Седмана»²⁹.

Термин «викторианская эпоха» по отношению к литературе, таким образом, появился уже с ощущением завершенности обозначаемого им явления. Его называют одним из самых странных литературных терминов по имени «леди, не интересовавшейся искусствами, которая управляла <...> своим королевством, как кухней»³⁰. Как пишет Стрэчи, «королева и ее эпоха были весьма далеки друг от друга»³¹. Реформы шли независимо от Виктории, более того, она им сопротивлялась; всеобщие выборы 1874 года, борьбу за женские права называла дикой и безнравственной глупостью. Для нее ничего не значил индустриальный прогресс, научные открытия оставили ее равнодушной. Дальше наивной, искренней набожности «королева, давшая свое имя эпохе Милля и Дарвина, никогда не заходила»³².

Давшая имя литературной эпохе, она почти ничего не читала; отличалась примитивным чувством юмора, нелитературностью писем и дневников. Ее интерес к литературе ограничивался А. Теннисоном, который посвятил «Королевские идиллии» памяти ее покойного супруга принца Альберта, что во многом определило теплые отношения королевы и «ее старого Поэта».

Но были и другие суждения, основанные не на ее делах, а на ее образе. Так, историк Дж.М. Тревельян видит главную заслугу Виктории в том, что она вернула уважение к монархии, тем самым положив конец республиканскому движению. «Она нашла путь к сердцу обычных людей, как женщина, которая сама была обычным человеком, наделенным больше чувством, чем умом, <...> разделяющим простые радости и печали своих подданных»³³. Того же мнения придерживается Р. Чепмен: Виктория, золотой юбилей которой в 1887 году был выражением национальной лояльности, а бриллиантовый — апофеозом империи, заслужила, чтобы длинный период ее царствования был назван ее именем («Не столько за то, что она сделала, сколько за то, какой она была»)³⁴. В самом конце XX века, видимо, с учетом современной ситуации акцент ставился не на конкретном имени, а на значении для Великобритании самого института монархии: «Монархия обладала вневременным качеством, ее связывали с до-индустриальным укладом. В условиях стремительной урбанизации общества она служила противовесом промышленной ре-

волюции: чем больше урбанизировалась Британия, тем более стилизованной, ритуализированной и популярной становилась монархия, так как олицетворяемые ею ценности находились вне конкурентной природы капиталистического общества»³⁵.

Интерес к викторианской эпохе сохранялся на всем протяжении XX века, о чем свидетельствует множество написанных о ней книг, в том числе и теми, кто, как Г.К. Честертон, родившийся в 1874 году, считал себя «викторианцем по рождению». Хотя Г.К. Честертон и признавался, что «в немалой степени симпатизирует серьезному викторианскому духу»³⁶, суд его был самым строгим. «Прогрессу, метафоре дороги, подразумевающей человека, покидающего свой дом», он противопоставлял его обустройство «человеком, который воздвигает башни или расширяет сады вокруг своего дома»³⁷. «Викторианский компромисс», как называли «договор между богатой буржуазией и старой аристократией»³⁸, обещавший внутреннюю и внешнюю стабильность, был разрушен: вместо процветания страны он привел ее к бедности, вместо укрепления мира привел к войне в южной Африке. Поэтому Теккерею, который считал «викторианский компромисс» вечным, Честертон противопоставлял Диккенса, который своим романом «Наш общий друг» показал, что «викторианский компромисс» — явление временное.

О «викторианстве» любили вспоминать и «Блумсберийцы», составившие центр английского модернистского движения, которое по всем параметрам ему противостояло. Они вышли из викторианских семей, но к прошлому относились с юмором, поскольку воевали не с «викторианцами», а с «эдвардианцами». В. Вулф (родилась в 1882 году) в написанной ею биографии Роджера Фрая (родился в 1866 году) вспоминает, как любил он рассказывать анекдоты из своего прошлого. А ее собственный отец, известный критик и философ в духе викторианского агностицизма Лесли Стивен (1834–1904), послуживший прототипом мистера Рамзея в ее романе «К маяку» (1925), в семье был типичным викторианцем: снисходительным к сыновьям и требовательным к жене и дочерям.

Дж. Фаулз, 1926 года рождения, также считал викторианскую эпоху частью своей биографии и творчества, хотя и по другой причине: «Сверстники мои — абсолютно все — росли и воспитывались в какой-то степени еще в девятнадцатом веке, поскольку век двадцатый не успел начаться до 1945 года. Потому-то мы и мучимся, оказавшись против своей воли чуть ли не в самом протяженном, но неожиданно резко оборвавшемся культурном пространстве истории человечества»³⁹. Заглавный герой его романа «Дэниел Мартин» (1977) чувствует себя «на дыбе», в тисках между детерминизмом и свободой воли.

Англичане всегда почитали своих королей и посвящали им исторические сочинения, как правило, с большим отрывом во времени. На этот раз традиция была нарушена. Первую биографию Виктории издал Литтон Стрэчи (1880–1932) спустя лишь два десятилетия после ее смерти и посвятил Вирджинии Вулф, которая, как и он сам, еще помнила ее. Стрэчи привлекала сама личность королевы, как и другие ее биографы, он попытался через нее сегодняшними глазами увидеть викторианскую эпоху.

«Королеву Викторию» (1921) Стрэчи отличает иронический тон, выражающий симпатию на грани иконоборчества, что передавало настроение писателей, примыкавших к группе «Блумсбери». Стрэчи создал образ девушки-королевы, шагнувший из детской прямо на трон, что отвечало сентиментальному духу времени: «Маленькая домохозяйка <...> внезапно и совершенно естественно превращалась в само воплощение Величия»⁴⁰. Своей супружеской жизнью она демонстрировала любовь к домашнему очагу, в отношениях между людьми ценила необходимую сдержанность. «Даже столы и стулья в королевских покоях с удивительной готовностью приобрели форму чопорной строгости». И сама она была частью обстановки, «неподвижным буфетом в громадном салоне государства». Средние классы считали ее своей. В Ливерпуле на открытии международной выставки она «под проливным дождем ехала по улицам в открытом экипаже среди бешено аплодирующей толпы»⁴¹.

Эдит Ситуэлл (1887–1964), писательница того же поколения, что и Стрэчи, во вступительной заметке к биографии «Виктория Английская» (1936), написанной с очевидными художественными притязаниями, выражает особую благодарность предшественнику и обильно цитирует его. Но если Стрэчи оставил без внимания дневники и письма Виктории, лишь отметив их наивную искренность и нелитературность, то Ситуэлл именно на их основе изображает частную жизнь королевы. Викторину она представляет олицетворением «эпохи среднего класса с его добродетелями и пороками», а ее царствование — «триумфом класса капиталистов и их идеалов в весьма странной смеси с превозносимыми ею идеалами личной добродетели»⁴². Безразличие королевы к реформам писательница иллюстрирует комическим эпизодом: так, во время обсуждения ирландских проблем она была глубоко погружена в вопрос о том, можно ли разрешить офицерам военно-морского флота носить бороду. Ее отношения с премьер-министрами складывались по-разному. Для Дизраэли она была Феей, и он добился того, что был проведен билль об изменении ее титула: не просто «Королева Великобритании», но и «Императрица Индии».

Несмотря на предупреждение, что вопросов политики она не касается, Ситуэлл скрыто вводит политический контекст в повествование. Так, после рассказа о замужестве королевы и рождении первой

дочери, следом за цитатой из письма Виктории королю Бельгии по поводу кометы, которую тому посчастливилось увидеть, речь заходит о «плохо одетом молодом человеке на год старше Королевы Английской», которым оказывается Карл Маркс, живший тогда в Париже, а спустя несколько лет обосновавшийся в Лондоне, где вместе с Энгельсом опубликовал «Коммунистический Манифест». «Но Королева Английская никогда не слышала о нем, а если и слышала, то сразу же забыла»⁴³. За кратким сообщением об опиумной войне с Китаем, которая закончилась тем, что «варвары» получили по заслугам, а королева — остров Гонконг, следует возвращение к главному сюжету: «Между тем домашняя жизнь во Дворце шла как обычно»⁴⁴. Целая глава книги посвящена «индустриальной болезни» — условиям жизни рабочих в больших городах и судьбе «фабричных детей», что иллюстрируется цитатами из работы Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии в 1844 году» (1845; авторизованный перевод на английский язык был издан в Нью-Йорке в 1887 году и в Лондоне в 1892 году): «В Лондоне 50 тыс. человек, просыпаясь утром, не знают, где они проведут следующую ночь»⁴⁵. У Энгельса Ситуэлл позаимствовала описание жилища умершей женщины — маленькую комнату без мебели и постельных принадлежностей, где она лежала рядом с умирающим от голода девятнадцатилетним сыном и где единственным признаком естественных нужд была оторванная доска и «отверстие в качестве отхожего места»⁴⁶.

Маргарет Дрэббл (род. 1939), писательница другого поколения, спустя почти шестьдесят лет после Стрэчи и более сорока лет после Ситуэлл в биографии «За королеву и родину. Британия в Викторианскую эпоху»⁴⁷ замечает с иронией: самое очевидное представление о викторианском веке заключается в том, что он был очень длинным. Она учитывает разные взгляды, опирается на литературу XIX века, понимая, что эту большую эпоху нельзя свести к единой доминанте: одним она кажется сентиментальной, другим — рациональной. Одни считают, что Англия этого времени была богатой, прогрессивной, энергичной. Другие обращают внимание на нищету, болезни, плохие дома и тяжелый труд. Для одних викторианцы набожны, они регулярно посещают церковь, другие считают, что их наивная вера в Бога разрушена научными и историческими открытиями и они мучаются религиозными сомнениями. Нет однозначного ответа и на вопрос, обуреваемы ли они страстью к промышленности и прогрессу или тоской по прошлому, утраченным ремеслам. В отличие от владельцев фабрик и железных дорог, прежние землевладельцы знали своих арендаторов и заботились о них. В новую эпоху материнство воспевалось в стихах и в живописи, в действительности же дети своими телами прочищали трубы. Дрэббл берет в свидетели Диккенса, Дизраэли, Гаскелл и Энгельса, который хорошо знал об условиях жизни рабочего класса в Англии, работая на фабрике отца в Манче-

стере. Но при всем этом викторианцы свято верили в превосходство Великобритании, о чем им напоминали города, озера и водопады, названные именем их королевы. Теперь же никто не считает Англию географическим центром мира, как это казалось викторианцам. Дрэббл обращает внимание на архитектурную эклектику грандиозных домов нуворишей с обязательными биллиардными и оружейными комнатами, но и напоминает о напрасных опасениях Вордсворта, что железные дороги погубят Озерный край. Их вписали в ландшафт, прорыв туннели, и обрамили башнями в готическом стиле.

Биографии Виктории, при всей их ироничности, направлены не против монархии, скорее в ее защиту, хотя республиканские настроения давали о себе знать как в XIX, так и в конце XX века. Но это была еще одна традиция, внушающая чувство стабильности (ср. английский фильм «Королева» 2007 года, в котором подчеркивается порядочность и простота Елизаветы II). Сын Виктории стал королем Эдуардом VII, внук — Георгом V, правнук — Эдуардом VIII, праправнучка — Елизаветой II. Пышный монумент, установленный перед Букингемским дворцом в 1897 году к бриллиантовому юбилею Виктории, и сто лет спустя после ее смерти остался излюбленной туристами точкой наблюдения за торжественной сменой дворцового караула.

Виктория стала символом монархии и «бабушкой Европы» (бабушка германского императора и русской императрицы). К концу XIX века ее близкие и дальние родственники правили в шестнадцати странах Европы, что не помешало, однако, кузенам — английскому королю Георгу V, русскому императору Николаю II и германскому кайзеру Вильгельму «столкнуться» в Первую мировую войну.

Последняя английская биография Виктории вышла в 1987 году (Weintraub S. Victoria. L., 1987). Об английской королеве пишут и в других странах, но составляют совсем другие знаки. Примером служит «Королева Виктория» Ф. Александра и Б. де Л'Онуа, вышедшая во Франции в 2000 году и в 2007 году опубликованная в русском переводе в серии «Жизнь замечательных людей». Авторы биографии подробно описывают жизнь королевы, но, в отличие от английских биографов, не обходят вниманием ее двусмысленные привязанности. Заключительная глава о смерти Виктории посвящена усилиям семьи сохранить легенду о безутешной вдове. Компрометирующие документы были уничтожены, дневник Виктории с момента смерти принца-консорта переписан ее дочерью. Впрочем, авторы книги взамен прежней создают новую легенду: по их версии, настоящим королем был принц Альберт, а «викторианская эра» — «эрой правления Альберта»⁴⁸.

Так или иначе, эта «Old Lady», ставшая символом устойчивости, традиции и порядка, спасла английскую монархию, в то время как в

Италии сменилось три короля, в Испании — четыре, а во Франции пали две династии.

М. Дрэббл, сама почитательница традиции, в биографии королевы Виктории главное внимание обращает на то, что многие современные идеи и обычаи формировались именно в ту эпоху. По общему мнению, именно в викторианскую эпоху сложилось и запечатлелось в литературе то, что стало представляться извечным воплощением «английскости», будь то «честная игра», кодекс джентльмена, или «здравый смысл» и «чувство юмора», традиционная английская «сдержанность», культ дома, домашний уклад, даже «пятничасовой чай»: «Многое из того, что определяет наш мир сегодня, является викторианским»⁴⁹. Или: «вглядываться в викторианское сознание означает видеть некоторые первичные источники современного сознания»⁵⁰. А комедийные романы П.Г. Вудхауса (1881–1975), воскрешающие викторианские нравы, стали визитной карточкой типично английского юмора.

Оценки и переоценки

Литература XX века на разных этапах развития создавала свое представление о литературе предшествующего века и «выбирала» из него свое наследие. Помощником служило время, которое многое отсеяло. По имеющейся статистике, из трех с половиной тысяч викторианских романистов устойчивой известностью пользовались несколько сотен, из которых для истории литературы сохранилось несколько десятков⁵¹. Так, например, забыта была Элен Вуд (1814–1887), автор около сорока романов, имевших большой успех; ее первый роман «Ист Линн» (1861) был переведен чуть ли не на все языки. Сходная судьба постигла Чарлза Рида (1814–1884), в свое время широко известного романиста, считавшегося «литературным преемником» Диккенса. На дальний план отодвинут Э.Дж. Булвер-Литтон (1803–1873), романы которого когда-то занимали едва ли не центральное место в эволюции викторианской прозы.

Из поэтов Викторианской эпохи забытым вплоть до середины XX века оказался Джон Клэр (1793–1864), автор не только медитативно-описательных стихотворений о сельской жизни, но и автор философской лирики, примером чего служит двустрочный фрагмент:

Не воплотится в слове язык страстей немой;
Душа в значке чернильном умрет, объята тьмой.
(перевод П. Мамонова)

Еще печальнее оказалась судьба наследия Ковентри Патмора (1823–1896), одного из самых популярных в том веке поэта. Его пер-

вый цикл стихов «Ангел в Доме» (или «Гений домашнего очага», 1854–1863), своего рода роман в стихах, в котором он воспевал Женщину как вдохновительницу Юности и утешительницу Старости, Г. Рид назвал «наиболее характерными и наиболее успешными стихами всей Викторианской эпохи», передающими очарование семейной идиллии. Более того, само название этого цикла стало нарицательным: В. Вулф («Женские профессии») призвала расправиться с «ангелом в доме», символом женского бесправия. При жизни поэта было продано более четверти миллионов экземпляров этого сборника, в XX же веке Патмора практически не читают⁵².

«Немыми» для XX века оказались и такие признанные корифеи предыдущей эпохи, как В. Скотт и Байрон. Первого Дж. Рёскин называл «величайшим писателем века», второго считал лучшим романтическим поэтом и мастером стиха⁵³. Но уже Теккерей сделал то, что в конце XX века будут обычно проделывать с произведениями XIX века, — написал пародийное продолжение «Айвенго» («Ревекка и Ровена»). «Вальтерскоттовский исторический роман» в XX веке утратил свое значение, а традиция В. Скотта и викторианского исторического романа с доминирующей идеей прогресса стала достоянием беллетристики. Трилогию Ф.М. Форда «Пятая королева» (1906–1908) о жене Генриха VIII Конрад назвал «лебединой песней исторического романа с бурным сюжетом».

В сходной ситуации оказалась «байроническая поэма». «Закрой книгу Байрона, открой книгу Гете», — говорил еще автобиографический персонаж романа Т. Карлейла «Sartor Resartus. Жизнь и мнения профессора Тейфельсдрека» (1833–1834). В XX веке, кроме описательных поэм Дж. Мейсфилда, мало что можно связать с традицией Байрона. Разве что ироническую поэму У. Одена и Л. Макниси под заглавием «Письма из Исландии» (1937), в которой больше всего писем с последними новостями «адресовано» именно Байрону. Признаваясь в любви к автору «Дон Жуана», Оден полемически намекал на Элиота, для которого образцом оставался Данте:

With all thy faults, of course we love thee still
I don't imagine, you can write like Dante.

(Мы все еще любим тебя со всеми твоими промахами, / Я и не воображаю, что можешь ты писать, как Данте.)

Утратил в XX веке свое прежнее значение и еще один кумир предшествовавшего века — поэт-лауреат Алфред Теннисон (1809–1892). Спустя пять лет после его смерти Э. Госс высказывал предположение, что будущие историки назовут дату смерти Теннисона началом новой эпохи, что не удивительно — в Англии 1890-е годы были временем эстетизма с Оскаром Уайльдом во главе. У.Б. Йейтс осуществил пророчество Госса буквально, обозначив в названии из-

данной им «Оксфордской книги современной поэзии. 1892–1935» (1936) дату смерти поэта-лауреата (1892 год) концом викторианской поэзии и началом поэзии современной.

Попытку возродить по крайней мере критический интерес к Байрону и Теннисону предпринял Т.С. Элиот. Констатируя тот факт, что творчество Вордсворта, Колриджа, Шелли и Китса обсуждается в университетских аудиториях, тогда как «Байрона и Скотта оставили в покое», он считал, что «Байрон, во всяком случае, ближе к кругу интересов современного критика»⁵⁴. Признавая, что поэтичность его произведений, вызывавшая когда-то восторг, теперь кажется претенциозной и современная поэзия с характерной для нее концентрированностью чрезвычайно далека от него («если бы Байрон стал извлекать квинтэссенцию из своих стихов, от них не осталось бы ровным счетом ничего»), Элиот считал, что тот «заслуживает самой высокой оценки как *рассказчик*», поэмы которого читаются как увлекательные стихотворные повести. Обратив внимание на «удивительную изобретательность Байрона-рассказчика», на его «изумительный дар отступлений», Элиот подробно останавливается на «Дон Жуане». Но, отмечая удачные строфы, он недостатков находит больше и признает, что «вкус к самому типу достоинств, присущих поэзии Байрона», «почти утрачен»⁵⁵.

Годом раньше, в предисловии к сборнику стихотворений Теннисона, Элиот пытался привлечь внимание к его поэтическому мастерству и дал примечательную характеристику поэта как «инстинктивного бунтаря против того общества, в котором он был самым безупречным конформистом»⁵⁶.

В XX веке, в отличие от XIX-го, когда серьезным чтением все еще считалась поэзия, на первое место вышла проза. Наиболее читаемыми романистами предшествующего века стали Джейн Остен и Шарлотта Бронте. Как сообщал Р.Олдингтон в биографии Остен (1948), даже кардинал Ньюмен читал ее романы, чтобы улучшить свой стиль.

Хотя эти писательницы и «разошлись» во времени, чувство соперничества, владевшее Бронте, которая писала, что в отличие от нее Остен «интересует не столько человеческое сердце, сколько глаза, рот, руки и ноги человека»⁵⁷, охватило в XX веке их почитателей.

В. Вулф из всех романистов XIX века особо выделяла Джейн Остен за ее умение смягчить назидательность ироничной интонацией. Вулф пробовала угадать, как бы Остен стала писать, проживи она дольше: тогда писательница сумела бы передать «не только то, что говорится, но и что остается не сказанным», отступила бы дальше от своих героев и «оказалась бы предшественницей Генри Джеймса и Марселя Пруста»⁵⁸. Увидев в произведениях Остен потенциальные

возможности для современных романистов, Вулф тем самым предварила ее оценку Ф.Р. Ливисом как создательницы романной традиции.

Г. Рид, однако, счел преувеличенным восторг по поводу Джейн Остен и в статье «Шарлотта и Эмили Бронте» подошел к этим писательницам с другой стороны, назвав их «наименее подверженными влиянию, наиболее оригинальными гениями во всей истории английского романа»⁵⁹. В Шарлотте он высоко оценил дар воображения и анализа, в Эмили — изображение «побежденного добра и побеждающего зла».

В целом же обращения к сестрам Бронте и к Джейн Остен в литературе XX века распределились едва ли не поровну, как и количество фильмов, снятых по их романам. Так, среди сценариев, созданных О. Хаксли, есть и написанные по «Джейн Эйр» Ш. Бронте, и по «Гордости и предубеждению» Дж. Остен.

Из всех английских классиков наиболее резко менялась оценка Диккенса — от очень низкой в начале XX века до очень высокой в конце. В первые годы нового столетия единственный голос в защиту Диккенса поднял Г.К. Честертон. Он прозвучал в газетной статье («Дейли Ньюз», февраль 1902), затем в биографии Диккенса (1906), в предисловии к «Запискам Пиквикского клуба» (1907) и в книге «Викторианский век в английской литературе» (1913). Хотя первая статья в газете напоминала отчаянный крик в защиту последнего из великих комических писателей, Честертон затронул в ней и кардинальные проблемы творчества Диккенса, прежде всего касающиеся реализма. В период расцвета реализма, писал Честертон, когда Диккенса легко было упрекнуть в том, что таких отвратительных и высокопарных, таких бессовестных и трогательных персонажей, как в его романах, никогда не существовало, его поклонники, напротив, восторгались их «верностью жизни». Теперь, когда «мы устали от реализма», главной причиной полного безразличия к Диккенсу стала «странная идея, что литература должна копировать жизнь». Но, возражает Честертон, «великая литература подобна жизни» не потому, что копирует ее, а потому что в ней есть энергия жизни, способность созидания, «потому что она тоже живет». И если Диккенс создал персонажи, которых не было в жизни, значит, он «творил, как творит сама жизнь»⁶⁰. Его преувеличения, гротескные персонажи — не недостаток, а заслуга, он напоминает нам о Рабле, что не мешало ему видеть глубже сотен статистиков и экономистов-филантропов. Эта статья Честертонна предварила во многом ход последующих обсуждений места Диккенса в английской литературе.

«Персонажи Диккенса реальны, так как подобных им нет, персонажи Коллинза — так как они тщательно выписаны и жизнеподобны»⁶¹. Этот парадокс Т.С. Элиота удивительным образом перекликается с тем, что двумя десятилетиями ранее писал Честертон. Для сопоставления Элиот выбирает «Холодный дом» Диккенса, создателя

характеров, как самое совершенное его произведение с точки зрения построения сюжета; и «Женщину в белом» Коллинза, мастера сюжета и интриги, — роман, в котором тот добился наибольшего успеха в создании живых характеров.

Если еще 1920-е годы в Диккенсе видели наивного гения, мелодраматические и сентиментальные произведения которого с плоскими характерами, по меркам Г. Джеймса, не заслуживали серьезного отношения (П. Лаббок, Э. Форстер), то к концу XX века, по прошествии ста лет со дня смерти, он оказался едва ли не в центре критического внимания. Признание драматической объективности созданного им мира переносило центр обсуждения с идей и психологического анализа характеров на действие и диалог. Человек в его произведениях, представленный в соотношении с предметностью окружающего мира (город Коктаун в «Тяжелых временах», тюрьма Маршалси в «Крошке Доррит», дом мисс Хэвишем в «Больших надеждах»), оказался близким XX веку.

В этом «великом развлекателе» признали создателя трагикомического мира, оказавшего влияние на Достоевского. Комическая гротескность ранних произведений Диккенса и сатирическая — поздних, предвещавшая видение абсурдного мира в литературе XX века, определила его место в традиции от Стерна до Т.С. Элиота. Его остроканное видение мира в «Больших ожиданиях», «Крошке Доррит», «Нашем общем друге» вызывало ассоциации с романами Кафки. Немецкий представитель рецептивной эстетики В. Изер находит в «Оливере Твисте» пример авторского руководства читателем: заняв место на стороне надзирателей рабочего дома, Диккенс направляет читательскую реакцию на защиту ребенка.

К концу XX века произведения Диккенса были признаны «культурным наследием всего англоязычного мира, сравнимого только с Шекспиром по силе и прочности общей реакции»⁶². Переоценка статуса Диккенса коснулась и его соотношения с современниками: «Диккенс и в меньшей степени другие писатели XIX века <...> стали фундаментальной частью нашего культурного наследия»⁶³.

Оценка наследия прошлого сопровождалась созданием концепции литературной традиции. Начало ей положил Т.С. Элиот (статья «Традиция и индивидуальный талант», 1919, вошедшая в сборник «Священный лес», 1920), который сделал акцент на «чувстве истории» и на вытекающем из него двустороннем соотношении прошлого и настоящего. Из этого следует, что судить о значении современного художника надо не только по отличию его от предшественников или по сходству с ними, но и по тому новому освещению, в котором он их видит. Как писал Элиот в статье «Назначение критики» (1923), «современное тем и отличается от прошлого, что оно осознает это прошлое с такой ясностью и в таких аспектах, какие самому

прошлому оставались недоступными»⁶⁴. И тем самым «сохраняет жизнь прошлому», поскольку жизнеспособность классики определяется возможностью ее множественной интерпретации. Каждая новая рецепция литературного прошлого воскрешает его в настоящем. И «прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого»⁶⁵. Обратная связь старого и нового как закон литературной эволюции была поддержана Х.Л. Борхесом, утверждавшим, что великий поэт создает себе не только последователей, но и предшественников, что подтверждается литературными движениями XX века. В статье «Метафизические поэты», сравнивая эпоху Донна с эпохой Теннисона и Браунинга, Элиот ищет «основную линию английской поэзии»⁶⁶. Свойственное поэзии XVII века «непосредственное чувственное восприятие мысли или претворение мысли в чувство»⁶⁷ он противопоставляет викторианцам, у которых мысли и чувства разделились; путь к их воссоединению модернистские поэты нашли в имажизме.

Целью выстроить «великую традицию» на основе переоценки литературы XIX века занялся Ф.Р. Ливис, так и назвав свою книгу «Переоценка. Традиция и развитие английской поэзии» (1936). В поэзии XIX века он выделил Вордсворта, Шелли и Китса как «трех великих поэтов романтического периода»⁶⁸. Прежде всего — Вордсворта как продолжающего традицию XVIII века и нашедшего последователя в XIX веке в лице М. Арнолда («викторианского романтика»), который считал автора «Прогулки» первым среди романтиков и третьим среди поэтов, после Шекспира и Мильтона. Наименьший интерес Ливиса вызывает Шелли, у которого он выделяет лишь «маскарад анархии» и незаконченную поэму «Торжество жизни» как отмеченную влиянием Данте и «новым выражением одиночества, новым и глубоко серьезным беспокойством о реальности»⁶⁹. Его традицию Ливис определяет как «спенсеровско-мильтоновскую, которая проходит через “Гипериона” Китса к Теннисону»⁷⁰ и далее к Суинберну. Преимущества Китса Ливис видит в его близости земному, «твердом чувстве цельного мира», хотя он был «Великим Эстетом, единственным гениальным Эстетом»⁷¹, каким его и восприняли прерафаэлиты. В целом же, назвав Вордсворта, Шелли и Китса «великими поэтами», Ливис счел их ограниченными романтическим периодом и потому не создавшими «великой традиции» английской поэзии. Тем не менее эта троица, с добавлением Колриджа и возглавляемая Блейком, определила канон английской поэзии XIX века (Блейк и Шелли для Йейтса, Вордсворт для Одена).

Свои самые ранние стихи Оден писал под влиянием Вордсворта, но затем, еще в студенческие годы, решил стать «современным» и обратился к Элиоту. Однако эхо Вордсворта сохранилось в его

поэзии, и в предисловии к изданной им «Оксфордской книге легких стихов» Оден назвал его величайшим романтиком:

You've had your pocket from the critics, though:
They grant you warmth of heart, but at your head
Their moral and aesthetic brickbats throw.
A «vulgar genius» so George Eliot said,
Which doesn't matter as George Eliot's dead,
But T.S. Eliot, I am sad to find,
Damns you with: «an uninteresting mind».

(«Ты все же получил свою порцию признания от критиков: / Они тебе даруют сердечное тепло, но в голову твою / Швыряют кирпичи моральных и эстетических упреков. / «Вульгарный гений», — так Джордж Элиот сказала, / Но это пустяки, Джордж Элиот мертва, / а вот у Т.С. Элиота нашел я, к сожаленью, / Хулу в твой адрес за «банальность мысли».)

Развитию открытий ранних романтиков Оден посвятил предисловие к изданной им совместно с Н.Х. Пирсоном неоднократно переиздававшейся антологии английской поэзии с середины XIX века до Первой мировой войны «Викторианские и эдвардианские поэты. От Теннисона до Йейтса» (Victorian and Edwardian Poets. Tennyson to Yeats. Ed. W.H. Auden and Norman Holmes Pearson. 1950).

В итоге в XX веке почетное место «непризнанных законодателей человечества» закрепилось за Блейком, Вордсвортом и Шелли, поэзия же середины XIX века оказалась на периферии, уступив первое место прозе, что сочли подтверждением прогноза Т. Маколей: «С развитием цивилизации поэзия умирает»⁷².

Идею создания литературной традиции, на этот раз на материале английской прозы, попробовал осуществить тот же Ливис в книге под названием «Великая традиция» (1948). Она начинается словами: «Великие английские романисты — это Джейн Остен, Джордж Элиот, Генри Джеймс и Джозеф Конрад»⁷³. Остен возглавляет этот ряд не только как «один из действительно великих писателей», но и как «главное явление, подготовившее других великих писателей», как «инаугуратор великой традиции английского романа»⁷⁴: у нее учились, не подражая ей.

В истории английской литературы за Остен закрепилось место создательницы реалистической традиции, придавшей роману классические пропорции строгим отбором деталей, сведением описания к минимуму, естественностью и непринужденностью иронического тона повествования, которым «пользовались все великие романисты XIX века, от Остен до Конрада включительно», — писал Дж. Фаулз и

признавался, что и сам позаимствовал у Остен выражение «right feeling» («способность чувствовать, как будет правильно») ⁷⁵.

Недоумение вызвало то, что в выделенном Ливисом ряду «великих английских романистов» не оказалось имени Диккенса, хотя его роману «Тяжелые времена», опровергающему утилитаризм, «философию цифр и фактов», Ливис посвятил заключительную пятую главу своей книги. Он назвал этот роман шедевром, подтверждающим силу гения и одновременно «силу всецело серьезного произведения искусства, которой лишены другие его романы», «триумфом иронического искусства», подчеркнув, что, за исключением Шекспира, нет равного ему мастера «слова, фразы, ритма и образа» ⁷⁶. Тем не менее в ряду создателей «великой традиции» имя Диккенса отсутствовало, что вызвало довольно бурную полемику. Однако спустя годы Алистер Фаулер, автор солидного исследования, посвященного теории жанра, «оправдал» позицию Ливиса тем, что свою «великую традицию» он определял твердыми границами жанра «правдоподобного романа», произведения же Диккенса в эти рамки не укладываются ⁷⁷.

Проблема традиции продолжала беспокоить Ливиса, и в книге «Диккенс. Романист» (1970), написанной совместно с К.Д. Ливис, где он выделил другую, «романтическую», линию, идущую от Блейка, продолженную «величайшим романтическим романистом» Диккенсом и далее, в двадцатом веке, — Д.Г. Лоуренсом. Выделив имена Блейка и Диккенса как самого представительного поэта и самого представительного романиста XIX века Ливис предугадал центральное место, сохранившееся за ними в литературе до конца XX века.

Самое примечательное в этой книге — это сопоставление Диккенса с Шекспиром, присутствовавшее и в главе о Диккенсе, «дополнявшей» «Великую традицию». Теперь в предисловии к книге о Диккенсе, отметив постепенное «признание его превосходства среди английских романистов», Ливис сразу назвал его «Шекспиром романа», «смерть которого обозначила конец эпохи» ⁷⁸. Эта высшая по английскому стандарту мерка применялась и до Ливиса. А. Суинберн еще в 1913 году писал о романах Диккенса: «Трагедия и комедия, реальность и фантазия сплавлены или перемешаны рукой, лишь немногим уступающей по силе и мастерству руке Шекспира» ⁷⁹. «Немало шекспировского» видела в романах Диккенса и В. Вулф ⁸⁰. «Герои Диккенса принадлежат поэзии, как герои Данте и Шекспира», — утверждал Т.С. Элиот ⁸¹.

Подобно Шекспиру, пишет Ливис, Диккенс был «Великим Развлекателем» (развлекателем себя называл сам писатель) и одновременно «творцом искусства высочайшего класса» ⁸², «ни Дж. Элиот, ни Г. Джеймс в этом смысле не являются великими» ⁸³. Как и Шекспир, он был создателем характеров, которые «продолжают жить за пределами книги» ⁸⁴.

Менявшуюся рецепцию литературы XIX века в XX веке можно условно разделить на три этапа: первые десятилетия (*модернизм*), середина (так называемое «*Викторианское возрождение*», или «*антимодернизм*») и последние десятилетия (*постмодернизм*). Соответственно: отторжение, возрождение и использование литературы XIX века как своего рода национального фольклора.

Но первому и самому решительному пересмотру литература XIX века подверглась еще в его конце. Как писал Б. Бергонци в так и названном очерке «*Fin de Siècle*», «к концу девятнадцатого века многие писатели почувствовали, что искусство вступило в новую фазу, и, несмотря на то, что королева Виктория была вполне жива, Викторианская эпоха уже начала уходить»⁸⁵.

С освобождения от казавшихся мертвыми условностей XIX века начался творческий путь Б. Шоу (антивикторианские романы и «неприятные пьесы» 1890-х годов). Т. Харди в ответ на взрыв негодования читателей и критиков в адрес его последнего романа «Джуд Незаметный» (1896) писал, что и не предназначал его для вечернего чтения викторианской семьи.

Реакция на викторианский материализм, позитивизм, утилитаризм стала основой английского эстетического движения, созданного Уолтером Пейтером (1839–1894), Оскаром Уайльдом (1854–1900), иллюстратором и писателем Обри Бёрдслеем (1872–1898), художником Джеймсом Уистлером (1834–1903), поэтами «Клуба стихотворцев». Жизни они противопоставляли искусство, этике — эстетику.

Эстетизм подготовил переход к *модернизму* (его главные представители: Джойс, Вулф, Лоуренс, Йейтс, Паунд, Элиот), который по своей программе был антиромантическим и антивикторианским.

Модернистов объединяло стремление избежать как романтической зависимости от собственных чувств, так и реалистической обусловленности объективными обстоятельствами. Созданная ими поэтика имперсональности означала, с одной стороны, отказ от самовыражения как романтической доктрины и с другой — от реалистической характерологии, рассчитанной на самоотождествление читателей с персонажами.

Йейтс в предисловии к изданной им «Оксфордской книге современной поэзии. 1892–1935» объяснял антивикторианство своего поколения желанием освободить поэзию от «психологии, науки и морального рвения». «Восставая против викторианства, молодой поэт имел в виду пустые описания природы, многословие научных и морализаторских рассуждений в “In Memoriam” <...>, политическое красноречие Суинберна, психологическую изоционность Браунинга, принятый всеми поэтический язык»⁸⁶. Элиот в эссе «Метафизические поэты» обвинял викторианцев за углубляющийся распад цельности мировосприятия⁸⁷. Вместе с тем модернистских поэтов объединяло с их предшественниками, викторианцами, стремление пре-

одолеть субъективность романтической поэзии. Э. Паунд и Т.С. Элиот оценили драматические монологи Р. Браунинга и А. Теннисона, отделявшие от поэта голос «спикера».

Наиболее глубокой трансформации подверглась повествовательная структура. Детерминизм XIX века с его причинной обусловленностью всех явлений сменился «киндетерминизмом» XX-го, который разрушил причинно-следственные связи, составлявшие основу традиционной повествовательной структуры. Она менялась на разных уровнях; особенное значение приобрело самодвижение повествования, обусловленное его драматизацией; соответственно, менялось соотношение субъективного и объективного начал. Смещалось и само понятие характера, которое уже не указывало на свойство персонажа. Отказу от детерминизма и авторского всеведения классического реализма сопутствовал дух скептицизма в противоположность викторианскому оптимизму.

Трансформация структуры романа сказалась на ее главных составляющих — сюжетостроении и характерологии. От одного века к другому шло преодоление «тирании сюжета» (Гр. Грин) и «твердой оболочки характера» (Д.Г. Лоуренс).

Описанию жизненных обстоятельств, «поверхности вещей» В. Вулф противопоставляла призыв «взглянуть внутрь», «в обычное сознание», передать его движение, изобразить «связь не событий, а чувств» («Модернистская проза»). И, хотя, согласно ее декларациям, она боролась не с Диккенсом и Дж. Элиот, а со своими старшими современниками, «эдвардианцами», которых считала еще большими викторианцами, по существу полемики за Беннеттом, Уэллсом, Голсуорси, главными антагонистами В. Вулф, стояла традиция викторианского романа.

В. Вулф, как и Д.Г. Лоуренс, избавила своих персонажей от «твердой оболочки характера». В ее романах мысли персонажей даже освобождаются от оболочки слов. Обмен словами заменяется «движением сознания». Каждый говорит о своем, но мысли перекрещиваются и находят друг друга.

На протяжении XIX века повествовательная структура романа оставалась стабильной, ее основой было линейно развивавшееся действие, имеющее отчетливое начало и развитие со счастливым разрешением конфликта согласно викторианской интерпретации мира. Роман оставался историческим по рецепту Вальтера Скотта, и, хотя временная дистанция сокращалась до нескольких десятилетий, действие отодвигалось преимущественно к началу XIX века, описываемые в нем события относились к прошлому, что предполагало известность их результатов и, соответственно, завершенность действия.

На этом фоне трансформация романа в XX веке выглядит особенно радикальной. Событийное повествование стало преимущест-

менно сферой массовой литературы, переместившись в детективы, триллеры, фантастику и любовные романы. Действие «высокого» романа, как правило, происходит «здесь и сейчас», начало не подготовлено, последствия непредсказуемы, и само действие может быть остановлено в любой момент. Не случайно, что на протяжении XX века не раз возникал вопрос, «роман ли это», предсказывалась и даже констатировалась его смерть, а он все жил, меняя свое обличье.

Роман теряет черты эпоса, присущие ему в XIX веке, что очевидно уже в «сагах» Дж. Голсуорси, «последнего викторианца». Тот мог бы до бесконечности писать романы о Форсайтах, перенося их действие вперед или назад, обращаясь к их близким и дальним родственникам, но это уже было не эпическое повествование, а циклы семейного романа. К тому же типу романов принадлежат «Балканская трилогия» (1960–1965) и «Левантийская трилогия» (1977–1980) О. Мэннинг, действие которых развивается в годы Второй мировой войны.

Движение романа от закрытой формы жизненного опыта к открытой, от внешнего напряжения к внутреннему особенно заметно проявилось в жанре романа воспитания, одного из самых традиционных в английской литературе, восходящего к «Пути паломника» (1678) Дж. Беньяна. Э.М. Форстер уже в своем раннем романе «Самое длинное путешествие» (1907) положил в основу сюжета внутренний мир героя, а не события его жизни. Самый решительный шаг сделал Дж. Джойс, перейдя от событийной истории «Стивена-героя», оставшегося незаконченным и при жизни не опубликованным, к истории созревания души, ее онтогенезу в «Портрете художника в юности» (1916).

Хронологически связное, но рыхлое повествование в XIX веке сменилось фрагментарным при формальной цельности в XX-ом. Отчасти это было вызвано изменившимися обстоятельствами издания. Викторианские романы были «романами с продолжением». Как правило, они печатались выпусками в еженедельных или ежемесячных журналах. В предисловии к «Нашему общему другу» Диккенс писал о том, что читателям, знакомящимся с романом по частям, трудно уследить «за всеми тонкими нитями, из которых сплетается его узор, с самого начала зримый тому, кто тклет его своими руками». Однако и самому автору далеко не всегда был ясен окончательный вид узора, который он плетет, поскольку он нередко начинал печатать романы еще не завершенные, что сравнимо с современными телесериалами. В этих условиях автор опасался выпустить нить повествования и поэтому держался за хронологическую последовательность, но вынужденный к концу серии стимулировать ожидания читателя, шел на повторы. Для писателей XX века на первом месте стояла завершенность формы и структурная целостность при подчеркнутой

фрагментарности. Связь фрагментов осуществлялась с помощью контрапункта, эллипса, ассоциаций.

Повествование менялось от потока событий к «потоку сознания», в котором события запечатлеваются. Краткий отрезок внешнего действия восполняется разнообразием хранящихся в сознании событий. В одном дне «Улисса» Джойса или «Миссис Дэллоуэй» Вулф поток разрозненных впечатлений в сознании персонажей складывается в сложный узор всей жизни.

Писатели XIX века настаивали на разрешении конфликта в рамках произведения в соответствии с причинно-следственной парадигмой, объясняющей характеры и поступки персонажей. Они подчинялись господству критического мнения, что правильное решение существует и литературное произведение должно решить поставленные в нем проблемы. Викторианская проза не оставляла места для открытого конца, что Фаулз называл «тиранией последней главы». Дж. Элиот еще в 1857 году, в начале своей карьеры, признавала: «Окончание — самый слабый момент современных авторов», но от правила не отступала, смягчая его иронией. Как пишет она в заключительной главе «Миддлмарча», так и названной «Finale», «каждый рубеж — это одновременно начало и конец. Но кто может покинуть тех, с кем так долго был вместе без желания узнать, что случилось с ними в последующие годы? <...> Свадьба, цель многих повествований, — все еще великое начало, как это было для Адама и Евы, которые провели свой медовый месяц в Эдеме, но приобрели своего первенца среди терний пустыни». После такого вступления Элиот сообщает, как сложилась дальнейшая жизнь ее многочисленных персонажей. Отсутствие финала, тем более счастливого, в романе XX века объясняется непредсказуемостью жизни, которая продолжается за его пределами.

Примечательно, однако, что колебания относительно «хэппи энда» были у писателей обоих веков. Они были у Диккенса, который в «Больших ожиданиях» предполагал менее счастливый конец, но не решился нарушить утвердившейся нормы. Теккерей в угоду читателю решил женить Клайва Ньюкома на Этель. Колебания были и у Харди, завершившего роман «Возвращение на родину» (1878) традиционной свадьбой, тогда как в первоначальном замысле его герой таинственно исчезал в Эгдонской пустоши, а героиня оставалась вдовой.

Впрочем, были счастливые концовки и у писателей XX века. Так, И. Во, по желанию американского издателя, изменил конец романа «Пригоршня праха». Его герой, уже не приговоренный до конца жизни читать вслух Диккенса своему тюремщику в бразильских джунглях, возвращается к раскаявшейся жене и готовится обманывать ее, как прежде это делала она. «Заводной апельсин» Э. Берджесса также имеет вариант более оптимистического финала. Неизменным примером множественной концовки служит «Женщина фран-

цузского лейтенанта» Фаулза. Но «Дэниела Мартина» писатель решил завершить счастливым концом, как и Мердок свой последний роман «Дилемма Джексона» (1995), для чего ей пришлось прибегнуть к помощи восточной мистики.

Вместе с сюжетостроением в романе XX века менялась характеристология. «Романы характеров и среды», как назвал Т. Харди цикл своих романов, еще находят последователей (самый талантливый среди них А. Беннетт). Но концепция «детерминированного человека», которой придерживалась Дж. Элиот, уж точно осталась в прошлом.

В трансформации романа отразилось осознание того, что относительная стабильность викторианского века уступила место беспокойству и сомнению новой эпохи. Это нашло выражение не только в незавершенности финалов, но и в «оксюморонной» стилистике, подчеркивающей противоречивость персонажей, которые уже не делятся на положительных и отрицательных. Отмеченная Р. Браунингом двойственность человека («опасная грань вещей. / Честный вор, нежный убийца, / Суеверный атеист») оказалась близкой XX веку — от Честертона до Гр. Грина. Последний писал в автобиографии: «Если бы мне предложили выбрать эпиграф ко всем моим книгам, я бы взял эти строки Браунинга». В романах Грина зафиксировано чувство тревоги, преследующее человека XX столетия, и осознание зыбкой черты, которая отделяет добро от зла; неслучайно он сочувственно цитирует строки стихотворения У.Б. Йейтса «Летчик-ирландец провидит свою гибель»: «Защитник тех, кому не друг, / Противник тех, кому не враг» (перевод А. Сергеева).

Морализаторство викторианской литературы осталось в прошлом вместе с «викторианским компромиссом относительно того, что должно происходить за сценой, а что на сцене»⁸⁸. «Социальным существам» Лоуренс противопоставил «человеческие существа», жизни интеллекта — жизнь инстинктов. В произведениях этого писателя с особой силой прозвучала одна из самых трагических тем литературы XX века — отчуждение человека индустриальной эпохи, но также и утопическая тема преодоления этого кризиса через любовь мужчины и женщины.

Говоря об особенностях английской романной практики XX века, резко оттолкнувшейся от жанровой завершенности «викторианского романа», критики часто используют оксюморонную жанровую терминологию — «поэтический роман», «субъективная эпопея» — и соответствующие характеристики писателей: Мердок — «теоретический эмпирик» (М. Брэдбери), Сартр — «романтический рационалист» (А. Мердок), Голдинг — «иррациональный рационалист».

О приближении нового этапа рецепции XIX века, названного позже «Викторианским возрождением», оповестил в 1949 году

английский историк Дж.М. Тревельян (1876–1962, внучатый племянник Т.Б. Маколея): «Реакция против девятнадцатого века окончилась; наступило время его беспристрастной исторической оценки» («Идеи и убеждения викторианцев»). Спустя десять лет о наступлении этого времени свидетельствовал Уолтер Аллен: «В художественной литературе произошли за последнее десятилетие заметные сдвиги. Современные писатели стали обнаруживать все более очевидное влияние викторианцев»⁸⁹. А спустя еще одно десятилетие началось широкое обсуждение происходивших перемен. «Интерпретация викторианства как синонима самодовольства, напускной скромности, прагматического идеализма и утилитаризма была признана ошибочной», — писал составитель книги «Британская викторианская литература. Новые переоценки»⁹⁰. Реймонд Чепмен в книге «Викторианский спор. Английская литература и общество. 1832–1901» призывал «не восхищаться и не презирать, а постараться понять. Мы видим то, чего не хватало викторианцам, хотя многие из них умели заглядывать в будущее. Многие их проблемы стали нашими собственными»⁹¹.

То, что литература 1950–1960-х годов «смотрела назад», Б. Бергонци объяснял реакцией на новое положение Великобритании в мире, желанием обратиться к надежному периоду своей истории и культуры в оппозиции к модернистскому движению. В течение этого периода надолго утвердилось мнение о консерватизме английской литературы. Ведущие английские критики выражали обеспокоенность ее состоянием по сравнению с «новыми романистами» Франции, которые «выбросили хлам реалистической традиции девятнадцатого столетия»⁹².

Послевоенный период английской литературы был оценен как возвращение к мейнстриму XIX века⁹³. Д. Дейви отмечал восстановление роли личности в поэзии как реакцию на модернистскую имперсональность. Р. Уилльямс писал, что «подробности обычного каждодневного опыта даже более очевидны в современном романе по сравнению с романом XIX века»⁹⁴. Телевизионный сериал по «Саге о Форсайтах» был знаком возрождения интереса к Голсуорси. С середины 1960-х годов резко возрос интерес к творчеству Дж. Остен. Из шестидесяти монографий о ней, написанных за пятидесятилетие — 1923–1973, около тридцати приходится на конец 1960-х — начало 1970-х годов, что говорило уже о начале культа⁹⁵. Не меньшее удивление критики вызвали не приуроченные к юбилейной дате три монографии о Троллопе, вышедшие в Лондоне в 1977 году⁹⁶. Наиболее устойчивое место заняла социально-психологическая и право-описательная проза с характерным для нее законченным и связным повествованием. Большой популярностью пользовались Э. Пауэлл, Э. Уилсон, О. Мэннинг⁹⁷, авторы многотомных романов, версий семейной саги.

Тон послевоенному роману задавали Чарлз Перси Сноу (1905–1980) и Уильям Купер (1910–2002, как и Сноу, по профессии физик), проводившие «эксперимент против экспериментализма» (М. Брэдбери). Любимым писателем Ч.П. Сноу, определившим, как он сам считал, его собственное развитие, был Тrollop, в котором он оценил «точного и въедливого наблюдателя»⁹⁸. Своих современников Сноу сравнивал с «викторианцами его склада» — они «не были склонны предаваться ностальгической тоске <...>, не вздыхали по восемнадцатому веку, как мы вздыхаем по девятнадцатому»⁹⁹. Он унаследовал умение Тrolloпа «видеть человека таким, каким его видели другие, а, кроме того, — таким, каким он видел себя сам»¹⁰⁰. Автора биографии Тrolloпа (1975), Сноу и самого называли «Тrollopом нашего времени»¹⁰¹. Хотя действие его романов цикла «Чужие и братья» (1940–1970) происходит преимущественно в научной среде, они, как и романы Тrolloпа, связаны персонажами, повествование в них ведется, как и у Тrolloпа, с точки зрения одного и того же лица, alter ego автора.

Романы Уильяма Купера, начиная с первого, принесшего ему известность, — «Сцены провинциальной жизни» (1950) и последующие («Сцены супружеской жизни», 1961, и другие), с одной стороны, отсылают к традиции нравоописательной прозы предшествующего века («Сцены провинциальной жизни» Бальзака, ранний роман Дж. Элиот «Сцены из жизни духовенства», 1858, и один из последних ее романов «Миддлмарч» с бальзаковским подзаголовком «Картины провинциальной жизни»); с другой стороны, их ироническая интонация указывает на полемику с этой традицией. Противопоставляя частную жизнь общественной, Купер иронически ссылается на Дж. Остен, которая «писала о происшествиях в Бате так, будто никаких наполеоновских войн нет и в помине»; сам же при этом весьма пространно рассуждает о тех политических и социальных событиях, о которых у него якобы «нигде нет ни слова» («Не один ты», 1976).

В этот же период вошла в литературу Маргарет Дрэббл с «декларацией» о намерении быть в конце уходящей традиции, которая ей нравится, а не в начале новой, которая ей не нравится: «Мы восхищаемся у викторианцев тем, чего сами не имеем»¹⁰². Дрэббл признавала, что значительная часть сюжета ее первого романа «Вольер для птиц» (1963) основана на романе Дж. Элиот «Миддлмарч»; в «Водопаде» (1965) она воспользовалась структурой «Мельницы на Флоссе», следуя ей прямо и контрастно. К. Кашмен назвал этот прием «дрэбблизацией традиции»¹⁰³.

Хотя английский *постмодернизм*, как и в других странах, отличался эстетическим плюрализмом, смешением стилей и жанровых форм и его литература питалась разными эпохами (что предвидел

Джойс в главе «Быки» «Улисса»), все же начинался он в контексте «Викторианского возрождения» с присущим ему «взглядом назад». В качестве характерного постмодернистского писателя обычно называется Джон Фаулз, коллекционировавший викторианские романы, с его «Женщиной французского лейтенанта» (1969), воспринятой поначалу как роман в стиле «ретро».

Дж. Фаулз проводил эксперименты, нацеленные, по его словам, на выживание романа, с оглядкой на XIX век; его опыт действительно сыграл особую роль в возрождении интереса к викторианской прозе. Свою художественную стратегию он определял как «реструктуризацию традиционных форм повествования». По собственному признанию, он ведет повествование в естественной для него реалистической манере, но одновременно разрушает иллюзию реальности, обнаруживая то, что лежит под верхним сюжетным слоем. В «Женщине французского лейтенанта» исторический и культурный мир викторианской Англии увиден в перспективе XX века, комментарии автора помогают читателю-современнику соотнести его со своей эпохой, чем нередко пользовались и романисты XIX века (например, Теккерей).

Сопоставление двух эпох, ставшее приметой времени, часто проводится с привлечением документов — писем и дневников викторианцев. При этом действие нередко развивается параллельно в прошлом и настоящем. Так строятся романы «Красавица из Баттермира» (1987) М. Брэга, «Обладать» (1990) А. Байетт, в котором два литературоведа-постмодерниста пытаются по документам восстановить жизнь двух поэтов-викторианцев, «Отныне и навсегда» (1992) Г. Свифта.

В 1990-е годы Э. Теннант написала два романа-продолжения Джейн Остен: «Пемберли, или продолжение "Гордости и предубеждения"» (1993) и «Неравный брак, или "Гордость и предубеждение" двадцать лет спустя» (1994). Но особый интерес представляет роман в письмах Фэй Уэлдон, так и названный «Письма к Алисе, приступающей к чтению Джейн Остен» (1985). В нем тетушка-писательница настоятельно убеждает племянницу, решившую посвятить себя литературе, начать с чтения Джейн Остен, которая «оставила наследство, на котором можно строить будущее»¹⁰⁴.

Для последних десятилетий XX века характерны и критические «переоценки переоценок» отношения литературы этого столетия к литературе XIX века — романтизму и викторианству. Ряд критиков активно оспаривают самооценку модернистов, которые считали себя антиромантиками и антивикторианцами. На смену делению литературы XX века на модернизм, антимодернизм и постмодернизм¹⁰⁵ пришло деление литературы обоих веков на романтизм, постромантизм и пост-постромантизм.

Еще в 1953 году, рассматривая соотношение терминов «реализм» и «романтизм», Арнолд Кеттл оговаривался, что не имеет в виду «движение романтизма, которое модно чернить, в чем я не хотел бы принимать участия»¹⁰⁶. Но уже к концу этого десятилетия наметилась тенденция рассматривать всю поэзию XX века как продолжение романтического движения, представленного Вордсвортом, Шелли и Китсом¹⁰⁷. Расширением романтизма отмечены книги «Романтический образ» Ф. Кермоуда и «Экспериментальная поэзия» Р. Лэнгбома. К. Брукс в предисловии к переизданию книги «Модернистская (Modern) поэзия и традиция» отметил, что, если бы он писал ее заново, то сделал бы упор на романтическую традицию¹⁰⁸. В 1970-е годы уже стало нормой выводить модернизм из романтизма. Poleмический характер этой проблеме придал Дж. Борнштейн и авторы изданной им книги «Романтика и Модерн. Переоценки литературной традиции» (*Romantic and Modern. Revaluations of Literary Tradition*. Ed. George Bornstein. Pittsburg, 1977)¹⁰⁹. В отличие от них К. Бейкер, хотя и пишет, что Йейтс, Паунд, Элиот и Оден многое позаимствовали у Вордсворта, Колриджа, Шелли и Китса, поясняет, что исходили они из интересов культуры собственной эпохи, так что «никакого существенного проникновения романтизма в модернизм на самом деле не произошло»¹¹⁰.

«Точка» в обсуждаемой проблеме была поставлена в 1999 году, когда был издан солидный «Кэмбриджский справочник модернизма», где в статье Дж. Лондженбаха о поэзии модернизм рассматривается как продолжение того, что началось с издания «Лирических баллад» в 1800 году¹¹¹, и модернисты, таким образом, являются постромантиками.

Кроме того, он напоминает: еще в сороковые годы высказывалось мнение, что у модернистской поэзии были не только романтические предшественники, но и постмодернистские наследники (Оден называется одним из первых), а значит, они тоже являются «постромантиками», что доказывает живучесть романтизма. Эту позицию развивает профессор Э. Ларрисси в предисловии к сборнику статей под названием «Романтизм и постмодернизм», вышедшему в том же 1999 году. Он утверждает, что, если модернизм считать «переплавленным романтизмом», то и «постмодернизм также является еще одной мутацией той же первоосновы». Для этого лишь требуется соответствующая интерпретация прошлого, «типично постмодернистское открытие постмодернизма в романтизме или в том, что принимается за романтизм»¹¹². А принимается за романтизм, замечает Ларрисси, совсем не то, что считалось его каноном в начале XIX века: В. Скотт, С. Роджерс, Т. Мур, Т. Кэмпбелл. Их заменили Блейком, поэтом вовсе не романтического периода (тогда его не знали), но конца XIX и XX века, а также Вордсвортом и Колриджем, которые предвещали развитие тенденций конца XIX века и модернизм.

Параллельно проводилось сближение модернизма и викторианства, примером чего служит книга Кэрол Крист «Викторианская и модернистская поэтики» (Christ C. *Victorian and Modern Poetics*. Chicago and London, 1984), развивающая концепцию, выдвинутую Пол де Маном (de Man P. *Literary History and Literary Modernity // Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. N.Y., 1971) и Клаудио Гильеном (Guillen C. *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton, 1971). Согласно этой концепции, модернисты стремятся забыть прошлое, чтобы подчеркнуть свою абсолютную новизну. Как викторианцы в собственных целях создавали упрощенное представление о романтизме, так и модернисты отрицали свою близость викторианцам. Сопоставляя имажистские теории Йейтса, Паунда и Элиота с драматическим монологом и маской Теннисона, Браунинга и Арнолда, К. Крист стремится определить зависимость модернистов от викторианской традиции, против которой они восставали.

Иную концепцию соотношения модернизма, викторианского возрождения и постмодернизма представил критик и писатель Малколм Брэдбери (1932–2000), начавший свою литературно-критическую деятельность в середине века. В книгах «Современная английская литература в социальном контексте» (1971) и «Возможности: Эссе о состоянии романа» (1973) он искал пути соединения модернистских и реалистических традиций, в «Современном (Modern) мире. Десять великих писателей» (1989) трактовал модернизм как обновление литературы, наиболее существенные открытия которого сказались на всей литературе XX века.

* * *

Из сравнения литератур двух эпох можно сделать вывод, что акцент на отталкивание сопоставим с акцентом на преемственность. Об этом свидетельствуют сами писатели, имена которых упоминались в другом контексте.

«Самая очевидная разница между романами XIX и XX веков состоит в том, что романы XIX века лучше»¹¹³, — писала А. Мердок, с существенной оговоркой: современный романист изображает персонажей изнутри их сознания, если же он покажет их извне, то это будет ироническим литературным приемом.

Дж. Фаулз считал, что не пишет «ничего такого, о чем викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто такое, о чем кто-то из них написать не сумел»¹¹⁴ (ему же принадлежит известное высказывание: «как мы теперь “живем с бомбой”, викторианцы жили с теорией эволюции»¹¹⁵).

Это ощущение связи веков емко и афористично передала В. Вульф. Действие ее последнего, изданного посмертно романа «Между акта-

ми» (1941) развивается в течение одного июньского дня 1939 года, то есть в канун Второй мировой войны, когда при большом стечении зрителей деревенские жители представляют английскую историю в живых картинах. Викторианская эпоха вызывает у зрителей дружный смех над символами домашнего уюта, вроде грелки для чайника. И только миссис Суизин, живущая в старом викторианском доме с викторианской мебелью, где висят картины, стоят книжные шкафы и хранятся часы, отбившие пулю при Ватерлоо, тихо сказала: «Викторианцы» — такие же, как мы, «только иначе одеты».

Примечания

- ¹ Mill's *Essays on Literature and Society*. N.Y., 1965. P. 28; Цит. по: *Christ C.T. Victorian and Modern Poetics*. Chicago and London, 1984. P. 101.
- ² Цит. по: *Malamud R. The Language of Modernism*. Michigan, 1989. P. 3.
- ³ *Йеймс У.Б. Видение*. М., 2000. С. 502.
- ⁴ *Towards the Twentieth Century: Essays in the Spiritual History of the Nineteenth Century* / Ed. H.V. Routh. Cambridge, 1937. P. 1.
- ⁵ *Modernity, Modernization and Cultural Specificities* // *International Social Science Journal*, November 1988. *Modernity and Identity: A Symposium*. P. 529, 534.
- ⁶ *Chesterton G.K. The Victorian Age in Literature* [1913]. L., 1974. P. 139.
- ⁷ *Carlyle T. Past and Present*. L., 1843. P. 5.
- ⁸ *Тойнби А.Дж. Постигание истории*. М., 1996. С. 13.
- ⁹ *Young G.M. Victorian England. Portrait of an Age*. L., [1936] 1939. P. 74.
- ¹⁰ *Harvie Ch., Matthew H.C.G. Nineteenth-Century Britain. A Very Short Introduction*. Oxford, 2000. P. 69.
- ¹¹ *Ирвин У. Обезьяны, ангелы и викторианцы. Дарвин, Гексли и эволюция*. [N.Y. 1967]. М., 1973. С. 239.
- ¹² *Галл Я.М. Становление эволюционной теории Дарвина*. СПб., 1993. С. 7.
- ¹³ *Акройд П. Лондон. Биография*. М., 2005. С. 715.
- ¹⁴ См.: *Beer G. Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*. L., 1983.
- ¹⁵ *Levine G. Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*. Cambr. Mass., L., 1988. P. 119–153.
- ¹⁶ *Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи*. Тбилиси, 1990. С. 373.
- ¹⁷ *Сноу Ч.П. Портреты и размышления. Художественная публицистика*. М., 1985. С. 122.
- ¹⁸ Вакцинация от оспы была введена в 1796 году.
- ¹⁹ *Chesterton G.K. The Victorian Age in Literature* [1913]. L., 1974. P. 212.
- ²⁰ *Сноу Ч.П. Портреты и размышления. Художественная публицистика*. М., 1985. С. 202.
- ²¹ Там же. С. 205.
- ²² *Leavis F.R. Two Cultures? The Significance of C.P. Snow*. L., 1962. P. 26.
- ²³ *Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота*. М., 1970. С. 198.
- ²⁴ Имеются в виду слова Г. Уэллса в романе «Освобожденный мир»: «человек наконец-то научился использовать в своих целях пар, который прежде его только обваривал».
- ²⁵ *Daiches D. The Novel and the Modern World*. L., 1939. P. 38.

- 26 См.: Langbaum R. The World Below. L., 1987.
- 27 Фаулз Дж. Кротовые норы. М., 2002. С. 51.
- 28 Иностранная литература. 2004. № 10. С. 309.
- 29 Christ C.T. Victorian and Modern Poetics. Chicago and London, 1984. P. 156.
- 30 Temple R. Ivory Tower and Lighthouse // Edwardians and Late Victorians / Ed. R. Ellmann. N.Y., 1960. P. 29.
- 31 Ibid. P. 340.
- 32 Ibid. P. 337.
- 33 Trevelyan G.M. British History in the Nineteenth Century and After (1782–1919 [1922]). Penguin Books, 1971. P. 407.
- 34 Chapman R. The Victorian Debate. English Literature and Society. 1832–1901 L., 1968. P. 2.
- 35 Harvie Ch., Matthew H.C.G. Nineteenth-Century Britain. A Very Short Introduction. Oxford, 2000. P. 103.
- 36 Chesterton G.K. The Victorian Age in Literature. [1913] L., 1974. P. 11.
- 37 Ibid. P. 12.
- 38 Ibid. P. 102.
- 39 Фаулз Дж. Дэниел Мартин. Книга первая. М., 2001. С. 154.
- 40 Стрэчи Л. Королева Виктория. Ростов-на-Дону, 1999. С. 145.
- 41 Там же. С. 164, 318, 316.
- 42 Sitwell E. Victoria of England. [1936] L., 1987. P. 80.
- 43 Ibid. P. 149, 150.
- 44 Ibid. P. 160.
- 45 Sitwell E. Victoria of England; Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии. По собственным наблюдениям и достоверным источникам // Маркс К. Энгельс Ф. Об Англии. М., 1952. С. 56.
- 46 Sitwell E. Victoria of England. P. 164; Маркс К., Энгельс Ф. Об Англии. С. 55.
- 47 Drabble M. For Queen and Country. Britain in the Victorian Age. L., 1978.
- 48 Александр Ф., де Л'Онуа Б. Королева Виктория. М., 2007. С. 129.
- 49 Hart-Davis A. What the Victorians Did for Us. L., 2001. P. 9.
- 50 Houghton W. The Victorian Frame of Mind: 1830–1870. L., 1985. P. 14.
- 51 См.: Sutherland J. Victorian Fiction. Writers, Publishers, Readers. L., 1995.
- 52 Read H. Collected Essays in Literary Criticism. L., 1938.
- 53 Ruskin J. Modern Painters. V. 3. P. 284. Но и самого Рёскина «в наши дни не читают», — с грустью замечает А.Л. Мортон, посвятивший ему главу в своей книге: Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота [1966]. С. 200.
- 54 Статья «Байрон» (1937) вошла затем в его сборник «О поэзии и поэтах» 1957. Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 273.
- 55 Там же. С. 274, 277, 281.
- 56 Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 711.
- 57 Цит. по: Read H. Collected Essays in Literary Criticism. P. 296.
- 58 Вулф В. Джейн Остен // Эти загадочные англичанки... М., 2002. С. 172.
- 59 Read H. Collected Essays in Literary Criticism. P. 294.
- 60 The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. Moscow, 1979 P. 154, 155.
- 61 Элиот Т.С. Уилки Коллинз и Диккенс // Элиот Т.С. Избранное... С. 666.
- 62 Axton W. Dickens Now // The Victorian Experience: The Novelists / Ed. R.A. Levin. Ohio University Press, 1976. P. 24.
- 63 Ibid. P. 27.
- 64 Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 160–161.
- 65 Там же. С. 159.
- 66 Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 554–555.
- 67 Там же. С. 553.

- 68 *Leavis F.R.* Revaluation. Tradition and Development in English Poetry. Pelican Books, 1978. P. 15.
- 69 *Ibid.* P. 215.
- 70 *Ibid.* P. 217.
- 71 *Ibid.* P. 241.
- 72 См.: *Gille Ch.* Movements in English Literature. 1900–1940. Cambridge, 1975.
- 73 *Leavis F.R.* The Great Tradition. [1948]. L., 1979. P. 1.
- 74 *Ibid.* P. 5, 7.
- 75 *Фаулз Дж.* Кротовые норы. С. 44, 567.
- 76 *Leavis F.R.* The Great Tradition. P. 227, 228, 247.
- 77 *Fowler A.* Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Cambridge. Massachusetts, 1982. P. 233.
- 78 *Leavis F.R., Leavis Q.D.* Dickens. The Novelist. L., 1970. P. XI, XII; далее цитируются главы, написанные Ф.Р. Ливисом.
- 79 Цит. по: Библиографические разыскания. Тайна Чарлза Диккенса / Под ред. Е.Ю. Гениевой. М., 1990. С. 203.
- 80 «Обычный читатель», 1925 // Там же. С. 193.
- 81 «Избранные эссе», 1932 // Там же. С. 200.
- 82 Там же. С. 214.
- 83 Там же. С. 254.
- 84 Там же. С. 187.
- 85 *Bergonzi B.* The Turn of a Century. Essays on Victorian and Modern English Literature. L., 1973. P. 17.
- 86 *Йеймс У.Б.* Избранные стихотворения лирические и повествовательные. М., 1995. С. 215.
- 87 *Eliot T.S.* The Metaphysical Poets / *Eliot T.S.* Selected Essays. N.Y., 1964. P. 248.
- 88 *Chesterton G.K.* The Victorian Age in Literature [1913]. L., 1974. P. 100.
- 89 *Allen W.* The Novel Today. L., 1958. P. 29.
- 90 British Victorian Literature. Recent Revaluations / Ed. Shiv K. Kumar. N.Y., 1969. P. IX.
- 91 *Chapman R.* The Victorian Debate. English Literature and Society. 1832–1901. L., 1968. P. 2.
- 92 Симпозиум на тему «Реализм, реальность и роман», проведенный в декабре 1968 г. в Шекспировском институте в Стрэтфорде-на-Эйвоне (Novel. 1969, Spring. V. 2, N 3. P. 209).
- 93 См.: *O'Connor W.V.* The New University Wits and the End of Modernism. Carbondale, 1963; *Rabinovitz R.* The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950–1960. N.Y., L., 1967.
- 94 *Williams R.* The Long Revolution. L., 1961. P. 277.
- 95 См.: Jane Austin Today / Ed. J. Weinsheimer. Athen, 1975.
- 96 *Halperin J.* Trollope and Politics; *Kincaid J.R.* The Novels of Anthony Trollope; *Terry R.C.* Anthony Trollope: The Artist in Hiding.
- 97 Список в кн.: *Sinfield A.* Literature Politics and Culture in Postwar Britain. L., 1997. P. 185.
- 98 *Сноу Ч.П.* Троллоп. М., 1981. С. 118.
- 99 Там же. С. 120.
- 100 Там же. С. 122.
- 101 По словам Бергонци, Сноу «переписывал Троллопа» (*Bergonzi B.* The Situation of the Novel. L., 1970. P. 137).
- 102 Би-би-си, 1967, — «Романисты шестидесятых».
- 103 *Cushman K.* Drabbling in the Tradition // The Modernist Studies in a Literary Phenomenon. London and New York, 1987.

- ¹⁰⁴ Фэй Уэлдон. Письма к Алисе // Эти загадочные англичанки... М., 2002. С. 403.
- ¹⁰⁵ Lodge D. Working with Structuralism. L., 1981.
- ¹⁰⁶ Кемпл А. Введение в историю английского романа [1953]. М., 1966. С. 43.
- ¹⁰⁷ См.: Foakes R.A. The Romantic Assertion. Study in the Language of 19-th Century Poetry. L., 1958; Perkins D. The Quest for Permanence. The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats. Harward, 1959.
- ¹⁰⁸ Brooks C. Modern Poetry and the Tradition [1939]. N.Y., 1965.
- ¹⁰⁹ Годом ранее Борнстейн издал книгу «Трансформация романтизма у Йейтса, Элиота и Стивенса».
- ¹¹⁰ Baker C. Romanticism, Modernism and the Phenomena of Transference in Poetry. Princeton, 1984. P. 11.
- ¹¹¹ Longenbach J. Modern Poetry // The Cambridge Companion to Modernism / Ed. M. Levenson. Cambridge, 1999. P. 100.
- ¹¹² Romanticism and Postmodernism / Ed. Edward Larrissy. Cambridge, 1999. P. 1.
- ¹¹³ Haffenden J. Novelists in Interview. L., 1985. P. 209.
- ¹¹⁴ Фуулз Дж. Кротовые норы. С. 40.
- ¹¹⁵ Там же. С. 43.

**«ВЕЛИКАЯ ТРАДИЦИЯ»
В ЛИЦАХ**

ДЖОРДЖ ЭЛИОТ И АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Нередко, когда речь заходит о восприятии творческих открытий одного писателя другим, а тем более о влиянии его на целую эпоху, начинается поиск прямого воздействия писателя А на писателей В, С, D и т.д. Достаточно часто подобная тактика увенчивается значительными успехами: например, вполне плодотворным для понимания творчества Т. Шарпа или П.Г. Вудхауса (и даже Д. Лоджа) будет показать в их романах отчетливые следы диккенсовской традиции.

Однако в случае с Дж. Элиот найти подобных «продолжателей» совсем не просто, поскольку судьба ее наследия в истории национальной литературы последующих этапов была более противоречивой, нежели у Диккенса: были периоды непонимания, пренебрежения и полного забвения, были и периоды взлета. Однако непредвзятый анализ показывает, сколь велико значение творчества Элиот для исторической динамики английского романа, сколь важен ее вклад в английскую реалистическую традицию. Поэтому уместнее говорить о «проницающем» характере воздействия художественного мира Элиот на писателей последующих поколений, о том, что ни один сколько-нибудь серьезный художник слова конца XIX и XX веков в той или иной степени не обошелся без ее «уроков» и без обращения к ее опыту.

Размышления об активном присутствии «наследства» Элиот в английской литературе XX века как раз дают понять, насколько национальная литература системна и насколько в ней плотно сосуществуют синхронические и диахронические связи. При этом характерно, что влияние Джордж Элиот на последующие литературные эпохи связано в большей степени не с непосредственным переосмыслением ее опыта каким-то конкретным писателем или даже направлением, а с той ролью, которую сыграло *викторианство* как социокультурная целостность в динамике общественного сознания, культуры и литературы Англии от века девятнадцатого к веку двадцатому. Творчество Джордж Элиот, пришедшееся как раз на пик развития этой эпохи, получившего название «High Victorianism», справедливо считается одной из ее вершин.

Вот почему в этом исследовании, с одной стороны, важно было осмыслить все еще недооцениваемый (в отечественных исследованиях) вклад Джордж Элиот в сокровищницу литературы. А с дру-

«Таймс»» от 20 ноября 1919 г., а затем включенная в ее знаменитую книгу «Простой читатель» («Common Reader»; 1925). Приуроченная к столетию Дж. Элиот статья явно противоречила общему мнению критиков и писателей 1910-х годов (Э. Госс, Э. М. Форстер, Форд М. Форд и др.). В те годы преобладало представление об Элиот как о достойной писательнице, которая была хороша для своего времени, поднимала важные для тогдашнего общества вопросы и выступала суровым критиком многих его предрассудков и несообразностей. Но, как утверждал Форд, в XX веке Джордж Элиот уже воспринимается как писательница «нечитабельная и незначительная», созданные ею характеры — как «необыкновенно безжизненные», а ее стиль — как «исключительно скучный»¹¹. Он даже называл ее «еще одним Франкенштейном»¹², пеняя писательнице на то, что она стремится заменить собою Бога, берет на себя право все знать, все видеть и все понимать. Так, борясь с позицией «всезнающего повествователя», характерной для викторианской прозы, экспериментаторы начала XX века боролись с Дж. Элиот.

Но если для Форда Элиот всего лишь олицетворяла столь неприятное ему викторианство, то В. Вулф в своей статье прежде всего сожалеет о том, как мало ее современники знают писательницу и именно поэтому недооценивают ее мастерство. В начале статьи Вулф констатирует, что Элиот стала «одной из мишеней насмешек молодых», что для тех мало значат оценки предшественников — таких, как лорд Актон (считавший Элиот более великой, чем Данте) или Герберт Спенсер (который, предлагая изъять из Лондонской библиотеки все романы из-за их губительного воздействия на публику, сделал исключение лишь для немногих произведений — и среди них для книг Элиот)¹³.

Одну из причин этого пренебрежения Вулф видит в том, что мужчины-критики никак не могут согласиться с самой возможностью наличия таланта такого уровня у пишущей женщины. При этом Вулф нарочито подчеркивает, что Элиот не была представительницей именно женской прозы — уже хотя бы потому, что не стремилась во что бы то ни стало обаять читателя, быть как можно ближе к нему и не отличалась ни эмоциональной эксцентричностью, ни детской незатейливостью, столь ценимой тогда среди писательниц-женщин¹⁴.

Отметим, что Элиот была в достаточно сложных отношениях с женским движением, зарождавшимся как раз в ее время, и вообще — в отношении социальной роли женщины писательница занимала весьма противоречивую позицию.

Конечно, своим открытым сожителем в гражданском браке, не освященном церковью, с неразведенным Дж. Г. Льюисом Элиот бросила вызов обществу, не признававшему право женщины на выбор своей судьбы. Вот почему в ее романах немало женщин, ищущих

щих себя за пределами знаменитых «трех «к»» (*Kirchen, Kuchen, Kinder*) и пытающихся утвердиться уже не за счет чисто женских качеств (кротости, хрупкости, нежности, красоты). Это миссис Трэнсом («Феликс Холт, радикал»), Мэгги («Мельница на Флоссе»), Ромола из одноименного романа, княгиня Холм-Эберстайн («Дэниел Деронда»). В то же время у Элиот есть и героиня, которая нарочито бросает вызов обществу, как раз разыгрывая «карту» своей мощной женской привлекательности, пусть она при этом и терпит сокрушительное поражение (Гвендолен Харлетт из романа «Дэниел Деронда»).

Но следует признать, что Элиот, будучи «человеком своего времени», не дает героиням шанса на успешность в жизни вне их социальной подчиненности мужчине (трактуемой, правда, как соратничество). Это особенно драматично ощущает Доротея Брук из романа «Миддлмарч». Об этом же свидетельствует наличие персонажей, которых можно было бы назвать «голубыми героинями», настолько они соответствуют тогдашнему представлению об идеальной женщине: Эстер Лайон («Феликс Холт, радикал»), Эппи («Сайлас Марнер»), отчасти Тесса («Ромола»). Именно поэтому феминистки нередко называли (и называют) Элиот «предательницей»¹⁵, тем самым подчеркивая резкий контраст между радикальным характером личного поведения Элиот и ею созданными героинями.

Такого рода противоречие, как мы знаем, не было редкостью в викторианские времена: вспомним, как воспевал и идеализировал семейный очаг Диккенс и как не соответствовали этой идиллии его семейная и личная жизнь. Разумеется, можно считать, что Диккенс воплощал в романах свою мечту — изображал то, чего не было в его жизни, но чего ему страстно хотелось. Можно также утверждать, что и Мэриэн Эванс вела при помощи своих романов некий оправдательный диалог с публикой и, главным образом, с братом Исааком, который после ее решения жить с Льюисом прервал с ней всякие отношения. Любопытно, что В. Вулф в этом контрасте увидела едва ли не источник творческой манеры писательницы, основу ее художественного мира, не обратив внимание на его «антифеминизм».

Напомнив о том, из какой интеллектуально ограниченной семьи вышла Элиот и чего она достигла самообразованием и тренировкой интеллекта, Вулф по сути трактует все творчество Элиот как некую интроспективную реминисценцию (перекликаясь в этой оценке с Г. Джеймсом¹⁶). Тем самым автор очерка в значительной степени обнаруживает близость элиотовской манеры со своей собственной, да и многих своих современников (взять хотя бы восторженные отзывы о ретроспективном психологизме Элиот М. Пруста и К. Мэнсфилд). Вулф совершенно убеждена в том, что «удивительная интеллектуальная энергия восторжествовала» в искусстве Элиот потому, что обретенное ею личное счастье с Дж. Г. Льюисом одновременно отъе-

гой — увидеть, что из ее наследства оказалось актуальным, когда и почему.

* * *

Джордж Элиот (*Мэри Энн, позднее Мэриэн, Эванс*; 1819–1880) — одна из ключевых фигур в литературном процессе Англии XIX века. Более того, в последнее время многие литературоведы, в том числе и авторы англоязычных историй литературы в Великобритании и США, исходят из тезиса, что творчество Элиот — вершина романного искусства «викторианской» эпохи, да и всего девятнадцатого века. Один из крупнейших английских специалистов по истории эстетической мысли Б. Уилли еще в 1949 г. во введении к книге «Изучение девятнадцатого века: от Кольриджа до Мэтью Арнольда» писал: «В настоящей книге, которая являет собою попытку проследить не которые основные течения мысли и убеждений в Англии девятнадцатого века, Джордж Элиот должна занимать центральное место»¹.

Эти слова прозвучали практически в унисон с книгой Ф.Р. Ливиса «Великая традиция» (1948), которая стала «отправной точкой» для историко-литературных изысканий в области английской литературы XIX века многих следующих поколений исследователей. Справедливости ради скажем, что книга Ливиса, будучи полемически заостренной, не лишена некоторых «перехлестов», связанных прежде всего с желанием автора «встряхнуть» науку о викторианской литературе от спячки и освободить ее от клишированного восприятия этой эпохи. Так или иначе, но Ливис был едва ли не пионером в современном прочтении романистики Элиот. Он смог показать, насколько мощно писательница интеллектуализировала романное повествование, заставив читателя находить удовольствие не только в красотах описаний, тонкой иронии или психологическом анализе, но и в развертывании авторской мысли. Ливис, правда, полагал, что Элиот «более блистательна как интеллектуал, нежели как романист»². И все же в конце главы о творчестве писательницы, подчеркивая ее превосходство над интеллектуально «мелким» Мередитом и «неповоротливым и неуклюжим» Гарди, критик писал об «особенном гении» писательницы, настаивал, что «ее лучшие работы обладают толстовской глубиной и подлинностью» и что хотя она «не сверхъестественно гениальна, как Толстой, но по-настоящему великий писатель»³.

XIX век был веком наук, и романистика Джордж Элиот как ни у какого другого писателя-современника связана именно с естественными науками. По словам Б. Уилли, «никто более основательно не был в курсе новостей научной мысли, последних французских или немецких теорий, свежих интерпретаций существующих учений наиболее современных результатов исследований в антропологии

медицине, биологии или социологии»⁴. Характерно, что Элиот перевела на английский «Жизнь Иисуса Христа» Д.Ф. Штрауса и «Сущность христианства» Л. Фейербаха и что она отрецензировала в «Вестминстерском обозрении» книгу Р.У. Маккея «Развитие интеллекта». Приводя эти факты, Уилли делает вывод, что Элиот «была первым английским писателем, который поставил интеллект <...> на службу художественной литературе»⁵; она одной из первых начала художественно глубоко исследовать *сознание человека как основу его характера*, что особенно ценилось именно в литературе XX века.

Стоит привести мнение Д. Сесила, одним из первых в 1930-е годы остро поставившего вопрос о пересмотре представления об Элиот как о старомодной и тяжеловесной писательнице; по его словам, если «первый период развития английского романа, который начинается творчеством Филдинга, завершает Треллоуп», то «второй период, период Генри Джеймса, Мередита и Голсуорси, <...> начинается с Джордж Элиот»⁶. Что имел в виду известный литературовед? Вот как он разворачивает свою мысль: в отличие от «инстинктивных романистов» — Диккенса, Гаскелл, Бронте, пишущих по наитию, когда «сознание не играет роли в процессе творений», а сердце и воображение являются главными источниками вдохновения, Дж. Элиот была «интеллектуальным писателем», и «ее художественное воображение вступало в работу прежде всего для анализа», вдохновленное «не тем, что она чувствовала или любила, а мыслью»⁷; у автора «Миддлмарч» именно «интеллект был двигателем, запускавшим механизм воображения»⁸. Сознание Дж. Элиот, продолжает исследователь, «всегда было активным, оно претворяло всякий воспроизводимый ею опыт в постоянный, сиюминутный и инстинктивный анализ»⁹; сюжет, композиция, характеры, повествование в ее романах определяются прежде всего «логическим развитием идеи»¹⁰.

Порой стремление Д. Сесила во что бы то ни стало обнаружить и подчеркнуть «инновационный» характер творчества писательницы на фоне викторианского мышления представляется чрезмерным. Но мы все же можем согласиться с ним в главном: есть все основания считать творчество Элиот, с одной стороны, весьма отличным от предшественников, а с другой, — видеть, насколько созвучны были ее поиски литературе XX века.

В связи с этим совершенно не случайным кажется интерес к произведениям Дж. Элиот со стороны модернистов, столь резко отталкивавшихся от «устаревшего реализма» XIX века. Знаменательно, что такие критики викторианства, как В. Вулф и Д.Г. Лоуренс, — оказались не только благосклонными к творчеству писательницы, но и испытали ее мощное воздействие — как опосредованное, так и прямое — вплоть до заимствований и цитат.

Так, среди специалистов хорошо известна статья В. Вулф «Джордж Элиот», написанная ею для «Литературного приложения к

динило ее от текущей жизни общества, объявившего ее «персоной нон грата», и заставило сосредоточиться на внутренних личных переживаниях, «обратило ее разум к прошлому, к деревенскому быту, к покою, красоте и простоте детских воспоминаний»¹⁷. Так повествование Дж. Элиот превратилось в «поток памяти и юмора»¹⁸, а на первый план для нее вышли «грустная меланхолическая добродетель терпимости», «непритязательность обычных радостей и горестей»¹⁹ и «романтика прошлого»²⁰. Доминирующий в прозе Элиот, по мнению Вулф, взгляд в прошлое дает ей силу психологического анализа и тем самым соединяет ее с вордсвортианской традицией.

То, что Вулф обращает особое внимание на этот «поток памяти» у Элиот, безусловно, напрямую связано с интенциями самого автора «Миссис Дэллоуэй», с ее поисками адекватных художественных средств для передачи временного континуума, развернутого в психической жизни персонажа. Джордж Элиот тогда особенно близка Вулф, когда сосредоточивается на «непритязательности обычных радостей и горестей», на «участи повседневности»²¹ и «детальном и пронизательном изображении»²² ее и при этом оказывается способной к «большому охвату <...> составляющих человеческой природы»²³. Тогда создаваемые ею характеры наделены «скрытыми вместимостью и границами», из «темноты выступающими» лишь при усилении читателя²⁴. Как известно, именно это качество прозы — быть «больше» написанного — особенно привлекало Вулф в русских писателях — Толстом, Достоевском, Чехове. Так, пишет Вулф, читая рассказы Чехова «практически ни о чем», мы вдруг чувствуем, как «расширяются наши горизонты»²⁵, — не за счет обилия слов и описаний, а за счет «тонкости и изящества» прозы²⁶, стимулирующих читательскую аналитическую деятельность.

Вот почему так восхищалась Вулф романом «Миддлмарч» — *magnum opus* Элиот. По мнению Вулф, это книга для взрослых, где особенно явлена мощь интеллекта писательницы. Именно это обстоятельство не делает Элиот женской писательницей, полагает Вулф. Да, Элиот «присутствует» в большинстве своих героинь, которые, как и она, «не могут жить без религии»²⁷, а потому обретают веру большую, чем христианство (знаменитую «религию гуманности», почерпнутую Элиот у Фейербаха). Да, в центре ее художественного анализа «древнее самопознание женщин, пропитанное страданиями и восприимчивостью, а потому в течение веков хранящее молчание», но «переполняющее их и льющее через край». Но тем не менее для нее «просто долг и сложность женской судьбы были недостаточными; она стремилась за их спасительные пределы»²⁸, поскольку «страстно искала больше знания и больше свободы»²⁹. Вулф, сама ставившая вопросы онтологического характера, именно это так высоко оценила в художественном мышлении Элиот; писательница XX века видела в этом стремление сосредоточиться не на плоти, а на ду-

ние ищущих себя героев, которые при этом «не могут найти того, чего так ищут»³⁰.

Надо отметить: одновременно Вулф восхищается высокой степенью правдоподобия воссоздаваемого Элиот мира и героев, его населяющих: все эти «Додсоны, Гилфины, Бартоны и другие, их окружающие и от них зависящие», наделены «плотью и кровью, так что мы движемся среди них, иногда скучая, иногда выказывая симпатию, но всегда бесспорно принимая все, что они говорят и делают...»³¹ По мнению Вулф, Элиот достигает высокого уровня мастерства в воспроизведении «целостной ткани жизни старой сельской Англии». «Мы принимаем [эту картину.— Б.П.],— продолжает автор эссе,— мы ощущаем восхитительное тепло и ощущаем некое высвобождение духа, пробудить который в нас способны только великие творческие личности»³².

Трудно не заметить, что в эссе об Элиот Вулф постоянно использует слово *mind* для определения того, что стоит в центре внимания ее старшей соотечественницы. Это слово, как известно, весьма многозначно в английском языке и, помимо разума, означает и душу, особенно когда выступает в паре со словом *body*. Именно на этом контрасте построено немало размышлений в статье Вулф; доминирует этот контраст и в поэтике Элиот — порою явно, порою подспудно: достаточно вспомнить образы Мэгги («Мельница на Флоссе»), Гвендолен («Дэниел Деронда»), Сайласа («Сайлас Марнер»), Гарольда («Феликс Холт, радикал») или Гетти («Адам Бид»). Да и само сознание понималось Вулф как рефрактор «мириад впечатлений — бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрекращающимся потоком бесчисленных атомов»³³. Поэтому восклицание Вулф в одном из писем: «Джордж Элиот очаровывает меня!»³⁴ — не кажется излишне эмоциональным. Из эссе и последующего творчества Вулф становится очевидным, что опыт Элиот убеждает ее в верности собственных художественных экспериментов, направленных на исследование человеческого сознания и времени; ведь у Элиот именно время скрепляет в единое целое жизни и мысли людей (наиболее ярко это продемонстрировано в прологе и начальных главах «Феликса Холта, радикала» — романа гораздо более сложного, чем до сих пор кажется отечественным исследователям).

* * *

В англистике широко известно письмо Д.Г. Лоуренса издателю Э. Гарнетту, написанное в июне 1914 г., в котором, размышляя о замысле романа «Влюбленные женщины», писатель обозначил некоторые важнейшие положения своей эстетики: «Вы не должны искать в моем романе старое стабильное “я” характера. Здесь представлено

иное “я”, по действиям которого индивидуальность не вычисляема, а ощущается в аллотропных [т.е. переменчивых.— *Б.П.*] состояниях, которые требуют более глубокого вчувствования, нежели мы привыкли, чтобы раскрыть оттенки одного и того же в своей основе неизменяемого явления. (Как известно, алмаз и уголь — не что иное как углерод. Обычный роман можно назвать алмазом, но я воскликну: “Какой алмаз! Это же углерод”. И моим алмазом может быть и уголь, и сажа, но при этом это все углерод). Не надо говорить, что мой роман неровный — да, он не совершенен, потому что я не эксперт в том, что хочу сделать. Но это реальная вещь, что бы ни говорили. И я добьюсь признания, если не сейчас, то позднее. Я еще раз повторяю: не ищите в романе соответствия между развитием сюжета и очертаниями определенных характеров; характеры подпадают под иной ритм, подобно тому как некто проводит смычком по песку, изящно рассыпанному по блюду, и песок сам рисует непредвиденные линии»³⁵.

Не менее известно другое письмо, написанное Гарнетту годом позже, в котором Лоуренс обозначает столь же важные для него идеи в сфере характерологии и изображения людей в романах: «Вы помните Кассандру у Эсхила и Гомера? Она одна из величайших мировых фигур, и то, что греки и Агамемнон сделали с ней, символично с точки зрения того, что все человечество на свою погибель совершило над ней,— насилие и лишение всего. Для того чтобы приобщиться к скрытым волнам, идущим из глубины жизни, и чтобы передать их невосприимчивому миру, не надо доверять интеллекту или желанию, а только тому основополагающему трагическому дару, что дан тебе. Это то, что происходит глубже, чем сознание, глубже, чем воля,— это то, что непознаваемо, а потому подрывает веру в свои силы и ломает»³⁶.

Именно эти размышления Лоуренса, при всем их концентрированно «лоуренсовском» характере, позволяют нам говорить об уроках, которые (и напрямую, и через Гарди) один из экспериментаторов в английской литературе берет у Дж. Элиот. Имеются в виду и глубинный, основывающийся на подсознании — и даже родовой природности — психологизм, и трагизм человеческой судьбы в условиях социального слома (отсюда увлечение обоих древнегреческими трагедиями) — трагизм, «опрокинутый» в человеческую душу, в бездну его чувств. И здесь есть еще одна перекличка с Элиот. В письме к Э. Гарнетту, датированном апрелем 1914 года, Лоуренс, отвечая на обвинения К. Гарнетт в маргинальности его героев, отмечает: «У меня часто встречаются вульгарность и неприятные излишества в образах простых людей, как вы отметили, частично берущиеся из кокни, но я могу быть одновременно и галантным французом. Все же в первую очередь я пылко религиозный человек, и, должно быть, мои романы написаны из глубины моего религиозного

онита. И я стремлюсь быть верным этому, поскольку могу работать только так. А моя близость к кокни и тривиальность проявляются только тогда, когда глубокое чувство не находит иного выхода, и вместо этого появляется нечто вроде насмешки, а также сентиментальность и украшательство. Но все же прежде всего надо видеть религиозного, искреннего, страдающего человека, а уже после дерзкие и вульгарные вещи»³⁷. Когда Лоуренс пишет о своей пылкой религиозности, он имеет в виду не принадлежность к какой-либо конфессии, а глубинную и родовую религиозность, которая свойственна большинству англичан: именно о ней все время размышляла Элиот, и к ней она, как правило, приводила своих героев.

Викторианцы дружно характеризовали свое время как период с резкой социальной динамикой и стиранием устоявшихся классовых границ, разрушением традиционных рамок мышления — как индивидуального, так и общественного. Они много рассуждали о радикальном количественном росте и новом качестве человеческого знания. В размышлениях такого рода обязательно присутствует своего рода парадокс: во всем этом мощном прорыве есть «какое-то странное отсутствие настоящих веры и верований, но и тот ободряющий факт, что почти все страстно желают обрести какую-нибудь веру»³⁸.

Доминантная для викторианского времени борьба между религией и наукой в общественном сознании привела к обострению споров вокруг проблем религии и веры как таковой. Стало очевидным разочарование в англиканстве, которое соединилось с распространением сект и ответвлений протестантизма разного рода, всплеском интереса к евангелизму, возрождением католичества, увлеченностью восточными религиями, но в большей степени — обретением религии для себя, «веры на дому», того, что основатель «Оксфордского движения» и основоположник «католического возрождения» в Англии Дж. Г. Ньюмен не без иронии и назвал «религией на каждый день» — «приятной и легкой», но утратившей какой бы то ни было серьезный смысл³⁹.

Акцент на серьезности, жестокое самоанализе и самокритике особенно важен, поскольку это присуще так называемому «пуританскому возрождению» в эпоху викторианства; многие герои Лоуренса — носители и жертвы этого явления. Сами эти понятия являются «краеугольными камнями» евангелизма, в рамках которого выросла и сформировалась Дж. Элиот и который, несмотря на отход тогда еще будущей писательницы в январе 1842 г. от христианства, перевод ею одного из самых анти-евангелических манифестов времени («Жизнь Иисуса» Д.Ф. Штрауса) и приход к фейербаховской «религии гуманности», определял нравственно-психологическую «парадигму» едва ли не всех ее произведений.

Евангелизм исходил из идеи самоотречения и постоянной борьбы человека с искушениями; здесь очевидна преемственность с пу-

ританизмом XVII века: произведения Элиот как раз и посвящены такого рода борьбе и обязательному приходу героя (чаще всего героини) к надрелигиозному (скорее, пост-религиозному) гуманизму как альтернативе его (ее) страданиям и искушениям и внешней религиозности. При этом нравственные споры и борения элиотовских персонажей, секулярные по сути, весьма близки к религиозной традиции по риторике, стилю и пафосу. Дж. Элиот, как и многие писатели-викторианцы, была «генетически» привязана к религиозному дискурсу и к Библии. Это отражает одну весьма важную черту периода: викторианцы, полагая свое время переходным, очень боялись, что при всех тех стремительных изменениях, которые происходили в обществе, могут размыться основы духовности. Именно поэтому вера (при этом не очень важна какая), полагали они, нужна как источник морали и нравственности, как опора в той ежедневной борьбе, которую человек ведет с самим собой и своими слабостями.

Вот почему одной из центральных тем творчества Элиот (как и большинства викторианских писателей) становится тема, которую можно определить как «self-mastery». Это английское слово в прямом переводе означает «самоконтроль», но, думается, оно означает нечто гораздо большее: умение владеть собой, управлять своими эмоциями и настроениями, сдерживать себя. Не случайно одной из черт английского характера (в наше время воспринимаемых уже как некий стереотип) именно с викторианских времен полагается сдержанность, сопряженная с нарочитой дистанцированностью и даже холодностью в общении с другими людьми и миром.

Моральный дидактизм — «константа» модели викторианского романа; против него яростно выступали писатели последующих литературных эпох, особенно «георгианцы», к которым причисляют Лоуренса и Вулф. Совершенно очевидно, что это преобладание морально-нравственного дискурса в викторианской прозе имеет религиозные (пуританские прежде всего) корни. Причем, как справедливо пишет Дж. Кусич, этот дискурс присутствует не только на уровне проблематики и тематики, но пронизывает всю структуру произведений, даже не будучи собственно религиозным⁴⁰. При этом и «Барсетширские хроники» Э. Тrolлопа, в центре которых жизнь епархии и борьба за власть в ней сторонников «Высокой» и «Низкой» Церквей в англиканстве, при ближайшем рассмотрении оказываются романами о светских страстях, а не о смысле веры (как, например, произведения Достоевского).

И все же, как верно замечает А. Поллард, викторианство было одновременно «веком прогресса и побед» и «веком сомнения и тревоги»⁴¹. На исходе XIX века, в 1891 году, один из ведущих мыслителей XIX века Дж. Э. Фрауд писал, что еще в начале викторианского периода «церковь отчалила от своей привычной якорной стоянки»⁴² и заставила многих искать собственный «маршрут» в жизни. Таким

образом, христианские ценности (пусть очень часто и за вычетом религиозности) обретали статус нравственных скреп идущей к большей однородности нации⁴³. И наоборот: «...все моральные отношения суть религиозные», — читаем мы в переводе «Сущности христианства» Л. Фейербаха, сделанном в 1854 году тогда еще М.Э. Эванс, но в скором будущем — Дж. Элиот⁴⁴. Обращение Элиот к работе Фейербаха, как известно, сыгравшей решающую роль в приходе писательницы к «религии гуманности», показательно для ее времени: размышления философа о святости собственно самого человека и его высоких моральных устремлений особенно привлекли Элиот («Тот, кто не увидит святость Справедливости в ней самой, не увидит Божественности ее. <...> Любовь не потому свята, что она провозглашается Богом, а потому и проповедуется Богом, что свята»⁴⁵).

Элиот была одним из тех писателей и мыслителей, которые во второй половине XIX века проницательно указали на обострение антропоцентризма (в противовес теоцентризму) и на необходимость новой целостности человека как условия его выживания. Это было особенно горячо воспринято поначалу Гарди (в трагико-пессимистическом направлении), а затем и Вулф, и Лоуренсом, и Мэнсфилд, и Гр. Грином, и другими, у кого частная история человека вырастает в обобщение судьбы едва ли не всего человечества; Элиот одной из первых показала, что святость человека — в нем самом и именно она помогает ему остаться воистину «чистым» (вспомним хотя бы Тэсс из романа Гарди).

По этому поводу стоит обратить внимание на опубликованный в «Вестминстерском обозрении» в октябре 1855 года отзыв Элиот о весьма популярных в ее время трудах и проповедях Джона Камминга, настоятеля храма Шотландской Национальной церкви в Ковент Гардене. Особое чувство неприятия у Элиот вызвали размышления Камминга о необходимости человеку любить Бога во имя Бога, поскольку такая любовь, по мнению тогда еще будущей писательницы, «влечет за собой, как более чем явственно показывают труды Камминга, установление мощного принципа ненависти»⁴⁶. В связи с идеей новой веры (в противовес конфессиональной) примечателен финал этой рецензии: «У нас нет теории, которая принуждала бы нас приписывать недостойные побуждения доктору Каммингу, как нет и особых суждений, религиозных или нерелигиозных, которые доставляли бы нам удовольствие обвинить его в каких-либо преступлениях. Напротив, чем более мы думаем о нем как о человеке, хотя нам и приходится осуждать его как теолога, тем сильнее становится наше убеждение, что склонность видеть добро в самом человеке наделяет способностью безо всяких особых символов веры противостоять догматически ложным толкованиям и одерживать окончательную победу над ними»⁴⁷.

Вера человека в самого себя, вера в то, что *природа* заложила в нем нравственность и чистоту, лежит в основе антропоцентрической религии писательницы; а идея Бога как воплощения человеческого идеала становится для нее отправной точкой. Согласимся с авторитетным мнением одного из ведущих элиотоведов наших дней Р. Эштон, которая в предисловии к изданию избранных статей писательницы отмечает, что Элиот вовсе не отрицала права человека на веру в Бога, но призывала верить в Бога как идеал сочувственного и сострадательного отношения к ближнему и строгого, критичного отношения к самому себе⁴⁸.

В этике Элиот, выраженной в ее статьях, в выборе текстов для перевода на английский язык («Жизнь Иисуса» Штрауса, «Сущность христианства» Фейербаха, «Этика» Б. Спинозы) и прежде всего в ее художественных произведениях, очевидно дальнейшее развитие заложенных в идеологии протестантизма принципов личной ответственности человека, идеи приближенности жизни частного человека к жизни Христовой, непосредственной связи человека с Богом. В письме Дж. У. Кроссу, написанном в период вызревания замысла ее последнего романа «Дэниел Деронда», писательница недвусмысленно указала на свою связь с религиозной традицией: «все религии мира должны вызывать глубокое уважение, поскольку являются историческими памятниками духовной борьбы и символами нашей собственной»⁴⁹. Причем, по Элиот, в этой духовной борьбе, запечатленной в мировых религиях, нравственное неизбежно торжествует, ведь присутствие в человеке только «лучика доброй природы»⁵⁰ уже свидетельствует о неизбежной победе лучшего в нем, как это и заложено великой природой.

Идея природной целостности и почти божественного величия человека, утверждение неизбежности его борьбы (осознанной или нет) с «ролями», навязываемыми социумом, сближают Элиот и Лоуренса — при всей разности их художественных установок.

Известно, что Лоуренс очень любил ранние произведения Элиот, в особенности романы «Адам Бид», «Мельница на Флоссе», «Сайлас Марнер» и «Ромола». Более того, его первый роман «Белый павлин» использует структуру повествования, основанную на рассказе о двух супружеских парах, подобно «Миддлмарчу» и историям Доротей и Кэйсобона, Лидгейта и Розамунды⁵¹. Ранние романы Элиот близки Лоуренсу не только погруженностью писательницы в жизнь провинциалов и передачей местного колорита, но и умением увидеть за этой жизнью значительное общечеловеческое содержание, а в частности и деталях — символическое воплощение законов природы, которые всегда больше каких бы то ни было социальных правил и стереотипов. Неслучайно критики говорят об акценте на «трансцендентных смыслах» в конце «Сайласа Марнера»⁵² — это особенно близко Лоуренсу, который видел в каждом поступке своих

героев прежде всего их «усилие слиться с открытым универсумом»⁵³, перемещающее их из времени в вечность. Здесь уместно вспомнить мысль Лоуренса о том, что «люди <...> в прошлом не были полностью социализированы и <...> в будущем не будут». Единственным по-настоящему религиозным чувством человека, размышлял Лоуренс, является отношение к космосу (вселенной)⁵⁴.

Именно такое «религиозное» чувство делает человека по-настоящему великим и вечным, позволяя ему быть самим собою и отстаивать свое «я», особенно если оно было с трудом отвоевано и подвергалось весьма суровым испытаниям. Вот и в письме Эрнесту Коллингзу в январе 1913 года Лоуренс, передавая свои впечатления от пребывания в Италии, восклицает: «...нам надо бы посмотреть на себя и сказать: "Мой бог! Вот он — я, сам по себе!"»⁵⁵ По Лоуренсу, человеческое счастье — в его простых, природных желаниях, а не в достижении каких-то умозрительных идеалов: «Моя великая религия — это вера в кровь и в плоть, которые гораздо мудрее, нежели рассудок»⁵⁶. Мир прекраснее и удивительней, чем может себе представить даже самый просвещенный ум. «Жизнь *может* быть огромной — почти богоподобной», — пишет Лоуренс в июне 1912 года⁵⁷ (Выделено Лоуренсом. — Б.П.). Процесс вписывания (или невписывания) героя как самоценной индивидуальности в эту огромную природу, в этот универсум и составляет основу всех его произведений.

В свете этих высказываний становится понятно, почему Лоуренс так любил Дж. Элиот. В его героях (прежде всего героинях — вспомним Летти из «Белого павлина» или Конни Чаттерли из романа «Любовник леди Чаттерли») есть внутреннее — и весьма драматичное — осознание своей природной «самости», придающее им смелость быть самими собой, не изменять себе (даже если это во вред, а не во благо). На этом же строятся и психолого-аналитически заостренные повествования Элиот о Мэгги Талливер («Мельница на Флоссе»), Доротее Брук («Миддлмарч»), Ромоле («Ромола») или Гвендолен Харлетт («Дэниел Деронда»). Правда, есть определенное отличие: Дж. Элиот подает жизненные катаклизмы Мэгги, Гвендолен, Доротей Брук или Дэниела Деронды как проявления этого процесса, но ее отношение к этому явно неоднозначное: Доротей Брук, мощно отстаивавшая свое право на активную жизнь, находит счастье в тихом семейном счастье матери и жены (как Наташа Ростова); Мэгги погибает в разгар мучительных колебаний по поводу правоты отстаивания своей самости, пожертвовав собой ради любви к брату; Гвендолен мощными усилиями воли и благодаря обстоятельствам утихомиривает бурю своего естества; Дэниел находит свою самость в экзотическом и весьма далеком от английских проблем восстановлении величия еврейского народа. Финалы жизненных судеб ярких, мощных по характеру и темпераменту героев и героинь Элиот нередко заставляют думать о нравственном компромиссе, на который

идет писательница, будучи человеком своего времени и находясь под влиянием нравственных императивов викторианства.

Лоуренс тоже (и даже еще острее) полагал это обретение самости неотъемлемой частью становления характера человека, необходимым условием его существования, но при этом ни в коей мере не удовлетворялся компромиссами с эпохой и обстоятельствами. При этом писатель особо ценил в романах Элиот то, что действие в них «помещалось внутри»⁵⁸; ведь и у него самого предметный и обстоятельный мир существуют только в сопряжении с миром внутренним. Вместе с тем романы Лоуренса вовсе не лишены социально-исторической конкретности и определенности: мы легко прочитываем контекст его произведений, видим его соответствие тому или иному отрезку национальной и мировой истории. И все же социально-аналитический план его произведений остается на поверхности; писатель стремится прежде всего к углублению в психолого-аналитический план, уходя корнями, как писал А. Кеттл, уже «за пределы сознания»⁵⁹.

Здесь, безусловно, видится отличие Лоуренса от Элиот: если вторая немало способствовала интеллектуализации английской прозы, то эстетика и поэтика первого связана с распространившимся в начале XX века антиинтеллектуализмом, «нашедшим свое выражение в философских теориях Сореля и Бергсона». «Инстинкт и интуиция, — утверждает Дж. Бернал, — стали расцениваться как нечто более важное, чем разум. Разум отвергается как устаревшее понятие...»⁶⁰ Примечательны в этом смысле размышления Лоуренса в эссе «Человеческие отношения и бессознательное», в котором писатель хотя и называет разум «инструментом инструментов», но полагает, что он просто «печатает» идеи, создавая «новую реальность — идеальную», а идеи — это «другая сущность», «они оторваны от жизни подобно листьям, сбрасываемым деревьями»; они не создают живой творящей реальности», являют собой «сухой, неживой, бесчувственный плюмаж, который, как помеха, лежит между нами и окружающей жизнью»⁶¹. Идеи — это слова, по Лоуренсу, а «слово не может быть началом жизни. Это конец жизни <...> Разум — это мертвый тупик жизни»⁶².

Интеллектуализм же Элиот родился в том числе (при многих прочих причинах!) и как протест против антиинтеллектуализма викторианства, с его канонизаций «здорового смысла». По словам У. Хутона, разум викторианцев «почти полностью был сосредоточен на конкретном действии» и они как бы «подверстывали» те или иные идеи к практике повседневной жизни, полагая их основным критерием истинности и отвергая склонность к разного рода абстрактным рассуждениям. Более того, исследователь даже говорит о «разводе теории и практики» в викторианское время⁶³, хотя вряд ли можно забыть о том, что Англия того времени внесла существенный вклад в

изучение общества и природы благодаря усилиям, например, Дарвина и Дж. С. Милля. Однако Элиот, как и многие писатели-психологи второй половины XIX века, понимала, что внутренний мир человека полностью не поддается объяснению, что есть значительные психические явления, разумом не охватываемые, что необходимо отказываться от синонимичной трактовки психики и сознания. В этом смысле совершенно очевиден вклад Элиот в динамику художественного психологизма на переходе от века XIX к веку XX, и писатели-психологи не могли этого не заметить.

Рубеж столетий был периодом едва ли не тотальной психологизации литературы, даже более мощной, нежели в эпоху романтизма, хотя именно в начале XIX века литература сфокусировалась на собственно внутреннем мире человека и стала именно через него «смотреть» на внешние обстоятельства, как правило, враждебные личности и ее духовным поискам и ценностям. На рубеже XIX–XX столетий психологизм в литературе достиг нового уровня, обогатившись за счет *антропоцентризации*. Во второй половине XIX века в художественной концепции реальности произошел перенос центра «тяжести» с обстоятельств и социальной сферы на «многослойную» личность: социально-идеологическое содержание эпохи и динамика литературного развития «заставляли» ведущих художников слова еще с 1850–1870-х годов все пристальнее вглядываться собственно в субъекта истории — человека — и его внутренний мир.

Смена угла зрения на взаимоотношения мира и человека «в пользу» человеческой личности привела к более глубокому исследованию его психологии, душевного модуса — то есть к антропоцентризации прозы. О. Сурова вообще полагает, что как раз на рубеже столетий зарождается «новый психологизм в литературе», в основе которого лежит «новое представление о душевной жизни человека»⁶⁴.

Место и роль Дж. Элиот в связи с этим трудно переоценить, как трудно не заметить того, что «передала» Элиот в век XX: погруженность во внутреннее «я» персонажа, которая была связана с постижением закономерностей социальной жизни, поиски интонации и авторского голоса, не заглушающего, а, напротив, помогающего слышать внутренний голос персонажа. В романах Элиот уже возникает особая психологическая эпичность, которая так широко распространилась в XX веке и которая во многом была связана с отказом от односторонней (например, социальной) обусловленности поведения (сюжетного «существования») характера, преобладавшей у писателей предшествующих периодов. На смену ей приходит множественная (многосторонняя и многоступенчатая) обусловленность, все более усложняющаяся и утончающаяся, углубляющаяся в интроспекцию. Появляется то, что можно было бы назвать «движущейся («действующей») психологической моделью» человека; в этом как

раз особенно преуспели писатели рубежа XIX–XX веков, среди которых в первую очередь надо назвать Э. Тrolлопа, Дж. Мередита, Г. де Мопассана, И. Гончарова, Л. Толстого и, конечно, Дж. Элиот. Как пишет о психологической прозе конца XIX века Л. Я. Гинзбург, «равнодействующую поведения образует теперь множество противоречивых, разнокачественных воздействий», что превращает социально-психологическое повествование в «сочетание неожиданности (парадоксальности) с законченностью»⁶⁵; «субстанцией», придающей всему этому потоку законченность и целостность, становится природное «я» героя. Здесь можно вспомнить предисловие Лоуренса к американскому изданию романа «Влюбленные женщины» 1920 года, в котором писатель называет свое произведение «историей самых глубинных переживаний субъекта»⁶⁶, или его определение своей «Радуги» в письме У. Франку в июле 1917 года⁶⁷ — как произведения, одновременно разрушающего целостность души и вновь ее создающего («destructive-consummating»). По свидетельству Джесси Чамберс, Лоуренс обожал «Мельницу на Флоссе», хотя и считал, что писательница «наполовину испортила [роман]»⁶⁸: писатель имел в виду прежде всего непонимание женщинами всей «хрупкости» сильного по натуре калеки Филипа⁶⁹, а также неубедительность особого отношения к нему Мэгги, поскольку оно не основывается на природном (половом) влечении⁷⁰.

Но совершенно очевидно, что Лоуренс почувствовал здесь то самое этическое противоречие, о котором речь шла выше: Элиот наделяла своих героев необычайными страстями, в том числе и любовными, но отнюдь не считала эту страстность положительным качеством — напротив, именно способность преодолеть ее писательница возвела в степень добродетели. Вспомним пугающее героиню влечение к Стивену Гесту и внутреннюю борьбу Мэгги, итогом которой стало подавление этого влечения, как раз и приведшее ее к трагическому финалу, или мощную тягу Гвендолен к Хенли Грандкорту, явно ставшую причиной ее душевных заблуждений на его и свой счет. М. Белл даже видит заочную полемику Лоуренса с Элиот в образе калеки Чаттерли, который, по мнению исследователя, представляет собой некую «обратную версию» образа Филипа Уэйкема⁷¹.

Исследователи (тот же Белл, Дж. Биер⁷² и др.) обращают внимание на существенные переклички между «Радугой», «Влюбленными женщинами» и «Мельницей на Флоссе»: отношения отцов и дочерей, например, мотив взросления девочек, драмы независимой индивидуальности и неразделенных любовных чувств, конфликт материального и духовного, мотив реки (воды), сцены гибели на воде и т.п. Из писем Лоуренса мы знаем, что в ноябре 1913 года, именно когда вызревал замысел романа «Влюбленные женщины», он просил своих друзей снабдить его романами Элиот «Мельница на Флоссе» и «Адам Бид»⁷³. Совершенно очевидно, что эти романы оказались со-

шучны Лоуренсу в том числе и в связи с вниманием писательницы к природной стороне человека, проблемам наследственности, а по большому счету — в связи с одной из главных идей творчества Элиот в целом, отчетливо сформулированной ею в первом объемном прозаическом произведении — «Адаме Биде»: «...наши поступки обуславливают нашу жизнь в той же степени, в какой мы обуславливаем свои поступки».

Здесь вспоминается следующее высказывание Лоуренса, перекликающееся с размышлениями Элиот: «Спасибо господу Богу, что я не более свободен, чем свободно дерево со своими корнями»⁷⁴. Эта взаимозависимость характера, поступка, судьбы привлекала автора «Любовника леди Чаттерлей» и совпадала с его творческими установками. По Лоуренсу, в этот ряд надо добавить еще и половую природу человека, о которой Элиот напрямую не пишет, но которая подразумевается в ее характерологии, в конфликте духа и плоти (в образах Гетти из «Адама Биде», Мэгги, Тито Мелемы из «Ромолы», Гвендолен), и во многом определяет «траекторию» персонажа.

«Адам Биде» еще и тем был интересен Лоуренсу в момент создания дилогии о сестрах Брэнгуен, что в нем буквально все дышит деревенским пасторальным духом, так разительно противопоставленным миру, а значит, цивилизации, — по Лоуренсу, принципиальному «врагу» человеческой природы, органического развития жизни. Но в апрельском 1914 года письме Лоуренса к Э. Гарнетту, уже здесь цитировавшемся, мы находим основания для еще более принципиальных переключек его дилогии с произведениями Элиот. Так, писатель отмечает, что в «эмбрионе романа» (имеется в виду черновой набросок «Сестры», легший в основу «Влюбленных женщин»), в центре замысла — «женщина, обретающая свою индивидуальность, ответственность за свои поступки, берущая в свои руки инициативу»⁷⁵. То же самое мы можем сказать и о героинях романов Элиот «Мельница на Флоссе», «Ромола» или «Миддлмарч»⁷⁶. Писательница намеренно акцентирует момент внутренней самоидентификации, так как всегда была озабочена проблемой человеческой ответственности при вновь открывающихся возможностях в условиях демократического движения общества⁷⁷.

Однако Лоуренс в конечном счете возлагает вину за психологические и иные драмы, происходящие в романе, на женщин (особенно на Гудрун, что очевидно в ее враждебно-любовных отношениях с Джералдом Кричем, в которых Белл видит обратное отражение отношений Гетти Сорель и Артура Доннитхорна в романе «Адам Биде»⁷⁸). Определенный антифеминный акцент в произведении очевиден уже в том, какую роль писатель отводит мужской дружбе (примечательно наличие Пролога к роману, в окончательной редакции отсутствующего, в котором Лоуренс особенно поэтизирует мужское братство и акцентирует природный антагонизм мужского и

женского начал⁷⁹). Элиот же рисует как раз внутреннюю драму женщины нового типа — тянущейся к свободе и полному самовыражению, но сталкивающейся с косностью маскулинизированного общества, инерция которого довлеет и над ее собственной психологией. Лоуренс, в известной степени продолжая эту драму и развивая ее в новых условиях и исходя из собственных нравственных воззрений, показывает, к чему в конечном итоге может прийти женщина, противопоставившая свое изолированное «феминное» начало «маскулинному». Именно в этом источник драмы Гудрун во «Влюбленных женщинах»: она разрушила диалектическое природное единство мужского и женского, не смогла «усмирить» свою «феминность», что в числе прочих стало причиной гибели Джералда Крича и нравственного опустошения ее самой, и в конце романа ее не спасает даже искусство, в которое она уходит в поисках иной реальности.

Исследователи (особенно Джилиан Биер) полагают, что сцена попытки Джералда и других спасти его сестру Диану, утонувшую в озере, весьма близка к речным сценам в романе Элиот или во всяком случае написана не без воздействия финала романа о Мэгги и Томе Талливерах. И действительно, есть существенные переключки этого эпизода в романе Лоуренса со сценой гибели Тома и Мэгги, но не столько в конкретных деталях, сколько в общей тональности, а также в символике воды, в частности — в диалектическом мотиве бессилия человека перед водой и вместе с тем соприродности его этой стихии, из которой он вышел. В обеих книгах вода (неважно — озерная, как в романе Лоуренса, или речная, как у Элиот) выступает как своего рода очистительная купель для душ героинь. В последней главе «Мельницы на Флоссе», когда Мэгги отчаянно гребет, стремясь как можно быстрее добраться до своего родительского дома, которому грозит гибель под напором разлившегося Флосса, это испытание водной стихией вдруг заставляет ее забыть все свои обиды и пробуждает в ней мощное чувство любви к брату. Элиот даже употребляет прилагательное «*resurgent*», описывая это состояние Мэгги, — *возродившаяся, воскресшая из мертвых*. Эта любовь «смела прочь все недавние тяжелые, жестокие обиды»⁸⁰, обновила ее душу. То же происходит и с Томом: появление Мэгги на затопленной мельнице, чтобы его спасти, «было таким новым откровением для его души, погружало его в такие глубины жизни, которые до этого были недоступны его пониманию», что вызывало у него «благоговейный трепет»⁸¹. В определенной степени Мэгги появляется как богиня-спасительница; другое дело, что жизнь-река в конечном счете оказалась все равно сильнее ее и Тома.

Нельзя не заметить, что в сцене из романа Лоуренса, где глазами Гудрун воспроизводятся попытки Джералда и других участников вечеринки на воде спасти Диану, эта же мысль о воде как одновремен-

но грозной стихии и очищающей и освящающей купели звучит весьма настойчиво. Еще недавно для влюбленной Гудрун вода была лишь «полутемной», «поблескивающей восхитительными пузырьками мерцающего света», когда они вдвоем с Джералдом романтично катались на лодке по ночному озеру и оба были пронизаны любовным чувством. Но когда Джералд и она поняли, что в воду упала Диана вместе со своей обезьянкой и надежды на ее спасение весьма призрачны, то вода сразу же стала «темной», «тяжелой и смертоносной», она простерлась под лодкой подобно «мертвому полю», стала источником «ужасного и холодного напряжения», разделившего ее, Гудрун, с Джералдом⁸². Хотя буквально за несколько секунд до этого, когда мокрый Джералд, безуспешно нырявший в поисках Дианы, тяжело перевалился на дно лодки, чтобы перевести дух перед новым прыжком, Гудрун с неистовым восторгом любовалась его телом. Вода намочила остатки его одежды, и она плотно облекала бедра и спину, подчеркивая его физическую красоту, так взволновавшую ее, что ей даже «захотелось умереть, умереть»⁸³. В этот момент для Гудрун «он был не просто человек, он был воплощением божества, великим проявлением жизни»; «он был конечным воплощением жизни для нее»⁸⁴.

В романе Элиот «водная» сцена заканчивается патетичным утверждением, что «брат и сестра ушли под воду в вечном объятии, вновь переживая тот высший момент их дней, когда они в любви сплетали свои маленькие ручки и бродили вместе по усыпанным маргаритками полям»⁸⁵, а сам роман завершается эпилогом, в котором звучит мысль об относительности смерти, покуда умершие живы в памяти близких. У Лоуренса же она заканчивается эсхатологическими рассуждениями находящегося в шоке от случившегося Джералда: «Если ты однажды умираешь, то это все, это конец. Зачем возвращаться вновь к жизни? Ведь места под водой хватит для тысяч»⁸⁶. «Если однажды что-то пошло не так, обратно уже ничего не вернешь, по крайней мере для нас. Я уже заметил это в своей жизни — невозможно наладить то, что уже сложилось не так»⁸⁷.

В этой разнице итогов весьма сходных сцен видно, что оказалось особенно далеко от Лоуренса — моральный идеализм викторианской писательницы, ее прямая назидательность и повышенный сентиментализм. Но, несмотря на это, прав М. Белл, когда он пишет о том, что даже в конце жизни «Элиот оставалась своего рода критерием» в искусстве слова для Лоуренса⁸⁸. При этом критик ссылается на записи самого Лоуренса, возмущающегося разговором с неким итальянцем: тот всю классическую литературу назвал «смешной», и тот писатель гневно возражает, настаивая, что «Рождественская песнь в прозе» или «Сайлас Марнер» вовсе не предметы для насмешки.

Как видим, искусство Дж. Элиот оказалось особенно востребованным в области психологического реализма, исследования интеллектуальной сферы человеческого бытия. Вот, например, конец VI главы шестой книги романа «Мельница на Флоссе», где Стивен Гест вдруг понимает, что в его душе борются две любви: одна — спокойная, «уютная» и уже даже привычная — к Люси Дин, а другая — необычайно волнующая, взрывающая все его чувства и вселяющая сладостную тревогу, — к Мэгги Талливер. Элиот мастерски (в полной мере используя достижения психологизма того времени) показывает это «вдруг» как череду непонятных самому герою поступков, реакций, чувств. Она погружает читателя в «психологический поток»: мы видим процесс осознания Стивеном происходящего, мы вовлечены в течение его мыслей, в котором самоанализ смешан с эмоциями влюбленного молодого человека: «Это было какое-то сумасшествие: он был влюблен, глубоко привязан к Люси, даже обручен — обручен так надежно и крепко, как должен быть обручен всякий благородный джентльмен. Хотел бы он никогда не видеть эту Мэгги Талливер, чтобы не оказаться брошенным в эту горячку; она вполне может стать прелестной, необычной, приносящей беспокойство, обожаемой женой любому, но он сам никогда бы не выбрал ее. Чувствует ли она то же, что и он? Хотел бы он, чтобы она чувствовала то же самое — или лучше нет, не надо. Ему не стоило приходить. Впредь он будет владеть собой. Он поссорится с нею; может быть. Поссорится с нею? Можно ли ссориться с созданием, у которого такие глаза — вызывающие и осуждающие, возражающие и обволакивающие, властные и умоляющие — полные восхитительных противоположностей? Видеть такое создание покоренным любовью для любого будет значить много — для любого другого»⁸⁹.

Автор тонко изображает смятение чувств своего героя, который с трудом «вербализует», пытаясь разобраться в себе с помощью тех понятий и клише, к которым он привык как человек определенного социального положения и воспитания. Характерология Элиот разворачивается в мыслительном процессе, самоанализе и самопознании, которые выражаются и преломляются в социально опосредованной речи персонажа. Нередко в этом интеллектуальном процессе персонажам «помогает» автор, широко прибегая к «метафорам познания»⁹⁰; таким образом читатель приобщается к аналитическому восприятию воспроизводимого. Можно обратиться едва ли не к любому эпизоду из любого романа Элиот, чтобы убедиться, сколь важны для нее интеллектуальные усилия читателя, на которые она «провоцирует» его. Одно из средств вовлечения читателя в аналитическое чтение-сотворчество — это авторская ирония, которая по своей

эстетической сути заставляет всматриваться в то, над чем иронизирует автор, видеть в происходящем разные уровни смысла.

Взять, например, один из таких сатирико-иронических эпизодов в «интеллектуальном эпосе» («романе идей») Элиот «Миддлмарч» — сцену смерти богача Фезерстоуна и борьбы за его наследство. Когда племянник Фезерстоуна Фред Винси не получил в результате ни пенни, это, конечно, стало ударом для него самого, но еще больше — для его родителей. Поскольку Элиот изображает в романе «поток жизни», череду событий, персонажей, явлений, и так создает панораму жизни городка Миддлмарч и шире — английской реальности начала XIX века, то это событие, весьма драматичное для Винси, вписывается автором в более общий поток жизни, поглощающий и растворяющий его в обыденности. При этом Элиот прибегает к своей иронико-обобщающей манере повествования — например, сталкивает различные точки зрения. Неслучайно здесь же Элиот показывает реакцию Мэри Гарт, персонажа, нравственно устойчивого и одного из *alter ego* автора, которая воспринимает произошедшее как одно из проявлений многоаспектной жизни, не стоящим того, чтобы слишком долго скорбеть. Элиот, вписывая это событие в «общезизнь», надеется на мыслительное усилие читателя, который — конечно, с ее помощью, под воздействием ее иронии — сможет сопоставить это событие с множеством других: «И тут мне приходится поразмыслить над средствами, которыми можно возвысить низкую тему. Особенно полезны тут исторические параллели. Однако против них есть свои возражения: добросовестному повествователю может не хватить места или же (что, в сущности, то же самое) он не сумеет подобрать достаточно уместные примеры, хотя и сохранит философское убеждение, что они очень многое осветили бы, если бы их удалось отыскать. Гораздо легче и достойнее указать — поскольку всякую истинную историю можно изложить в виде аллегории, заменив мартышку на маркиза и наоборот, — что все рассказанное (и пока еще не рассказанное) здесь о людях низкого происхождения можно облагородить, признав это аллегорией, так, чтобы читатель мог спокойно считать дурные привычки и их скверные последствия всего лишь фигурально неблагородными и ощущать себя в обществе знатных людей. Таким образом, пока я рассказываю правду о деревенских увальнях, моему читателю совершенно не обязательно изгонять лордов из своих мыслей, а ничтожные суммы, недостойные внимания высокопоставленных банкротов, можно возвести до уровня крупных коммерческих сделок с помощью ничего не стоящего добавления нескольких нулей.

Ну, а провинциальная история, в которой все действующие лица блистают высокой нравственностью, может относиться только ко времени гораздо более позднему, чем эпоха первого билля о реформе. Питер же Фезерстоун — вы, несомненно, заметили это — скон-

Как видим, искусство Дж. Элиот оказалось особенно востребованным в области психологического реализма, исследования интеллектуальной сферы человеческого бытия. Вот, например, конец VI главы шестой книги романа «Мельница на Флоссе», где Стивен Гест вдруг понимает, что в его душе борются две любви: одна — спокойная, «уютная» и уже даже привычная — к Люси Дин, а другая — необычайно волнующая, взрывающая все его чувства и вселяющая сладостную тревогу, — к Мэгги Талливер. Элиот мастерски (в полной мере используя достижения психологизма того времени) показывает это «вдруг» как череду непонятных самому герою поступков, реакций, чувств. Она погружает читателя в «психологический поток»: мы видим процесс осознания Стивеном происходящего, мы вовлечены в течение его мыслей, в котором самоанализ смешан с эмоциями влюбленного молодого человека: «Это было какое-то сумасшествие: он был влюблен, глубоко привязан к Люси, даже обручен — обручен так надежно и крепко, как должен быть обручен всякий благородный джентльмен. Хотел бы он никогда не видеть эту Мэгги Талливер, чтобы не оказаться брошенным в эту горячку; она вполне может стать прелестной, необычной, приносящей беспокойство, обожаемой женой любому, но он сам никогда бы не выбрал ее. Чувствует ли она то же, что и он? Хотел бы он, чтобы она чувствовала то же самое — или лучше нет, не надо. Ему не стоило приходить. Впредь он будет владеть собой. Он поссорится с нею; может быть. Поссориться с нею? Можно ли ссориться с созданием, у которого такие глаза — вызывающие и осуждающие, возражающие и обволакивающие, властные и умоляющие — полные восхитительных противоположностей? Видеть такое создание покоренным любовью для любого будет значить много — для любого другого»⁸⁹.

Автор тонко изображает смятение чувств своего героя, который с трудом «вербализует», пытаясь разобраться в себе с помощью тех понятий и клише, к которым он привык как человек определенного социального положения и воспитания. Характерология Элиот разворачивается в мыслительном процессе, самоанализе и самопознании, которые выражаются и преломляются в социально опосредованной речи персонажа. Нередко в этом интеллектуальном процессе персонажам «помогает» автор, широко прибегая к «метафорам познания»⁹⁰; таким образом читатель приобщается к аналитическому восприятию воспроизводимого. Можно обратиться едва ли не к любому эпизоду из любого романа Элиот, чтобы убедиться, сколь важны для нее интеллектуальные усилия читателя, на которые она «провоцирует» его. Одно из средств вовлечения читателя в аналитическое чтение-сотворчество — это авторская ирония, которая по своей

эстетической сути заставляет всматриваться в то, над чем иронизирует автор, видеть в происходящем разные уровни смысла.

Взять, например, один из таких сатирико-иронических эпизодов в «интеллектуальном эпосе» («романе идей») Элиот «Миддлмарч» — сцену смерти богача Фезерстоуна и борьбы за его наследство. Когда племянник Фезерстоуна Фред Винси не получил в результате ни пени, это, конечно, стало ударом для него самого, но еще больше — для его родителей. Поскольку Элиот изображает в романе «поток жизни», череду событий, персонажей, явлений, и так создает панораму жизни городка Миддлмарч и шире — английской реальности начала XIX века, то это событие, весьма драматичное для Винси, вписывается автором в более общий поток жизни, поглощающий и растворяющий его в обыденности. При этом Элиот прибегает к своей иронико-обобщающей манере повествования — например, сталкивает различные точки зрения. Неслучайно здесь же Элиот показывает реакцию Мэри Гарт, персонажа, нравственно устойчивого и одного из *alter ego* автора, которая воспринимает произошедшее как одно из проявлений многоаспектной жизни, не стоящим того, чтобы слишком долго скорбеть. Элиот, вписывая это событие в «общезизнь», надеется на мыслительное усилие читателя, который — конечно, с ее помощью, под воздействием ее иронии — сможет сопоставить это событие с множеством других: «И тут мне приходится поразмыслить над средствами, которыми можно возвысить низкую тему. Особенно полезны тут исторические параллели. Однако против них есть свои возражения: добросовестному повествователю может не хватить места или же (что, в сущности, то же самое) он не сумеет подобрать достаточно уместные примеры, хотя и сохранит философское убеждение, что они очень многое осветили бы, если бы их удалось отыскать. Гораздо легче и достойнее указать — поскольку всякую истинную историю можно изложить в виде аллегории, заменив мартышку на маркиза и наоборот, — что все рассказанное (и пока еще не рассказанное) здесь о людях низкого происхождения можно облагородить, признав это аллегорией, так, чтобы читатель мог спокойно считать дурные привычки и их жуткие последствия всего лишь фигурально неблагородными и ощущать себя в обществе знатных людей. Таким образом, пока я рассказываю правду о деревенских увальнях, моему читателю совершенно не обязательно изгонять лордов из своих мыслей, а ничтожные суммы, недостойные внимания высокопоставленных банкротов, можно возвести до уровня крупных коммерческих сделок с помощью ничего не стоящего добавления нескольких нулей.

Ну, а провинциальная история, в которой все действующие лица блистают высокой нравственностью, может относиться только ко времени гораздо более позднему, чем эпоха первого билля о реформе. Питер же Фезерстоун — вы, несомненно, заметили это — скон-

чался и был погребен за несколько месяцев до того, как главой кабинета стал лорд Грей»⁹¹.

Есть еще одна тенденция, очевидная в творчестве Элиот и нашедшая свое продолжение в литературе последующих эпох, — традиция драматизации прозы. Здесь она выступает продолжательницей национальной литературной традиции: вспомним размышления Филдинга или Стерна на этот счет, а также сильное драматическое начало в творчестве Диккенса или Э. Бронте, например, или удивительно органическое единство эпического и драматического у современника Элиот Джорджа Мередита. Драматизация очевидна в прозе Элиот уже на уровне «сценизации» глав: каждая состоит из серии эпизодов, выстроенных по принципу драматических сцен, со своего рода мизансценой, авансценой и декорациями, с диалогизацией повествования и уподоблением авторских слов театральным ремаркам.

Вот, например, одна из самых театральных сцен в романе «Дэниел Деронда» — любительская постановка в доме Гасконой «Зимней сказки» Шекспира. Главная героиня романа Гвендолен Харлетт во время исполнения роли Гермiony, находясь, видимо, под магическим воздействием образа этой невинно страдающей героини Шекспира и гениальной музыки Клесмера (собирательный образ талантливого музыканта-еврея в романе Элиот), вдруг осознает степень своего ужасного безденежья, возможного нищенства и одиночества и на какое-то время теряет ощущение реальности, впадая в состояние почти обморока и ступора и повергая всех присутствующих (особенно влюбленного в нее Рекса Гасконя) в ужас и трепет. Описание зрителей и участников домашнего спектакля в это время очень напоминает помогающую актерам и режиссеру правильно мизансценировать эпизод театральную ремарку, а читателю — зримо представить происходящее. При этом вся театральность происходящего «работает» на показ глубины терзаний Гвендолен: «... в тот же момент до того, как Гермiona вышла вперед, подвижный экран, находящийся на одном уровне с фортепиано, отодвинулся вправо, в противоположную сцене сторону, и взору открылась картина с изображением бегущей фигуры с мертвенно-бледным лицом, высвеченная мерцающим светом восковых свечей. Все вздрогнули, но при этом глаза, было привлеченные этой картиной, вдруг обратились к Гвендолен, издавшей пронзительный крик и стоящей без движения, но с изменившимся выражением лица, полным ужаса и страха. Она была подобно статуе, в которую вселился страх: ее мертвенно-бледные губы были раскрыты, ее глаза, обычно прикрытые длинными ресницами, расширились и застыли»⁹².

Но что гораздо важнее для эстетики Элиот, драматизация и театральность в ее прозе реализуются главным образом на уровне романых перипетий (прежде всего психологических), в противоборстве героев (прежде всего духовном). Едва ли не все сцены в «Дэниеле

Деронде» с участием Грандкорта и Гвендолен — яркое тому доказательство. Например, в главе XI второй части с весьма многозначительным названием «Meeting Streams»: его, исходя из общей концепции притягивания-отталкивания этих двух персонажей, можно перевести не как «Слияние потоков», а как «Пересечение потоков» (при этом не стоит забывать, что слово «meeting» имеет еще и значение «дуэль»). Противостояние героев сказывается даже в ремарках, заключенных в скобки и начинающихся с одного и того же слова «пауза», которые драматизируют ситуацию и вместе с тем намекают на «неслиянность» этих двух «потоков»⁹³.

Как правило, драматичность в романах Элиот проявляется в двудеиной борьбе героя — с враждебными социальными обстоятельствами и с самим собой; эта двойная природа романного конфликта «провоцирует» психолого-аналитические усилия читателя. Нередко такое противостояние героя или героини жизни настолько напряженно, ситуация настолько безвыходна, а свобода действий героев настолько ограничена и подавлена, что повествование приближается к трагедии. Как известно, Элиот (отчасти потому, что была воспитана в традиции евангелического апокалиптического мышления) много размышляла о греческой трагедии, ее роли в современном искусстве; конечно, думала она и о трагедийности своих произведений. Достаточно вспомнить ее рассуждения о древнегреческой трагедии в эссе 1856 года «Трагедия "Антигона" и ее мораль»; на начальных страницах «Миддлмарча» — в «Прелюдии» и в первой главе, когда автор проводит параллели между святой Терезой и Доротей Брук; обращение к Софоклу в «Печальной судьбе преподобного Амоса Бартона» и «Раскаянии Дженет»; к «Эдипу» в первых главах «Мельницы на Флоссе» и к «Антигоне» в «Ромоле»⁹⁴. Однако в данном случае мы говорим не только об отсылках и параллелях с великими трагедиями — речь идет о степени концентрации внешнего и внутреннего конфликта в самих романах Элиот; в соответствующих эпизодах повествование обретает трагедийное, поэтическое измерение.

Для Элиот одним из источников трагического становится осознание героем того, что некоторые явления этого мира лежат вне человеческого понимания и недоступны для интеллектуальных усилий. Поэтому столь острой становится внутренняя борьба, например, Мэгги Талливер, особенно в главах заключительной книги, где она противостоит своей любви к Стивену Гесту, противоречащей всем ее моральным понятиям. Еще одной (и сюжетно главной) причиной внутренней трагедии Мэгги, находящейся в постоянном нравственно-психологическом напряжении, становится ее жесткое следование долгу и ответственности перед родными и близкими — при полном осознании ею нерасторжимости прошлого и настоящего. Писательница заставляет Мэгги обратиться к воспоминаниям о книге Фомы

Кемпийского, когда-то в детстве ее поразившей. Память Мэгги запечатлела фразу из этой книги: «Я принял крест. Я получил его из рук Твоих, и я буду нести его, нести до самой смерти, ибо Ты возложил его на меня»⁹⁵.

В связи с этим надо отметить, что библейские аллюзии придают роману глубинный трагедийный смысл. Так, трагедия Мэгги предсказана и предопределена уже ее именем — Маргарет (*жемчужина*): отсюда тщетность ее жертв («метания жемчуга перед свиньями»). Мэгги-жемчужина не может (и даже не хочет) преодолеть в себе давление среды: гибель в объятиях брата как героя, который «воплощает комплекс обязательств, возложенных на Мэгги без ее выбора»⁹⁶, — главное тому подтверждение (здесь срабатывает то, что Л. Лернер назвал борьбой между «порывом и «явкой с повинной»», «эмоциональным подчинением»⁹⁷ обстоятельствам и неостановимому течению жизни).

Мы видим: психологизм у Элиот — *иной природы*, чем у реалистов предшествующего этапа, зато он весьма близок исканиям писателей уже XX века: Элиот и писателей XX века сближает особый синтез социального и психологического; умение передать глобальное (движение времени и жизненные перемены) через восприятие «обыкновенных людей» в «обыкновенных обстоятельствах», установка на синтез «самого малого с величайшим»⁹⁸.

Именно это в уроках Элиот показалось весьма важным одной из ведущих писательниц современной Англии Маргарет Дрэббл, так высказавшейся о писателях-викторианцах: «Что касается меня лично, то я читаю романы XIX века потому, что ощущаю в них широту и правдивость, порожденные самой жизнью. В них есть длинноты, но этих длиннот очень много и в самой жизни, и викторианцы — Джордж Элиот, миссис Гаскелл, Диккенс, а позже такой социальный реалист, как А. Беннет, — привлекают меня именно сочетанием скуки и драматизма — тем самым, что составляет удел каждого обыкновенного человека».

Оставим пока без комментариев последовавшее за этим восклицание писательницы: «Мы восхищаемся в викторианцах тем, что сами утратили»⁹⁹, во многом помогающее объяснить такое явление, как «викторианское возрождение». Подчеркнем здесь другое — этот акцент Дрэббл на драматизме обыкновенной жизни, а то и на драматизме повседневной скуки, который она с восхищением обнаруживает в романах викторианцев, в том числе и в романах Элиот, и который пытается воспроизвести в своих произведениях.

Критики называют произведением, где мастерство молодой писательницы проявилось особенно ярко, роман «Мой золотой Иерусалим» («Jerusalem the Golden»; 1967), построенный на традиционных для литературы о молодом герое конфликтах между мечтой и реальностью, стремлением к новому молодости и консерватизмом

старшего поколения. Главная героиня романа Дрэббл Клара Моэм поднимается на бунт против заскорузлости провинциальной жизни, олицетворяемой для нее в образе жизни и системе ценностей ее матери, миссис Моэм. Как думается, это один из самых «элиотовских» романов XX века в английской литературе: с первых его строк чувствуются результаты пристального чтения викторианского классика. Повествование молодого автора строится по вполне элиотовскому рецепту: минимум внешнего пафоса при максимальной внутренней напряженности поиска героиней самой себя и смысла своей жизни.

Конечно, встречаются в романе Дрэббл и прямые переключки с Элиот: так, своим отношением к окружающему миру миссис Моэм весьма напоминает «исключительную женщину» («superior woman») — тетюшку Глега из «Мельницы на Флоссе», а молчаливый мистер Моэм — лишенного собственного голоса мистера Глега. Эти переключки — по линии критико-сатирической проблематики, разоблачения идеологии и, самое главное, психологии пуританства — это лишь первый план, указывающий на поверхностное сходство двух романисток. Гораздо важнее другие переключки — в тех повествовательных пассажах Дрэббл, в которых рассказывается об отношении Клары к североанглийскому городку Нортэм и к миссис Моэм как столпу его нравственных устоев. Здесь писательница XX века находит интонацию, сочетающую авторский голос и, так сказать, «перспективу героини», и, подобно Элиот, ей удается быть одновременно и внутри становящегося сознания своей героини, и вне его, сохраняя иронико-аналитическую позицию, столь характерную для английской национальной традиции: «Окрестные жители, похоже, мать уважали, признавая за ней права, которыми она сама себя наделила; Клару это и изумляло, и угнетало: ведь никто не поступал так, как миссис Моэм, и тем не менее на всех действовала внушительность ее принципов. Воспринимая близкие отношения с людьми как оскорбление, мать не имела друзей, но имела авторитет, и безжалостно подавляла всех неопределившихся и незадумывающихся. Клара никак не понимала, почему никто из них не отвечает презрением на презрение, почему те, скажем, кто посещает церковь, кто читает романы, кто заполняет карточки футбольного прогноза и кто любит ездить на мотоцикле, не наберутся мужества сообщать свои вкусы перед лицом тотального осуждения миссис Моэм. Но никто этого не делал. Вместо того чтобы предпринять встречное нападение, они, похоже, извинялись за свои недостойные слабости. Раз Клара даже слышала, как одна постоянная прихожанка, застигнутая в момент передачи викарию небольшой суммы для бедных, оправдывалась перед миссис Моэм, что вообще-то не собиралась этого делать и никогда бы не сделала, не брось на днях ее младший сын воскресную школу. В плотно окружающем миссис Моэм сознании собственной непогрешимости было что-то такое, отчего люди,

приближаясь к ней, чувствовали себя немного виноватыми, хотя в половине случаев не знали, в чем именно. Она порицала столь многое и столь открыто, а одобряла вещи столь неожиданные и в такой тайне от остальных, что под ее всевидящим взглядом каждый безропотно причислял себя к козлицам. Случалось, нахальная продавщица где-нибудь в центре — им там все как с гуся вода — находила что ответить, но Клара в этих случаях испытывала такое напряжение, смешанное со стыдом, что и думать не могла о ликовании. Местные продавщицы старались миссис Моэм не гневить. Они ее боялись. Боялась и Клара»¹⁰⁰.

Обратим внимание на еще одну иронико-сатирическую параллель: это, с одной стороны, страсть миссис Моэм к практичности, выразившаяся в покупке огромного количества пластмассовых и синтетических вещей (они так никогда и не использовались, поскольку в них не было необходимости, но сами по себе они соответствовали представлениям матери Клары о том, что такое истинные экономичность и расчетливость); а с другой стороны, отношение к вещам сестер Додсон в романе Элиот, особенно проявившееся в сцене семейного совета перед аукционной распродажей имущества Талливеров из-за банкротства отца Мэгги¹⁰¹ (здесь викторианская писательница на разных уровнях обыгрывает ту же идею практичности и расчетливости как сословной идеологии и психологии: даже драма сестры не разбивает льда практицизма в сердцах тетюшки Глэгг или тетюшки Пуллет).

Думается, принципиальное воздействие искусства Элиот на манеру Дрэббл заключается прежде всего в следующем: романистка XX века учится у автора «Миддлмарч» не ограничиваться социологической типизацией действительности. Для последовательницы Элиот гораздо важнее другое — умение растворить обобщение в интеллектуально-психологической реакции персонажа, который является одновременно и субъектом, и объектом повествования.

Опыт Элиот помогает Дрэббл развернуть основной конфликт ее романа. Главная героиня «Моего золотого Иерусалима» — молодая интеллектуалка, выбирающая свой путь в жизни через сопоставления, сравнения, мыслительный анализ, что уже само по себе противопоставляет ее матери, для которой антиинтеллектуализм — программная установка: она прилюдно «выражала презрение к умственной деятельности и неизвестно кому нужному образованию»¹⁰². Буквально одной фразой Дрэббл превращает миссис Моэм в идеолога особого рода образа жизни и образа мышления: «...сама миссис Моэм вовсе не была глупа, ей тоже не посчастливилось познать блаженство глупости, просто она извратила, растоптала, спрятала в себе все то, что было ей даровано; но ради чего? Возможно, ради некоего образа жизни — некоего города — некоей городской окраины на севере Англии»¹⁰³.

Но, в соответствии с жанровыми параметрами романа воспитания (свободные элементы этой жанровой системы очевидны в структуре романа Дрэббл), мы постоянно находимся «на стыке» между внешним и внутренним; более того, Дрэббл изображает не только (и может быть, и не столько) противостояние старого и нового мироотношений, сколько трудное вызревание этого нового в душе молодой героини. И вот здесь уроки Элиот оказались особенно кстати. Клара Моэм наделена острым критическим неприятием мира матери, всю свою жизнь она стремилась вырваться из мещански ограниченного и всегда окрашенного в серый цвет мира Нортэма. Именно поэтому еще в доме матери она живет в мире знаний, книг, литературы, французского языка, то есть всего того, что было принципиально чуждо и далеко от нортэмовской практичности и усредненности. Да и свою студенческую жизнь в Лондоне она выстраивает совсем по другим правилам, основой которых становится «антинортэмовский» принцип необычности и непохожести — чувств, впечатлений, событий: она увлекается поэзией, театром, искусством, входит в мир литераторов, путешествует, заводит любовника и т.д. и т.п. Нарочитое выстраивание траектории жизни, абсолютно противоположной нортэмовской, сближает Клару с героинями Элиот, которые стремятся к жизни иной, отнюдь не ограниченной «женским предназначением», и которые нередко живут в мире фантазий, весьма далеких от реальной жизни. (В связи с этим достаточно вспомнить знаменитый эпизод с побегом маленькой Мэгги к цыганам, так же, как драматичнейшие заблуждения Доротеи по поводу «великого дела» Кейсобона или Гвендолен Харлетт относительно мощи своей женственности и красоты, якобы созданных, чтобы управлять даже такими викторианскими «мачо», как Хенли Грандкорт.)

Но, с другой стороны: «Она и ненавидела Нортэм, и боялась, нечая, достанет ли ей сил с ним порвать...»¹⁰⁴ Клара сама себе признается, что в определенные моменты она ненавидит мать, но при этом обнаруживает, что «эта ненависть заставляет ее содрогаться от ужаса»¹⁰⁵. А когда она, вызванная телеграммой брата, приезжает в Нортэм к смертельно больной матери, то вдруг обнаруживает, что, как казалось, обретенная ею навсегда духовная свобода «покинула ее — жалкая, неуместная свобода» и она, Клара, «как и в прежние времена, изворачивается и испуганно лжет»¹⁰⁶. Дрэббл делает то же, что и Элиот в случае с ее Мэгги, когда показывает, как нелегко героине уйти от мощного пресса среды, в которой она родилась и выросла, чьи идеи, представления, система ценностей создавались поколениями и веками.

Конечно, надо избегать примитивных сопоставлений типа «как и Элиот, Дрэббл...»: связи в национальной литературной системе гораздо более сложные, и помимо совпадений и перекличек надо учитывать и множество напластований, традиций, новаторских усилий,

определяющих всю сложность диахронно-синхронных отношений, в системе которых неизбежно существует творчество каждого отдельно взятого писателя, а особенно талантливое художника, каковым, несомненно, является Дрэббл. Но все же нередко сближение столь очевидно и при этом принципиально, что без такого рода параллелей трудно обойтись. Обращение Дрэббл к периоду радикального социально-психологического слома в английской жизни в 1960-е годы¹⁰⁷ как раз и актуализирует для нее опыт осмысления Элиот процесса вызревания новых социальных тенденций — в том числе и через систему внутренних терзаний и сомнений героинь.

Весьма примечательна связь финала романа «Мой золотой Иерусалим» с финалом романа «Мельница на Флоссе» или эпопеи Доротеи в «Миддлмарче». Мы расстаемся с Кларой, которая, поймав себя на вновь возникшем в ней страхе не столько перед матерью, сколько перед миром Нортэма и серости, поначалу только оправдывается: «...я ни в чем не виновата, я не хотела ненавидеть, я хотела только жить»¹⁰⁸. Но потом Клара окончательно утверждается в своем неприятии старого: «Ее мать умирает, но сама она остается жить, она преодолет и свою вину, и чувство облегчения, и скорбь, она выживет, потому что не хочет умирать, потому что жаждет жить. Даже поблажки милостивой судьбы не сломят ее воли. У нее хватит сил, она не сдастся»¹⁰⁹. Этим изображением борений разных сил в душе героини Дрэббл превращает повествование в подлинную психологическую драму, действительно, весьма близкую к драмам Мэгги Талливер или Доротеи Брук.

* * *

Еще один пример плодотворного диалога с Элиот — романы Д. Лессинг — и прежде всего «Лето перед закатом» («The Summer Before the Dark», 1973), в котором представлена ситуация поиска смысла прожившей уже немалую жизнь Кейт Браун. Писательница начинает роман с внутреннего монолога героини, весьма по-элиотовски синтезируя обобщение и конкретику, за частностью видя тенденцию, подавая свое «слово» как интеллектуальный процесс героини, анализирующей самое себя, но при этом будучи и в, и над героиней одновременно: «На пороге дома, скрестив на груди руки, стояла женщина и как будто чего-то ждала. Предавалась размышлениям? Вряд ли она так назвала бы свое состояние. Она пыталась нащупать что-то неуловимое в своем подсознании, вытащить его на свет и дать этому “нечто” определение; в последнее время она все чаще стала “примерять” на себя, словно платья с вешалки, разные мысли и идеи, приходившие ей на ум. Она переваривала в себе избитые, как детские считалки, слова и фразы: критические моменты жизни принято отмечать определенными, довольно стереотипными выражениями.

Ах, первая любовь!.. Старость — не радость... Это мой первенец, сами понимаете... С любовью не шутят!.. Брак — это компромисс... Увы, где моя молодость! Разумеется, выбор того или иного из этих освященных временем штампов зависит скорее от социальной среды говорящего и от непосредственного окружения, в котором он в данный момент оказался, нежели от его личных качеств и эмоций. Об истинных чувствах человека можно судить либо по улыбке, о которой сам он порой не догадывается, либо по горькой складке, залегшей в уголке рта, а то и по вздоху, невольно вырвавшемуся после такого, к примеру, заявления: *Детство далеко не всегда безоблачно!* Эти пущенные в обиход клише, словно взятые с образцового рекламного стенда, обладают такой внушительной силой, что многие твердят и твердят, не задумываясь: Юность — лучшая пора жизни или: Для женщины любовь — это все — до тех пор, пока в один прекрасный день не поймают в зеркале собственное выражение лица в момент произнесения одной из подобных деклараций или же пока не перехватят невольную гримасу собеседника или собеседницы в ответ на свои откровения.

Женщина стояла, скрестив руки, на пороге своего дома и ждала, когда закипит чайник.

Бастовали электрики, и в доме почти весь день не было света»¹¹⁰.

Переключка с Элиот совершенно очевидна; достаточно для сравнения взять едва ли не любой внутренний монолог, к примеру, Доротеи Брук, поскольку она тоже (хотя и годится в дочери Кейт) переживает в романе внутреннее перерождение и обретение новых жизненных ориентиров. Нельзя не обратить внимание на вопросы, которые героини обеих писательниц задают себе и тут же сами дают на них ответы: на подобном риторическом приеме в романах Элиот и Лессинг построено немало эпизодов. Они показывают, в каком глубоком нравственном коллапсе находится героиня и как мужественно она ищет выход из этого тупика, нелюбезно задавая себе очень трудные вопросы, порою нарочито, может быть, даже до болезненности заостряя их смысл.

«И тут Доротея стала оплакивать не свою будущность, а прошлое мужа <...> и даже нет, его теперешнюю тяжкую борьбу с долей, уготованной этим прошлым: труд в одиночестве; честолюбие, придавленное гнетом неверия в себя; цель все дальше и дальше, все замедленной шаг; и вот уже меч повис над его головой! Разве не для того она вышла замуж, чтобы помочь ему окончить труд всей его жизни? Но работа эта представлялась ей тогда более значительной, достойной того, чтобы ей так преданно служили. Должно ли — даже чтобы утешить его... возможно ли — даже если она пообещает, понизить себя толчению воды в ступе?»

Да, но сможет ли она не покориться? Сможет ли сказать: «Я отпываюсь насыщать это бездонное чрево»? Это значит не сделать

для мертвого то, что она, почти наверное, делала бы для живого. Если он, чего не исключает Лидгейт, проживет еще лет пятнадцать или более, то ведь она, конечно, будет послушно помогать ему. И все-таки огромна разница между покорностью живому и обещанием вечно покоряться мертвецу. Пока мистер Кейсобон жив, она вправе возразить на любую просьбу, даже отказаться выполнить ее. А что, если — эта мысль мелькала у нее уже не раз, но представлялась невероятной — что, если он намерен потребовать нечто большее, о чем она и не догадывается, и потому требует обещания исполнить его волю, не говоря, в чем эта воля состоит? Нет, нет, все его помыслы обращены только к работе: для завершения работы ему нужна ее жизнь, коль скоро его собственная — на исходе.

Ну, а сказать ему: "Нет! Если ты умрешь, я и пальцем не приронусь к твоей работе" <...> какую рану нанесет она изболевшемуся сердцу. После четырех часов мучительного раздумья Доротея чувствовала себя растерянной, больной, она не могла принять решения и безмолвно молилась»¹¹¹.

Конечно, надо иметь в виду, что Лессинг более прямо «сопоставляет» самоанализ и поиски Кейт самой себя с эпохой изменения социальных ценностей в английском (да и европейском тоже) обществе конца 1960-х — начала 1970-х годов; Элиот же это делает не столь прямо: читатели имплицитно, в интенции автора по большей мере, ощущают всю остроту понимания писательницей того, насколько общество ограничивает возможности социальной активности женщины. Однако, будучи «дочерью своего века», Элиот все же сосредоточивает социальную энергию Доротеи, требовавшую выхода и общепользального применения, в создании семейного тыла для мужчин (мужа и сына), чем существенно снизила мощь и значимость образа.

В известной степени и Лессинг заканчивает роман возвращением Кейт домой, но это лишь топографическое «возвращение на круги своя»: в конце романа перед нами другая Кейт — обогащенная опытом погружения в жизнь, гораздо более сложную, чем ей казалось в начале романа, по-другому смотрящая на окружающих, более понимающая, как важно не судить людей предвзято, уметь прощать и ненавидеть, любить и ревновать — словом, жить полной жизнью, как важно знать, что твое мнение и твоя жизненная позиция принимаются и уважаются. Но самое главное — Кейт обогатилась новым знанием о себе самой: «новая» Кейт совершенно по-другому смотрит прежде всего на себя. И произошло это как раз тогда, когда она вышла из круга семейных проблем, когда перестала быть только женой и матерью (то есть, казалось бы, Кейт «начинает» там, где «закончила» Доротея): «Но что-то действительно было в ней другим <...> что-то неуловимое, за что ей никак не удавалось зацепиться. Снова суть была в ее душевном состоянии, в том невидимом, что она носила в себе»¹¹². И все дальнейшее повествование — это углублен-

ный самоанализ, погружение в душевное состояние героини, которая — на фоне европейских и английских социально-политических проблем — обретает истинную индивидуальность и самооценку, ранее игнорируемых не только мужем и детьми, но и ею самой; теперь же она даже осуждает себя за излишнюю и мало ценимую жертвенность.

Однако в романе есть некий сквозной символ: Кейт несколько раз снится сон о тюлене, волею непонятого случая оказавшемся вне воды и которого она вынуждена спасать (параллелью этому образу тюленя станет образ молодого любовника Кейт Джеффри, серьезно заболевшего и, по сути, спасенного ею. Так сублимируется материнский инстинкт — по Лессинг, вечное женское начало (материнское в Кейт бесконечное количество раз обыгрывается в романе, особенно во взаимоотношениях с Морин). И в этом смысле Лессинг явно перекликается с Элиот, которая по-толстовски сосредоточивает счастье Доротеи в семейном круге.

Помимо опыта художественного осмысления социального смысла женственности, для Лессинг оказался существенным и другой элиотовский урок — сопряжения в персонаже внутреннего и внешнего, психолого-аналитического и контекстового.

Мы уже говорили о том, что в мировой литературе второй половины XIX века происходит «переключение» внимания писателей с изображения социальных процессов на воспроизведение человека, которого трудно называть героем, но в частной судьбе и индивидуальном характере которого преломлялись основные противоречия эпохи. При этом он изображался не в ситуации масштабного социального противостояния, не в доведенной до предела типичности, часто граничащей с исключительностью, а в будничной, обыденной, каждодневной своей жизни. И в этом случае у писателя «появлялось время взглянуть» в тонкие душевные движения, которые становятся не прямой формой проявления социальности, временной определенности. Поэтически художник сосредоточивается на изображении человека и характера, а не обстоятельств, хотя последние, конечно же, не «исчезают»; их взаимодействие с характером приобретает новое качество, поскольку они перестают быть — с поэтологической, но не идейно-методологической точки зрения — самостоятельными, они все более и более «характерологизируются», а «экстернальное» (внешнее) уступает свое приоритетное место «интернальному» (внутреннему).

В прозе Дж. Элиот подобные процессы особенно очевидны, если иметь в виду динамику ее творчества и самый тот факт, что последним романом писательницы стал «Дэниел Деронда» — первый и единственный у нее «роман о современности», где в центре — любовная история с ее «половодьем чувств», эмоций, нюансов настроений. Здесь Элиот, как пишет Б. Харди, отказывается от столь свойст-

венных романам XIX века совпадений для счастливого разрешения любовной проблемы и морального спасения, и показывает «трудную и крайне запутанную и сбивающую с толку стычку различного рода необходимостей, обусловленностей и притяжений»¹¹³. Это отнюдь не делает авторское понимание воспроизводимой реальности простым и очевидным, но зато высвечивающим максимальную объемность характеров.

Именно подобное «характероведение» окажется одним из «завещаний» Элиот в этом романе, воспринятых потомками. В том числе — и прежде всего ими! — модернистами, которые весьма утончили и усложнили саму субстанцию литературного характера, причем настолько, что некоторым даже казалось, что они его размыли, — но это вовсе не так: модернисты усилили текучесть и увеличили подвижность характера своих персонажей.

При этом надо иметь в виду, что последним произведением Элиот стала книга «Впечатления Теофраста такого-то» (1879), с его намеренной событийной открытостью, разноуровневостью «жизненного» (экстернального) материала, данного в сложном предомлении повествующего сознания; так возникает совершенно новое измерение субъективного и объективного.

Ведя речь об актуальном для писателей XX века опыте «поздней» Элиот, надо еще раз сказать об особом авторском голосе и «романном речеведении», отличавшим писательницу. Для ее последователей особенно важно, что она повествовательльно одновременно находится и *вне*, и *внутри* ситуации, а то и персонажа, ею воспроизводимых; так создается мощное эпическое ощущение реальности, существующей как бы помимо воли и желания автора. Когда мы говорим о воздействии Элиот на эпико-психологическое повествование XX века, прежде всего надо иметь в виду идею жизненного потока (столь ярко реализованную Элиот в «Миддлмарче» — вершине ее эпики), который течет, невзирая ни на что, причем течет в своей повседневности и обыденности, осознанности и неосознанности, смене поколений, преемственности, взаимосвязи и взаимообусловленности явлений и событий, независимо от его интерпретаций.

Читая «Ромолу», «Миддлмарч» или «Дэнниела Деронду», мы чувствуем, насколько плотно вписаны персонажи не просто в определенные обстоятельства, а в невероятно сложную ткань жизни. Например, не случайно ранние романы Элиот — «Адам Бид», «Сайлас Марнер» — полагаются одними из лучших произведений «местного колорита»: настолько хорошо погружает писательница читателя в жизнь жителей Уорикшира, демонстрируя особенную топографическую, краеведческую и даже диалектно-лингвистическую точность. Но Элиот обладала также и мастерством полноты изображения внутреннего мира человека определенной среды, времени, эпохи. Не случайно «Ромолу» вполне можно назвать «историческим рома-

ном культуры»¹¹⁴ о рубеже Средневековья и Возрождения — прежде всего потому, что в нем автор стремится создать интеллектуальный тиос времени, воспроизвести смену парадигм теоцентрического средневекового и антропоцентрического возрожденческого миропонимания в сознании своих персонажей.

Потомки-литераторы особенно ценили элиотовскую способность прочерчивать перспективу жизни через сложную психологию персонажей. Важно и то, что за этой способностью стояла философия Элиот, весьма необычная для викторианской эпохи: восхищаясь сложностью человеческого характера, богатством его природы, писательница тем не менее полагала весьма драматичным удел человеческий в условиях прогресса. Тем самым она вступала в серьезную конфронтацию с распространенными в ее эпоху прогрессистскими концепциями — в том числе и идеей весьма уважаемого ею Г. Спенсера о том, что прогресс неизбежно ведет человека ко все большей гармонии внешнего и внутреннего¹¹⁵. Как уже говорилось, по Элиот, нередко человек оказывается в положении страдающего существа, поскольку столкновение старого и нового прежде всего проходит через его душу. Это, однако, не отменяет и внешнего конфликта: судьба Мэгги Талливер или трагедия Тито Мелемы («Ромола») — яркие доказательства этому. Элиот была совершенно уверена в том, что человеку невозможно избежать такого рода столкновений.

И здесь, как думается, Элиот приближается к одной из самых острых и вечных проблем искусства — к проблеме свободы личности и зависимости ее от обстоятельств. По мнению писательницы, они все более и более осложняются, делают все более непростым выбор человека и само его существование — но это, конечно, не снимает с человека груза ответственности за его поступки. Ведя речь о героях Элиот, надо обязательно добавлять сюда еще и воздействие протестантской идеологии с доминированием в ней идеи личной ответственности человека перед Богом за то, как он, человек, использовал дарованное ему право избрать свой жизненный путь.

Анализ характерологических подходов Элиот обнаруживает, что писательница исходила из идеи зависимости характера от среды и социального контекста. Она не раз подчеркивала, что одной из привычек ее воображения было стремление «прилагать все усилия, чтобы в равной мере отслеживать и среду, в которой характер движется, и сам характер»¹¹⁶ — при сохранении за ним определенной свободы сюжетной реализации, иногда выходящей за пределы житейски объяснимого (как происходит, например, с образом Хенли Фриндкорта, чей характер так и остается не понятым до конца — и это принципиальный художественный ход писательницы).

Однако, системно изображая своих героев, Элиот заставляет центральных персонажей совершать поступки, осложняющие их «жизнь», связанные с необходимостью решения коренных нравст-

венных вопросов, то есть исполнения того, что Элиот называла «святыми обязанностями». В одном из писем писательница называла своим главным способом «пробуждения в человеке святых обязанностей» «сострадание и ужас», «восхищение и восторг»¹¹⁷, тем самым напрямую связывая свое романное творчество с трагедиями, намекая на катарсис, неизбежно возникающий в результате суммарного воздействия подобных эмоций.

Героическое (как одно из условий трагического) возникает здесь прежде всего в противостоянии персонажа неумолимому движению жизни (сколь бы «мал» он ни был — преподобный Амос Бартон в этом смысле наиболее показателен), «непреклонному закону последствий, который с веками не только не ослабевает, а укрепляется»¹¹⁸. Так у Элиот проявляется вордсвортианская традиция демократизации трагического, продолженная английской романистикой XX века.

В романах Элиот, безусловно, значительную роль играет авторский сочувствующий голос, передающий боль от страданий героя, пытающегося найти смысл и ценности жизни, несмотря на «отвратительную логику природы»¹¹⁹ (как с горечью констатировал маленький Джуд Фоули в романе Т. Гарди «Джуд Незаметный»).

Вспомним, как в первой главе четвертой книги «Мельницы на Флоссе» Элиот с горькой иронией и одновременно восхищением относит Тома и Мэгги Талливеров к тем, кто поднялся «в извечном стремлении человека вперед над духовным уровнем своих отцов и дедов, с которыми при всем том их связывали крепчайшие душевные узы»¹²⁰. Именно этим объясняется и боль за героев, которые погибли в этом утверждении нового.

Элиот удается поселить в читателе ощущение значительной тревоги по поводу того, что не все так благополучно в этом мире, если гибнет Мэгги, сломлена и оставлена на распутье (пусть даже и заслуживающая порицания) Гвендолен, остается непонятой Доротея с ее «восприимчивостью ко всему высокому». И хотя в последнем случае далее звучит успокаивающая фраза о том, что «воздействие [Доротеи] на тех, кто находился рядом с ней, огромно, ибо благоденствие нашего мира зависит не только от исторических, но и от житейских деяний»¹²¹, тем не менее общее ощущение сожаления и боли по поводу недооценки миром героического характера присутствует. Как очевидна трагическая составляющая образа миссис Трэнсом (роман «Феликс Холт, радикал»), героическое начало натуры которой не нашло адекватной реализации даже в «чисто» женской сфере — семейном счастье и любви, чье «моральное пионерство» (излюбленная тема Элиот) получило извращенное воплощение в тайной любви, незаконной связи, незаконнорожденном сыне, вечном ожидании наказания за это и самоистязании.

Сквозной в романистике Элиот становится трагедия, как пишет Фелиция Бонапарте, людей с новым пониманием мира и вещей.

слишком поторопившихся появиться¹²², психика и сознание которых и становятся предметом особого внимания писателя. А это, безусловно, то, что предвосхищает столь свойственное литературе XX века замещение¹²³ «панорамы прямого изображения событий внешнего мира» «изображением работы человеческого сознания, в котором эти события — “муки истории” — и преломляются», когда «внутренняя жизнь личности становится и объектом творческого исследования, и главной двигательной силой повествовательного действия»¹²⁴. Но одновременно одной из «двигательных сил» обязательно становится голос автора, который (и в этом явно просматриваются отголоски викторианского дидактизма) «подверстывает» под себя читателя, приближая его к себе прежде всего сочувствием и состраданием к героям, столкнувшимся с миром, в который они не вписываются, но которые тем не менее продолжают жить в соответствии со своими представлениями и идеалами, понимая, что это приносит им и их близким страдания.

Как известно, эта боль за страдающего от неблагоприятного течения жизни человека, но даже в этих условиях продолжающего активно искать свое место и смысл существования, станет ведущей в содержательной поэтике романистики Гарди. Эту же боль «подхватит» Гр. Грин, который создаст целую галерею иронико-трагических персонажей; в рецензии на роман французского писателя Ф. Мориак «Фарисейка» он свяжет с потерей английской литературой религиозного чувства (по его мнению, произошедшей после смерти Г. Джеймса) и потерю ею «важности человеческого действия» вообще. По Грину, это было похоже на то, «как будто мир литературы потерял смысл»¹²⁵.

Именно поэтому он так же, как и И. Во, а позднее и М. Спарк, обратится к католицизму в поисках иной, более человеческой, религиозности, в противовес официальной, англиканской. Думается, однако, что уже в романах Элиот начался такой поиск иной религиозности, на который ее вдохновили в том числе и труды Фейербаха, с его идеей «чужданной религии», где во главу угла поставлен человек и его самооценочность, а значит, и важность человеческого поступка, пусть и совершаемого ценой боли и страдания. Именно здесь и видится источник трагического у Элиот, Гарди, Грина (какими бы разными путями они ни шли в литературе), позволяющий сравнивать их произведения с древнегреческими трагедиями.

Можно со всей определенностью говорить, что искусство Элиот помогло писателям XX века найти адекватную художественную форму для воспроизведения судьбы человека в условиях потрясений, ранее человечеству неизвестных. Внешние обстоятельства, в которых герои Элиот вынуждены делать выбор, кажутся обыденными и не несущими значительного драматизма. Но уже то, что они выделяются из массы (Гетти, Мэгги, Гвендолен, Ромола, Феликс, миссис

Трэнсом), а то и противопоставлены ей в силу своей интеллектуально-нравственной целостности, делает эту ситуацию особенно значимой, а их страдания и смерть — трагическими в самом высоком смысле этого слова.

* * *

Конечно, репутация Джордж Элиот в XX веке имеет как взлеты, так и падения. Может показаться, что они связаны сугубо с возрастанием или снижением общего интереса к викторианской эпохе. Однако обращение Вулф и Лоуренса, Мэнсфилд и Айви Комптон-Барнетт к творческому наследию Элиот показывает, что даже самые смелые экспериментаторы в области романной формы ценили достижения викторианской писательницы независимо от своего отношения к викторианской эпохе.

И все же неоспоримо: на восприятие творчества Элиот влияла магистральная тенденция XX века — переход от резкой критики викторианства к осознанию неизбежной преемственности между викторианской литературой и современностью. Неслучайно можно говорить о двух волнах так называемого «викторианского возрождения»¹²⁶ — в 1960–1970-е годы и в постмодернистские 1980–2000-е: вспомним произведения А. Картер, А.С. Байетт или Х. Филдинг («Дневник Бриджит Джонс» прежде всего). И обе волны способствовали утверждению Элиот в качестве признанного классика английской национальной литературной традиции; более того, именно интерес к ней играет в этом обращении к викторианству одну из стимулирующих ролей.

Одним из самых существенных и востребованных вкладов Элиот в динамику английской романной традиции было выведение местного, областнического материала на более высокий уровень обобщения, превращение его в источник значительной художественности, сопрягающий местное с общечеловеческим. Эти тенденции были блестяще подхвачены Т. Гарди, а через него, а то и напрямую — Д.Г. Лоуренсом, А. Комптон-Барнетт, А. Коппардом, Т. Повисом, «рабочими романистами» 1960-х годов и некоторыми другими (М. Брэггом¹²⁷, например). Однако вновь нельзя замалчивать, насколько мощно это делали до и одновременно с Элиот Э. Бронте или Э. Гаскелл, например.

Элиот дает XX веку пример развития в новых условиях эпического («шекспировского») взгляда на вещи, умения видеть большое в малом и, как вариант, во внутреннем, лирическом — внешнее, эпическое, в обыденном — драматическое (а то и трагическое), комическое и ироническое — в серьезном, неявное — в явном, имплицитное — в эксплицитном, достигая их синтеза через субъективизацию повествования и через способность увидеть и продемонст-

рировать течение жизни в его сколь угодно малом отрезке, растворяя время в переживаниях и эмоциях героев. Эти достижения Элиот особенно влияли на таких писателей, как Дж. Кэри и У.С. Моэм, которые не раз говорили о своих уроках, взятых у предшественников.

Важно и то, что Элиот придала «женскому вопросу» общечеловеческое и общехудожественное значение. Она изображает героиню, находящуюся в напряженных интеллектуальных поисках, которые оказываются напрямую соотнесены с движением «большой» жизни. Сомнения, боли, потери и приобретения героини оказываются связанными не только с сугубо феминными и гендерными проблемами, но и с глобальными общеисторическими переменами. Именно в таком сопряжении женского и общечеловеческого и видится основа интеллектуализма и глубокого психологического аналитизма писательницы (с выходом в сферу сексуально-подсознательного). Эта проблематика, связанная с ощущаемым Элиот процессом женской эмансипации, отражается в особом внимании писательницы к проблеме нравственного становления женщины как самостоятельной «единицы» общества; отсюда частое изображение ситуации тяжелого переживания героиней ее превращения из ребенка во взрослого человека. Эти поиски Элиот окажутся особенно восприняты Вулф, Лессинг, Дрэббл, Х. Мэнтел, Дж. Уинтерсон, Картер, Байетт.

Совершенно очевидно, что искусство Джордж Элиот на протяжении XX века постепенно стало неотъемлемой частью высокого искусства, важнейшим звеном английской культуры, целостным эстетическим комплексом в национальной литературной системе.

Примечания

- ¹ Willey B. Nineteenth-Century Studies: From Coleridge to Matthew Arnold. Penguin, 1964. P. 214–215.
- ² Leavis F.R. The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. Penguin, 1962. P. 45.
- ³ Ibid. P. 140.
- ⁴ Willey B. Nineteenth-Century Studies. Op. cit. P. 215.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Cecil D. Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation. London; Glasgow, 1964. P. 215.
- ⁷ Ibid. P. 217.
- ⁸ Ibid. P. 250.
- ⁹ Ibid. P. 217.
- ¹⁰ Ibid. P. 219.
- ¹¹ Ford M.F. The Critical Attitude. London, 1911. P. 55.
- ¹² Ibid. P. 57.
- ¹³ Woolf V. George Eliot // The Common Reader: Fifth Edition. London, 1942. P. 205.
- ¹⁴ Woolf V. Op. cit. P. 207.
- ¹⁵ См. об этом подробнее: Millet K. Sexual Politics. London, 1970; а также: Вершинина Д.Б. Грани женской эмансипации в судьбах и творчестве британских

- писательниц XVIII–XIX вв. // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Пермский ун-т. Пермь, 2005. С. 5–12.
- 16 Это отметит впоследствии Ливис (См.: *Leavis F.R. The Great Tradition*. P. 45).
- 17 *Woolf V. George Eliot*. P. 209.
- 18 *Ibid.* P. 211.
- 19 *Ibid.* P. 210.
- 20 *Ibid.* P. 213.
- 21 *Ibid.* P. 210.
- 22 *Ibid.* P. 212.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 *Woolf V. The Russian Point of View // The Common Reader: Fifth Edition*. London, 1942. P. 225.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.* P. 217.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.* P. 218.
- 30 *Ibid.* P. 217.
- 31 *Ibid.* P. 211.
- 32 *Woolf V. Op. cit.* P. 211.
- 33 Вулф В. Современная художественная проза // Модернизм в зарубежной литературе: Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии. Учебное пособие. М., 1998. С. 59–60.
- 34 *Woolf V. Letters / Edited by N. Nicolson*. London, 1976. V. II. P. 385.
- 35 *Lawrence D.H. Stories, Essays and Poems / Selected with an Introduction by D. Hawkins*. London, 1939. P. 384.
- 36 *The Letters of D. H. Lawrence / Edited with an Introduction by A. Huxley*. London, 1932. P. 232.
- 37 *Lawrence D.H. Stories, Essays and Poems*. P. 382.
- 38 *Houghton W.E. The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*. New Haven, 1985. P. 93.
- 39 Цит. по: *Houghton W.E. The Victorian Frame of Mind*. P. 231.
- 40 См.: *The Victorian Novel*. P. 216–217.
- 41 *The Victorians // Sphere History of Literature in the English Language / Edited by A. Pollard*. London, 1970. P. 10.
- 42 См.: *Ibid.* P. 9.
- 43 Здесь стоит вспомнить весьма примечательное название одной из написанных в 1960-е гг. книг, посвященных викторианству, — «Век равновесия» (*Burn W.L. The Age of Equipoise*. London, 1964).
- 44 *Eliot G. Selected Critical Writings / Edited with an Introduction and Notes by R. Ashton*. Oxford, 2000. P. 73.
- 45 *Ibid.* P. 73.
- 46 *Ibid.* P. 169.
- 47 *Ibid.* P. 170.
- 48 См.: *Ibid.* P. XVII.
- 49 *The George Eliot Letters / Edited by G.S. Haight*. London, Yale, 1955. Vol. V. P. 447–448.
- 50 *Eliot G. The Morality of Wilhelm Meister // Eliot G. Selected Writings*. P. 131.
- 51 См. об этом: *Chambers J. A Personal Record*. London, 1935. P. 105.
- 52 См.: *Gill S. Wordsworth and the Victorians*. Oxford, 1998. P. 164.
- 53 *Lawrence D.H. Selected Poetry and Non-Fictional Prose*. London, 1991. P. 87.
- 54 *Lawrence D.H. Stories, Essays and Poems*. P. 409.
- 55 *Ibid.* P. 371.

- ⁵⁶ Ibid.
- ⁵⁷ Ibid. P. 368.
- ⁵⁸ Chambers J. Op. cit. P. 105.
- ⁵⁹ Кеттл А. Введение в историю английского романа. М., 1966. С. 334.
- ⁶⁰ Бернал Дж. Наука и общество. М., 1963. С. 119.
- ⁶¹ Lawrence D.H. Selected Poetry and Non-Fictional Prose. P. 87.
- ⁶² Ibid. P. 88.
- ⁶³ Houghton W.E. Op. cit. P. 111, 112.
- ⁶⁴ Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. М., 2001. С. 236.
- ⁶⁵ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 286.
- ⁶⁶ D.H. Lawrence. «The Rainbow» and «Women in Love»: A Selection of Critical Essays / Edited by Colin Clarke. London, 1969. P. 64.
- ⁶⁷ Ibid. P. 30.
- ⁶⁸ Chambers J. A Personal Record. P. 97.
- ⁶⁹ См.: The Letters of D.H. Lawrence / Edited by J.T. Boulton. London, 1979. P. 88.
- ⁷⁰ По Чамберсу, Лоуренс полагал, что Мэгни вышла замуж за Филиппа; в этом виделось ему нечто противоприродное. См.: Chambers J. A Personal Record. Op. cit. P. 98.
- ⁷¹ Oxford Reader's Companion to George Eliot / Edited by J. Rignall. Oxford, 2001. P. 205.
- ⁷² Beer G. Darwin's Plots: Evolutionary Narratives in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction. London, 1983. P. 102–103.
- ⁷³ The Letters of D.H. Lawrence / Edited by J.T. Boulton. V. II. Op. cit. P. 101.
- ⁷⁴ Цит. по: Arblaster A. The Rise and Decline of Western Liberalism. Oxford, 1987. P. 65.
- ⁷⁵ Lawrence D.H. Stories, Essays, and Poems. P. 382.
- ⁷⁶ См. об этом подробнее: Проскурнин Б.М., Хьюитт К. Роман Дж. Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Пермь, 2004; Проскурнин Б.М. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь, 2005.
- ⁷⁷ См. об этом: Critical Essays on George Eliot. London, 1970. P. 7.
- ⁷⁸ Oxford Reader's Companion to George Eliot. P. 205.
- ⁷⁹ См. об этом: Ford G.H. Introductory Note to D.H. Lawrence's Prologue to «Women in Love» // D.H. Lawrence. «The Rainbow» and «Women in Love»: A Selection of Critical Essays. P. 35–42.
- ⁸⁰ Eliot G. The Mill on the Floss / Edited and Introduced by G.S. Haight. Oxford, 1981. P. 518.
- ⁸¹ Eliot G. The Mill on the Floss. P. 520.
- ⁸² Lawrence D.H. Women in Love. Edited with an Introduction and Notes by Ch. L. Ross. Penguin, 1989. P. 249.
- ⁸³ Ibid. P. 248.
- ⁸⁴ Ibid. P. 249.
- ⁸⁵ Eliot G. The Mill on the Floss. P. 521.
- ⁸⁶ Lawrence D.H. Women in Love. P. 251.
- ⁸⁷ Ibid. P. 251–252.
- ⁸⁸ Oxford Reader's Companion to George Eliot. P. 206.
- ⁸⁹ Eliot G. The Mill on the Floss. Op. cit. P. 408–409.
- ⁹⁰ См. об этом подробнее: Горбунова Н.В. Метафоры познания в творчестве Дж. Элиот: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
- ⁹¹ Элиот Дж. Миддлмарч. М., 1988. С. 317–318.
- ⁹² Eliot G. Daniel Deronda / Edited with an Introduction by Barbara Hardy. Penguin, 1986. P. 91.

- 93 Ibid. P. 146–148.
- 94 См. об этом: *Bonaparte F.* Will and Destiny. New York, 1975; *Easterling P.E.* George Eliot and Greek Tragedy // *George Eliot Review*. 1994. № 25; *Guth D.* Philip: The Tragedy of «The Mill on the Floss» // *Studies in the Novel*. 1983. № 4; *Tomson D.* «Felix Holt, the Radical» as Classic Tragedy // *Nineteenth Century Fiction*. 1961. Vol. 16. № 1; *Проскурнин Б.М.* Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь, 2005.
- 95 *Eliot G.* The Mill on the Floss. Op. cit. P. 515.
- 96 *Jones R.T.* George Eliot. Cambridge, 1970. P. 70.
- 97 *Lerner L.* Truth-tellers. London, 1967. P. 235, 236.
- 98 *Лукайс А.Л.* Проблемы натурализма в английской прозе второй половины XIX века (Дж. Элиот, Дж. Мур, Дж. Гиссинг, А. Моррисон): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГУ, 1991. С. 13.
- 99 Цит. по: *Ивашева В.В.* Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М., 1974. С. 12.
- 100 *Дрэббл М.* Камень на шее. Мой золотой Иерусалим: Романы. СПб., 2000. С. 280–281.
- 101 Глава «Семейный совет» из третьей книги романа.
- 102 Там же. С. 259.
- 103 Там же. С. 234.
- 104 Там же. С. 259.
- 105 Там же. С. 281.
- 106 Там же. С. 468.
- 107 Согласимся с мнением В.В. Ивашевой, что в «Моем золотом Иерусалиме» дело не только в противостоянии поколений, а в обретении новых жизненных ориентиров и ценностей, потребность в которых особенно остро ощущалась в конце шестидесятых (*Ивашева В.В.* Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945–1977: Очерки. М., 1979. С. 278).
- 108 *Дрэббл М.* Камень на шее. Мой золотой Иерусалим. Цит. изд. С. 471.
- 109 Там же. С. 476.
- 110 *Лессинг Д.* Лето перед закатом // *Иностранная литература*. 1977. № 6. С. 65.
- 111 *Элиот Дж.* Миддлмарч. С. 437.
- 112 *Лессинг Д.* Лето перед закатом. С. 83–84.
- 113 *Hardy B.* Introduction // *Eliot G.* Daniel Deronda. P. 7.
- 114 См. об этом подробнее: *Проскурнин Б.М.* Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь, 2005.
- 115 См.: *Спенсер Г.* Прогресс, его закон и причина // *Спенсер Г.* Опыты научные, политические и философские. Минск, 1999. С. 22.
- 116 *The George Eliot Letters* / Edited by G.S. Haight. London; Yale, 1957. Vol. IV. P. 96–97.
- 117 *The George Eliot Letters* / Edited by G.S. Haight. London; Yale, 1955. Vol. III. P. 200–201.
- 118 *Eliot G.* Review on «The Progress of the Intellect» by R.W. Mackay // *Eliot G.* Selected Critical Writings. P. 19.
- 119 *Гарди Т.* Тэсс из рода д'Эрбервиллей. Джуд Незаметный. М., 1970. С. 397.
- 120 *Элиот Дж.* Мельница на Флоссе. М.; Л., 1963. С. 294.
- 121 *Элиот Дж.* Миддлмарч. С. 739.
- 122 См.: *Oxford Reader's Companion to George Eliot*. Op. cit. P. 436.
- 123 Разумеется, речь не идет о тотальном вытеснении объективного субъективным, а о новом характере отношений между ними. Кроме того, надо помнить, что в литературе XX века «чистая» эпика продолжает существовать — хотя все меньше и меньше — и оказывать свое воздействие на литературный процесс (особенно в первой его половине).

- ¹²⁴ Анастасьев Н.А. Обновление традиции. Реализм XX века в противоборстве с модернизмом. М., 1984. С. 10–11.
- ¹²⁵ Цит. по: *Blamires H. Twentieth-Century English Literature. Second Edition.* Macmillan, 1986. P. 158.
- ¹²⁶ Но изучение историко-литературных работ, посвященных викторианству и Джордж Элиот в XX веке, убеждает, что еще в конце 1930-х годов критики заговорили о возрождении актуальности викторианского искусства слова. В работе «По направлению к двадцатому веку: Статьи о духовной культуре XIX века» мы читаем: «Девятнадцатый век содержит в себе объяснение века двадцатого...» (*Towards the Twentieth Century: Essays in the Spiritual History of the Nineteenth Century / Edited by H.V. Routh. Cambridge, 1937. P. 1*).
- ¹²⁷ Об этом М. Брэгг говорил автору во время личной встречи в августе 1993 года в Лондоне.

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ В «БИОГРАФИЯХ ДУШИ» У. ВОРДСВОРТА И В. ВУЛФ: «МОМЕНТЫ ВИДЕНИЯ»

Известно, что отношение модернистов к романтизму было сложным, а подчас и негативным. Тем не менее модернистов часто называют «последними романтиками» («the last romantics»). Впервые это выражение применил по отношению к самому себе У.Б. Йейтс¹, затем его подхватили критики и под разными предлогами распространили на таких писателей, как Д.Г. Лоуренс, Р. Грейвз, В. Вулф и др.²

Общие черты, которые исследователи находят у романтиков и модернистов, связаны не только с интертекстуальностью (хотя интертекстуальным связям посвящено немало вдумчивых работ, в том числе и недавно опубликованная статья Н.В. Морженковой о романтическом дискурсе в произведениях В. Вулф³), но также историей идей. В науке прослеживали, как в творчестве модернистов отразилось романтическое понимание природы, эволюции, культуры⁴ и т.д. Многие сравнительные исследования ставят в центр внимания вопрос о влияниях в области поэтики. Отмечалось, что в модернистской литературе, так же, как и в романтической, преобладают трагикомические модусы. В начале 1970-х годов Х. Блум писал о том, как английские модернисты, подобно романтикам, контаминировали и скрещивали жанры. Одним из «гибридных» жанров, расцветших в романтическую эпоху и получивших развитие в период модернизма, был — по его терминологии — «романс-пророчество» («romance and prophesy») — своеобразное переосмысление рыцарского романа, интериоризация и психологизация странствия. Модернистский герой, как и романтический, имеет обыкновение отправляться на поиски своей идентичности, своего сокровенного «я». В его поиске немалую роль играет интуиция и способность к чувственному постижению того, что не вполне доступно рациональному мышлению.

К началу 1980-х годов повысился интерес ученых к структурам сознания и подсознания, а также к их отражению в литературе. В связи с этим новый импульс получили исследования в области поэтики композиции, которые продолжаются до сих пор. Среди этих исследований упомянем три, уделяющих особое внимание так называемым «моментам видения» — основным структурообразующим

единицам как романтических, так и модернистских сочинений. Это «Эпифания в модернистском романе» Мориса Бежа (1971), «Поэтика эпифаний: истоки модернистского "литературного момента", уходящие в XIX век» Эштона Николса (1987), «Парадигмы эпифании: От У. Вордсворта к Л.Н. Толстому, В. Патеру и Э.Б. Барретт-Браунинг» Мартина Бидни (1997)⁵.

Примечательно, что современные англоязычные ученые в качестве общего названия для «моментов видения» используют слово «epiphanies». Эта традиция установилась под влиянием терминологии Джеймса Джойса. В контексте литературы XVIII–XIX веков для обозначения аналогичных «моментов видения» чаще используют термин «visions», что легко прослеживается в названиях специальных исследований⁶. Однако особенности терминологии этим не исчерпываются. Углубляясь в творчество каждого романтического или пост-романтического литератора, ученые вынуждены уточнять терминологию в индивидуальном порядке.

Дело в том, что природа видений может быть совершенно различна: одни видения сопровождают горячечный бред, другие возникают в результате наркотического опьянения, третьи приходят как бы извне и являются религиозным откровением, дарованным свыше, четвертые рождаются как прозрение — осознание какой-либо идеи, над которой человек долгое время сознательно размышлял, и т.д. Далеко не все литераторы пытались классифицировать описываемые видения или вникать в причины их возникновения. Но у многих были особенные «моменты видения», то есть такие моменты, когда герой словно пробуждается, испытывает необыкновенную остроту ощущений и становится особенно восприимчив к внеположному миру. Для обозначения таких моментов многие авторы любили изобретать свои собственные метафоры. Так Т. Харди использовал термин «минуты озарения» («moments of vision»), У. Стивенс — «мгновения пробуждения» («moments of awakening»), У. Фолкнер — «ослепительное сияние» («a flash», «a glare»), Дж. Джойс — «эпифании» («epiphanies»). Что касается Вирджинии Вулф, в ее «словаре» было несколько метафор, из которых в современном литературоведении «прижились» «моменты бытия», «моменты видения» («moments of being», «moments of vision») и — более образные — «маленькие вседневные чудеса», «распускающиеся цветочные бутоны», «вспышки спичек во тьме»⁷.

Первыми в англоязычной литературе «моменты видения» такого рода — скорее психологические, чем религиозные — стали описывать романтики. Они мечтали отойти от эмпиризма XVIII века, «оживить» ту «мертвую вселенную», которая досталась им в наследство от предыдущего поколения поэтов (см. об этом, например, сонет Вордсворта «Нас манит суеты избитый путь...»). Когда воображение проявляет себя (что случается непредсказуемо), поэт испыты-

вает «момент видения»: весь мир словно оживает у него на глазах, становится одухотворенным.

Важный момент состоит в том, что старшее поколение английских романтиков противопоставляло *воображение* не только *рассудочности* (рационализму XVIII века), но и *фантазии* (то есть оторванному от реальности вымыслу, волшебной сказке, древней подзабытой мифологии). Под *воображением* английские романтики понимали и поэтическое вдохновение, и особое умное созерцание, доступное только духовно развитым личностям, поэтам и пророкам. А *фантазия*, как они полагали, свойственна даже тем, кто не занимается своим духовным развитием.

Считалось, что картины воображения никогда не расходятся с реальностью: воображение придает увиденному оттенок великолепия, помогает острее и многомернее увидеть то, что реально существует. Фантастические зарисовки, напротив, всегда иллюзорны. Фантазия заставляет человека забыть о действительности, поддаться эскапистским настроениям, погрузиться в пьянящие мечтания.

В истории человеческой мысли английские романтики были не первыми и не единственными, кто разрабатывал учение о воображении. Достаточно вспомнить средневековую эстетику, предромантическую и романтическую немецкую философию. Однако английские романтики (особенно старшее поколение) попытались не только по-своему объяснить это понятие, но также на его основе создать особую «поэзию воображения», противостоящую «поэзии фантазии».

Поскольку у каждого из английских романтиков есть своя специфика в толковании воображения⁸ (Колридж, например, в отличие от Вордсворта, выделял два вида воображения: первичное — присущее всем людям — и вторичное — присущее даровитым творцам, пророкам, поэтам), то и в трактовке «моментов видения» (как «производного» воображения) наблюдаются различия.

В данной статье мы остановимся только на «моментах видения», описанных Вордсвортом. Он называл «моменты видения», рожденные воображением, «местами времени» («spots of time»). К видениям, возникшим благодаря фантазии, он никогда этот термин не применял. Так повелось начиная с первых черновиков поэмы «Прелюдия, или Становление сознания поэта» («The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind», 1798). Вордсворт усердно работал над поэмой почти всю свою творческую жизнь: с 1798 по 1839 годы. Опубликована она была сразу после смерти поэта в 1850 году.

По причине погруженности автора «Прелюдии» в процессы, происходящие в человеческом сознании, а также из-за относительной сбивчивости, прерывистости повествования⁹ сегодня ее нередко называют «первой модернистской поэмой», написанной на английском языке¹⁰.

«Прелюдия» — это эпическая биография души Вордсворта. В ней описывается, как у героя (как бы состоящего из нескольких лирических «я») постепенно развивается воображение, как он учится осознавать то, что происходит с его душой и как он постепенно становится поэтом. Поэма представляет собой упорядоченную последовательность «моментов видения», настигающих героя среди его повседневных забот. В такие моменты для героя пространство и время как бы сливаются воедино (отсюда столь необычный неологизм Вордсворта «места времени»), что обуславливает остроту и цельность восприятия всего происходящего. Сторонний наблюдатель может вовсе не заметить перемен в душе героя. Для английских романтиков (а позже и модернистов) исключительно важен этот акцент на субъективности восприятия. «Моменты видения» глубоко врезаются в память героя; из таких «spots of time» и складывается романтическое «я»¹¹. Возвращаясь на всем протяжении жизни к своим прежним «озарениям», переживая их заново, романтический герой начнет лучше понимать свой внутренний мир, свою «самость». Вордсвортовская система видений кумулятивна: каждое «место времени» у него занимает определенную, значимую позицию на пути становления личности.

Поскольку в последние годы жизни Вордсворт обрел в Англии особую известность (он умер, занимая почетный пост поэта-лауреата при королеве Виктории), его публикации всегда вызывали интерес читающей публики. С 1850 года, то есть с момента публикации, «Прелудию» читают все англоязычные литераторы (полный научный перевод на русский язык сейчас только готовится к публикации). Из современников Вордсворта «Прелудию» прекрасно знали, например, А. Теннисон, который был лично знаком с Вордсвортом и занял пост поэта-лауреата после его смерти в 1850 году, и Элизабет Барретт-Браунинг, которая в ответ на «Прелудию» в 1856 году опубликовала свой вариант биографии души художника, сделав главной героиней женщину, — поэму «Аврора Ли». Последующие поколения англичан с детства привыкли листать том «Прелюдии» в тиши домашних библиотек. Среди них была и Вирджиния Вулф.

Став писательницей, Вулф продолжала возвращаться к чтению «Прелюдии». Она интересовалась психологическим становлением героев, их напряженной душевной работой. Она перечитывала поэму в процессе работы над романом «Миссис Дэллоуэй». Строки 458–469 из книги VII «Прелюдии» привлекли внимание Вулф настолько, что отметив их в книге, она оставила запись в дневнике: «Хорошая цитата для одной из моих книг»¹². Имеются в виду размышления Вордсворта о важности жизненных переживаний, которые на первый взгляд кажутся мелкими, не стоящими никакого внимания. При этом эту цитату, потому что Вулф возвращалась к ней неоднократно

но. Работая над романом «Волны», она дословно переписала ее в свой дневник (запись от 22 августа 1929 г.):

The matter that detains us now may seem,
To many, neither dignified enough
Nor arduous, yet will not be scorned by them,
Who, looking inward, have observed the ties
That bind the perishable hours of life
Each to the other, and the curious props
By which the world of memory and thought
Exists and is sustained. More lofty themes,
Such as at least do wear a prouder face,
Solicit our regard; but when I think
Of these, I feel the imaginative power
Languish within me...

(«The Prelude» 1850, Bk. VII, ls. 458–469).

(Предмет наших раздумий, возможно, покажется пустым и незанятым. Но не тому, кто, заглянув в себя, увидит нити, связующие хрупкие мгновенья жизни между собой, и чудные крепления, которыми держится мир памяти и мыслей. Есть темы поизысканнее, более возвышенные с виду. Но от них мое воображение меркнет.— Подстрочник мой.— Е.Х.-Х.)

Вирджиния Вулф была — по меткому выражению Э.М. Форстера — «поэтом, старающимся создать поэтическое произведение, весьма похожее на роман»¹³. Сама Вулф неоднократно высказывала сожаление, что от нее — как от прозаика — не ожидали использования многих поэтических средств: ее арсенал должен быть беднее, чем у поэта, а возможности стесненнее.

В 1919 году она публично сформулировала свою позицию по отношению к нарративным методам, которые бытовали в современной ей новеллистике, показав, что эти методы устарели (речь идет о знаменитом очерке о Г. Уэллсе, А. Беннете и Дж. Голсуорси). Сходные мысли отразились и в личном дневнике Вулф: «Я хочу,— писала она,— чтобы каждый атом был насыщенным. Хочу <...> передать момент в его целостности... Момент сочетания мысли, ощущения, голоса моря. Тщетность и мертвенность возникают тогда, когда включают все то, что не относится к моменту; это отвратительная вещь — повествование у романистов; описание промежутка времени от завтрака до обеда: это фальшиво, нереально, только условность. Зачем допускать в литературу что-либо, не являющееся поэзией,— я подразумеваю под этим насыщенность»¹⁴. Каким образом поэты изображали «насыщенность», расшифровано, в частности, в сборнике «Обычный читатель» (над которым В. Вулф начала работать в 1921 году). Там Вулф заметила, что романист (в отличие от поэта)

принужден «смотреть под ноги, а не в небеса» и подменять жизнь описаниями, вместо того, чтобы вскрыть ее через озарение¹⁵.

Озарениям, особым «моментам бытия» («moments of being»), или «моментам видения» («moments of vision») с 1921 года В. Вулф посвящает свои романы, художественно-биографические повести и многие короткие рассказы. Оставив искусство разработанного сюжета и реалистичных описаний, Вулф оттачивает приемы монтажа: она собирает свои произведения из обрывочных впечатлений и эмоционально окрашенных промежутков времени, пережитых разными персонажами.

То, что этот монтаж напоминает череду вордсвортовских «мест времени», внимательные читатели заметили задолго до 1960-х годов, когда стали появляться первые научные толкования вордсвортовской систематики «моментов видения». Наблюдения эти, впрочем, приводили вскользь. К примеру, Бернард Блэкстоун, опубликовавший в 1949 году известные комментарии к романическому творчеству В. Вулф (в которых он рассматривал, как в ее творчестве отразились проблемы, связанные с любовью, браком, семьей, моралью), написал об озарениях Вулф всего лишь несколько емких фраз. Ученый указал на сходство вулфовских озарений с вордсвортовскими «местами времени» и выделил те романы Вулф, к которым, с его точки зрения, это наблюдение применимо: «Ночь и день» (1919); «Понедельник или вторник» (1921); «Комната Якова» (1922); «Миссис Дэллоуэй» (1925); «На маяк» (1927); «Орландо» (1928); «Волны» (1931).

За следующие два десятилетия сравнительное литературоведение в области поэтики композиции углубилось — и в 1971 году вышла монография Мориса Бежа, в которой отдельная глава была посвящена генезису и особенностям вулфовских «моментов бытия». Бежа показал, какое влияние на поэтику озарений Вирджинии Вулф оказали Джозеф Конрад и Томас Харди (у них писательница позаимствовала термин «моменты бытия»), Лоренс Стёрн (у него Вулф почерпнула различные способы изображения относительности времени), Марсель Пруст (у которого Вулф научилась улавливать связь прошлого с настоящим), члены группы Блумсбери (от которых писательница узнала о концепте так называемой «чистой формы» — «pure form», — вдохновившей ее на то, что в наше время А.А. Аствацатуров удачно назвал обнажением «бестелесной энергии»¹⁶).

Бежа также внимательно проследил, как Вулф изображала моменты интенсивного переживания в коротких рассказах («Moments of Being: Slater's Pins Have No Points», 1928; «The Lady in the Looking-Glass: A Reflection», 1929) и в романах («Миссис Дэллоуэй», «На маяк»). Бежа ввел в научный обиход понятия «ретроспективного» и «объединенного, коллективного» озарений («retrospective epiphany»; «integrating, shared epiphany»¹⁷), характерных для В. Вулф. Первый

тип озарений наиболее часто встречается в романе «Миссис Дэллоуэй», поскольку многие персонажи, погружаясь в воспоминания, заново переживают яркие события из своего прошлого. Второй тип озарений — «коллективный» — изобретение писательницы. «Коллективные озарения» — это места слияния мысленных потоков нескольких персонажей в момент общего интенсивного переживания.

Каждый роман Вирджинии Вулф — или лучше сказать, каждая художественная биография, поскольку повесть «Флаш» романом не является, — представляет собой череду «моментов бытия». Вот почему эти произведения целесообразно сопоставить с «местами времени» Вордсворта. Это новый ракурс в сравнительном литературоведении: в упомянутых выше трудах исследователи-компаративисты соотносят озарения модернистов с произвольно вычлененными фрагментами из «Прелюдии»; мы же будем рассматривать вордсвортовские «места времени» в их совокупности.

* * *

Прежде всего стоит обратиться к композиции «Прелюдии» в целом, обращая внимание на те «места времени», реминисценции к которым содержатся в сочинениях В. Вулф.

По 14-ти книгам автобиографической поэмы Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта» распределено более 30-ти «моментов видения»¹⁸, или «мест времени» — моментов, когда воображение героя проявляет себя наиболее ярко и он совершает какое-либо психологическое открытие. У Вордсворта попытка детально описать процесс превращения обычных бытийных эпизодов в достопамятные, которые особенно влияют на становление характера. Это может быть узнавание своего отражения в зеркале или воде, осознание своего призвания или просто переживание нахлынувшего чувства стыда после совершенной мелкой кражи. Все «моменты видения» различны по интенсивности. Вордсворт приходит к выводу, что значимость каждого «места времени» аккумулируется как при возвращении к нему на новом жизненном витке, так и при возникновении новых прозрений / озарений. Каждое «место времени» является определенной ступенью в истории интеллектуального и душевного развития человека.

Книга I «Прелюдии», озаглавленная «Вступление: Детство и школьные годы», посвящена активному движению (играм, бегу, гребле) и проявлениям мальчишеского своеволия — выходам за пределы физически обозначенных границ. Первые три «места времени» — Кража вальдшнепов (I: 306–325); Разорение вороньих гнезд (I: 326–339); Похищение ялика (I: 357–400) — это первые моменты пробуждения совести в ребенке, когда он начинает чувствовать, что плод преступного своеволия горек. Осознание своей вины приходит

к ребенку не путем моральных нотаций, а через окружающие его образы. При содействии воображения мальчик метафоризирует природу — и в ее явлениях ему слышится и видится укор за совершенный проступок.

Так, похитив ялик, герой «Прелюдии», мальчик, от души наслаждается греблей. Но внезапно, отплыв на некоторое расстояние от прибрежных холмов, он чувствует, что его — словно преступника — преследует нечто ужасное и необъяснимое. Мальчик видит, как у него на глазах растет гигантский холм. Он чувствовал, что достоин преследования и кары. Испугавшись вида растущего холма и потрясенный осознанием вины, паренек возвращает ялик на место в грот. Разумеется, ничего сверхъестественного в этом видении не было: Вордсворт описал оптический эффект, известный в любой холмистой местности. Ближние холмы всегда заслоняют собой более высокие удаленные вершины. Но стоит отойти от этих холмов на некоторое расстояние, как скрывавшиеся от глаз вершины вытягиваются вверх и начинают доминировать над окрестностями. Примечательно, что угонщик лодки столь остро воспринял этот эффект и истолковал его как некое моральное напоминание. Тогда он еще не понял, что на самом деле слышал голос не природы, а своей совести, что «догонявший» его громадный холм — плод не природы, а его собственного воображения. Так «моменты видения», являвшиеся герою в детстве и обнаруживавшие силу воображения, влияли на становление сознания мальчика, но не могли быть им адекватно истолкованы. Понимание важности внутреннего голоса при восприятии внешнего мира приходит к поэту лишь с годами, равно как и осознание смысла психических процессов.

В Книге II «Школьные годы (продолжение)» — юный герой по-прежнему считает своей главной наставницей природу. Он желает испытать чувство полного с ней единения, вплоть до отказа от своего обособленного «я». Как бы растворяясь в природе, подросток одушевляет ее, говоря: «Природе неживой я приписал то, чем обладал лишь сам» («To unorganic natures were transferred / My own enjoyments», II: 391–392). Все «озарения» этой книги поэмы — Гребля и остров Леди Холм (II: 54–77); Скачки к Фернесскому аббатству (II: 94–137); Пирушки в трактире «Белый лев» (II: 138–177); «В одиночестве под звездами» (II: 288–322) — создают иллюзию достижения абсолютной свободы путем саморастворения в предметах внешнего мира. Однако Вордсворт считает такое отношение к природе (в ущерб сохранению памяти о своем внутреннем мире) лишь промежуточной стадией, которую взрослеющий поэт должен «перерасти». И герой начинает «перерастать» ее в Книге IV «Летние каникулы».

Находясь на летних каникулах в Озерном крае, Вордсворт впервые серьезно задается вопросом «Что есть человек?» Он новыми глазами смотрит на сельских жителей и понимает, что надо стре-

миться быть не «естественным человеком» и не «цивилизованным» (как озорная студенческая братия Книги III «Кембридж»), а «духовным». Это психологическое озарение приходит к нему тогда, когда он наблюдает за своей старой няней Анной Тайсон, задремавшей над Библией.

Другое «место времени» — эпизод «В тихо плывущей лодке», IV: 256–273) — помогает Вордсворту понять, что нельзя полностью слиться с Природой. Перегнувшись через борт лодки, он ясно видит, что водоросли, рыбы, отразившиеся в воде облака и его собственное отражение кажутся неким целостным единством только в воде. На самом деле у него есть свое собственное человеческое лицо, своя идентичность. Можно сказать, что это «стадия зеркала» по-вордсвортовски. «Прелюдия», написанная задолго до работ Ж. Лакана и до расцвета детской психологии как науки, по-своему трактует эту стадию развития человека. В эпизоде с лодкой Вордсворт — уже студент. Его психологическое открытие носит персоналистический характер и предшествует осознанию не своего единого телесного образа («я» как субъект, а затем как индивидуум), а осознанию своего призвания и судьбы («я» как личность).

Это момент, когда человек впервые начинает понимать себя как единство сознательных поступков, усилий, свершений. Он осознает, что в человеке есть какое-то особенное духовное «человеческое ядро» (букв. «центр»: «an appropriate human centre», IV: 329), которое всегда должно оставаться цельным. Это осознание «неразрывности» своего сокровенного «я» даже при приближении к трансцендентному и при потере ощущения собственного тела отличает Вордсворта от английских романтиков второго поколения (например, Дж. Китса, П. Шелли), которые порою стремились к «саморастворению» в природе и во множестве своих персонажей, а Вордсворта критиковали за излишнюю, по их мнению, «эгоцентричность». В. Вулф, как мы увидим ниже при обсуждении романа «Волны», не разделяла вордсвортовскую персоналистическую точку зрения: она связывала трансцендентное с растворением человеческого «я», с полной элиминацией «самости».

Книга V, озаглавленная «Книги», богата полуфантастическими встречами со смертью. Герой то засыпает и видит во сне картины предвещающие гибель всего мира, то уносится воспоминаниями в детство и думает об умерших людях как о чудесных, почти сказочных фигурах. Поскольку тема смерти является одной из центральных и в художественных биографиях В. Вулф, остановимся подробнее на соответствующих эпизодах «Прелюдии».

Одно такое «место времени» называется «Сон об Арабе-Кихоте» (V: 50–140). Вордсворту во сне является странный всадник: его внешность постоянно меняется: всадник превращается то в испанского идадьо, то в араба-бедуина. Этот Араб-Кихот с копьем напе-

ревес скачет во весь опор по пустыне, уходя от настигающего его на-
поднятия. Подскакав к Вордсворту, он показывает камень и ракови-
ну, называя их соответственно «книгой книг науки» и «книгой книг
поэзии» (ее можно прикладывать к уху и слушать пророческую по-
эзию). Обе «книги» символизируют творческие достижения всего
человечества, которые всадник желает где-нибудь закопать, чтобы
спассти от потопа. Внезапно пробудившийся герой так и не узнал,
были ли спасены — и как? — великие книги человечества.

Другое «место времени» — «Парнишка из Уинандера» (V: 364–
397). Это причудливый рассказ о гениальном мальчике, который
умел тонко понимать природу и подражать ей. Стоя у могилы уинан-
дерского парнишки на церковном кладбище недалеко от своей шко-
лы, герой размышляет об этом ушедшем человеке, про которого он
много слышал. Но знать друг друга им не привелось. Рассказывали,
что парнишка настолько искусно владел языком птиц, что те прини-
мали его за своего и «беседовали» с ним. Как ему это удавалось, по-
ведать мог только он сам. Теперь для героя эта тайна навсегда оста-
ется закрытой.

Третье «место времени», рисуящее картину смерти в книге V,
связано с гибелью одного из незнакомых Вордсворту школьных учи-
телей, который захлебнулся во время купания. Это эпизод «Ворох
белья на берегу озера» (V: 426–459). Шестилетний Вордсворт слу-
чайно нашел на берегу оставленную кем-то одежду, не подозревая,
что ее хозяин недавно утонул. Когда на следующий день взрослые
выловили утопленника из воды, тело напомнило мальчику искусст-
венные изваяния, заколдованные фигуры и волшебные вазы, о кото-
рых он знал из сказок. Смерть незнакомца не напугала мальчика: она
потрясла его своей загадочностью, как потрясает новонайденный ар-
тефакт, который невозможно до конца расшифровать.

Все эти встречи со смертью пробуждают в герое в равной мере и
желание поближе познакомиться с историями представших его взо-
ру образов, и желание придумать для них свое продолжение. Иными
словами, эти «места времени» активизируют работу не только вооб-
ражения, но и фантазии — и потому не являются «вершинными» в
автобиографии поэта. Поэт должен научиться четко разделять эти
две способности своего сознания — более примитивную фантазию и
более творческое воображение. Такой прорыв становится возмож-
ным в Книге VI «Кембридж и Альпы».

Герой (будучи студентом Кембриджа) отправляется в Альпы,
сравнившиеся своими возвышенными видами. Сначала он смотрит на
горы очень внимательным, но совершенно бесстрастным взглядом.
Следуя доводам рассудка, он пытается рассматривать достопримеча-
тельные пейзажи с тех зрительных позиций, которые рекомендованы
путешественникам во всевозможных руководствах. Однако такое
рационализированное созерцание совершенно не трогает душу героя.

Тогда он призывает на помощь фантазию и мысленно приукрашивает пейзаж, представляя себе, что он гуляет по чудесным сказочным просторам. Он получает радость от созерцания, но весьма недолгую. Этот эксперимент заканчивается тем, что герой теряет в горах дорогу. Наконец после долгих опасных блужданий, сумев — через усилие — понять иностранную речь местного альпийского крестьянина, договориться с ним, Вордсворт возвращается на верную тропу («Переход через Альпы по Симплонскому перевалу», VI: 557–640). Он с удивлением обнаруживает, что оставил известные пейзажи — включая вершину перехода — позади, мысленно никак их не отметив. Но вместе с тем, у героя вдруг открываются глаза на истинное величие реального пейзажа. Это не тот пейзаж, который отмечен в руководствах, и не пейзаж выдуманных картин, который герой пытался мысленно «подставить» взамен действительности, а самые настоящие Альпы. На героя внезапно находит прозрение: окрестности с самыми обычными видами открываются ему в ином, возвышенном свете. Он чувствует необыкновенный прилив сил и понимает, что острота восприятия зависит от собственного душевного настроя. Впервые в «Прелюдии» поэт дает определение той силе, которая способствует ясному и одухотворенному восприятию мира. Он называет эту силу «Воображением» (Bk. VI, ls. 592–616)¹⁹. В отличие от фантазии, уводящей в мир фикций и иллюзий, воображение способно приблизить человека к действительности, и через нее — к трансцендентному, к Богу — так считает поэт.

Дальнейшие книги вордсвортовской «Прелюдии» предоставляют меньше материала для переключек с В. Вулф. Исключение составляет разве что финальное озарение поэмы, связанное с восхождением Вордсворта на гору Сноудон в Уэльсе (Bk. XIV, ls 1–129). Именно на склонах Сноудона, согласно «Прелюдии», поэт окончательно осознал себя настоящим художником слова. Взявшись на Сноудон, Вордсворт собирался встретить восход солнца. Но увидел он совсем не то, что было важно для его спутников. Вместо утренней зари, его взору предстала местность, озаренная луной. То, что герой обманывается в своих ожиданиях и его глазам предстает другая картина — не та, которую он мечтал увидеть, — и то, что неожиданность в итоге оборачивается не разочарованием, а новым чудесным открытием, — это типично вордсвортовский ход при описании озарений²⁰.

Так под сияющей луной на вершине Сноудона стоял Вордсворт, ниже простирался густой туман, поделивший мир надвое: вверх находились Луна, Поэт и вершина Сноудона; внизу — всё остальное. В толще тумана зиял сине-зеленый провал, сквозь который далеко внизу виднелся краешек земли и моря. Пораженный увиденным, поэт воспринял весь этот пейзаж как символ могущественного вселенского разума. Центральный провал в тумане («blue chasm») герой

воспринял как связующий туннель, по которому мысль, окрыленная воображением, может подниматься в наивысшие сферы ясного разума и спускаться в глубочайшие бездны подсознания. Стоя на Сноудоне, Вордсворт оказался в диалоге уже не с Природой, а с «величественным интеллектом», черпающим свою мощь в трансцендентном мире («majestic intellect», «a mind sustained / By recognition of transcendent power», XIV: 67; 74–75). Умение вести такой диалог и есть внутренняя свобода — она же свобода истинная («this freedom in himself <...> / For this alone is genuine liberty», XIV: 131–132), — заключает поэт. А умение созерцать и видеть, по Вордсворту, есть признак зрелости художника²¹. В этом финальном «месте времени» герой достигает наивысшей степени самосознания. Он связывает понятие воображения с трансцендентным, пытается выразить свои переживания при помощи философских терминов.

Итак, в поэме «Прелюдия» описано становление сознания поэта. Вордсворт-герой последовательно проходит несколько стадий внутреннего раскрепощения: от преступного своеволия, через свободное общение с людьми из совершенно разных сословий и стран, через отказ от утопических идеологий, к трансцендированию. На этом пути «места времени» играют роль своего рода ступеней. Каждое озарение, согласно Вордсворту, имеет определенное место в биографии души поэта или художника. Так опыт преступного своеволия (похищение ялика) и опыт осознания своего призвания (начавшегося с рассматривания своего отражения в воде), как правило, предшествует прельщению утопиями (Великая французская революция — книги IX–XI) и тем более опыту встречи с трансцендентным (эпизод на Сноудоне). Такова логика вордсвортских озарений. Обратившись к Вулф, не будем об этой логике забывать.

* * *

В соответствии с различными подходами к выявлению опорных эпизодов повествования возможны и разные методы описания структуры художественного произведения. Опираясь на работы, посвященные выделению отдельных «моментов видения» в романах В. Вулф, здесь мы попытаемся ответить на два вопроса: (1) как вулфовский монтаж из «моментов видения» меняется от романа к роману; (2) как меняется от романа к роману соотношение вулфовского монтажа с вордсвортской прогрессией «мест времени».

Для этого мы обратимся к художественным биографиям Вулф, обращая внимание не на фабулу и не на общую сюжетную канву произведения (которая успешно описана в ряде научных работ²²), а на эпизоды, маркированные с точки зрения поэтики озарений. Фокус нашего внимания, таким образом, в некоторых случаях сместится на «пороговые» героев.

В первом романе Вирджинии Вулф «По морю прочь» (1915), в котором Блэкстоун не нашел настоящих «мест времени», уже заметен интерес писательницы к особым моментам становления характера героев, осознаваемых ими как некое открытие и видение. Опишем один из таких моментов, когда главная героиня романа — юная англичанка Рэчел — определяется с тем, какое восприятие мира ей ближе — рассудочное или исполненное воображения. Выбирая последнее, она, по сути, становится на путь романтической героини.

Происходит это так. Рэчел совершает первое путешествие за границу на судне своего отца, где также находятся гости: Ричард Дэллоуэй с супругой. Беседуя с ними о литературе, Рэчел как бы познает две модели поведения: рассудительную (представленную романами Джейн Остен) и мечтательную (привнесенную лирикой П.Б. Шелли). Супруги Дэллоуэй явно отдают предпочтение рассудительности. Когда же ослабевший после морского шторма Ричард совершает безрассудный поступок (оставшись с Рэчел наедине, он внезапно поддается порыву чувств и неожиданно ее целует), для героини это становится мощным толчком к размышлению о себе и о своих чувствах. Рэчел оказывается на распутье: как она должна откликнуться на происшедшее: рассудительно (как героини Джейн Остен) или романтически (как визионеры Шелли)? Рэчел интуитивно отдаёт предпочтение романтической, чувственно-созерцательной модели поведения. Она выходит из каюты, наблюдает за морскими птицами, мелькающими между успокаивающихся волн, и проникается гармонией окружающего мира, воспринимая это как «озарение». К Рэчел приходит осознание, что случилось нечто дивное. Кажется, что она немного повзрослела: приобрела способность чувствовать стройную гармонию в стихийных проявлениях не только природы, но и души.

Вместе с тем — и это признак того, что мы имеем дело с ранним романом Вулф — психологическое взросление Рэчел «спровоцировано» снаружи: оно произошло благодаря внешнему потрясению, поступку постороннего человека. Всё происшедшее с Рэчел обрисовано так, словно кинокамера наблюдает за героиней со стороны. В зрелых романах Вулф камера переместится внутрь героя, акцент сместится с действий встречаемых людей на работу человеческих памяти, мыслей, чувств.

В романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» (опубликованном в 1925 году; действие происходит в 1923 году) ни один персонаж не обойден такими внешне ничем не примечательными озарениями. Чтобы читатель заметил эти ускользающие от постороннего глаза интенсивные переживания героев, писательница маркирует их, «украшает» особым образом — упоминая различные цветы. Появление разнообразных цветов на страницах «Миссис Дэллоуэй» призвано нарушать монотонность повтора других образов. Так мерно звучащий бой курантов Биг-Бена отмеряет течение «внешнего» кален-

дарного времени. Периодическое появление ножа в руках Питера Уолша то и дело напоминает о масте плоти²³. А рефрен из шекспировской пьесы «Цимбелин»²⁴, вторгающийся то в мысли Кларисы Дэллоуэй, то в думы Септимуса Смита (героев, друг другу совершенно незнакомых), устанавливает бессознательную, роковую переключку между ними. У цветов в романе другая функция: они противостоят всему неотвратимому — будь то ход времени, нужды плоти или перст судьбы. Появление цветов, клумб, бутонов указывает на чудесные прорывы в иное, психологическое измерение, где способно воскресать даже прошлое.

Где появляются цветы, там обнаруживаются и моменты видения. А начинается это с первой же фразы романа. Вулф обращает внимание на то, что миссис Дэллоуэй предпочитала покупать цветы самостоятельно. Утверждение о самостоятельности выбора служит предупреждением читателю об относительности цветочной символики в романе. Зная викторианский «язык цветов», популярный у поколения ее родителей, Вирджиния Вулф следует ему далеко не всегда. Хотя такое случается. Вспомним эпизод с пожилой женщиной (современницей королевы Виктории), которая, вздыхая, думает о своей ушедшей юности, погибшем возлюбленном и о красных астрах: согласно викторианской символике, астра становится королевой цветов, когда отцветают розы²⁵. В другом эпизоде герои Вулф сочувственно улыбаются девушке, стоящей у клумбы с гиацинтами. Заглянув в словари «языка цветов» рубежа XIX–XX веков, можно понять причину этого сочувствия: гиацинты означали расставание с любимым другом.

Зачастую Вулф руководствуется не описанными в словарях значениями цветов, а случайными ассоциациями, не поддающимися буквальной расшифровке. Вместо слова «расставание» Вулф вдруг предпочитает сказать «душистый горошек». А утверждая, что Питер Уолш достаточно погулял в свое время, писательница вдоль лондонской улочки, по которой он идет, развешивает кашпо с бледной геранью²⁶. Яркие человеческие чувства и цветы становятся в «Миссис Дэллоуэй» квазисинонимами. Вот еще один пример такого иносказания из обрывочных воспоминаний Питера Уолша о старой тетушке Елене: «...весьма грозная старуха, но к нему она благоволила, он нашёл ей какой-то редкостный цветок, а она увлекалась ботаникой...»²⁷ Примечательно, что по-английски эта фраза Вулф каламбурна, ее можно понять двояко — так, как понял ее переводчик, но также и по-другому, с юмором: Питер саму тетушку Елену «считал каким-то редкостным цветком». (Ср.: «A formidable old lady, but kind to him, for he had found her some rare flower, and she was a great botanist» — *ibid.* 61.) Не случайно тетушка благоволила к Питеру: он тонко — на многих уровнях — ее понимал, о чем свидетельствует многослойность вулфовского каламбура.

Нетрадиционные озарения, в которых Вулф, словно лучом проектора, выхватывает из недр психики то, о чем в английской литературе предыдущих веков не принято было говорить, тоже окружены цветами. Случается, что Кларисса Дэллоуэй внезапно осознает в себе латентные наклонности лесбиянки. Она вспоминает, как много лет назад она была влюблена в девушку Салли Сетон, как много оригинальности в ней замечала:

«Какие чудеса, например, вытворяла Салли с цветами. В Бортоне вдоль всего стола всегда вытягивались в ряд чопорные, узкие вазочки. Салли отправлялась в сад, охапками рвала штокрозы, далии, — наобум сочетая никогда не виданные вместе цветы, — срезала головки и пускала плавать в широких чашах. И это просто ошеломляло — особенно на закате, когдаходишь ужинать. (Тетя Елена считала, конечно, что непозволительно так дурно обращаться с цветами.)»

А затем на террасе среди цветов случилось нечто еще более необычайное: Салли поцеловала Клариссу в губы:

«И тогда была та самая благословенная в ее жизни минута подле каменной урны с цветами. Салли остановилась: сорвала цветок; поцеловала ее в губы. Будто мир перевернулся! Все исчезли; она была с Салли одна. Ей как будто вручили подарок, бережно завернутый подарок, и велели хранить, не разглядывать — алмаз, словом, что-то бесценное, но завернутое, и пока они бродили (туда-сюда, туда-сюда), она его раскрыла, или это сияние само прожгло обертку, стало откровением, набожным чувством!»²⁸

Мы процитировали этот эпизод, потому что в современной англоязычной критике он считается одним из центральных откровений в романе «Миссис Дэллоуэй». Вот почему в удостоенной множества академических наград кинокартине 2002 года «Часы» («The Hours»²⁹), которая является современным вольным переложением вулфовского романа «Миссис Дэллоуэй», немалая роль отводится поцелуям между героинями — и сняты они крупным планом. В картине возникают они тогда, когда героиням в их молчаливой горести требуется особое утешение и глубокое понимание. Повторим: это западное восприятие творчества Вулф, характерное для начала XXI века.

Нас же процитированный эпизод интересует по двум причинам: во-первых, он демонстрирует, насколько более психологически сложны — и также дерзки — озарения в «Миссис Дэллоуэй» по сравнению с видениями из романа «По морю прочь»; во-вторых, эти вулфовские моменты лобзаний резко контрастируют с какими бы то ни было «местами времени» Вордсворта. В видениях Вордсворта доминирует зрение, иногда слух. В озарения Вулф вовлечены все пять чувств, и толчком к озарению может послужить нежно-чувственное переживание.

Вирджиния Вулф обновила поэтику озарений — прежде всего в финальных сценах романа «Миссис Дэллоуэй». Это ее первое произведение, в котором она создала то, что критики, начиная с М. Бежа, называют «коллективным моментом видения», то есть местом слияния «потоков сознания» всех основных героев. Это озарение, все участники которого осознают свою причастность к бытию, к жизни, к обществу, к судьбам незнакомых и даже уже покинувших мир людей. Септимус Уоррен-Смит (молодой мужчина, контуженный во время войны в Италии, после чего он остался прикованным к креслу инвалидом), не дожидаясь очередного визита своего врача, совершает самоубийство. Слух об этом доходит до разных жителей и гостей Лондона. В том числе и до друзей Клариссы Дэллоуэй, званных к ней на ужин. Под пером Вулф погибший Септимус приобретает своего рода бессмертие, он перестает быть посторонним даже в доме Клариссы: о нем говорят и думают люди, видевшие его только издали и не знающие его имени. Он проник в думы всех героев, растворился в их мыслях, стал «участником» коллективного видения. Поддавшись общему эмоциональному всплеску, впечатлительная Кларисса домысливает причины самоубийства Септимуса, сопереживает ему, идентифицирует себя с ним, мысленно продолжая жизнь умершего.

Однако, став центром коллективного видения, Септимус не достигает трансцендентного в вордсвортовском понимании этого слова. Он не сохраняет своего сокровенного «я», а растворяется в мыслях других людей, где история его жизни и смерти переосмысливается на разные лады. И все же в череде моментов видения, представленных в романе «Миссис Дэллоуэй», саморастворение Септимуса является высшей точкой его земного пути и высшим проявлением эмпатии со стороны Клариссы. В романтической системе озарений Вордсворта подобное саморастворение оцениваются иначе: не как апофеоз, а как промежуточный этап на пути становления героя (Книга V из XIV).

У Вордсворта героем является творчески одаренный человек. Обратимся к подобным героям у Вулф — в ее следующем шедевре — романе «На маяк» (1927), в котором показана большая семья профессора Рэмзи.

В этом романе Вулф изображает героев, обладающих разными талантами. Мистер Рэмзи, философ и университетский профессор, одарен интеллектуально. Он силен логическим мышлением. Его супруга миссис Рэмзи, а в особенности ее знакомая художница Лили Бриско представляют художественный тип человека. Они одарены сильной интуицией. По сути весь роман является диалогом-конкуренцией между этими двумя ярко выраженными типами людей — интеллектуальным и художественным. Это отдаленно напоминает рассуждения об «уме ума» и «уме сердца» в «Войне и мире» Л.Н. Толстого.

С точки зрения мистера Рэмзи, интеллектуальный человек проходит путь развития, который условно можно сравнить с алфавитом, где первые буквы обозначают начальные этапы совершенствования человека, а последняя буква алфавита — вершину его развития. Приняв эту аналогию, Рэмзи считает, что из 26 букв английского алфавита он освоил 16 и остановился на 17-й букве Q³⁰. Он сознает, что у него нет выдающегося таланта, чтобы с легкостью овладеть всеми буквами, одним прыжком добравшись до последней. Но Рэмзи любит пожаловаться, что — не отвлекая его семейные заботы, жена и дети — он упорным трудом, в конце концов, смог бы добраться до интеллектуальной вершины.

Альтернативным способом оценки творческих достижений в романе «На маяк» является серия «моментов видения» художницы Лили Бриско не является главной героиней романа, но «минуты видения» посещают ее чаще, чем других. Вулф показывает художницу за работой, и мы наблюдаем несколько этапов написания картины, которой сама Лили осталась бы довольна. Встав на позицию Лили Бриско, мы увидим, что весь роман «На маяк» является историей создания одного ее полотна. Когда Лили гостит в семье Рэмзи в первой части романа, она пытается написать их дом. Настоящая домашняя атмосфера, царящая вокруг, просится на полотно и воскрешает другие далекие воспоминания художницы. Но сразу передать эту атмосферу ей не удастся. Замысел картины и есть первое озарение Лили (Часть I, секция IX). Второе озарение случается вечером во время ужина: оно помогает Лили уточнить композицию: она «вспомнила вдруг (как клад открывают), что у нее тоже — работа. Перед глазами встала ее картина. Она подумала: да, надо дерево еще продвинуть на середину; так преодолется глупо зияющее пространство. Вот что надо сделать. Вот что меня мучило. Она взяла солонку и переставила на цветок скатертного узора, чтоб не забыть потом переставить дерево» (Часть I, секция XVII). Первая часть романа, озаглавленная «У окна», закончена.

Вторая часть «Проходит время» — это долгая пауза в жизни загородного дома, который заколочен и забыт семьей Рэмзи на несколько лет. За это время в семье случается много потерь.

Спустя 10 лет (третья, последняя часть «Маяка») мистер Рэмзи пытается собрать на даче всех, кто еще остался в живых. Дорогой всем домашней атмосферы на даче уже нет, потому что миссис Рэмзи, создававшая эту атмосферу, давно умерла. Каждому герою романа по-своему не хватает радушной хозяйки дома, каждый пытается ее память завершить начатое при ней дело или выполнить давно данное ей обещание. Мистер Рэмзи, наконец, оснащает лодку, чтобы везти сына Джеймса к маяку. А Лили Бриско, оказавшись на старом месте и увидев дом, снова испытывает прилив теплых чувств. Это третье озарение, воскресившее и воспоминания о миссис Рэмзи,

прежние художественные замыслы (Часть III, секция I). Лили находит краски, устанавливает мольберт и после небольшой заминки начинает поглощенно работать. Ее работу в какой-то момент прерывает характерное для зрелых романов Вулф коллективное видение: в минуты, когда Мистер Рэмзи с Джеймсом причаливают к маяку, Лили стоит у своей почти завершенной картины. Она, сидящий неподалеку писатель Кармайкл (старинный приятель Рэмзи), сам мистер Рэмзи, Джеймс и его сестра Кэм — все думают об одном и том же: об обещании Мистера Рэмзи отвезти сына на маяк, которое он наконец сдержал.

Во многих романах Вулф общее озарение является завершающим. Здесь же — единственный случай в ее практике — роман завершается не коллективным видением, а личным озарением художницы Лили Бриско:

«Тотчас, будто ее окликнули, она повернулась к холсту. Вот она — моя картина. Да, зеленое, синее, текучие, одна другую подсекающие линии — притязанье на что-то. На чердаке повесят; замажут. Ну и что из того? — вскинулась она и снова схватилась за кисть. Посмотрела на ступени: никого; посмотрела на холст; все в глазах расплывалось. И вдруг, вся собравшись, будто сейчас вот, на секунду, впервые — увидела, — она провела по самому центру уверенную черту. Кончено; дело сделано. Да, подумала она, кладя кисть в совершенном изнеможении, — так мне все это явилось» (Часть III, секция XIII).

Таковы заключительные фразы из романа «На маяк». Лили Бриско, которую все привыкли считать плохой художницей, сумела создать свой шедевр. Этот момент видения и свершения не уступает финальному озарению из поэтической автобиографии Вордсворта (эпизод на горе Сноудон: «Прелюдия», Книга 14, стихи 1–129).

Лили Бриско напоминает вордсвортовского поэта, покорившего Сноудон, не только потому, что эта фигура автобиографична (в Лили соединились черты Вирджинии Вулф и ее сестры художницы Ванессы Белл³¹). И не только потому, что композиционно видение Лили (ее завершающий картину удачный мазок кисти) напоминает цветом и центральным расположением сине-зеленый провал в тумане, столь поразивший Вордсворта. Это сходство поверхностное, и тут Вордсворт — не единственный вдохновитель³². Важнее то, что как и у Вордсворта, видение Лили организовано по принципу обманутого ожидания, которое и приводит к откровению. Напомним: на Сноудоне Вордсворт и его друзья должны были созерцать восход *солнца*, а наблюдали *луну*, которая и вызвала озарение. У Вулф Лили Бриско, казалось бы, должна была полностью разделить восторг от прибытия героев к маяку, а в результате ее главный восторг случился позже, когда она — заново открывшимися глазами — увидела *дом* семьи Рэмзи и воскресила его теплую домашнюю атмосферу на полотне.

Воображение Лили, как и воображение Вордсворта, предполагает разные виды проявлений: умное созерцание, сопереживание другим людям, создание творческого произведения. Кроме того, озарения Лили, как и озарения поэта «Прелюдии», — какими бы неожиданными они ни казались — являются результатом ее собственных творческих усилий, а не прихотью случая или судьбы. Наконец, испытывая особенно яркое видение в конце романа, трансцендируя, Лили Бриско не теряет своего «я», она не растворяется в общем экстазе достижения маяка, но, пропуская эту радость через себя, сохраняет свою «самость» — и формируется как художник.

Это полная реализация вордсвортовской модели становления художника. С точки зрения романтической поэтики озарений, роман Вирджинии Вулф «На маяк» — вершина в жанре художественной биографии.

В «Орландо» (1928) Вулф снова обращается к биографии творческого человека, на сей раз художника слова. Но поскольку роман полон юмора и фантазии, от него не приходится ждать серьезных психологических откровений. В романе пародируются не только культурные коды разных эпох, не только привычные приемы, используемые в биографической литературе разных эпох³³, но и романтическая поэтика композиции.

Если романтики изображали озарения своих героев крупным планом (что делала и Вулф в обсуждавшихся выше романах), то в «Орландо» все основные моменты психологического роста вынесены «за кадр»: герой засыпает, всё изображаемое погружается во мрак с тем, чтобы пробудившийся Орландо необъяснимым образом предстал перед глазами читателя в ином обличии. Так происходит в романе несколько раз.

За кадром остаются и творческие муки Орландо, трудящегося над литературным произведением своей жизни под названием «Древо дуба», которое, как и картина Лили Бриско, ждет своего окончательного воплощения. Напомним, что творческие размышления Лили Бриско Вулф не утаивала от читателя. Поскольку фантастический герой по имени Орландо (позже сказочным образом превратившийся в женщину) растет и стареет очень медленно, его жизнь охватывает несколько столетий. Его творение «Древо дуба» на протяжении веков постоянно меняет сущность, форму и жанр. Во времена королевы Елизаветы I — это самый настоящий дуб, растущий на холме. Под сенью дуба Орландо любит сидеть, сочинять пятиактные трагедии; а с холма Орландо любит осматривать владения своих предков. Позже, когда на трон всходит король Яков I (1603–1625), «Древо дуба» превращается в пьесу. При короле Карле II (1625–1649) произведение обретает форму виршей, к концу XIX века оно становится лирическим стихотворением, а в XX-м — романом. Ближе к концу романа Орландо приходит в голову мысль закопать свою переплетен-

ную в красное сукно поэму «Древо дуба», что вызывает в памяти аналогичное неосуществленное желание вордсвортовского Араба-Кихота из кн. V «Прелюдии». Гора Сноудон при этом остается в недостигаемой дали, о чем Вулф упоминает мимоходом: «В дальней дали тучу проткнули белые скалы Сноудона»³⁴.

Вулф создает как бы «биографию души наизнанку»: она старательно избегает описания чего-либо напоминающего озарения. Попутно Вирджиния Вулф по-доброму подшучивает над установившимся литературным авторитетом Вордсворта, без влияния которого трудно представить жанр биографии души в английской литературе XX века. В «Орландо» она намеренно старается уйти от воспроизведения «мест времени», а вместо этого обращает внимание на другие особенности вордсвортовской поэтики — такие как необычность его метафор. Иными словами, в «Орландо» Вулф перекликается с Вордсвортом уже не на уровне композиции, а на уровне интертекста.

Иллюстрацией тому может послужить эпизод, когда единственный раз в романе В. Вулф позволяет читателю увидеть строки заветного произведения «Древо дуба» (начало главы VI «Орландо»). Произведение приобретает вид лирического стихотворения, и в нем появляется необычная фраза «snake flower» («змеистый цветок»), которую, как утверждает автор, «одобрил бы Вордсворт»³⁵. Это отголосок из Кн. III «Прелюдии» (в которую, к слову сказать, Вордсворт не поместил ни одного озарения). Рассказывая в этой книге о «гобелене» своих «золотых и серебряных» кембриджских впечатлений, Вордсворт описывает цвет этого «гобелена»: «This wily interchange of snake hues» («Изворотливая игра змеистых оттенков») ³⁶. Примечательно, что Вордсворт приписывает «змеистость» не линиям и движениям, а окраске и цвету, что с точки зрения сочетаемости слов английского языка весьма необычно — и обращает на себя внимание. Обратила на это внимание и Вирджиния Вулф³⁷.

Следующей художественной биографией, созданной Вулф, стала книга «Волны» (1931), которую Вулф изначально планировала назвать «Моменты бытия»³⁸. Роман «Волны» выдержан в том же жанре, что и «Прелюдия» Вордсворта — «Bildungsgeschichte»³⁹ (то есть «история развития») человеческого сознания, продвигающегося от простых детских впечатлений к более высоким уровням сознания. Роман «Волны» заканчивается тогда, когда герои достигли очень зрелого возраста. В этом романе вновь появляются моменты видения, напоминающие о романтиках. Это не случайно. Как отмечает Индиалл Гордон, когда первый черновой вариант романа показался Вирджинии Вулф неудачным, она целенаправленно перечитала «Прелюдию» Вордсворта и решила сосредоточить внимание только на внутреннем развитии шести человек и проследить за развитием характера, сознания, души каждого из них⁴⁰. Это шесть разных

темпераментов и стилей жизни: три мужских (Бернард — отличный рассказчик, но неудавшийся писатель; Луис — сын австралийца, бизнесмен; Невил — ученый-гуманитарий, человек нетрадиционной сексуальной ориентации) и три женских (красавица Джинни — регулярная посетительница бальных залов; Рода — девушка с таинственным характером, совершающая самоубийство; Сюзан, которая после школы получала образование в Швейцарии, а затем стала домохозяйкой и хорошей матерью). Биографии постепенно взрослеющих друзей изложены в технике «потока сознания». Роман состоит из 9 частей, с которыми перемежаются 9 интерлюдий — морских пейзажей, меняющихся от восхода солнца до его заката. В романе доминирует ритм разбивающихся о берег волн, который периодически нарушается внезапным появлением из водных глубин таинственного треугольного плавника, прорезающего морскую гладь.

Вирджиния Вулф мечтала сделать «Волны» своим самым оригинальным произведением. Многие читатели и критики, уверены, что этот роман — большая удача, «вершина творчества» Вулф⁴¹. Однако большая группа литературоведов подвергают сомнению успех писательницы. Доводы приводятся разные: одни говорят, что роман не породил серьезных подражаний⁴² (да и сама Вулф более не возвращалась к этой исчерпавшей себя форме); другие считают роман монотонным и статичным⁴³, полным предсказуемых событий; третьи отмечают запутанность изложения и «неповоротливость» выбранной формы⁴⁴. Известный литературовед Франк Кермоуд, к примеру, признался, что для него «Волны» — это «невыносимое» чтение: он никак не может заставить себя вчитаться в этот роман⁴⁵.

Успех это или провал, или, как сказал Дэниэл Фогэл, «блестящий провал» («a magnificent failure»)⁴⁶, но одно несомненно: ни один герой романа «Волны» не развивается до уровня настоящего художника, творца. Здесь нет биографии по-настоящему талантливого человека. До поры до времени на роль гения в романе мог претендовать юный поэт по имени Персивал, появляющийся перед читателем опосредованно — благодаря внутренним монологам шести основных героев. Имя Персивала свидетельствует о его избранности, напоминая читателю о самом совершенном рыцаре артуровского цикла. Все шестеро знали Персивала со школьных лет и считали другом. Некоторые из героев были в него горячо влюблены. Но Персивал уехал в Индию и был убит. Поэтому становление героев в зрелые годы показано на фоне его отсутствия, на фоне смерти самого творческого из известных им людей.

Ведущей темой в романе «Волны» становится сопротивление смерти, а не реализация таланта. Подобно безвременно ушедшему гению Книги V «Прелюдии» Вордсворта — парнишке из Уинандера, — Персивал умер и унес с собой нераскрытую тайну таланта, оставив остальных героев в недоумении и печали. В отсутствие Перси-

вала целью их существования становится достижение некоего общего единения при размытии границ собственного «я». В «Волнах» это обезличивающее саморастворение во вселенной Вулф назвала трансцендентным опытом («transcendancy»⁴⁷), употребив слово один только раз — и то на последних страницах романа при описании «момента видения» Бернарда. Он на мгновение почувствовал себя растворившимся во вселенной и увидел мир без существования своего «я». Бернард погружается в воспоминания, воспроизводит ритм речи своих друзей (некоторых из которых нет в живых) и почти физически чувствует полное с ними единение. Он является выразителем последнего коллективного озарения в романе «Волны». В этом видении Бернард ощущает ритм набегающих на берег волн, ритм движущегося под ним коня, и осознает, что на этом коне он так и будет скакать (ср. с вордсвортовским Арабом-Кихотом): «держа наперевес копье» и пытаюсь победить единственного врага — смерть.

В дальнейших художественных биографиях, созданных Вулф, количество моментов озарения сокращается. Героями ее жизнеописаний в большинстве своем становятся не художники и поэты, а обычные люди («Годы», 1937; «Между актами», 1941) и даже животные («Флаш», 1933)⁴⁸.

В повести «Флаш»⁴⁹ представлена шуточная биография собаки, принадлежавшей поэтессе Элизабет Барретт-Браунинг (той самой поэтессе, которая в ответ на «Прелюдию» Вордсворта написала поэму «Аврора Ли»). В фокусе внимания Вирджинии Вулф оказываются не поэтесса и не ее супруг знаменитый поэт Роберт Браунинг, а спаниель, «моменты видения» которого часто возникают благодаря чуткости его нюха, а не умного созерцания. Пейзажи, например, он воспринимает исключительно через нюх. Эта особенность собаки не мешает биографу показывать, как Флаш — от озарения к озарению — постепенно меняется.

Отметим также, что здесь перед нами — биография, охватывающая не только первые десятилетия жизни героя вплоть до расцвета его / ее творческих сил, но полный жизненный цикл: от рождения до старения и умирания. Показан этот цикл с точки зрения человеческой психологии. Поскольку Вулф в этой занимательной повести иногда очеловечивает Флаша, соизмеряет его достижения с этапами развития человека, нетрудно предсказать, какого уровня могут быть самые вдохновенные «моменты бытия» в жизнеописании четвероногого друга — они перекликаются только с первыми детскими озарениями, описанными в человеческих биографиях.

Так оно и происходит: на страницах повести «Флаш» щенок (а после и взрослый пёс) неоднократно и разнообразно проявляет своё жольное любопытство, нарушая различные правила, установленные людьми. Это случается каждый раз, когда спаниелю мерещится зов охотничьего рога. Тогда он становится способен сбежать из дома в

поисках приключений или укусить несимпатичного ему друга хозяйки. Вершиной же развития спаниеля является особое, почти интуитивное со-переживание Элизабет Барретт-Браунинг. Сочувствует он ей, конечно, тоже по-своему: Флаш знает все стадии человеческой ревности, негодования, отчаяния (Р. 141). Но он никак не может понять, чем привлекают его хозяйку чернила и бумага и куда она улетает мыслями, берясь за перо или заглядываясь на пейзажи (Р. 62; 163—164). Когда Флаш начинает стареть, его преданность хозяйке и умение видеть сны не уменьшаются. Теряется только острота чувств: слабеет нюх и зрение, видения приходят реже (но они — получающая подпитку из памяти — могут быть очень интенсивными).

Приведем в качестве примера серию столкновений Флаша с зеркалом. Оно, разумеется, не соотносится с вордсвортовской «стадией зеркала», когда взрослеющий человек определяется со своим жизненным призванием. Скорее можно говорить о лакановской «стадии зеркала», потому что наблюдая за собой и за своими хозяевами, Флаш, как правило, сталкивается с опытом удвоения своего «я».

Впервые Флаш встречается с зеркалом, попав в дом Элизабет Барретт (Р. 29—31). Он увидел не только множасьщиеся вокруг него предметы (как пишет Вулф, благодаря зеркальному отражению, из двух столов получалось четыре, а из пяти скульптурок — десять), но и странного смотрящего на него в упор щенка. Он не успел до конца разобраться в том, что же это за щенок, как оказался лицом к лицу со своей новой хозяйкой. Вглядевшись в нее, Флаш начинает ее тоже воспринимать как свое отдельно существующее отражение, некую ипостась своего «я», пусть даже и в человеке. Привыкнув жить у мисс Барретт, Флаш вдруг видит, как она внимательно разглядывает себя в зеркале (Р. 63), после чего в доме появляется новый гость по имени Роберт Браунинг. И Флашу постепенно приходится принять новый образ своей хозяйки, а затем и новую ее фамилию Барретт-Браунинг (Р. 77—81). Переехав в Италию вместе со своими хозяевами, Флаш снова сталкивается с зеркалом (Р. 128). На этот раз это было зеркало, украшенное светильниками в виде купидонов — и в нем отражалась новая Элизабет: не укутанная в теплые шали, а украшенная легкими шелками. Через некоторое время Флашу пришлось привыкать еще к одному новому образу своей хозяйки — образу матери. Теперь он находил черты сходства, заглядывая в лицо не только ей, но и появившемуся младенцу (Р. 134—136). Флаш решил, что он и ребенок очень друг на друга похожи вкусами, повадками и потребностями.

Были в жизни Флаша встречи со своим отражением, после которых он начинал понимать, как изменился сам. В Италии уже немалоду спаниелю случилось нахватать блох — и Роберт Браунинг состриг всю его длинную шерсть (Р. 143—144). В зеркале отразился уродец. Узнав в нем себя, Флаш испытал приступ униженности, но

утешился отсутствием блошиных укусов и — как пишет Вулф — стал мудрецом.

Флаш также открыл в себе дар отличать верные зеркала от ложных. Хрустальный шар для гаданий, например, которым увлеклась Элизабет, пытаясь во время спиритических сеансов разглядеть невидимых духов, совершенно не понравился спаниелю (Р. 157, 163–164). Пес прекрасно видел, что в шаре нет никаких отражений, и что хозяйка обманывает себя, занимаясь этим ложным стеклом.

Последняя встреча Флаша со своим отражением случилась тогда, когда он, задремав на улице, почувствовал приближение чего-то ужасного и непонятного. Он встрепнулся и в тревоге побежал домой, чтобы снова заглянуть в лицо своей хозяйке (Р. 168–169). И снова, как много лет назад, Флаш и Элизабет Барретт-Браунинг увидели, как они похожи друг на друга большими глазами и тяжелыми кудрями, хотя он — пес, а она — человек. Элизабет, глядя на приблизившегося к ней четвероногого любимца, вспомнила свой сонет, который она посвятила ему еще во время их проживания в Англии. Таким — по фантазии Вирджинии Вулф — был последний момент видения и последний момент жизни спаниеля.

Будь вулфовский «Флаш» не очерком, а венком сонетов, сонет Элизабет Барретт-Браунинг мог бы стать магистральным (заключительным сонетом, составленным из первых строк 14 предшествующих ему и тематически объединенных сонетов). Вулф инкорпорировала абсолютно все образы из этого сонета — хотя и не очень строго соблюдая порядок — в свой поэтический, но написанный в прозе биографический очерк. Так писательница опробовала еще один экспериментальный для прозы композиционный прием.

Что касается переключки с вордсвортовской «Прелюдией», во «Флаше» она малозаметна. Вулф подчеркнула отличие биографии спаниеля от биографии художника в эпизоде перехода через горы. Эпизод, по принципу контраста, воскрешает в памяти любого англичанина Книгу VI «Прелюдии», где описан эпохальный переход Уильяма Вордсворта через Альпы. Если Вордсворт во время горного перехода сделал важное открытие об истоках Воображения (поняв, что эта творческая одухотворяющая сила рождается в глубинах подготовленной души), то Флаш, которого перевозят через Апеннины, совершенно не желает слышать о романтическом воображении. Он считает, что воображение поэтов (в том числе и воображение восстающей Апенниннами Э. Барретт-Браунинг) слишком абстрактно. Флаша же интересуют и радуют вещи, которые можно «пощупать», ощутить сразу несколькими органами чувств:

«Его <Флаша. — Е.Х.-Х.> занимали сцены из жизни, не красота. Красоте — нам, по крайней мере, так кажется — надо было еще выпить лиловатой ли, зеленой пылью, ее надо было еще вспрыснуть неким небесным шприцем в бахромчатые ходы у него за ноздрями,

чтобы она покорила воображение Флаша» (Глава пятая. Италия. С. 304).

Такое полущутливое сопротивление романтическому воображению и моментам озарения, возникающим из глубин души, становится характерным для поздних художественных биографий Вулф. Писательница оставляет поэтику озарений, увлекаясь другими композиционными приемами.

Подведем итоги наших наблюдений. В романе «По морю прочь» Вулф приступила к описанию моментов видения, зачастую наблюдая за переживаниями Рэчел как бы со стороны. Этот взгляд со стороны практически исчезает в «Миссис Дэллоуэй». Появляются новые типы озарений, когда мысленные потоки всех основных персонажей как бы сливаются в единый водоворот. В романе «На маяк» в лице Лили Бриско Вулф изображает сильную личность, которая способна участвовать в коллективных моментах видения, но при этом сохраняет и свое особенное видение зрелого художника. С точки зрения вордсвортовской поэтики озарений, это вершина в творчестве Вулф-биографа, потому что в образе Лили Бриско реализован весь потенциал романтического творца. В «Орландо» Вулф старательно избегает открывать читателю моменты роста и моменты видения своего героя, вынося их «за кадр». В романе «Волны» поистине одаренные поэты или художники отсутствуют. Показаны персонажи, которые способны испытывать лишь коллективные озарения, после чего они, теряя ощущение собственного «я», пытаются полностью раствориться в природе. В биографическом очерке «Флаш» с любовью показан спаниель поэтессы, который, оставаясь преданным четвероногим другом, не способен понять полетов воображения своей хозяйки.

Основные различия в способах изображения озарений, подчеркнутые нами в художественных биографиях, созданных У. Вордсвортом и В. Вулф, сводятся к следующему:

(1) Озарения Вордсворта базируются на зрительных (иногда слуховых) впечатлениях, а Вулф зрительными и слуховыми впечатлениями не ограничивается. У ее персонажей случаются моменты видения на основе эротических переживаний (Кларисса Дэллоуэй), обоняния (Флаш) и пр.;

(2) Вордсворта всегда интересует результат озарения. То есть — усиление способности воображения, развитие и становление героя как творческой личности, способной создать произведение искусства. Вулф интересуется гаммой ощущений, которыми озарения сопровождаются. Результат же этих озарений важен не всегда. Поэтому у Вулф серии «моментов видения» нередко ведут не к расцвету личности, а к ее умиранию;

(3) Частным случаем вулфовского «саморастворения» во внеш-

нем мире являются особые «коллективные озарения», которых нет и не могло быть у Вордсворта.

Иными словами, оба художника слова — Вордсворт и Вулф — создавали художественные биографии души, опираясь на последовательность из нескольких «моментов видения». Оба рассматривали эти «моменты» как ступени на жизненном пути героя. Однако романтические озарения Вордсворта включают и почти религиозные состояния, встречу с высшим разумом. Вордсворт полагал, что, даже сталкиваясь с трансцендентным, личность не должна окончательно исчезать. Его поэт, общаясь со вселенским разумом на Сноудоне, теряет только ощущение своего тела, но не своего сокровенного «я». Вулф, напротив, описывала встречу с трансцендентным как полное забвение своей «самости» (см. заключительные страницы романа «Волны»), как саморастворение во вселенной. В этом, пожалуй, заключается основное различие между судьбами романтического героя «Прелюдии» и героев модернистских художественных биографий Вулф.

Примечания

- ¹ Yeats W.B. Coole and Ballylee [1931, lines 41–42] // Yeats W.B. The Winding Stair and Other Poems [first published 1933] // The Collected Poems of W.B. Yeats / Ed. Richard J. Finneran. L.: Macmillan, 1989 («We were the last romantics — chose for theme / Traditional sanctity and loveliness»).
- ² См., например: Bloom H. Introduction: First and Last Romantics [1969] // Bloom H. The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition. Chicago, 1971. P. 3–11; Rzepka Ch.J. On Strange Seas of Thought: Reflections on the Post-Romantic Self as Mind // Rzepka Ch.J. The Self as Mind: Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats. Cambridge (Mass.); London: Harvard Univ. Press, 1986. P. 243–278; Perloff M. Modernist Studies // Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies / Eds. S. Greenblatt and G. Gunn. N.Y.: MLA, 1992. P. 154–178.
- ³ Статья богата примерами аллюзий и цитат, которые В. Вулф заимствовала у романтиков. В работе также показано, как Вулф в «Орландо» использовала романтический хронотоп и романтическую идею двоемирия в пародийных целях (Морженкова Н.В. Романтический дискурс в творчестве В. Вулф // Романтизм: грани и судьбы: Ученые записки НИУЛ КИПР, ТвГУ. Выпуск 6. Тверь, 2006. С. 140–147).
- ⁴ Langbaum R. The Modern Spirit: Essays on the Continuity of Nineteenth- and Twentieth-Century Literature. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1970.
- ⁵ Beja M. Epiphany in the Modern Novel. Seattle: Univ. of Washington Press, 1971; Nichols A. The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century origins of the modern literary moment. Tuscaloosa and London, 1987; Bidney M. Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning. Southern Illinois Univ. Press, 1997.
- ⁶ См., например: Bloom H. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. N.Y.: Doubleday & Company, 1961; Suther M. Visions of Xanadu. N.Y.; L.: Columbia Univ. Press, 1965; Beer J.B. Coleridge the Visionary

- ry. L.: Chatto and Windus, 1970; *Kroese I.B.* The Beauty and the Terror: Shelley's Visionary Women. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1976 (Romantic Reassessment, 23); *Wordsworth J.* Wordsworth: The Borders of Vision. Oxford, 1982; *Holmes R.* Coleridge: Early Visions. L., 1999.
- 7 Некоторые из этих терминов зафиксированы в главе: *Beja M.* Virginia Woolf: Matches Struck in the Dark // *Beja M.* Op. cit. P. 112–147.
- 8 См.: Предисловие к «Собранию стихотворений и поэм» (1815) У. Вордсворта, «Литературная биография» С.Т. Колриджа (1817), а также в письмах Китса и Шелли. В литературоведении XX века написаны десятки сотен работ, посвященных различию концептов «фантазия» и «воображение» в английском романтизме. Ограничимся упоминанием следующих монографий: *Brett R.L.* Fancy and Imagination. L., 1969; *Engell J.* The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981; *Davies P.* Romanticism and Esoteric Tradition: Studies in Imagination. Hudson, N.Y., 1998.
- 9 Вордсворт определил свой стиль изложения как «спокойный поток самозабывания» («the quiet stream of self-forgetfulness», «The Prelude» 1850, Bk. IV, ls. 296–297). Вслед за этим критики XX века, как бы ориентируясь на термин «поток сознания», стали говорить о «потоке мышления» в «Прелюдии» (букв. «the stream of the mind») (*Onorato R.J.* The Fiction of the Self [1971] // *William Wordsworth: The Prelude (Modern Critical Interpretations)* / Ed. H. Bloom. N.Y., 1986. P. 113.).
- 10 См., например: *Gaskell R.* Wordsworth's Poem of the Mind: An Essay on «The Prelude». Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1991; *Wordsworth W.* The Prelude: The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850) / Ed., pref., comment. J. Wordsworth. L.; N.Y.: Penguin classics, 1995; *Newey V.* «Hyperion», «The Fall of Hyperion», and Keats's epic ambitions // *The Cambridge companion to Keats* / Ed. S.J. Wolfson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001. P. 69.
- 11 *Nichols A.* The Poetics of Epiphany... P. 48.
- 12 *Silver B.R.* Virginia Woolf's Reading Notebooks. Princeton Univ. Press, 1983. P. 228.
- 13 *Forster E.M.* Virginia Woolf. N.Y., 1942. P. 23.
- 14 *Woolf V.* A Writer's Diary. Being extracts from the Diary of Virginia Woolf / Ed. Leonard Woolf. L., 1954. P. 139 (перевод Д.Г. Жантиевой). Цит. по: *Жантиева Д.Г.* Английский роман XX века, 1918–1939. М.: Наука, 1965. С. 91–92.
- 15 *Woolf V.* The Common Reader: First Series. L.: Hogarth Press, 1957. P. 79.
- 16 *Аствацатуров А.* Вирджиния Вулф: метаморфозы бестелесной энергии // *Аствацатуров А.* Феноменология текста: Игра и репрессия. М.: НЛО, 2007. С. 62–101.
- 17 *Beja M.* Op. cit. P. 137–138.
- 18 Перечень основных «мест времени» см. в статье: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Ключ к поэме У. Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2007. Т. 66. № 2. С. 54–62.
- 19 Подробнее об альпийском озарении Вордсворта см., например: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Эпохальный для английского романтизма переход Уильяма Вордсворта через Альпы: от фантазии к воображению // Романтизм: вечное странствие / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М.: Наука, 2005. С. 120–141.
- 20 У Колриджа, Шелли и Китса «моменты видения» рождаются из совершенно небывалых снов и впечатлений, а не из воспоминаний о реальных походах, во время которых ожидание путешественника порой обманывается. См. об этом: *Nichols A.* The Poetics of Epiphany... P. 83.
- 21 В отличие от постромантиков, которые вслед за Колриджем и Шелли приравнивали воображение к писательскому вдохновению, Вордсворт считал,

- что воображение — это, в первую очередь, умное созерцание, затем сострадание к конкретным людям, а только затем порыв сочинительства. См. об этом: *Wordsworth W.* Preface [1815] to the «Lyrical Ballads»; *Gaskell R.* Wordsworth's Poem of the Mind: An Essay on the Prelude. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1991. P. 61, 71.
- 22 См., например: *Blackstone B.* Op. cit.; *Hussey M.* Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers and Common Readers to Her Life, Work and Critical Reception. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1995. Masterplots: 1801 plot stories and critical evaluations of the world's finest literature: In 12 vols. / Ed. by Frank N. Magill; story editor, revised edition, Dayton Kohler. Pasadena (Calif.): Salem Press, 1996; Путеводитель по английской литературе [The Concise Oxford Companion to English Literature. Revised Edition] / Под ред. М. Дрэббл и Дж. Стрингер / Пер. с англ. М.: Радуга, 2003. С. 141 («Волны»), 308 («К маяку»), 463–464 («Миссис Дэллоуэй»); *Зверев А.* Вулф // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 101–103.
- 23 Работая над романом «Миссис Дэллоуэй», В. Вулф также перечитывала Ф.М. Достоевского. То, что она решила сделать нож постоянным спутником Питера Уолша, могло возникнуть под впечатлением периодического зловежеского появления ножа Рогожина в «Идиоте».
- 24 Строки «Для тебя не страшен зной, / Вьюги зимние и снег, / Ты окончил путь земной / И обрел покой навеки» («Fear no more the heat o'the sun / Nor the furious winter's rages», IV, 2: 258; здесь приведены в переводе Н. Мелковой) являются цитатой из похоронного плача сыновей Цимбелина, по ошибке вздыхающих над погибшим пареньком Фиделе; на самом же деле это не погибший и не паренек, а их сводная сестра Имогена. В плаче используется мотив «memento mori» («помни, что умрешь»), а также идея бренности всего сущего и равенства всех перед смертью.
- 25 *Powell C.* The Meaning of Flowers. A Garland of Plant Lore and Symbolism from Popular Custom and Literature. Boulder, Colorado: Shambhala, 1979.
- 26 *Woolf V.* Mrs. Dalloway. N.Y.: Harvest, 1990. P. 54, 55.
- 27 Вулф Вирджиния. Избранное / Перевод Е. Суриц. М.: Художественная литература, 1989. Цит. по: <<http://www.lib.ru/INPROZ/WULF W/dalloway.txt>>
- 28 Вулф В. Миссис Дэллоуэй // <<http://www.lib.ru/INPROZ/WULF W/dalloway.txt>>. Ср. оригинал: *Woolf V.* Mrs. Dalloway. P. 34–35.
- 29 Кинокартина «Часы» выпущена в прокат в декабре 2002 года. Снята на киностудии «Парамаунт пикчерз», США по одноименному роману М. Каннинггема (1998), написанному под впечатлением «Миссис Дэллоуэй». Директор картины — С. Долдри; в главных женских ролях — Николь Кидман (играет Вирджинию Вулф — Англия, 28 марта 1941 года — последний день жизни писательницы), Джулианна Мур (играет домохозяйку — Лос-Анджелес 1950-х годов), Мерил Стрип (играет редактора-лесбиянку — Нью-Йорк 2000-х годов). Кинокартина представляет собой монтаж из событий одного дня жизни каждой из упомянутых героинь. Все три женские судьбы связаны с героем по имени Ричард: нью-йоркская редактор — его приятельница, лос-анджелесская домохозяйка — его мать, а Вирджиния Вулф — автор, «предсказавшая» его трагическую кончину, создав в романе «Миссис Дэллоуэй» образ Септимуса Уоррена-Смита.
- 30 *Woolf V.* To the Lighthouse. Part I («The Window»), Section VI. Причину остановки Рэмзи на букве Q обсуждает Сандра Дональдсон: *Donaldson S.M.* Where Does Q Leave Mr. Ramsay? // *Tulsa Studies in Women's Literature.* Fall 1992. P. 329–336. Одна из версий исследовательницы, попавшая в энциклопедию по Вирджинии Вулф (*Hussey M.* Virginia Woolf A to Z: A Comprehens-

sive Reference for Students, Teachers and Common Readers to Her Life, Work and Critical Reception. Oxford: Oxford Univ. Press, 1995. P. 1), заключается в том, что в среде студентов и профессоров Кембриджского университета (которой принадлежали братья и отец Вирджинии Вулф) три термина силлогизма обозначали буквами *P*, *Q*, *R*, где *Q* означала больший термин силлогизма, предикат заключения. Ср.:

Все *P* есть *Q*

R есть *P*

Следовательно *R* есть *Q*.

Таким образом, дальнейшему совершенствованию мистера Рэмзи препятствует его собственная приверженность к нерушимой логике, а вершину достижений профессора символизирует простой категорический силлогизм.

31 См. об этом: *Reid P.* Art and Affection: A Life of Virginia Woolf. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1996. P. 295.

32 О влиянии на композицию романа «На маяк» некоторых идей художника Роджера Фрая, в частности, о его методе «Синего и Зеленого» и о роли центральной линии в картине, см.: *Reid P.* Art and Affection: A Life of Virginia Woolf. P. 290, 302–304. Пользуясь случаем поблагодарить Пантею Рид (Panthea Reid) за спецсеминары, посвященные творчеству В. Вулф и проходившие в 1994–1995 годах в Университете штата Луизиана (США), участницей которых я являлась.

33 Об этом см.: *Аствацатуров А.А.* Цит. соч. С. 79–83.

34 *Вулф В.* Орландо. С. 287.

35 *Woolf V.* Orlando: A Biography. P. 265–266.

36 *Wordsworth W.* «The Prelude» 1805, Book III: 94. P. 134. Несмотря на неоднократную переработку текста «Прелюдии», Вордсворт сохранил эту фразу во всех рукописях 1805–1850 годов.

37 В опубликованном русском переводе стихотворение Орландо — «Медвяной росною тропой / Бреду меж диких бальзаминов, / Что отрешенны и нежны, / Как ласки нильской девы дальней» — отдаленно напоминает русские переводы знаменитых «Нарциссов» Вордсворта (*Вулф В.* Орландо: Роман / Пер. с англ. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 232).

38 На титульном листе рукописи романа «Волны», хранящейся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки (the Berg Collection, New York Public Library) значится: «Moments of Being». Цит. по: *Beja M.* Op. cit. P. 114 footnote.

39 О жанровом сближении романа «Волны» и поэмы «Прелюдия» см.: *Ranta-vaara I.* Virginia Woolf's «The Waves». Port Washington: Kennikat Press, 1960. P. 25.

40 *Gordon L.* Virginia Woolf: A Writer's Life. Oxford: Oxford Univ. Press, 1984. P. 204.

41 Об этих взглядах модернистских критиков см., например: *Жантеева Д.Г.* Английский роман XX века, 1918–1939. М.: Наука, 1965. С. 103; *Virginia Woolf: The Critical Heritage* / Eds. R. Majumdar and A. McLaurin. L.: Routledge, 1975. P. 294; *Graham J.W.* Manuscript Revision and the Heroic Theme of «The Waves» // Twentieth Century Literature No 29: 3 (Fall 1983). P. 312–332; *McConnell F.D.* «Death Among the Apple Trees»: «The Waves» and the World of Things // Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays / Ed. C. Sprague. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971. P. 129.

42 См., напр.: *Mephram J.* Virginia Woolf: A Literary Life. N.Y.: St. Martin's Press, 1991. P. 143.

43 См., напр.: *Rose P.* Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1978. P. 172.

44 См., напр.: *Hussey M.* The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1986. P. 82.

- ⁴⁵ *Kermode F.* Panel Discussion 2 // *Virginia Woolf: The Waves* / Ed. E. Warner. N.Y.: Cambridge Univ. Press, 1987. P. 150.
- ⁴⁶ *Fogel D.M.* *Covert Relations: James Joyce, Virginia Woolf, and Henry James.* Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1990. P. 156.
- ⁴⁷ *Woolf V.* *The Waves.* N.Y.: Harcourt, Brace, 1931. P. 290.
- ⁴⁸ Исключением является биография Роджера Фрая (1866–1934), которую В. Вулф писала с 1934 по 1940 год. Хотя она посвящена другу, художнику и члену группы Блумсбери, в ней нет «моментов озарения», так как она выдержана в традиционном документально-художественном стиле.
- ⁴⁹ Далее текст романа цитируется по: *Woolf V.* *Flush.* N.Y.; L.: Harvest, 1976; *Вулф В.* *Волны. Флаш: Роман, повесть* / Пер. с англ. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2006.

СКЛЕИТЬ «ДВУХ СТОЛЕТИЙ ПОЗВОНКИ»: ОТ ВОРДСВОРТА К Т.С. ЭЛИОТУ И ТЕДУ ХЬЮЗУ

*(К вопросу о соотношении романтизма и модернизма
в английской поэзии XX века)*

В начале XX века казалось, что романтизм и викторианство как идеология и эстетика изжили себя, выдохлись, и модернизм в Англии возник как их антипод, не имевший с ними ничего общего. Так считалось долгое время. Известны ставшие уже хрестоматийными суждения теоретика английского модернизма (имажизма, вортицизма) философа-неоклассициста Томаса Эрнста Хьюма. В программном эссе «Романтизм и классицизм» он утверждал, что после столетнего господства романтизма человечество переживает новый этап возрождения классицизма, трезво оценивающего человека как существо низменное, ограниченное, неполноценное без дисциплины и воспитания на основе традиционных, проверенных веками ценностей («Классический поэт никогда не забывает об ограниченности, пределах человека, конечности его существования. О том, что человек создан из праха и может прыгать, но летать ему не дано»¹).

Романтизм в глазах неоклассицистов знаменовал собою, с одной стороны, разгул страстей, торжество хаоса и засилье эмоций, а с другой стороны, обожествление человека, апелляцию к его индивидуальной свободе. Сами же неоклассицисты исходили из идеи дисгармоничности мира и необходимости упорядочивания, гармонизации его. Таким образом, романтизм и классицизм воспринимались как взаимоисключающие друг друга идеологии, типы мировосприятия, формы искусства.

Обострение их противостояния наблюдалось в процессе перехода из XIX века в XX, сопровождавшегося кардинальными переменами в мировосприятии человека, в укладе жизни, нормах и критериях нравственности. Как заметила Вирджиния Вулф в эссе «Мистер Беннет и мистер Браун», человек стал другим к концу 1910 года. Осип Мандельштам в 1922 году в стихотворении «Век» писал: «Но разбит твой позвоночник / Мой прекрасный жалкий век!»²

XX век начался с «перебитого позвоночника» — апокалипсического события европейской цивилизации — Первой мировой войны, окончательно отделившей прошлое от настоящего. Наступила эпоха антиутопий — «храброго нового мира» (Олдос Хаксли, 1932).

В ту пору казалось, что модернисты в Англии ничем не отличаются от авангардистов, «сбрасывающих прошлое с корабля современности». По словам Т.С. Элиота (о Джойсе), в литературе, искусстве модернисты «убили XIX век», что прежде всего означало отказ от «светлых», романтических иллюзий человечества, от либерально-романтических представлений о совершенствовании человека в ходе якобы целесообразного исторического процесса, новую философию человека и времени.

Казалось, связь двух веков нарушена, произошел разрыв, между веками пролегла пропасть. Однако, как оказалось, модернисты воспринимали романтизм в двойном ракурсе и не были настоящими, как, например, в России, авангардистами; их авангардизм был половинчатым, «умеренным».

Т.Э. Хьюму, Т.С. Элиоту, Э. Паунду и их единомышленникам свойственно «объемное представление» о романтизме прежде всего как о *философской гуманистической, антропоцентричной* концепции мира и эпохе, ведущей начало со времен Возрождения. Главному принципу гуманизма эпохи Возрождения — бесконечной способности человека к совершенствованию Хьюм противопоставлял идею первородного греха (в кругу поэтов у него была даже кличка «Хьюм — первородный грех»), утверждая изначальное несовершенство человека. Хьюм, Элиот и др. констатировали конец многовековой «романтической» эпохи, когда человек считался центром вселенной. В этой связи знаменательной вехой в английской поэзии стало раннее программное стихотворение Т.С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1909, опубл. 1915): его герой, точнее «антигерой» пытается представить свои колебания и душевную импотенцию как возвышенно иронический отказ от любви, как вариант гамлетизма, то есть универсальной драмы, но он так и остается жалкой пародией на Гамлета. От шекспировского героя к Пруфроку, от эпохи Возрождения к эпохе вырождения — таков, как показывает Элиот, путь, пройденный человечеством.

Вместе с тем романтизм для модернистов — это и *исторический эстетико-литературный* феномен XIX века — и хотя это та эпоха, которую они отвергали, пытались «убить», однако отношение их к ней, точнее к представлявшим ее конкретным поэтам-романтикам — именно как к эстетическим предшественникам — было дифференцированным или еще точнее — двойственным.

Начальная, непосредственная их реакция на романтизм — явное отторжение, отрицание прежде всего близкой им по времени позднеромантической поэзии (порой уже в ее эпигонских проявлениях).

Однако чтобы понять, так ли уж велик был разрыв между поэзией XIX и XX веков (в его 10–20-е годы), каким был этот разрыв и возможно ли «склеить позвонки» хребта двух веков английской литературы, рассмотрим вкратце творчество Т.С. Элиота как архетип-

ного поэта-модерниста и вместе с тем как крайне значительную фигуру в английской и шире западной культуре (недаром англоязычные критики нередко называют период 1910–1930, а иногда и 1914–1964 «веком Элиота»). Проанализируем отношение Элиота к поэтам-романтикам, прежде всего к «классику романтизма» Уильяму Вордсворту.

* * *

В историю литературы и культуры XX в. Элиот вошел как реформатор англоязычной поэзии. В 1910-е годы — эпоху общеевропейской эстетической революции, старое и новое в английской литературе сосуществовало (поэты-георгианцы; неоклассицисты — имажисты; наиболее близкие авангардизму вортицисты во главе с Э. Паундом и У. Льюисом; реалисты Г. Уэллс, Дж. Голсуорси и др.; экспериментаторы, антивикторианцы — группа Блумсбери). Конечно, литература во все времена — это мир, основанный на сосуществовании разных течений, направлений, индивидуальностей, «разных рядов», «систем»; в разные периоды, как известно, одни феномены выступают на первый план, оказываются центральными, главными, другие — боковыми, маргинальными, а потом — в связи с историческими переменами, а также имманентной эволюцией литературы — картина меняется, маргинальное выходит на первый план и т.д.³

В 10–20-е годы XX века поэты (среди них — Э. Марш, Р. Брук, У. де ла Мар, З. Сассун и другие «георгианцы») пытались передать присущее новому времени мироощущение в старых формах, определенных «матрицами романтизма», полагая, что существующие ритмы и строфы оживут уже потому, что новым был материал, но этого было мало; к тому же георгианцы не могли преодолеть притяжение «романтической натурфилософии». Требовалась коренная реформа, способная привести в соответствие новое мироощущение человека и формы художественного выражения. Для этого был нужен поэт крупного масштаба. Среди имажистов и вортицистов такового не нашлось. В этом качестве выступил близкий им Т.С. Элиот⁴.

Казалось, все, что он делал, было антитезой романтизму. Даже своим внешним обликом, манерой поведения (ради заработка он служил в банке «Ллойдс», носил нарукавники, сутулился), сдержанной манерой чтения стихов и т.д. он «снижал», прозаизировал традиционный романтический образ поэта⁵.

Поэзия его, основанная на соблюдении строгого согласования эмоционального начала с объективным изображением психологической ситуации (в эссе «Гамлет и его проблемы», 1919, он ввел базисную на этом принципе понятие «объективного коррелята»), на долгие годы изменила лицо англоязычной поэзии.

В уже упомянутом стихотворении «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», драматическом монологе персонажа, изобилующем причудливыми, неожиданными образами (по типу «концептов» английской метафизической поэзии XVII века — «...под небом вечер стихнет как больной / Под хлороформом на столе хирурга...»), «Я жизнь свою по чайной ложке отмеряю...»), Элиот, отрицая идею эстетического прогресса, ввел пространственную эстетическую перспективу: литература прошлого «выстраивается» в единовременный ряд; интертекстуальность, то есть явные и скрытые цитаты, намеки, парафразы, имитация чужой поэтической техники, система отсылок (к Шекспиру, английским поэтам-метафизикам, Р. Браунингу, А. Теннисону, Ж. Лафоргу), создает глубинный литературный, эстетико-философский контекст.

В стихотворении «Шепотки бессмертия» (1918) цельное, духовно-чувственное мировосприятие поэта конца XVI — начала XVII века Джона Донна и его современника — драматурга Джона Уэбстера противопоставлено узкому, дробному взгляду на мир человека XX века. Поэты конца XVI — начала XVII века, «мета-физики» (то есть стремящиеся к тому, что выше сугубо физического существования), всегда помнили о смерти («...О смерти Вебстер размышлял, / И прозревал костяк сквозь кожу...» — перевод А. Сергеева). В XX веке люди, на взгляд Элиота, отделяют духовное от материального, мысль от чувства, превращают мысль в абстракцию, их физическое, чувственное, материальное бытие подавляет их слабую метафизику. Им слышны лишь «шепотки бессмертия», тихое похрустывание «костей абстракций».

В смятении перед историей, в поисках устойчивой модели жизни общества Элиот, как и Джойс, обратился к «мифу», увидев в ре-мифологизации истории новый, универсальный «способ контроля, придания формы и значения необъятному зрелищу тщеты и анархии, которое представляет собою современная история», о чем писал в эссе «Улисс, порядок и миф» (1923). А еще раньше в эссе «Метафизические поэты» (1921) он ввел понятие «распад цельности мировосприятия» («dissociation of sensibility») как определение нарушенной духовно-чувственной цельности бытия. С «метафизической возвышенности» этого «мифа» в 1910–1920-е годы ему открылась панорама истории общества и поэзии. Сначала в свете этого мифа он рассматривал только английскую поэтическую традицию. Но скоро понял (о чем писал в эссе «Милтон 2», 1947): если такой распад и имел место, то причины его слишком глубоки, чтобы возлагать это бремя на плечи поэтов.

В принесшей ему широкую известность поэме «Бесплодная земля» (1922) Элиот, используя легенду о Святом Граале как основу сюжета, поразив современников сложным метафорическим языком, мозаичной техникой, системой аллюзий, подтекстов, обнажил бес-

плодие современной цивилизации и создал удивительной силы стихи об агонии современного человека, живущего в мире, лишенном порядка, смысла и красоты.

Нередкие в стихах Элиота аллюзии на романтическую поэзию, на XIX век обычно ироничны. Например, имя позднего романтика, поэта-лауреата Алфреда Теннисона с иронией обыграно в названии стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», где у героя (или точнее, антигероя) аристократическое имя Теннисона — Алфред, обычное для англосаксонских королей, умышленно снижено плебейской фамилией Пруфрок. В другом стихотворении Элиота «Суини среди соловьев» (Суини — персонаж, воплощающий животное начало человека, вариант свифтовского йеху⁶) иронически обыграно название хрестоматийного стихотворения «Бианка среди соловьев» викторианской поэтессы Элизабет Барретт Браунинг, принадлежащей к кругу поздних романтиков (Р. Браунинг, А. Теннисон); Элиот использует в своем стихотворении жаргонное значение английского слова «соловей» («nightingale») — шлюха. Стихотворение «Геронтион» Элиота, обнажающее человеческую несостоятельность, уже не перед любовью, то есть жизнью, а перед смертью, вероятно, навеяно поэмой «Сон Геронтиуса» (1866) — драматическим монологом о душе, оставляющей тело после смерти. Ее автор — Джон Генри Ньюмен, одна из центральных фигур «Оксфордского движения». Ньюмен образовал от греческого корня имя собственное «Геронтиус», то есть «Старый человек» (вероятно, по аналогии с «Everyman» старинной английской мистерии). Элиот, пародируя Ньюмена, превратил это имя в нарицательное, уничижительное. В стихотворении «Шепотки бессмертия» Элиот иронически обыграл название известной оды Уильяма Вордсворта «Намеки бессмертия по воспоминаниям раннего детства». Вместе с тем в тексте того же элиотовского «Геронтиона» уже более нейтрально использована видоизмененная цитата «В засушливый месяц <...> я жду дождя» из биографии Эдварда Фицджералда (1809–1883), знаменитого переводчика, поэта, этнографа викторианской Англии, а также символика «Христос — тигр» из стихотворения «Тигр» У. Блейка, к которому Элиот даже в 1920-е годы относился с особым интересом (см. ниже).

* * *

Литературно-критические работы Элиота по объему более чем вдвое превосходят его поэтическое наследие. Ему пришлось как критику подготавливать почву для «новой поэзии», то есть теоретически обосновать, объяснить и порой предварить то, что он делал в поэзии. Ядро его теории поэзии определилось в 1910-е — начале 1920-х годов. Впервые свой взгляд на природу литературного процесса и традиции, в основе которого — понимание времени в духе филосо-

фии Ф.Г. Бредли и А. Бергсона, Элиот обосновал в программном эссе «Традиция и творческая индивидуальность» (1919). Эстетике романтического самовыражения, индивидуализма, творческой свободы он противопоставил «классический» принцип — подчинения личного надличностному, ориентацию на традицию. Поэт, чтобы остаться поэтом после двадцати пяти, должен обрести чувство традиции через чувство истории, философски осмыслить ее и тем самым постичь глубины бытия, природу временного и вневременного, то есть ощутить прошлое не только как прошедшее, но и как настоящее. Чувство традиции побуждает художника творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, от Гомера (а внутри нее — и всю литературу своей страны) как нечто существующее единовременно, как «единовременный соразмерный ряд», меняющийся с появлением нового произведения. Таким образом настоящее направляется прошлым. Писатель, ощущающий себя в контексте традиции, то есть литературы как феномена, одновременно меняющегося и устойчивого, во времени и вне времени, сознает свою современность и масштабы своих проблем. При этом Элиот утверждал, что искусство и литература с течением времени не прогрессируют, не становятся лучше, видоизменяется лишь их материал; непрестанно меняется сознание, европейское, национальное (каждое из них несравненно важнее, чем индивидуальное сознание поэта), но никто и ничто не отвергается как лишнее, будь то на скальные рисунки, Гомер или Шекспир. Эти изменения — не улучшение, оно основано лишь на развитии и усложнении «экономики и техники».

В своих литературно-критических эссе Элиот пересмотрел литературно-теоретические концепции, доставшиеся в наследство от романтизма, в центре которых, каковы бы они ни были, находился субъект, перенес внимание на объект поэтического творчества — художественное произведение, дал новую оценку роли личности в поэзии («имперсональная теория»), расширил представление о материале поэзии, внедрил мысль о целостности многовекового литературного процесса и диалектическом сочетании в творчестве художника традиции и творческой индивидуальности, выступил против избытка субъективности и психологизма в литературоведении.

Элиот делал ставку на всеобъемлющую (не только литературную) традицию как источник стабильности, преемственности, как устойчивый философский и эстетико-идеологический феномен, на разум — «wit» — в противовес «непосредственности» романтического вдохновения.

Однако он считал, что традицию нельзя просто унаследовать; приобщение к ней требует труда, в сущности — выбора: писатель должен распознать «ядро традиции» — ее «главное течение», или «русло», не всегда наиболее заметное и признанное.

Элиоту, как и его эстетическим единомышленникам 1910-х годов — Паунду, имажистам — казалось, что из вчерашнего дня, из предшествующего им романтического периода наследовать нечего. Источники для обновления англоязычной поэзии — «свою» традицию — Элиот искал в творчестве Данте, поздних елизаветинских драматургов и поэтов — Шекспира, Дж. Уэбстера, Чепмена, Форда, Тернера, Джона Донна и поэтов-метафизиков XVII века, «барочного классициста» Джона Драйдена, французских символистов (Ж. Лафорга, Т. Корбьера, Ш. Бодлера и др.). Обращаясь к традиции, он создал свой «канон». Называя себя «неоклассицистом», он в значительной мере ориентировался на тип мировосприятия, свойственный эпохе барокко, казавшейся ему близкой, родственной его «тяжелым временам». Недаром именно ему принадлежит существенная заслуга в реабилитации литературной репутации Джона Донна и поэтов-метафизиков XVII века, более двух веков практически преданных забвению.

Его литературно-критическая деятельность была направлена на преодоление традиционного английского эмпиризма в литературоведении, он стал одним из основоположников «эстетической критики» и «формального метода» в англоязычном литературоведении, получившего название «новой критики», хотя его работы выходят далеко за ее рамки. Он был следующим за Мэтью Арнольдом (1822–1888) наиболее значительным и влиятельным англоязычным критиком.

* * *

В эссе Элиот создает свою версию истории английской поэзии. Представлены в ней и основные поэты-романтики. Как правило, он рассматривает их сквозь актуальные для него «призмы» — теории традиции и поэтического языка. Неслучайно он включил эссе «Уильям Блейк» (написанное сначала как рецензия⁷) в свой первый программный сборник эссе «Священный лес» (1920). В связи с Блейком возник кардинально важный для Элиота и поэтов его круга вопрос о природе традиции и философии поэзии. «В своих истоках,— замечает Элиот,— его [Блейка] творчество столь же соответствует привычным канонам, как шекспировское»⁸. Блейк импонирует Элиоту и как поэт-нонконформист, по своему складу противоположный конформисту — позднему романтику А. Теннисону, представляющему собой «очень наглядный пример поэта, почти целиком погребенного под коркой перенятых им суждений, слившегося со своим окружением почти до неразличимости. Напротив, Блейк точно знал, что именно ему интересно, и потому в его стихах мы находим только существенное <...>. И поскольку ничто его не отвлекало от сути, ничто не внушало ему страх и не заставляло расходовать силы на что-то помимо точной формулировки своих мыслей. Он умел понимать. Он

был наг, и человека он видел в его наготe, рассматривая его из центра своего магического кристалла. <...> Ко всему он подходил с позиции, незамутненной мнениями, которые тогда были в моде»⁹. Элиоту импонировало и то, что в Блейке не было «ничего от человека, ощущающего, что он выдающаяся личность»¹⁰.

Как уже отмечалось, романтическая идея возвышенного, вдохновенного поэта-романтика вызывала у Элиота, архетипного модернистского поэта, явное неприятие. А вот так называемую обратную сторону «наготы» Блейка — его склонность изобретать велосипед, когда он уже изобретен, то есть его «островное начало», «провинциализм», отчужденность от европейской духовной и философской традиции, — Элиот не приемлет: «Его [Блейка] философия, точно так же, как его видения, прозрения, стих, оставалась сугубо его собственной. И оттого он был склонен придавать ей слишком серьезное значение, чего художник делать не должен, — вот отчего он кажется эксцентричным, а форма его стихов становится неряшливой. <...> Блейк не владел тем, свойственным по преимуществу уроженцам Средиземноморья, даром формы, который подсказывает, как заимствовать, подобно тому, как Данте заимствовал свою философию души <...>. К философии Блейка <...> мы испытываем то же уважение, какое вызывает самодельная мебель, когда она толково сработана <...>, но право же, мы не настолько удалены от остальной Европы, да и от своего собственного прошлого, чтобы лишаться преимуществ, даваемых культурой...»¹¹ «Если бы эти таланты контролировались уважением к разумности, которая выше всего личного, к здравому смыслу, к научной объективности, творчество Блейка от этого только бы выиграло. Что было так необходимо его дарованию — и так прискорбно отсутствует в написанном им, — это фундамент общепринятых и традиционных идей, которые не позволили бы ему чрезмерно увлекаться своей доморощенной философией, зато заставили бы больше внимания уделить собственно поэзии. Сконцентрированность, являющаяся результатом твердо усвоенной мифологии вкупе с философией и богословием — одна из причин, в силу которых Данте классик, тогда как Блейк лишь талантливый поэт. Повинен в этом, возможно, не сам Блейк, а окружение, которое оказалось неспособным предоставить поэту то, в чем он нуждался, <...> рядом с поэтом не было философа и знатока мифов...»¹²

Блейк не вошел в «великую традицию» Элиота, однако даже на том, раннем рубеже критик достаточно высоко отозвался о Блейке как о поэте, которому «была дана способность достаточно глубокого понимания человеческой природы, соединившаяся с замечательным и оригинальным чувством языка и музыки языка, а также даром ясновидения, напоминающего галлюцинацию»¹³.

В сборник «Священный лес» вошло и эссе «Суинберн как поэт»¹⁴. «Я не могу вспомнить, — заявлял Элиот позднее, — ни одного

из английских поэтов той поры, хоть как-то способствовавших ему формированию. Браунинг более мешал, нежели помогал идти вперед, хотя кое-что для современного поэтического языка он сделал, но рано остановился. <...> Возникал вопрос, куда же нам двигаться после Суинберна? Ответ, казалось, был лишь один — некуда»¹⁵.

Неудивительно, что в раннем эссе «последний английский романтик» А.Ч. Суинберн представлен как поэт, творчество которого знаменует собою своеобразный «конец» поэзии, а точнее — «конец» романтический традиции: она достигает той ступени эволюции, когда объект поэзии более не существует, смысл становится галлюцинацией смысла, потому что, как пишет Элиот, «язык, вырванный с корнями из почвы, приспособился к независимой жизни и к питанию воздухом <...>. Плохой поэт обитает частично в мире объектов, частично в мире слов, и эти два мира у него никак не могут совпасть. Лишь человек гениальный может обитать столь исключительно и постоянно среди слов, подобно Суинберну. Его язык не мертв, как язык плохой поэзии. Он очень живой и живет своей собственной, особой жизнью. Однако язык, более важный для нас, это язык, прорывающийся к осмыслению и описанию — выражению сути новых объектов, новых групп объектов, новых чувств, новых точек зрения, — как, например, проза мистера Джеймса Джойса или раннего Конрада»¹⁶. То есть поэзия Суинберна, как станет ясно далее, максимально удаляется от соблюдения одного из основных, по убеждению Элиота, законов поэзии — о соотношении, о связи поэтического языка и языка повседневности, языка прозы.

В 1910–1920-е годы, период интенсивных поисков новых форм поэтического выражения в английской поэзии, Элиот, обосновывая свою традицию, реабилитирует и выводит на авансцену считавшуюся долгое время маргинальной английскую метафизическую поэзию XVII века. Он прослеживает постепенное качественное изменение английской поэзии от конца XVI — начала XVII века к концу XIX века как бы по нисходящей, по линии «вырождения»: различие между поэтами-метафизиками XVII века и эпохой Теннисона и Браунинга — «это различие между интеллектуальным поэтом и поэтом рефлексирующим. Теннисон и Браунинг — поэты, и они мыслят, но они не чувствуют свою мысль так же непосредственно, как запахи розы». Элиот одержим идеей цельности и не находит ее у романтиков, а находит у Донна, для которого, по словам Элиота, «мысль была переживанием, она воздействовала на его мироощущение, изменяла его. Когда сознание поэта полностью готово к работе, оно постоянно сплавляет воедино разнородные виды опыта»¹⁷. Он вглядывался в елизаветинскую эпоху как в некий «антимир» — общество, которое дало великую поэзию и драму и высоко оценивало их роль в своей жизни: стихи были частью повседневной жизни елизаветинцев, на

улицах они слышали песни и баллады, в театре — драмы в стихах¹⁸. В письме Лоуренсу Дарреллу он заметил: «Шекспиру повезло с временем. А нам нет»¹⁹.

Вместе с тем явно не приемля романтизм как доктрину, Элиот отходит от «идеи», когда оценивает конкретных поэтов. Даже в том же эссе «Поэты-метафизики», прослеживая эволюцию английской поэзии, он замечает, явно отождествляя сентиментализм с романтизмом: «Эпоха сентиментализма наступила в начале XVIII в. и продолжалась дальше. Поэты восстали против рациональности, описательности; они мыслили и чувствовали порывисто и неуравновешенно; они рефлексировали. В одном или двух отрывках из "Торжества жизни" Шелли, во втором "Гиперионе" видны следы напряженных попыток восстановить цельность мировосприятия. Но Китс и Шелли умерли, а Теннисон и Браунинг все продолжали размышлять»²⁰.

Со временем, решив свои проблемы, осуществив реформу поэзии, прочно утвердив новые формы поэтического выражения, в 1930-е годы Элиот стал терпимее оценивать поэзию английских романтиков. В курсе лекций «Назначение поэзии и назначение критики» (Гарвардский университет, 2 ноября 1932 года — 31 марта 1933 года) среди основных представителей английской поэзии и критики он называет Вордсворта и Колриджа как «двух наиболее оригинальных поэтов своего поколения»²¹, которые, прежде всего Вордсворт, осуществили революцию в английской поэзии. У Шелли он ценит точность поэтических образов, лаконизм его поэзии, но считает слишком сильным влияние на него Годвина. В Китсе видит великого поэта, создавшего также гениальные письма, «самые примечательные и важные из всех, написанных когда-либо английскими поэтами»²². Вордсворт и Шелли, поэты, верившие, по его определению, в кинетическую, революционную способность поэзии (то есть ее способность сопровождать перемены во мнениях или общественном устройстве) и были наиболее характерными представителями своего времени, «его голосами». У Китса, в отличие от них, не было теорий, «он просто занимался своим делом <...> и обладал, хотя и в меньшей степени, чем Шекспир, "философским умом". Он был верен лишь высшему предназначению поэзии»²³.

В 1936 году в предисловии к «Стихотворениям Теннисона» Элиот и Теннисона называет великим поэтом, ибо он обладает «тремя качествами, свойственными лишь великим поэтам: плодovitостью, разнообразием и совершенным мастерством. <...> Теннисон очень широко раздвинул границы употребления метрических форм английского языка...»²⁴ Видя в Теннисоне «великого мастера стихосложения и великого мастера меланхолии»²⁵, он называет его «не только малым Вергилием», но также печальнейшим из всех английских поэтов, среди Великих, находящихся в Лимбе, преддверии ада, самым инстинктивным бунтарем против того общества, в котором

он был самым безупречным конформистом»²⁶. Вместе с тем Элиот отмечает у Теннисона полное отсутствие дара повествования²⁷, темперамент мистика, но склад ума отнюдь не богослова: «Он отчаянно старался сохранять веру истинно верующего человека, не очень четко сознавая, во что ему хочется верить: он был способен к озарениям, не будучи способен понять их. <...> "Природа" становится настоящим богом или богиней, возможно, подчас более реальной для Теннисона, чем Бог с большой буквы ("Значит, Бог и Природа враждуют?")»²⁸. Элиот находит у Теннисона «интересный компромисс между религиозной позицией и совершенно иным явлением — верой в человеческое совершенство»²⁹. И объясняет это тем, что «Теннисон жил в эпоху, когда <...> происходило очень многое, строились железные дороги, совершались открытия, менялось лицо мира. Это были времена, старавшиеся поспеть за переменами, быть современными. Им по большей части не удавалось сохранить непреходящее — вечные истины о человеке и Боге, жизни и смерти. На поверхности Теннисона — рябь и волнение времени; и ему не за что крепко держаться, кроме уникального и непогрешимого чувства звучания слова»³⁰. Элиот упоминает в этом эссе ученика, последователя Теннисона — А.Ч. Суинберна, давая тем самым объяснение итогам «романтической линии» в английской поэзии и ее выходу в XX век: веры в Бога уже нет, как нет и веры в совершенство человека, якорем для поэта становится слово, вера в его возможности, в его мощь.

В 1937 году Элиот дополняет свою «историю» английской романтической поэзии статьей о поэте, без которого она была бы вызывающе неполной. Эссе «Байрон»³¹, как и оценка Элиотом Шелли, опровергает сложившийся в советском литературоведении миф об Элиоте как авторе «злых пасквилей» на этих двух поэтов, о явном неприятии их как «революционных романтиков». Что пишет Элиот о Байроне? Прежде всего он констатирует, что, в отличие от Вордсворта, Колриджа, Шелли и Китса, творчество Байрона гораздо реже обсуждается в университетских и прочих аудиториях, он потерял расположение читающей публики. Байрон представляется Элиоту крайне плодовитым поэтом, однако «подобная плодовитость неминуема у поэта байроновского типа, и само отсутствие жесткого отбора в его сочинениях показывает, какого рода интерес питал он к поэзии. <...> Разобравшись в том, что именно он делает, мы увидим — только так и можно это делать. Если короткие его стихи оставляют ощущение, что в большинстве случаев так же, если не лучше, мог написать Том Мур, то в больших поэмах Байрону удастся такое, в чем равных ему не было и нет»³².

Элиот видит особенность Байрона в том, что он был шотландцем, но не шотландским поэтом, ибо писал на английском языке. Шотландское начало Байрона, обусловленное его шотландскими истоками, объясняет присущий Байрону, на взгляд Элиота, особый

«демонизм» — «упоение ролью существа проклятого, обреченного себя на вечные муки», — такая настроенность, по его мнению, «могла возникнуть лишь в стране, народ которой пропитан духом кальвинистской теологии»³³. В «демонизме» Байрона сочетались, по мнению Элиота, романтическая страсть к Свободе и «прометеевские порывы Шелли», причем «прометеевское» сливается в Байроне с «сатанинским» (в милтоновском понимании слова).

Элиот сознает практическую невозможность анализа поэзии Байрона без или вне анализа личности этого человека: «как человек он всегда привлекает больше внимания, чем его творчество»³⁴. Тут Элиот переходит «на личности»: он характеризует Байрона как человека, поглощенного собой и «тем, как он выглядит в глазах окружающих»³⁵, и сравнивает бюсты Байрона и другого шотландца-романтика — Вальтера Скотта. В лице у Скотта Элиот находит «нечто благородное», «великодушное, в нем ощущается внутренний, быть может, и неосознанный покой, присущий тем большим писателям, которым дано было быть и большими людьми». У знаменитого красавца Байрона он обнаруживает мясистое лицо, свидетельствующее о склонности к полноте, слабый рот, выражение тривиального беспокойства и, что хуже всего, невидящий взгляд поглощенного собой красавца. В бюсте Байрона он видит отражение человека, «который был с головы до ног трагиком из бродячей труппы. Но именно актерская природа Байрона помогла ему овладеть<...> познанием внешнего мира, в котором он призван был играть предначертанную себе роль, и познанием самого себя — той части себя, которая эту роль играла»³⁶.

«Склонность к шарлатанству, — пишет Элиот, — он совмещает с необыкновенной открытостью, позер — он в то же время оказывается роète contumace [поэт заочно осужденный — фр.] в стране, где царит чопорная важность; бесконечное притворство и самообман уживаются в нем с безрассудной, не боящейся унижения искренностью; в нем есть нечто и от вульгарного патриция, и от полного достоинства забулдыги, и при всем своем поддельном “сатанизме”, тщеславном стремлении к дурной славе он вправду полон суеверий и окружен дурной славой. Все это я говорю о качествах и слабостях, отражающихся в его творчестве и важных для оценки его творчества, а не о частной жизни, которая меня не занимает»³⁷.

Сознаваясь в своей страсти к творчеству Байрона в мальчишестве, причины нынешнего забвения поэта Элиот видит в «претенциозной поэтичности» Байрона, хотя как блестящий рассказчик он заслуживает высокой оценки: «не могу, — замечает Элиот, — привести ни одного имени поэта, который читался бы с большим увлечением, кроме Чосера — разве что Колридж»³⁸; «он никогда не бывает скучен»³⁹. К лучшему, что создал Байрон, Элиот относит «Дон Жуана», особенно его последние песни, где выражено подлинное чувство —

ненависть к лицемерию: «Сатирическое изображение Байроном английского общества в последних песнях "Дон Жуана" не имеет себе равных во всей литературе Англии»⁴⁰.

Однако о Байроне (и это крайне важно для Элиота), «как ни об одном из столь же прославленных поэтов, можно с уверенностью сказать, что он ничем не обогатил язык, не открыл ничего нового в его звучании, не углубил значения отдельного слова»⁴¹, его «нечувствительность к слову, из-за чего ему приходится затратить множество слов, чтобы привлечь наше внимание, указывает — в практическом аспекте — на общий недостаток восприимчивости»⁴². «У него был несовершенный поэтический слух, способный лишь на создание грубоватых звучаний»⁴³.

Байрон чужд Элиоту прежде всего как поэт, не способствовавший развитию языка поэзии, но это тема для отдельного исследования.

* * *

Обычно, характеризуя поэзию Т.С. Элиота, говорят о ее рациональности, суховатой поэтичности, холодноватой ясности и абсолютной серьезности. Он культивировал свою репутацию антиромантика, противника «всяких эмоций». На его творчестве — протестантско-пуританская печать (за исключением, возможно, лишь «Четырех квартетов»), оно исполнено отчаяния, апокалиптично. Это поэзия, отягощенная сознанием греховности, падения, обреченности человека, лишенного благодати. Она рождена протестантским мироощущением. «И я, пронзен булавкой, корчусь и стенаю...» («Пруфрок»).

Пожалуй, он и сам видел в себе «поэта культуры», то есть подчинял свою поэзию «культуре» как началу цивилизирующему, традиции как «интертексту». В сущности, принцип «творческого самосознания» он противопоставил «романтическому парению», основанному на вдохновении.

Однако в Элиоте жили разные начала: он был автором до сих пор не опубликованной пародийной в раблезианском духе поэмы «Король Боло и его большая черная королева» и невыносимо пронзительной, лирично-исповедальной в романтическом духе поэмы «Пепельная среда» (1930), созданной им вскоре после смерти матери; автором цикла стихотворений «Популярная наука о кошках, написанная самим Опоссумом» (1939), в котором он продолжил английскую юмористическую традицию «поэзии нелелицы» XIX века — Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла.

Существенно и то, что Элиот (и поэзией, и критическими работами) существенно способствовал внедрению в английскую поэзию эстетики и поэтики французского символизма. Влияние французских символистов (явившихся для него откровением) было более ранним, чем влияние неоклассицистов — Т.Э. Хьюма, Э. Паунда, имажистов, Ж. Бенда, Ш. Морраса, и иным по своей природе.

«Неоклассицизм» не помешал Элиоту считать себя наследником эстетики французского символизма — Ж. Лафорта, Т. Корбьера, ведущего критика французских символистов — Реми де Гурмона и линии Бодлер — Малларме — Валери, представлявшей собой начало, середину и конец особой поэтической традиции, восходящей к теории и поэзии американского романтика Э.А. По. По словам самого Элиота, без этой традиции, усвоение и продолжение которой шло параллельно и в переплетении с неоклассицистическими тенденциями его эстетики, едва ли можно понять творчество как его самого, так и двух других поэтов XX века — У.Б. Йейтса и Р.М. Рильке.

Развивая традиции французского символизма,zybкого, основанного на ассоциативности мышления, связанного родственными узами с романтизмом, Элиот фактически делал то, что так упорно отрицал — продолжал романтическую традицию. Именно теоретики символизма заставили его отнестись к стихотворению как к законченной, эстетически содержательной форме, к слову — как к особой реальности, действующему лицу в материальном мире, источнику противостояния ему. Именно символисты выдвинули мысль о самоценности слова, о его напряженной, смысловой полноте. Элиот глубоко и четко осознал профессионально-цеховые интересы поэта, что было присуще символизму, но заслонялось в нем его жреческими и пророческими притязаниями.

Ныне роль Элиота в английской поэзии пересматривается критикой: все более о нем говорят как о поэте-пришельце — американце, «транскультурном поэте», не имевшем последователей в английской поэзии, поскольку его система стихосложения не была для нее органичной.

В этой связи невольно возникает проблема его отношения к Уолту Уитмену. Много в мировосприятии и творчестве Элиота вызвано реакцией на «канонического», «архетипного» поэта Америки XIX века — поэта-романтика Уолта Уитмена, отрицанием его оптимизма, его воспевания Америки и идеалов демократии, прогресса, материального процветания, которые Элиот воспринимал без иллюзий; многое было результатом своеобразного протеста против собственного Уитмену «детски-наивного» восхищения чудом этого «безбожного» мира. Вместе с тем Элиот усвоил ритмы Уитмена, его поэтическую стилистику, его позу пророка, но все, что он говорил, например в «Камне»: «О, усталость людей, отвернувшихся от Бога...» — по сути, антитеза уитменовской философии жизни.

* * *

Итак, кто из романтиков ближе всех Элиоту как критику и поэту? Очевидно, что как реформатор английской поэзии он шел по стопам У. Вордсворта, обосновавшего свою реформу сначала лако-

нично во вступлении к «Лирическим балладам» (1798), а затем подробнее — в «Предисловии» 1800 года.

Сопоставим некоторые положения поэтических манифестов У. Вордсворта и Т.С. Элиота.

Как пишет Вордсворт, «главная задача <...> стихотворений [вошедших в "Лирические баллады"] состояла в том, чтобы отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком, и в то же время расцветить их красками воображения, благодаря чему обычные вещи предстали бы в непривычном виде. <...> Читатель почти не встретит в книге персонификаций абстрактных идей, она полностью отвергнута как прием, обычно используемый, чтобы придать стилю возвышенность и поднять его над стилем прозы. Я старался подражать и, насколько возможно, воспроизвести не что иное, как обычный разговорный язык людей; я постарался полностью отказаться <...> от особого языка, на котором будто бы должны изъясняться поэты. В этом томе вы также почти не найдете того, что принято называть поэтическим слогом; я столь же усиленно старался избежать его, как другие обычно стараются его воспроизвести; делал я это по уже названной мной причине — дабы приблизить мой язык к языку обыденной речи <...>. Ведь можно с легкостью доказать, что не только язык большей части любого хорошего стихотворения, даже если оно самого возвышенного характера, ни в чем, кроме размера, не должен отличаться от языка хорошей прозы, но и то, что наиболее содержательные места лучших стихотворений как раз написаны языком хорошей прозы...» И далее Вордсворт вновь формулирует это крайне важное для него положение: «...язык любого хорошего стихотворения в целом ничем не отличается от языка прозы. Более того, можно с уверенностью сказать, что между языком прозы и языком поэзии нет и не может быть существенного различия»⁴⁴.

Через сто тридцать лет Т.С. Элиот приходит к аналогичному выводу: язык поэзии отражает динамику развития разговорной речи. Общеизвестен парадокс Элиота и Паунда: «поэзия должна быть написана так же хорошо, как проза», или, по выражению Элиота, «достоинства хорошей прозы — первое и минимальное требование хорошей поэзии»⁴⁵. Проза, по словам Элиота, более близка по своему строю к разговорной речи, легче впитывает изменения в языке, возникающие в результате жизненных перемен. Плохой поэзии любого века как раз не хватает достоинств прозы. В «высокой» речи плохой поэзии отсутствует «низкий» язык жизни, современности — она слишком поэтична, то есть искусственна. Прозаизмы живой, разговорной речи вливают в стихи правду жизни, превращают выдумку в подлинную поэзию⁴⁶. Мы видим: Элиот как бы перефразирует Вордсворта, а моментами почти дословно повторяет его. Это вызвано

тем, что Вордсворт дал определение важнейшему условию или даже закону эволюции поэзии. Элиот же пошел дальше, развив, расширив, конкретизировав его мысль: «Каждая революция в поэзии <...> вызвана возвращением к обычной речи»⁴⁷ — проявление этой закономерности Элиот находит на разных этапах истории английской поэзии — в творчестве Шекспира, Донна, Драйдена. «Развитие белого стиха Шекспиром и некоторыми его современниками, — пишет он, — заключалось в приспособлении этого сугубо поэтического средства к тому, чтобы оно могло <...> приобрести тонкость прозы; и они добились этого еще до того, как проза достигла высокого уровня. Творчество Донна тоже обладает достоинствами прозы, и лишь тяжелый “инструмент” его подражателей привел к вырождению поэтического языка в безжизненную стихотворную условность. Речь меж тем менялась, Драйден очистил язык поэзии и вновь вернул его к прозаическому порядку»⁴⁸. Следующий шаг сделали Вордсворт и Колридж, осуществив и обосновав свою реформу поэзии. Вордсворт в 1802 году добавил к своему предисловию приложение о «поэтическом языке», еще детальнее обосновывавшее необходимость и суть реформы языка поэзии. В противовес поэтике классиков XVIII века он выдвинул принцип: «Поэзия — для всех, язык — доступный каждому» и вновь перекинул мост между живой речью и поэтическим стилем, развитие которого к тому времени уже тормозили классические нормы⁴⁹.

Одна из заслуг самого Элиота — поэта и критика состояла в возвращении поэзии 1910–1920-х годов, отличавшейся «поэтичностью», к «прозе», к обычной речи. Элиоту не близка натурфилософия Вордсворта, но он следует за ним, развивая его теорию языка. Не эмоции, чувства, а слово, которому присуща структурность, своим ритмом и музыкальностью соответствующая человеческой эмоции, становится основой поэтики Элиота. Будучи «пришельцем», он вполне органично на определенном историческом этапе вписался в традицию реформирования английской поэзии. Сходство элиотовской реформы с вордсвортовской состояло прежде всего в том, что, подобно предшественнику, он на новом историческом этапе привел в соответствие мироощущение и формы его выражения. Элиот вполне в духе романтизма верил в то, что поэт, способный обогатить язык новыми словоупотреблениями, внести свой вклад в смысл ключевых слов, то есть что-то сделать для языка своего народа, влияет на мироощущение людей.

Элиот пошел по стопам Вордсворта, но гораздо «дальше него»: язык поэзии для Элиота — активная система, определяющая склад мышления, уровень культуры народа, общества и человека; он инициировал культ языка поэзии: «Долг поэта как поэта лишь опосредованно связан с его народом; его прямой долг — языку; сначала сохранить его, затем расширить, развить, улучшить»⁵⁰. Возможно, его

вдохновила разработанная А. Ричардсом и С. Огденом семантическая философия искусства. Во всяком случае, на Элиота, несомненно, повлияла общая атмосфера философского культа языка; вспомним хотя бы высказывание жившего с 1929 года в Англии Людвиг Витгенштейна: границы моего языка — это границы моего мира.

По сути, Элиот продолжал традицию, против которой выступал: он разделял идущую от романтиков и символистов веру в способность слова создать реальность более подлинную, чем сама действительность. По Элиоту, язык является не только средством общения, но и развитием реальности — настолько велики его возможности⁵¹.

Но на этом «близость» Вордсворта и Элиота заканчивается. Далее речь идет о принципиальном различии, крайне важном для английской поэзии XX века. «Поэзия представляет собой образ человека и природы, — замечает Вордсворт, — <...> человек и природа в главном согласны между собой, а человеческий ум — естественное зеркало самых прекрасных и интересных свойств природы. Таким образом, поэт <...> вступает в общение с природой, проникаясь любовью сродни той, которую ученый благодаря долгому труду выработал в себе, имея дело с теми областями природы, которые служат объектом его изучения»⁵².

Осуществленная Элиотом реформа поэзии состояла в том, что он сумел передать присущее новому времени мироощущение *городского* человека, утратившего романтические иллюзии, пережившего трагедию войны, в новых, адекватных этому мироощущению поэтических формах на обновленном поэтическом языке, он расширил рамки «материала поэзии» («Когда б вы знали из какого сора / Рождаются стихи...», — писала А.А. Ахматова, высоко ценившая Элиота). Поэт-урбанист, он воплотил в своем творчестве мироощущение горожанина, испытывающего отвращение к «вырождающейся» цивилизации и жаждущего обрести благодать. Природа как таковая — редкий гость в его поэзии (невольно вспоминаются «Квартеты»), да и то не сама по себе, а как метафора. Возникает мотив сада, птицы, зовущих — куда? В рай? В иную жизнь?

В связи с этим глубокий смысл кроется в высказывании теоретика поэзии, критика А.А. Ричардса в 1926 году, — и это относится прежде всего к модернистам: «Главное, что произошло с современным человеком, — это *нейтрализация природы*, переход от магических воззрений на природу к научным...» Эти слова многое объясняют в модернистской теории и практике. Взять хотя бы трансформацию романтической идеи Природы модернистом Уиндемом Льюисом: критикуя футуристов и импрессионистов за «подражание и подчинение природе», он предлагает новую систему создания образа: необходимо найти «математическую формулу», выражающую суть объекта в природе, и воссоздать его на полотне. Художник тем самым уподобляется Богу, творит параллельно с ним — но не в сфе-

ре жизни, а в сфере искусства. Соответственно, в романе Льюиса «Тарр» (1918), перекликающемся с поэмой «Полые люди» Элиота, автор — бог, своего рода кукловод. Так происходит снижение идеи Бога: игра с куклами затеяна ради эксперимента — чтобы показать их многофункциональность, пустоту и беспомощность. Куклы Льюиса оказываются «полыми людьми».

В 1910-е годы, на новом историческом этапе, перед поэтами вновь возник вопрос: что такое поэзия? Зачем она нужна? Новое понимание природы поэзии возникало, формировалось в полемике с прошлым, в отрицании его. Элиот считал неточным известное определение Колриджа: «поэзия — это эмоция, вспоминаемая в состоянии покоя»; в поэзии, по Элиоту, — вообще главное не эмоции. Он говорил о поэзии как о феномене, возникающем в результате концентрации множества переживаний, которые человеку практически могут вообще не показаться переживаниями⁵³.

Для литературного критика и культурфилософа Мэтью Арнолда, законодателя поздневикторианских литературных вкусов, еще преобладавших в литературной критике и среди читателей, когда Элиот пришел в литературу, — поэзия была «критикой жизни». Наиболее общеприняты в 1910–1920-е годы определения поэзии как источника морали, выражения политических, философских взглядов и психологии автора, истории эпохи, подобия религии. Элиот выступил против тех, кто игнорировал эстетическую природу поэзии. Его негативные определения: поэзия — это «не внедрение нравственности или политического направления, <...> это не религия или эквивалент религии», «это нечто иное, чем собрание данных о психологии поэта или истории эпохи»⁵⁴.

В конце концов, в духе «научного века», Элиот предложил лаконичное, рабочее определение: «Поэзия — это особо организованный ряд слов с особым размером»⁵⁵, то есть «вышел на тропу» формализма, получившего в Англии и Америке название «новая критика». Своим определением он стремился к снижению предшествующих возвышенных романтических определений, к тому, чтобы поставить слово в центр внимания, вернуть ему полноту смысла, которой, на его взгляд, лишила слово дошедшая в своем развитии до крайностей романтико-символистская традиция в лице хотя бы Суинберна.

Однако парадокс состоял в том, что, по сути, его определение поэзии перекликалось с «самодостаточным миром слов» Суинберна. И напоминало футуристические определения поэзии типа: «Поэзия — это бракосочетание слов».

Литературно-критическую и поэтическую деятельность Элиот начал с попытки изменить отношение к слову. Жесткую осмысленность в подходе к нему он противопоставил «неприкосновенности» слова, рождаемого вдохновением, — принципу, характерному для

позднеромантической поэтики. Для Элиота структурно и подлечит анализу не только поэтическое произведение, но и каждое слово. Оно представляет собою сложную музыкальную структуру, концентрирует в себе визуальную и звуковую красоту, передает грамматическое и смысловое значение⁵⁶. Соответственно, первая задача поэта состоит в том, чтобы «найти слово и наделить его максимальным возможным смыслом на том месте, где оно находится»; «сделать его одновременно точным и объемлющим. <...> Объединить несопоставимое и далекое, слить, сплавить их, дать им внутренний рисунок — вот совершенство, к которому стремится поэт»⁵⁷. Чтобы достичь этого, он должен исследовать возможности языка, извлечь пользу из максимально полного знания истории слов. Благодаря способности слова к развитию, к изменению смысловых значений, в языке отражаются перемены в жизни и мироощущении людей. Знание истории слов, их прежних разных употреблений дает поэту возможность через слово постичь динамику развития мироощущения человека. В слове, — писал Элиот в 1922 году, — «должен концентрироваться весь отведенный ему рамками его существования вес истории языка»⁵⁸. Такое знание помогает дать слову новую жизнь, а языку — новую форму поэтического видения.

Теория поэтического языка Элиота была непосредственно связана с его теорией традиции, ибо язык он рассматривал как «транспорт традиции».

Элиот выходит за рамки формализма, ибо его внимание к слову было стимулировано его верой в то, что поэт, способный обогатить язык новыми словоупотреблениями, внести свой вклад в смысл ключевых слов, то есть способный что-то сделать для языка своего народа, тем самым влияет на мироощущение людей. Каждый шаг живого развития языка означает также шаг в развитии мироощущения человека. Слова, мысли, чувства нераздельны, и естественно, что великие писатели-психологи оказываются и великими мастерами поэтического слова⁵⁹.

Достоинство элиотовской теории языка состояло в том, что он все-таки сохранил принцип целостности в подходе к нему, зачастую отсутствовавший в последующих литературно-теоретических и лингвистических теориях, где язык превращался в самодовлеющую систему с утраченными началом и концом. В отличие от параллельно работавших над проблемами языка поэзии Валери, Хлебникова, опоязовцев, развивавших учение о самоценной поэтической речи, отличающейся от обычного, «практического» языка (как, по словам Поля Валери, язык алгебры или химии), Элиот не считал поэтическое свойством, присущим самому языку: поэтическое возникало для него в процессе художественного творчества, на уровне художественной конструкции.

Ныне не только Т.С. Элиота, но и модернизм вообще склонны рассматривать в Англии (Терри Иглтон и др.) как «транскультурную имплантацию», как революцию, осуществленную не англичанами, а американцами Паундом и Элиотом, ирландцем Джойсом. Такой «пересмотр» вызван, вероятно, общим, закономерным, периодически происходящим в литературе пересмотром «мейнстрима» в поэзии (и шире в литературе, культуре): к концу XX века английская поэзия, уставшая от модернистского урбанизма, от «пренебрежения Природой», «искусственности», вернулась «на круги своя», к столь характерной для английского романтизма теме Природы, ибо, в сущности, именно романтизм «изобрел» умение чувствовать природу. Предельно лаконическую характеристику Вордсворта дал еще Пушкин: «...вдали от суетного света / Природы он рисует идеал».

К концу XX века одна из траекторий английской литературы, возможно, главная, приводит к Теду Хьюзу (1930–1998). Его избрание, подобно Вордсворту и Теннисону, поэтом-лауреатом свидетельствует не только об его общественном признании и необычайной художественной одаренности, но прежде всего об его общенациональной значимости; соотечественники видели в нем не только крупного, но и наиболее английского поэта. Он и вошел в историю английской поэзии как «поэт Природы», вписавшийся в один ряд с английскими поэтами-натурфилософами — Дж. М. Хопкинсом, Диланом Томасом, Р.С. Томасом. Однако Хьюзу, человеку второй половины XX века, свойственно свое видение этой темы, во многом переворачивающее представления об английской традиционной поэзии природы: его интересует прежде всего *противостояние* человека и природы, таким образом, в его творчестве английская поэзия сочетала романтизм с модернизмом.

Конечно, романтическая идея природы вернулась в английскую литературу еще раньше, скажем, в творчестве, «оптимистического пантеиста»⁶⁰ антропоцентриста Дилана Томаса, пережив возрождение на новом историческом этапе. Однако в творчестве Теда Хьюза она не просто возродилась, она сочеталась с модернистским антиантропоцентризмом. Творчество Хьюза, сформировавшееся в условиях апогея технократического общества и предельно прагматико-потребительского отношения к Природе, представляет собой новый образец мифотворчества; его «ядро» — восстановление магического взгляда на Природу. В его поэзии воплощен глубочайший, сформировавшийся в процессе развития цивилизации конфликт между человеком и Природой в широком смысле слова. В его поэзии ощутимо присутствие и дыхание могучей силы — Природы, живущей независимо от человека жизнью, и способной поглотить его. «Чело-

век в согласии с Природой» — идеал Хьюза, совпадающий с идеалом Вордсворта, но кардинальны различия в отношении поэтов к человеку — ибо между ними лег XX век. Хьюз пришел к этому идеалу лишь в поздней поэзии, пережив этапы поклонения Природе и отрицания человека. Долгое время человек в его поэзии выступал как своего рода самоубийца, разрушающий «древо жизни» и сам энергично подготавливающий свой крах и конец. В рамках натурфилософской темы Хьюз создал беспощадную и трезвую поэтическую аналогию, возможно, «последнего кризиса», переживаемого человеком XX века.

* * *

Таким образом, к концу XX века английская поэзия возвращается на круги своя. Конечно, в ней много направлений, ветвей, течений. Но главный ее источник, определяющий ее национальную специфику, — «наше всё» английской литературы — Шекспир. Он многолик, однако наиболее важно в нем все-таки не рациональное, «классицистское» начало, а невероятно могучий синкретичный жизненный импульс, инкорпорирующий натурфилософию. Творчество Шекспира воплощает саму жизнь в ее разных началах — от возвышенного, духовного, до фальстафовского. От Шекспира идет в разной степени почти вся английская поэзия.

И в разные периоды в ней меняются главные потоки. В начале XX века романтическое начало сохраняется, но маргинализируется, на первый план выходит модернизм, принципиально отличающийся от романтизма, но потом все возвращается на круги своя — к традициям Блейка⁶¹, Вордсворта...

Очевидно, что в поэтике английского романтизма, — явлении сложном, емком, нашли воплощение общие законы эволюции поэзии, осмысленные и сформулированные прежде всего У. Вордсвортом. В этой связи она стала источником обновления для, казалось бы, столь чуждого ей феномена как поэтика модернизма, — в данном случае в теории поэзии Элиота. Вместе с тем натурфилософское ядро эстетики романтизма таило в себе «закон бумеранга»: как бы далеко английскую поэзию ни уводило в сторону, она неизменно возвращалась на «круги своя» — к неисчерпаемой, со временем обретающей все большую актуальность теме «Природа и человек», как это наблюдается в творчестве Теда Хьюза.

Все вышесказанное — еще одно свидетельство того, что поэзия XX века формировалась в динамике отторжения и преемственности — продолжения романтизма и шире — XIX века, трансформации и развития его.

- ¹ Hulme T.E. Speculations. Essays on humanism and the philosophy of art / Ed. by H. Read. N.Y., 1924. P. 120.
- ² Стихотворение «Век» (1922) (Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. С. 146). Строка из этого стихотворения использована в заглавии.
- ³ См. об этом, в частности: Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды / Сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. М.: Аграф, 2002. С. 189–204.
- ⁴ Об Элиоте см. подробнее: Красавченко Т.Н. Бремя поэта. Поэзия, пророчества и мифы Старого Оппоссума // Элиот Т. Избранное. Стихотворения и поэмы. Убийство в соборе. Драма. Эссе, лекции, выступления / Сост. Ю. Комова. М.: Terra-Книжный клуб, 2002. С. 3–12; Красавченко Т.Н. Заметки к определению Т.С. Элиота // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесл. и коммент. Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. Т. 1–2. С. 721–740; Ушакова О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005.
- ⁵ Хотя, заметим, другой классик модернизма — Уиндем Льюис вел себя крайне эксцентрично: своей обособленностью, отверженностью от общества, склонностью к эпатажу, балансированием на грани безумия он представлял собою тип художника, близкий «архетипу» романтика.
- ⁶ Об этом пишет Владимир Муравьев в блестящих комментариях к первой вышедшей в нашей стране книге стихов Т.С. Элиота «Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы» (перевод с англ. Андрея Сергеева; предисловие Я.Н. Засурского. М.: Прогресс, 1971. С. 157).
- ⁷ Эссе впервые опубликовано как рецензия «Обнаженный человек» на книгу Ч. Гарднера «Уильям Блейк — человек» в журнале «Athenaeum» (L., 1920. 13 Feb., № 4685), а впоследствии с исправлениями и дополнениями под названием «Блейк» в сборнике Элиота «Священный лес» (1920).
- ⁸ Элиот Т.С. Уильям Блейк (пер. с англ. А.М. Зверева). См.: Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. С. 658.
- ⁹ Там же. С. 658–659.
- ¹⁰ Там же. С. 659.
- ¹¹ Там же. С. 660.
- ¹² Там же. С. 661.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Впервые — как рецензия на книгу «Selections from Swinburne» (Ed. by E. Gosse and T.J. Wise).
- ¹⁵ Pound E. A Collection of essays / Ed. by P. Russel. N.Y., 1950. P. 25.
- ¹⁶ Элиот Т.С. Суинберн как поэт [Пер. с англ. И.Ю. Поповой] // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. С. 717.
- ¹⁷ Элиот Т.С. Метафизические поэты [Пер. с англ. Т. Красавченко] // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. С. 554.
- ¹⁸ О елизаветинцах Элиот написал около двадцати эссе, среди них «Гамлет и его проблемы» (1919), «Шекспир и стоицизм Сенеки» (1927); в 1934 году он издал сборник «Елизаветинские эссе».
- ¹⁹ Durrell L. The Other Eliot // The Atlantic. 1965. May. P. 63.
- ²⁰ Элиот Т.С. Метафизические поэты. С. 554–555.
- ²¹ Элиот Т.С. Вордсворт и Колридж [Пер. с англ. А. Ибрагимова] // Элиот Т. Избранное. Стихотворения и поэмы... С. 403.
- ²² Элиот Т.С. Шелли и Китс [Пер. с англ. А. Ибрагимова] // Элиот Т. Избранное. Стихотворения и поэмы... С. 427.

- 23 Там же. С. 429.
- 24 *Элиот Т.С.* In Мемориам [Пер. с англ. И. Поповой] // *Элиот Т.С.* Избранное: Религия, культура, литература. С. 702.
- 25 Там же. С. 710.
- 26 Там же. С. 711.
- 27 Там же. С. 705.
- 28 Там же. С. 708.
- 29 Там же. С. 709.
- 30 Там же. С. 710.
- 31 Впервые: From Anne to Victoria / Ed. by Dobrée B. L., 1937. P. 601–619.
- 32 *Элиот Т.С.* Байрон [пер. И. Левидовой] // *Элиот Т.* Избранное. Поэмы и стихотворения... С. 354–355.
- 33 Там же. С. 356.
- 34 Там же. С. 369.
- 35 Там же. С. 357.
- 36 Там же. С. 355.
- 37 Там же. С. 370–371.
- 38 Там же. С. 358.
- 39 Там же. С. 363.
- 40 Там же. С. 369–370.
- 41 Там же.
- 42 Там же. С. 364.
- 43 Там же. С. 365.
- 44 *Вордсворт У.* Предисловие к «Лирическим балладам» [перевод А.Н. Горбунова] // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 262, 265, 266.
- 45 *Eliot T.S.* Johnson's «London» and the «Vanity of Human Wishes» (1930) // English critical essays. Twentieth century / Sel. by P.M. Jones. Oxford, 1942. P. 304–305.
- 46 Ibid. P. 304.
- 47 *Eliot T.S.* The Music of Poetry // *Eliot T.S.* On Poetry and Poets. L.: Faber and Faber Ltd, 1957. P. 31.
- 48 *Eliot T.S.* Johnson's «London» and the «Vanity of Human Wishes». P. 305.
- 49 Об этом см. подробнее: *Клименко Е.И.* Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1959.
- 50 *Eliot T.S.* The Social Function of Poetry // *Eliot T.S.* On Poetry and Poets. P. 20.
- 51 *Eliot T.S.* Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley. L.: Faber and Faber, 1964. P. 42–43.
- 52 Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 269, 270.
- 53 *Eliot T.S.* Tradition and individual talent // *Eliot T.S.* The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism. L.: Methuen, 1960. P. 58.
- 54 *Eliot T.S.* Preface to the 1928 edition // *Eliot T.S.* Op. cit. P. IX.
- 55 *Eliot T.S.* Introduction // *Eliot T.S.* Op. cit. P. XI.
- 56 *Eliot T.S.* Ezra Pound: his metric and poetry // *Eliot T.S.* To Criticize the Critic and Other Writings. L.: Faber, 1965. P. 171.
- 57 *Eliot T.S.* Preface // *Crasby H.* Transit of Venus: Poems. P., 1931. P. VIII.
- 58 *Eliot T.S.* The Three Provincialities // Tyro. L., 1922. Spring. № 2. P. 13.
- 59 *Eliot T.S.* Swinburne as poet. P. 150.
- 60 Термин М.М. Корнеевой. См. ее статью о Т. Хьюзе в «Энциклопедическом словаре английской литературы XX века» / Отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 485.
- 61 У. Блейк — фигура крайне привлекательная для поэзии и культурфилософии XX века (это тема особой статьи). Поэтесса Кэтлин Рэйн (1908–2003) стала

«главной жрицей» символично-мистического «культа» Блейка, основы которого были заложены У.Б. Йейтсом. В двухтомнике «Блейк и традиция» (1969), в книге «Йейтс, тарот и золотой восход» (1979) она выстраивает свою «великую традицию» английской поэзии, идущую от Э. Спенсера, через Дж. Милтона, У. Блейка, У. Вордсворта, С.Т. Колриджа, к Йейтсу. В 1950–1970-е годы У. Блейк — «центр» великой традиции известного критика и философа культуры Ф.Р. Ливиса. Для него Блейк — поэт, осознающий, что живет в мире, лишенном иллюзий, утратившем цельность, но понимавший самую важную истину о человеке — его потребность творческой жизни.

СОЗНАНИЕ НАРЦИССА: АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ В ЗЕРКАЛЕ МОДЕРНИСТСКОЙ КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

(Т.С. Элиот, Т.Э. Хьюм, Э. Паунд)

Модернизм в англоязычной поэзии формировался в полемике с романтической традицией. В программной статье Т.Э. Хьюма «Романтизм и классицизм» («Romanticism and Classicism», впервые опубликована в 1911 году в «New Age») XIX век в целом объявляется «столетием романтизма» («a hundred years of romanticism»)¹. Модернисты воспринимали романтиков (понимая под романтической поэзией не только явления первой трети XIX века, но всю поэзию от Вордсворта до Теннисона и Суинберна) как своих непосредственных предшественников. Связывающие две литературные эпохи отношения отторжения—зависимости, притяжения—отталкивания проявились в представлении о романтизме, которое сформулировал на страницах своей критики Т.С. Элиот. И в ранних, и в зрелых критических работах, часто посвященных совершенно иным предметам, поэт не прекращает спора с романтиками и с представлением о поэзии, сформировавшимся и широко распространившимся под их влиянием.

Позиция Элиота вполне обозначилась в журнальных публикациях конца 1910-х годов («Размышления о современной поэзии» — «Reflections on Contemporary poetry», «Egoist», 1917; «Романтическое поколение, если оно существует» — «The Romantic Generation If It Existed», «Athenaeum», 1919, и др.), среди которых особое место занимает «Традиция и творческая индивидуальность» («Egoist», 1919) — по мнению Ф. Кермоуда, самая влиятельная из критических работ поэта². Элиот высказывает резкое неприятие таких постулатов романтического искусства, как произвол творящей личности, представление о поэзии как о стихийном излиянии чувств, утверждение неограниченных возможностей личности. Лирическому произволу романтизма противопоставляется представление о традиции, предполагающее осознанное присутствие прошлого в настоящем, точное понимание зависимости от литературы предшествующих эпох, своей включенности в «единовременную упорядоченность (simultaneous order)» «литературы Европы от Гомера»³.

Антиромантическая позиция и самим Элиотом, и его противниками воспринималась как сугубо современная, связанная с поиском

средств выражения, отвергающая непосредственных предшественников, то есть модернистская в собственном смысле слова. О реакции современников на «новую поэзию» он писал в 1933 году: «...[Эзра Паунд], я и наши коллеги были упомянуты в "Морнинг пост" как "литературные большевики", а мистер Артур Во назвал нас "пьяными илотами". Но мы вроде бы считали, что утверждаем забытые образцы, а не возводим новых идолов» («Вордсворт и Колридж», «Назначение поэзии и назначение критики»)⁴. Свое поколение поэтов в противоположность «романтическому поколению» Элиот провозглашал «носителями традиции».

Английский критик Артур Во в упомянутой Элиотом статье («The New Poetry», 1916) определял «новую поэзию» как воплощение «литературного бунта, если не анархии»⁵. Эзра Паунд, отражая этот полемический выпад в статье «Пьяные илоты и мистер Элиот» («Drunken Helots and Mr. Eliot», 1917), показал, что сущность «новой поэзии» отнюдь не в анархии, напротив, в этой поэзии проявляют себя тенденции, восходящие к Данте, Марло, поэтам елизаветинской эпохи, Р. Браунингу, французским поэтам Корбьеру и Лафогру⁶. Приверженность Элиота традиции обозначена заголовком статьи. В то время как А. Во в пылу полемики говорил о «пьяном рабе» («a drunken slave»)⁷, Паунд использует слово «илот», прибегая к поэтической игре созвучиями (Helot — Eliot) и указывая, что «пьяным илотом» называли Анакреонта. Но «комплимент не входил в намерения мистера Во», — иронически заключает он⁸.

Антитеза упорядоченности и анархии легла в основу модернистского противопоставления классицизма романтизму, концепции неоклассицизма. В формулировке Т.С. Элиота, «различие между [классицизмом и романтизмом] есть прежде всего различие между целостностью и фрагментарностью, зрелостью и незрелостью, упорядоченностью и хаосом» («Назначение критики»)⁹. Упорядоченность, как ее понимали модернисты, описана Хьюмом в статье «Романтизм и классицизм». Неоклассицизм он уподобляет постимпрессионизму, который пытался «придать потоку нового материала, явленного импрессионистским движением, тот же порядок, что существовал в более ограниченном материале предшествующей живописи»¹⁰. Парадоксальным образом в своем стремлении к упорядоченности модернизм признает хаотическую природу реальности, в то время как романтизм выводит реальность из «некого фиксированного метафизического принципа»¹¹. Свойственное романтизму тяготение к хаотичности, беспорядочности происходит от веры в бесконечность, распространенной на человеческую природу: «В этом корень всего романтизма: человек как индивидуум — бездонный кладезь возможностей»¹².

Классицизм, напротив, исходит из суждения о постоянстве, ограниченности человеческой природы, что вполне соответствует «ре-

лигиозному подходу». Веру в Бога Хьюм считает такой же неотрывной частью человеческой природы, как «аппетит, половой инстинкт и другие постоянные качества»¹³. Пренебрежение этими инстинктами и тем более подавление ведет к их аномальным проявлениям. Романтизм в этом смысле прямое следствие подавления рационализмом веры в Бога: «Вы не верите в Бога, тогда вы начинаете верить в то, что человек есть бог. Вы не верите в небеса, тогда вы начинаете верить в небеса на земле. <...> Представления, которые абсолютно уместны и правильны в их собственной сфере, выходят из берегов, смазываются, искажают и затемняют четкие контуры человеческого опыта». Объясняя сущность отношения романтизма к религии, Хьюм обращается к образу патоки: в горшке эта тягучая масса имеет некую форму; подобно патоке, разлившейся по обеденному столу, утратившей должное место и форму, романтизм — «пролитая религия» («spilt religion») ¹⁴.

С «религиозным подходом» ассоциировал упорядоченность гарвардский учитель Т.С. Элиота, основатель «нового гуманизма» И. Бэббит. Г. Говарт так формулирует основную мысль его книги «Литература и американский колледж» («Literature and the American College», 1908): «Классический дух в его чистейшей форме сводится к служению высокому, внеличному разуму. Отсюда чувство сдержанности и дисциплины, чувство пропорции и всеохватного закона» ¹⁵.

Как показывает в своей недавней монографии О.М. Ушакова, традиция изначально осмысливается Элиотом как подчинение себя высшему началу, «смирение», которое наполнится глубоким смыслом, преобразуется в сложное этическое и теологическое понятие в «Четырех квартетах» ¹⁶. Представление о традиции как о самоограничении, выраженное в эссе «Традиция и творческая индивидуальность», развивается в статье «Назначение критики» («The Function of Criticism», 1923): «...служить общему делу, вносить в него свой вклад, отдавать свое в обмен на чужое — это по силам только тем, кто может дать столько, что способен в работе забыть о самом себе» ¹⁷.

В критическом эссе, само название которого отсылает к известной статье Мэтью Арнолда («The Function of Criticism at the Present Time», впервые опубликована в журнале «The National Review» за ноябрь 1864 года), Элиот развивает тему, затронутую английским поэтом-критиком. Арнолд говорит о романтиках: «В английской поэзии первой четверти этого века было много энергии, много творческой силы, но знала она недостаточно» ¹⁸. В книге «Назначение поэзии и назначение критики» («The Use of Poetry and the Use of Criticism», 1933) Элиот счел эту мысль «поразительно смелой для своего времени» ¹⁹. Под «недостаточным знанием» Арнолд понимает недостаточную начитанность, пренебрежение тем, что Элиот позднее

назвал традицией. Вот почему Элиот начинает статью о критике с определения традиции, цитируя, как Мэтью Арнолд, самого себя.

Объектом полемики в «Назначении критики» становится точка зрения Дж. Миддлтона Марри, яростного защитника романтического мировосприятия, права поэта на внутренний голос. Припомним сущность дискуссии. Марри полагал, что английской литературе органически свойственен романтизм, и противопоставлял ее в этом смысле литературе французской. Элиот в своей статье устраняет мотивацию, связанную с особенностями национальной культуры, и сводит позицию Марри к противопоставлению «Внутреннего Голоса» «Лежащей Вовне Власти»²⁰. Элиот согласен с тем, что признание «духовной власти, лежащей вне индивидуального мира», составляет основу классицизма²¹. Но «полагаться на собственный внутренний голос» кажется ему в корне неправильным: «Внутренний голос — это, в сущности, почти точное соответствие старому принципу <...> "поступай так, как хочется"»²². Элиот ассоциирует «внутренний голос» с политическим либерализмом так, как это делал Шарль Моррас, увязывавший романтизм с революцией, а классицизм с политическим консерватизмом. Но главное не в этом. Свойственное романтизму представление о том, что «человек, подлинно глубоко заглянувший в самого себя, в итоге услышит глас Божий», замыкает человека на самом себе, делает человеческое сознание сознанием Нарцисса, уверенного, что «человек и Бог едины (identical)»²³.

Разделяя многие идеи, выраженные Мэтью Арнолдом в его статье, Элиот категорически не согласен с резким разделением критики и творчества, не принимающим во внимание «того огромного значения, какое имеет критическая деятельность в самом процессе творчества»²⁴. «Критическая способность ниже созидательной», — утверждает Арнолд²⁵. По Элиоту, созидание невозможно без критики, критика составляет неотъемлемую часть творческого процесса. Критической оценке автор подвергает как собственное произведение, так и традицию, к которой обращается. В книге «Назначение поэзии и назначение критики» Элиот писал: «Размышления критика в поэзии <...> всегда могут опередить размышления критика над поэзией...»²⁶ В свете этого утверждения особенно знаменательно, что одно из самых точных и емких его высказываний о природе романтизма было сделано именно в стихотворении — «Шепотках бессмертия» («Whispers of Immortality», 1918, опубликовано журналом «Little Review», затем вошло в сборник «Poems», 1920).

Первый вариант названия этого стихотворения — «Night Thoughts on Immortality» («Ночные мысли о бессмертии») — отсылал к поэме Юнга «The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality» («Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии»), с которой начиналось формирование романтического сознания в английской литературе. В окончательном варианте название

содержит аллюзию на стихотворение У. Вордсворта «Ода на откровения бессмертия из воспоминаний раннего детства» («Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood»). Сама по себе эта отсылка носит полемический характер: поэзии, создаваемой по впечатлению, пусть даже и «припоминаемому в состоянии покоя» («Thanks to the human heart by which we live!»²⁷ — «Благодарение сердцу, которым мы живем!», — восклицает Вордсворт; подстрочный перевод «Оды...» здесь и далее мой. — О.П.), противопоставляется поэзия, основанная на «чувстве традиции» («Webster was much possessed by death <...>. Donne, I suppose, was such another another...»²⁸ — «О смерти Вебстер размышлял <...>. Таким же был, наверно, Донн...»; пер. А. Сергеева). «Шепотки» («Whispers») очевидно заимствованы из стихотворения «Whispers» А. Теннисона, где природа «шепчет» о неизреченном²⁹. Таким образом создается выразительный временной ряд: от истоков романтизма (Юнг) к вершинному его достижению (Вордсворт) и далее к одному из последних представителей традиции по Элиоту (Теннисон).

«Одержимость смертью» в этом стихотворении — характерная примета поэзии XVII века. Сцепление названия и первого стиха выглядит парадоксально. Узбстер «одержим смертью» («possessed by death»), а отнюдь не заявленным в названии «бессмертием» — не бессмертием, как его понимает в своей оде Вордсворт. В «Оде на откровения бессмертия» в качестве бесконечного источника жизни изображается природа. Это пантеистическая в своей основе позиция, уничтожающая смысл смерти как перехода из природного в трансцендентный мир. Из нее логически вытекает мысль, которую сформулировал Спиноза: «...мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни»³⁰. Такого рода размышлениям о жизни/бессмертии и предается лирический герой Вордсворта.

Подход к поэтическому слову романтиков и метафизических поэтов Элиот сталкивает в пределах двух стихов. Цветок, «дающий» лирическому герою оды «мысли, слишком глубокие для слез» («To me the meanest flower that blows can give / Thoughts that do often lie too deep for tears»), в «Шепотках бессмертия» сливается с нарциссами, воплощающими «патетическую иллюзию» («pathetic fallacy») в другом знаменитом стихотворении Вордсворта.

Элиот говорил об «Оде на откровения бессмертия», что «это великая поэзия, основанная на иллюзии (fallacy)»³¹. Природу этой разновидности художественной иллюзии описал в «Современных художниках» Джон Рескин: «[Сильные чувства] искажают наши впечатления от внешнего мира, производимый ими эффект я бы в общих чертах охарактеризовал как "Патетическую Иллюзию"»³². «Pathetic fallacy» — свидетельство присвоения природного мира, включенности внешнего мира во внутренний мир человека, уравнивания внешнего мира (Хэзлитт назвал музу Вордсворта «уравни-

тельницей») с внутренним,— иронично обыгрывается Элиотом. Нарциссы изображаются не как танцующие золотые цветы, силой поэзии переходящие из реальности (прогулка с Дороти) в мир воображения, воспоминания, а как луковицы цветов (двойная «анатомическая» деталь!), которые «вместо глазных яблок / Таращатся из пустых глазниц» черепа (подстрочный перевод «Шепотков бессмертия» здесь и далее мой.— О.П.). Элиот акцентирует вордсвортовский мотив взгляда («Ten thousand saw I at a glance», «I gazed and gazed», «They flash upon that inward eye»), делая его частью пародированной «патетической иллюзии». «Патетическая иллюзия» оборачивается метафорой-кончетто: мертвым взглядом из глазниц черепа смотрят на человека цветочные луковицы, природа из неиссякаемого источника жизни, воплощения бессмертия (буквально «immortality» — «отсутствие смертности»), становится всепоглощающим началом, несущим в себе смерть. Идеально-прекрасный образ вордсвортовских нарциссов замещается эмблематическим образом в духе метафизической поэзии. Смерть в поэзии XVII века означала выход за пределы физического мира и, следовательно, была чревата воскресением. Изображение цветка, прорастающего сквозь череп,— одна из самых распространенных эмблем воскресения. Вот почему Уэбстер «был одержим смертью», а не бессмертием в понимании Вордсворта.

«Смертью одержим» и современный Элиоту мир, изо всех сил пытающийся «сохранить метафизику живой» («to keep our metaphysics warm»). Смысл вордсвортовской аллюзии в названии как будто прозрачен: XX век противопоставляется эпохе поэтов-метафизиков, поскольку в современном мире высокие «откровения (намекы, указания или, в одном из русских переводов, знамения) бессмертия» сменяются всего лишь «шепотками бессмертия». Но XVII век и современность не только противопоставляются, они косвенно сближаются. Элиот был убежден: «...наш склад ума и способ чувствовать лучше выражены семнадцатым веком, чем девятнадцатым или даже восемнадцатым»³³. Важным источником смысла в «Шепотках бессмертия» является метафора из стихотворения Донна «Погребение» («The Funerall»): любовный союз, в конечном итоге имеющий сакральное значение, спасает от распада — от смерти; венок из женских волос связывает части тела надежнее, чем их связывали сухожилия. Элиот несколько раз повторяет это круговое (связывающее) движение. У поэтов XVII века мысль «обвивается вокруг мертвых частей тела», соединяет, связывает ощущения, спасая их от распада, хаоса: «...thought clings round dead limbs / Tightening its lusts and luxuries». В современном мире эта связь ослабляется до предела, ощущения сводятся к животной похоти, которую олицетворяет «иневматический» бюст героини стихотворения Гришкиной. Абстрактные Сущности кружат, «блуждают вокруг» него («circumambu-

late)): «наш удел — ползти между сухих ребер (змеей — символом мудрости, головного знания? — О.П.) / Чтобы сохранить свою метафизику живой». Образ Гришкиной сопровождают бразильский ягуар и мартышка, подобно тому, как в стихотворении «Суини среди соловьев» с героем, олицетворяющим животное начало в человеке, ассоциируется целый зоопарк (обезьяна, жираф, зебра). В «Шепотках бессмертия» женщина занимает место, принадлежащее в поэзии Элиота Суини, возможно, потому, что оно построено в значительной мере на отсылках к стихотворениям Донна «Погребение» и «Мощи». В стихотворении «Мощи» Донн сравнивает могилу, принимающую нескольких «гостей», с непостоянной женщиной, что в лекциях о метафизической поэзии рассматривается как свидетельство власти хаоса в поэзии Донна. Мотив женского непостоянства в стихотворении, посвященном верности, представляется Элиоту несвязным, случайным элементом, «указывающим на то, что с цивилизацией в этот период начинает твориться что-то неправильное»³⁴. В «Шепотках бессмертия» XVII век и современность представляют разные стадии «распада восприятия» (dissociation of sensibility). От романтической эпохи их отличает стремление восстановить утраченную целостность, «связать» распадающийся мир.

Как известно, целостность восприятия (sensibility) — центральное понятие поэтической теории Элиота, тесно связанное с представлением о «непосредственном опыте» (immediate experience) Ф.Г.Брэдли. Над диссертацией о философии Брэдли («Experience of the objects of knowledge in the philosophy of F.H. Bradley») Элиот работал, когда был аспирантом Гарварда. Понятию «непосредственного опыта» посвящена первая глава исследования. По Брэдли, в «непосредственном опыте» объект и субъект познания неразличимы: «Знание начинается с непосредственного ощущения (feeling), в котором познание и существование едины»³⁵. В системе Брэдли («feeling» — «не просто эмоциональная реакция, как предполагает сам термин, а скорее всякое полное непосредственное переживание, каким оно является в самый момент восприятия, прежде чем вмешавшееся сознание успеет внести свои поправки»³⁶. Иначе говоря, в «непосредственном опыте» еще не расчленены чувства, мысли и ощущения, это целостный опыт, предполагающий единство бытия и сознания, единство человека с миром. «Если же,— комментирует Элиот,— мы попытаемся вновь придать миру целостность, после того, как разделили его на сознание и объекты, мы обречены на поражение. Невозможно создать опыт из сущностей, которые от опыта независимы»³⁷.

Sensibility как свойство поэтического сознания предполагает, по Элиоту, во-первых, способность поэта к целостному восприятию мира, в котором «непосредственный опыт» является не только началом, но и *венцом* познания, и во-вторых, способность *фиксировать в сло-*

ве единство объекта и субъекта, познания и бытия, и таким образом «интегрировать мысль в жизнь»³⁸.

«Искажение впечатлений от внешнего мира», производимое «сильными чувствами» в романтической поэзии, является знаком распавшейся целостности восприятия, так же как философствование в поэзии. В лекциях о метафизической поэзии (Кембридж, 1926) Элиот говорил, что романтики, возможно, писали бы лучше, если бы сами не философствовали: «[у Блейка] я вынужден наслаждаться идеей, а не поэзией»³⁹. Завершая этот цикл лекций, он сетовал, что под влиянием романтической поэзии в сегодняшнем мире «от поэта ждут проповеди, призыва, обращенного к множеству людей, бороться и рваться к свету». Но природа поэзии иная: «...мышление поэта должно сводиться к перенесению в поэзию той мысли современности, которая кажется ему важной»⁴⁰. В представлении Элиота философская мысль лишь дисциплинирует, упорядочивает поэзию, определяет, *уточняет* объект восприятия. В эссе «Метафизические поэты» («Times Literary Supplement», 1921) различие между метафизической и романтической поэзией обозначалось как различие между поэзией «интеллектуальной», то есть вводящей идеи в сферу живой жизни, дающей им «плоть», лишаящей абстрактности, и поэзией «рефлексивной», только размышляющей.

В эссе «Метафизические поэты» целостность восприятия объявлялась важнейшим качеством метафизической поэзии XVII века. В кембриджских лекциях Элиот приходит к выводу, что «распад восприятия» явственно осущитим уже в XVII веке. В эссе «Метафизические поэты» речь шла о кардинальном изменении в культурном сознании, вызвавшем трансформацию поэтического языка: «За время, отделяющее эпоху Донна и лорда Герберта из Чербери от эпохи Теннисона и Браунинга, что-то случилось с сознанием (mind) в Англии»⁴¹. Но большое значение придавалось и собственно литературным факторам, влиянию Милтона и Драйдена, *усилившему* «распад восприятия». В 1926 году Элиот говорит об «Истории Восприятия» («History of Sensibility»⁴²) как о важнейшем явлении в истории западной культуры, *следствием* которого стали изменения в поэтическом языке. В поэзии начала XVII века запечатлен сам момент сдвига. Для Донна и его последователей еще существуют отношения подобия, «приближающие мир к нему самому», но в то же время сравнение начинается, пользуясь выражением Фуко, «осуществляться согласно порядку мышления»⁴³.

Эта новая для западного сознания концентрация на самой работе мысли нашла свое выражение в философской системе Декарта: «...он недвусмысленно заявил: то, что мы знаем, не есть мир объектов, но наши собственные идеи об этих объектах. Это настоящий переворот. Вместо идей как значений, отнесенных к внешнему миру, вы внезапно получаете новый мир, существующий внутри вашего

собственного разума, грубо говоря, в вашей собственной голове»⁴⁴. Отныне разум отделяется от тела, человек сосредоточивается на работе сознания. Эту тенденцию Элиот обозначает как «психологическую», или «романтическую». «Лирический произвол» романтизма, по Элиоту, — прямое следствие того, что отлученный от мира человек замыкается на себе, распространяет себя на внеположенные ему явления и сущности, будь то Бог или природа.

Возникновение «психологической тенденции» Элиот связывал с влиянием испанского мистицизма XVI–XVII веков. Тереза Авильская, Сан-Хуан де ла Крус и Фома Аквинский были в центре католической дискуссии о природе мистицизма в 1920–1930-х годах. Но идеологи неотомизма были склонны подчеркивать единство традиции. Так, Жак Маритен, по выражению Б. Макджинна, «ставил Сан-Хуана де ла Круса на плечи Фомы Аквинского»⁴⁵. Впечатление Элиота, что в XVI–XVII веках характер мистицизма меняется, подтвердилось значительно позже. Мишель де Серто в ряде статей и книге «*La Fable Mystique XVIe — XVIIe Siècle*» (1982) описал XVI–XVII века как переломные в истории мистицизма. Он показал, что именно в эту эпоху возникает понятие «мистический», под знаком которого заново осознаются явления предыдущих эпох. По М. де Серто, в XVII веке мистицизм «уходит вовнутрь, отсекается от литургического и библейского контекста патристики и средневекового христианства, оказывается в ситуации, где личное просветление и необычный психосоматический опыт становятся единственными критериями»⁴⁶.

В лекциях о метафизической поэзии Элиот устанавливал разницу между, как он говорил, «классическим мистицизмом» и испанским мистицизмом: «Ранний мистицизм был более интеллектуальным, более всесторонним, более аристотелевским <...>. Поздний мистицизм менее философичный, но гораздо более психологичный»⁴⁷. В «классическом мистицизме» «созерцание Бога могло быть достигнуто только с помощью аналитического интеллекта», который подчинял себе эмоции и ощущения и способствовал их развитию⁴⁸. Испанский мистицизм в лекциях представлен текстом из переводного издания Лойолы. «Разве это не духовный гашиш, — комментирует Элиот, — наркотик, воздействующий на чувства...?»⁴⁹ Иезуит Ф.Дж. Йили (F.J. Yealey), посещавший лекции Элиота, заметил в письме к нему, что цитированный на лекции текст не встречается в латинской версии медитаций и, следовательно, не принадлежит Лойоле: «Я думаю, Вы бы нашли мысль Св. Игнатия такой же аскетичной и прямой, как мысль Ришара Сен-Викторского»⁵⁰.

В действительности духовные упражнения по Лойоле в значительной мере основаны на рациональном начале, упорядочивании внутреннего мира человека через разум, любовь к Богу и благодать, а не на экзальтации чувства, к которой апеллирует автор приведен-

ного Элиотом отрывка, по-видимому, один из последователей Лойолы. Подзаголовок к «Духовным упражнениям» звучит так: «Дабы [человек] смог победить самого себя и упорядочить свою жизнь силой решения, свободного от какого бы то ни было неупорядоченного влечения»⁵¹. С другой стороны, духовные упражнения требуют сосредоточенности на различных ощущениях («следует представить себе длину, ширину и глубину ада», «услышать упреки, плач и вопли», «почувствовать запах дыма, серы, разложения и гнили», «представить, что мы сами осязаем этот огонь») и состояниях души, исследования этих состояний («взвесить грехи, всматриваясь в мерзость и злобу», «остановиться на себе, размышляя о своем ничтожестве», «представить себя неугодным и убогим слугой» Святой Девы, Иосифа и Младенца Иисуса, «затем предаться размышлению» об испытанном состоянии и т.п.⁵²) — то есть акцентируют тот аспект, который Элиот называет «психологическим». В Турнбуллских лекциях о метафизической поэзии (Балтимор, 1933) Элиот опустил это сравнение, лишь указав на значение Лойолы и иезуитов вообще для творчества Донна. Об изменении в человеческом сознании, которое связано с испанским мистицизмом XVI–XVII веков, Элиот говорил в связи с Терезой Авильской, оказавшей столь сильное влияние на Ричарда Крэншо, а, возможно, и на Донна. В мистических прозрениях Терезы Авильской большую роль играло собственно человеческое чувство: «...под ее влиянием божественная любовь подменяется человеческой любовью к божественным объектам»⁵³.

Полемизируя с точкой зрения У. Джеймса, который считал любовь к Богу «всего лишь естественным человеческим чувством любви, направленным на религиозный объект»⁵⁴, Элиот говорил в лекциях: «Различие между человеческой и божественной любовью гораздо тоньше, чем это могут представить себе современные психологи. Оно зависит от различия между онтологией и психологизмом»⁵⁵. Он показывает, что Данте и поэты «нового сладостного стиля» под воздействием мистицизма Фомы Аквинского и Ришара Сен-Викторского в образе возлюбленной поклонялись красоте вообще, поэтому их чувство было безличным, основанным на созерцании. В своем творчестве Данте преобразует любовь, раздвигает ее границы, делает человеческую любовь этапом на пути к любви божественной. В результате «расширяется сфера эмоций» и возникает «отношение одновременно более “одухотворенное” и более “мирское”, чем у Донна, Теннисона или Лафорта»⁵⁶.

Это высказывание соединяет английскую метафизическую поэзию в лице Донна, романтизм, который представляет Теннисон, и поэзию современной эпохи (с творчеством поэта-символиста Лафорта Элиот ассоциировал собственную раннюю поэзию). Иначе говоря, «романтическая тенденция» затрагивает поэзию всех трех эпох, хотя и в разной степени. По Элиоту, в творчестве Донна начинается прояв-

лять себя процесс, определивший развитие английской поэзии от XVII к XIX веку. Значимым для поэзии становится мир только человеческий. Роль поэтической эмоции, которая у Данте была адекватна мысли о Боге, начинает играть человеческая любовь, которая, будучи обращенной к Богу, просто «разбавляется водой»⁵⁷. Но «проблема в голове, скорее, чем в сердце»: «Эпоха *треченто* обладала точно сформулированной упорядоченностью мысли; эпоха *сеиченто* (Элиот подчеркивает некую общность между этими двумя эпохами, называя не только четырнадцатый, но и семнадцатый век на итальянский манер.— О.П.) обладала точно сформулированной неупорядоченностью мысли; Шелли и Суинберн обладали смутно сформулированной неупорядоченностью мысли»⁵⁸. Сама идея Бога постепенно утрачивает четкие очертания. Смутное понимание объекта метафизического чувства приводит к смутности самого чувства, *sensibility* замещается сентиментальной чувствительностью, вырождается в «смутное выражение смутного», а поэзия превращается в «разнообразие шумов»⁵⁹.

О зависимости структуры стиха от представления о Боге в романтизме писал и Хьюм. Романтическая идея бесконечности, предполагающая, что бесконечность не только атрибут Бога, но и основное качество человека, по его мысли, ответственна за стереотип восприятия, согласно которому в поэзии «без некоторой туманности для нас невозможно высокое»⁶⁰. Поскольку романтики считают человека бесконечным, они «должны постоянно говорить о бесконечном». В результате для большинства людей «поэзия непременно означает привнесение эмоций, которые связаны со словом “бесконечный”», и абсолютно противоположна всему «земному и определенному»⁶¹. «Влажный» многословный романтический стих («*damp poetry*») противопоставляется Хьюмом «сухому, жесткому классицистическому стиху» («*dry, hard classical verse*»)⁶². «История Восприятия», пользуясь выражением Элиота, является историей секуляризации западного сознания. Постепенная утрата идеи Бога приводит не только к «распаду восприятия» и изменению картины мира, но и к упадку поэтического языка.

По мысли Элиота, английская версификация «постоянно деградировала» со времен Карла I, «за исключением одной или двух форм, доведенных до совершенства XVIII веком»⁶³. В лекциях он показывает, как прогрессирует «распад восприятия» в творчестве младших метафизиков. Когда «загадочный семнадцатый век Карла I исчезает», на смену ему приходят современные способы думать и чувствовать в поэзии Каули. Элиота много критиковали за то, что в эссе «Метафизические поэты» он возложил ответственность за «распад восприятия» в английской поэзии на Милтона и Драйдена. В лекциях он этого не утверждает, но указывает, что именно поэзия Милтона, Драйдена и Поупа, «каким бы превосходным поэтом ни

был каждый из них, неизбежно влечет за собой взрыв сентиментальности», «невыразимых чувств»⁶⁴. Эта тенденция отличает творчество Грея и Коллинза и «усиливается у описательных поэтов, от Томсона и Юнга до Вордсворта и Колриджа (в «Шармони»)»⁶⁵.

Говоря о произвольности, неопределенности и даже необязательности образа в романтической поэзии в Кларковских лекциях, Элиот выстраивает ряд, сопоставляя строки, принадлежащие Донну, Крэшо, Шелли и Суинберну. Он берет первую строфу «Экстаза» о береге, поддерживающем головку фиалки, а также строки о «подушке, набитой пухом из ангельских крыльев», которую Крэшо в стихотворении «Слеза» («The Tear») «подставляет падающей головке слезы». Очевидно, что уже в этих строках, говорит Элиот, «разрушаются естественные связи между ощущением и мыслью, и выстраиваются вполне произвольные связи на основе фрагментов»⁶⁶. Однако при всей своей причудливости, эти образы «доставляют интеллектуальное удовольствие» как упражнения в остроумии (wit), а «образность Шелли и Суинберна попросту небрежна»⁶⁷. В шестой Кларковской лекции Элиот приводит строки из «Жаворонка» в сопоставлении со стихотворением Крэшо «The Weeper» — «Плачущая». Комментарий зафиксирован в одной из радиопередач, которые делались для Би-Би-Си на основании лекций: «Если вы читаете все стихотворение [«Плачущая»], оно напоминает вам “Жаворонка” Шелли своей мелодией и последовательностью образов. Но если вы обратитесь к “Жаворонку”, то увидите, что образы Шелли всего лишь череда незатейливых сравнений, в них нет и следа интеллектуальной изобретательности <...>, которая в соединении с интенсивной эмоциональностью сообщает особый характер поэзии первой половины XVII века»⁶⁸. В другом месте он говорит, что чем больше читал стихотворения, тем меньше сходства между ними обнаруживал: «Образы Крэшо позволяют испытать интеллектуальное удовольствие <...>. В них заключена работа ума. Но в “Жаворонке” никакой работы ума нет. Возможно, впервые в поэзии такого уровня звук существует вне смысла» («Замечание о Ричарде Крэшо») ⁶⁹. В лекциях имя Шелли соединено с именем Суинберна, которого Элиот рассматривал как поэта, отделяющего звук от смысла, язык от объекта, апеллирующего к «смутным мыслительным ассоциациям, порожденным словом» («Суинберн как поэт») ⁷⁰. Для Элиота Суинберн олицетворяет крайнюю степень романтизма в поэзии.

В противоположность поэтической практике романтизма, многие идеи романтиков о поэзии принимались модернистами. Элиот с одобрением писал о декларированном Вордсвортом «стремлении подражать реальной человеческой речи» ⁷¹; широко известен интерес модернистской критики к «критическим прозрениям» С.Т. Колриджа. А. Ричардс, Т.С. Элиот, К. Брукс писали о том, что сказанное Колриджем о воображении звучит как комментарий к метафизиче-

ской поэзии. В эссе «Эндрю Марвелл» Элиот заметил о стихотворении Марвелла «Застенчивой возлюбленной»: «образы <...> не только остроумны, они удовлетворяют разъяснению о Воображении, данному Колриджем»⁷². К. Брукс дает определение метафизической поэзии, исходя из идей Колриджа и комментария А. Ричардса: «Это поэзия, в которой противоположность соединяемых импульсов максимальна, или, исходя из самого Колриджа, это поэзия, в которой поэт пытается примирить качества, максимально противоположные или несогласующиеся»⁷³. Фактически модернистская критика видит в воображении по Колриджу понятие, родственное барочному остроумию (*wit*).

Барочное остроумие изначально предполагало некое напряжение между изощренной изобретательностью, фантазией (синоним творческой способности в XVII веке) и способностью к пронизательному суждению. В эссе «Эндрю Марвелл» Элиот определяет остроумие как «жесткую рассудочность за поверхностью хрупкого лирического изящества» — «a tough reasonableness beneath the slight lyric grace»⁷⁴. Как показывает Э. Тэйлер, в эпоху короля Иакова остроумие примиряло в себе эти крайности. Понятие «*wit*» в те времена означало «*ingenium* или гений поэта-проповедника, чья Фантазия (*Fancy*) соединялась со способностью к Суждению (*Judgement*), с величайшей словесной ловкостью выявляющего соответствия, скрытые от менее пронизательного ума»⁷⁵. Пронизательность и «словесная ловкость», изощренная точность выражения проявляются в двух свойствах остроумия по Э. Тезауро, прозорливости (*perspicacia*) и многосторонности (*versabilità*)⁷⁶. В комментарии Э. Джилмена прозорливость «разгадывает [свойства предмета] и укладывает в логические категории», это аналитическая способность⁷⁷. Но более важной способностью является многосторонность, извлекающая предметы и свойства из привычных логических связей: «Многосторонность быстро сравнивает свойства между собой или с предметом, связывает или разделяет [их], увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, намекает на одно через другое и с поразительной ловкостью (*con maravigliosa destrezza*) ставит одно на место другого, подобно упражнениям жонглера»⁷⁸.

Пересотворение, объединение мира составляет сущность воображения (*Imagination*), как его представлял Колридж. В его эстетической системе первичное воображение повторяет «в конечном разуме вечный акт творения в бесконечном АЗ ЕСМЬ», а вторичное воображение («тождественное первичному по характеру действия и отличающееся только по степени и образу действия»), «растворяя, разлагая, рассеивая, пересоздает мир; а когда этот процесс невозможен, стремится во всяком случае идеализировать и объединить». Но у Колриджа, как известно, пересотворение и пересоставление мира разделены. Пересоставление мира, не связанное с созда-

нием нового единства, он обозначил как фантазию (fancy): «Фантазия играет явлениями зафиксированными и определенными»⁷⁹. А. Ричардс писал в книге, посвященной теории Колриджа, о «линии между Воображением, которое сводит все воедино — интегрирующей силой, соединяющей разрозненные явления в единое целое, — и Фантазией как силой собирающей, составляющей из элементов»⁸⁰. В эссе «Вордсворт и Колридж» Элиот оценивает это разделение, равно как точки соприкосновения между воображением и остроумием: «Чтобы узнать что-нибудь у Колриджа о воображении, нужно совершенно забыть о фантазии, — как и в случае с Аддисоном, — только у Колриджа есть чему поучиться. Я процитирую еще один отрывок <...>: “Эта синтетическая и волшебная сила, коей и только ей — мы присвоили имя воображения <...> выражается в равновесии и примирении противоположных и противоречивых свойств; чувства новизны и свежести со старыми и привычными предметами; более чем обыкновенного волнения с более чем обыкновенной упорядоченностью; вечно бодрствующего рассудка и упорного самообладания с энтузиазмом и чувством. Музыкального наслаждения <...> с силой, редуцирующей множество и разнообразие эффекта и преобразующей ряды мыслей под влиянием какой-нибудь доминантной идеи или чувства”»⁸¹. Цитата из Колриджа приводится «в сокращении мистера Ричардса», именно в этом изложении акцентированы особенно важные для модернизма, и Элиота в частности, представления о возрождении утраченной целостности как об основной функции поэзии.

Колридж рассматривал воображение как более высокую способность творящего ума. XVII век не делал подобных различий, о чем Элиот писал в эссе «Эндрю Марвелл»: «Различие между воображением и фантазией в отношении поэзии остроумия (this poetry of wit) чрезвычайно мало»⁸². Он полагал фантазию необходимой составляющей остроумия. Комментируя в «Эпохе Драйдена» («Назначение поэзии и назначение критики») различие между представлением о фантазии Драйдена и Колриджа, Элиот заметил: «Если отбросить фантазию и оставить только воображение, в понимании Колриджа, вы не получите никакой метафизической поэзии»⁸³. Он определяет фантазию как «разработку исходного donée», разработку того, что предоставляет изобретение — invention⁸⁴. Фантазия, по мысли Элиота, связана с интеллектуальным усилием («Фантазия — <...> обязательно и интеллектуальная деятельность — поскольку это “умение выводить из мысли новое”»⁸⁵) и в значительной мере ответственна за такое качество метафизической поэзии, как точность выражения, предполагающая, что нет ничего «невыразимого», в то время как романтическая эстетика основывается на «невыразимом». Увлечение метафизической поэзией в XX веке Элиот объяснял «здоровой реакцией против неопределенности (vagueness)» романтизма⁸⁶.

О фантазии как об «особом орудии нового классицистического духа» писал в «Романтизме и классицизме» Т.Э. Хьюм. Фактически статья открывается возражением Колриджу: «Я должен буду доказать две вещи: во-первых, что классицистическое возрождение начинается; во-вторых, что фантазия, ввиду ее особых целей, будет преобладать над воображением»⁸⁷. Переформулированное Хьюмом разграничение фантазии и воображения звучит следующим образом: «Когда [основное качество поэзии] представлено в сфере чувств, это воображение; когда оно представлено в созерцании конечных вещей — это фантазия»⁸⁸. Воображение парит над миром: «...романтическое отношение в целом кристаллизуется в стихе вокруг метафоры полета»; фантазия создает «точное и совершенно определенное описание»⁸⁹. Поэт ведет «ужасающую борьбу с языком»: «Только концентрированным усилием ума можно заставить его служить своим целям»⁹⁰. Хьюм рассматривает фантазию как своего рода «словесную ловкость», точность выражения: «Фантазия не просто украшение, добавленное к обычной речи. Только новые метафоры, то есть фантазия, делают [речь] точной»⁹¹. «Словесная ловкость» необходима, чтобы «точно воспроизвести изогнутую линию, которую [поэт] видит, будь то объект или идея»⁹², где под «изогнутой линией» понимаются различные проявления хаотического трепета жизни. В сущности, фантазия по Хьюму — понятие, близкое элиотовскому «объективному корреляту» как принципу создания «словесного эквивалента состояний ума и чувства (feeling)»⁹³.

Преследуя цель восстановить поэтический язык, избавить его от «порчи», модернисты тем не менее осознавали, что невозможно просто вернуться назад, пренебречь наследием романтизма. Как писал Хьюм, «хотя [поэзия] будет классицистической, она будет другой, потому что она прошла через романтический период»⁹⁴. Иллюстрацией этой мысли могло бы послужить смещение оценок в лекциях Элиота о метафизической поэзии. В 1926 году в качестве наивысшей ценности классицистического порядка для Элиота выступает точное функциональное слово, позволяющее ощутить мысль в значительной мере за счет зрительной выразительности. В кембриджских лекциях первые четыре стиха «Экстаза» Донна служат примером нефункциональной, перегружающей текст образности:

Where, like a pillow on a bed,
A Pregnant banke swel't up, to rest
The violets reclining head,
Sat we two, one anothers best.

Элиот считает, что поэт в трех разных образах неоправданно нагнетает одно значение, смысл которого в контексте этих четырех стихов не вполне ясен. В первом стихе берег подобен подушке на

постели, во втором стихе ему дается эпитет «беременный» («a pregnant bank»), что уже излишне, поскольку мы знаем, что берег имеет форму подушки; и затем он «вздувается, чтобы стать подушкой для падающей головки фиалки». Элиот указывает на неточность этого образа: берег вряд ли может служить подушкой для фиалки, они несоизмеримы — «это насилие над законами природы»⁹⁵.

В 1933 году в Балтиморе он меняет свою позицию: «Неверно думать, что сравнение или метафора обязательно должны быть *визуально* представимы...» И далее: поэзия «и *заклинание*, и образность», в ней «есть элемент функциональности, элемент точности, но есть и элемент смутности (неопределенности, туманности — *vagueness*), и он тоже может быть использован»⁹⁶. В качестве примера приводится стих из сонета Малларме «M'introduire dans ton histoire»: «Tonnerre et rubies aux moueux»⁹⁷ («Гром и рубины на ступице колеса») — в котором гром и рубины «не могут быть увидены, услышаны или представлены вместе, но их сочетание акцентирует коннотацию каждого слова»⁹⁸. О том, что Элиот до некоторой степени оправдывает «туманность», свойственную романтической поэзии вообще, свидетельствуют процитированные им в подтверждение своей мысли строки из стихотворения Суинберна «Перед зеркалом»:

Violets that plead for pardon
Or pine for fright

Характерным образом Элиот искажает цитату, которая была ему хорошо известна: в стихотворении Суинберна место подснежников («snowdrops») занимают явившиеся из стихотворения Донна фиалки («violets»). Суинберн и Донн оказываются соединены как носители «романтической» тенденции. Более того, Элиот сознательно воспроизводит «элемент смутности» в своей поэзии. По образцу поэтической фразы Малларме создан загадочный образ в поэме «Бернт Нортон»: «Garlic and sapphires in the mud / Clot the bedded axle-tree» — «Чеснок и сапфиры в грязи / Сгустками на оси колеса» (стр. 44), первоначально входивший в посвященное французскому поэту стихотворение «Lines for an Old Man», в черновом варианте которого не «чеснок и сапфиры», а «гром и сапфиры» («Thunder and sapphires»).

Романтический поэт, подобно Нарциссу, вглядывается в мир и видит в нем самого себя. В модернизме поэт стремится выйти за пределы себя, вновь соединиться с миром, но когда он вглядывается в мир, то, в конечном итоге, ищет в нем «объективный коррелят» самого себя, своего «непосредственного опыта». «Нарцисс здесь один», — пророчески резюмировал Андре Жид в «Трактате о Нарциссе»⁹⁹. Критикуя романтическое сознание, модернизм вынужден признать свою глубинную с ним общность: принадлежность культу-

ре, утратившей вынужденное представление о Боге, обрекшей человека на солипсизм.

Примечания

- ¹ *Hulme T.E. Romanticism and Classicism // Hulme T.E. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art / Ed. by H. Read. L.: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1936. P. 113.*
- ² См.: *Kermode F. Introduction // Selected Prose of T. S. Eliot. The Centenary Edition. L.: Harcourt Brace and Company, 1988.*
- ³ *Eliot T.S. Tradition and the Individual Talent // Eliot T.S. The Sacred Wood and Major Early Essays. N.Y.: Dover Publications, 1998. P. 28.*
- ⁴ *Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1997. С. 85.*
- ⁵ *Waugh A. The New Poetry // Quarterly Review. 1916. October. P. 226.*
- ⁶ См.: *Pound E. Drunken Helots and Mr. Eliot // Egoist. 1917. V. 6. June. P. 72–74.*
- ⁷ *Waugh A. Op. cit. P. 226.*
- ⁸ *Pound E. Op. cit. P. 72.*
- ⁹ *Элиот Т.С. Указ. соч. С. 170.*
- ¹⁰ *Hulme T.E. Op. cit. P. 125.*
- ¹¹ *Ibid. P. 130.*
- ¹² *Хьюм Т.Э. Романтизм и классицизм // Антология имажизма / Под ред. А. Кудрявицкого. М.: Прогресс, 2001. С. 290.*
- ¹³ *Hulme T.E. Op. cit. P. 118.*
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Howarth H. Note on Some Figures Behind T.S. Eliot. L.: Chatto and Windus, 1965. P. 130.*
- ¹⁶ *Ушакова О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2005. С. 8.*
- ¹⁷ *Элиот Т.С. Указ. соч. С. 168.*
- ¹⁸ Цитата приводится по изданию Элиота (*Элиот Т.С. Указ. соч. С. 108*), поскольку в переводе А. Фельдберга эта фраза звучит более точно. См. также перевод Г. Злобина в издании: *Арнольд М. Назначение критики в наше время // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. Сборник статей. М.: Прогресс, 1981. С. 113.*
- ¹⁹ *Элиот Т.С. Указ. соч. С. 108.*
- ²⁰ Там же. С. 173.
- ²¹ Там же. С. 170–171.
- ²² Там же. С. 171.
- ²³ Там же. С. 172.
- ²⁴ Там же. С. 174.
- ²⁵ *Арнольд М. Указ. соч. С. 111.*
- ²⁶ *Eliot T.S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relations of Criticism to Poetry in England. L.: Faber and Faber, 1987. P. 30.*
- ²⁷ Стихотворение У. Вордсворта цитируется по изданию: *The Complete Poetical Works of William Wordsworth. L.: Burt, 1950.*
- ²⁸ Поэтические произведения Т.С. Элиота цитируются в тексте статьи по изданию: *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot. L.: Faber and Faber, 1969.*
- ²⁹ См.: *Tennyson A. The Poems. Harlow, 1987. P. 609.*
- ³⁰ *Спиноза Б. Избранные произведения. М.: Госполитиздат, 1957. Т. 1. С. 576.*

- 31 Цит. по: *Childs D.J.* T.S. Eliot: Mystic, Son and Lover. L.: The Athlone press, 1997. P. 74.
- 32 *Ruskin J.* Modern Painters // www.ourcivilization.com/smartboard/shop/ruskinj/
- 33 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull lectures at the Johns Hopkins University, 1933 / Ed. with intr. by R. Schuchard. N.Y.: Harcourt Brace and Company, 1993. P. 43.
- 34 Ibid. P. 267.
- 35 Цит. по: *Eliot T.S.* Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley. L.: Farrar, Straus and Co., 1964. P. 28.
- 36 *Хизл Т.И.* Современные теории познания. М.: ИВИ РАН, 1965. С. 37.
- 37 *Eliot T.S.* Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley. P. 30.
- 38 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 224.
- 39 Ibid. P. 206.
- 40 Ibid. P. 223–224.
- 41 *Eliot T.S.* Selected Essays. L.: Faber and Faber, 1986. P. 287–288.
- 42 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 92.
- 43 *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. С. 111, 103.
- 44 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 80.
- 45 *McGinn B.* The Foundations of Mysticism. Origins to the Fifth Century. N.Y.: The Crossroad Publishing company, 1992. P. 305.
- 46 Ibid. P. 312.
- 47 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 276.
- 48 Ibid. P. 99.
- 49 Ibid. P. 106.
- 50 Ibid. P. 105. Footnote 28.
- 51 *Лойола И.* Духовные упражнения // *Андреев А.И.* История ордена иезуитов. Иезуиты в российской империи. XVI — начало XIX века. М.: Русская панорама, 1998. С. 127.
- 52 Там же. С. 141, 138, 152.
- 53 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 275.
- 54 *James W.* The Varieties of Religious Experience. N.Y.: Longmans, Green and Co., 1912. P. 27.
- 55 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 276.
- 56 Ibid. P. 119.
- 57 Ibid. P. 167.
- 58 Ibid. P. 174–175.
- 59 Ibid. P. 200.
- 60 *Hulme T.E.* Op. cit. P. 127.
- 61 Ibid. P. 119, 127.
- 62 Ibid. P. 126, 133.
- 63 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 175.
- 64 Ibid. P. 201.
- 65 Ibid. P. 202.
- 66 Ibid. P. 172.
- 67 Ibid. P. 174.
- 68 Ibid. P. 173. Footnote 36.
- 69 Ibid. Footnote 37.
- 70 *Eliot T.S.* Selected Essays. P. 326.
- 71 *Джонс Т.С.* Указ. соч. С. 85.
- 72 *Eliot T.S.* Selected Essays. P. 298.
- 73 *Brooks C.* Modern Poetry and the Tradition. L.: Poetry London, 1948. P. 51.

- 74 *Eliot T.S.* Selected Essays. P. 293.
- 75 *Taylor E.D.* Introduction // *Literary Criticism of Seventeenth-Century England* / Ed. by E. D. Taylor. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1967. P. 27.
- 76 *Tezaurio E.* Il Cannocchiale Aristotelico / A cura di E. Raimondi. Torino: Einaudi, 1978. P. 26.
- 77 *Gilman E.D.* The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century. New Haven: Yale univ. press, 1978. P. 76.
- 78 *Tezaurio E.* Op. cit. P. 26.
- 79 *Coleridge S.T.* Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions / Ed. with an Intr. by G. Watson. L.: Dent, 1956. P. 167.
- 80 *Richards I.* Coleridge on Imagination. Bloomington: Indiana univ. press, 1960. P. 76.
- 81 *Элюот Т.С.* Указ. соч. С. 91–92.
- 82 *Eliot T.S.* Selected Essays. P. 297.
- 83 *Eliot T.S.* The Use of Poetry and the Use of Criticism. P. 58.
- 84 *Ibid.* P. 56.
- 85 *Элюот Т.С.* Указ. соч. С. 77.
- 86 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 202.
- 87 *Hulme T.E.* Op. cit. P. 113.
- 88 *Ibid.* P. 134.
- 89 *Ibid.* P. 120, 132.
- 90 *Ibid.* P. 132.
- 91 *Ibid.* P. 137.
- 92 *Ibid.* P. 133.
- 93 *Eliot T.S.* Selected Essays. P. 289.
- 94 *Hulme T.E.* Op. cit. P. 125.
- 95 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 109.
- 96 *Ibid.* P. 271, 272.
- 97 Стихотворения С. Малларме цитируются по изданию: *Mallarmé S.* Oeuvres complètes / Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. P.: Gallimard, 1945.
- 98 *Eliot T.S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 272.
- 99 *Жид А.* Трактат о Нарциссе // *Поэзия французского символизма* / Под ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 451.

ПОЭЗИЯ У.Б. ЙЕЙТСА В КОНТЕКСТЕ ДВУХ ВЕКОВ

Опыт Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939) уникален для понимания сложной преемственности двух веков. Его жизненный путь поделился почти поровну между ними. Первые 35 лет пришлось на XIX-й, последние 39 — на XX-й. И хотя его творчество не могло распределиться по векам столь же равномерно — оно пришлось на последние два десятилетия одного века и первые четыре — другого, почти шесть десятилетий пройденного им пути, на протяжении которого он был не только воспринимающей, но и направляющей стороной, сказались как на его собственном развитии, так и на развитии литературы.

Творчество У.Б. Йейтса, претерпевшее глубокие изменения, стало своего рода мостом между литературой XIX и XX веков. Он был младшим современником У. Морриса, У. Пейтера, О. Уайльда, с которыми разделял многие идеи эстетизма, а спустя три десятилетия вместе с собственными младшими современниками Дж. Джойсом, Э. Паундом, Т.С. Элиотом определял лицо модернистского искусства. В конце жизни Йейтс имел право сказать, что эволюция поэзии была и его личной эволюцией: он «пережил ее в собственных стихах»¹.

Став «мостом» между двумя веками, Йейтс в собственном творчестве многое перенес из одной эпохи в другую. Однако вопросы, что он взял в одной и что перенес в другую, влекут за собой новые вопросы: Кто оказал на него влияние? Какое влияние оказал он сам? Сколь глубокими были изменения в его собственном творчестве?

Но «влияние» — сильное слово, мало подходящее для большого поэта. Р. Эллманн, имея в виду Йейтса, писал, что за термином «влияние» скрывается «молчаливое обвинение таланта», тогда как «писатели обращаются к другим писателям не как добродушные последователи, а как жестокие экспроприаторы», которые стремятся «захватить то, что им требуется. Они не одалживают, они попирают»². Х. Блум, автор известной книги «Страх влияния» (1973), монографию о Йейтсе (1970) предваряет утверждением, что портреты предшественников, созданные поэтами-критиками, «показывают нам, не какими предшественниками они были, а какими поэту-критику было нужно, чтобы они были»³. Именно так складывались от-

ношения Йейтса с теми, кого он считал предшественниками, и так же относились к нему его младшие современники.

С первых своих шагов, еще в пору ученичества, Йейтс задался целью создать «собственную традицию» («the tradition of myself»), что означало и «создание самого себя». Стихотворения, опубликованные в периодике, он кардинально переделывал, готовя поэтические сборники, и снова переделывал для канонического «Собрания стихотворений» как цельного, эстетически завершенного «драматического лирического выражения».

Йейтс не только вносил изменения в стихи, готовя их к новой публикации, но и заново продумывал свою жизнь, чтобы установить между ними согласие, особенно когда писал автобиографические книги. И продолжал настаивать: все вносимые изменения — это «лишь попытка лучше выразить то, что я думал и чувствовал, когда был очень молодым»⁴.

Состояние постоянного «ремейка» имело в своей основе жизнестроительную концепцию творчества и создаваемую на этой основе авторскую мифологию. Здесь же лежит и объяснение саморефлексии Йейтса, усиливавшейся к концу жизни. Меняясь, он не отрешивался от прошлого, а вписывал его в свою мифологию, открыто заявляя о возвращении к «Тем образам, что все еще / Рождают новые образы» («Those images that yet / Fresh images beget»).

Именно такова стратегия Йейтса, поэта в высшей степени сознательного. Ему важно было прочертить свою жизненную и творческую линию, которая дала бы логическое подтверждение тому, что он всю жизнь говорил об одном, только по-разному. Его стремление к эстетической завершенности не только своей поэзии, но и жизни не позволяло забывать о прошлом, несмотря на то, что (или потому что) он помнил: «себя я должен переделать». В его поздней поэзии сохраняются аллюзии на раннюю, слышно эхо не только собственных ранних образов и мотивов, но и наряду с ними образов его предшественников, которые сопровождают его до конца.

* * *

«Викторианец» по рождению, Йейтс был непримиримым «антивикторианцем» по воспитанию и собственным литературным вкусам. Свое отрицательное отношение к викторианской поэзии он объяснял желанием «очистить поэзию от всего чуждого поэзии»: «многословных научных и морализаторских рассуждений» Теннисона и «психологической изощренности» Браунинга, «пустых описаний природы» и «принятого всеми выпяченного поэтического языка»⁵: поэт повторил все это в предисловии к изданной им в конце жизни антологии современной поэзии.

Наиболее типичным для викторианской эпохи Йейтс считал Теннисона. Упоминая его имя, он всякий раз вспоминал слова Верлена, который при встрече в 1894 году объяснял, почему не смог перевести на французский язык элегическую поэму Теннисона «In Memoriam»: «Теннисон слишком благороден, слишком англичанин — его сердце разбилось, а он пустился в воспоминания»⁶.

Иначе складывалось его отношение к Браунингу. Вспоминая о своем юношеском чтении, Йейтс подчеркивал: я особенно увлекался Браунингом, «который уже [тогда] начал впечатлять меня духом своей мудрости»⁷. Свои ранние лирические монологи он перестраивал по модели драматического монолога Браунинга. Так, стихотворение «Роза в моем сердце» (1892), основанное на личном высказывании, в окончательной публикации стало высказыванием от имени собирательного персонажа: «Влюбленный рассказывает о Розе в своем сердце». Так Йейтс следовал примеру Браунинга, пока не разрушил традиционное представление о монологичности лирики, сделав своей формой внутренний диалог («спор с самим собой») — с акцентом на антитетичности личности: «Я говорю от собственного лица и драматизирую себя»⁸.

Словесный поток уступает место диалогическому строю стихотворения, в котором ведется разговор с самим собой, подчеркнутый ритмическими перебивками, контрастными рефренами. В «Диалоге „я“ и Души» (сборник «Винтовая лестница», 1933) Душа призывает «отринуть все земное, избавиться от преступлений смерти и рождения» — «я» предпочитает покою вечности земные страсти и муки. Одну из частей стихотворения «Колебание» («Vacillation», тот же сборник) составляет спор Души и Сердца о выборе между жизнью и творчеством. Стратегия Йейтса не в примирении противоречий, а в изображении их реальной непреодолимости, что сообщает внутреннюю энергию его произведениям.

Эстетическая позиция Йейтса формировалась в борьбе с викторианством, начиная с самых ранних литературных проб, которые своей подчеркнутой идеальностью противостояли викторианской материальности. Йейтс не включал их в каноническое однотомное собрание стихотворений, которое формировал с 1933 года. Однако из нескольких стихотворений, написанных до своего двадцатилетия, Йейтс составил небольшой раздел под названием «Перекрестки», открывающий Собрание стихотворений. И в первом из них, «Песне счастливого пастуха», «серой правде» «ученых звездочетов», наблюдающих за звездами через оптическое стекло, противопоставил силу слова (рефреном: «Одни слова лишь хороши»).

Своих ближайших предшественников Йейтс видел в поэтах и художниках, участниках прерафаэлитского движения. «Я был прерафаэлитом во всем»⁹, — вспоминал он свои юные годы.

Искусство прерафаэлитов было одним из самых ярких впечатлений Йейтса в детские и отроческие годы. В семидесятые и восьмидесятые годы девятнадцатого века Йейтсы большей частью жили в Лондоне и его предместье, «прерафаэлитской деревне» — Бэдфорд-парке, своего рода эстетическом элизиуме, где обосновались художники и поэты. Одним из первых среди них был Джон Б. Йейтс, отец будущего поэта, известный художник. Юный Йейтс буквально впитывал окружающую его атмосферу утонченной красоты¹⁰. Дома здесь строились по проектам знаменитых архитекторов, интерьеры оформлялись в стиле У. Морриса, в центре располагался клуб с маленьким театром для любительских спектаклей.

Йейтс восхищался поэзией и картинами прерафаэлитов, относил Д.Г. Россетти к числу «поэтических живописцев», таких как Тициан и Боттичелли, создавших тип красоты, названный их именем¹¹. И позже, поступив в художественное училище в Дублине, Йейтс продолжал считать образцом прерафаэлитизм как искусство, соединенное с поэзией.

Прерафаэлитизм с середины девятнадцатого века и эстетизм в конце него, в которых Йейтс видел противоядие викторианству, находились в эпицентре потрясений, нарушивших викторианский покой; они изменили литературный ландшафт и сыграли существенную роль в оформлении европейского символизма. Само Прерафаэлитское братство, содружество поэтов и художников, основанное в 1848 году, распалось, но деятельность его участников расширялась, и влияние их стало очевидным как раз в последние два десятилетия того века. Это литературно-художественное течение предварило характерное для начала XX века сочетание поэзии и живописи. В небольшой кружок поэтов и художников, общепризнанным главой которого был Д.Г. Россетти (1828–1882), входили его сестра Кристина Россетти и брат Уильям Майкл Россетти, художники Дж.Э. Миллс, Х. Хант, У.Б. Скотт, позже к ним присоединились У. Моррис, А.Ч. Суинберн, Э. Бёрн-Джонс и многие другие художники и поэты. С ними были связаны Дж. Мередит и Дж.М. Хопкинс.

Эти «блудные дети» викторианской эпохи вопреки ее моральным устоям создали свой стиль жизни. В большом тюдоровском доме Россетти в Челси, с его многочисленными обитателями, связанными родственными и дружескими отношениями, царил культ женской красоты, дух свободы и куртуазной любви, который не исключал драм и нервных срывов.

Современной прозаической действительности прерафаэлиты противопоставляли позднее Средневековье, которое считали царством живописи и поэзии. Они не выступали с манифестами и программами, их самоназвание определяло лишь общие художественные интересы, направленные против академизма в литературе и искусстве, устремленные к до-рафаэлевской эпохе, в которой, в срав-

нении с развитой техникой ренессансных мастеров, они находили безыскусную непосредственность. В литературе их образцами были Данте (Россетти перевел на английский язык его «Новую жизнь» и лирику его современников) и Чосер, в живописи — Боттичелли. Они открыли англоязычных поэтов, которые стали затем кумирами символистов — Блейка, По (раньше Бодлера), Уитмена.

Созданный прерафаэлитами и названный их именем тип женской красоты запечатлен на картинах Д.Г. Россетти в образах мечтательных дев с выражением неземной меланхолии в больших печальных глазах. Их удлинённые тела в свободно прилегающем одеянии, лебединые шеи, длинные струящиеся волосы подчеркивали изысканную плавность движения. В картинах прерафаэлитов женская фигура, воплощающая метафизическую красоту, контрастно выделялась на фоне тщательно выписанного декоративного пейзажа с эмблематическими цветами, звездами, деревьями в орнаменте из виньеток. Но главная особенность картин Россетти — совмещение в одной фигуре, в одном лице красоты мистической и чувственной. В девственной чистоте ощущалась греховность, в бестелесности — эротичность. Тесной связью с живописью отмечена и его поэзия.

Эта двойственность, земное воплощение трансцендентальной идеи Красоты, во многом отвечала культурной ситуации — на уровне моды и элитарной культуры. Прерафаэлитизмом восхищались во Франции (Верлен особенно любил Россетти) и в России. З. Венгерова увидела в творчестве прерафаэлитов, «изменивших традициям романтизма», начало эстетизма в Европе. Ее «Литературные характеристики» открывались очерком «Новые течения в английском искусстве». Тонкий ценитель живописного и поэтического искусства Россетти, она по собственным впечатлениям писала о его картинах, выставленных в Национальной галерее Лондона, отмечая их «тревожную красоту, столь близкую и понятную современному человеку, в душе которого сочетается скептицизм и жажда веры». Таинственную прелесть женщин Россетти она объясняла «необычайной красотой совершенно особенного, истинного прерафаэлитского, одухотворенного мистического типа». В поэзии Россетти Венгерова выделила как главную особенность — «мистическую основу чувственного понимания красоты»¹².

Женские образы в ранних стихотворениях Йейтса с глазами, затуманенными страстью и мечтой, как бы списаны с живописи Россетти. С преодолением «красивости», аллегорической декоративности прерафаэлитов, в его произведениях сохранилось то, что происходило из того же источника — более чувственное, материальное воплощение идеала, чем это было свойственно французским символистам.

Как пишет современный исследователь, «не только по отношению к искусству, его предмету, [не только] манерой поведения, но и

построением образов, словарем, версификацией поэты восьмидесятых и девяностых годов были наследниками своих прерафаэлитских предшественников»¹³. Правда, поколением рубежа веков они были восприняты в интерпретации художественного критика и эссеиста Уолтера Пейтера (1839–1894), что впоследствии ясно осознавалось Йейтсом: «Если влияние Россетти было подсознательным и, возможно, самым сильным, сознательно мы строили свою философию по Пейтеру»¹⁴. Главный теоретик английского эстетизма, Пейтер в 1880-е годы стал рассматривать прерафаэлитизм в контексте «Эстетического движения». «Верность натуре», от которой постепенно отказывались прерафаэлиты, заменялась «сотворенной природой» («*natura naturata*»), превращением жизни в искусство. Самой знаменитой книгой в Англии стал роман Ж.К. Гюисманса «Наоборот» (1884), герой которого предпочитал искусственным цветам, похожим на живые, живые цветы, выглядящие, как искусственные.

Пейтер в своих сочинениях добивался изысканного сочетания архаического стиля с аргю, что особенно привлекало Йейтса, для которого истинными «аристократами», противостоящими «лавочникам» викторианства, были «король и нищий». Язык стихотворений Йейтса «Человек, который мечтал о волшебной стране», «Песня скитальца Энгуса» напоминает искусный эклектизм Пейтера. Рассказы 1896 года, «*Rosa Alchemica*» и «Скрижали закона», написаны в традиции Пейтера и его ученика Уайльда. Спустя много лет, перечитывая Пейтера, Йейтс по-прежнему видел в нем образцового стилиста, создателя «единственной великой прозы на современном английском языке»¹⁵.

Как художественный критик Пейтер развил два главных момента искусства прерафаэлитов: «неустойчивые состояния», противостоявшие викторианской устойчивости, и сочетание телесности и духовности. В картинах Боттичелли он выделяет болезненную утонченность, мечтательную нежность его мадонн. Даже Венера в момент рождения отмечена печатью смерти. Его идеал красоты противоположен ренуаровскому. В знаменитом описании Джоконды Леонардо с бесстрастным лицом и направленным внутрь взглядом выделены «животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм средневековья с его церковным честолюбием и романтической любовью, извращение языческого мира, грехи Борджиа...»¹⁶ Произведения Пейтера в значительной степени определили культ красоты в английской поэзии, основополагающего топоса символизма, предполагавшего разделение эстетического и этического.

«Роза» стала сквозным символом Красоты: у Д.Г. Россети она полна тайного значения, у У. Морриса составляет часть средневековой декорации; у Суинберна («Долорес»), Дж. Мура («Цветы страсти»), А. Саймонса («*Rosa Flammae*») олицетворяет страсть; в поэтической сказке О. Уайльда «Соловей и роза» служит аллегорией гибели

ли красоты в прозаическом обществе. Йейтс вынес этот символ в название цикла своих ранних стихов. В них сказалось и увлечение Йейтса розенкрейцеровской доктриной, в которой особое значение придавалось розе и кресту, символизирующим обретение чистоты духа через страдание.

Самым верным последователем Пейтера был О. Уайльд. Со свойственной ему парадоксальностью он развивал мысль о самоценности и амбивалентности красоты: «У красоты смыслов столько же, сколько у человека настроений. Красота — это символ символов. Красота открывает нам все, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир»¹⁷.

Йейтс не говорил так прямо, как Уайльд: «не искусство имитирует жизнь, а жизнь имитирует искусство», но идея автономности искусства, способного мифологизировать жизнь и таким образом превращать ее в искусство, была и его идеей: «искусство — это искусство, потому что не природа»¹⁸, — любил он повторять.

О совете Уайльда: «Я думаю, что человек должен изобрести свой собственный миф», — Йейтс вспомнил в неопубликованном черновике «Автобиографии»¹⁹, но еще раньше процитировал его в статье о Шекспире — «у каждого человека есть свой миф...» (1901)²⁰. Уайльд подсказал Йейтсу и другие идеи — в частности, идею маски, которую Йейтс модифицирует в виде оппозиции «я» и «анти-я», и концепцию жизни, построенную по модели искусства и отраженную во множестве зеркал. Но у Йейтса последняя развернута с существенной поправкой — зеркалам, отражающим «наши возбужденные лица», он предпочел драгоценный камень берилл, грани которого деформируют и усиливают глубину картины в наших сердцах (статья «Символизм поэзии», 1900). Уже в 1930-е годы в пьесах «Король Больших башенных часов» и «Мартовское полнолуние» Йейтс развил концепцию жизни по модели искусства, подобную «многослойным зеркалам».

Эстетизм как английский эквивалент французской символистской теории²¹ стал «промежуточным звеном» между прерафаэлитизмом и символизмом. Как путь к символизму характеризовал живопись и поэзию прерафаэлитов В. Брюсов: «Образы и картины для них только материал, сущность произведения — в определенной метафизической идее, передаваемой этими образами»²².

Непосредственное знакомство с европейским символизмом (в 1894 году поэт был на парижской премьере «Акселя» Виллье де Лиль-Адана) вызвало восторженное отношение Йейтса: «Реакция против рационализма XVIII-го века слилась с реакцией против материализма XIX-го, и символическое движение <...> — несомненно, единственное движение, которое говорит нечто новое»²³. Йейтс увидел в символизме прежде всего новое мироощущение, именно с ним связывал революционные изменения, произошедшие в поэзии: «век

критики (одно из определений викторианства) готов уйти, и его место готов занять век воображения, чувства, настроений, откровений, несомненно, что вера в сверхъестественный мир снова рядом»²⁴.

В роли главного посредника между французскими и английскими поэтами выступил поэт и критик А. Саймонс. Дружба с ним Йейтса, плодотворная для обоих, началась с 1891 г., когда Йейтс (совместно с поэтом и издателем Э. Райсом) основал «Клуб стихотворцев», «серьезное поэтическое сообщество» (Р. Эллмани), объединившее лондонских литераторов, разделявших восхищение Россетти и Пейтером. Его участники (среди них: О. Уайльд, Э. Даусон, Л. Джонсон, О. Бердслей) регулярно собирались для чтения своих стихов и обсуждения поэтических проблем. Все они печатались в журналах «Желтая книга», где главным художником некоторое время был О. Бердслей, положивший начало английскому модерну, и «Савой», редактором которого в 1896 году стал Саймонс. В этот период дружеского общения с Саймонсом Йейтс написал свои основные статьи о символизме, а Саймонс подготовил книгу под названием «Символистское движение в литературе» (1899), которой прежде всего и обязан своей известностью.

Небольшая по объему книга Саймонса интересна не только тем, что познакомила английских читателей с французской поэзией, но еще и тем, что стала, видимо, одной из первых (если не первой) попыткой представить символизм как литературное движение, выходящее за пределы Франции. Эта мысль высказана в пространном (в форме письма) посвящении Йейтсу как главному представителю этого движения в Англии и Ирландии, со ссылкой на долгие обсуждения с ним вопросов, касающихся развития поэзии, которые предшествовали окончательному оформлению книги.

Саймонс имел все основания адресовать столь проникновенное посвящение Йейтсу: последний был вдохновителем, а в определенной степени и соавтором его книги. По мнению Р. Эллманна, Йейтсу принадлежит лидирующая роль в этой дружбе. Именно он убедил Саймонса пересмотреть ряд существенных положений своих ранних статей, термин «декадентский», вынесенный в заглавие статьи 1893 года («Декадентское движение в литературе»), заменить на «символистский»; автор книги согласился с Йейтсом, что поэзия переживала не «осень», а «весну». Еще раньше в предисловии к книге своих стихов «Силуэты» (1896) Саймонс, не проводивший четкой грани между символизмом и импрессионизмом, под влиянием Йейтса определил свои стихотворения как выражение «настроений», а не «впечатлений», с передачей которых он связывал современную поэзию.

Символистская поэзия Йейтса 1890-х годов вобрала в себя традицию прерафаэлитизма. В его стихах (цикл «Роза», 1893; сборник «Ветер в камышах», 1899) царит сумеречная атмосфера с размыты-

ми очертаниями предметов, приглушенными красками (повторяющиеся эпитеты: «тусклый» — «dim», «бледный» — «pale»); чувственность в них, как у прерафаэлитов, ассоциируется с движением рук и длинными, распущенными волосами («ее длинные тусклые волосы» — «her long dim hair» — повторяется из стихотворения в стихотворение), и с бесстрастным, поглощенным грезой лицом («Два дерева»: «И в памяти храня распущенные волосы»; «Воздушное воинство»: «И мечтал о длинных тусклых волосах, / О Бриджит, невесте своей»). Йейтс еще усиливает свойственный прерафаэлитской поэзии гипнотический ритм: «I am haunted by numberless islands, and many a Danaan shore, / Where Time would surely forget us, and Sorrow come near us no more...» («Меня преследуют бесчисленные острова и берег Дану, / Где Время забудет о нас и Печаль не подступит к нам более...» — «Белые птицы»).

Самым прерафаэлитским Йейтс считал свое стихотворение «Он мечтает о небесном плаще»: «Этот плащ разостлал бы у ног твоих, / Но у нищего только и есть, что мечты; / Мечты разостлал я у ног твоих: / Ступай легко — под ногами мечты» (перевод С. Сухарева). Характерным для прерафаэлитов сочетанием любви и смерти отмечено стихотворение Йейтса «Он хотел бы, чтобы его возлюбленная умерла». В поэме «Странствия Ойсина» (1889) узнавал себя У. Моррис, покровительственно относившийся к своему юному почитателю: «Вы пишете поэзию в моем духе», — вспоминал Йейтс его слова²⁵.

Но и в этих ранних стихах Йейтса содержалось то, что противостояло прерафаэлитизму. Его цикл «Роза» отличается оппозицией земного и небесного, «близости / отдаленности», что придает ему внутреннее напряжение. В самом заглавии программного стихотворения «К Розе на Распятии Времени» заключено оксюморонное сочетание Вечной красоты и мук Времени, поиск баланса между обыденным и идеальным. Оно звучит как мольба, обращенная к «Розе» с многократно повторенным ритуальным призывом приблизиться («come near»), по-разному звучащим в двух его строфах. В первой — ее приближение спасет поэта от «ослепления судьбой человека», поможет и в «бедных глупых тварях, что живут лишь день», найти «Вечную красоту», открыть вечное в преходящем. Во второй строфе за тем же, еще настоятельнее повторенным призывом следует неожиданная оговорка: «Оставь мне все же / Немного места для аромата розы». Опасение, что близость небесной «Розы» лишит поэта способности почувствовать запах земного цветка, затем конкретизируется: «Чтоб я мог все же слышать голоса обычных тварей; / Как жалкий червь скрывается в норе; / Как пробегает полевая мышь в траве; / И тяжкие надежды смертных, которые приходят и уходят». Повседневный мир вторгается в мир запредельный, поэт не может пренебрегать обыденным, но он не должен и потерять из виду красо-

ту. В стихотворении «В сумерках» «измученному сердцу» соответствует «измученное время», невозможность «вырваться из сетей добра и зла».

Но, едва завершив свою самую символистскую книгу «Ветер в камышах» (1899), Йейтс в статье «Символизм поэзии» («The Symbolism of Poetry», 1900) заговорил о дальнейшем развитии поэзии, о «возвращении на путь наших отцов»²⁶. Он не изменил своих взглядов на викторианскую поэзию, но стремление к созданию «чистой» поэзии стало казаться крайностью, и сам он, начиная со сборника «В семи лесах» (1904), «сошел с ходулей» и спустился на землю, подвергнув сомнению «убеждение своих друзей в том, что искусство не должно усложняться идеями», в статье, так и названной — «Искусство и идеи» (1913). Примечательно, что он отказывается от «чистого» искусства в пользу «восполненного мыслью более глубокого прерафаэлитизма»²⁷.

Из английских поэтов наибольшее влияние на Йейтса оказали П.Б. Шелли (1792–1822) и У. Блейк (1757–1827). Но не потому, что его заинтересовал романтизм. Он увидел в них то, что, как он считал, соотносилось с развитием современной поэзии, отвечало его эстетической позиции на данный момент и представлению о дальнейшем развитии поэзии.

«Я начал писать стихи в подражание Шелли и Эдмунду Спенсеру», «изобретал фантастические и бессвязные сюжеты», — вспоминал Йейтс в «Грезах о детстве и юности», первой части своей «Автобиографии»²⁸. Его суждение о годах ученичества подтверждается впервые изданными в конце XX века ранними стихами Йейтса (от начала 1880-х до начала 1890-х годов) в сборнике «Под луной»²⁹. Их явная подражательность, зависимость не только от романтической, но и от поздневикторианской традиции — свидетельство трудных поисков своей темы и своего голоса. Мотив озерного острова в стихотворении «Киприот» подтверждает ранний интерес Йейтса к Шелли, но по форме оно напоминает драматический монолог Р. Браунинга «В тиши долины Дагестана», в свою очередь являющийся подражанием Лермонтову («Сон»). Диалог Роланда и рыцаря-отшельника в длинном повествовательном стихотворении «Сэр Роланд» (предположительно 1884 года), предвещающем «Странствия Ойсина», написан спенсеровой строфой. «Душа фонтана» навеяна «Королевой фей» Спенсера.

О подражательности говорят и другие произведения, опубликованные Йейтсом, но не включенные им в Собрание сочинений. Стихотворную драму в двух действиях «Остров Статуй» («The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale», 1885) О. Уайльд, еще до того как познакомился с начинающим поэтом, назвал в своей рецензии «пасторалью в духе Шелли»³⁰. Поэтическая драма Йейтса об испанской

инквизиции «Мосада» (1886), действие которой происходит в пятнадцатом веке, также страдала подражательностью. В стихотворении «Два Титана» (1886) соединены мотивы «Аластора» и «Освобожденного Прометея» Шелли. От «Острова статуй» и от «Мосады» Йейтс позже отрекся и в Собрание стихотворений не включал.

Юношеские подражания вскоре же обнаружили свою целенаправленность. Йейтс чувствовал за своей спиной начатый Спенсером и Шелли ряд апологий Красоте, впитавшей традицию платонизма, неоплатонизма, романтизма; но обращался к предшественникам уже для подтверждения своих идей. Разбирая «Гимн в честь Красоты» и «Гимн Небесной Красоте» Э. Спенсера, Йейтс ренессансному мотиву первого (прекрасной душе соответствует прекрасное тело) противопоставлял христианскую софиологию второго (Красота ассоциируется с Мудростью). «Интеллектуальную красоту» Шелли он соотносил с розенкрейцеровской «Божественной Розой Интеллектуального Огня». Поэту было близко и то, и другое (или ни то, ни другое не подходило), и потому его так привлекала мысль о «слиянии воедино» Спенсера и Шелли. В предисловии к сборнику стихов Спенсера, изданному Йейтсом в 1902 году, он обращает внимание на различие между маршевыми ритмами Спенсера и более разнообразными ритмическими эффектами в «Лаоне и Цитне» Шелли, написанной спенсеровой строфой: стих Спенсера «торопится», у Шелли он «блуждает туда-сюда». Значительно позже в примечаниях к циклу «Роза», помеченному 1925 годом, Йейтс писал: мой символ Розы отличается от «Красоты Шелли и Спенсера тем, что я воображал ее страдающей вместе с человеком, а не как нечто преследуемое и увиденное издали»³¹.

Йейтс уже создавал свою традицию, по-символистски прочитывая Шелли. Статья «Философия поэзии Шелли» (1900) интересна усилиями Йейтса обратить любимого поэта в свою веру, убедить себя, что многие его образы являются символами, и все более употребляются с символической целью. Зачисляя «Освобожденного Прометея» в число «священных книг всего мира», Йейтс настаивал, что «свобода в понимании Шелли была чем-то настолько большим, нежели свобода «Политической справедливости», что она вполне отождествима с «Интеллектуальной красотой»»: «По-видимому, в своих размышлениях Шелли прикоснулся к той памяти Природы, которую все визионеры считают основой своего интуитивного знания»³².

В таинственной обстановке его поэм Йейтс видел проявление «магической философии», в его образной системе искал «символическую цель» независимо от того, размышлял ли об этом сам Шелли и понимал ли, что «Великая Память» — это «кладезь символов»; поэт-символист был уверен, что поэт-романтик не мог забыть о мифологических символах, когда помещал своих любимых персонажей в пещеру или башню. Йейтс говорит предположительно и одновре-

менно убежденно: «Вполне может быть, что его подсознательная жизнь зацепила какую-то мимолетную сценку и переплавил ее в древний символ — силою одной лишь Великой Памяти, однако столь сведущий платоник, как Шелли, едва ли мог помыслить как о символе хоть о какой-нибудь пещере, не вспомнив при этом о платоновской пещере, каковой является наш мир»³³. Ссылаясь на собственный опыт («Я знаю, как трудно забыть однажды найденное символическое значение»³⁴), Йейтс считает, что и Шелли имел в виду нечто большее, чем просто романтическую сцену, когда поместил принца Атаназу заниматься своими мистическими исследованиями в башне над морем, или описывал пещеру Атласской волшебницы. Башня, как и море, реки, пещеры, — очень древние символы, и, как предполагает Йейтс, они должны были обретать в поэзии Шелли все большее значение.

Аллюзии на строки Шелли в ранних стихах Йейтса весьма многочисленны; среди них: «я слышу в самой глубине сердца» («heart's core» — «Озерный остров Инишфри») из «Адонаиса» Шелли; к «Аластору» отсылают плывущие друг за другом влюбленные лебеди («lover by lover» — «Дикие лебеди в Куле»). Но и позже Йейтс часто цитирует эссе Шелли «Защита поэзии», столь же часто вспоминает его персонажей (когда в своих стихах заводит речь о башне, он мысленно представляет в ней визионера принца Атаназу — «Фазы луны», 1918). Башню в Баллили, ставшую его домом, Йейтс провозглашает своим символом, а башни Шелли сравнивает с Александрийской и Вавилонской («Кровь и луна», 1928). К Шелли как «истинному платонику» Йейтс апеллирует в программной работе «Anima Mundi», а в одном из предсмертных стихотворений «Под Бен-Балбеном» появляется образ Атласской волшебницы, которая символизировала красоту мудрости в одноименной поэме Шелли.

Шелли остался любимым поэтом Йейтса до конца жизни, хотя поэтика великого романтика уже не укладывалась в его эстетическую программу. И если прежде он думал о «слиянии Спенсера и Шелли», то теперь его занимала мысль об искусстве, в котором бы «Шелли и Диккенс стали одним целым», что помогло бы «соединить воображение с подробностями жизни», идеальный образ духовной красоты Шелли с обычной жизнью — «ярмарочной повозкой» Диккенса. Он уже «не может верить в реальность воображения, которое не было бы соединено с подробностями знакомых вещей, символов и мест»³⁵. Подобное сочетание отчасти предвлялось в ранней поэзии Йейтса. В стихотворении «Похищенное дитя» (цикл «Перекрестки») фея, увлекающая за собой мальчика, сулит ему освобождение от слез и бед, от тревог мира. Но в заключительной строфе, где перечисляются приметы домашней жизни, которые больше не будут тревожить несчастливенного малыша, звучит явное сожаление о земной жизни: «Он больше не услышит мычания / Телят на теплом склоне

холма / Его не успокоит / Мирная песнь чайника в очаге». Но «соединить воображение с подробностями жизни», увидеть мир как борьбу Добра и Зла с помощью Шелли и Диккенса было трудно, что Йейтс вынужден был признать в статье «Освобожденный Прометей» (1932).

Путь к подобному соединению Йейтс нашел не у них, а у Уильяма Блейка. В конце XIX века У. Блейка в Англии воспринимали не иначе как через Россетти, «открывшего» почти забытого поэта, ставшего культовой фигурой в кружке прерафаэлитов, пророком, предначертывавшим путь к соединению искусства и поэзии.

Йейтс знал стихи Блейка с детства, хотя пришел к нему позже, чем к Шелли, когда совместно с другом отца Эдвином Эллисом, ближайшим последователем прерафаэлитов, начал работу над изданием его первого собрания сочинений³⁶. В течение четырех лет они подготовили «Произведения Уильяма Блейка, поэтические, символические и критические» («The Works of William Blake, Poetic, Symbolic and Critical», 1893) в трех томах, комментарии к которым почти полностью принадлежат Йейтсу. С точки зрения текстологии это издание не представляло особой ценности, хотя в нем впервые была опубликована поэма «Четыре Зоа», рукопись которой составители нашли и переписали в Суррее (и несколько «подправили»). Значение его определяется интерпретацией Блейка, о чем говорит как название трехтомника, так и включенные в него материалы.

В эссе, сопровождавшем издание Блейка, Йейтс сделал концептуальным основанием «символической системы», как он назвал эту работу, блейковское понятие «настроение». В том же году, когда был издан Блейк, Йейтс опубликовал стихотворение «Настроения», позже вошедшее в сборник «Ветер в камышах» (1899). А два года спустя после издания Блейка в небольшом эссе «Настроения» (1895) провозгласил назначение художника — «открывать бессмертные настроения в смертных желаниях»³⁷, приняв, таким образом, это концептуальное понятие символизма.

Йейтс признал в Блейке «первого поэта Нового времени, провозгласившего связь всякого великого искусства с символом, <...> символическое воображение, или, как предпочитал называть его Блейк, “видение”, — это не аллегория, так как является изображением того, что действительно существует, реально и неизменно, единственно возможным выражением невидимой сущности»³⁸.

Эту концепцию Блейка положила в основу своего очерка «Вильям Блэк. Родоначальник английского символизма» (1897) З. Венгерова, познакомившись в Лондоне с трехтомным трудом Йейтса и Эллиса. По всей вероятности, таким образом впервые в русскоязычной критике было названо имя поэта. К. Бальмонт, который также признавал Блейка «праотцом современных символистов» (Бальмонт К.Д.

Горные вершины. М., 1904), стал его первым переводчиком на русский язык («Из чужеземных поэтов», 1908). Такая концепция оказалась достаточно устойчивой. Как пишет современный исследователь символистского искусства, «в определенном смысле благодаря Уильяму Блейку англичане стали символистами на сто лет раньше кого-либо еще»³⁹.

Познакомившись с французским символизмом, Йейтс нашел в нем лишь подтверждение открытия, которое сделал, изучая Блейка и оккультизм. Йейтсу было близко визионерство Блейка, сочетание в его творчестве поэзии и живописи. Особенно высоко он оценил иллюстрации Блейка к «Божественной Комедии» Данте, предпочтя их иллюстрациям Доре и Страдана, которые, казалось, живо представили персонажей Данте. Йейтсу был ближе Блейк, потому что тот, как и Боттичелли, «создал собственный мир и назвал его Дантовым», по своему передав зрительный образ «Комедии»⁴⁰. В символических образах он выразил свое «глубокое сочувствие страстным и потерянным душам». «Рай» Данте не пробуждал подобных чувств, пояснял Йейтс, и потому он не мог найти для него символов. Иллюстрации Блейка пробудили интерес Йейтса к Данте, к его системе, умению все упорядочить, что затем отразилось в первом варианте трактата «Видение» (1925). Его поздние стихи воскрешают призраки прошлого, подобные тем, что Данте и Вергилий встречали во время своего странствия. Они проходят перед ним, как тени загробного мира — родные и друзья, те, кого он знал близко, и с кем вовсе не был знаком, его современники и пришельцы из прошлого, поэты и философы, и даже персонажи из собственных произведений («Ночь всех умерших», «Цирковые животные», «Под Бен-Бальбеном»).

Особое значение Йейтс придавал блейковскому понятию «воображение» (статья «Уильям Блейк и воображение», 1897) как эманации божественности в противоположность бездуховной рассудочности и фантазии. Уходящему царству Древа Познания он вслед за Блейком противопоставляет наступление царства Древа Жизни, которое только и может дать пищу искусству воображения (статья «Уильям Блейк и его иллюстрации к “Божественной Комедии”», 1897). Из наследия Блейка Йейтс вынес идею о неразрывности материального и духовного миров, идею целостности не только человечества, но и человека, неразделимости его души и тела. С опорой на Блейка он впервые высказал мысль о двух полюсах воображения, «персональном» и «имперсональном». Но особая притягательность Блейка для Йейтса состояла в том, что он был первым после Э. Спенсера английским поэтом, создавшим собственную мифологическую реальность.

Видимо еще тогда, когда Йейтс готовил собрание сочинений Блейка и выстраивал его «символическую систему», у него возникли

идея собственной системы, которая, не ограничивая свободу воображения, придала бы целостность тому, что им создано, чтобы «из беспорядка собственных мыслей получился порядок», как определял Йейтс творческий процесс. Блейковское понятие «видение» Йейтс переводит на более близкий ему язык и определяет как «символическое воображение», утверждая, что истинное искусство символично, поскольку лишь символ может дать «обозначение ("signature") не поддающейся анализу сущности, рожденной воображением»⁴¹. Но в последние десятилетия жизни Йейтс позаимствовал у Блейка и его термин, назвав «Видением» трактат о собственной космогонии, цикличности истории и борьбе противоположностей, пронизанный его образами из «Четырех Зоа» (четверичность элементов) и «Иерусалима».

Значение Блейка было тем сильнее, что Йейтс увидел у него общие корни с Ницше, с произведениями которого познакомился в 1902 году, положив в свою «копилку» идеи «вечного возвращения» и прославления радости перед лицом смерти. Оксюморон «трагическая радость», как и блейкова «страшная красота», стал главным в его позднем творчестве.

Особое значение Йейтс придал стихотворению Блейка «Духовный странник» («The Mental Traveller»), которое для Д.Г. Россетти осталось загадкой. Бесконечный циклически развивающийся конфликт между мужским и женским архетипами Йейтс интерпретировал как миф о «вечном возвращении», на котором строил свою концепцию круговращения истории: «рождение — смерть — рождение». Строфу о рождении «Грозного Дитя» Йейтс цитирует во «Введении» 1937 года. Идея этого стихотворения воплотилась и в пьесе «Воскресение» (1931) в заключительной песне музыкантов: «Love's pleasure drives his love away, / The painter's brush consumes his dreams» («Любовное наслаждение изгоняет любовь, / Кисть художника истребляет его мечты») — один из тех парадоксов, которыми столь изобиловали его стихотворения.

Концептуальное значение Йейтс придавал и блейковской теории борьбы противоположностей, афористически сформулированной в «Бракосочетании Неба и Ада». Субъективность и объективность, как два противоположных, борющихся состояния, Йейтс также относит к творчеству Блейка: «Я никогда не читал Гегеля, но мой ум с детства был полон Блейком, так что я всегда видел мир как конфликт — Спектр и Эманацию — и всегда мог отличить друг от друга противоположность и отрицание»⁴². Для Блейка истинной противоположностью были Разум и Энергия, для Йейтса — Душа и Тело.

Двойной вихрь, или «вортекс» («водоворот») из поэмы Блейка «Мильтон», Йейтс назвал своим «антитетическим символом»⁴³. С конца 1910-х годов он передает им новую энергию своих стихов периода «страсти и ярости» (одно из самых известных — «Второе при-

шестве», 1920), что перекликается с трактовкой Э. Паунда («Вортекс — это энергия»).

Принципу противоположностей, который лежит в основе сборника Блейка «Песни Невинности и Опыта», Йейтс следовал при составлении своего первого стихотворного цикла «Перекрестки». В отличие от Блейка он переносил его внутрь цикла, располагая рядом стихотворения, выражающие противоположные настроения. Демонстративность приема подчеркивается парными стихотворениями: «Песня счастливого пастуха» и «Печальный пастух», «Индус о Боге» и «Индус о своей любви», два стихотворения об осени — печальной в «Опадении листьев», идиллической — в «Эфемере». Одно из ключевых понятий позднего Йейтса — «крайности» (*extremities*): «Между крайностями / Человек пробегает свой путь» — «*Between extremities / Man runs his course*» (стихотворение «Колебание» — «*Vacillation*»), также имеет в своей основе блейковскую теорию противоположностей. Такую структуру, усиливающую внутреннюю напряженность, Йейтс будет развивать до конца жизни.

В поэтике Блейка внимание Йейтса особенно привлекали «мельчайшие подробности» («*minute particulars*»), детали и частности, которые Блейк противопоставлял классицистской живописи Джошуа Рейнолдса, первого президента Королевской академии искусств. Йейтс оценил глубину мысли Блейка, в отличие от прерафаэлитов, которые ее исказили, интерпретируя как имитацию мельчайших деталей. Последняя строфа стихотворения «Безумная Джейн говорит с Епископом» (1931) имеет блейковский источник: на призыв епископа «жить в небесной обители, / А не в каком-то вонючем свинарнике», она отвечает: «Но Любовь установила свою обитель на / Месте экскрементов», что дословно повторяет «Иерусалим» Блейка: «Я сделаю места их радости и любви местами экскрементов / <...> Вам понадобятся все мельчайшие подробности жизни». Йейтс придавал многозначность этому словосочетанию Блейка: «*For what but eye and ear silence the mind / With the minute particulars of mankind?*» («Когда глаз и ухо заставляют умолкнуть разум, / Какие возникают мельчайшие подробности человечества?»).

Во вступительном четверостишии Блейка к «Изречениям невинности» (вошедшее в издание Блейка) Йейтс увидел формулу сопряжения «мельчайших подробностей» с универсумом: «В одном мгновеньи видеть вечность, / Огромный мир — в зерне песка, / В единой горсти — бесконечность, / И небо — в чашечке цветка» (перевод С. Маршака). И вслед за ним попытался уместить универсум на кончике травинки («...каждая травинка несет на своем кончике вселенную»).

Философию Пророческих книг Блейка Йейтс интерпретировал как возвращение к изначально единому мировому духу, когда за изменчивыми формами сознания откроется единое Вечное сознание, за

изменчивыми воспоминаниями — Великая память, и вызваны они могут быть символами. Слова и строки Блейка с акцентом на их глубокий философский смысл сохраняются в поэтической памяти Йейтса на всем протяжении его творческого пути. К циклу «Перекрестки», помеченному 1889 годом, которым открывается «Собрание стихотворений» Йейтса, эпиграфом взята несколько измененная строка из поэмы Блейка «Четыре Зоа»: «Звезды очищены и души очищены от оболочки» — «The stars are threshed, and the souls are threshed from their husks». «Сильная строка, но написанная Йейтсом, а не Блейком, как он уверяет», — замечает Х. Блум⁴⁴.

Символический смысл Византии Йейтса («Плавание в Византию» и «Византия») близок тому, что Блейк придавал «Иерусалиму». Слова пророка Лоса «I see the Past, Present and Future, existing all at once» («Я вижу Прошлое, Настоящее и Будущее, существующие одновременно»), как и самого Блейка во «Вступлении» к «Песням Опыта»: «Hear the voice of the Bard! / Who present, past and future sees» («Слушай голос Барда! / Он видит настоящее, прошлое и будущее») эхом отзываются в «Плавании в Византию» Йейтса: «Whatever is begotten, born and dies» («Что зачато, живет и умирает»), или: «Of what is past or passing or to come» («Что прошло, проходит и придет»). Имена персонажей из стихотворения Блейка «Длинный Джон Браун и Крошка Мэри Белл» Йейтс использует наравне со своими собственными — Эйхерном и Робартсом. В стихотворении «К Ирландии грядущих времен» — слышен Блейк, на столе которого сидела волшебница и диктовала ему пророчества. Среди многих источников символа «Винтовой лестницы» в своей поздней поэзии Йейтс указывал и на изображение Блейком библейской лестницы Иакова.

И, наконец, сам образ Блейка приобретает мифологическую монументальность, как в стихотворении «Клочок лужайки», где поэт отказывается от искушения покоем и молит о «неистовстве» старика: «Себя я должен переделать / Пока не стану Тимоном и Лиром / Или таким, как Уильям Блейк, / Который бился о стену, / Пока Истина не открылась ему». (Соотнесение Блейка с героями Шекспира по шкале Йейтса — высшая оценка.)

Выбирая себе предшественников, Йейтс создавал собственную традицию. Каждый по отдельности, будь то Спенсер, Шелли, Блейк или Браунинг, был ему не достаточен. Ему хотелось соединить Шелли со Спенсером, Диккенсом или Блейком в одно целое. «Цельность» они обрели в его поэзии, став частью созданной им мифологии.

* * *

Йейтс развивался очень динамично, его поэзия менялась от «борника к сборнику. В «Автобиографии» и письмах он сам отмечал этапы, их отмечали и его младшие современники. Поэме Йейтса

«Странствия Ойсина», давшей название его первому опубликованному в 1889 году поэтическому сборнику, свойственно детальное описание природы, изысканной одежды без дополнительных, характерных для символизма коннотаций, злоупотребление прилагательными, особенно составными. Ими буквально напичкан рассказ Ойсина о встрече фениев с прекрасной Ниам: «And found on the dove-grey edge of the sea / A pearl-pale, high-born lady...», «foam-wet feet». Йейтс вскоре же освободился от подобной выпренности, но его дальнейший путь шел значительно дальше.

Еще готовя публикацию этого сборника, Йейтс назвал его «полетом в волшебную страну из реального мира» и выразил надежду когда-нибудь измениться «и писать стихи внутреннего видения и знания»⁴⁵. Спустя десять лет он уточнил избранный путь, противопоставив поэзии как «критике жизни» (М. Арнолд) поэзию как «откровение скрытой жизни».

Ретроспективно оценивая свои 80–90-е годы XIX века, Йейтс писал: «Годы спустя, когда “Странствия Ойсина” были написаны и меня не удовлетворила их желтизна, их тусклая зелень [прерафаэлитская формула]⁴⁶ и вся перегрузка колоритом, унаследованные от романтического движения, я сознательно изменил свой стиль, сознательно добивался точного впечатления от холодного света и кучевых облаков. Традиционные метафоры я отверг, свой ритм раскрепостил <...> и стал вырабатывать в стихе эмоциональность, но такую, от которой, как мне думалось, должно веять холодом»⁴⁷. Итогом символистского периода стал сборник «Ветер в камышах» (1899), который сам Йейтс и многие его критики сочли завершением символизма.

Свой дальнейший путь он определяет как «начало движения в жизнь, а не от жизни»⁴⁸. Йейтс отказывается от своего прежнего союзника — Вилье де Лиль-Адана⁴⁹, слова героя которого: «Что касается жизни, ее проживут за нас слуги» — он прежде любил повторять. Теперь он ищет соединения жизни и искусства, разделившихся, как он видел, к концу XIX века.

Символистское двоемирие с противопоставлением небесного и земного, вечного и преходящего видится теперь в борении духа и плоти как состоянии человеческой души. Борьба противоположностей, таким образом, перемещается из внешней сферы во внутреннюю: «Из спора с другими людьми рождается риторика, из спора с самим собой — поэзия»⁵⁰.

Неопределенность и расплывчатость уступают место конкретности и очерченности. Символами настроений в стихах Йейтса становятся вещи, внешний мир передается зрительными образами, звуками, запахами, что соотносилось с имажизмом, модернистским течением в английской поэзии. Свою стратегию он объяснял Г. Риду: «Все мои исправления направлены на то, чтобы сделать поэзию менее поэтичной»⁵¹. Стремление к простоте, разговорной интонации

становится главной установкой Йейтса. Он призывает покончить с риторикой, «отбросить все искусственное, выработать в поэзии стиль, подобный обычной речи, простой, как самая простая проза, как крик сердца». При этом сопоставление «обычной речи» с «криком сердца» (своего рода оксюморон) передает типично йейтсовское понимание «простоты», противоположной «сухости», в которой он упрекал своих младших современников.

Т.С. Элиот оценил появление прозаизмов, разговорных интонаций в первом же сборнике Йейтса XX века («В семи лесах», 1904) как новое качество его поэзии. Особенно ему понравилось стихотворение «Проклятие Адама», воспроизводящее конкретную ситуацию («Мы сидели вместе в конце лета, / Прекрасная милая женщина, твоя подруга, / Ты и я, и говорили о поэзии»⁵²), оставив без внимания примечательную смену тональности в двух заключительных строфах, где взошедшая луна сравнивается с истонченной («worn») водами раковины, символом опустошенного сердца, измученного безнадежной любовью.

Йейтс и в следующих поэтических сборниках не раз делал заявление о своем стремлении к немногословности («как рыба хладен, глух и нем», СР, 95), к простоте. Поэт афористически сформулировал свой новый подход к поэзии в четырехстрочном стихотворении «Мудрость приходит с годами» («Зеленый шлем и другие стихотворения», 1910): «Хоть листьев много, корень лишь один; / Сквозь ложные дни моей юности / Я потрясал на солнце своими листьями и цветами; / Теперь мне можно иссушить себя до [голой] правды» (СР, 92). Сравнивая этот поэтический сборник Йейтса с «Ветром в камышах», Ф.Р. Ливис писал: «трудно поверить», что они вышли «из-под одного пера»; вместо «заклинаний, мечтательного, гипнотического ритма» их ритм передает свободную речь, современную идиоматику⁵³.

В «Наряде» (сборник «Ответственность», 1914) Йейтс подтвердил намерение освободиться от древней мифологии («Я песню свою в наряд — / Диковинный, весь расшитый / Мифами полузабытыми, / Закутал до самых пят»), завершив его обращением к своим подражателям: «Пусть тешат себя игрою. / Песня! Дерзостней во сто раз / Ходить нагою» (перевод С. Сухарева). В следующем сборнике («Дикие лебеди в Куле», 1919) он подтвердил желание писать «холодные» стихи, однако со знаменательной поправкой: «и страстные, как шря» («Заря»). В результате стихи Йейтса все же не лишились «одеяния», а дикция — эмоционального напряжения. Они окрашены характерным для него сочетанием холодности и страстности.

Эволюция Йейтса особенно наглядно проявляется в изменении его символов, поскольку он до самого конца продолжал отсылать к ключевым словам и образам своих ранних стихов, чтобы отвергнуть

их или наполнить новым смыслом, лишить метафоричности или придать новое метафорическое значение.

Первой исчезает мистическая Роза, давшая название лирическому циклу 1893 года. Исчезает не бесследно: само исчезновение ключевого символа ранней поэзии Йейтса, воплощавшего Вечную Красоту, отмечено его превращением в живой цветок. Уже «в другой жизни», стоя у своего дома, он не провозгласит, как О. Мандельштам: «да здравствует живая роза»⁵⁴, но с грустной иронией помянет прошлое: «Здесь символическая роза могла бы дать цветок» («Башня»).

Лейтмотивные образы Йейтса теряют символический смысл, становятся нейтральными, но могут вновь возникнуть уже в мифологическом значении. Трансформацию от символа к мифу претерпел образ лебедя. Как символ вечной любви он появился в повествовательной поэме «Байле и Айлин» (1902), заглавных героев которой бог любви Энгус превратил в лебедей. В стихотворении же «Дикие лебеди в Куле», давшем название поэтическому сборнику 1919 года, это просто птицы. Разбившись на пары, они плывут по озеру, вызывая ностальгические воспоминания о любви поэта и его легендарных героев. Вспомнив о Шелли, Йейтс еще сделает лебедя метафорой поэта, исполняющего свою последнюю песнь (стихотворение «Тысяча девятьсот девятнадцатый», СР, 204) чтобы, наконец, придать ему скульптурность мифа в сонете «Леда и лебедь» (СР, 211), где акт насилия оповещает о начале новой эпохи, чреватой насилием.

«Странствия Ойсина» остались в далеком прошлом, но его ключевые слова порой извлекаются, приобретая противоположное значение. Среди них «меч Маннана», грозного владыки морской стихии, который Йейтс «сбросил в оркестровую яму» вместе с другими атрибутами ранней поэзии («Примирение»). Его заменил «меч Сато» — не боевое оружие, а произведение искусства («Размышления во время гражданской войны», СР, 198). Подаренный поэту старинный японский меч, передававшийся от поколения к поколению, теперь лежит на его столе, как бы защищая от окружающего хаоса своей красотой и «неизменностью».

Танец — один из главных символов позднего Йейтса. В ранней поэзии он был частью декорации волшебного мира. В стране вечной юности Ойсин видел «танцоров, порхающих по воздуху» (СР, 358). В призрачный мир грез вписаны «танцоры племени Дану», которые «свивают и развивают свои танцы» («Усыхание ветвей», СР, 77). В поздней поэзии танец становится смыслообразующим образом, соотносящимся с жизнью, смертью и творчеством. Девушка на скале «станцевала свою жизнь» — «had danced her life away» («Двойное видение Майкла Робартса», СР, 167). Танец-экстаз провозглашает победу над смертью («Безумная девушка»). Души умерших танцуют агонию смерти («Византия», СР, 243). Танцор растворяется в танце.

как в творении, освобожденном от творца. Но остается сущностный вопрос, которым завершается стихотворение «Среди школьников»: «Как отличить нам танец от танцора?» («How can we know the dancer from the dance?» — СР, 212).

Ключевое слово «ветер», вынесенное в заглавие сборника «Ветер в камышах», было «символом смутных желаний и надежд» и определяло символистский «пейзаж души» влюбленного («рыдают безутешные ветры», «сердце, пронзенное ветром», СР, 56; «ветры, гудящие вдоль звездных дорог», СР, 62; «О Ветры, древнее смены ночи и дня», СР, 63). В последующих сборниках оно практически исчезает, чтобы вновь возникнуть в двадцатые годы, оповещая об апокалиптическом ходе мировой истории: «зимние ветры бушуют», «кричат о приближении ночи», вызывают космический ужас (СР, 206). «Рев ветра сотрясает кости мертвецов» — строка рефрена «Черной Башни» (СР, 340).

Сходную трансформацию претерпевает образ луны. В ранней поэзии луна вместе с солнцем и звездами освещает символистский пейзаж, ассоциируется с женским началом, как солнце с мужским, передает отчаяние влюбленного. В 1920-е годы эти образы определяются солярной и лунарной символикой, выражающей противоположность объективного и субъективного начал. И, наконец, прежде чем исчезнуть, луна олицетворяет абсолютную чистоту в противоположность крови как знаку насилия в стихотворении, так и озаглавленном — «Кровь и луна» (СР, 232). Теперь пейзаж определяется новыми парными сочетаниями: «кровь и грязь» («blood and mire», СР, 243, 269, 291), «мрак и снег» («mist and snow», СР, 203, 285).

Ранняя и поздняя поэзия Йейтса контрастно различается выраженным в ней настроением. В ранней оно передавалось словом «печаль», будь то «людская печаль» в «Странствиях Ойсина» или «печаль любви» в так и названном стихотворении. Ключевое слово поздней поэзии — «радость». Но печаль не возвещала трагедии, радость же — это «трагическая радость», отсылающая к Ницше. Она может быть последней «защитой от хаоса жизни», вызовом разрушению и смерти или даже сознанием своей беспомощности.

Этим оксюмороном окрашено стихотворение «Вихри» с ключевыми образами позднего Йейтса: «кошмар», «кровь и грязь», в котором рефреном проходит вопрос: «Ну и что?» («What matter?»). В том контексте и провозглашается «трагическая радость»: «Hector is dead and there is a light in Troy; / We that look but laugh in tragic joy» («Гектор мертв и Троя в огне; / А мы смотрим и лишь смеемся с трагической радостью»); «Out of cavern comes a voice, / And all it knows is that one word "Rejoice!"» («...И слышен голос из пещеры, / И погоряет он одно лишь слово "Возрадуйся!"»).

Поздняя поэзия Йейтса примечательна и новой структурой стихотворений. Раннего Йейтса, автора коротких стихов, считали непревзойденным лириком. Он и сам предпочитал малую форму нередко в одну фразу-строфу с одним интенсивно выраженным эмоциональным настроением: «поэзию сущностей, отделенных друг от друга в коротких и напряженных стихотворениях»⁵⁵. Его критика викторианских поэтов основывалась и на том, что их «знаменитые поэтические строки обычно были отрывками из длинных стихотворений, часто очень длинных и полных мыслей, которые можно было бы выразить и в прозе»⁵⁶. Теперь он сам пишет длинные стихотворения, которые остаются «поэзией сущностей», но выражают не одно «настроение» (концепт раннего периода), а контрастные чувства сожаления и надежды, сомнения и отчаяния, переданные сложной архитектоникой ритмических вариаций.

Выразительный пример этой новой структуры, а также переосмысления прежних образов и противопоставления им новых — три длинных стихотворения: «Башня», «Размышления во время гражданской войны» и «Тысяча девятьсот девятнадцатый» (сборник «Башня», 1928), каждое из которых состоит соответственно из трех, семи и шести частей. Последовательность этих стихотворений, противоположная времени их первой публикации говорит о сложном продуманном единстве тройного цикла. Его первое стихотворение было опубликовано последним, последнее — первым (в 1921 году, написано еще раньше — в год, обозначенный заглавием).

Йейтс и прежде при составлении сборников, а затем в собрании стихотворений нередко нарушал хронологическую последовательность отдельных пьес, следуя их внутренней логике, но никогда не нарушал столь откровенно хронологию событий, их вызвавших и даже обозначенных в заглавиях второго и третьего циклов. 1919 год — это начало так называемой англо-ирландской войны, результатом которой стал договор о предоставлении Ирландии, за исключением северных графств, статуса доминиона и последовавшая за ним гражданская война (1922–1923) между его противниками и сторонниками. Эмоциональная динамика нарастает от медитации «Башни» к драматизму «Размышлений» и завершается апокалиптическим видением стихотворения «Тысяча девятьсот девятнадцатый», в котором, несмотря на указание точной даты, личные и национальные детали уступают место экзистенциальному состоянию мира и сознания поэта.

В первом стихотворении доминирует ироническая рефлексия по поводу прожитой жизни, тема старости. Поэт вспоминает легенды и истории, о которых писал в «Кельтских сумерках», в «Рассказах о Рыжем Ханрахане», вызывает образы прошлого, возникавшие в его воображении двадцать лет назад («Я всех вас допрошу, придите все»), чтобы у них узнать ответ на мучительный вопрос: «Что делать

мне?» с «уставшим сердцем», дряхлым телом и живым воображением: «Ответьте: явно или тайно старость / В вас так же разжигала ярость?» (перевод А. Сергеева).

Медитации, вызванные воображением, в «Размышлениях во время гражданской войны» дополняются взглядом окрест. Восхищению величием («greatness») «родовых домов» (название первой части) земельной аристократии противостоит сознание, что оно держится на насилии («violence»), и страшит мысль, что круг замкнется и новое насилие уничтожит все прошлое величие. От солдат обеих противоборствующих сторон он укрывается в спальне, «в холодных снегах мечты». В последней части поэт «видит фантомы ненависти» («По всей земле, что ни минута, / Пожар и гибель, тьма и смута» — перевод Е. Витковского), он «отворачивается и закрывает дверь» («Мы заперты в неизвестности, и ключ повернут в двери»).

В заключительном стихотворении цикла «Тысяча девятьсот девятнадцатый» царит «кошмар» истории, «насилие на дорогах», люди уподобляются «зверям, сцепившимся в норе». «Пьяная солдатня может оставить мать, убитую у дверей ее дома, / Плавать в ее собственной крови»; «Человек запутался в лабиринте им самим созданным». Поэту ничего не остается, как вслед за Шелли уподобить свою одинокую душу лебедю («Освобожденный Прометей»), поющему предсмертную песню, или вслед за Блейком «насмеяться над насмешниками».

Итог подведен в строке — «Человек влюблен, он любит все, что исчезает» («Man is in love and loves what vanishes»), ставшей крылатой, как и многие другие строки Йейтса. И подтвержден спустя десять лет в пятистрочном стихотворении «Что утрачено» («What was lost»): «Я пою об утраченном и страшусь победившего» («I sing what was lost and dread what was won»). Его королем остается «король, потерпевший поражение», героями — «потерпевшие поражение солдаты» («My king a lost king, and lost soldiers my men»).

После сборника «Башни и примыкающей к нему «Винтовой лестницы» и другие стихотворения» (1933) Йейтс составил еще три цикла стихотворений, написанных в 1920-е — начале 1930-х годов («Слова, возможно, для музыки», «Женщина молодая и старая», «Похороны Парнелла» и другие стихотворения). Последняя прижизненная публикация Йейтса многозначительно названа семидесятилетним поэтом «Новые стихотворения» (1938). На вопрос, поставленный заглавием завершающего ее стихотворения «Доволен ты?», поэт отвечал отрицательно, а незадолго до смерти писал: «Если я еще буду писать стихи, они будут непохожи на все, что я делал до сих пор»⁵⁷.

Своими поздними произведениями Йейтс окончательно вписался в английскую модернистскую поэзию, что отметили его младшие

современники Дж. Джойс (1882–1941), Т.С. Элиот (1888–1965) и Э. Паунд (1885–1972), вместе с ним определившие лицо этого движения. Дети 1880-х годов по рождению и «люди 1914 года» по сознанию (формула У. Льюиса), они были младше Йейтса на одно поколение и одновременно на целый век. Сборник Йейтса «Ветер в камышах», опубликованный в самом конце XIX века, был кульминацией символизма в английской поэзии. Но в лоне символистского движения шло интенсивное развитие модернистских интенций, из него вышли не только Йейтс, но и Дж. Джойс, и Т.С. Элиот, и отчасти Э. Паунд⁵⁸.

Еще до личного знакомства с Йейтсом (1902 год) Джойс опубликовал небольшое эссе о нем, в котором «Ветер в камышах» назвал «поэзией высшего порядка», а рассказ «Восхваление волхвов», «историей, которую мог бы написать один из великих русских»⁵⁹.

Йейтс, со своей стороны, высоко оценил технику первых, еще не опубликованных стихов Джойса, в авторе «Дублинцев» сразу же угадал «великого романиста нового типа», в 1913 году привлек к нему внимание Паунда, а в первых опубликованных главах «Улисса» (хотя позже признавался, что не смог его до конца осилить) отметил как «совершенно новое» умение передать «то, что не видит глаз и не слышит ухо, но ухватывается мыслью, перескакивающей с предмета на предмет»⁶⁰, и в разных обстоятельствах оказывал ему поддержку.

Образный и музыкальный строй первого поэтического сборника Дж. Джойса «Камерная музыка» («Chamber Music», 1907), в котором он пишет и о «вечернем сумраке», и о «далекой арфе», и о «лунной траве», свидетельствует о том, что начинал он в кругу поэтов, призывавших к символистскому движению. Йейтсу больше всего нравилось его стихотворение «Я слышу армию», напоминающее строку его собственного стихотворения «Он просит у своей любимой покоя» — «Я слышу Призрачных Коней...». Оба стихотворения обращены к возлюбленной, с надеждой найти защиту в любви, у Джойса с большим драматизмом. Джойсу нравились многие ранние стихи Йейтса, он клал их на музыку и любил петь.

Отпечаток символистского мышления сохранился в сборнике рассказов «Дублинцы», соединенных лейтмотивами. Символистский колорит проявился в заключительной сцене рассказа «Мертвые», написанной в гипнотическом стиле: «Его душа медленно меркла под шелест снега, и снег легко ложился по всему миру, приближая последний час, ложился легко на живых и мертвых»⁶¹.

Но расхождений было больше. В то время, как Йейтс возлагал надежды на «Ирландское литературное возрождение», отношение к нему Джойса было враждебным: «Их манят светлые высоты, / А я смываю нечистоты» (перевод А. Казарновского) — писал он в сатирическом стихотворении «Святая миссия» при отъезде в 1904 году из Ирландии (после того как в Дублине по обвинению в антиклери-

кализме был закрыт журнал, опубликовавший его первые три рассказа). Не названные по имени, в сатире легко угадывались имена писателей и деятелей Возрождения, но больше всех досталось Йейтсу — он мелькает в обществе своих дам с расшитой золотом кельтской бахромой. Джойс не только воспроизвел размер знаменитого стихотворения Йейтса «Ирландии грядущих времен», он почти дословно повторил его двустишие: «Nor may I less be counted one / With Davis, Mangan, Ferguson», но в противоположном смысле: «But I must not accounted be / One of that mumming company» («Но я не должен числиться в этой шутовской компании»). Примечательным оказался эпилог: напечатав стихотворение в следующем году в Триесте, Джойс отослал его брату, чтобы тот раздал его тем, кто в нем фигурировал, за исключением Йейтса.

В романах Джойса содержится множество отсылок к Йейтсу. Ему посвящена финальная часть «Портрета художника в юности»: Стивен Дедал вспоминает скандал на премьере пьесы Йейтса «Графиня Кэтлин», цитирует его стихи; но, обдумывая свою эстетическую теорию, перекликающуюся с идеей красоты Йейтса, исчезнувшей из мира, записывает в дневнике: «Не то. Совсем не то. Я хочу сжимать в объятиях красоту, которая еще не пришла в мир». В «Улиссе» слова Стивена: «История — это кошмар, от которого я стараюсь очнуться» почти совпадает со строкой стихотворения Йейтса «Второе пришествие»: «сон двадцати столетий, прерванный кошмаром». Но в девятом эпизоде, действие которого происходит в Национальной библиотеке Дублина, стихи Йейтса нещадно пародируются.

Больше всего подобных аллюзий в «Поминках по Финнегану», обыгрывающих, в частности, знакомство Джойса с Йейтсом в 1902 году, история которого сохранилась в дублинском фольклоре. По фольклорной версии никому не известный Джойс, рассчитывая на помощь знаменитого поэта, поинтересовался его возрастом и якобы сказал: «Ты слишком стар, парень, чтобы я мог тебе чем-нибудь помочь». Позже оба с юмором вспоминали этот анекдот, а фразу, якобы сказанную Джойсом, он в несколько измененном виде вставил в «Поминки по Финнегану»: «Я встретил тебя, парень, слишком поздно, а может и наоборот слишком рано»⁶². В «Поминках по Финнегану» отозвались и произведения Йейтса, в частности «Странствия Ойсина». В «Ноктюрне в Феникс-парке» происходит мифическая встреча Св. Патрика с Ойсином, сыном Финна, которые в дублинском кабаке беседуют по-японски и по-китайски. Но важнее другое: когда Джойс писал «Поминки» не для глаза, а для уха, зная, что чтение вслух проясняет «неясность» текста, он не мог не учитывать уроки Йейтса, придававшего особенное значение устному, произносительному началу как стиховой, так и прозаической речи.

Когда Йейтс умер, Джойс послал венок на похороны и признался другу, что Йейтс был более великим писателем, чем он,— дань,

которую он не платил ни одному современнику, как заметил его биограф Р. Эллманн⁶³.

При всем различии поэтики Йейтса и Элиота у них также были общие корни. Книга А. Саймонса «Символистское движение в литературе» открыла Элиоту французскую поэзию, и он разделил с английскими поэтами 1890-х годов «уверенность в том, что у французских поэтов-символистов <...> можно кое-чему научиться»⁶⁴. Он даже утверждал: «не будь этой французской традиции, вряд ли бы появились произведения трех других, столь отличных друг от друга поэтов <...>, я имею в виду У.Б. Йейтса, Райнера Марию Рильке и, если позволите, самого себя»⁶⁵.

Йейтс и Элиот, два лауреата Нобелевской премии, внешне воспринимались как антиподы. Элиот, вращавшийся в кругу аристократической богемы «Блумсбери», в знак протеста, видимо, воспользовавшись и опытом службы в банке, предпочитал выглядеть скорее как клерк, нежели как поэт, чем разительно отличался от артистической изысканности Йейтса. Не менее решительно расходилась их манера читать стихи: Йейтс декламировал с пророческим запалом, акцентированием ритма, и это было совсем не похоже на сухую манеру чтения стихов, введенную Элиотом, который, однако, восхищался декламацией старшего поэта (слушал по радио). Молодой поэт Джулиан Белл (погиб в Испании в 1937 году), племянник В. Вулф, надо думать, не раз видевший в ее доме Элиота, был в числе гостей на семидесятилетии Йейтса и поделился своими впечатлениями: «Наконец-то я увидел поэта, который выглядит как поэт»⁶⁶.

Йейтс, хотя ему оставались чуждыми холодность и сдержанность поэзии Элиота, закрывающейся от сильного чувства, все же признавал «самое большое влияние» своего младшего современника на современную поэзию. Элиот был щедрее в своей оценке Йейтса, правда, уже посмертной — не столько эмоциональной, сколько объективно-исторической. В мемориальной лекции (1940 год) он назвал Йейтса величайшим поэтом нашего времени, одним из тех, без кого нельзя понять нашу эпоху, отметил, что «лишь очень немногие поэты высказывают такую способность примеряться к ходу времени <...> взглянуть в лицо переменам»⁶⁷.

Его длительный путь Элиот видит как непрерывное развитие, в результате чего он стал для нового поколения «великим современным поэтом», «не предшественником, а старшим современником, достойным поклонения»⁶⁸. При этом Элиот отмечает неизменность позиции Йейтса, который «родился в то время, когда общепринятой была доктрина «искусства для искусства»», а умер — когда от искусства требовалось служение обществу. Но он твердо верил в свой путь, который проходил «между этими двумя крайностями, и не отклонялся ни к той, ни к другой»⁶⁹.

Начало «позднего Йейтса», особенно высоко им ценимого, Элиот обозначает 1919 годом (год выхода сборника «Дикие лебеди в Куле»). При этом не скрывает, что имеет в виду не столько Йейтса, сколько себя — с этого времени его путь уже определился, и ему не угрожало влияние сильного поэта. Но как опытный критик он воспользовался творчеством Йейтса для уточнения своей теории имперсонализации, понимая это не как исчезновение индивидуальности художника, а как способность «вынести из своего богатого личного опыта общую истину и выразить ее, сохранив свое индивидуальное своеобразие, но создав общезначимый символ»⁷⁰. Поэтому и особое значение позднего Йейтса он видит в том, что, лишь достигнув зрелости, он нашел выражение своему раннему опыту, способ «внутреннего», в отличие от «внешнего», использования ирландских мифов, «как средство для выражения общечеловеческого понятия»⁷¹. Элиот, на которого большое впечатление произвела постановка пьесы Йейтса «У ястребиного источника» (1916), подчеркивал его влияние как создателя жанра стихотворной драмы: «у Йейтса не было ничего, а у нас есть Йейтс»⁷². Как и Йейтс, Элиот видел свою задачу в приближении стихотворного языка к естественной речи и так же выступал против свободного стиха: «для человека, который не привык халтурить, свободной формы не существует», а за верлибр выдаются «горы плохой прозы»⁷³.

Образ Йейтса в поэзии Элиота вписывается в собирательный образ поэтов разных эпох, что отвечало его пониманию традиции. В «Литтл Гилдинг» (1946) в одном из его «призраков» современники угадывали не только Данте, Свифта, но и Йейтса, мысли которого в конце жизни отзываются в рассуждениях Элиота о старости. Как писал С. Спендер, «трудно представить его фразу о глупости стариков (the folly of old men) без стоящего за ним призрака Йейтса».

Ко многим проблемам они подходили с противоположных позиций. Автор «Пепельной среды» (1930), отрицательно отозвался о последней пьесе Йейтса «Чистилище» (1939), не найдя в ней никакого очищения. Его «Поклонение волхвов» (1927) предположительно было спором с «Волхвами» (1913) Йейтса, для которого христианская цивилизация была не последней. Поэтому и волхвы Йейтса, «бледные», «неудовлетворенные», «чуда в хлеву ждут опять, терпеливо без меры» (перевод Л. Володарской), тогда как у Элиота они вернулись в свои царства, уже не веря в старых богов.

Тем более знаменательны совпадения, которые говорят о сходстве их мироощущений. Слова Элиота в поэме «Бесплодная земля» (1922): «Ключ, повернутый в двери,— каждый в своей тюрьме», ставшие расхожими, предваряют строку Йейтса: «Мы заперты в неизвестности, и ключ повернут в двери» в «Размышлениях во время гражданской войны», опубликованных спустя несколько месяцев.

Эзра Паунд и Йейтс видели друг в друге каждый свою противоположность, что не мешало их дружбе и взаимовлиянию (критики продолжают спорить, чье влияние было сильнее).

В начале своей карьеры Паунд первым из поэтов своего поколения признал в Йейтсе своего ближайшего предшественника и назвал его единственным поэтом, достойным серьезного изучения. Они встретились в 1903 году в США во время лекционного турне Йейтса, а в 1908 году Паунд приехал в Лондон с только что опубликованным первым сборником стихов «Угасший свет», надеясь возобновить знакомство. В пояснении к стихотворению «La Fraîsne» Паунд признавался, что писал его в настроении, близком «Кельтским сумеркам» с их размытой границей между физическим и метафизическим мирами. В его словах и строках слышно эхо «Безумия короля Голла», одного из самых ранних стихотворений Йейтса, написанного в 1884 году. В «особенности взгляда, и отчасти лексики» ранней поэзии Паунда Элиот видел напоминавшего о себе Йейтса⁷⁴.

Йейтс похвалил этот сборник весьма сдержанно, так как сам он уже был далек от символики «кельтских сумерек». Значительно выше мэтр отзывался о следующем сборнике «Personae» (1909), которым Паунд датировал начало своих «поисков реального» (Йейтс похоже трактовал это понятие). «Меня похвалил величайший из живущих поэтов», — писал Паунд У.К. Уилльямсу⁷⁵.

Многолетняя дружба Йейтса и Паунда началась в 1913–1914 годах, переломное для них обоих время, когда они в зимние месяцы вместе жили в «Стоун коттедже» в Суссексе и Паунд был при Йейтсе в роли секретаря и советчика: тот готовил к изданию сборник стихов «Ответственность» (1914) и по совету младшего друга внес в них ряд изменений. Но более всего их объединял интерес к японскому искусству, прежде всего к драме Но, с которой Йейтс уже был знаком через Г. Крэга. Паунд в это время работал над переводами Э. Фенелозы японских пьес Но, в интерпретации которых Йейтс активно участвовал. Результатом была первая из его «танцевальных» пьес «У Ястребиного источника», поставленная в 1916 году, и опубликованный Паундом в том же году перевод японских пьес с предисловием Йейтса, в котором тот писал: «с помощью японских пьес в переводе Эрнеста Фенелозы, законченном Эзрой Паундом, я изобрел необычную, неопределенную, символическую форму драмы...»⁷⁶

Дружеские отношения вскоре же укрепились семейными связями: Паунд женился в 1914 году на дочери Оливии Шейкспир, близкого друга Йейтса, был шафером на бракосочетании Йейтса с Джорджи Хайд-Ли, родственнице и подруге своей жены, в 1917 году. В последние годы, проведенные Йейтсом на юге Франции, он часто встречался с Паундом, который жил поблизости. Его имя одно из самых постоянных в письмах Йейтса.

Видя в поэзии Йейтса переход от символизма к имажизму и вортицизму, Паунд привлек его к участию в первой антологии «Имажисты» (1914). Пусть в рецензии на сборник «Ответственность» младший поэт и выражал сомнение: «Имажист ли Йейтс?», он все же при этом отмечал в стихах мэтра имажистскую образность, а в начальных строках «Волхвов» увидел именно «образец имажизма»⁷⁷. Позже именно этот сборник Паунд счел свидетельством того, что Йейтс стал модернистом⁷⁸, тем самым признав, что, хотя Йейтс и не входил ни в какие группировки, его движение шло в русле новейших тенденций английской поэзии. У поэта, начавшего свой путь еще при жизни Теннисона, были свои «объективные корреляты», он стремился уйти от неподвижных образов имажизма, придать новую энергию своим стихам периода «страсти и ярости» («Демон и зверь», 1918, опубликовано в 1920 году; «Второе пришествие», 1920; «Плавание в Византию», 1927; «Вихри», 1937 и другие). Лозунг Паунда «вортекс — это энергия» был ему созвучен; впрочем, как уже было отмечено выше, само слово «вортекс» (воронка, водоворот, вихрь, спираль) могло прийти к нему еще от Блейка. Как символ постоянного кружения он стал одним из основных концептов трактата Йейтса «Видение» (1925, 1937).

После смерти Йейтса его имя часто, преимущественно насмешливо, поминается в «Cantos» Паунда. В «Canto 81» он перефразировал строку Йейтса «человек любит то, что исчезает», придав ей противоположный смысл. В «Canto 83» вспоминает о «Дядюшке Уильяме, блуждающем / вокруг Нотр Дама / в поисках <...> символа / с Нотр Дамом, стоящим внутри». В «Canto 88» ссылается на «Плавание в Византию» (опубликованное Паундом в «The Exile», 1928); на те строки, где Йейтс просил собрать себя в «сотворенной вечности». Свою последнюю насмешку и восхищение Паунд выразил в пародии на элегию Йейтса «Под Бен-Балбеном» (1958), написанной на ирландском диалекте, где называл его поэтом, который, как говорят, в два раза превосходит Вильяма Шекспира.

* * *

Следующее поколение, «оксфордские поэты» (У.Х. Оден, С.т. Спендер, Л. Макнис), поступало с Йейтсом так, как сам Йейтс по отношению к своим предшественникам и старшим современникам. Они брали у него то, что им подходило, а что не подходило — «переписывали» на свой лад; ощущая давление, отвечали защитной реакцией; соглашаясь, спорили, а споря, соглашались.

Йейтс же, что неожиданно, принимал (или хотел принимать) это поколение как более близкое к себе, чем предыдущее. Ему могло импонировать их участие в общественной жизни, в которой великий ирландец сам в 1920-е годы был заметной фигурой, пусть он

и называл в 1930-е годы позицию Одена «московской» (а Элиота — «римской»). Йейтсу была близка их вера в силу поэта, способного противостоять власти, чему была посвящена еще его ранняя пьеса «На королевском пороге» (1904). В конце 1930-х годов, с окончанием гражданской войны в Испании и приближением Второй мировой войны, ситуация резко изменилась, что не замедлило сказаться на позиции тех, кого в Англии называли «левыми» поэтами, прежде всего Одена.

У.Х. Оден (1907–1973) начинал как последователь Йейтса. В его первом сборнике стихотворений (1928) обнаруживается множество переключек с ним, в чем он позже раскисался: «Не вина Йейтса или Рильке, что я позволил им соблазнить себя и писал стихи, чуждые моей личности и поэтической натуре»⁷⁹. Эхо Йейтса отзывается в произведениях лидера «оксфордцев» и позже, но он уже чувствовал себя достаточно сильным, чтобы «переварить» строки Йейтса и сделать их своими. Ст. Спендер видел в стихах Одена свидетельство того, что он читал «Башню» Йейтса (1928), но уже пропускал его фразы через себя и часто помещал в противоположный контекст.

Оден находил в поэзии Йейтса не только созвучные ему отдельные фразы, но и стимулирующие его интерпретации песни, баллады, медитации. В балладах младший поэт, как и старший, варьирует рефрен: в начальной строке стихотворения «О, что за шум беспокоит мой слух?» (1932) — эхом отдается начальная строка Йейтса: «Я слышу Призрачных Коней». Совпадают названия — «Песня счастливого пастуха» Йейтса и «Веселая песня пастуха» Одена; «Снова в муниципальной галерее» Йейтса и «Музей изящных искусств» Одена. Но содержательно Оден принципиально отталкивается от предшественника: Йейтс («...В галерее») вглядывается в портреты покойных друзей, предаётся размышлениям о личном опыте и воспоминаниям; у Одена (в «Музее...») картина П. Брейгеля вызывает размышления о соотношении истории и быта, великого и малого в жизни общества.

Отталкивание проявлялось в насмешках. Так, Оден насмешливо упоминал Йейтса в «Письме лорду Байрону», хотя и в ряду тех, благодаря кому поэзия еще жива. Пять частей этого стихотворения, в котором Оден «сообщал» Байрону о новостях нового века, входят в написанные совместно с Макнисом «Письма из Исландии» (1937); в заключительной главе «Писем» под названием «Их последняя воля и завещание» среди иронических «даров» (Б. Расселу — «веру в Бога», Ф.Р. Ливису, подходившему к литературе «со всей серьезностью», — «наш юмор») решено было «оставить фазы луны / Мистеру Йейтсу, чтобы барду крепче спалось» (имеется в виду стихотворение Йейтса «Фазы луны»). Но при этом стихотворение «Эклога из Исландии», вошедшее в ту же книгу, написано в подражании «Ночи всех святых» Йейтса.

После смерти Йейтса Оден написал о нем пять статей. В рецензии (1940) на посмертно вышедший сборник Йейтса «Последние стихи и две пьесы» Оден обращал внимание на «простую, чувственную, страстную» интонацию лирических произведений Йейтса, называл его «непревзойденным мастером»⁸⁰, отмечал, что лучшие произведения Йейтса, в частности «Звери покидают арену» или «Его Dominus Tuus», касаются диалектической связи жизни и искусства, интересовавшей Т. Манна и Валери. Но одновременно написал лирик по поводу тех же «Последних стихов», в котором предупреждал читателя, что он не найдет в них ничего, кроме сведений о вихре (сборник Йейтса открывался стихотворением «Вихри» — «The Gyres») и о людях, которых поэт ненавидел. Тон Одена, поэта и критика, по отношению к Йейтсу был разным: критик им восхищался, поэт, как бы защищаясь, покровительственно насмешничал. Но в 1950-е годы Оден, столь часто и охотно пародировавший Йейтса, к своему удивлению, обнаружил способность этого мистика и пророка к самопародированию.

В творчестве Йейтса Оден видел образец для себя и для «всех, кто пришел после него»⁸¹. Он высоко оценил поэтику позднего Йейтса, показавшего как спасти поэзию от однообразия ямба, усовершенствовавшего технику сопоставления несопоставимых вещей, которую сам у него заимствовал. Но что примечательно — Оден выделяет элегию Йейтса «Памяти майора Роберта Грегори» как новый и важный в истории английской поэзии пример сочетания личной интонации и обобщающего послания, элегического прощания с близкими друзьями и эпического — с уходящей в прошлое эпохой.

Это примечательно еще и потому, что проливает дополнительный свет на оденовскую элегию «Памяти У.Б. Йейтса» (опубликована через два месяца после смерти поэта, позже печаталась в разных редакциях); она была прощанием не только с великим учителем и соперником, но и с собственным прошлым. Оден писал в ней не только, а может быть не столько о Йейтсе, сколько о себе: смерть поэта совпала с падением осажденной Барселоны, что было пережито Оденom как личная трагедия.

Элегия Одена подчеркнуто противостоит традиции жанра, согласно которой весь мир скорбит по покойному. Сопоставление умирающей зимней природы и смерти поэта в первой строке, как и дважды повторенная строка: «День его смерти был темным, холодным днем», лишь констатируют «совпадение». Природа не оплакивает поэта, она следует своему календарю. И смерть поэта ничем не отличается от смерти обычного человека. Более того, Оден разделяет поэта и поэзию: «Смерть поэта не касается его поэзии» («The death of the poet was kept from his poetry») и прославляет не поэта, намекая на его человеческие слабости, а его поэзию, над которой не властно

время: «Слова покойного / Переварились в кишках живых» («The words of a dead man / Are modified in the guts of the living»).

Наиболее личный характер носит вторая однострофная часть эпитафии, дополнившая стихотворение в 1945 года. Она обращена к Йейтсу и к собственному поколению, изменившему свое представление о миссии поэта: «Ты глупым был, как мы», и преподает урок: «Поэзия ничто не изменяет, поэзия живет / В долинах слов своих» (перевод А. Эппеля) — убеждение, к которому Элиот пришел еще в 1919 году («art never improves»). Эти слова могли быть ответом на стихотворение Йейтса «Человек и эхо», опубликованное за несколько дней до его смерти. Вспоминая о дублинском восстании 1916 года и о своей пьесе «Кэтлин и Улизн» (1902), вызвавшей в свое время волнения в Ирландии, он задавал мучительный для себя вопрос: «Не моя ли пьеса послала / Тех людей под английские пули?».

Оден спорит с Йейтсом, но заключительные строки элегии (начертаны на надгробном камне самого Одена в Вестминстерском Аббатстве) говорят о врачующей силе поэта, о его еще не утерянной власти над умами: «И в тюрьме им отпущенных дней / Научи молиться свободных людей» (перевод Вяч. Шестакова). Отдельные словосочетания стихотворения Одена дали названия книгам, посвященным Йейтсу. В «Раскинутых ветвях. Памяти У.Б. Йейтса»⁸² собраны первые отклики на его смерть, фиксирующие влияние Йейтса на развитие английской поэзии. «Почетный гость» (An Honoured Guest. Ed. D. Donoghue and J.R. Mulbryne. L., 1965) — название книги, посвященной столетию со дня рождения Йейтса.

В посвящении сыну Йейтса своей последней поэтической книги «Благодарю тебя, туман» (издана посмертно в 1974 году) Оден воздает благодарение своим наставникам, в том числе У.Б. Йейтсу.

Социальный пессимизм Одена с конца тридцатых годов разделяли и другие оксфордские поэты. Ст. Спендер (1909–1995) называл их «расколотым поколением Гамлетов, пришедшим в вывихнутый мир и не сумевшим его вправить». Определить этот раскол он пытался в литературно-критических работах: в «Разрушительном элементе» (1935), посвященном Г. Джеймсу, Элиоту и Йейтсу, и в «Борьбе модернистов» (1963), где он обратился к Йейтсу для разработки теории имперсональности. Спендер придавал равное значение ранней и поздней поэзии Йейтса, обращая внимание на противоречивую логику поэтической эволюции Йейтса. Свою радиопередачу по Би-би-си (1956) он назвал «Двойным долгом Йейтсу».

Первым откликом Л. Макнуса (1907–1963) на смерть Йейтса была его рецензия на опубликованные посмертно «Последние стихотворения» (1940), которую он назвал «Эпитафией на смерть Йейтса». В отличие как от «наивных врагов», которые называли Йейтса

«плутом или глупцом», так и от «наивных обожателей», которые считали его непогрешимым и потому неприкасаемым, Макнис счел своим долгом обратить внимание не только на достоинства, но и на недостатки рецензируемого сборника, сочтя иной подход «оскорблением гения»⁸³.

Как Оден и Спендер, он чувствовал давление старшего современника, и сразу же после смерти Йейтса задумал книгу о нем, чтобы разобраться в собственном сложном отношении к нему, понять, почему его так волнует этот поэт, которого он «любит перечитывать более чем кого-либо еще из английских поэтов»⁸⁴. В результате «Поэзия У.Б. Йейтса» (1941), одна из первых книг о Йейтсе, вышедшая уже в США, куда переехал Макнис, стала комментарием не только к творчеству Йейтса, но и к творчеству самого автора монографии⁸⁵.

Макнис начинает с общестетической проблемы, касающейся соотношения поэзии и жизни, фантазии и фактов, формы и содержания, что особенно волновало его поколение и в чем оно расходилось с поколением Йейтса. Намеченная им эволюция Йейтса и современных поэтов должна была продемонстрировать сближение их взглядов. Поэты 1890-х годов выступали против викторианского культа фактов, веры в прогресс и демократию, что вело их к противопоставлению искусства и жизни, в то время как новое поколение решительно отвергало «искусство для искусства», считая, что поэзия должна говорить о современной действительности. Но они двигались навстречу друг другу. Йейтс уже не полагался только на мечты и на то, что «одни слова лишь хороши»; сам же Макнис, как и другие оксфордцы, все более протестовал против утилитарного подхода к искусству.

Книга Макниса, активного участника литературного процесса, примечательна попыткой вписать Йейтса в современную английскую поэзию: он «прорвался в двадцатый век» и произвел большое впечатление на молодых поэтов, «выросших на "Бесплодной земле"»⁸⁶.

Способность Йейтса постоянно развиваться была оценена крупнейшими поэтами второй половины двадцатого века как свойство великого поэта и как образец для них. Тот же У.Х. Оден одну из последних своих статей о старшем современнике назвал «Йейтс как образец» (1948), объявив его — именно в силу этой способности развиваться — «образцом для всех, кто пришел после него». А спустя тридцать лет ирландский поэт Шеймас Хини, родившийся в год смерти Йейтса, еще один нобелевский лауреат, назвал свою лекцию так же, как Оден, но заключил заглавие не точкой, а вопросом: «Йейтс как образец?» Хини отвечает на этот вопрос утвердительно, но предупреждает, цитируя строки Йейтса, что его творчество — пример «тя-

желой работы». «Он не удовлетворялся удачно найденным типом стихотворения», «постоянно осваивал новую область и новый голос для ее выражения. Он толкает на смешение поэтических форм, что расширяет возможности голоса. Он доказывает, что сознательность может быть равной вдохновению»⁸⁷.

Подобно тому, как Оден и Макнис писали о старшем современнике и одновременно о себе, так и Йейтс в конце своего пути — в лекциях о современной поэзии по Би-би-си (1936) и в составленной им «Оксфордской книге современной поэзии. 1892–1935» (1936) — хотел понять не только эволюцию поэзии, но и свое место в ней.

Йейтс был внимательным читателем «новой поэзии», он хотел разобраться в собственном отношении к ней и ответить самому себе на вопрос: «люблю ли я школу Эзры, Одена, Элиота, и если нет, то почему?»⁸⁸ К работе составителя он отнесся со всей серьезностью, читал и перечитывал множество книг. Однако антология вызвала бурю негодования. Йейтса упрекали в субъективности отбора и резкости суждений, позже по этой же причине сочли антологию одной из самых интересных (она ежегодно переиздавалась вплоть до Второй мировой войны).

Йейтс в полной мере использовал право составителя. Идентифицируя себя с «новым поколением», он исключил из собственной поэзии все, что писал до сорока лет. В результате отобрал лишь шесть своих стихотворений — меньше, чем из произведений многих других поэтов, у которых, в свою очередь, искал стихи созвучные собственным.

Субъективность проявилась в колебаниях Йейтса, каким годом датировать начало «современной поэзии» (с этого он начинает свое пространное предисловие): в заглавии — 1892-м (то есть годом смерти Теннисона, чтобы исключить его); в оглавлении — концом 1880-х годов (чтобы включить Дж.М. Хопкинса). Открыл же Йейтс антологию отрывком из эссе У.Пейтера о Моне Лизе Леонардо да Винчи, написанным в 1870-е годы, разбив его на строки, чтобы показать новаторское значение его прозы.

«Современную поэзию» Йейтс представил как победу над викторианцами, что увидел уже в безличном объективном описании Т.Харди. «Природа, в XIX веке казавшаяся окованной сталью или выложенной из камня, превратилась в поток, в котором человек плыл или тонул; настал момент поэту воскликнуть: “Поток в моем сознании”»⁸⁹. Составитель особо подчеркнул новизну произведений Элиота и его огромное влияние на новое поколение, хотя и с оговорками: даже «в “Бесплодной земле” волнующие символы и образы все же не могут скрыть однообразия интонации»⁹⁰. Его искусство представляется Йейтсу «серым, холодным, сухим»: «скорее сатирик, чем поэт».

По сравнению с произведениями Элиота, Паунда и своими собственными, Йейтс высказал предпочтение следующему поколению (Оден, Дэй Льюис и Макнис), «современному по характеру интеллектуального переживания». «Они сорвали маску, ту условную форму, которую принимали до сих пор поэты» и показали «обнаженное сознание человека»⁹¹. «Я с волнением читал поэтов, к которым подходил с предубеждением и неприязнью,— и испытывал удовольствие от их ясной духовной объективности, словно от чего-то давным-давно предсказанного»⁹².

* * *

Йейтс не стал инициатором нового направления в поэзии и не вошел ни в одну из ее школ. Но, возможно именно поэтому, будучи великим поэтом, он удивительным образом чувствовал время и изменялся вместе с ним, что и сделало его поэзию связующим звеном между двумя веками. Эволюция поэзии, действительно, была и его, Йейтса, эволюцией.

Примечания

- ¹ *Йейтс У.Б.* Предисловие к «Оксфордской книге современной поэзии» // *Йейтс У.Б.* Избранные стихотворения. М., 1995. С. 235. Эволюция Йейтса прослеживается в контексте английской поэтической традиции, так как ирландская литература на английском языке только складывалась, и он сам был одним из главных ее основоположников и участников Ирландского возрождения конца XIX века.
- ² *Ellmann R.* Eminent Domain. Yeats among Wild, Joyce, Pound and Auden. London and New York, 1967. P. 3.
- ³ *Bloom H.* Yeats. L., 1970. P. 3.
- ⁴ *Yeats W.B.* Early Poems and Stories. L., 1925. P. 528.
- ⁵ *Йейтс У.Б.* Избранные стихотворения. С. 215.
- ⁶ *Yeats W. B.* Autobiographies. L., 1956. P. 342.
- ⁷ *Ibid.* P. 81.
- ⁸ Цит. по: *Ellmann R.* The Man and the Masks. P. 238–239.
- ⁹ *Yeats W.B.* Autobiographies. P. 114.
- ¹⁰ Спустя два десятилетия, вспоминая о жизни в Бэдфорд-парке, Йейтс с иронией заметит: «Прерафаэлитское движение, наконец, повлияло на жизнь» (*Yeats W.B.* Autobiographies. P. 113).
- ¹¹ *Yeats W.B.* Autobiographies. P. 125.
- ¹² *Венгерова Э.* Литературные характеристики. Кн. 1. Прерафаэлитское движение в Англии. СПб., 1897. С. 1.
- ¹³ *Stevenson L.* The Pre-Raphaelite Poets. Chapel Hill, 1972. P. 305.
- ¹⁴ *Yeats W.B.* Autobiographies. P. 302.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Натер В.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912. С. 98.
- ¹⁷ *Уайльд О.* Критик как художник // *Уайльд О.* Избранные произведения в двух томах. Т. 2. М., 1993. С. 288.

- 18 *Yeats W.B. Autobiographies. P. 56, 279.*
- 19 См.: *Ellmann R. Eminent Domain. P. 13.*
- 20 *Yeats W.B. Ideas of Good and Evil. L., 1903.*
- 21 *Wilson E. Axel's Castle. New York, London. 1948. P. 32.*
- 22 Из литературного наследия Валерия Брюсова // Литературное наследство. Т. 27–28. С. 271.
- 23 *Йейтс У.Б. Кельтский элемент в литературе / перевод А. Нестерова // Йейтс У.Б. Видение. М., 2001. С. 34.*
- 24 *Yeats W.B. Uncollected Prose / Ed. J. Frayne. V. 1. L., 1970. P. 376.*
- 25 *Yeats W.B. Autobiographies. P. 146.*
- 26 *Yeats W.B. Selected Criticism and Prose / Ed. N. Jeffares. L., 1976. P. 52.*
- 27 *Yeats W. B. Essays and Introduction. L., 1961. P. 350, 355.*
- 28 *Yeats W.B. Autobiographies. P. 66–67.*
- 29 *Yeats W.B. Under the Moon. The Unpublished Early Poetry / Ed. G. Bornstein. N.Y., 1995.*
- 30 *Yeats W.B. The Critical Heritage. P. 73, 74.*
- 31 *Yeats W.B. The Collected Poems. N.Y., 1956. P. 447.*
- 32 См.: *Yeats W.B. Essays and Introductions.*
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*
- 35 *Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 296 («Discoveries», 1906).*
- 36 П. Акройд назвал их первыми серьезными издателями Блейка (*Акройд П. Блейк. М., 2004. С. 146.*).
- 37 *Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 195.*
- 38 Эссе «Уильям Блейк и его иллюстрации к “Божественной комедии”», 1897 (*Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 116.*).
- 39 *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages / Ed. A. Balakian. Budapest, 1984. P. 535.*
- 40 *Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 141.*
- 41 *Ibid. P. 140.*
- 42 *Йейтс У.Б. Видение. С. 361.*
- 43 Там же. С. 450.
- 44 *Bloom H. Yeats. L., 1972. P. 55.*
- 45 *Yeats W.B. Collected Letters. V. 1.*
- 46 *Henn T.R. The Lonely Tower. L., 1965. P. 111.*
- 47 *Yeats W.B. Autobiographies. P. 74.*
- 48 *Yeats W.B. Letters. P. 469 (1906).*
- 49 *Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 295–296.*
- 50 *Per Amica Silentia Lunae, V.*
- 51 *Read H.F. Coat of Many Colours. L., 1945. P. 209.*
- 52 *The Collected Poems of W.B. Yeats. Definitive Edition, With the Author's Final Revisions. N.Y., 1956, P. 199. Далее в тексте цитаты помечаются СР с номером страницы в тексте.*
- 53 *Leavis F.R. New Bearings in English Poetry. L., 1932. P. 40.*
- 54 *Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 261.*
- 55 *Yeats W.B. The Autumn of the Body // Yeats W.B. Essays and Introductions P. 193–194.*
- 56 *Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 495; Йейтс У.Б. Видение. С. 249 («Современная поэзия. Выступление по радио», 1936).*
- 57 *Yeats W.B. Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley. L., 1940. P. 6.*
- 58 См.: *Wilson E. Axel's Castle, A Study in Imaginative Literature of 1870–1930 N.Y., L., 1948. P. 1.*
- 59 *Yeats W.B. The Critical Heritage / Ed. A. Norman Jeffares. L., 1977. P. 115.*

- 60 Yeats W.B. Letters. P. 651.
- 61 Джойс Дж. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1993. С. 201.
- 62 Там же. Р. 37.
- 63 Ellmann R. James Joyce [1959]. New York, 1979. P. 673.
- 64 Элиот Т.С. Американская литература и американский язык // Элиот Т.С. Избранное. Стихотворения и поэмы. «Убийство в соборе». Эссе, лекции выступления. М., 2002. С. 202.
- 65 Элиот Т.С. Единство европейской культуры // Там же. С. 170–171.
- 66 Hone J. W.B. Yeats, 1865–1939. L., 1962. P. 441.
- 67 Элиот Т.С. Назначение поэзии. Кисев; М., 1997.
- 68 Элиот Т.С. Американская литература и американский язык // Элиот Т.С. Избранное. С. 202.
- 69 Элиот Т.С. Йейтс // Элиот Т.С. Назначение поэзии. С. 301.
- 70 Там же. С. 293.
- 71 Там же. С. 299.
- 72 Там же. С. 300.
- 73 Там же. С. 206 («Музыка поэзии»).
- 74 Элиот Т.С. Эзра Паунд: его стих и поэзия // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. С. 447.
- 75 См.: Ellmann R. a long the riverrun. Selected Essays. N.Y., 1989. P. 48.
- 76 Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 221 («Certain Noble Plays of Japan»).
- 77 Yeats W.B. The Critical Heritage. P. 189.
- 78 Интервью с м-с Йейтс, 1946; цит. по: Ellmann R. Eminent Domain. L., N.Y., 1967, P. 67.
- 79 Цит. по: Ellmann R. a long the riverrun. Selected Essays. P. 81.
- 80 Auden W.H. Yeats: Master of Diction // Yeats W.B. Last Poems. L., 1968. P. 49.
- 81 Статья «Йейтс как образец» («Yeats as an Example», 1948). См.: The Permanence of Yeats / Ed. James Hall and Martin Steinman. N.Y., 1950, P. 312.
- 82 Scattering Branches. Tributes to the Memory of W.B. Yeats / Ed. St. Gwynn. L., 1940.
- 83 MacNeice L. Selected Literary Criticism. Oxford, 1987. P. 116–117.
- 84 MacNeice L. The Poetry of W.B. Yeats / With a Foreword by R. Ellmann. L., 1970. P. 17.
- 85 См.: Ibid. P. 11 (из предисловия Элмана).
- 86 Ibid. P. 156.
- 87 Heaney S. Preoccupations. Selected Prose. 1968–1978. N.Y., 1980. P. 110.
- 88 Письмо к О. Шейкспир. Цит. по: Hone J. W.B. Yeats. 1865–1939. P. 440.
- 89 Йейтс У.Б. Избранные стихотворения. М., 1995. С. 230.
- 90 Там же. С. 225.
- 91 Там же. С. 237.
- 92 Там же. С. 238.

ИСТОРИЯ ЖАНРОВ И ИДЕЙ

МЕЖДУ НИКОЙ И БЕЛЛОНОЙ: ВОЙНА ЖАНРОВ И ТЕМА ВОЙНЫ В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII–XX ВЕКОВ

Два павших солдата: как патриотический восторг сменился ужасом и отвращением

Возьмем два стихотворения, в которых речь идет о погибших воинах, — «Павший субалтерн» Герберта Эсквита («The Fallen Subaltern», 1915) и «Мертвый бош» Роберта Грейвза («Dead Boche», 1916). Сравним: что авторы с пристрастием описывают и чего тщательно избегают?

Г. Эсквит особенно внимателен к траурному фону и антуражу, старается не упустить ни одной красивой детали погребального ритуала: вот над мертвым телом, обернутым в британский флаг¹, проплывают осветительные снаряды; вот в честь него гремят артиллерийские залпы², а вокруг него блещут штыки³ — то бойцы прощаются с ним, держа свои винтовки прикладами вверх⁴.

Но где же само мертвое тело? С каждой строфой скорбная церемония все более воспринимается как праздник: кажется, что если при жизни субалтерн смеялся над опасностью («...looked at danger with the eyes of laughter...»), то теперь, сраженный в бою, он тем радостнее смеется над смертью. Факт солдатской гибели теряется в поэтических иносказаниях, взгляд поэта скользит поверх трупа — все выше и выше. И все громче звучит основной мотив стихотворения: *о мертвом говорится, как о живом*.

Дело не ограничивается привычным одушевлением павшего воина («он слышит тех, кто прощается с ним»⁵) или повторением традиционной формулы «жизнь в славе» («потомки его не забудут»⁶): риторическая инерция выносит поэта на самый гребень «высокого штиля», к развернутым мифологическим сравнениям и перифразам («герой, отдавший жизнь в бою, подобен закатному солнцу, покидающему сумерки мира»⁷; «какими полотнищами, какой музыкой воздадут честь храбрецу [на том свете]?»⁸). Метафора военного праздника становится у Эсквита поистине вездесущей: если бы только солнце маршировало по небосклону, неся знамена лучей, это было бы понятно, но и в загробном мире ожидается продолжение парада — чуть ли не с флагами и военным оркестром. Мало сказать, что

в «Павшем субалтерне» смерть предстает, по терминологии Ф. Арьеса, «прекрасной»⁹ и «патетической»¹⁰ — ей просто нет места на этих похоронах.

Зато в «Мертвом боше»¹¹ Р. Грейвза читатель сталкивается с другой крайностью: здесь *нет ничего кроме мертвого тела — труп заслоняет весь мир*. И в применении к этому стихотворению тоже оказываются недостаточно сильными определения Ф. Арьеса — только уже с противоположным знаком. У Грейвза смерть не просто «грязна», в ней открывается не просто «отвратительная реальность»¹²: она внедряется в сознание, преследует воображение — это наваждение, кошмар, невыносимый и неотступный.

На первом плане этого стихотворения — подробное описание останков немецкого солдата, найденного рассказчиком в лесу Мамец (битва на Сомме, июль 1916 года):

...propped against a shattered trunk,
In a great mess of things unclean,
Sat a dead Boche; he scowled and stunk
With clothes and face a sodden green,
Big-bellied, spectacled, crop-haired,
Dribbling black blood from nose and beard.

В этом странном экфрасисе есть что-то от отчета судмедэксперта или патологоанатома — методичное фиксирование деталей, установка на точность, бесстрастный тон. Но при полном отсутствии здесь эпитетов и метафор — тем сильнее ощущение нарастающего с каждой строкой безумия, тем мучительнее давление на органы чувств. Сначала страдает обоняние: вонь от кучи нечистот («great mess of things unclean») перебивается запахом тления («...Sat a dead Boche; he scowled and stunk...»); затем следует зрительный шок — под воздействием страшных изменений формы и цвета (раздувшееся, позеленевшее, слившееся с униформой лицо, почерневшая кровь — «...With clothes and face a sodden green, / Big-bellied...»; «...Dribbling black blood from nose and beard»); кроме того читателю подспудно внушается тактильное отвращение — как при соприкосновении с чем-то склизким, рыхлым, разжиженным.

Хуже всего, однако, другое: при виде мертвого тела кажется, что смерть издевается над жизнью, присваивая себе быт, вырывая вещи из круга осмысленного бытия. Зачем убитому солдату очки? Незачем. Не все ли равно теперь, как острижена его голова («...spectacled, crop-haired...»)? Все равно. Почему он сидит, как будто на привале? Нет ответа. Именно за счет этих немотивированных вроде бы мелочей, этих деталей, отмеченных черной иронией, читатель приходит к осознанию глобальной перверсии — *замещения жизни смертью, смысла бессмыслицей*.

Подводя итог сопоставлению двух стихотворений, нельзя не удивиться: насколько же по-разному поэты одного поколения и одной традиции представляют смерть на войне! «Павшего субалтерна» и «Мертвого боша» разделяет всего год, а кажется — век: между ними пропасть! *Что же произошло за этот год — между 1915 и поздней осенью 1916? Какие силы развели двух поэтов-современников на столь далекое, эпохальное расстояние?*

Но прежде чем отвечать на эти вопросы, стоит проследить, какая традиция стоит за стихотворением Эсквита и какие тенденции исподволь готовят стихотворение Грейвза. Начнем издалека: *как менялось изображение ужасов войны в английской военной поэзии XVIII–XX веков?*

Два «Бленгейма»: как баллада атаковала военную оду

Есть «боковые» литературные темы, которые тем не менее являются весьма показательными для истории данной национальной литературы. Именно так обстоит дело с военной темой в английской поэзии XVIII–XIX веков. Стихи, посвященные знаменитым сражениям времен Войны за испанское наследство, наполеоновских войн или Крымской кампании, за редкими исключениями, не числят среди шедевров и не включают в итоговые антологии. Но именно в этих стихах стоит искать ключи к судьбе отдельных жанров и риторической традиции в целом.

С каким жанром в первую очередь связана военная тема в XVIII–XIX веках? Конечно, с пиндарической одой. Пусть *de facto* эта тема вовсе не была первостепенной в английской оде, но важно, что она была таковой *de jure*; согласно жанровой иерархии, тема воинской славы — одна из самых возвышенных, и реальные неудачи одописцев не могли поколебать ее величия.

Потенциальная важность воинской темы прямо вытекает из одического мифа¹³. Еще Ронсар объявил боевые подвиги темой, инициированной великим Пиндаром и порождающей в одописцах особый поэтический восторг.

Согласно одическому мифу, начало оды — «начало, обладающее волей» (*principium volens*)¹⁴ — первый одический поэт Пиндар. Культ Пиндара требует особого культового состояния — «внешнего восторга», «священного безумия»; это «*petitio principii*», то есть «предрешенная предпосылка» оды. Когда одический поэт сливается с пиндарической стихией и становится «вторым Пиндаром», то дает ему особенную поэтическую власть. Во-первых, это власть над «адресатом» и «слушателем». Во-вторых, это власть над време-

нем истории и пространством культуры, вообще — над временем и пространством.

Но одический миф предупреждает: дается этот восторг немногим избранным, непосвященного ждет жестокое поражение. Собираясь в полет за Пиндаром, поэт осознает опасность: скорее всего ему грозит бесславное падение. Об этом говорят одописцам строки из оды Юлу Антонию Горация:

Тот, держась на крыльях, склеенных воском,
Морю имя дать обречен, как Икар,
Кто, о Юл, в стихах состязаться дерзко
С Пиндаром тщится.

(Пер. Н. Гринцберга)

Поэты Нового времени не забывают этого предупреждения. Скрыто или явно, но они постоянно его цитируют, напоминая себе о драматизме ситуации: ода, славящая воинские победы, дает высшую славу поэту, однако покорение ее граничит с невозможным. Зато «падение» профанов вдохновляет новых претендентов на лавры «второго Пиндара»: они надеются, что именно им удастся покорить поэтическую вершину — военной оды.

Ода Горация, впрочем, не только предупреждает смельчаков, но предоставляет более робким формулы защиты — «*operosa parvūs*» и «*ego aris*» («малый путь» и «я подобен пчеле» — в переводе Голосовкера, «я невеличка»). «Мне ли малому состязаться с Пиндаром, но все же...» — так начинают свои оды многие поэты XVIII века.

Дерзает ли поэт следовать за Пиндаром или все же отказывается от этого «безумия» — в любом случае формула Горация снижает драматизм ситуации. Данный поэт живет в малом времени, а мифический Пиндар или аналогичный Пиндару певец — в большом: в античности или в великую эпоху национальной культуры, то есть уже вне времени. Поэт поставлен жанровым мифом перед дилеммой: взлететь к вечности или пасть жалкой игрушкой времени, курьезом. Он пытается приспособиться к предельному величию жанра: или снизить его требования, или вовсе отказаться от них. Одописец должен совершить свой выбор: дерзнуть или повторить горацянское «*ego aris*».

Именно такой выбор стоял перед двумя поэтами, которым были заказаны оды на победу англо-австрийских войск при Бленгейме (1704 год). Эта славная «виктория» неизбежно должна была стать и стала предметом многочисленных од. Условный восторг выражался готовыми формулами — риторического ужаса («Тысячи и тысячи убитых на роковом поле Бленгейма»), риторической нерешительности («Чья муза дерзнет распростереть крыла над Бленгеймским полем?») и риторического отрицания прецедента («Фарсалия меркнет и

пламени Бленгейма»¹⁵). Но оды, о которых пойдет речь, стояли особняком, ведь заказаны они были первыми людьми королевства: «Кампания» Аддисона — Чарльзом Монтэгью, графом Галифаксом и лордом-казначеем Сиднеем Годольфином, лидером вигов и ближайшим сторонником герцога Мальборо; «Бленгейм» Филиппа — лидерами тори виконтом Болинброком и графом Гарлеем.

Соперничество Аддисона и Филиппа получилось принципиальным — не только в политическом, но и в поэтическом смысле. Первый сделал ставку на здравый смысл и объявил себя скромным фактографом, то есть воспользовался горацанской формулой «*opetosa parvus*». Следуя этой формуле, можно было пойти или путем «пролеписа» («предупреждение возможного возражения»), или путем «рекузации» («отказа»: «моя муза не для того, другого и третьего, а вот для чего»). «Пролепис» был использован, например, Буало, который, публикуя в 1693 году «Оду на взятие Намюра», не мог обойтись без ритуального защитного жеста в предисловии. Он решился предоставить публике «необдуманные порывы и пиндарические излишества», однако добавил при этом: «...если я потерплю неудачу, я утешусь, по крайней мере, словами, которыми начинается знаменитая ода Горация, <...> где Гораций достаточно ясно дает понять, что если бы он сам захотел подняться на высоту Пиндара, то считал бы, что ему грозит большая опасность упасть»¹⁶.

Аддисон же в своей «Кампании», желая полностью оградить себя от опасностей оды, избрал путь в обход и прибег к помощи «*resuscitatio*». После ритуального одического зачина:

But, O my muse, what numbers wilt thou find
To sing the furious troops in battle joined?¹⁷ —

поэт отказывается от «пиндарических излишеств», все же оставаясь в рамках одического ритуала: «Подвиги Мальборо возвышены сами по себе, / И тот их лучше прославит, кто изобразит правдивее».

Филипп же рискнул и последовал традиции одического «безумия», но с новым поворотом жанрового мифа: его муза рождена ползать, но восторг принуждает ее летать; столь громок Бленгеймский триумф, что даже пасторальный мечтатель увлечен им — как бы невольно.

Среди поздних критических отзывов на эти оды выделим два: о «Кампании» Аддисона — «газета в стихах» (Дж. Уортон), о «Бленгейме» Филиппа — невольная пародия, бурлескный курьез (С. Джонсон)¹⁸. Высказывание о «газете» не стоит понимать буквально: отрицательно оценивается усреднение высокого жанра. Филипп, напротив, чрезмерно увлекся крайностями одической речи, забыв о предупреждении Горация.

Об этих крайностях как раз и стоит поговорить: среди них находим приемы столь же неожиданные, сколь и характерные. Пути музыки в оде Филиппса поистине прихотливы! Вот она в загробном мире (на античный лад): из тьмы, из серого тумана, окруженная тенями поверженных галлов, вдруг выплывает пастораль. «Свежая красота, цветущая на зеленых лугах», — так вопреки здравому смыслу поэт изображает умерших детей Анны. Миг — и муза с помощью «гипербатона» (логического скачка) взмывает ввысь, чтобы охватить взглядом грандиозный ландшафт европейской политики. Новая смена масштаба: после предельно общего — средний план (описание обезображенной войной долины Дуная); затем — крупный план (застывшие фигуры вдовы и сироты). Вот на этом месте и остановимся кратко:

The widow and the orphan stroll around
The desert wide; with oft restorted eye
They view the gaping walls and poor remains
Of mansions once their own (now loathsome haunts
Of birds obscene), bewailing long the loss
Of spouse, of sire, of son, ere manly prime,
Slain in sad conflict, and complain of Fate
As partial and too rigorous, nor find
Where to retire themselves, or whence appease
The afflictive kin desire for food, exposed
To cinds and storms and jaws of savage beasts.

Обращение к единичному человеческому горю в военной оде XVIII века — явление необычное. Ода, празднующая военный триумф, не должна замечать несчастья, этим триумфом причиненные. Иначе — под угрозой ее «чистосердечный» догматизм¹⁹. Здесь же, увлекшись сильными пиндарическими эффектами, Филиппс явно идет на риск. Однако одический стиль имеет свою, независимую от одописца волю. Вдова и сирота, «блуждающие вокруг запустения, взирающие часто оскорбляемым оком на развалины своей обители», — эти фигуры уже обработаны «высоким штилем» и превращены в монументальные эмблемы.

Жертвы войны, изображенные в оде, должны страдать по ее правилам. Возвышенная военная тема диктует свою логику: самые разительные противоречия — например, между большой политикой и невинной жертвой — используются одой только для контраста, для того, чтобы держать читателя в напряжении. На фоне еще более сильного контраста — загробной (умершие дети Анны) и инверсированной пасторали (сельского поля, охолмленного горами трупов): на фоне постоянных стилистических перепадов и композиционных скачков противоречие воинской славы и несчастной вдовы воспри-

нимается не как нравственное, а как риторическое. Несчастье невинной жертвы вовсе не ставит под сомнение правомерность войны; если кому и служит оно ритуальным укором, то только врагу.

Бленгеймские оды>Addисона и Филиппса были написаны в начале XVIII века (1705), а в самом его конце (1798) появилась баллада Р. Саути — «Бленгеймский бой». Напрашивается сопоставление этих литературных фактов: в оде Филиппса мы находим в чистом виде признаки той поэтической системы, которую литературная революция конца XVIII века пыталась отменить. Это восстание против прежней жанровой иерархии условно относят именно к 1798 году, когда вышли в свет «Лирические баллады» У. Вордсворта и С.-Т. Колриджа — сборник, с которым непосредственно связан «Бленгеймский бой» Саути.

Общность материала подчеркивает конфликт — двух эпох в двух стихотворениях.

Мнение Дж. Уортона о «Кампании»>Addисона как «газете в стихах» воспринималось С. Джонсоном как очень резкая оценка. Интересно, как бы он воспринял балладу 1798 года? Ведь стихотворение Саути специально предназначалось для газеты «Morning Post»²⁰, а современные исследователи обозначают его жанр как «magazine verse»²¹.>Addисону и Филиппсу в начале века заказывали королевский двор и парламентские партии; заказчик Саути в конце века — газета, предлагающая ему определенную ставку за одно стихотворение в неделю. Бленгеймский бой во времена Филиппса и>Addисона — тема для жанра, мыслящего себя наивысшим в жанровой иерархии; Бленгеймский бой во времена лейкистов — тема для массовой поэзии.

В 1705 году вдова и сирота — экзотика, использованная одой в своих целях, в 1798 году они уже законные герои «журнальной поэзии», свидетельствующие против войны. К концу XVIII века уже и звуки барабана ассоциируются не только с воинской славой, но и со слезами невинных жертв — и прежде всего вдов и сирот (например, в стихотворении Дж. Скотта «Рекрутский набор»²²). В «Бленгейме» Филиппса высшей похвалой сыну Анны Глостеру, умершему ребенком, является оксюморонный эпитет «manly»; в балладе Саути взрослость как таковая под ударом детского наивного вопроса. На исходе Века разума сомнительными представляются не только дела взрослых, но и их слова.

«What they kill'd each other for?» («За что они убивали друг друга?») — спрашивают маленькие Вильямина и Петеркин у старого Каспара. Пытаясь ответить, последний невольно обнажает противоречие предшествующей словесной культуры. Речь Каспара раздваивается — на рассказывающую и оценивающую:

«Tis some poor fellow's skull», said he,
«Who fell in the great victory.

«I find them in the garden,
For there's many here about;
And often when I go to plough,
The ploughshare turns them out!
For many thousand men», said he,
«Were slain in that great victory».

.....
«My father lived at Blenheim then,
Yon little stream hard by;
They burnt his dwelling to the ground,
And he was forced to fly;
So with his wife and child he fled,
Nor had he where to rest his head.

«With fire and sword the country round
Was wasted far and wide,
And many a childing mother then,
And new-born baby died;
But things like that, you know, must be
At every famous victory.

Эффект рассказа — в простоте описания тех ужасов войны, которые в оде Филипса были загромождены двойными эпитетами. Акценты смещены: не столь ужасны батальные сцены, как страдания мирных жителей. При этом поэт стремится к предельному воздействию на читателя: уже не просто о вдове и сироте рассказывает старый Каспар, а об убийствах беременных женщин и новорожденных детей. Но выводы старого Каспара, его оценки — это те же узнаваемые официальные формулы оды: «Great praise the Duke of Marlborough / And our good Prince Eugene» («Великая слава герцогу Мальборо / И нашему доброму принцу Евгению»), подчеркнутые рефреном — «великая победа», «знаменитая победа».

Слово-факт и слово-оценка, слово «очевидное» и слово идеологическое — в явном противоречии, логическом и нравственном. Элементы одического «высокого штиля» попадают в речь простого Каспара; и тут же официальному слову дается нравственная оценка — невинным ребенком: «'twas a very wicked thing» («но это же очень дурно»). Сказав: «Все превозносили герцога, / Который выиграл эту великую битву», Каспар так и не может ответить на вопрос маленького Петеркина: «But what good came of it at last?» («Но что же хорошего вышло из всего этого в конце концов?»).

Недоумение ребенка можно понять двояко. С одной стороны: что же хорошего в такой победе? С другой стороны: что же хорошего в такой хвале — в официальном лживом слове? Само риторическое слово уличается сначала фактами (бедствия вдовы и сироты), а затем «невинным» словом ребенка.

Итак, читая стихотворение Саути, мы попадаем в средоточие борьбы, которую новая поэтическая школа вела против риторического слова, громко декларируя разрыв с многовековой традицией воинской славы. Антириторические приемы «Бленгеймского боя» были вполне действенными; об убедительности и популярности баллады свидетельствует пример У.М. Теккерея, едва ли не дословно цитирующего ее в бленгеймской сцене своего «Генри Эсмонда». Но значит ли это, что после 1798 года влияние военной оды преодолено? Осуществился ли громко заявленный романтиками разрыв с героической риторикой?

Ирония судьбы: в 1813 году Саути стал поэтом-лауреатом; именно ему суждено было написать оду-поэму на победу при Ватерлоо («Паломничество в Ватерлоо», 1815). И что же? Да, ода-поэма Саути была украшена романтическим образом «поэта-творца», отступлениями о детях и семье; но это не меняло сути дела. Важно, что поэт курьезным образом повторил те самые официальные одические штампы, которые когда-то сам жестоко высмеял в «Бленгеймском бое». В «Паломничестве» 1815 года помянуты и 1704 год, и Мальборо, «славный в своей мощи», «порабивший французов в своем полете»; но слава Веллингтона, героя Ватерлоо, все же должна затмить славу Мальборо, героя Бленгейма (вновь — уже через сто лет — риторическое отрицание прецедента).

Вместо семейства Каспара находим в оде-поэме семейство садовника, но, чтобы не запутаться окончательно, автор вынужден зашептать ужасы войны и пощадить невинных жертв. А маленькие дети садовника — молчат.

Можно, конечно, говорить о политическом ренегатстве Саути (об этом тогда писали много и с удовольствием — взять хотя бы Байрона). Но куда важнее другое: Саути, как и многие другие новаторы рубежа XVIII–XIX веков, испугался собственного новаторства и того, что открывалось за ним. И повернул назад — к спасительной традиции риторического слова.

Две баллады о Легкой бригаде: от барда к поэту-репортеру

Но пути назад — уже не было. Власть и официальное первенство классической оды были подорваны, и она утратила свой приоритет в прославлении подвигов; одические формулы оказались под ударом сатиры и пародии. «Бленгеймский бой» Саути — не единственный пример подобных выпадов: отметим хотя бы «Шерамурский бой» Р. Бернса. Прославляющие эпитеты — «Great praise the Duke of Marlborough» («Бленгейм»), «The great Argyle led on his files» («Шерамур»), переданные наивным, путающимся в своих свидетельствах

рассказчиком, стали звучать иронически, а описания батальных ужасов только усиливало впечатление бессмысленности войны. Вот и патетика Бернса в «Шерамуре» оказывается с двойным дном. За нагнетением внутренних рифм, вроде бы призванных усилить мотив «славной победы»:

They rush'd, and push'd, and blude outgush'd,
And many a bouk did fa', man...
.....
They hack'd and hash'd while braid swords clash'd,
And thro' they dash'd, and hew'd and smash'd,
Till fey men di'd awa, man —

скрываются снижающие аллюзии на сатирическую народную балладу о Шерамуре:

There's some say that we wan,
Some say that they wan,
Some say that nane wan at a'man
.....
And we ran, and they ran,
And they ran, and we ran,
And we ran and they ran awa' man.

(«Одни говорили, что выиграли мы, другие, что они, третьи, что никто. А вообще-то мы куда-то бежали и они куда-то бежали, потом они куда-то бежали и мы куда-то бежали, а потом и мы, и они куда-то убежали».)

Но ни ироническое обыгрывание, ни прямое пародирование формул доблести и славы не привело к их отмене и дегероизации войны. Сатирическая атака на оду, лишение ее преимущественного права на воспевание побед предваряли *захват батальной темы героической балладой*. Закономерно, что самое знаменитое военное стихотворение XIX века было написано именно в форме баллады — это хрестоматийная «Атака Легкой бригады» А. Теннисона, напечатанная в газете «Экземинер» в декабре 1854 года.

В данном случае особенно важно соотношение «поззии и правды», стихотворного слова и реальных обстоятельств битвы при Балаклаве (Крымская война, октябрь 1854): оно показывает, насколько форма баллады была приспособлена к тому, чтобы прославить воинскую доблесть. Уже народной балладе, «с ее сосредоточенностью на каком-то одном событии, как правило, трагическом и кровавом»²¹, было свойственно живо откликаться на бранные вести; тесная связь авторской баллады XVIII–XIX веков с прессой только усилила ее притязания на военную тему. Какие новые возможности для разви-

тия этой темы давал жанровый сдвиг — от оды к балладе? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим теннисоновское стихотворение на фоне одической батальной традиции.

На первом плане оды — обобщенный герой и обобщенное событие. Для оды «воспеть» значит увековечить, то есть переместить человеческую единицу и единичное событие из времени в вечность. Протекание истории, смена времен и лиц преодолеваются одой; история и культура во власти певца, ибо он способен творить из случайного явления «единую историю», застывшую историю славы, подобной античному идеалу. По жанровому мифу, переводя все сегодняшнее, а значит неоформленное, на высокий язык античности, поэт так порождает культуру.

Баллада же — прежде восторга и обобщения — спешит повествовать о самом событии, в его сенсационной единичности и неповторимости. Именно поэтому, не в пример оде, балладу не так-то просто уличить во лжи — скажем, с позиций военной прозы XIX века. Обратившись к другому произведению о Крымской войне — «Севастопольским рассказам» Л. Толстого, убеждаемся: толстовский анализ оказывается убийственным для выпренных риторических формул, потенциально одических («павший на брани за веру, престол и отечество»), но едва ли задевает, например, балладу Теннисона.

Военная ода «служит лицам» и государству, приводит конкретную личность (например, Мальборо или Веллингтона) к общему знаменателю мифа; следовательно, разоблачая культ героев, проза XIX века выбивает почву из-под одической риторики. Другое дело Теннисон — в своей балладе он отказывается не только от абстрактно-персонального пафоса, но и вообще от называния имен. В стихотворении не упомянуты ни лорд Раглан, отдавший английской кавалерийской бригаде роковой приказ штурмовать Кадык-койские высоты, ни ее командир граф Кардиган, принявший этот приказ к исполнению: тот, кто приказывает кавалерии скакать на русские пушки, обозначен лишь местоимениями («he said», «some one had blundered»), а герои этой атаки неразличимы в массе, среди «шестисот» («rode the six hundred» рефреном).

Рыцарские качества свойственны здесь не одному исключительному герою, объекту воспевания в оде и развенчания в прозе, а всем «шестистам». Чудо коллективного героизма, общего для всех «шестисот» рыцарственного духа — вот что празднует баллада. Как же она при этом реагирует на алогизм и ужасы войны? В теннисоновском стихотворении не сообщается ни о крайнем изумлении командира кавалерийской дивизии графа Лукана и командира Легкой бригады графа Кардигана при получении приказа; здесь нет описания неразберихи и несогласованности, неизбежно возникших в ходе этой безумной атаки; нет и вывода о ее стратегической бесполезности. Но поэт не собирается закрывать глаза на все это — он ни в коей мере

не отворачивается от нелепых и страшных обстоятельств битвы при Балаклаве.

Факты, взятые Теннисоном из газеты, придают убедительность метафорическим эпитетам, ассоциирующимся с традицией страшной баллады, эпитеты же усиливают впечатление от фактов. Скорее всего, материалом стихотворения послужил репортаж У. Рассела в «Таймс», детально осветивший обстоятельства героической атаки. Отсюда в стихотворении точные данные о диспозиции и ходе сражения. Шестьсот британских улан и драгун от позиции противника отделяет около двух с половиной километров: «Half a league, half a league / Half a league onward...»; они должны выполнить приказ атаковать орудия русских, несмотря на его явную абсурдность:

«Forward, the Light Brigade!
Charge for the guns» he said

.....
«Forward, the Light Brigade!»
Was there a man dismay'd?
Not tho' the soldier knew
Some one had blunder'd;

атакующих перекрестным огнем обстреливает русская артиллерия — с Федюхиных и Кадык-Койских высот («Cannon to right of them; / Cannon to left of them; / Cannon in front of them / Volley'd and sunder'd»); огонь ведется пулями, гранатами, ядрами и картечью («Storm'd at with shot and shell»). С каждым эмфатическим повтором (дважды — «Вперед, Легкая бригада!»; «Пушки справа от них, пушки слева от них, пушки перед ними») все более ощущается ужас самих фактов, что мотивирует нагнетание метафор страшной баллады: долина Черной речки сначала дважды названа «долиной Смерти», а затем, тоже дважды, «челюстями Смерти», «пастью Ада». Так реализуются метафорические ассоциации, вызванные названием долины: Черная речка превращается в реку смерти, подобие Стикса.

С каждой строфой все трагичнее становится рефрен баллады: число в рефрене «Скакали шестьсот» (первая-третья строфы) катастрофически сжимается и тает — «Но уже не шестьсот» (четвертая строфа), «Оставшиеся от шестисот» (пятая строфа). И только в последней строфе из формулы смерти рождается формула славы. Знаком бессмертия героев становится не только эпитет, но и восстановленное число: «Великолепные шестьсот» («Noble six hundred»), то есть шестьсот навсегда.

В оде прославление героев предустановлено, и хвалебная риторика начинает разворачиваться уже в зачине. Здесь на первом плане сам «боговдохновенный певец» и его дар. Поэт «выше себя», поскольку он причастен «поэтическому безумию» и «торжеству по-

зии». Поэтому, воспевая воинскую доблесть, одический поэт восторгается прежде всего не тем, на что прямо направлена ода, а тем, что стоит за ней, — величием Пиндара. Что же касается героев, претендующих на одическую хвалу, на главную роль в оде, то поэт волен дарить им бессмертие²⁴.

Другое дело — военная баллада. В балладе поэт уходит на второй план: он лишен ауры мифа, а значит, его статуса недостаточно для обоснования риторического прославления. Кроме того, хвалебная часть в балладе вовсе не обязательна, и если уж поэт прибегает к ней, он должен непременно убедить читателя (слушателя) в том, что ее герои достойны высоких слов. Вот и у Теннисона право на восхваление героев выстрадано через переживание балладного ужаса, становится итогом рассказа о реальных страшных событиях.

Переход к славословию в стихотворении Теннисона совершается через метафорический парадокс, через неожиданные переключки рифм. Известно высказывание генерала Боске об атаке Легкой бригады: «Это великолепно, но это не война»; баллада проводит ту же мысль, но с другим акцентом: это не война (атака против всех законов войны), но это великолепно. Риторический поворот («...но это великолепно») усиливается эффектными поэтическими приемами. Что противопоставляется артиллерийскому огню, падающему с небес («Storm'd at with shot and shell»)? Неожиданно — сабельный блеск, устремляющийся в небеса: «Flash'd all their sabers bar, / Flash'd as they turn'd in air, / Sabring the gunners there...» Сила этого приема в том, что за ним стоят неоспоримые факты: примерно пятьдесят английских драгун и улан действительно с саблями наголо ворвались на русскую батарею, опрокинув затем русскую гусарскую бригаду численностью тысяча девятьсот всадников.

Цепочка рифм, нанизанных на балладный рефрен («Rode the six hundred»), ведет читателя (слушателя) через основные перипетии этой невероятной атаки: ошибка командования («Some one had blunder'd»), орудия, палящие прямой наводкой по беззащитным, как кажется, британским кавалеристам («Cannon <...> / Volley'd and thunder'd») и вдруг — опрокинутые и рассеянные русские юшки («Cossack and Russian / Reel'd from the saber stroke / Shatter'd and sunder'd»). В итоге же, преодолевая чувство нелепости (blunder'd) и ужаса войны (sunder'd), серия рифм-сигналов приводит к апофеозу хвалы: «All the world wonder'd». После эмфатического повторения этой фразы в последней строфе поэт, наконец, чувствует себя вправе поставить восклицательные знаки и в полный голос воспеть героев:

Honour the charge they made!
Honour the Light Brigade,
Noble six hundred!

Выходит, что, борясь с одой, баллада устанавливает планку на одической высоте. Для этого поэту приходится оттолкнуться от привычного балладного времени (актуального прошлого): цель автора «Атаки Легкой бригады» — вписать еще свежее в памяти событие в вечность, гарантировать вневременную славу недавней победе. Соответственно, меняется и его статус: *безличный свидетель превращается в барда*.

Без малого через сорок лет (в 1991 году) появился полемический отклик на теннисоновское стихотворение, ставшее к тому времени хрестоматийным, — баллада «Последние из Легкой бригады» Р. Киплинга. Это произошло за год до смерти Теннисона. Тем более смелым и неожиданным казался ход молодого поэта: автор «Последних...» сделал живого классика героем своей баллады. Знаменательно, что «тот, кто написал вещь о Балаклаве, которую дети в школе читают наизусть» («...man, who writes / The things on Balaclava the kiddies at school recites»), именуется в киплинговской балладе не иначе как «мейстерзингером» («Master-singer») — здесь это синоним слова «бард». Что скрывается за видимым преклонением младшего поэта перед старшим? Скрытый конфликт: *барду в киплинговской балладе противостоит поэт-репортер*.

На первый взгляд, эта смена роли приводит к резкому понижению статуса. На самом же деле, наоборот: смирение паче гордости — это лишь маневр в большой игре, в борьбе за власть над читателем. Анализ «Последних...» показывает, насколько выигрышной оказывается позиция скромного поэта-репортера.

Он обретает немыслимые в прежней военной поэзии возможности — то растворяется в материале, становится незаметным и безличным, то предстает в грандиозном образе пророка и учителя нации. Это сказывается в выборе точки зрения.

Одический певец, по жанровому мифу, парил над полем битвы вне времени и пространства — и с этой внеземной высоты охватывал взглядом не только сражение, но и весь мир: не видел, а про-видел. Любое событие битвы, которое поэт, подобный «фиванскому орлу», захватывал в стремительном броске, тут же теряло свою конкретность — вознесенное в вечность.

Бард в теннисоновской балладе описывал сражение с определенной, фиксированной точки зрения — как бы с возвышения; панорамный охват приводил к прозрению вечной славы.

Киплинг же в своих балладах отказывается от заданной точки зрения: устремляясь в погоню за фактами, он готов показывать их с любого ракурса, лишь бы добиться максимального воздействия на читателя.

Киплинговская установка отчетливо обозначена в его программном стихотворении «Песня банджо». Банджо здесь — это метонимия

певца нового типа: наследник «прабабушки» лиры («The grandma of my grandma was the Lyre») продолжает традицию, но не по прямой. Балладный певец со своим банджо отказывается от изысканных манер и высокого стиля «благородных» жанров: пусть «грубый» инструмент путешествует в том же вещевом мешке, что и мелочи солдатского быта, — «ложка, плошка, кофе и бекон» (пер. А. Сергеева; «I travel with the cooking-pots and pails — / I sandwiched 'tween the coffee and the pork...»), зато он становится поистине всеведущим и всеведущим. Ему везде место, он способен петь на любой лад: среди пастушеских лугов — переходит на элегический лепет, в пустыне звучит, как барабан, задавая ритм боевой песне²⁵, в горах превращается в Роланов рог, чтобы прогреметь одой²⁶, в море — рассказывает балладу о странствиях нового Одиссея.

Так создается миф о поэте-репортере, как будто пародирующий одический миф. Если начало оды — «начало, обладающее волей» («*principium volens*»), — первый одический поэт Пиндар, то мифическим прародителем банджо (то есть «грубых звуков»²⁷ баллады) объявлен сам Гермес. Порыв оды — снизу вверх: «Восторг внезапный ум пленил, // Ведет на верх горы высокой», — писал М. Ломоносов; одический певец должен взлететь вслед за Пиндаром, «фиванским орлом». Для киплинговской баллады, напротив, характерно травестийное снижение: Гермес спускается с небес, чтобы предстать в сниженном образе Вора («*Stealer stooping beachward*») и придать лире «низкие» черты балладного банджо — железную башку и звонкую утробу²⁸. Это снижение означает особую миссию поэта-репортера: как и его бог-покровитель Гермес, он посредник, трикстер, связывающий в единую цепь земное и небесное. Обратная сторона простоты киплинговского певца — магическая способность свидетельствовать о прошлом и будущем, о близком и далеком, о высоком и низком, умение проникать в тайные, скрытые от всех мысли и чувства каждого бойца.

Но главное в «Песне банджо» — это демонстрация огромной власти поэта-репортера над аудиторией. Он готов посостязаться в силе воздействия на слушателей как с одическим певцом, так и с балладным бардом.

Власть одического певца нагляднее всего была показана в «Пиршестве Александра, или Силе Гармонии» Дж. Драйдена (1697). Посылка этой оды: «певец» обезличивается, растворяется, он есть функция своего состояния — восторга. Чтобы заставить Александра почувствовать гнев, сострадание, пыл любви и пыл брани, безличный Тимофей сам должен стать голосом гнева, сострадания, любви и воинского воодушевления. Но в итоге, растворившись в стихии поэзии, певец поднимается выше «ним воспетого», герой находится полностью во власти восторженного «певца»; победитель — побежден воспевшим его («*vanquished victor*»):

Но струны грянули под сильными перстами,
Их страшный звон, как с треском падший гром;
Звучней, звучней... поднялся царь; кругом
Он бродит смутными очами;
Разрушен неги сладкий сон...

(Пер. В. Жуковского)

Бард в балладе Теннисона не претендовал на подобную власть. Он только пытался показать, как великий подвиг преодолевает абсурд и ужас войны, и прославить тех, кто идет в «Адскую пасть» Баллаклавы выполнить приказ и умереть («Their's but to do and die»). Другое дело — «Песня банджо». Волшебный инструмент поэта-репортера заставляет бойца поверить в спасительность абсурда войны («Славно, — значит, каждый против десяти» — пер. Е. Полонской):

In the silence of the camp before the fight,
When it's good to make your will and say your prayer,
You can hear my *strumpty-tumpty* overnight
Explaining ten to one was always fair.
I'm the Prophet of the Utterly Absurd,
Of the Patently Impossible and Vain —
And when the Thing that Couldn't has occurred,
Give me time to change my leg and go again²⁹;

властная воля певца ведет солдата на смерть:

But the word — the word is mine, when the order moves the line
And the lean, locked ranks go roaring down to die³⁰.

«The word is mine», «последнее слово за мной», — так балладное банджо утверждает свое первенство над одической лирой. В руках Тимофея, героя оды Драйдена, лира покоряет одного царя Александра, киплингское же банджо движет массами и проникает в душу к каждому.

«Песня банджо» многое проясняет в споре двух баллад о Легкой бригаде. То ли божественное всеведение, то ли репортерская ловкость киплингского поэта позволяет ему проникнуть в беднейшие городские кварталы и представить убедительные факты, дискредитирующие высокую риторику традиционной военной поэзии. Баллада Киплинга утверждает: героям, воспетым бардом, достается только первая часть известного афоризма — «Vita brevis, ars longa» («Они чувствовали, что жизнь мимолетна, но не знали, что долговечно искусство»³¹). В этих словах скрывается упрек барду: «искусство долговечно» для него и его условных героев, а им, героям реальным, остаются только голод и нищета. Более того, противоречие «поэзии и

правды» доводится в балладе Кипплинга до абсурда: в то время как герои умирают от голода, они живут в бессмертной песне³².

Бард скован условностью высокого жанра, его кругозор ограничен полем боя. Зато от взгляда кипплинговского поэта-репортера ничто не может укрыться, он открывает никому не ведомые факты, прослеживает забытые судьбы. Он не дает числу «шестьсот» превратиться в условную формулу («благородные шестьсот») и застыть: всем надо помнить, что число это продолжает катастрофически уменьшаться — уже до двадцати ветеранов. И хуже всего то, что с окончанием невероятной кавалерийской атаки не прекратилась страшная скачка Легкой бригады в «долине Смерти»: теперь для них поле неравной битвы — это улица и рабочий дом («And we leave to streets and the workhouse the charge of the Light Brigade»), а впар — нужда, что острее русских сабель («Keen was the Russian sabres, but want was keener than they»).

Поэт-репортер демонстрирует широту своих возможностей, иронически обыгрывая сюжет и формулы «Атаки Легкой бригады». Так, вместо завораживающего числового рефрена («Rode the six hundred») он разворачивает обескураживающие антитезы, построенные на статистических выкладках: есть тридцать миллионов англичан, говорящих об английской мощи, есть двадцать ветеранов, терпящих горькую нужду, — и эти тридцать миллионов собрали тем двадцати всего лишь двадцать четыре фунта³³.

В кульминационных четвертой и пятой строфах автор «Последних...» заставил барда вступить в диалог с его героями. Ситуация переворачивается: право голоса получают те, кто прежде всегда был объектом воспевания. И они говорят с бардом его же цитатами, и смысл их меняется до неузнаваемости: слова об «адской пасти» сбылись — и это оказался рабочий дом («An' it's all come true what you wrote, sir, regardin' the mouth of hell; / For we're all of us nigh to the workhouse, an, we thought we'd call an' tell»), сбылись и слова о «чьей-то ошибке», но только теперь вина лежит на всей Англии («We think that someone has blundered, an' couldn't you tell 'em how?»). Наконец, ветераны Легкой бригады требуют от певца, обещавшего им вечную славу, выполнить свой сиюминутный долг — спуститься с вершин поэзии к журналистской повседневности: не могли бы Вы, сэр, написать что-то вроде «продолжение следует» и «смотри следующую страницу» о битве?

(No, thank you, we don't want food, sir; but couldn't you take an' write
A sort of «to be continued» and «see next page» o' the fight?)

Итогом кипплинговской баллады становится демонстрация двойной власти поэта-репортера — над тридцатимиллионной Англией, которую он заставил сгорать от стыда, и над самим бардом. Престаре-

лый Теннисон-персонаж под воздействием магического «банджо» испытывает те же сильные чувства, что и в своем раннем стихотворении «Поэт», — «презрение к презрению» («scorn of scorn») — и пишет вдохновенную, до конца правдивую балладу... Надо ли говорить, что и этот сюжетный ход «Последних...» ироничен — ведь в действительности Теннисон ничего не написал о бедах ветеранов Легкой бригады. Поэтому слова о барде: «Он сочинил великолепные стихи, которые очистили страну, как пламя...» («And he wrote for them wonderful verses that swept the land like flame...»), бумерангом возвращаются к самому автору «Последних...» и «Песни банджо»: они становятся его программой — на долгие годы.

Два адских парадокса, или героическая баллада в тупике

Опыт Киплинга имел исключительное значение для писателей-фронтовиков Первой мировой. Характерный пример — даже А. Барбюс, набрасывая план своего антивоенного романа «Огонь», записал:

«Погрузка

(Дать эту главу в духе Киплинга)»³⁴.

«В духе Киплинга» — что это значит? Для пояснения стоит привести формулировку Нобелевского комитета, присудившего писателю премию 1907 года, в частности, «за силу наблюдения <...> и мужественность стиля». В данной резолюции выделены именно те свойства кипплинговской поэтики, которые окажут особое влияние на поэтов и писателей Великой войны: журналистским приемам — вот чему прежде всего будут учиться у «барда империализма».

«Сила наблюдения» в военных произведениях Киплинга как раз и заключается в целенаправленном использовании репортерской техники — для завоевания читательского доверия. В основе этих средств — безличная фиксирующая описательность; ее признаки — во-первых, предметность, каталогизация специальных деталей, во-вторых, опора на сказ, «чужое слово» профессионального жаргона и низкого диалекта, в-третьих, репортажная эллиптичность повествовательной манеры. «Мужественность стиля» дополнительно воздействует на читателя, захватывая его рискованными стилистическими перепадами, повелительной интонацией и эффектными афоризмами.

Все то, что давало Киплингу «силу наблюдения» и «мужественность стиля», литераторы Первой мировой с готовностью возьмут на вооружение. Но для многих из них именно учитель и станет худшим врагом — не столько даже политическим, сколько поэтическим. Чтобы разобраться в причинах резкого падения репутации Киплинга во время войны, вновь прибегнем к сравнению двух стихотворений.

Возьмем одно из самых необычных произведений, пожалуй, самого необычного из «кокопных поэтов» — «Бессмертные» И. Розенберга. Спрашивается, не хрестоматийными ли кипплинговскими «Ботинками» (1896) подсказана неожиданная разгадка этой стихотворной метафоры-загадки:

I used to think the Devil hid
In women's smiles and wine's carouse.
I called him Satan, Balzebub.
But now I call him, dirty louse³⁵?

Ведь в розенберговском парадоксе («Дьявол — вошь») явно слышится отсылка к другому, не менее парадоксальному высказыванию, прозвучавшему за двадцать лет до того, — «Ад — марширующие ботинки»:

I've-marched-six-weeks in 'Ell an' certify
It-is-not-fire-devils, dark, or anything,
But boots-boots-boots-boots-movin' up an' down again,
An' there's no discharge in the war!³⁶

Сходство двух стихотворений не ограничивается причудливым сближением армейского быта (вши, солдатские ботинки) и inferнального мифа — столь же любопытно совпадение точек зрения, повествовательных приемов. Обратим внимание на одно обстоятельство: насколько сужен в обоих случаях кругозор рассказчиков, сколь скуден описываемый ими мир! Так, в «Ботинках» восемь четверостиший, но за все время высказывания — от первой до последней, тридцать второй строки — говорящий так и не перевел взгляда, застывшего, направленного в одну точку. Пространство стихотворения свернуто: нет ни верха, ни дали, ни даже того, что по сторонам, — как будто во всем мире остались только поднимающиеся и опускающиеся ботинки (в каждой строфе рефреном: «boots-boots-boots-boots-movin' up an' down again»).

Удивительнее всего то, что, кроме этих пресловутых ботинок, в кипплинговском стихотворении фактически отсутствуют образы. Даже возможность появления какого-либо другого предмета, доступного зрительному восприятию, пресекается запретом («Брось-брось-брось — видеть то, что впереди...»³⁷) или отрицанием («Гам-нет-нигмы — ни жаровен, ни чертей...»). Образы заменяются числами, описание — арифметикой: вчера и сегодня пройдено столько-то миль³⁸, все это продолжается уже шесть недель, вычислить бы, сколько пуль в патронташе³⁹. Повторяясь в маршевом ритме, слова превращаются в единицы счета: «We're foot-slog-slog-slog-sloggin' over Africa — / Foot-foot-foot-foot-sloggin' over Africa...»; «Men-men-

men-men-men...»; «Boots-boots-boots-boots...». Кульминацией этого кошмара становится гипербола количества: кажется, что вселенную заполнили марширующие ботинки, что их счет уже затерялся в астрономических нулях («...But night-brings-long-strings-o' forty thousand million / Boots...»; буквально: «...Но ночь протягивает длинные шнурки сорока миллиардов / Ботинок...»).

В похожей ситуации находится рассказчик в «Бессмертных» Розенберга: его видение столь же навязчиво односторонне, окружающий мир для него столь же неосязаем:

I killed them, but they would not die.
Yea! all the day and all the night
For them I could not rest or sleep,
Nor guard from them nor hide in flight.

Then in my agony I turned
And made my hands red in their gore.
In vain — for faster than I slew
They rose more cruel than before.

I killed and killed with slaughter mad;
I killed till all my strength was gone.
And still they rose to torture me,
For Devils only die in fun.

I used to think the Devil hid
In women's smiles and wine's carouse.
I called him Satan, Balzebub.
But now I call him, dirty louse⁴⁰.

До последней строфы перед нами вроде бы разворачивается картина кровопролития, мелькание страшных образов. Но последняя строфа, которую неслучайно предваряют слова «in fun», зачеркивает все образы кроме одного: выясняется, что рассказчик всего лишь давит вшей, все остальное оказывается фикцией.

У обоих поэтов речь идет об адских муках войны, среди которых страшнее всего утрата привычного мира, обернувшийся безумием быт. Как и у Киплинга, слова в «Бессмертных» теряют свое значение — разве что у Розенберга в ходу другие средства: травестийное снижение военной лексики, ироническая игра с читательскими ожиданиями. Как и у Киплинга, лица и вещи в «Бессмертных» вытеснены вычислениями — только вот рассказчик Розенберга больше путается в счете, сведенный с ума роящимися малыми величинами. Он стремится к вычитанию (уничтожению вшей), а получается прогрессия — мучители восстают, их как будто все больше и больше

(«...for faster than I slew / They rose more cruel than before»; «...And still they rose to torture me...»).

Но сходство этих стихотворений вовсе не является примером преемственности и продолжения традиции. Наоборот: уже в самом сближении их есть начало резкого антагонизма. Чертой, разделяющей двух поэтических персонажей, становится состояние их рассудка: оба охвачены бредом, но кто-то из них остается по эту, а кто-то по ту сторону безумия. От чего же зависит их участь? *От жанра.*

Напрасно марширующий солдат так опасается помешательства («Men-men-men-men-men go mad with watchin' em»; «Oh-my-God-keep-me from goin' lunatic!»⁴¹) — Бог не даст сойти с ума герою киплингской баллады. Все под контролем, ведь солдат марширует не сам по себе: в его отчаянном бормотании слышится властный голос поэта-репортера. «Отпуска нет на войне», — вновь и вновь повторяет пехотинец; а в подтексте звучит цитата из английской Библии: «...И нет отпуска в этой войне» («...And there is no discharge in that war» — Еккл., 8: 8)⁴² — стих получается двухголосым.

Зачем высокое слово замаскировано в солдатском жаргоне? Зачем поэт-репортер перевоплощается в измученного бойца, говорит от его имени, его голосом, передает его взгляд, упершийся в ботинки впередиидушего? *Чтобы воздействовать на публику именно средствами баллады.* Прежде чем призывать в стихах к самопожертвованию, надо сначала создать впечатление последней, ничем не украшенной правды — отсюда выбор балладного языка. Пусть библейские слова будут сказаны простым солдатом, пусть он вложит в них свой ограниченный смысл — тем вернее они поведут за собой многих и многих. «Отпуска нет на войне», — в устах солдата это всего лишь утешительное общее место, вроде «ничего не поделаешь» или «такова жизнь». Но, используя в своих целях библейские аллюзии, поэт-репортер скрыто переиначивает эту фразу. «Отпуска нет на войне» — то есть: прими войну как закон, стань функцией, дисциплинированной «спицей в колесе», эффективным винтиком в машине общества — служи империи! Но сделай этот выбор с открытыми глазами, будь готов к адским испытаниям, будь готов умереть! В то время как солдат сокрушается и пытается унять муку, поэт-репортер — зовет и ведет.

Подсвеченные библейской цитатой, даже балладные факты и цифры воспринимаются по-другому. «I've-marched-six-weeks in 'till...» — значит, солдат *выдержал* в аду уже *целых* шесть недель — *преки* голоду, жажде, усталости («We-can-stick-out-'unger, thirst, an' weariness...»); «Seven-six-eleven-five-nine-an'-twenty mile to-day — / Four-eleven-seventeen-thirty-two the day before...» — значит, *всего* за *два* дня он *преодолел такое большое* расстояние; «...forty thousand million / Boots...» — значит, как бы ни было ему тяжело, пехотинец *стал частью единого тела пехоты, деталью мощной военной маши-*

ны (как сказано в другом киплингеском стихотворении — «рабы весла, но господа моря»). Балладному персонажу может показаться, что силы его на исходе, что еще немного, и он сойдет с ума; но поэт-репортер внушает нам намеком: солдат выстоит и дойдет до цели.

Воспользовавшись терминами Р. Барта, мы можем сделать вывод: военная баллада берет на вооружение «агрессивную двусмысленность»⁴³ пропагандистского мифа, балладное слово становится «словом-призывом»⁴⁴, успешно скрывающим свою императивность и именно потому эффективным. Вот что говорит Барт по сходному поводу: «Форма мифа — не символ <...> [образ в мифе] слишком реален для этого, <...> предстает перед нами во всем своем богатстве, жизненности, непосредственности, простодушии, *неоспоримости*. И в то же время эта реальность несамостоятельна, отодвинута на второй план, как бы прозрачна; немного отступив, она вступает в сговор с явившимся к ней во всеоружии концептом; <...> реальность становится *заимствованной*»⁴⁵. У Барта речь идет о концепте «французская империя», но его мысль вполне применима к балладе Киплинга, с простой заменой прилагательного — «английская» вместо «французской».

Известно ироническое высказывание Т.С. Элиота о Киплинге: «Есть эхо величия в наивном обращении к столь обширной аудитории» — чуть ли не ко всему английскому народу. Но вряд ли эта ирония по адресу: она не учитывает противовеса «простой» баллады, подготовившей претензии поэта-репортера на «величие». Балладный прием, в своей мнимой непосредственности, дает опору для восхождения к высоким жанрам. Если бы поэт-репортер прежде не заставил публику поверить в естественную достоверность баллады, он никогда бы не взял на себя смелость говорить к нации или от имени нации. Можно все что угодно говорить о поучениях Киплинга после поражения в англо-бурской войне: «So the more we work and the less we talk the better results we shall get»⁴⁶ или о проповедях в августе 1914 года: «Stand up and take the war»⁴⁷ — но они ни в коем случае не были наивны. Все гораздо интереснее: Киплинг осознанно и последовательно использует свою поэтическую власть, завоеванную средствами баллады, в целях эффективной политической пропаганды.

У «Бессмертных» Розенберга совсем другие отношения с балладным жанром. С первой до третьей строфы поэт старательно воссоздает строй народной баллады — популярный размер (четырехстопный ямб); упрощенный синтаксис; использование симметрических конструкций, с синонимами и антитезами («Nor guard from them nor hide in flight»); формульность («all the day and all the night»⁴⁸; «I could not rest or sleep»⁴⁹; «till all my strength was gone»⁵⁰); повторы («I killed and killed with slaughter mad; / I killed till all my strength was gone»⁵¹); обращение к характерной для данного жанра лексики («Yea!»⁵²; «gore»⁵³; «slew»⁵⁴). Как бы следуя древней бал-

ладной традиции («murder ballads»), рассказчик Розенберга форсирует тему насилия: в первой строфе об убийстве говорится просто — «I killed them...»; во второй — с нагнетанием напряжения, за счет синонимии и архаизации («обагрят руки кровью», «разил»), в третьей — с нагнетанием ужаса, за счет концентрации «страшной» лексики и трехкратного эмфатического повтора («Я убивал и убивал в [этой] сумасшедшей резне, / Я убивал, пока меня не оставили силы»). И все это для того, чтобы в четвертой строфе резко опрокинуть балладу в трагический низ, уличить жанр в неуместности, нелепости его когда-то сурового и величественного драматизма. Сильные приемы баллады издевательски («in fun») брошены на борьбу со всами — и то тщетно.

Чем же замещается старая балладная традиция — не подобием ли иронической баллады в духе Г. Гейне? «...Все мы, современные поэты, — у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне», — писал А. Блок⁵⁵, розенберговский старший современник. Действительно, и в концовке «Бессмертных», и в том, как она подготовлена предшествующими строфами, и даже в самом названии стихотворения — везде здесь чувствуется влияние гейновской провокации. Что подсказало Розенбергу его решающий ход — столкнуть жанровую условность с бытом? Не иначе как строки из «Новых песен» и «Романсеро» — такие, например:

В бликах лунного сиянья,
Беломраморно-чисты,
Дремят в парках изваянья
И колышутся цветы.

Выплыл замок из тумана
В блеске факельных огней,
И под грохот барабана
Гонят всадники коней.

Вот уже труба пропела,
Мчатся рыцари вперед...
Ах, вода перекипела,
И мяучит мокрый кот!

(«Старинная песня у камина», пер. Л. Гинзбурга)

Практически любая из возможных ассоциаций, вызванных снижающим приемом Розенберга, приведет нас к Гейне. Намек на мелочность жизни, взгляд на человека в масштабе вши — заставит вспомнить, скажем, мышиную тему в первой книге «Романсеро»:

«...Есть салыце, шкварок пара горсток,
Головка репы в огороде моем,

Есть и вина непочатый наперсток...

Мы будем счастливы вдвоем!»

(«Маленький народец», пер. Л. Пеньковского)

Жалоба на невыносимую мучительность обыденного и повседневного — отошлет к гейновской лирике бытового отвращения и тоски:

Визг кошачий, скреб собачий

Мучат сердце с животом.

(«Похмелье»)

Травестирование мифологических образов — натолкнет на сравнение с гейновскими строками из «Бога Аполлона», в которых на месте античного бога оказывается развратный рабби Файбиш, а на месте муз — девять шлюх, или с «Мифологией», начинающей разговор о человеческой пошлости *ab ovo* (от глупой Леды: «Надо быть и впрямь гусыней, / Чтоб на лебедя польститься!»). Возможно, и сами насекомые перескочили в стихотворение Розенберга из «Семейного счастья» или, скорее всего, из «Двух рыцарей» Гейне:

Wohnten in derselben Stube,

Schiefen in demselben Bette;

Eine Laus und eine Seele,

Kratzen sie sich um die Wette⁵⁶.

И все же оглядка Розенберга на Гейне не объясняет тех разрушительных процессов, которые дают о себе знать в «Бессмертных». В последней строке стихотворения («Дьявол — вошь») слышится нечто более страшное для жанра, чем ирония и травестия: как будто *весть о конце* — не только героической, но и иронической баллады.

У Гейне баллада смеялась над собой, у Розенберга — обезумела; ирония Гейне омыла балладу живой водой, ирония Розенберга — мертвой. Жанр в «Бессмертных» становится призрачным, мнимым. Вот рассыпался балладный сюжет: все действие здесь сводится к ловле вшей, но и оно ничем не разрешается. Дело не в ничтожности, не в смехотворности этой драмы — хуже: в отсутствии развития, исхода, в ее полной бессмысленности. Вот развоплотился балладный герой, лишенный не только поступков, но и эмоций; за его потерявшими всякое иное значение словами ощущается зуд и только зуд. Может быть, хотя бы один живой элемент баллады уцелел в стихотворении Розенберга — эффект узнавания? Увы, и этого не дано: ведь узнавание в последней строке, в последнем слове («Дьявол — вошь») есть не что иное, как тот же зуд — но дошедший до предела, доведший до безумия.

Смысл «Бессмертных» Розенберга проясняется лишь ценой отмены жанровой условности: *на обломках баллады остается одно — документ*. Чтобы понять это стихотворение, надо принять нестерпимый, адский зуд как факт, как то, что действительно пережило автором. И тогда последняя фраза будет воспринята в ее истинном значении — не как остроумный прием, а как *правда обезумевшего сознания*. «Дьявол — вошь» — эта фраза-рефлекс есть свидетельство страдающего, измученного тела. Таков довод Розенберга в его споре с кипплинговской балладой: *личным, внелитературным опытом он готов подтвердить, что война — это ад; ад — и больше ничего*.

Два павших солдата: взлет и падение высоких жанров

Ту же формулу: «Война — это ад», — находим в грейзовском «Мертвом боше». Значит, пора вернуться к исходному противопоставлению стихотворений Эсквита и Грейвза о павших солдатах и ответить на поставленные выше вопросы.

Обратимся к контексту: за стихотворением Эсквита стоит традиция, за стихотворением Грейвза — новая тенденция.

«Павший субалтерн» Эсквита указывает на парадоксальную судьбу английской военной поэзии: наверное, никогда в Англии не писали больше героических стихов, чем в первый год мировой войны (1914–1915) — то есть как раз накануне крушения традиции поэтического героизма. Тогдашний патриотический порыв был почти всеобщим, причем во главе бесчисленных журнальных и альманашных певцов войны выступили самые известные поэты эпохи — Р. Киплинг, Г. Дж. Ньюболт, У. Де Ла Мар, Э. Хаусман, Дж. Мейсфилд и Т. Гарди. На волне общественного подъема, почти все основные поэтические жанры обратились в те дни к военной теме: песня стала маршевой («Марширующие вдаль» Т. Гарди), баллада — фронтовой («Штык» У. У. Гибсона), элегия — траурно-ритуальной («Август 1914 года» Дж. Мейсфилда, «Павшим» Л. Биньона, «Солдат» Р. Брука, «Рядовой» Э. Томаса), медитация — воинственной («Прощение» З. Сассуна), сонет — пропагандистским («Три Альфреда» У. Уотсона); Р. Киплинг «милитаризировал» религиозную поэзию («За все, чем мы живем», «Священная война»); порой воинский раж вдохновлял поэтов на батальные идиллии и кровавую анакреонтику («В бою» Дж. Гренфилла).

При этом не удивительно, что события 1914–1915 годов реанимировали оду. Так, Р. Николс (автор сборника с одическим названием «Призыв» — «Invocation: War Poems and Others», 1915⁵⁷) в пышном громе, разразившемся над миром, услышал прежде всего

весть о том, что солнце высокой поэзии озарило небеса «новым, благородным пламенем»:

Begin, O guns, and when ye have begun
Lift up your voices louder and proclaim
The sick moon set, arisen the strong sun,
Filling our skies with new and noble flame.
The Soldier and the Poet now are one
And the Heroic more than a mere name⁵⁸.

«...And the Heroic more than a mere name»: «героическое», действительно, перестало быть «просто словом» — скорее, оно стало своего рода заклинанием. Вдохновляемые слишком громкими «голосами пушек», многие поэты принялись воспевать политиков, генералов, героев газетных передовиц, и, по примеру одописцев XVIII века, вновь ударились в «скандальную преувеличенность похвал»⁵⁹. Вот и известный стихотворец того времени У. Уотсон потерял всякую меру, поставив в своем одическом по духу сонете владельца «Таймс» Альфреда Хармсворта, лорда Нортклиффа, в один ряд с двумя великими Альфредами — легендарным королем IX века и поэтом-классиком XIX века (А. Теннисоном). Поводом к созданию уотсоновской оды стали политические события весны 1915 года: лорд Нортклифф инициировал в печати кампанию против снабженческой политики правительства, чем спровоцировал ротацию министров — так называемый «кризис боеприпасов» («Shell Crisis», 1915) — и введение в кабинет поста министра снабжения. При этом вряд ли этот конкретный повод мог оправдать неумеренность одических гипербола, объявляющих лорда Нортклиффа спасителем Англии и сравнивающих его с «героем героев» Альфредом Великим:

Last — neither King nor bard, but just a man
Who, in the very whirlwind of our woe,
From midnight till the laggard dawn began,
Cried ceaseless, 'Give us shells — more shells', and so
Saved England; saved her not less truly than
Her hero of heroes saved her long ago⁶⁰.

Дело, однако, было вовсе не в сервилизме Уотсона или других новоявленных одописцев: сама публика требовала мобилизации сильных одических средств — от гипербола славословия до помпезных параллелизмов, ораторской афористики и возвышенных формул: «Мужчины Мэлверна должны умирать и убивать, / Чтобы ветры могли дуть на Мэлверн Хилл»⁶¹; «Победа увенчает правого»⁶²; «Вместе с лучшими и ничтожнейшими англичанами я един в крике: "Господи, спаси Англию!"...»; «Насколько мы любим свою землю,

настолько мы ненавидим врага»⁶³; «Что останется, если Свобода падет? Кто умрет, если будет жить Англия?»⁶⁴; «Не тоскуй, Англия, о тех, кто погиб, веря, что смерть за тебя будет овеейна славой»⁶⁵; «Ныне, юноша, наступил час гнева»⁶⁶. В начале войны едва ли не любое стихотворное высказывание о войне — даже ироническое⁶⁷ — попадало в резонанс оды; все жанры тогдашней военной поэзии испытывали давление одической «стали и огня»⁶⁸.

Кульминация этого возрождения высоких поэтических жанров припала на весну 1915 года, когда в «Таймс» лорда Нортклиффа появились два стихотворения двух поэтов-фронтовиков — «Солдат» Р. Брука и «В бою» Дж. Гренфилла.

В стихотворении Гренфилла, опубликованном в день его гибели, подхвачен и многократно усилен призыв Ньюболта, прозвучавший накануне англо-бурской войны: «Играй в игру!»⁶⁹. Но молодой поэт-офицер пошел дальше, прямо продолжив древнюю рыцарскую традицию ритуально-игрового прославления войны. Торжественный слог гренфилловских стихов был вдохновлен восторженной философией битвы: война — героическая игра (из его письма: «Я восхищен войной. Это как большой пикник <...> Я никогда не был так счастлив»⁷⁰); боевой порыв — проявление универсальной природной энергии («Тот, кто сражается, от солнца / Берет тепло и жизнь от цветущей земли»⁷¹); смерть в бою — вершина человеческой судьбы («Тот мертв, кто не сражается; / Кто умер, сражаясь, тот восстал»⁷²). Сражение увидено Гренфиллом как праздник, разворачивающийся в космическом масштабе оды: «Вся блистающая небесная компания / Принимает его [бойца] в свое высокое братство...»⁷³ Ярость воина сродни восторгу одического поэта: она столь же внезапно «воспламеняет», «ослепляет», доводит до самозабвения, вырывает из обыденности («И когда вспыхивает огненное мгновение, / И забывается все иное, / И только радость битвы берет / Его за горло и превращает его в слепца»⁷⁴).

Сонет Р. Брука составляет контрастную пару к стихотворению Гренфилла: праздничный ритуал «В бою» дополняется погребальным ритуалом «Солдата»; лирический герой Брука — не просто боец и поэт в одном лице, он еще и оратор, заранее произносящий надгробную речь самому себе («Если я умру, думайте обо мне только так...»⁷⁵). В этой речи отчетливо слышны одические интонации — в имфатическом, заклинательном повторе слов «Англия» и «английский» («есть иноземный уголок, который будет вовеки Англией»⁷⁶; «прах, который Англия выносила, в который вдохнула разум»⁷⁷; «английская плоть, дышащая английским воздухом»⁷⁸, «мысли, данные Англией»⁷⁹, «мир в сердцах под английским небом»⁸⁰); в форсировании эпитетов («в изобильной земле скрыт изобильнейший прах»⁸¹), нагнетании глагольных форм (плоть, «омытая реками, освещенная солнечными лучами родины»⁸²).

Рыцарский жест Брука, успевшего незадолго до своей смерти воспеть ее высокий жертвенный смысл, инициировал ряд официальных ритуальных мероприятий. Весть о гибели поэта пришла через неделю после публикации стихотворения, начинающегося со слов «Если я умру...» — и вскоре уже настоятель собора св. Павла процитировал этот сонет в своей пасхальной проповеди. Все способствовало созданию мифа о поэте, «юном золотом Аполлоне» (Э. Томас), герою и мученике, — даже то, как, где и когда он умер; об этом много и вдохновенно говорили в памятных речах. Смерть на берегу Эгейского моря от заражения крови напоминала о судьбе лорда Байрона, остров Скирос, где Брук был похоронен, связывали с именем Ахилла, а день похорон — с именами Шекспира и св. Георгия⁸³. Некролог был написан самим У. Черчиллем и опубликован в «Таймс»: «Радостный, бесстрашный, разносторонне талантливый, глубоко образованный, являющий классическую симметрию духа и тела, ведомый к <...> высокой цели, он воплощал в себе все, что должно быть в одном из благороднейших сынов Англии...»⁸⁴

В сознании британцев Брук еще долго олицетворял уходящую эпоху воинской славы; его памяти посвящали панегирики и оды (Ф. Ледвидж: «Облака, передайте ему, что Англия помнит о нем»). Именно автору «Солдата» суждено было поставить точку в трехвековой истории английской героико-патриотической поэзии⁸⁵.

Но за год с небольшим, отделяющим «Павшего субалтерна» Эсквита от «Мертвого боша» Грейвза, восприятие войны резко изменилось. Чем дольше продолжалась война, тем меньше оставалось поводов для героических порывов в стихах. Применение особо эффективных средств поражения (дальнобойной артиллерии, авиации, танков, отравляющих газов), затяжной характер боев (многомесячное сидение в окопах, сменяющееся многомесячными кровопролитными наступлениями и отступлениями), невероятная массовость сражений и тяжесть потерь — все это подрывало самые основания прежней военно-героической традиции. Окончательный перелом произошел после сражения на Сомме (июль — ноябрь 1916 года). Только в первые дни битвы английская армия потеряла 60 тыс. человек, всего же — 420 тыс.; при этом наступление союзников закончилось неудачей.

Символично, что эти события знаменовали личную и политическую катастрофу семейства Эсквитов: брат поэта погиб на фронте, а отец — тогдашний премьер-министр Великобритании — был вынужден подать в отставку. Скорая отставка грозила и высоким поэтическим жанрам, представителем которых выступал единственный оставшийся в живых сын бывшего премьер-министра.

Дальнейшая дегероизация военной поэзии была неизбежна. Общий тон до Соммы еще можно было выразить в жертвенной патриотической молитве; так, за два дня до наступления У. Ходжсон писал «Господи, помоги мне умереть [со славой]» (убит в первый день на-

ступления). После Соммы стала гораздо уместнее молитва об избавлении от ужасов войны, забвении и дезертирстве: «Иисус, пошли мне сегодня рану!» (З. Сассун⁸⁶).

Первой реакцией на события лета-осени 1916 года была растерянность; «Кто установил такой закон, что люди должны умирать в лугах?» — смятенно вопрошал Л. Коулсон (погиб через несколько дней после того, как написал это стихотворение). Позже недоумение вылилось в протест, солдатские вопросы стали звучать как обвинения властям. Первым на это решился З. Сассун, за ним последовал У. Оуэн и многие другие — «окопные поэты» (так вскоре их стали называть); *их стихи о войне стали стихами против войны*.

В контексте протестной «окопной поэзии» «Мертвый бош» Грейвза, с его шокирующим описанием трупа, — вовсе не исключение. Поэты-солдаты все как один заворочены смертью; они не могут оторваться от зрелища агонизирующих тел, разлагающихся трупов, растущих груд мертвецов, разъятых останков, разбросанных вдоль траншей: «шатающаяся падаль, привязанная к телеге» (Р. Олдингтон); «зеленые неуклюжие ноги, «голые гниющие ягодицы», «пучки волос», «сплюснутые головы» (З. Сассун⁸⁷). «Разнообразно-однообразные» ужасы «оптовых смертей»⁸⁸ обрушиваются чуть ли не на все пять чувств читателя, усиливая зрительный шок воздействием на осязание:

Savage, he kicked a soft, unanswering heap,
And flashed his beam across the livid face
Terribly glaring up, whose eyes yet wore
Agony dying hard ten days before;
And fists of fingers clutched a blackening wound
(З. Сассун⁸⁹);

обоняние:

Only the dead were always present — present
As a vile sickly smell of rottenness...
(А.Г. Уэст⁹⁰);

слух:

The wheels lurched over sprawled dead
But pained them not, though their bones crunched,
Their shut mouths made no moan.
They lie there huddled, friend and foeman...
(И. Розенберг⁹¹).

Но вот что важно при этом: почти всегда с описанием трупа сочетается прямая инвектива или пародия на высокий жанр.

Приведем аналогию из живописи: зрелище самой кровопролитной схватки на картине, написанной в традиционном батальном жанре,— вовсе не страшно, зато эффектно и импозантно. Таково, например, полотно К. Уильямса, посвященное как раз тем событиям, о которых свидетельствует Р. Грейвз («Бой в лесу Мамец», 1918). На батальной картине трупы подхвачены водоворотом классической S-образной композиции⁹²; будучи частью динамического целого под знаком высокого героизма, они не пугают — ни неестественным цветом лица (фигура ниже центра картины), ни неестественными позами (фигура в нижнем левом углу картины⁹³).

Приемы Грейвза оказываются гораздо ближе к немецкому авангардному искусству — например, к гротескным офортам и картинам Отто Дикса, в которых предельное отчаяние экспрессионизма сочетается с скрупулезностью деталей в духе «новой вещественности». Полусгнившие тела, запечатленные в непринужденных позах, словно на отдыхе («На склонах Клери-на-Сомме», 1924), или пейзаж после битвы, выдержанный в трупно-зеленом колорите («Фландрия», 1934–1936)⁹⁴ — помимо прочего, это атака на баталистов, продолжающих традицию по прямой (О. Дикс: «Война — нечто скотское: голод, вши, грязь и этот безумный шум. И всё не так. Понимаете, до моих ранних картин я чувствовал, что одну сторону действительности просто никогда не изображали,— безобразную»⁹⁵).

По сути, то же у Грейвза. Ведь что предшествует в его стихотворении картине с разлагающимся мертвецом? Пассаж, направленный против возвышенной риторики:

To you who'd read my songs of War
And only hear of blood and fame,
I'll say (you've heard it said before)
«War's Hell!» and if you doubt the same,
Today I found in Mametz Wood
A certain cure for lust of blood...⁹⁶

Для того, кто «только слышал о крови и славе», кто не понимает истинного значения слов «Война — ад», вид мертвого тела должен стать «лекарством» — от «жажды крови», внушенной эпической и одической традициями.

Еще резче, еще определеннее выпад Оуэна в «Dulce et Decorum Est». Подробно перечислив симптомы отравления газом:

И если б за повозкой ты шагал <...>
И видел бель белков, зубов оскал
На голове повисшей, полумертвой,
И слышал бы, как кровь струей свистящей
Из хриплых легких била при толчке,

Горькая, как ящур
На изъязвленном газом языке... —

поэт заканчивает яростным выпадом против одической формулы воинского долга и славы. Если бы ты всё это видел, обращается он к читателю,

Мой друг, тебя бы не прельстила честь
Учить детей в воинственном задоре
Лжи старой: Dulce et decorum est
Pro patria mori.

(Пер. М. Зенкевича)

За саркастическим цитированием оды Горация «К римскому юношеству» («И честь, и радость — пасть за отечество» — пер. А. Семёнова-Тян-Шанского) стоит не просто призыв освободиться от власти героической риторики, но и своего рода диагноз: *между мучительной смертью солдата и высокими словами есть связь.*

Эта мысль развернута в сатире Форда М. Форда «Тот твой подвиг» («That Exploit of Yours»). В стихотворении описывается встреча в аду двух солдат противоборствующих армий — англичанина, заколупотого в зад вилами при попытке украсть яблоки, и немца, свалившегося с лошади на трамвайные пути. И вот что они говорят друг другу:

These two
Meeting in the vaulted and vaporous caverns of Hell
Exclaim always in identical tone:
«I at least have done my duty to Society and the Fatherland!»
It is strange how the cliché prevails <...>
For I will bet my hat that you who sent me here to Hell
Are saying the selfsame words at the very moment
Concerning that exploit of yours⁹⁷.

Этими клише о «подвиге», о «долге перед Отечеством» и выложена дорога в ад. «Старшие» видели в воодушевляющих речах свое «благое дело», а оказалось, что сами эти речи были преступлением, — и не только потому, что они разошлись с действительностью. Для тех, кто «кое-что понял» в этой войне, славословие и восторженные призывы — это *причина*, а ужасы войны — *следствие*: красивые стихи наполняют лазареты, торжественные проповеди о служении государству чреватые смертью. Дифирамбы в честь «юных героев» убивают обыкновенных юнцов. Таким образом, официальные жанры не менее опасны, чем новейшие виды оружия. Бациллы войны скрываются в высокой риторике.

Значит, необходимо атаковать официальные жанры, воспевающие войну, а для этого — описывать агонию, смерть, разложение; неслучайно, говоря о своей поэтической миссии, З. Сассун прибегает к военной метафоре: «Мои окопные опыты были подобны ракетам, выпущенным, чтобы осветить тьму»⁹⁸. Все средства хороши в борьбе с «языком и пером, управляющими» умами и душами⁹⁹, с «грязной литературой славы»¹⁰⁰, гласящей на разные лады: «язык романтики и мелодрамы ныне стал истиной» (Дж. Мюррей)¹⁰¹; «счастлив тот, кто может умереть с мыслью, что во время этого величайшего всеобщего кризиса он выполнил свой долг перед страной до конца» (А. Конан-Дойл)¹⁰²; «блеск выхваченного из ножен меча должен пробудить нас от летаргии...» (Э. Госс)¹⁰³; Германия «будет принуждена стать на колени» (лорд Китченер)¹⁰⁴; «мы боремся, мы сопротивляемся, мы победим <...> Выше сердца!» (Ж. Клемансо)¹⁰⁵. Против приемов традиционной риторики поэты-солдаты использовали как «чужое слово» (перечень страшных фактов — с киплингеской установкой на репортаж или солдатский сказ), так и авторское слово (или отчаянную риторику, проникнутую иронией и сарказмом, или оцепенелое слово на грани немoty).

Используя сильные поэтические средства, «окопные поэты» внушали: старые «возвышенные» понятия и «значительные» предметы с началом войны потеряли свой прежний смысл.

Многие чувствовали нечто подобное во время и после войны; так, например, Г. Джеймс еще в 1915 году горько сетовал: «Война истощила (has used) слова; они ослабли, износились (deteriorated), как устает автомобильный мотор; они, как миллионы других вещей, оказались за эти шесть месяцев более перенапряженными (overstrained), расшатанными (knocked about), лишенными внешнего благообразия (voided of the happy semblance), чем за все долгие предшествующие века»¹⁰⁶; в 1922 году Э. Уортон устами своего персонажа (роман «Сын на фронте») подвела итог: «Я осознавал, как испарилось значение множества старых слов, как будто грандиозная авария выбила из них сдерживающие клапаны (general smash-up had broken their stoppers)»¹⁰⁷. Но поэты-солдаты не собирались ограничиваться одним лишь диагнозом — они стремились лечить, их горьким лекарством была «правда».

Почему это существительное, одно из немногих, сохранило свой благородный статус для военных поэтов? Во многом потому, что оно не было скомпрометировано связью с высокими жанрами, обслуживающими войну. Так, по убеждению У. Оуэна, «правда» тем и ценна, что она — *по ту сторону героических жанров* — и вытаскивает из их круга другое слово — «война»: «Эта книга не о героях. Английская поэзия не готова говорить о них. <...> [Эта книга] не о подвигах (deeds), государствах (lands), не о чем-то вроде славы, чести, силы, величия, господства или власти, а только о Войне. <...>

Все, что поэт должен делать сегодня,— это предупреждать. Вот почему истинные поэты должны быть *правдивыми* (курсив мой.— М.С.).

«Ракета» правды должна по-новому осветить слова и вещи. «Атака» теперь — это бегство «вперед». «Храбрость» — это десятикратный «страх». Все теперь наоборот: прежние ценности обесценились, прежние пустяки наполнились смыслом. «Высокое» и «низкое» поменялись местами: если кто-то толкует о «высоких чувствах», то надо понимать, что это низкая ложь.

Последняя же правда, призванная раз и навсегда отменить военную героику,— это труп солдата.

Два соловья, или бессилие романтической риторики

Но во лжи уличаются не только пропагандистские жанры. «Доверие пошло к черту» («das Vertrauen ist zum Teufel») — этой фразой из дневника немецкого генерала Мольтке-младшего можно было бы охарактеризовать отношение поэтов-солдат к высокому слогу как таковому, во всех его видах и проявлениях.

Взять хотя бы невинную метафору «розовоперстое утро» («At an hour before the rosy-fingered / Morning should come...»), с которой начинается стихотворение Э. Бландена «Налет на окопы возле Хуга»: зачем поэт повторяет ее так настойчиво — трижды?

Сначала кажется, что это просто ирония: в первой строке стихотворения «пальцы зари» указывают на традиционный торжественный зачин в героических жанрах (от «розовоперстой Эос» в гомеровской «Илиаде» к олицетворениям Утра, Зари и Солнца в придворной оде XVIII века¹⁰⁸), до смешного не соответствующий пейзажу войны.

Но во второй и третьей строках ирония становится поистине иловещей. Метафорический эпитет внезапно реализуется: «розовые пальцы» удлиняются, странно изгибаются, множатся; и вот уже условная формула, рудимент старой поэтики, буквально воплощается в жизнь — действительно, лучи, подобно пальцам, трогают землю, шарят по ней, ищут. Так совершается отвратительная метаморфоза — словно из старой поэтики вылупляется метафорический монстр и замещает собой природу. Вместо лучей олицетворенного Утра ночное небо прорезают вражеские прожекторы, лихорадочно ищущие новые живые мишени для воздушной бомбардировки; вместо рассветного зарева небо освещается «ложными зорями» смертоносного воздушного огня («false dawns fan-flashed»):

Through the black reached strange long rosy fingers;
All at one aim

Protending and bending: down they swept,
Successions of similar after leapt
And bore red flame

To one small ground of the eastern distance,
And thunderous touched.
East then and west false dawns fan-flashed
And shut, and gaped; false thunders clashed¹⁰⁹.

И, наконец, в пятой и шестой строфах трагическая ирония переходит в мрачный сарказм:

Nor rosy dawn at last appearing
Through the icy shade
Might mark without trembling the new deforming
Of earth that had seemed past further storming.
Her fingers played,

One thought, with something of human pity
On six or seven
Whose looks were hard to understand,
But they ceased to care what hand
Lit earth and heaven¹¹⁰.

Создается впечатление, что лирический герой Бландена, будучи обманутым старой риторикой, с ее взбесившимися тропами, теперь в отчаянии цепляется за *романтическую риторiku* как за последнее средство придать происходящему хоть какой-то смысл. Он всеми силами старается вызвать в себе подобие «эмоциональной иллюзии» («pathetic fallacy»), надеясь, по примеру поэтов-романтиков XIX века, вновь поверить в тождество человека и природы, в ее сочувствие и соучастие¹¹¹. Метафора «розовые пальцы зари» в очередной раз переосмыслена: в их нежных касаниях хочется искать утешения, человеческого участия («Her fingers played / <...> with something of human pity...»). Но иронические оговорки — «как кто-то мог подумать» («one thought»), «что-то вроде» («something of») — сводят на нет усилия романтического воображения и готовят безотраднo-саркастический финал стихотворения: метафора замыкается на трупах солдат, а им все равно, «чья рука освещает землю и небо» («But they ceased to care what hand / Lit earth and heaven»).

«Окопные» стихи обладают огромной разрушительной силой, и жанры романтической высокой лирики несут от них не меньший урон, чем «официальная» героическая традиция. Примером тому служит стихотворение У. Оуэна «Exposure», взятое в сравнении со знаменитой «Одой к соловью» Дж. Китса.

Известно, что Ф.С. Фицджеральд назвал свой роман цитатой из китсовской оды — «Ночь нежна» («Tender is a Night»). Многие помнят, что в одном из ключевых эпизодов романа «Смерть героя» Р. Олдингтона также звучат строки «Оды к соловью». В романе Олдингтона строки Китса предваряют катастрофу Первой мировой войны, становятся обвинением довоенному быту, всей довоенной цивилизации. В романе Фицджеральда слова из оды становятся ключом к послевоенной ситуации — к судьбам тех, кто вернулись с фронтов Первой мировой, но так и остались «потерянным поколением». Менее известен данный случай обращения к «Соловью» Китса — в стихотворении, написанном Оуэном в самый разгар войны, в феврале 1917 года. На уровне явного сюжета в стихотворении развернут внутренний монолог лирического героя в ночную смену на передовой; на уровне скрытого сюжета — диалог поэта с «Одой к соловью» Китса.

Диалог через сто лет начинается с первых слов «Exposure». «My heart aches...» — зачин оды Китса. «Our brains ache» — отзывается лирический герой Оуэна. Каждая деталь важна в этом полемическом цитировании.

Местоимение «ту» в конечном счете указывает на универсальное значение личного, лирического опыта, становится романтической гиперболой личности. Местоимение «our» у Оуэна означает разрыв с романтической традицией: грандиозной личности, всемогущего лирического «я» больше нет — и не может быть: «я» поэта отныне неразличимо в солдатской массе, но зато *безгласная масса через это обезличенное «я» обретает голос и может свидетельствовать о том, что по ту сторону человеческого.*

Конечно, неслучайна и другая замена слова — «brain» вместо «heart». «Боль сердца» — это метафора «ощипления», предшествующего порыву поэтического вдохновения, чуду лирического преобразования. Исходное настроение «Оды к соловью» — «уныние», бессильная тоска:

Как больно сердцу: песнь твоя гнетет
Все чувства, точно я цикуту пью,
И зелье дрему тяжкую несет,
Меня склоняя к смерти забытью...

(пер. И. Дьяконова)

Тот же мотив звучит и в других великих романтических одах. «Откровения бессмертия» Вордсворта начинаются с элегической формулы: «Ныне все уже не так, как было прежде» («It is not now as it hath been of yore»). Оплакивается потерянный дар — первоначального видения, преобразующего мир. Исходная антитеза соответствует схеме пасторальной элегии: радость, слава и красота окружающе-

го мира контрастируют с унынием поэта, отчужденного от природы, утратившего свою с ней исконную творческую связь. Ситуация повторяется в зачине «Уныния» С.-Т. Колриджа (1802):

Без боли горе, сердца сон тупой,
Души унынье, пустота и мрак...
(пер. В. Рогова)

П.Б. Шелли в своей «Оде Западному Ветру» предается этому настроению всего в двух стихах: «Я упал на тернии жизни, я истекаю кровью! / Тяжелый груз часов сковал и согнул / Того, кто подобен тебе [Ветру]» («I fall upon the thorns of life! I bleed! / A heavy weight of hours has chained and bowed / One too like you»). В переводе Б. Пастернака для выражение уныния оставлено и вовсе лишь одно полустихие («Но я сражен»).

И все же ясно: без этой тоски не было бы романтической оды. Изначально протагонист романтической оды находится на грани творческой смерти; чтобы возродиться к жизни, необходим прорыв, экстатический восторг. Преодолевая «уныние», поэт должен «воспарить», «зажечься», «опьяниться», впасть в высокое «безумие».

Не случайно совпадение рифмованной пары «grief — relief» («тоска» — «облегчение») в одах 1802 года — «Откровениях бессмертия» Вордсворта и «Унынии» Колриджа. В «Оде» Вордсворта тоска («grief») разрешается («relief») восторгом. В «Унынии» же слово «relief», но с отрицательной частицей, предсказывает бурный поворот шестой строфы (после отталкивания: «Прочь, мысли-змеи! Не душите ум, / Что явью удручен» — пер. В. Рогова).

В «Оде к соловью» Дж. Китса поворотной становится едва ли не каждая строфа стихотворения. Еще в первой строфе стихотворения поэт пребывает в оцепенении и «погружается в Лету»; он отделен от своего адресата — Соловья, но не завидует его счастью и не стремится к нему. Но уже со второй строфы он одержим стремлением к Соловью и с каждой новой строфой — все больше: во второй строфе он пытается прорваться к Соловью через «опьянение» («О, мне бы сок лозы...»), в третьей — через экстатическое сновидение («С тобой растаять, унести, забыть / Все, что неведомо в глуши лесной»), в четвертой — на крыльях поэзии (с эмфазой: «Away! Away!» — «Прочь! Прочь!» — пер. И. Дьяконова).

В оде Китса — две кульминации: первая — в четвертой строфе, когда цель кажется достигнутой («Вот я с тобой!» — пер. В. Рогова), вторая — в шестой строфе когда достигается высшая точка восторга. Знаком «взлета» становится укороченная строка: «В экстазе...» («In such an ecstasy»). В «Оде к Западному Ветру» скрытые принципы романтической оды выражены отчетливо и прямо. Идея восторга декларируется здесь тотчас же вслед за отчаянными строками о «тяжес-

лом грузе часов». Отчаянье сменяется восторженным императивом, обращенным к Ветру:

Развей кругом притворный мой покой
И временную мыслей мертвечину.

(пер. Б. Пастернака)

В переводе упущена ключевая формула оды — «new birth»: одический восторг призван дать поэту «новую жизнь». Так преобразуется одический миф в романтической оде.

Но вот в «Exposure» Оуэна вместо «heart» сказано «brain» — и тут же слова насильно отбрасываются к их буквальному значению: это уже не романтическая метафора — сердце, тоскующее в ожидании вдохновения, а сухой диагноз: больное сознание, состояние на грани помешательства. Если в романтической оде лирического героя ждут приключения и чудеса, то в стихотворении Оуэна вообще нет никакого поступательного движения — мысли и чувства ходят по кругу. Вдохновенная речь романтической оды сменяется бормотанием мономана. Именно поэтому рефрен «Exposure» — «But nothing happens» — воспринимается как выражение ужаса и безнадежности. Казалось бы, эта фраза: «но ничего не происходит» — должна быть сказана с облегчением: не происходит ведь ничего страшного — ни атаки, ни бомбежки... Но на уровне скрытого сюжета, в диалоге с романтической одой, эта фраза значит: нет и не может быть никакого поэтического чуда, вообще никакого лирического события. Поэзия бессильна — остается только сумасшедшее бормотанье на грани немоты.

Важно, что этот рефрен звучит в укороченной строке. В романтической оде и прежде всего в «Оде к соловью» укороченная строка — это знак высокой пиндарической традиции, с ее неперменной ритмией разностопного стиха. В этой традиции чередование строк с разным количеством слогов ассоциируется с поэтической свободой, импульсивностью боговдохновенного певца. А что же у Оуэна? Короткая строка в его стихотворении — каждый раз тупик, возвращение к исходной точке.

В укороченных строках «Exposure» рефрен «But nothing happens» сменяется вопросами. И это тоже полемический жест. В романтической оде вслед за кульминацией «дионисического движения» обычно наступало «отрезвление», возвращение в будничный мир. Итогом борьбы и смены настроений становились вопросы. Так, «Ода к соловью» завершалась нотой сомнения:

Исчезла музыка — и был ли соловей?
Я слышал звуки — или то был сон?

(пер. И. Дьяконова)

В «Exposure» задаются вопросы иного рода. Недоуменное «What are we doing here?» («Что мы здесь делаем?») в следующем вопросе отзывается консонантной рифмой, «парарифмой», впервые опробованной Оуэном именно в этом стихотворении: «doing» — «dying»: «Is it that we are dying?» Вопросы эти не дают никакой лазейки в мир становления, в них ни в коей мере нет игры разнообразных возможностей, нет и надежды. В коротких строках трех последних строк следуют ответы: «We turn back to our dying» («Мы возвращаемся к умиранию»); «For love of God seems dying» («Господня любовь, похоже, умирает»); «Мы отторгнуты от Бога»). И заканчивается стихотворение все тем же навязчивым рефреном: «But nothing happens».

И у Китса, и у Оуэна лирические герои вглядываются во мрак: у Китса — в восторженном порыве к Соловью, у Оуэна — в привычном страхе и тупом отчаянии. В обоих стихотворениях явь сменяется грезой. Но если в «Соловье» греза становится полетом «на крыльях поэзии», то в «Exposure» она ассоциируется с зарыванием в землю. Впрочем, солдату отказано и в безопасной норе, и в кладбищенском покое. Перед забывшимися солдатами проходят видения всех тех простых существ, воспетых романтиками, — не возвышенного соловья, а сверчка (как будто из «Кузнечика и сверчка» Китса), дрозда (может быть, залетевшего из стихотворения Китса «Что сказал дрозд» или «О песни дрозда» Р. Бернса), «невинной мыши», напоминающей о знаменитом стихотворении того же Бернса. И что же? Этот мир — их дом, — сказано в «Exposure», — куда нам закрыты двери. «Nor ever suns smile true on child, on field, or fruit» («Никогда больше не улыбнутся солнца ребенку, полю, или плоду») — таков ответ Оуэна на строки из «Откровений бессмертия» Вордсворта:

And the children are culling
On every side
In a thousand valleys far and wide,
Fresh flowers; while the sun shines warm...¹¹²

Что, помимо ужаса войны, хочет высказать Оуэн этим своим «никогда»? Война требует от поэта подвести итоги — не только итог военно-патриотической поэзии и ее лживым формулам, но и высокой лирики в целом.

Никогда, по убеждению «окопных поэтов», певец более не сможет всей душой предаться «эмоциональной иллюзии» («pathetic fallacy»); об этом ясно свидетельствует еще одно стихотворение, являющееся парафразом «Оды к соловью», — «Возвращаясь, мы слышим жаворонков» Розенберга. Лирический герой здесь слишком хорошо знает: ни одному «поэтизму» уже нельзя доверять. Вместо китсовского «Ночь нежна...» («Tender is the night...») он начинает:

«Ночь мрачна» («Somber the night is»), ибо все в ней чревато скрытой угрозой («And though we have our lives, we know / What sinister threat lurks there»). И даже вдруг охватившему поэта «восторгу» романтической оды, вызванному волшебным пением жаворонков: «But hark! joy — joy — strange joy. / Lo! heights of night ringing with unseen larks»¹¹³ — нельзя отдаться вполне, нельзя, подобно лирическому герою Китса, «раствориться в темном лесу»¹¹⁴: тьма, одарившая песней, в следующий миг может убить («Death could drop from the dark / As easily as song...»¹¹⁵). На войне все отравлено (ср.: «poison-blasted track») ложью — все, кроме смерти. В стихотворении Бландена обманчиво предрассветное небо, скрывающее в себе «лютую правду» («fierce truth») воздушного налета; в стихотворении Розенберга — обманчивы и волшебная музыка леса («Music showering on our upturned list'ning faces»¹¹⁶), и экстатическая «радость» поэта, и те видения, которые навеяны звоном жаворонков. Образы седьмой строфы «Оды к соловью» (волшебные трели — «Charm'd magic casements, opening on the foam / Of perilous seas, in faery lands forlorn»¹¹⁷) вдохновляют поэта-солдата на сновидческие сравнения:

... But song only dropped,
Like a blind man's dreams on the sand
By dangerous tides,
Like a girl's dark hair for she dreams no ruin lies there,
Or her kisses where a serpent hides¹¹⁸.

Но ни одно из этих видений ни на миг не дает забвения ужасов этого мира — в каждом сравнении подвох, ловушка, предвиденье неизбежной скорой смерти. И пусть радость в розенберговских «Жаворонках»: «But hark! joy — joy — strange joy» — так напоминает романтический порыв («Откровения бессмертия» Вордсворта: «I hear, I hear, with joy I hear»), поэта-солдата не спасет даже и «внезапный восторг» оды: только вспыхнув, одическое «пламя» сведено на нет сомнением и страхом.

Через несколько лет будет написан еще один эпилог к истории военной оды — «Ода павшим конфедератам» (1926–1936) А.Тейта, американского поэта, стремившегося вскоре после Первой мировой переосмыслить английскую пиндарическую традицию. Ода Тейта посвящена не только памяти конфедератов, но и памяти самого жанра; это ода о невозможности написать оду. Но почему же? Поэт не верит в славу конфедератов? Не в этом дело. *Он не может поэтически воскресить конфедератов, потому что он не верит в собственный восторг.* Если одический восторг отныне невозможен, если не действует «истинная иллюзия» одического мифа, то остается пропеть реквием пиндарической оде.

Военные поэты расстаются не только с одой — они вообще теряют веру в жанровое слово. Им кажется, что после битвы на Сомме никогда уже поэт не сможет воспеть, например, соловья. Никогда не сможет воспарить на крыльях вдохновения. Он не сможет ничего изменить не только в этом мире, но и в самом себе. Поэту остается одно — свидетельствовать.

Две цитаты из Вордсворта и три выхода из жанрового тупика

Итак, поэты-солдаты, вольно или невольно, отрицают власть жанра. Но что они предлагают взамен?

Неслучайно Оуэн в «Странной встрече» заявляет свою «магистральную» тему, цитируя завершающие строки «Откровений бессмертия» Вордсворта: «To me the meanest flower that blows can give / Thoughts that do often lie too deep for tears» («Во мне самый простой цветок может вызвать / Мысли, которые часто лежат слишком глубоко для слез»). Таким образом, автор «Странной встречи» хочет поднять «несказанную правду» («truth untold») военной поэзии на ту же высоту великих романтических тем — таких как «единство человека и природы». Персонаж оуэновского стихотворения (встреченный лирическим героем в подобию дантова Ада) говорит не просто о правде, а об «истинах, слишком глубоких для порчи» («truths that lie too deep for taint»). Тема, провозглашаемая Оуэном, — «страдание, углубившееся до со-страдания»; «большая любовь» («greater love»), ставшая «слишком глубокой» для ужаса и боли.

Но вот другая цитата из «Откровений бессмертия» — в стихотворении Розенберга «Свалка Мертвых»; здесь тема сострадания, на которую столь серьезную ставку делал Оуэн, упирается все в тот же «тупик бытия» — мертвое тело.

A man's brains splattered on
A stretcher-bearer's face;
His shook shoulders slipped their load,
But when they bent to look again
The drowning soul was sunk too deep
For human tenderness¹¹⁹.

Вордсвортовская формула «too deep for» выворачивается здесь наизнанку: истинная глубина для автора «Свалки» — это пропасть бессмысленной смерти, человеческое же сочувствие остается чем-то поверхностным и бесполезным.

В сравнении с суровой безнадежностью Розенберга проявляется наивность истерической восторженности оуэновской «большой люб-

ви». Фраза: «слишком глубоко для человеческой нежности» — напоминают любому, кто пытался бы возвысить эту тему (Оуэн: «Мой предмет — это Война и Сострадание на войне. Поэзия — в сострадании»), что «правда» труп для нее столь же опасна, как и для прочих больших тем. Описание фронтовых ужасов, столь разрушительное для традиционных жанров, не проходит безнаказанно и для самой военной поэзии — «контуженных стихов» («shell-shocked poems»), по меткому выражению Г. Ньюболта¹²⁰. Подобно мономанам заворужено кружа около умирающих и мертвых, поэты-солдаты не в силах оправиться от шока; сосредоточенным на том, чтобы передать «смятение воплей и стонов»¹²¹, им слишком трудно прорваться к положительному смыслу — к «мыслям, слишком глубоким для слез».

Как известно, оуэновская попытка совместить шоковое воздействие на читателя с проповедью «слишком глубокой правды» вызвала резкую критику У.Б. Йейтса: «Он [Оуэн] весь кровь, грязь и леденец на палочке» («He is all blood, dirt and sucked sugar-stick»)¹²². «Кровь» и «грязь» — это страшные факты войны, не преобразованные жанровым словом и потому так и оставшиеся на «нулевом» уровне инстинктивного восприятия. «Ноль» («Zero») — так и назвал свое стихотворение Э. Бланден: я в состоянии ощущать — горько размышляет его лирический герой — только кровь («His red blood now is the red I see, / The swooning white of him, and that red»¹²³) и будничные страхи войны («These bombs in boxes, the craunch of shells / The second-hand flitting round; ahead!»¹²⁴); «просто это то, для чего мы рождены — ни для чего больше»¹²⁵, — заключает отчаявшийся «кузник войны»¹²⁶. Это та цена, которую «окопные поэты» платят за фронтовую «правду».

Для объяснения уничижительного эпитета «леденец» лучше всего прибегнуть к комментарию самого Йейтса: «пассивное претерпевание не есть тема поэзии»¹²⁷ — таков его приговор оуэновской «поэзии сострадания». Это чувство, настаивающее на своей исключительности, не укорененное в жанровой традиции, тоже в итоге сводится, по мнению Йейтса, к первичному инстинкту — сентиментальной жалости, за которой стоит детская жалость к себе. Как заметила Л. Гинзбург, «само себя гложущее несчастье никогда не загорится трагическим огнем»¹²⁸.

Дело «окопных поэтов», хотя бы они того или нет, — разрушение жанра: ода у них превращается в отчаянную инвективу, баллада — в шокирующий фрагмент, элегия — в вопль ужаса и сострадания, описательная поэзия — в каталог страшных картин смерти и разрушения, медитация — в растерянное бормотание или истерическое хождение вокруг какой-нибудь навязчивой идеи. Итогом их атаки на официальную риторику становится промежуточность «минус-жанра», фрагментарность полуразрушенной жанровой системы.

Из жанрового тупика английской военной поэзии было три пути.
Первый был предложен тем же Йейтсом — молчание:

I think it better that at times like these
We poets keep our mouths shut, for in truth
We have no gift to set a statesman right¹²⁹.

В свете этих строк становится яснее, почему военная поэзия Второй мировой войны осталась в тени «Большой войны» (этот эпитет прочно связался в сознании европейцев с Первой мировой). Объявление войны поэты встретили молчанием («Кажется, что слова ломаются, как прутики, когда я кладу их на бумагу», — записал С. Спендер осенью 1939 года¹³⁰ и только в 1940 году начали появляться отклики на это событие. Поэты старшего поколения предупреждали: «наша война была нашим поражением» (Г. Рид¹³¹); «поэтам не надо соревноваться с военными корреспондентами» (Р. Грейвз¹³²). Даже тон социально активных оксфордцев был скептически сдержан: «...поэт должен быть устами, а не мегафоном» (Л. Макнис).

С начала войны в критике постоянно поднимался вопрос: «Где же вы, военные поэты?»¹³³ «Бежали из страны», — отвечали одни (намекая на У.Х. Одена¹³⁴); «погибли в Испании», — отвечали другие (имея в виду Дж. Корнфорда, Р. Фокса и К. Кодуэлла). Третьи считали, что наступила эпоха безвременья и военная поэзия вообще едва ли возможна (С. Дэй-Льюис: «По логике нашего времени, / Когда нет тем, достойных поэтического бессмертия, / Мы, жившие благи-ми мечтами, / Защищаем плохое от худшего»¹³⁵). Некоторые (например, Дж. Оруэлл и А. Кестлер) даже подписали манифест «Почему мы не военные писатели?»¹³⁶

Те же, кто нарушили молчанье, в основном повторяли сказанное предшественниками. Так, слова А. Льюиса (1915–1944): «Я не иду убивать. Скорее иду, чтобы меня убили» — отсылают к стихам У. Оуэна. Утверждая правду о войне: «Только боль есть правда», С. Кейес (1922–1943) писал в духе Сассуна. А К. Дуглас (1920–1944) прямо признал: «Розенберг, я только повторяю, что ты уже сказал».

Второй путь — в авангард.

Если традиционные жанры оказались несовместимыми с ужасами войны, еще не виданными в истории, значит слово на грани вопля должно взорвать жанр. Например, «правда» немецких экспрессионистов требует ломки стиховых размеров, отказа от рифм, синтаксических и логических связей — чтобы вместить в поэтическую строку полноту отчаянья и страха:

Небо пошло на тряпки
На бойне ужаса забивают слепцов

(Август Штрамм; пер. В. Топорова)

Военная поэзия готовит почву для новой, модернистской эпохи, которой вскоре предстоит восторжествовать на осколках традиционных поэтических жанров. Э. Паунд на глазах читателя расколет гора-цианскую формулу славы, уже разоблаченную Оуэном, — «*Dulce et decorum est pro patria mori*» — «на бессмысленные кусочки:

Died some, pro patria,
non «dulce» non «et decor»...¹³⁷

После ада войны слова уже никогда не вернутся к своему прежнему состоянию, в лоно традиции; ее уничтожает «хохот вспоротых животов»¹³⁸. Старые формы отныне всегда будут под подозрением — «опять ложь»:

...walked eye-deep in hell
believing in old men's lies, then unbelieving
came home, home to a lie,
home to many deceits,
home to old lies and new infamy¹³⁹.

По логике авангарда, живая история великих жанров завершена и пришло время искать новые формы — по ту сторону жанрового слова.

* * *

Третий путь — восстановление великих жанров через их поэтическое изучение; это путь У.Х. Одена.

Более чем через тридцать лет после окончания Первой мировой войны и вскоре после Второй мировой У.Х. Оден взялся написать эпилог к военной поэзии — в масштабе не только английской традиции, но и всей мировой культуры. Именно такова сверхзадача его стихотворения «Щит Ахилла» (1952). Здесь Оден делает еще более неожиданный ход: он изображает Европу до, во время и после Второй мировой войны через призму «Илиады» Гомера, а «Илиаду» — через призму современности.

Жанровое сопоставление античности и современности задано уже в структуре оденовского стихотворения. «Щит Ахилла» состоит из строф двух типов. В восьмистишиях, написанных трехстопным ямбом («античных», в духе шиллеровской баллады), представлены Гесфест, «ладящий» щит, и Фетида, наблюдающая за работой через плечо бога-кузнеца; этот щит предназначен Ахиллу, собирающемуся мстить за смерть Патрокла (XVIII песнь «Илиады»). Эти строфы сменяются семистишиями, написанными пятистопным ямбом («современными», в духе модернистской поэмы 1920-х годов): в них

изображаются символические эпизоды XX века — перед войной (вторая и третья строфы: войска готовы к бою), сама война (пятая и шестая строфы: казнь пленников — возможно, в концлагере) и, наконец, после войны (восьмая строфа: бытовая сцена, вырастающая в глобальный символ, — хулиган, охотящийся за птицей).

Кроме одной, все «античные» строфы симметричны. Они делятся на две части: в первых четырех строках обозначено то, что хотела видеть Фетида, в следующих — то, что на самом деле изображает Гефест.

Это разделение строф на две части имеет глубокий смысл, который проявляется при их сопоставлении с текстом «Илиады».

Как известно, «изготовление оружия» (XVIII песнь «Илиады») — один из центральных (если не центральный) эпизод поэмы. По словам А. Лорда, «это место в поэме носит мистический характер»; ведь на щите изображен весь мир, как его видит грек: мироздание (земля, море, солнце, звезды и опоясывающий мир Океан) и человек в мире. В мире — значит в трудах (две пастушеские картины, одна мирная, другая — кровавая, представляющая стадо, атакованное хищниками), полисной жизни (два града и два спора — один решаемый судом, другой — войной) и искусствах (пение, игра на лире, пляска). Мир на щите Ахилла предстает единым в своих противоположностях, изображается эпически отстраненно. Например, описание двух городов: суд и война, мирное и насильственное разрешение споров — это два одинаково необходимых условия полисной жизни. Гомер не прославляет и не осуждает, он просто отражает сущее. Вот сцена боя:

Колют друг друга, метая стремительно медные копья.
Рыщут и Злоба, и Смута, и страшная Смерть между ними:
Держит она то пронзенного, то не пронзенного ловит,
Или убитого за ногу тело волочит по сече.

(пер. И. Гнедича)

Эти строки вовсе не означают, что нарушена мировая гармония, в них нет диссонанса; их смысл в другом: и мир, и война — все определяется Необходимостью. Важно и то, что страшный смысл этих строк вовсе не нарушает стилистической гармонии самой «Илиады». Стилль Гомера остается «пластически» стройным и подробным как в описании мира, так и в описании войны; в любой сцене неизменно проявляется «потребность гомеровского стиля не оставлять в тени ничего из того, что хотя бы просто упоминается; все должно обрести пластическую форму»¹⁴⁰.

Вот эту «пластическую форму», эту эпическую гармонию и расщепляет Оден в своем стихотворении. Спрашивается, что обозначено в первых четырех строках «античных» строф «Щита Ахилла»?

В первой строфе — виноградные и оливковые деревья, белокаменные благоустроенные города и корабли, бороздящие бурное море; в четвертой строфе — языческий ритуал с жертвоприношениями; в седьмой строфе — атлеты и плясуны. Что же получается? Фетида хочет увидеть на щите именно то, чем мы, современные люди, любимся и восхищаемся в мире античности. Фетида ждет, что Гефест представит на щите то идеализированное представление об античности, которое питало европейскую культуру на протяжении четырех-пяти веков — с эпохи Возрождения.

Заметим, что в «горизонт ожидания» Фетиды не входит ни одна из кровавых сцен, изображенных на щите в XVIII песни «Илиады». Это знак того, что новоевропейская цивилизация закрывала глаза на все то, что с ее точки зрения представляется страшным и отвратительным в «Илиаде». Восхищаясь поэмой Гомера, человек Нового времени замалчивал, старался не замечать ее столь физиологически подробные сцены насилия и смерти (пример тому — перевод «Илиады» Александром Поупом в начале XVIII века).

Вот в X песни Долон умоляет Диомеда пощадить его:

Рек,— и как тот, у него подбородок рукою дрожащей
Тронув, хотел умолять, Диомед замахнул и по вые
Острым ножом поразил и рассек ее крепкие жилы:
Быстро, еще с говорящего, в прах голова соскочила.

(пер. И. Гнедича)

«Илиада» полна изображением трупов, «бледных, коршунам больше приятных, чем их [героев] супругам» (XI песнь); сокрушенных черепов («...Насквозь пролетела / Медь изощренная, кость проломила и, в череп ворвавшись, / Кровью смесила весь мозг...» — XII песнь; «Мозг по Аякса копьё побегал из главы раздробленной» — XVII песнь) — и тому подобных ужасов. Но ничего подобного одесовская Фетида и вслед за нею современный ценитель Гомера не ожидают увидеть.

Что же они видят?

Все прекрасное в стихотворении только обозначено — как желаемое и несбыточное, все страшное и злое дано «пластически» подробно и зримо — так что каждый может представить себя на месте жертв современной цивилизации.

От мира Гомера в современном мире остается одна только жестокость, а от эпической героики в нем не остается и следа. Не случайно в «современных» строфах нет ни одной боевой сцены. Во второй и третьей строфах героические формулы представлены как средство лживой пропаганды, оболванивающей безличную массу. В пятой и шестой строфе речь идет о расправе одних, наделенных властью, над другими, бесправными и беспомощными. Наконец, как это

ни парадоксально, апофеоз зла представлен в восьмой строфе, изображающей тривиальное хулиганство.

Такова логика оденовской редукции: вместо героической борьбы полубогов — погоня хулигана за птицей, расправа двух над третьим и изнасилование. Но это не отдельные отрицательные явления современной жизни, а знаки тотального наступления Тьмы, торжества Зла. Именно бытовая сцена в восьмой строфе подводит итог поэтическому исследованию войны: ее причина не во внешних обстоятельствах и не в заговоре правящих классов, а в греховной душе каждого единичного человека, в его безблагодатной обыденности:

A ragged urchin, aimless and alone,
Loitered about that vacancy; a bird
Flew up to safety from his well-aimed stone:
That girls are raped, that two boys knife a third,
Were axioms to him, who'd never heard
Of any world where promises were kept,
Or one could weep because another wept¹⁴¹.

Последняя же строфа указывает на корни современной катастрофы — они уходят в глубину античности. В недрах эпоса готовятся грядущие порча и распад: хулиган восьмой строфы и великий Ахилл девятой строфы оказываются на удивление похожими друг на друга в своей механической жестокости («хорошо направленный камень» и «аксиома» «современной» строфы явно перекликается с «железным сердцем» «античной»); дохристианский мир «Илиады» и отпавший от Христа мир послевоенной Европы оказываются в чем-то сродни:

The thin-lipped armorer,
Hephaestos, hobbled away,
Thetis of the shining breasts
Cried out in dismay
At what the god had wrought
To please her son, the strong
Iron-hearted man-slaying Achilles
Who would not live long¹⁴².

Так зеркало, призванное отразить идеальную Элладу, отражает ужасы современной цивилизации. А тщетность надежд Фетиды увидеть в зеркале «мирные города», ритуальные пляски и стройных атлетов кроме всего прочего означает еще и то, что живая история великих жанров, рожденных античной культурой, завершена. Но на их обломках рождается новая «метафизическая» поэзия, соединяющая поэтическое исследование (жанровую реконструкцию и деконструк-

цию) и религиозный подтекст,— поэзия, способная вновь вызывать «мысли, слишком глубокие для слез».

Примечания

- ¹ «Wound in the flag of England, here we lay him...»
- ² «The guns will flash and thunder o'er the grave...»
- ³ «The starshells float above, the bayonets glisten...»
- ⁴ «With arms reversed we go without a sound...»
- ⁵ «...Below the waiting legions lie and listen / To us, who march upon their burial-ground».
- ⁶ «And those who come this way, in days hereafter, / Will know that here a boy for England fell».
- ⁷ «As goes the Sun-god in his chariot glorious, / When all his golden banners are unfurled, / So goes the soldier, fallen but victorious, / And leaves behind a twilight in the world».
- ⁸ «What other winding sheet should now array him, / What other music should salute the brave?»
- ⁹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 341.
- ¹⁰ Там же. С. 125.
- ¹¹ Об этом стихотворении см.: Johnston J.H. English poetry of the First World War. A study in the evolution of lyric and narrative form. Princeton, 1964. P. 76–78.
- ¹² Ibid. С. 462, 464.
- ¹³ См. подробнее: Свердлов М. О жанровом мифе: что воспевают английская ода? // Вопросы литературы. 2002. № 6.
- ¹⁴ Об этом термине см.: Дьяконов И.М. Арханческие мифы Востока и Запада. М., 1990. С. 64.
- ¹⁵ См.: Poems on Affairs of State. From 1620 to this, Present Year. L., 1907 («Victory upon Victory: A Poem on the Success of his Grace the Duke of Marlborough over the French Forces near Tirllemont», 1705. P. 12; «An Ode on the Duke of Marlborough», 1706. P. 12; «An Ode Occasion'd by the Battle of Ramellies». By Mr. B-y; «On the Duke of Marlborough». By Dr. Brady. P. 459).
- ¹⁶ Спор о древних и новых. М., 1985. С. 226.
- ¹⁷ «Но, о моя муза, какие стихи найдешь ты, / Чтобы воспеть яростные полки, сошедшиеся в битве?»
- ¹⁸ Johnson S. The Lives of the Most Eminent English Poets with Critical Observation on their Works by S. Johnson. In Four Volumes. L., 1783. Vol. 2. P. 383.
- ¹⁹ Формула Л.В. Пумпянского.
- ²⁰ См.: Jacobus M. Southeys Debt to «Lyrical Ballads» (1798) // Review of English Studies. № 22 (85). February, 1971. P. 21.
- ²¹ См.: Glen H. Vision and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads. Cambridge, 1983.
- ²² См.: Chamber's Cyclopædia of English Literature. V. 1. XVIII century. Philadelphia; N.Y., 1938. P. 456.
- ²³ Ариштейн Л. Предисловие // Английская и шотландская народная баллада. М.: Радуга, 1988. С. 13
- ²⁴ См.: Виннер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976. С. 204, 208.
- ²⁵ «...In the desert where the dung-fed camp-smoke curled / There was never voice before us till I led...»

- 26 «Hear me lead my reckless children from below / Till we sing the Song of Roland
to the pine».
- 27 «Vulgar tunes».
- 28 «...the Stealer stooping beachward filled with fire, / Till she bore my iron head
and ringing guts».
- 29 В переводе А. Сергеева:
Перед боем, ночью, в час, когда пора
Бога звать или писать письмо домой,
«Стрампти-тампти» повторяет до утра:
«Держись, дружок, рискуй, пока живой!»
- Я Мечты Опора, я Чудес Пророк,
Я за Все, Чему на Свете не Бывать;
Если ж Чудо совершится, дай мне срок
Перестроиться — и в путь ступай опять.
- 30 В переводе А. Сергеева:
Слово все-таки за мной, если, тощий, черный, злой,
В бой выходит пехотинец умирать!
- 31 «They felt that life was fleeting; they knew not that art was long».
- 32 «...though they were dying of famine, they lived in deathless song».
- 33 «There were thirty million English who talked of England's might, / There were
twenty broken troopers who lacked a bed for night. / <...> They asked for a little
money to keep the wolf from the door; / And the thirty million English sent
twenty pounds and four».
- 34 *Барбюс А. Огонь. М., 1986. С. 238.*
- 35 «Я думал: Дьявол — это хмель, / Улыбки женской злая ложь. / Звал Вельзе-
вулом, Сатаной. / Теперь я знаю: Дьявол — вошь» (пер. И. Левицкой).
- 36 Перевод А. Оношкович-Яцыны под названием «Пыль»: «Я-шел-сквозь-ад —
шесть недель, и я клянусь, / Там-нет-ни-тьмы — ни жаровен, ни чертей, /
Но-пыль-пыль-пыль-пыль — от шагающих сапог, / И отпуска нет на войне!»
(в дальнейшем цитируется тот же перевод).
- 37 «Don't-don't-don't-don't-look at what's in front of you...»
- 38 «Seven-six-eleven-five-nine-an'-twenty mile to-day — / Four-eleven-seventeen-
thirty-two the day before...»
- 39 «Count-count-count-count-the bullets in the bandoliers...» («Счет-счет-счет —
пулям в кушаке ведн...»).
- 40 Перевод И. Левицкой: «Я убивал без счета их, / Чтобы увидеть их опять. /
Ни днем ни ночью я не мог / От них спастись и убежать. // Метался я в ноч-
ном бреду, / Их кровью руки обаграл. / Но тем упорней шли они, / Чем
больше я их убивал. // В безумной злобе убивал, / Покуда сил моих хватало.
/ Но шли мучители мои — / Ведь умереть не может Дьявол. // Я думал: Дья-
вол — это хмель, / Улыбки женской злая ложь. / Звал Вельзевулом, Сатаной.
/ Теперь я знаю: Дьявол — вошь».
- 41 «Все-все-все-все — от нее сойдут с ума...»; «Бог-мой-дай-сил — обезуметь
не совсем!»
- 42 См.: *Долгин А.А. Комментарии // Kipling R. Poems. Short Stories. М., 1983.
С. 413.*
- 43 *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 90.*
- 44 Там же. С. 91.
- 45 Там же. С. 83.
- 46 «Урок»: «Итак, чем больше мы работаем и чем меньше мы говорим, тем
лучших мы добьемся результатов».
- 47 «За все, чем мы живем»: «Пробудись и прими войну».

- 48 См. «порубежную» («border») балладу «Битва при Оттерберне» («Баллады Чайлда», 161): «There they fought the day, and all the night».
- 49 См., например популярную балладу «Ученик мясника» («The Butcher Boy»): «No sleep, no rest did the young man get, no rest he could not find»; см. также стилизованную «Балладу Редингской тюрьмы» О. Уайльда: «...And could not understand / How one could sleep...»
- 50 См., например, стилизованную «Ведьмину балладу» викторианского поэта и художника У.Б. Скотта, близкого к прерафаэлитам: «My lusty strength, my power were gone; / Power was gone, and all was gone».
- 51 См. «Плач Пограничной вдовы» («Баллады Чайлда», 47): «He slew my knight, to me so dear; / He slew my knight, and poined his gear».
- 52 См., например, народную балладу «Король Джон и епископ»: «Yea, that shall I do, and make your grace merry...»; стилизованные авторские баллады — «Балладу о старом мореходе» С.-Т. Колриджа («Yea, slimy things did crawl with legs / Upon the slimy Sea»); «Балладу о белой лошади» Г.К. Честертона («Yea, naught for your desire, / Save that the sky grows darker yet»).
- 53 См., например, «порубежную» балладу («Баллады Чайлда», 162): O Christ! it was a griefe to see, / And likewise for to heare, / The cries of men lying in their gore, / And scattered here and there»; «With such a vehement force and might / He did his body gore»; балладу из сборника Т. Перси «Святой Георгий и дракон»: «And after he hath suckt my gore, / Your land shall feel the grief no more»; народную балладу о Крымской войне «Битва при Альме»: «And fourteen hundred Frenchman lay / In their bloody gore at Alma»; «Балладу о белой лошади» Честертона: «And the great kings of Wessex / Wearied and sank in gore».
- 54 См., например, «Охоту у Чивнотских холмов»: «...he rest were slain in Chevy Chase / Under the greenwood tree...»; «Плач Пограничной вдовы» («Баллады Чайлда», 47): «There came a man, by middle day, / He spied his sport and went away, / And brought the king that very night, / Who brake my bower, and slew my knight»; «Битву при Оттерберне»: «Thus was the Douglas slain»; «And many a doughty man was slone»; «Балладу об Уоллесе» («Gude Wallace», «Баллады Чайлда», 157): «...But he has drawn his trusty brand, / And slew them pair by pair».
- 55 Блок А. Сочинения: В двух томах. М., 1955. Т. 2. С. 83.
- 56 «Слившись душами всецело, / Спали на одной постели; / Часто взапуски чесались: / Те же уши обоих ели».
- 57 Invocation — обращение к музе или к объекту воспевания — одна из основных формул и важнейший структурный элемент классической оды.
- 58 «Вступайте, О пушки [одическое обращение], и, как только вы вступите, / Громче возвысьте свои голоса и возвестите [одическое уподобление пушечного грохота поэтическому "гласу"] / Закат больной луны [аллегория декадентства], восход сильного солнца, / Озарившего наши небеса новым и благородным пламенем [аллегория, возвещающая наступление новой героической эпохи и грядущее торжество высокой поэзии]. / Солдат и Поэт ныне едины / И Героическое — больше, чем просто слово [итожающий одический афоризм]. О Николсе см.: Johnston J.H. Op. cit. P. 42–53; Bergonzi B. Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War. L., 1965. P. 62–65.
- 59 Формула Л. Пумпянского.
- 60 «Последний — ни Король, ни бард, но тот самый человек, / Кто, в самом вихре наших бед, / С полуночи до того, как займется медлительный рассвет, / Кричал без перерыва: "Дайте нам снарядов — больше снарядов", и так / Спас Англию; спас ее так же истинно, как / Ее герой героев спас ее много лет назад».

- 61 «Malvern men must die and kill, / That wind may blow on Malvern Hill» («Без
пролития крови...» Дж. Джонсона).
- 62 «Victory crowns the just» («Марширующие вдаль» Т. Гарди).
- 63 «But with the best and meanest Englishmen / I am one in crying, God save Eng-
land...»; «And as we love ourselves we hate her foe» («Это не пустяковый
выбор между лучше и хуже...» Э. Томаса).
- 64 «What stands if Freedom fall? / Who dies if England live?» (Р. Киплинг «За все,
чем мы живем...»).
- 65 «Nay, nay, sweet England, do not grieve! / Not one of those poor men who died /
But did within his soul believe / That death for thee was glorified» (У. Де Ла Мар
«Как покоятся храбрые»).
- 66 А. Гурней.
- 67 См. «Эпитафию наемникам» Э. Хаусмана: «Их плечи поддержали подве-
шенное небо; / Они устояли — и осталось устойчивым основание земли; /
Когда Бог отвернулся, они защитили / И за деньги спасли этот мир» («Their
shoulders held the sky suspended; They stood, and the earth's foundations stay;
When God abandoned, these defended, And saved the sum of things for pay»).
- 68 «There nothing left today / But steel and fire and stone» (Р. Киплинг «За все,
чем мы живем...»).
- 69 «Vitali Lampada»: «Река смерти вышла из берегов, / И Англия далеко, и
Честь — только слово, / Но голос школьника ободряет ряды: / "Мужайтесь!
Мужайтесь! И играйте в игру!"» («The river of death has brimmed his banks; /
And England's far, and Honour a name; / But the voice of schoolboy rallies the
ranks, / "Play up! play up! and play the game!"»).
- 70 Цит. по: *Bergonzi B. Heroes' Twilight*. P. 47.
- 71 «The fighting man shall from the sun / Take warmth, and life from the glowing
earth...»
- 72 «And he is dead who will not fight; / And who dies fighting has increase».
- 73 «All the bright company of Heaven / Hold him in their high comradeship...»
- 74 «And when the burning moment breaks, / And all things else are out of mind, /
And only joy of battle takes / Him by the throat, and makes him blind».
- 75 «If I should die, think only this of me...»
- 76 «...There's some corner of a foreign field / That is for ever England».
- 77 «A dust whom England bore, shaped, made aware...»
- 78 «A body of England's, breathing English air...»
- 79 «...Thoughts by England given...»
- 80 «...Hearts at peace, under an English heaven».
- 81 «...There shall be / In that rich earth a richer dust concealed».
- 82 «...Washed by the rivers, blest by suns of homes».
- 83 Из воспоминаний Э. Марша; см.: *Johnston J.H.* Op. cit. P. 26.
- 84 Цит. по: *Ibid*. P. 27.
- 85 О Бруке см.: *Field A. British and French Writers of the First World War. Com-
parative Studies in Cultural History*. Cambridge, 1991. P. 105–123.
- 86 «O Jesus, send me a wound today» («The Redeemer»).
- 87 «Counter-Attack»:
The place was rotten with dead; green clumsy legs
High-booted, sprawled and grovelled along the saps
And trunks, face downward, in the sucking mud,
Wallowed like trodden sand-bags loosely filled;
And naked sodden buttocks, mats of hair,
Bulged, clotted heads slept in the plastering slime.
And then the rain began,— the jolly old rain!
- 88 Формула из «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама.

- ⁸⁹ «The Rear-Guard»: «В ярости, он пул рыхлую, безответную массу / И осветил фонариком мертвенно-бледное лицо, / В ужасе уставившееся вверх, в глазах же запечатлелась / Мучительная агония десятидневной давности; / И пальцы [судорожно] сжимали чернеющую рану».
- ⁹⁰ «The Night Patrol»: «Только мертвые были всегда [рядом] — / Как отвратительный, болезненный запах гнили...»
- ⁹¹ «Dead Man's Dump»: Колеса [телеги] прыгали по развалившимся мертвецам, / Но не причиняли им боли, хотя их кости хрустели, / Те сжали рты свои, ни стона не роняя. / Они лежали там разбросанные, друг и враг...»
- ⁹² См.: *Дангэль С.М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. М., 1986. С. 65–67.
- ⁹³ См.: http://www.museumwales.ac.uk/en/art/online/?action=show_item&item=1955&img=large
- ⁹⁴ См.: <http://www.art-ww1.com/gb/texte/082text.html>; <http://www.art-ww1.com/gb/texte/092text.html>; <http://www.art-ww1.com/gb/texte/099text.html>; <http://www.art-ww1.com/gb/texte/099text.html>
- ⁹⁵ <http://www.art-ww1.com/gb/texte/099text.html>
- ⁹⁶ «Для тебя, что читал мои песни о Войне / И только слышал о крови и славе, / Я скажу (ты слышал об этом и раньше): / “Война — это Ад”, / И если ты в этом сс сомневашся, / Сегодня я нашел в лесу Мамец / Хорошее лекарство от жажды крови».
- ⁹⁷ «Эти двое / Встретившись в сводчатых и наполненных паром пещерах Ада / Восклицают все время в том же тоне: / “Я по крайней мере исполнил свой долг перед Обществом и Отечеством!” / Странно, какую власть имеют клише <...> / Я готов поставить мою шляпу, что ты, пославший меня сюда в Ад, / Произносишь те же слова в этот самый момент, / Раздумывая о том своем подвиге».
- ⁹⁸ Цит. по: *Bergonzi B.* Heroes' Twilight. P. 127.
- ⁹⁹ Формула Дж. Голсуорси из романа «Путь святого».
- ¹⁰⁰ Формула Б. Рассела (цит. по: *Buitenhuis P.* The Great War of Words. British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914–1933. Vancouver, 1987. P. 49).
- ¹⁰¹ Цит. по: *Buitenhuis P.* The Great War of Words. P. 47.
- ¹⁰² Цит. по: *Ibid.* P. 23.
- ¹⁰³ Цит. по: *Ibid.* P. 51.
- ¹⁰⁴ Цит. по: *Тарле Е.В.* Европа в эпоху империализма. 1971–1919. Л., 1928. С. 334.
- ¹⁰⁵ Цит. по: Там же. С. 399.
- ¹⁰⁶ Цит. по: *Buitenhuis P.* The Great War of Words. P. 61.
- ¹⁰⁷ Цит. по: *Ibid.* P. 152.
- ¹⁰⁸ Олицетворяющие эпитеты («twice happy Mort»); обращения к Солнцу — «arise», «awake», «appear»; см.: *Broadus E.K.* The Laureateship. Oxford, 1921; *Hopkins K.* The Poet Laureate. Carbondale, 1966; *McGuinness R.* English Court Odes. Oxford, 1971. Другой знак пиндарической традиции в стихотворении — две коротких строки в каждой строфе.
- ¹⁰⁹ «Через черное стремились странные длинные розовые пальцы; / Все к одной цели / Клонились и изгибались: вниз они тянулись / Рядами подобий после прыжка / И несли красное пламя // К одному маленькому клочку земли на востоке / И трогали в преддверии грозы. / Затем восток и запад осветили выпышкой ложные зори — / И закрывались, и распахивались; / Грохотали ложные громы».
- ¹¹⁰ «Розовый рассвет, наконец появившийся / В ледяной тени, / Не мог без трепета заметить новые следы / Обезображивания земли, которая казалась ожи-

- давшей следующих бурь. / Ее [зарн] пальцы пробежали, // Как кто-то мог подумать, с чем-то вроде чувства человеческого участия, / По тем шести или семи, / Выражение лиц которых едва ли можно было понять, / Но они перестали заботиться о том, чья рука / Освещает землю и небо».
- 111 «...Чувство природы, демонстрирующее переплетенность объемлющих целостностей, каждая из которых наполнена модальным присутствием других» (*Уайтхед А.Н.* Избранные работы по философии. М., 1990. С. 142).
- 112 «...И дети собирают / Везде, / В тысячах долин далеских и широких, / Свежие цветы, и солнце греет...»
- 113 «Но слушай! о, радость — радость — странная радость. / О! высоты ночи звенят невидимыми жаворонками»; здесь автор как бы цитирует романтическую оду, с ее неперенными экзотическими повторами («joy — joy — strange joy»), призывами («But hark!»), восклицаниями («Lob!»), ключевыми словами («joy» — синоним «внезапного восторга» оды, «hark» «heights»).
- 114 Из второй строфы «Оды к соловью»: «with thee fade away into the forest dim».
- 115 «Смерть могла упасть из темноты / Так же легко, как песня...»
- 116 «Музыка льется на наши направленные вверх, слушающие лица».
- 117 «И та же песнь не раз / Таинственные окна растворяла / В забытый мир над кружевом валов» (пер. И. Дьяконова).
- 118 «...Но падает только песня, / Как сны слепого на песке / Возле опасных течений, / Как темные волосы девы, ибо мечтает она, что они не скрывают паденья, / Или ее поцелуи, в которых прячется змея».
- 119 «Человеческие мозги обрызгали / Лицо санитар-носильщика; / Его трясущиеся плечи упустили свою ношу, / Но когда он наклонился взглянуть на нее снова, / Утопающая душа погрузилась слишком глубоко / Для человеческой нежности» (курсив мой.— М.С.).
- 120 Цит. по: *Bergonzi B.* Heroes' Twilight. P. 122.
- 121 «Blurred confusion of yells and groans» (З. Сассун «Контратака»).
- 122 Цит. по: *Banerjee A.* Spirit above wars. A study of the English Poetry of the Two World Wars. New Delhi, 1976. P. 54.
- 123 «Его [раненого солдата] красная кровь сейчас — это то красное, что я вижу, / Его обморочную белизну и это красное!»
- 124 «Эти бомбы в коробках, треск снарядов, / Второразрядное перелетание [пуль] вокруг — впереди!»
- 125 «It's plain we were born for this, naught else».
- 126 Так Д. Уэлланд назвал З. Сассуна (цит. по: *Banerjee A.* Spirit above wars. P. 43).
- 127 Цит. по: *Johnston J.H.* English poetry of the First World War. P. 206. См. мнение С. Спендера: «поэзия, вдохновленная жалостью, зависима от повторяющегося стимула, который вызывает такого рода вдохновение», — в данном случае от обстоятельств войны (*Spender S.* Destructive element. L., 1935. P. 219).
- 128 *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л., 1989. С. 196.
- 129 «Я думаю, будет лучше в такие времена, как эти, / Если мы, поэты, будем держать рот на замке, поскольку, говоря по правде, / Мы не имеем дара на править политика на верный путь...» («На просьбу о военном стихотворении»).
- 130 Цит. по: *Sinclair A.* War like wasp. The lost decade of the 'Forties. L., 1989. P. 23.
- 131 «Our victory was our defeat» («К призыву 1940 года»).
- 132 Цит. по: *Banerjee A.* Spirit above wars. P. 89.
- 133 См.: *Ibid.* P. 86–87.
- 134 См.: *Sinclair A.* War like wasp. P. 22.

- ¹³⁵ «It is the logic of our times, / No subject for immortal verse, / That we who lived by honest dreams / Defend the bad against the worse» («Где вы, военные поэты?», 1941).
- ¹³⁶ См.: *Banerjee A. Spirit above wars*. P. 84–85.
- ¹³⁷ «Многие пали “pro patria”, / но не “dulce” и не “et decor”» (поэма «Хью Селвин Моберли», пер. М. Зенкевича).
- ¹³⁸ «Laughter out of dead bellies» (поэма «Хью Селвин Моберли»).
- ¹³⁹ «Погрузясь головой в ад, / веря в старую ложь и разуверясь, / вернулись домой к той же лжи, / домой к прежним обманам, / домой к старой лжи и новой гнусности» (пер. М. Зенкевича).
- ¹⁴⁰ *Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*. М., 1976. С. 25.
- ¹⁴¹ Оборвыш камнем запустил в птенца
И двинул дальше: То, что в мире этом
Насилуют и могут два юнца
Прирезать старца — не было секретом
Для сорванца, кому грозил кастетом
Мир, где оборванному грош цена
И помощь тем, кто немощен, смешна.
(пер. П. Грушко)
- ¹⁴² Тонкогубый умелец Гефест
Вынес из кузни Ахиллов щит,
Фетида, прекрасноголовая мать,
Руки к небу воздев, скорбит,
Увидев, что оружейник Гефест
Выковал сыну ее для войны:
Многих сразит жестокий Ахилл,
Но дни его уже сочтены.
(пер. П. Грушко)

ВОССОЗДАНИЕ АРТУРОВСКИХ ЛЕГЕНД В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ

Цикл легенд, посвященный королю Артуру и рыцарям Круглого Стола, по праву можно считать гипертекстом, вбирающим в себя всю литературу, написанную по следам бессмертных преданий. Упоминание Артура, его рыцарей и волшебника Мерлина вызывает не просто некий ассоциативный ряд, но ассоциативный мир. Артуровский миф, гипертекст Артурианы — одна из интереснейших областей мировой культуры. Посредством вмешательства искусства в историю разворачивается миф, берущий свое начало, как считают некоторые медиевисты (К. Мэлтвуд, Р. Майер, О. Ран и др.), от Голгофы.

Расцвет артуровского цикла пришелся на период, последовавший сразу же после окончания «героического века». На протяжении десяти столетий легенды о короле Артуре постоянно переосмысливаются в духе запросов и идей, характерных для той эпохи, в которую они пересоздаются. Не только образы рыцарей, но и образ самого Артура претерпевает всевозможные изменения под влиянием различных социокультурных причин при формировании всё новых вариантов Артурианы.

Загадочным образом зарождаются мотивы этого сказания. Их возникновение и распространение в средневековой поэзии до сих пор ставит перед литературоведами и историками трудноразрешимые вопросы. В частности, существует мнение, что легенды о святом Граале и рыцарях Круглого Стола формировались на основе катарийской ереси. Секту «катаров» нередко называют Махатмой Ганди Средневековья¹. Французский исследователь Морис Магр сделал предположение о том, что катары были западноевропейскими буддистами. Подобной точки зрения придерживается и французский историк-медиовист Ж. Жиро (Guiraud J.) в своей книге «Cartulaire de Notre-Dame de Prouille», считая, что в основе эпоса о Граале лежит индийское учение о переселении душ и нирване, которое было перенесено в Европу тибетскими мудрецами². Обычно такие предположения опровергаются за отсутствием веских доказательств, и истоки эпоса возводятся к кельтской дохристианской и христианской традиции³.

Произведения, связанные с артуровскими темами, возникают в XII веке, когда Джефри (Гальфрид) Монмутский в своей «Истории королей Британии» («The History of the Kings of Britain», 1138) представил Артура победителем саксов. «История» Джефри начинается с основания Британского королевства Брутом, прямым потомком Энея, через которого британская старина оказывается связанной со славным прошлым Трои и Рима. В повествовании Джефри о жизни и деяниях Артура, центрального героя всей книги, видную роль играет Мерлин. В войне, которая началась после его отказа платить дань римлянам, Артур со своими союзниками победил врага в сражении и завоевал бы Рим, если бы не Модред, который предательски завладел его тронном. Джефри описывает гибель Артура в битве с Модредом и затем постепенный распад некогда созданной им империи вплоть до окончательного ее разрушения в VII веке. В 1155 году «История» была переведена на французский язык норманнским поэтом Уэйсом, получив название «Роман о Бруте». В нем Уэйс первым упомянул Круглый стол, сооруженный по распоряжению Артура для того, чтобы избежать споров о старшинстве. Он сообщает также о вере бретонцев в то, что Артур жив и находится на острове Авалон.

Первым английским поэтом, воспевающим Артура, был Лайамон, приходской священник в Арли-Риджисе (графство Вустершир). Его поэма «Брут», написанная в последнем десятилетии XII века или чуть позже, представляет собой расширенный пересказ поэмы Уэйса английским аллитерационным стихом.

Псевдоисторическая традиция, заложенная Джефри Монмутским, не включает сюжетов о Тристане, Ланселоте и о Граале; они стали повсеместно известны в Средние века благодаря французскому рыцарскому роману.

Около 1180 года появляется «Повесть о Граале» («Conte del Graal») Кретьена де Труа, названная самим автором «лучшей историей», которую когда-либо рассказывали при королевском дворе. Около 1189 года Уолтер Мэп, священник при дворе Генриха II Английского, пишет «Великий Святой Грааль» («Grand Saint Graal»), где речь идет о распространении ересей в Европе, и сочинение это скорее историческое, нежели литературное. Годом позже, около 1190 года, возникает второй французский эпос «Иосиф Аримафейский» Робера де Борона. Он был задуман как первая часть грандиозной по замыслу поэмы о Граале, которая должна была содержать сведения о происхождении Чаши. Во второй части с ними должны были сплетаться сказания об Артуре и Мерлине, в третьей — о беде, постигшей Грааль и его спасении заранее назначенным избавителем — неким аналогом Персиваля. Но сочинение осталось незаконченным.

В 1199 году, девять лет спустя, в Англии появляется историко-мистическое произведение «Высокая история Святого Грааля» («The

High History of the Holy Grail»⁴), написанное, как гласит предание, глстонберийским священником и ставшее особенно популярным и широко известным в начале XX века.

В XIII веке Вольфрам фон Эшенбах пишет поэму «Парцифаль» (1195–1210), свою версию истории о Граале, указывая на то, что он опирается на ныне утраченную поэму мэтра Киота (Гийома де ла Тура), где тот сообщал, что нашел в Толедо покрытый пылью первоисточник сказания о Граале, «на арабском написанный языке», и что Кретьен де Труа, по мнению Вольфрама, эту первоначальную легенду исказил. Около 1280 года выходит в свет еще одна поэма — о Титуреле, создание которой приписывают Альбрехту из Шарфенберга. В ней впервые изображено сооружение замка Грааля. Существует также восходящая к XIII веку и древняя скандинавская сага о Персивале, помещенная в «Рыцарских сагах» («*Riddarsögur*») и в основных чертах повторяющая роман Кретьена де Труа.

Для Артуровской литературы XIII века в целом характерны переход от стихотворных форм к прозе, дальнейшая христианизация легенд и тенденция к объединению текстов в цикл. Так называемая «Артуровская Вульгата» (*Arthurian Vulgate*) состоит из пяти прозаических французских романов: «Повести о Святом Граале» Кретьена де Труа; расширенного переложения «Иосифа Аримафейского» Робера де Борона; романа о Ланселоте, повествующего о его превосходстве над другими рыцарями короля Артура, о любви к Гиневре, из-за которой ему было не дано достичь Святого Грааля, и о рождении его сына Галахада; «Подвиге во имя Святого Грааля», где центральным персонажем становится сын Ланселота Галахад, благодаря своему духовному совершенству превзошедший всех остальных рыцарей Круглого стола; и, наконец, рассказе о распаде братства Круглого стола — из-за того, что Ланселот, несмотря на прежнее раскаяние, снова вернулся к своей греховной любви, и кончающемся предательством Модреда, гибелью Артура и уходом Гиневры и Ланселота от мира в затворничество и покаяние. Отдельные нити повествования в цикле связаны не только ретроспективными и предвосхищающими напоминаниями, но также и характерным приемом переплетения эпизодов.

Влияние «Артуровской Вульгаты» особенно сказалось на самом знаменитом английском Артуровском эпосе — «Смерти Артура» («*Le Morte D'Arthur*») Томаса Мэлори (?–1471). Авторское название произведения неизвестно: книгу озаглавил печатник Уильям Кэкстон (ок. 1422–1491), выпустивший «Смерть Артура» в 1485 году. В целом Мэлори следует своим источникам — как английским, так и французским, но его роль не ограничивается переводом. Как и его предшественники, он переосмысливает Артуровские легенды в духе своего времени. Кэкстонское издание Мэлори к началу XVIII века было переиздано пять раз.

Постепенно Артур из персонажа превращается в символ (хотя позднее снова будет намечено и движение вспять). Первоначально в эпосе и романах о короле Артуре утверждались военные достижения (то есть на первом плане была героика), затем на смену им приходят куртуазные идеалы, а позднее размышления на мистические и духовные темы, и герои погружаются в поиски Св. Грааля, что часто прочитывается как аллегория духовного роста и совершенствования.

Рыцарские романы, формирующие классическую Артуриану, имеют общую особенность: они строятся на одной и той же мифологической основе. Поднимая различные проблемы или дискутируя о приоритете тех или иных ценностей, они создают единый идеальный мир, вторую реальность, к которой относятся нормы поведения, качества, приписываемые рыцарям, особенности их окружения и прочее.

По замечанию А.Л. Мортонa, с Мэлори в Артуриане приоритетной становится реалистическая составляющая. Исследователь видит принципы художественной позиции Мэлори в том, что писатель «заново вводит героические и эпические мотивы, а также в том сильном национальном чувстве, которым пронизано его произведение. Похоже, что Мэлори направлял все свои усилия к тому, чтобы восстановить в артуровском цикле ощущение реальности происходящего, еще раз придать ему современное звучание»⁵. Тем не менее времена менялись, и мифы о короле Артуре неизбежно должны были изменить свою смысловую нагрузку, а, следовательно, и форму.

За время развития артуровского цикла из него по большей части исчезла лежащая в его основе кельтская мифология. «Мир артуровских легенд сам приобретал мифологические черты. Камелот, Круглый Стол, рыцарское братство, поиски Грааля становились новыми мифологемами. Именно в этом качестве они воспринимались уже на исходе средневековья»⁶. Поэтому обращение к артуровским легендам в разных интерпретациях встречается в XIX–XX веках у А. Теннисона, Р. Вагнера, Новалиса, Н. Линау, У. Морриса, А.Ч. Суннберна, Ч. Уильямса, Т.С. Элиота и многих других, и хотя писатели и поэты возрождали старые мифы, основными мифологемами становятся у них «не мотивы кельтского фольклора, а идеи куртуазного средневековья»⁷.

Что же привлекало англичан в этом материале? Во-первых, размытость топоса: действие, как правило, разворачивается в Британии и повсеместно⁸. Во-вторых, пересечение истории и мифа. Как правило, автора мало занимала историческая достоверность и больше интересовала мифологическая универсальность. Лишь после Второй мировой в литературе на артуровские темы обращается серьезное внимание на историю и происхождение короля Артура, а действие романов часто переносится в Британию после Римского завоевания. Важной была и социальная составляющая: устроение справедливого

и честного общества (Круглый Стол воспринимался как идеал общественных отношений, а рыцарские идеалы формировали кодекс джентльменства; в XIX веке викторианский джентльмен приравнивался к средневековому рыцарю).

Другой привлекательной особенностью для писателей стало многообразие любовных коллизий. Например, у Мэлори весьма натуралистично изображается любовь Тристама и Изольды (то же можно сказать о Ланселоте и Гвиневре). Мэлори предлагает последующим поколениям писателей приемлемую с моральной точки зрения модель описания любовных отношений, а также парадигму несчастливых / проблемных любовных ситуаций и связанных с ними конфликтов. Откровенность в описаниях сложных любовных взаимоотношений во вневременном / легендарном / мифологическом / псевдоисторическом контексте в XIX — начале XX века была менее заметной, нежели в романах реалистических, например, в «Тесс из рода Д'Эбервилей» у Т. Харди или в «Любовнике леди Чаттерли» Д.Г. Лоуренса.

Тема судьбы, предназначения Британии, затронутая Мэлори, сыграла существенную роль в разработке Артурианы в дальнейшем. Желание справедливого государства и сильного правителя часто реализовывалось на страницах романов о короле Артуре. Легенды классической Артурианы строятся на пророчествах, что так же было значимо для последующих интерпретаций артуровского цикла в поэзии и прозе XIX–XX веков с ярко выраженным (псевдо)историческим элементом. Образ короля Артура ассоциируется с героическим прошлым Британии, с рыцарством и духовностью. Внимание к последней особенно проявилось в связи с религиозным возрождением в Англии в середине XIX — первой половине XX века. К концу XX века чудо (в религиозном понимании этого слова) вытесняется волшебством, и произведения на артуровские темы все больше секуляризируются.

Писатели, обращавшиеся к артуровским легендам, видели в них этический идеал; прерафаэлиты под впечатлением Артурианы создали свой художественный стиль, черпая в ней импульс для творчества. Даже в романе Э.Л. Войнич «Овод» (1895) в образе главного героя содержатся аллюзии на легендарного Короля былого и грядущего, что лишний раз подтверждает: образ Артура живет, хотя порой изменяется до неузнаваемости. Легенда не устаревает и воплощается каждый раз в новой форме.

Если в эпоху Ренессанса и Просвещения к артуровской теме обращались лишь формально⁹, то к концу XVIII — началу XIX века начинается возрождение артуровской традиции в английской литературе. Возрождение это связано с предромантизмом и всплеском интереса к готике. В 1750 году Гораций Уолпол перестроил свой дом в готическом стиле — с зубчатыми стенами, изогнутыми трубами, ок-

нами-четырёхлистниками, — задав тем самым средневековый тон архитектуре конца XVIII — начала XIX века. С этого времени Средневековые становятся не просто богатым литературным источником, художественным и архитектурным стилем, но и стилем жизни. В готическом стиле начинают строить общественные здания — банки, офисы, железнодорожные вокзалы. Парковый дизайнер У. Бэкфорд (William Beckford) создает искусственные руины монастыря в Фонтхиллском Аббатстве, вводя моду на руины.

Интерес к Мэлори просыпается после издания Т. Уортоном (Thomas Warton) «Изучения “Королевы Фей”» («*Observations on the Faerie Queene*», 1754, 1762), где на глубоком филологическом уровне затрагивается тема средневековых аллюзий у Спенсера, переключки со «Смертью Артура» Мэлори и другими артуровскими циклами Средневековья и говорится об обогащении образного строя поэмы за счет этих произведений. Уортон показал, что при создании художественного текста могут использоваться не только классические образцы и принцип «симметрии», но и наследие эпохи Средневековья¹⁰.

В результате осознания возможностей использования средневековых сюжетов и техник в моделировании текста происходит новое открытие Мэлори. С 1816 по 1858 год «Смерть Артура» переиздается четыре раза. К изданию 1817 года предисловие написал Роберт Саути. Даже те, кто не обращался к артуровской теме напрямую, использовали основные концепты Артурианы — «квест» и рыцарский кодекс чести. Начиная с ранних артуровских стихотворений Теннисона, опубликованных в 1830–1840-х годах, «Защиты Гвиневры» У. Морриса, появившейся в 1850-е годы, и «Тристрама Лайонесского» и «Сказания о Балине» А.Ч. Суинберна, опубликованных в 1880–1890-х годах, Артуриана вызывает устойчивый интерес писателей XIX–XX веков.

Наряду с переизданиями Мэлори начинается обращение к кельтским корням легенды, публикуется связанное с королем Артуром и рыцарями Круглого Стола кельтское наследие. Появляются различные версии Артурианы, и писатели выбирают наиболее близкие и интересные им произведения, сознательно их реконструируя, изымая факты и заменяя их собственным вымыслом, порождая новые и новые интерпретации легенд. Иногда в рамках произведений на артуровские сюжеты поднимается тема противостояния технической, материальной цивилизации идиллическому миру Средневековья.

Однако было и негативное отношение к идеализации Средневековья. Так, в романе в стихах «Аврора Ли» («*Auroga Leigh*», 1857) Б. Браунинг, в основном посвященном теме женского равноправия, поэтесса наравне с проблемами современности вводит средневековые аллюзии, чтобы нивелировать осознание величия и значимости как прошлого, так и собственной эпохи:

All actual heroes are essential men,
And all men possible heroes; every age,
Heroic in proportion...
... King Arthur's self
Was commonplace to Guenever,
And Camelot to minstrels seemed as flat
As Fleet Street to our poets

(Book V, II. 151–154; 219–222)¹¹

(Все настоящие герои, в основном, мужчины, / И все мужчины — потенциальные герои; любая эпоха / Пропорционально героична... // ... Сам король Артур был банальностью для Гиневры, / А Камелот менестрелям казался столь же плоским, / Что и Флит Стрит нашим поэтам.)

То же делает и Роберт Браунинг в стихотворении «Трэй» («Трау», 1879), показывая свое пренебрежительное отношение к современному увлечению рыцарями и архаичным стилем средневековых куртуазных романов. Скучные, неестественные стихи на темы Средневековья, как видно из стихотворения «Трэй», бесспорно уступают написанной современным языком реалистической истории о героической собаке (завершающейся протестом против вивисекции).

Браунинг считал, что анахронизмы не подходят для мира, в котором «локомотивы <...> должны вытеснить даже призраков (фей)»¹². А Дж. М. Хопкинс назвал «Королевские идиллии» А. Теннисона «шарадами из Средневековья», в которых живописные эффекты (такие, как «настоящие кружева, и тонкие шелка, и настоящие драгоценности», использованные в безвкусных неестественных описаниях) никогда не скроют викторианского присутствия¹³.

Несмотря на то, что ряд критиков разделяли позицию Хопкинса и Браунинга, Теннисон утверждал, что существует «странная диагональ» («strange diagonal») между Средневековьем и современностью, романтическим и реалистическим. В своих артуровских стихотворениях он рассмотрел насущные вопросы современности сквозь призму Средневековья, утверждая, что традиционные ценности должны соотноситься с новыми запросами и достижениями цивилизации. Именно Теннисону принадлежат самые значительные обработки артуровских легенд в XIX веке.

Известно, что в 1853 году в Лондоне был образован Орден, посвященный Галахаду, девизом которого провозгласили «крестовый поход и священную войну против эпохи» («a crusade and Holy Warfare against the age»). Организатором и душой «Братства Галахада» стал Эдвард Бёрн-Джонс. В него входили Кормелл Прайс, Д.Г. Россетти, А.Ч. Суинберн, обратившийся к артуровской теме в небольшом сборнике «Тристам Лионесский и другие стихотворения» («Tristram of Lyonesse and Other Poems», 1882) и в поэме «Сказание о

Балине» («A Tale of Balin», 1896), и Уильям Моррис, создавший рождественскую мистерию «Сэр Галахад» («Sir Galahad, a Christmas Mystery»), а также стихотворения «Защита Гвиневры» («The Defence of Guenevere»), «В доме Артура» («In Arthur's House»), «Часовня в Лайонессе» («The Chapel in Lyonesse»), «Вблизи Авалона» («Near Avalon») и «Могила Короля Артура» («King Arthur's Tomb»). Однако масштабной, подобной теннисоновской, интерпретации артуровских легенд в этих стихотворениях нет. Они стали лишь подступом к разработке темы, получившей развитие в «Королевских идиллиях» Теннисона, складывавшихся в цикл на протяжении тридцати лет (1859–1889).

Основой для теннисоновских идиллий послужили «История королей Британии» Джеффри Монмутского, «Роман о Тристане» Томаса Британского (1155–1185), «Смерть Артура» Томаса Мэлори и отчасти «Королева Фей» Эдмунда Спенсера¹⁴. В этих произведениях поэта привлекала разработанность характеров и борьба долга и чувства, что наиболее четко проявилось в романе Томаса Британского и получило многоуровневое и углубленное развитие у самого Теннисона.

Теннисон считал, что «небольшое судно, построенное из тонких прутьев, скорее поплывет по волнам Времени, нежели громоздкий плот»¹⁵. Поэтому он решает оформить стихотворения в цикл как серию идиллий, каждая из которых содержит тот или иной эпизод Артурианы, но все вместе они складываются в единую законченную историю Круглого Стола. Организующим элементом «Королевских идиллий» является годичный цикл: начинаются они с весны, времени надежд и упований, затем переходят в знойное и страстное лето, потом в тоскливую и хмурую осень, и, наконец, действие «Ухода Артура» происходит зимой, в последний день уходящего года. Другим связующим звеном «Идиллий» служат перекрёстные отсылки к снам, цветам, используемым в стихотворениях, одежде героев, животным, музыке, песням и т.д., а также многочисленные параллели между героями и ситуациями, в которые они попадают.

Жанр идиллии был избран Теннисоном намеренно. Одно из значений греческого слова «eidyllion» — образ (картина), и восходит оно к слову «идеал». «Крестовый поход против эпохи» в поэмах Теннисона явился своего рода лебединой песней о безвозвратности прошлого, тоской по идеалу и попыткой примирения викторианской жеры в прогресс и тотальной секуляризации культуры с верой в цельность человеческой личности и духовность. В целом идиллии можно рассматривать как духовный «квест», поиск чистоты и внутренней гармонии.

Центральным образом цикла является король Артур, человек, лучше которого, по словам Теннисона, не было со времен Адама. Рыцари «Идиллий» не обладают бескомпромиссной воинственностью. Они размышляют, сомневаются, борются со своими страстями.

ми, совершают ошибки. И все же рыцари, и сам король Артур — во многом герои-символы.

В своих заметках 1833 года Теннисон размышлял о возможностях аллегорической трактовки артуровских легенд. Он писал: «К.А. (*Король Артур*. — О.Ф.) — Религиозная Вера. Модред — Скептицизм. Круглый Стол — либеральные институты»¹⁶. Сам Теннисон указывал лишь на «аллегорический или скорее притчевый смысл стихотворений»¹⁷. В эпилоге король Артур описывается им как «идеальное человечество, воплощенное в реальном человеке» («Ideal manhood closed in real man»), а конфликт представлен как «война разума и души» («Sense at war with Soul»). Однако «Королевские Идиллии» в прямом смысле аллегорией назвать нельзя.

Все герои «Королевских идиллий» рассмотрены сквозь призму их отношений с Артуром и выполнение законов, установленных им в Камелоте. В стихотворениях «Приход Артура» и «Гиневра» это выражено особенно четко. Государство, построенное Артуром, гибнет, потому что ни королева, ни рыцари не смогли по-настоящему понять и оценить Короля. Поведение Гиневры нарушает жизненный уклад королевства: «И духи были счастливы, и люди // До появления грешной королевы»¹⁸. В сознании своих подданных Артур воспринимается как фигура нереальная, мифологическая. В стихотворении «Приход Артура» Леодогран удивлен сверхъестественному происхождению Короля, а в «Гиневре» феи раздают вино в погребах Камелота. Артур у Теннисона превосходит простых смертных («Да-да, не Ланселот иль кто иной, // А ты — всех человечнее и выше»¹⁹). Искупительная сила его любви к своей грешной жене приводит ее к раскаянию, и она поступает в монастырь. Кроме того, чистая и всепрощающая любовь Артура к Гиневре «выравнивает» все порочные страсти его подданных, описанные в идиллиях. И если исход сражения на поле битвы предreshен, то в личных отношениях Король одерживает убедительную победу.

Основной темой цикла является обладание верой и ее постепенная утрата. В первой идиллии («Приход Артура») рыцари утверждают свою веру, и она вдохновляет их на подвиги. В «Гарете и Линетте» оптимистично показано ее созидательное действие: сначала и Гарете сомневается его мать, затем он сам в реальности города и короля, затем Гарету не доверяет сэра Кей, и, наконец, его презирает Линетта, но всё это является необходимой ступенью к вере молодого рыцаря в короля, свои силы и любовь. Но в последующих идиллиях оптимизм угасает. Так, хотя идиллия «Герейнт и Энид» заканчивается хорошо, Теннисон предостерегает читателя от развешивающих душу необоснованных сомнений, показывая разрушительную силу ревности и созидательность смирения и любви.

В «Балине и Балане» утрата веры в себя, в честь, рыцарство и истинность Артуровского королевства порождает безумие Балина и

приводит к страшной трагедии и гибели обоих братьев. Теннисон дает инверсию судьбы героев, поворачивая время вспять, возвращая их в доартуровский мир злобы и животной ненависти. Покой и уверенность в прежних идеалах приходит к Балину лишь со смертью — после совершения греха братоубийства. На аллегорическом уровне поединок двух братьев, праведника и грешника, представляет собой поединок ангела света и ангела тьмы в душе героя. Драматичность смерти обоих братьев усиливается ремаркой Вивьен: «...Живой ценнее пес, чем мертвый лев», содержащей аллюзию на книгу Екклесиаста: «Кто находится между живыми, тому есть надежда, так как и псу живому лучше, чем мертвому льву» [9:4]. В высказывании подразумевается, что жизнь самого незначительного человека ценнее великого человека в могиле, так как умершие не знают ни надежды, ни воздаяния, ни любви. Все проявления духовной жизни человека Екклесиаст, а вслед за ним и Теннисон, ставит в неразрывную связь с условиями земного существования. Поэт показывает, что потеря веры приводит к разрушению души, что, в свою очередь, порождает разрушение тела, полу-жизнь и, в конечном итоге, смерть. То же происходит с Пеллеасом из идиллии «Пеллеас и Эттара», который превращается в живую пародию на самого себя и рыцарей Круглого Стола, называя себя Красным Рыцарем. Зеленый цвет жизни становится красным, цветом страстей, агрессии, ненависти, крови и войны.

В последней идиллии «Уход Артура» раненый Артур лежит среди скал на бесплодной, как сказано у Теннисона, земле. «*Terra lucida*» — светлая Земля Камелота — из-за разлада и предательства рыцарей, утративших идеал, становится «*terra pestifera*» — погубительной землей, с которой Артур уходит на остров Авалон. Здесь тема обладания верой и наличия силы духа, чтобы ее сохранить, — достигает своего апогея. Последний преданный Артуру рыцарь, Бедивер, дважды предает его, становясь последним разуверившимся рыцарем. Однако вера в Артура и желание исполнить его последнюю волю («*deer harm to disobey*») побеждают в душе Бедивера. Аллегорически в стихотворении представлен триумф духовного начала над здравым смыслом, разумом, который питается лишь фактами и верит лишь в физическую реальность.

Артуровские легенды получили у Теннисона психологическую и социальную интерпретацию. В «Королевских идиллиях» Теннисон утверждает, что человеческое сообщество должно основываться на вере и доверии друг к другу, и именно это служит главной объединяющей силой.

К концу XIX века особую силу набирает драма, и теннисоновские «Королевские идиллии» не только усилили интерес к артуровским легендам, но и открыли богатый драматический потенциал для

интерпретации различных аспектов этих легенд. Истории короля Артура, Ланселота и Гиневры, Тристана и Изольды пользовались особой популярностью у драматургов. Появляется множество мелодрам: «Трилогия лирических драм, основанная на "Смерти Артура" сэра Томаса Мэлори» («A Trilogy of Lyrical Dramas founded on The Morte D'Arthur of Sir Thomas Malory», 1897), состоящая из пьес «Мерлин», «Ланселот» и «Гиневра» Ф.Б. Мани Коутса; «Король Артур» и «Тристан и Изольда» (1906) Дж. Коминса Карра; основанные на уэльских легендах пьесы Э. Риса «Гвиневра» (1905) и «Маска о Граале» (1908); «Брак Изольды и другие пьесы» (1909) Т.Х. Ли; «Тристан и Изольда» (1913) М. Кинросс и «Тристан и Изольда» (1917) поэта-символиста А. Саймонса; небольшая пьеса в стихах Т. Харди «Знаменитая трагедия королевы Корнуолла в Тинтагеле в Лайонессе» («The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse», 1923), разрабатывающая тему Тристана и Изольды; «Маски Амен Хауза» (1926–1930) Ч. Уильямса и др. Практически все пьесы неоднократно ставились в различных театрах и пользовались успехом.

Наиболее значительной считается пьеса Г. Ньюболта (Henry Newbolt, 1862–1938) «Мордред: Трагедия» («Mordred: A Tragedy», 1895), пятиактная поэтическая драма, посвященная теме отцов и детей и рассказывающая о взаимоотношениях Артура и его сына Мордреда. События разворачиваются во время наивысшей славы короля Артура, когда идеалы Круглого Стола были известны повсеместно и мир и справедливость царили в Камелоте. Постепенно идиллия начинает разрушаться. Человеческие отношения и страсти ломают установки идеального государства. Артур призывает Мордреда, который намеками дает понять отцу, что ему известно об Артуре и Моргане и о своем происхождении. Вскоре по королевству расходятся слухи о прегрешении короля, и Артур, чтобы защитить свою честь, начинает судить не по справедливости, как это было раньше, а исходя из собственных интересов. Он утверждает новый принцип Круглого Стола: обвинительного/оправдательного слова одного рыцаря против другого становится достаточно.

Лишь к концу пьесы Артур узнает, что Мордред его сын. Мордред критикует идеалы Круглого Стола как слишком суровые и ограничивающие свободу, называя себя «жертвой тирании» («victim of tyranny»). Он погибает в Последней Битве, умирая на руках Артура, который провозглашает Константина следующим королем. Пьеса заканчивается отплытием умирающего Артура на Авалон.

В пьесе Ньюболта в духе Теннисона утверждается естественная добродетель, щедрость человеческого сердца и сила любви. В качестве эпиграфа к пьесе он берет строки из Гегеля в переводе У. Пейтера: «В истинной трагедии <...> должны быть силы с одинаковыми установками морали и справедливости, которые с обеих сторон создают коллизию. Сталкиваются две противоположных Справедливо-

сти, и одна разбивает вдребезги другую, при этом обе терпят поражение и обе должны быть одинаково оправданы по отношению друг к другу: не должна одна остаться правой, а другая — нет»²⁰. Артур и Мордред выступают в пьесе этими «двумя противоположными Справедливостями», каждая из которых, по замыслу Ньюболта, достойна понимания и симпатии.

Сюжет пьесы построен на постоянных интригах, подогревающих читательский интерес. Сцены непрерывно варьируются, что делает действие трагедии динамичным. Герои Ньюболта современны, а переосмысленная средневековая легенда придает универсальность происходящему. Важным достижением пьесы является также и то, что драматург вложил новый смысл в известную легенду и рассмотрел ее под принципиально иным, нетрадиционным углом зрения.

Публикация «Бесплодной земли» (1922) Т.С. Элиота определила новый виток в развитии артуровской темы. Магистральные темы XIX века — романтическая любовь и патриотизм, история королевства и история человеческих взаимоотношений обернулись в центральном образе поэмы пессимистическим отношением к современности. Говоря о духовной истощенности настоящего, Элиот обращается к теме поиска Святого Грааля, выпавшей из поля зрения писателей XIX века. Поиск Святого Грааля символизировал обретение духовного обновления. Этой теме посвящают свое творчество Ч. Уильямс, А. Уэйт, А. Мейчен, Дж.К. Пауис, Д. Джонс.

Т.С. Элиот и Ч. Уильямс понимают артуровские легенды как миф, и каждый из них через внешние сюжетные линии проникает в мифологическую составляющую легенды. Ч. Уильямс обращает внимание на ограниченность в трактовке артуровских легенд Теннисоном, Суинберном, Моррисом, отмечая, что ни один из этих поэтов «в полной мере не обладает мифологическим воображением». «Теннисон, — пишет Уильямс, — действительно создает (и очень хорошо) современную моральную историю, как он сам об этом и говорил. Но он не мог — и даже не пытался — проникнуть в Миф»²¹.

Несмотря на то, что многие писатели XIX — начала XX века понимали значимость мифа в культуре, они рассматривали материал артуровских легенд как основу для пересказов, поэтических и драматургических интерпретаций и аллегорий. Пересмотр отношения к Артуриане в XX веке произошел по нескольким причинам. Во-первых, это было связано с выходом книг «Золотая ветвь» Дж. Фрэйзера, «Идея театра» Ф. Фергюссона (1949) и «От ритуала к роману» Дж. Уэстон («From Ritual to Romance», 1920). О влиянии первой и последней на создание своей поэмы Элиот говорит в примечаниях к «Бесплодной земле». Во-вторых, особое значение имело образование теософских и спиритических обществ, что свидетельствовало о духовном голоде современности.

Стоит отдельно сказать о книге Джесси Уэстон, в которой исследовательница на первое место выводит поиски Грааля как характерную черту артуровских легенд. В трактовке Уэстон Грааль — магический талисман, снимающий заклятие бесплодия, наложенное на сказочную страну Короля-Рыбака, персонажа ряда мифов плодородия. Уэстон считала, что один из таких древнейших мифов, связанный с культом умирающего и воскресающего бога и с обрядом инициации, лежит в основе сказания о поисках Грааля.

В средневековой литературе Святой Грааль — чаша, которой Христос обносил учеников на Тайной Вечере и в которую при распятии упали капли крови из раны от копья. Рыцарь, отправляющийся на поиски Грааля, должен дойти до Часовни Опасностей и задать там нужные вопросы, делающие его владельцем Чаши и копья и освобождающие страну от заклятия. Элиот учитывает эту версию (ставшую широко известной после оперы Вагнера «Парцифаль»), но основывается на уэстоновской интерпретации — прежде всего потому, что она дает ему возможность использовать в образном построении своей поэмы «Бесплодная земля» труд Фрэйзера «Золотая ветвь», свод мотивов первобытного мифологического мышления, который, по словам Элиота в примечаниях к поэме, «глубоко повлиял на наше поколение» и который открывает богатства «исчезнувшего сознания, скрыто содержащегося в нашем»²².

Обращение к мифу отразило необходимость поиска упорядоченности и стабильности среди хаоса и неопределенности XX века. Литература первой половины века наполнена стремлением к порядку, попыткой разорвать замкнутый круг, который Хаксли назовет «шутковским хороводом», Т.С. Элиот — «бесплодной землей», а Гертруда Стайн — «потерянностью». В статье об «Улиссе» Джойса Элиот писал: «Использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью <...> ни больше ни меньше, чем способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история»²³. Дж. Кэмпбелл назвал «квест героя» в литературе этого периода «мономифом», общим знаменателем мифа²⁴.

Т.С. Элиот пытается воссоздать «целостное восприятие» действительности («unified sensibility») в противоположность «разрозненному восприятию» («dissociation of sensibility»). Он заимствует у Уэстон идею «Короля-Рыбака» — «бесплодной земли», используя ее в качестве «объективного коррелята» для выражения состояния современного мира, искаленного морально и духовно, не способного ни к созиданию, ни к воспроизводству²⁵.

Помимо легенды о Святом Граале в поэму вплетено множество аллюзий и смысловых ассоциаций. Однако центральной темой все же является тема перерождения, непосредственно связанная с симво-

ликой Грааля. Бесплодная Земля хотя и подразумевает современный Лондон («*unreal city*»), но все же больше эта метафора соотносится с состоянием человеческого сознания, нежели с неким топосом. (В артуровском цикле Ч. Уильямса географическое пространство соотносится с человеческим телом.)

Итак, из легенды о Святом Граале Элиот взял только два образа — бесплодную землю и Короля-Рыбака. Несмотря на то, что Часовня Опасностей символически появляется в конце поэмы, у Элиота нет ни «квеста», ни героя, ни замка, ни копья, ни самой Чашы. Элиот больше сосредоточен на теме запустения и опустошения, чем на средствах «удобрения» и возрождения Бесплодной Земли (Чаша), потому что, хотя уже «Пора» («*IT'S TIME*»), никто не собирается идти на поиски Грааля. Единственное место, где может рыбачить элиотовский Король-Рыбак, — это загрязненная река и мутный канал, где рыскают тощие крысы. Из могущественного полубожества-получеловека, каким он представлен в книге Уэстон, Король-Рыбак превращается в поэме Элиота в слабого, незначительного человека на фоне пустынного каменистого ландшафта, где «нельзя ни лежать ни сидеть ни стоять»²⁶. Только в конце поэмы пейзаж меняется: Король-Рыбак рыбачит на берегу, а за ним простирается сухая равнина. Однако Рыцарь Грааля не приходит, чтобы исцелить его и тем самым возродить жизнь Бесплодной Земли, хотя надежда остается: «Наведу ли я в землях моих порядок?»²⁷ — спрашивает Король-Рыбак. Перенос образности с мутного канала на берег также говорит о позитивных изменениях. Пустая часовня среди гор, запущенная и давно забытая, не подразумевает, что в ней может храниться Грааль; остается лишь лодка в форме Грааля. Этим Элиот подчеркивает, что надежда на возрождение все же есть.

Дж. Уэстон в книге «От ритуала к роману» утверждала, что «Грааль — живительная сила <...> Он появится на поверхности вновь и снова станет темой живительного вдохновения»²⁸. Предсказание сбылось. В первой половине XX века миф о Граале стал источником живительного вдохновения для таких писателей, как Т.С. Элиот, Ч. Уильямс, Дж.К. Паунс, Д. Джонс.

Изохренная, насыщенная символизмом поэма Т.С. Элиота показала, что легенды о Святом Граале могут использоваться свободно, многогранно, с введением аллюзий и реминисценций, но не теряя при этом своего традиционного наполнения, в произведении современного писателя. «Бесплодная земля» — светская поэма, затрагивающая духовные проблемы начала XX века. Религиозное содержание легенд о Граале начнет привлекать внимание писателей к концу 1920–1930-х годов.

Однако еще в 1915 году Артур Мейчен выпустил прославивший его рассказ «Монские ангелы» («*The Angels of Mons*»), в котором он описал явление множества ангелов британским войскам в битве при

Монсе во время Первой мировой войны. Этот феномен всколыхнул тогда души многих и получил резонанс в прессе и художественном творчестве. В другом своем рассказе, «Великое возвращение» («The Great Return», 1915), Мейчен продолжает тему реального действия духовных сил в мире. Он показывает вторжение Божественного в обыденность под видом реальных событий, произошедших в одной из уэльских деревушек. Доверительным тоном писатель рассказывает о возвращении Святого Грааля в эту деревню, о связанных с ним необычных видениях большой девочки и ее чудесном исцелении, а также о прочих подобных происшествиях, вызванных появлением Грааля. Мейчен оставляет читателю решать, рассматривать ли описанное в рассказе с точки зрения зарождавшего тогда психоанализа как коллективные галлюцинации и телепатию или как действительно осуществление Божественного в обыденном.

В полуавтобиографическом романе «Тайная Слава» («The Secret Glory», 1922) с символикой Грааля связан мистический опыт школьника, страдающего от жестоких издевательств наставников и постоянного контраста между его внутренним миром и грубой реальностью. После посещения с отцом отдаленной уэльской фермы, где он увидел восхитительную Чашу Грааля, ему стало доступно «невыразимое сияние невидимого мира». Причем восприятие Грааля отличалось для него от традиционной религиозности. Смысл Грааля раскрывается Мейченом через мистику природы, описаниями которой изобилует роман. Кроме того, тщательно анализируется психология мальчика и социальная среда. Как и в ряде более поздних произведений, посвященных теме появления Грааля в современном мире, в романе Мейчена присутствуют мрачный колорит и садистские извращения, что в последующем будет наблюдаться у Дж.К. Пауиса. В отличие от произведений конца XIX — начала XX века с их эстетизацией артуровских легенд и эпохи Средневековья, более поздние произведения характеризуются психологичностью и драматизмом.

«Война в Небесах» («War in Heaven», 1930) Чарлза Уильямса так же затрагивает тему явления Грааля и борьбы добра и зла в современном мире. Добро в романе Уильямса одерживает убедительную победу, и его сила и красота познаются героями через мистический опыт. Чаша Грааля — центральный образ произведения, а в трех основных персонажах (архидиаcone, книгоиздатель и князе, вскрывающем человека, исповедующем католичество) узнаются Галахад, Персиваль и Борс. Подобное переосмысление средневековых легенд и скрытые, предельно завуалированные аллюзии приносят новизну в интерпретацию артуровской темы в XX веке. И если у Мейчена и Пауиса упор делается на психологизм и мистицизм, на внутренние переживания героев, то у Уильямса прослеживается очень тонкая, едва уловимая связь со средневековым корпусом легенд, доступная лишь искушенному в средневековых штудиях читателю.

В отличие от других версий Артурианы в английской литературе XX века Грааль предстает в романе Уильямса как объект вожделения и борьбы между силами добра и зла. Это символ благодати, которую злые силы пытаются сокрушить и затем использовать Чашу для обретения абсолютной власти над миром. Вследствие этого, другим новаторским ходом писателя можно считать то, что «квест» совершается не положительными героями с благими намерениями, как это обычно принято в литературе на артуровскую тему, а злодеями. Делается это для того, чтобы показать: те, кто ищет Грааль с корыстными целями, не только совершают страшный грех, но и одержимы дьяволом. Кроме того, в противостоянии злу утверждается сила молитвы, а Чаша Грааля предстает не просто символом духовной реальности, постигаемой в видениях и молитве, но как действительно существующий предмет, который может подержать в руках любой человек.

Грааль в романе Уильямса служит средством постижения Божественной благодати, ее силы и святости. Писатель показывает красоту и значимость Святой Чаши — непреходящей ценности как для духовного, так и для светского мира. С возвращением Грааля, по мысли Уильямса, начинается восстановление духовности в обыденной жизни. «Война в Небесах» интересна тем, что представляет собой необычную интерпретацию легенд о Граале, вплетенных в систему символов современной прозы, что позволяет расширить горизонты традиционного письма и дать глубинное обоснование происходящего.

Чарлз Уильямс, написавший ряд эссе о короле Артуре, позднее объединенных в книгу «Корпус Артурианы» («Arthurian Torso») и изданных посмертно К.С. Люисом, и поэтические циклы «Герои и Короли» («Heroes and Kings», 1930), «Талиессин в Логрисе» («Taliesin through Logres», 1938) и «Обитель летних звезд» («The Region of the Summer Stars», 1944), отмечал, что слишком «приземленная» и слишком привязанная к средневековому эпосу трактовка А. Теннисона его не устраивает, поэтому он дает свои легенды, выводя их на более обобщенный, аллегорический уровень, а в центр повествования ставит не короля Артура, а барда Талиессина, полагая, что истинную историю творят поэты.

В отличие от «светской» поэмы Т.С. Элиота, артуровский цикл Чарлза Уильямса является мистико-религиозной аллегорией. Помимо личной склонности писателя к мистицизму (в течение семнадцати лет он состоял в розенкрейцеровском ордене «Золотая Заря», затем вышел из него, вернулся в лоно Англиканской Церкви), сама литературная атмосфера того периода предопределила подобный подход.

В 1909 году друг Уильямса А. Уэйт выпускает книгу «Скрытая Церковь Святого Грааля» («The Hidden Church of the Holy Graal»), в которой он проводит идею о том, что Грааль имеет особую значи-

мость для современных христиан, что он больше, чем символ. Кроме того, как отмечалось ранее, в начале XX века была заново открыта написанная в XII веке «Высокая история Святого Грааля» и издана с иллюстрациями Кэтрин Э. Мэлтвуд (1878–1961) в 1929 году. Связана эта «История» с так называемой гластонберийской обсерваторией (иначе — Звездный храм), описанной в XVII веке придворным астрологом Елизаветы I Джоном Ди (1527–1608). К. Мэлтвуд выпустила также свою собственную монографию «Храм звезд в Гластонбери» («Glastonbury's Temple of the Stars», 1927). Тщательно исследовав астрологические фигуры, выложенные на земле чуть южнее гластонберийского аббатства, Мэлтвуд соотнесла знаки зодиака, выложенные на земле, с персонажами артуровского эпоса: магическую фигуру Мерлина она сопоставляет с созвездием Козерога, короля Артура — со Стрельцом, Гвиневру — с Девой и т.д. Уильямс, вероятно, знал об этом любопытном исследовании, поскольку в своей артуровской поэзии он также обращается к астрологии.

Стихотворения артуровского цикла «Герои и Короли», «Талиессин в Логрисе», «Обитель летних звезд» дают упорядоченное представление о взаимоотношении цивилизации и религии на основе мифопоэтической концепции. Согласно этой концепции, Логрис — провинция Империи со светским правителем в Византии и наместником в Риме, мистическое королевство «между природой и вечностью» («between nature and eternity»). В мифе о короле Артуре просматривается парадигма основополагающих заповедей человеческой жизни. Тема грехопадения и искупления имеет одновременно все-ленское и личностное измерение. Духовное и телесное начала неразрывно слиты: «Плоть говорит о том, что дух повелевает / (Известно духу то, о чем томится плоть)».

Так, смысл цикла «Талиессин в Логрисе» проясняется, когда герои жертвуют собой ради спасения ближнего. Поток льющейся крови означает кровь внутренней жертвы, приносимой для удержания мировой гармонии (что следует из теологической тринитарной парадигмы Уильямса «сопринадлежность» / «замещение» / «обмен»). В последнем стихотворении цикла «Талиессин на мессе Ланселота» («Taliessin at Lancelot's Mass») финальная месса символизирует христианский брак, где все несут бремена друг друга (воплощение евангельского завета апостола Павла: «Носите бремена друг друга, и таким образом исполните закон Христов» Гал. 6:2). Грехи искупаются страданием и спасением ближнего, на мир нисходит благодать сопричастности Божественному бытию:

joy to new joy piercing from paths foregone;
that which had been Taliessin made joy to a Joy unknown;
manifest Joy speeding in a Joy unmanifest.
Lancelot's voice below sang: *Ite; missa est.*

Закон «сопринадлежности» и «обмена» имеет в королевстве Артура, созданном Уильямсом, особую силу, поскольку все рыцари Круглого Стола равны и через Грааль причастны святой крови Спасителя, а потому по-братски отвечают друг за друга. Каждый несет ответственность за другого и соединяется со страждущим.

Стихотворения цикла «Талиессин в Логрисе» походят на византийскую мозаику. Они насыщены христианской символикой, многообразие персонажей уводит в лабиринты артуровского эпоса и в деяния святых, а преобладающую цветовую гамму составляет золото и пурпур. При этом стихотворения максимально приближены к повседневной реальности и повествуют о любви, страсти, сексе, эгоизме, работе, деньгах, с одной стороны, и жертвенности, самоотдаче и верности, с другой. Показана эта повседневность в свете Высшей реальности, что придает каждому событию особую значимость.

Цикл «Обитель летних звезд» продолжает темы и идеи предыдущего сборника. В названии содержится указание на незримое присутствие Бога, открывающееся человеку после долгих страданий. Эта «обитель», по Уильямсу, есть внутренняя жизнь любого истинного христианина. В стихотворении «Сын Ланселота» из цикла «Талиессин в Логрисе» она названа Третьим Небом, местоположением «чувствующего интеллекта», «первоосновой жизненного принципа», где всё пребывает в согласии. Однако гармоничная жизнь возможна и на земле благодаря осознанию силы любви, примиряющей противоречия. Способность увидеть обитель летних звезд приравнивается поэтом к постижению любви в Боге, преобразующей человеческие страдания и боль в умиротворение и радость.

Писавшийся в период Второй мировой войны, сборник изобилует картинами хаоса и разрушения. Лондон превращается в «лес морального произвола» («London is become a forest... / a whole wood of moral wantons» — Уильямс, 1982, 48), а деревья становятся материалом для изготовления копий, что придает сравнению «город — лес» дополнительное звучание. Заканчивается сборник рождественским стихотворением «Молитвы Папы» («The Prayers of the Pope»), строка за строкой открывающим смысл всех предшествующих стихотворений цикла и драматизирующим его основную идею — битву добра и зла. Священник размышляет о цене потерь, понимая их неизбежность. В этом реализуется евангельский парадокс о бескорыстном служении и самопожертвовании и обретении жизни в смерти («The Body of the Eucharist, the Body of the total loss, / the unimaged loss <...> / The easement of exchange led into Christ's appeasement / under heart-breaking mutual acts of the Pope»).

Создание Ч. Уильямсом собственных эпических циклов на основе артуровского эпоса было своего рода поиском и утверждением жизненного центра, попыткой упорядочить «рассеянные» ориентиры современности. Круглый Стол короля Артура (образ, заимствован-

ный из символики Тайной Вечери) служит напоминанием об изначальной целостности и единстве. В своих стихотворениях Уильямс устами мудрого Талиессина говорит читателям о возможных путях обретения равновесия в нестабильном и буйствующем мире, о единении во Христе.

Мистико-символическая интерпретация аспектов артуровского мифа, связанных со Святым Граалем, находит отражение в романе Дж. К. Пауиса «Гластонбери» (1932). Роман Пауиса уникален. Во французском «Словаре современной литературы» («Dictionnaire des Oeuvres contemporaines», 1975) он был назван «больше, чем книгой» — «Библией», «одним из величайших романов XX столетия и величайшей неудачей автора». В «Гластонбери» получает обоснование квазиманихейская позиция Пауиса о равновесии добра и зла в мире, призванная объяснить «божественно-демоническую Первопричину жизни». Книга выстроена как серия антитез. На географическом уровне это противопоставление Норфолка и Гластонбери, на мифологическом — христианства и язычества (сказаний о Граале, соединяющих как христианскую, так и языческую, связанную с культом Кибелы, легенды). Согласно Пауису, «героиня романа — Грааль; герой — Жизнь, влитая в Грааль. Идея книги в том, что ни один Сосуд Жизни и ни один Фонтан Жизни, влитый в этот Сосуд, не может вместить или объяснить многообразие мира»²⁹. Писатель считает, что история о Граале стала частью «поэзии нашей расы»³⁰, и он пытается вписать эту историю в литературу середины 1920-х гг.

Роман «Гластонбери» внушительного объема и включает в себя огромное количество персонажей различных социальных прослоек. Среди них врач, юрист, викарий, проповедник-дилетант, владелица публичного дома и местный сумасшедший. Все они осуществляют свой «квест». Для одних — это погоня за властью, для других — страсть наживы, для третьих — поиски любви, для четвертых — устремление к духовности и т.д. Одни верят в существование Грааля, другие — нет, но все они подвержены воздействию космических сил, включающих, как показывает Пауис, и сам Грааль, который писатель наделяет духовной силой, влияющей на жизнь на земле. Грааль показан Пауисом и как часть местных верований, и как религиозный символ.

Гластонбери предстает в романе и как достопримечательность, место паломничества для туристов, и как духовная реальность: «На всей поверхности земного шара существует около дюжины резервуаров мировой магии — Иерусалим, <...> Рим, <...> Мекка, <...> Ласа — и Гластонбери среди них имеет огромный запас неиспользованной силы. Многие поколения человечества, зоны прошлых рас, концентрацией своей воли сделали Гластонбери чудесным местом»³¹.

Пауис сосредоточивает в Гластонбери и его ближайших окрестностях все основные реалии артуровских легенд: Грааль; могилы Иосифа Аримафейского и короля Артура; Холм Чаши (Chalice Hill), который он называет Карбонеком, городом Грааля; мост Помпарле, с которого король Артур бросил Эскалибр обратно в воду; дворец короля Марка, где в последний раз во время своей земной жизни появился Мерлин; разрушенная часовня, где, по преданию, умер Ланселот. Названия улиц также соотносятся с артуровскими легендами.

Кроме того, как и Ч. Уильямс в «Войне в Небесах», Пауис проводит скрытые аналогии между рыцарями Круглого Стола и героями романа. Правда, эти аналогии условны и меняются на протяжении книги: одному персонажу романа может соответствовать несколько героев Артурианы. Например, забитый и никчемный сын викария сначала уподобляется ранящему себя Персивалю и раненому королю Пеллесу, а затем Галахаду, поскольку его вдовец отец, испытывающий любовь к замужней женщине, соотносится с Ланселотом. Часто сами персонажи «Гластонбери» видят друг друга в роли героев артуровских легенд. Так, во взаимоотношениях внебрачного сына Маркиза П. и его любовницы, замужней женщины, они усматривают повторение истории Тристана и Изольды, а сам Гластонбери кажется им одновременно Бесплодной Землей и Блаженным Градом традиционной Артурианы. Подобная «подвижность» и многоуровневость образов позволяет Пауису провести идею о постоянном повторении и переживании артуровских легенд в жизни обычных людей. Грааль же из местных сказаний и суеверий постепенно переходит в область мифа, значимость которого универсальна и неподвластна времени. Пауис рассматривает Грааль как реальный источник духовной энергии в мире, влияющий на жизнь многих поколений людей.

О значении «Гластонбери» для английской литературы говорят отсылки к нему в романах А. Мёрдок (ее герои читают Пауиса) и в «Англии, Англии» Дж. Барнса; при участии М. Дрэббл был снят полторачасовой документальный фильм «“Гластонбери” и его место в литературе» («A Glastonbury Romance» — Its Place in Literature», 2002).

Вторым «артуровским» романом Пауиса стал «Порий. Роман о Темных Веках» («Porius, A Romance of the Dark Ages», 1951). В книге описываются исторические события (война саксов с кельтами, политические и религиозные конфликты), а за основу берется теперь уже не «Смерть Артура» Мэлори, как в «Гластонбери», а кельтские легенды. Особый кельтский колорит обеспечивается образом Мерлина (Пауис называет его по-кельтски, Мирддин) — владыкой животного мира, «последним воплощением бога Золотого Века». В изображении Мирддина писатель следует уэльсской легенде, представляющей его крылатым лесным божеством. Мирддин Пауиса — не-

обычное существо: «беспокойная пахнущая грибами кладбищенски-холодная масса из плоти и крови», его голова «не что иное, как копна угольно-черных волос», уши — «здоровеннейшие отростки, которые Порию никогда раньше не доводилось видеть», а глаза неестественно круглые и так близко посажены, что «когда они светятся внутренним светом, создается иллюзия, что они срастаются друг с другом и превращаются в один глаз, напоминая глаз чудовищного Циклопа»³². Это первое подобное описание Мерлина во всей английской Артуриане. Обычно его принято изображать благородным седовласым старцем-волшебником, а не диким полубогом-полузверем. «Никто не понимает меня, кроме моих зверей, — говорит Мирддин, — да и зачем меня понимать? *Мудрее оставаться в неведении*»³³. Через образ Мирддина Пауис размышляет о мистической и волшебной силе природы; он называет его «частью первородного планетарного леса», «языком лесных обитателей», силой и могуществом самой земли. Вызывающий благоговейный ужас голос Мирддина слышится на нескольких уровнях сознания всеми; священники и друиды трепещут перед ним; лжеастрономы и лжепророки умолкают, потому что Мирддин в романе — это и Время, и Будущее³⁴. По сути, в этом образе воплощена пантеистическая философия писателя.

О короле Артуре Мирддин предсказывает, что «этот простой Артур <...> очистит земли для грядущих поколений <...> Но они вернутся и завладеют нашей землей <...> Однако нашу речь, наши горы и горные фермы мы сохраним»³⁵. На «простого Артура» («simple Arthur») он возлагает непосильные задачи, выделяя его тем самым из череды простых смертных.

Зловещим и смертоносным представлен в романе Мордред (у Пауиса он тоже назван по-кельтски — «Medrawd»), «потерянная душа, душа в аду»³⁶. Он противопоставлен Мирддину, который олицетворяет жизнеутверждающие принципы бытия, и является одним из самых отрицательных Мордредов в Артуриане XX века. Необычно в романе Пауиса и то, что коррелятивной парой Мордреда выступает не Артур, как обычно, а Мерлин. Артур же в «Пории» — фигура менее значимая, нежели Мордред или Мерлин, символизирующие излюбленную идею писателя об извечной борьбе и противостоянии добра и зла.

«Порий» — роман Пауиса на уэльские темы, размышления о судьбе Уэльса. Порий — уэльсец, единственный сын и наследник принца Эдейрнионского и двоюродный племянник короля Артура, «британский Самсон» («Brythonic Samson»), «Геркулес»³⁷. В предисловии Пауис писал, что этот роман одновременно исторический и современный: «Размышляя об историческом содержании последнего года пятого века, мы не можем не сопоставить его с первой половиной двадцатого века, переходящей во вторую половину. Старые боги уходили тогда, уходят они и сейчас. И подобно тому, как будущее

было неясно и угрожало возможностью гуманитарной катастрофы в пятом веке, так и сегодня мы сталкиваемся с возможностью катастрофических мировых событий, лишь немного знакомых королю Артуру, его канцлеру и кучеру». «Порий», — писал Паунс, — книга о «нашей настоящей (present) власти созидать — или разрушать — наше будущее»³⁸.

Со временем миф о Граале уходит на второй план. Во второй половине XX века в Артуриане поднимаются вопросы милитаризма, политики, борьбы за власть. Если традиционно соперником Артура был Ланселот, то теперь интерес привлекает пара Артур / Мордред. Как и в средневековом эпосе, в Артуриане второй половины XX века доминирует тема столкновения добра и зла, порядка и хаоса. Писатели стремятся найти новые подходы в интерпретации артуровских легенд. Одним из таких подходов становится «исторический», подразумевающий работу историка и археолога и делающий Артура национальным героем; другой — сатирический, подразумевающий комическое снижение образа.

Теренс Х. Уайт в своей пенталогии «Король былого и грядущего» (1938–1977) пародийно осмыслил Артуриану, следуя линии, намеченной Марком Твеном, создавшим знаменитую «притчу о прогрессе» «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889).

Как и Сервантес, задумавший в своем «Дон Кихоте» осмеять моду на рыцарские романы, Твен поначалу хотел высмеять моду на Средневековье, проявлявшуюся в поэзии и живописи того времени. Роман задумывался как полемический ответ «Королевским идиллиям» А. Теннисона. Со временем первоначальный замысел книги менялся, и она переросла из пародии в философский гротеск, облеченный в форму романа-приключения. История и современность предстали у Твена трагической бессмыслицей. Легенды о короле Артуре и его идеальном Логресе были переосмыслены Твеном в антиутопическом ключе. Писатель создал своего рода «антиидиллию». Оценивая прошлое сквозь призму сознания человека XIX века, Твен развенчивает средневековую идиллию, сокрушая романтическую легенду о Средних веках как золотой поре человечества. Однако и насаждаемая Янки цивилизация не подается как абсолютное благо. Многие его нововведения двусмысленны и подвергаются дискредитации. Превращение рыцарского сообщества Круглого Стола в Торговую Палату, превращение сэра Ланселота, променявшего славу храбрейшего защитника справедливости на карьеру удачливого биржевика, предстает как насмешка над идеями прогресса. Двойная перспектива книги (настоящее с позиций прошлого и развенчание идеалов прошлого с позиций современности) позволяет Твену выявить не только приобретения, но и потери.

Твеновский подход прослеживается у Уайта в том, что средневековые герои попадают в другую эпоху. Если в «историческом» романе на артуровскую тему король окружен известными представителями своего времени, что создает эффект правдоподобия, то комический роман раздвигает пространственно-временную парадигму. Теренс Х. Уайт, свободно вводя современные суждения в атмосферу Средневековья, делает акцент на психоаналитических нюансах во взаимоотношениях героев, одновременно, иногда до комизма, очеловечивая персонаж. Герой Ланселот становится в его трактовке застенчивым некрасивым молодым человеком, ищущим духовную чистоту в изнурительных физических упражнениях, Гвиневра стареет со временем, как и положено женщине, а Мерлин выглядит рассеянным чудаком, совершенно не заботящимся о том, как он смотрится и что о нем подумают другие. При этом в произведениях причудливо перемешиваются морально-этические мифы, пришедшие вместе с артуровским циклом из Средневековья, и мифы, возникшие значительно позже (миф о психоанализе, миф о паранормальных способностях и пр.). Псевдогероика и размышления на военную тему занимают в книгах Уайта одно из центральных мест, поскольку эпопея в основном создавалась во время Второй мировой войны, поэтому размышления о способе решения конфликтов, отличающем «человека разумного» от других животных, занимают особое место в этом романе.

В «Книге Мерлина», последней книге эпопеи, Уайт подводит итог своим рассуждениям об идеальном правителе, каковым издавна считается Король Артур. Многие эпизоды из «Книги Мерлина» почти дословно повторяют первую часть романа — «Меч в камне». Рассказывается в них о том, что главным для человека является самопознание, невозможное без увеличения знаний о мире. Волшебник Мерлин превращает юного Артура в рыбу, муравья, дикого гуся, грача и, в буквальном смысле слова, на своей шкуре дает ощутить плюсы и минусы различных сообществ животных (муравейник у Уайта живет, разумеется, по законам тоталитарного общества, гуси же исповедуют авторский идеал — разумную анархию). Вытащив меч из камня, Артур становится королем, но не превращается в идеального и мудрого правителя и воина, каким он представлен в большинстве интерпретаций этой легенды, а продолжает оставаться сомневающимся и рефлексирующим человеком.

Мир Уайта пронизан ощущением свободы — в том числе от пространственных и временных границ. Старой Доброй Англией, описанной в романе, правит король, живший в VI веке, но его приемный отец ссылается на годы учебы в Итоне, персонажи поминают норманнских правителей XI–XIII веков, а живущий из будущего в прошлое Мерлин сравнивает рыцарские войны с викторианской охотой на лис. Так же переменчива и авторская интонация — от тра-

гического описания убийства единорога он переходит к фарсовой трактовке одной из самых загадочных забав артуровских соратников — погоне за Зверем Рыкающим. Одно остается неизменным — скрупулезное воссоздание быта Средневековья и повадок и обычаев «царства» животных. Уайт показывает, что от животных и Темных веков горделивого царя природы, человека XX века, отделяет не столь большое, как он полагает, расстояние.

Прекрасное королевство бриттов, как известно, погибло из-за людского несовершенства. Артур начал свое правление с избияния младенцев и пал, сраженный сыном Мордредом, которого и пытался погубить. Перед последней битвой король размышляет о том, что человек изначально рождается порочным существом, склонным к убийству (перемирие между армиями Артура и Мордреда было нарушено из-за солдата, зарубившего ужа), тем не менее он не впадает в отчаяние и истерику, заключая, что спасение нашего вида коренится в культуре. «Пока людей удастся уговорить читать и писать, а не только есть да предаваться плотской любви, все-таки существует возможность того, что они образумятся».

Еще один вариант переосмысления артуровских легенд, за которым стоит работа филолога, историка, археолога, предложила М. Стюарт в трилогии о Мерлине: «Кристалльный грот» («The Crystal Cave», 1970; экранизация 1991; рус. пер. 1993), «Полые холмы» («The Hollow Hills», 1973), «Последнее волшебство» («The Last Enchantment», 1979). В этой романтической стилизации английской истории пятого века сделана попытка воссоздать события, увиденные глазами Мерлина. Ради этого избрана более правдоподобная версия о происхождении волшебника. Он носит имя Миррдин Эмрис (Myrddin Emrys — уэльсское «Emrys» соответствует латинскому «Ambrosius») и является незаконнорожденным сыном короля Амброзия. В трилогии прослеживается жизненный путь Мерлина от рождения и отрочества будущего волшебника до утраты им волшебного дара, когда он становится просто человеком, мужественно встречающим удары судьбы.

Комическая эпопея Роберта Ная «Мерлин» («Merlin», 1978), выполненная с размахом, блестящим знанием эпохи и одновременно с ироническим остранением, где автор играет различными стилями, литературными и историческими фактами и ассоциациями, показывая себя прекрасным рассказчиком и серьезным мыслителем, продолжает традицию Т.Х. Уайта, но уже на другом уровне, с использованием постмодернистской литературной техники. Най писал, что в своем романе он «поставил мир средневекового рыцарства с ног на голову <...> и рассмотрел в современном ключе темные стороны артуровского мифа»³⁹. Многие идеи Най позаимствовал из монографии Э. Юнг и М.-Л. фон Франц «Легенда о Граале» (1960), где утверждается, что бессознательное символически представлено в артуровском

эпосе в образе Мерлина, через который наиболее адекватно осмысливать Артуриану в современную эпоху. Именно Мерлин служит выражением конфликта сознания и бессознательного, стремления к идеалу и разнузданность инстинкта, помогает понять архаического человека, живущего в каждом из нас. Мерлин — фигура, стоящая на пересечении прошлого и настоящего.

Через образ волшебника Най в своем романе пытается «освободить подавленное бессознательное читателя из тисков сознания». Однако Най, в отличие от Дж. К. Пауиса и М. Стюарт, не уделяет внимания постепенному духовному взрослению Мерлина, его уединенной жизни в лесу, и накоплению опыта и мудрости. У Ная Мерлин — сын дьявола и девственницы, и воплощает он в романе демоническую сторону сексуальности. Аллюзии на «Мерлина» Робера де Борона⁴⁰ и «Гластонбери» и «Пория» Пауиса призваны подчеркнуть, что как в средневековом, так и в современном романе содержатся элементы садизма и извращенных желаний, которые доводятся у Ная до логического завершения.

Роман Ная состоит из четырех частей: «Черная Книга», «Белая Книга», «Красная Книга» и «Золотая Книга», что подчеркивает его алхимическую составляющую, которая усиливается соотношением Мерлина с Меркурием⁴¹ (подобная параллель отмечается в «Легенде о Граале» Юнг и Франц). В первой «книге» подробно описывается зачатие Мерлина, которое он сам наблюдает; во второй — его рождение и зачатие Короля Артура; в третьей — отрочество Артура и его воспитание Мерлином, для которого будущий король «плодонок» (сгеер), знающий о том, что Морган — его сводная сестра и сознательно идущий на грех. В пятой книге Артур показан импотентом, и грех Гиневры представлен сочувственно и практически оправдан, а Мерлин именует Артура «кретином былого и грядущего» («the once and future cretin»).

Критики называли роман Ная «низкой интеллектуальной комедией»⁴². Несмотря на обилие отсылок к различным авторам — Т. Мэлори, Дж. Милтону, А. Теннисону, Ч. Уильямсу, Дж.К. Пауису и др. — достоинства «Мерлина» Ная весьма сомнительны. Роман вульгарен и абсолютно девальвирует образ Короля Артура.

Обращением к образу Зеленого Рыцаря стал роман А. Мёрдок с одноименным названием (1993). В нем Мёрдок, с одной стороны, погружает читателя в подробно воссоздаваемое мифологизированное сознание героя; с другой стороны, синтезирует мифо-синкретические структуры мышления, призванные обозначить до- и сверхлогическую основу бытия. По мере того, как в силу вступает воображение, реальность в романе Мёрдок становится более произвольной, «случайной», что выражается в эпизодическом нарушении причинно-следственных связей, причудливом совмещении времен и про-

странств, в двойничестве и «оборотничестве» персонажей. Писательница осовременивает мифологические сюжеты, наполняя образы своих героев универсальными смыслами и аналогиями.

Система мифологем в «Зеленом рыцаре» строится на нескольких пересекающихся, ретроспективно углубляющихся образных мифах, которые при всей произвольности построения, имеют иерархическое единство. Мердок вводит в роман античные мифы, библейские образы и мотивы, литературные аллюзии и исторические параллели. Так, имена трех дочерей героини «Зеленого рыцаря» Луизы Андерсон — аллюзии на античные сюжеты. Старшая сестра — Алфея (в мифологии — мать античного героя Мелеагра), средняя сестра — София (богиня мудрости), младшая — Мойра (богиня судьбы). Однако проекция на античные мифы служит лишь подсказкой к интерпретации сложного, запутанного контура судьбы каждой из сестер, поскольку логика развития их характеров намного шире античной составляющей образов, а на отдельных этапах противоречит ей. В братьях Графф, Лукасе и Кlemente, угадываются Каин и Авель (а также Ромул и Рем). Христианская традиция воплощается в образе Питера Мира, который носит зеленый галстук, зеленоватый костюм, зеленый зонт и является членом партии Зеленых⁴³. Его таинственная гибель от руки Лукаса, который после уверял, что лишь оборонялся⁴⁴, воскрешение, огонь Преображения, благословение двенадцати героев (по числу апостолов) романа, неожиданный приезд Тессы (Иуда) вплетаются в христианскую канву романа.

Контаминация мифологем в романе усиливает мотив двойничества героев, делая текст многоуровневым. Питер Мир предстает не только Зеленым Рыцарем, но и ассоциируется с Христом. Лукас наделяется не только ролью Каина, но ролью и Сатаны, и Фауста. В Кlemente прочитываются аллюзии на Авеля, сэра Гавейна и Гамлета. Алеф — это и Алфея, принцесса с картины Карпаччо, и Прекрасная Дама из средневековой поэмы о Зеленом рыцаре; Тесса — одновременно Иуда и Ева. И хотя в романе нет прямых параллелей, в нем есть множество подобий⁴⁵.

Мердок сближает мифологему о Зеленом рыцаре с мифологемой о Святом Граале. При этом образ артуровского Зелёного рыцаря соотносится в романе с представлениями об идеальном правителе мира, деградации и фатальной гибели его королевства и поисками некоего очищающего универсального символа (Грааля).

А. Мердок совмещает в «Зелёном Рыцаре» различные мифологии и христианство, чтобы подчеркнуть позитивное начало, заложенное в основном сюжетостроительном материале (артуровских легендах), и вновь утвердить добродетель и рыцарские идеалы, характерные для Артурианы в целом и поэмы о Зеленом Рыцаре в частности, в современном, утрачивающем представления о морали и

добре мире. Неслучайно книга заканчивается хорошими новостями (Благой Вестью?).

* * *

В XX веке особое внимание уделяется «очеловечиванию» персонажей: если в классической Артуриане основное место отводилось событийной канве и через нее же читателю давали понять, какие переживания приходится на долю героя и какие внутренние изменения происходят в нем, то романы об Артуре, написанные в XX веке, ставят в центр внутренний мир персонажей, их чувства и размышления.

В чудесной мифической реальности действуют живые, предельно земные люди, которым свойственны слабости, сомнения, ошибки. В этом контексте особенное значение получают, наряду с тем, как складываются отношения семьи сестры Артура Морганы с королем, треугольник Артур — Гвиневра — Ланселот и взаимоотношения Мерлина и Вивьены. Мифы об идеальном государстве, где царит справедливость, тесно связаны с философским мифом о том, что в каждом добром начинании заложен его конец, а также с мифами о любви, дружбе, взаимопонимании.

Вероятно, подобная трансформация во временном пространстве присуща каждому мифу, когда-либо созданному социокультурной общностью. И не последнюю роль в этом процессе сыграл миф о короле Артуре и его рыцарях. Для Европы с ее кельтской и германской мифологией он был одним из центральных при выработке европейским обществом своих соционормативных и культурных установок существования каждого из индивидуумов.

Таким образом, переработка артуровских легенд на протяжении XIX–XX столетий шла от идиллической и неоромантической к пародийной и антиутопической рецепции мифа, наравне с которыми сосуществовала также мистическая линия, связанная с легендами о Святом Граале. Постепенно эти начала слились в фэнтезийных романах-квестах, где все они сопрягаются в едином романном пространстве.

Примечания

¹ Ран О. Крестовый поход против Грааля. М.: АСТ, 2002. С. 31.

² Там же.

³ А.Н. Весселовский возводил легенды о Граале и Мерлине к апокрифическим сказаниям о царе Соломоне, возникшим в конце V века у талмудистов, а к XI веку перешедшим в область фольклора. См.: Весселовский А.Н. Мерлин и Соломон: Избранные работы. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. С. 21–22; 335–482. Узльский цикл «Мабиногион» Весселовский считал «достоянием специально-кельтской саги», а видел в нем переработку переводных французских романов. С. 351.

⁴ «Высокая история Святого Грааля» была написана как продолжение неоконченной поэмы Кретьена де Труа «Персиваль, или Рыцарь Грааля» («Per-

- ceval, or the Knight of the Grail») и переведена на англ. С. Эвансом в 1898. Опубликовано в Лондоне, в издательстве «J.M. Dent & Sons», Everyman Library, 1910. Электронная версия книги подготовлена к печати и отредактирована Д.В. Киллингом, 1996: <http://www.quantumfuture.net/store/highhistory.pdf>.
- 5 Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970. С. 49–50.
- 6 Михайлов А.Д. Смерть Артура // Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Наука, 1993. С. 827.
- 7 Там же.
- 8 Фактически, главными топосами английской литературы XIX–XX веков стали Камелот и Средиземье. Пространства эти больше аллегорические и символические, нежели географические. Последнее часто ассоциируется с эпосей Дж.Р.Р. Толкина «Властелин Колец». Однако восходит «Средиземье» к популярной балладе «Клерк Сондерс» (см.: The Oxford Book of Ballads / Ed. by Arthur Quiller-Couch, 1910), в которой беззаботные петухи кричат «о веселом Средиземье» («crow airily on merry middle-earth»). В 1931 году, за пять лет до публикации «Хоббита», появляется сборник стихов Г. Вулзи «Средиземье: тридцать шесть стихотворений» (Woolsey G. Middle Earth: Thirty Six Poems, N.Y.: Simon and Schuster, 1931), где есть такие строки: «It is not heaven, it is not hell, / This world between them where I dwell. / With secret pain, with open mirth, / I go my way on middle earth». (Подробнее о творчестве Г. Вулзи и создании образа Средиземья в ее поэзии см.: Ozieblo B. The Poet Gamel Woolsey: The Creation of a Mythical Middle-Earth // The Powys Journal. Volume XIII, 2003. P. 53–76.)
- 9 В опере «Король Артур, или Британское достоинство» (1691) Г. Перселла и Дж. Драйдена, эпических поэмах Р. Блэкмора «Принц Артур» (1695) и «Король Артур» (1697) артуровские легенды просто вплетаются в ткань событий и ситуаций и имеют весьма отдаленное отношение к средневековым артуровским первоисточникам. Затем — «Трагедия трагедий, или Жизнь и Смерть Мальчика-с-Пальчик Великого» («Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great», 1730, 1731) Г. Филдинга — бурлескное пародирование «высоких» трагедий XVIII века, в котором используются имена персонажей артуровских легенд для создания комического эффекта. В своей «трагедии» Филдинг женит короля Артура на Доллаллолле; их дочь он наделяет именем Ханкаманка; Артур при этом влюблен в пленную принцессу Гламдалку; а Мерлин у Филдинга назван «фокусником» (conjurer) и кем-то вроде отца Мальчика-с-Пальчик. В «трагедии» же повествуется о героических подвигах и приключениях рыцаря-карлика (Мальчика-с-Пальчик, прототипом которого, видимо, является Ланселот). Вообще, в XVII–XVIII веках артуровские легенды не воспринимались как литература. Часто они соотносились с фольклором или занимательным чтением для детей. Традиционные сюжеты артуровских циклов были практически неизвестны, в то время как имена героев всегда были на слуху. Общие знания о приключениях этих героев делали их карикатурными в канве современных произведений. Мерлин, например, появлялся в качестве персонажа в XVII–XVIII веках чаще, чем другие герои артуровских легенд, но художественное наполнение образа было незначительным, и изображался он как шаблонный пророк.
- 10 Taylor B. & Brewer E. The Return of King Arthur. Arthurian Studies IX. Suffolk, St. Edmundsbury Press, 1983. P. 16.
- 11 Browning E.B. Aurora Leigh and other Poems / Ed. by J.R. Glorney Bolton and J. Bolton Holloway. Suffolk, 1995.
- 12 См.: The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning, 1845–1846 / Ed. by Elvan Kintner. Cambridge (Mass), 1969. V. I. P. 429. Письмо от 31 января 1846.

- 13 Tennyson: The Critical Heritage / Ed. by John D. London: Routledge and Kegan Paul of America, 1967. P. 334.
- 14 Лишь в основе «Гереинт и Энид» лежит «Мабиногион».
- 15 Taylor B. & Brewer E. The Return of King Arthur. P. 89.
- 16 Idylls of the King, the Works of Alfred Lord Tennyson: A Memoir, II / Ed. Hallam Tennyson (1908). P. 123.
- 17 Ibid. P. 127.
- 18 Теннисон А. Королевские идиллии / Пер. с англ. В. Лунина. М.: Грантъ, 2001. С. 406.
- 19 Там же. С. 421.
- 20 Цит. по: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/newmor.htm> (The Camelot Project at the University of Rochester).
- 21 Williams Ch. The Image of the City and Other Essays / Selected by Anne Ridler. OUP, 1958. P. 186–187.
- 22 Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы в переводах А. Сергеева. М.: Радуга, 2000. С. 378–379.
- 23 Там же. С. 379.
- 24 См.: Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. New York: Pantheon Books, 1949. P. 30.
- 25 Moorman Ch. Arthurian Triptych: Myth Materials in Charles Williams, C.S. Lewis and T.S. Eliot. New York: Russell and Russell, 1960. P. 135.
- 26 Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы в переводах А. Сергеева. С. 87.
- 27 Там же. С. 93.
- 28 Цит. по: Taylor B. & Brewer E. The Return of King Arthur. P. 239.
- 29 Powys J.C. A Glastonbury Romance. Picador, 1975. P. xii.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid. P. 285.
- 32 Powys J.C. Porius. Picador, 1975. P. 54–56.
- 33 Ibid. P. 99.
- 34 Ibid. P. 99–100.
- 35 Ibid. P. 100.
- 36 Ibid. P. 570.
- 37 Ibid. P. 571, 660.
- 38 Ibid. P. xi.
- 39 Taylor B. & Brewer E. The Return of King Arthur. P. 313.
- 40 В романе Р. де Борона рождение Мерлина было задумано в аду, чтобы создать Антихриста, который должен разрушить благо и погрузить мир во зло.
- 41 Меркурий в алхимии ассоциируется с духом, душой. Под ним также понималась ртуть — основа для получения «алхимического» золота. В романе Ная эта ассоциация звучит насмешкой по отношению к Мерлину, чье имя он передает как «Merdin» (от французского «merde» — «экскременты»). Именно из-за этой неприятной ассоциации Джеффри Монмутский заменил уэльское имя волшебника «Myrddin» на «Мерлин». Подробнее об этом см.: The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend. Oxford University Press, USA, 2005. P. 460.
- 42 Nye R. Merlin. London, Penguin Books, 1979. См. обложку.
- 43 Murdoch I. The Green Knight. N.Y., Penguin Books, 1995. P. 194:
— I am very much for ecology. I am a member of the Green Party.
— That's why you dress in green,— said Aleph,— you've got a green tie and a green umbrella, and your suit if a sort of green too.
- 44 Ситуация в точности повторяет сцену с невинно пострадавшим Зеленым Рыцарем средневековой поэмы.
- 45 Murdoch I. The Green Knight. P. 432.

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX– XX ВЕКОВ

Принято считать, что сама идея самоценного и самодостаточно-го вымысла, а тем более стремление к нему, представление о том, что его наличие составляет достоинство произведения, возникают в литературе поздно, и связывают их появление обычно с Романтизмом. Это, конечно, не означает, что более ранние эпохи вовсе не знают фантастических образов, речь идет лишь о том, что образы эти до романтизма по большей части носят традиционный характер и черпаются из мифологии и фольклора, а собственно авторские фантазии носят прикладной характер и возникают в аллегорическом контексте — для визуализации или сюжетного оформления тех или иных идей.

В английской литературе жанры, не связанные принципом жизненности и ориентированные — во всяком случае, в «бытовом» восприятии — на самодостаточный вымысел (готика, научная фантастика и фэнтези), в XIX и XX веке представлены, так сказать, полным своим спектром и возникают несколько раньше, чем в других европейских литературах. Поэтому именно английская литература дает особенно богатый материал для отслеживания форм конкретизации и рационализации идеи «чистого» вымысла, постепенной риторизации повествования — кристаллизации устойчивых мотивов и сюжетных решений, узнаваемых и призванных (помимо прочих своих функций) маркировать «вымышленность» как таковую. Вместе с тем, именно в силу широты и разнообразия наличествующих форм, английская литература, как никакая другая, демонстрирует, что, если отдельное произведение, для которого свобода вымысла является главенствующим принципом, может быть художественно состоятельным (хоть и приходится признать, что подобных произведений не слишком много), то в рамках устойчивых жанровых образований подобная (пользуясь кантовским выражением) «незаинтересованность» практически не реализуема. Жанровые образования — будь то готика, научная фантастика или фэнтези — неизбежно распадаются на беллетристические, паралитературные формы и формы с явно выраженной телеологичностью, конкретные претворения которой (социально-критические, эстетические и т.д.) не слишком отличаются от характерных для «реалистической», жизненной ли-

тературы (или, используя терминологию, привычную для английской критики, — литературы «здравого смысла»).

Одним из первых английских писателей, декларировавших стремление дать «волю своему воображению» в литературном произведении («Замок Отранто» — «The Castle of Otranto», 1764), был Хорас Уолпол. То же письмо¹, в котором он заявляет об этом своем намерении, раскрывает и генезис замысла романа. Якобы ему приснился сон, в котором он очутился в старинном замке, где увидел гигантскую руку в латной перчатке. На протяжении двух столетий — от романтиков до сюрреалистов — сон оставался полем сначала свободного полета фантазии, а потом — произвольной, не мотивированной извне ассоциации идей. В фантастической литературе он является одним из наиболее распространенных «маркеров» границы, отделяющей ирреальное от реального.

Каноническим литературным «сном» стал «Кубла Хан» («Kubla Khan», 1797–1798) С.Т. Колриджа. Этот поэтический фрагмент привлекает внимание к такой специфичной для фантастической литературы черте, как описание: этот элемент имеет в фантастике поистине огромное значение, а вместе с ним и развивающиеся позже иные дискурсивные и даже внелитературные элементы (карты, например). Отдельные радикалы утверждают, что именно они и составляют суть фантастики, сюжетное же строение произведения — лишь «оболочка пилюли», позволяющая скормить ее читателю. Подобная трактовка фокусирует сложности, связанные с определением мотивации и функциональности «чистой» фантастики, и выявляет еще один генетический ее источник — утопию.

Но вернемся к роману Уолпола. Привидевшийся ему фантастический (а в современных категориях — скорее даже сюрреалистический) образ трактуется в контексте традиционных представлений о сверхъестественном — «чудесном» (marvelous) — и включается в тяготеющий к аллегории сюжет с ярко выраженной дидактической окраской. Все отмеченные черты — «чудесное», сверхъестественное, а также аллегоризм — для восходящего к А.Э.К. Шефтсбери направления в английской литературной критике XVIII века связаны с представлением о воображении как о стихийном творческом начале, в свою очередь, ассоциирующемся с оригинальностью и гением². В этом ряду понятий «чистый» вымысел получает отчетливую ценностную окраску, но не только — мы и в современной критике фантастической литературы периодически наблюдаем актуализацию то одного, то другого понятия, восходящего к этому ряду. Чаще всего произведение оценивается по уровню его оригинальности; стремясь похвалить автора, и критики, и читатели обычно отмечают творческий характер его воображения; сами же авторы нередко указывают на интуитивный характер собственного творчества (в XVIII веке он устойчиво ассоциировался с понятием «гения»). А вот осмысление

аллегорического образа как «чудесного» и сюжетный аллегоризм — черты, которые, во всяком случае в сознании критики, привязаны к той эпохе.

Впрочем, в «Иероглифических сказках» («Hieroglyphic Tales», 1778) Уолпола аллегорическая модель как будто отрефлектирована и, в определенном смысле, преодолена: притчевая их природа бросается в глаза, однако гротескная деформация образов и сюжетов решительно исключает традиционное истолкование и дидактический «посыл» — Уолпол как будто предвосхищает творческую манеру Мервина Пика. В XX веке для толкования подобных сюжетов и образов отыскиваются новые коды — в первую очередь психоаналитический. А вот риторика XVIII века «ключей» к прочтению «сказок» не дает, и Уолпол явно не считал это свое произведение подходящим для широкого читателя — единственное прижизненное издание насчитывало всего 6 экземпляров.

«Чудесное» же остается одним из основных «маркеров» ирреального (вымышленного) образа и в эпоху романтизма — ярким примером тому могут служить «Кристабель» («Christabel», 1797–1801) Колриджа, а также «La Belle Dame sans Merci» (1819) и «Канун Святой Агнессы» («The Eve of St. Agnes», 1819) Джона Китса. Ассоциация же определенного жанра — а именно «ромэнса» — с литературой вымысла была еще более устойчивой. Если обратиться к критике XVIII–XIX веков, то обнаружится, что жанр этот, связанный в сознании и читателей, и литераторов со средневековым рыцарским романом, описывается довольно туманно, но единодушно воспринимается как отторгающий реальность и наделяется чертами сказок или побасенок (*fabulation*). Впрочем, по мере развития литературной фантастики, писатели начинают осваивать и другие жанровые формы — характерно, что уже Колридж называл «Кристабель» «просто сказкой».

Уолпол уверяет своего корреспондента в уже упоминавшемся выше письме, что сочинил повесть «наперекор всем правилам, всем критикам и философам», при этом он вовсе не чуждается риторической окраски текста — системы кодировки, обеспечивающей внятность произведения для читателя того времени. Выбирает он для своих целей новую эстетическую оппозицию — оппозицию возвышенного и прекрасного — интенсивно разрабатывавшуюся в XVIII веке как раз «критиками и философами». Главный злодей романа и сам замок описываются через «возвышенные» образы, героиня же, бесспорно, принадлежит сфере «прекрасного». Таким образом, у Уолпола уже в самом сюжете заявлена определенная творческая установка и эстетические притязания: писатель отвергал рационалистический дух эпохи и утилитарную функцию литературы.

В «Сказании о старом мореходе» («The Rime of the Ancient Mariner», 1797–1798) Колридж выносит «возвышенное» за пределы готи-

ческой прозы. Традиционно связываемый с этой категорией «ужас» он переводит из сферы почти физиологического ощущения в область мистического трепета, незавершенность, неохватность для глаза перекодируется в недосказанность, а грандиозность явлений перевешивается их непостижимостью. Возвышенное переводится из сферы эмпирических ощущений в область метафизического созерцания, то есть Колридж идет за Кантом, а не за Берком и английской критической традицией. При этом возникает интересный парадокс: поэт отмечал в «Старом мореходе» избыток морали, заявляя, что с художественной точки зрения морали должно быть не больше, чем в сказке — а для Канта возвышенное неразрывно связано с моралью. Стремление к *чистому* вымыслу, казалось бы, должно подталкивать к отказу от какой-либо внешней телеологичности, однако же, моралистическая ориентация вновь и вновь заявляет о себе и в готическом романе, и в различных фантастических формах, возникающих уже в XIX веке.

Одним из редких исключений, наряду с упоминавшимися уже «Иероглифическими сказками», «Ватekom» У. Бекфорда, «Монахом» Льюиса, стихотворениями Китса, стал «Франкенштейн» («Франкенштейн, или Современный Прометей» — «Frankenstein; or, The Modern Prometheus», 1818) Мэри Шелли. Однако для М. Шелли отказ от моралистического суждения не есть некая производная от центрального замысла, а смысловой фокус всего романа: она ставит под сомнение само существование жесткой ценностной шкалы. Нет никаких сомнений в том, что плоды научного дерзания Франкенштейна воспринимаются автором отрицательно, но того же никак нельзя сказать по отношению к науке в целом; если что и осуждается в романе, так это неготовность героя нести ответственность за свои «свершения». При этом полярные оценки алхимии, которые даются в романе представителями «современной науки», говорят об отсутствии в рамках этой науки внятных ориентиров — как моральных, так и интеллектуальных. Неоднозначна и оценка персонажей романа: Виктора Франкенштейна нельзя вписать в оппозицию положительных/отрицательных героев, обычно очень четко выстроенную в готической прозе (а предисловие к изданию 1831 года не оставляет никаких сомнений в том, что Мэри Шелли мыслила свое произведение именно в рамках этого жанра). Амбивалентность оценки проецируется и на сотворенное Франкенштейном Чудовище: финальный его монолог, никоим образом его не оправдывая, разрушает тем не менее образ исчадия ада. Более того, в полном соответствии со схемой «ромэнса» готические герои подвергаются испытанию, которое они либо выдерживают (положительные), либо нет (отрицательные); при этом жестко заданная в произведении система ценностных координат не оставляет у читателя сомнений ни в том, прошел или нет герой испытание, ни в авторской его оценке. «Франкенштейн и в этом отно-

шении выпадает из общей схемы: нельзя однозначно сказать, прошел ли испытание Франкенштейн. М. Шелли «находит» одну из устойчивых мотиваций литературной фантастики: вымышленный, условный сюжет позволяет ввести непривычные для эпохи или спорные идеи — не случайно, ее повесть воспринимается как протожанровое для научной фантастики произведение, а также часто функционирует в последующей литературе в качестве претекста.

Не менее значимы с точки зрения позднейшей научной фантастики и другие ее нововведения. Так, обращаясь в своем романе к вполне научной по тем временам теории витализма, предполагавшей, что живая материя отличается от неживой присутствием некоей «жизненной силы», или души, Мэри Шелли придавала мистической и сверхъестественной мотивации сюжета современное звучание и одновременно возвращала ее в план реального. Поэтому «Франкенштейн» дает очень выигрышный и перспективный материал для постановки вопроса о соотношении научности и фантастичности в этом жанре: ведь сюжет романа не становится не только менее невероятным, но и менее условным из-за жизнеподобного, «научного» обоснования. С точки зрения сюжетного строения, «Франкенштейн» не только по структуре гораздо ближе, чем другие готические романы, к столь нелюбимым Уолполом «бытовым» романам XVIII века, но и во многих отношениях превосходит реалистический роман середины века. Несущую роль в нем выполняют характеры, развитие действия рассматривается в категориях причинно-следственных связей, в авторской картине мира явственно проступают социальные детерминанты, хотя они и не являются ни единственными, ни даже определяющими — религиозно-моралистические ориентиры остаются для Мэри Шелли приоритетными. Черты «ромэнса» (погони, невероятные события, загадочные преступления, бурные эмоциональные столкновения, разнообразные опасности и т.д.) утоплены в иной по природе повествовательной структуре. И в этом отношении тоже «Франкенштейн» превосходит двойственность научной фантастики, толкающую критиков к тому, чтобы обвинять авторов в недостаточной глубине и сложности характеров, недостаточной реалистичности и научной проработке фантастических образов, то есть предъявлять «фантастам» претензии, совершенно неуместные в контексте «ромэнса».

Еще больший интерес с точки зрения функционирования фантастического антуража представляет поздний роман Мэри Шелли «Последний человек» («The Last Man», 1826). В нем автобиографический по сути сюжет разворачивается в далеком будущем на фоне гибели человечества во время глобальной эпидемии. Картина будущего сочетает катастрофические черты с утопическими, как то мирный переход от монархии к республике, разумные принципы устройства государства и т.д. И это знаменательный момент в контексте научно-

фантастической литературы: будущее описывается в мифологизированном (конец света) или идеализированном (социально-утопический пласт³) ключе и тем самым однозначно отрывается от плана реального. Этот жест в то время не мог не восприниматься как осознанный и демонстративный. События же личного плана персонажей обусловлены фактами биографии четы Шелли и Байрона, то есть в основе своей не только реальны, но и конкретны, хоть и трансформированы художественным вымыслом (идеализированы), поэтому их внутренняя мотивация отторгает умозрительный и условно-описательный фон.

Готическая окраска полностью отсутствует, однако глобальная эпидемия, несущая гибель всему человечеству, явно относится к явлениям возвышенным и, видимо, призвана подчеркнуть отношение писательницы к П.Б. Шелли и к Байрону и ее понимание масштаба их фигур. В этом смысле апелляцию к плану возвышенного (лишенному в данном случае каких бы то ни было мистических оттенков) можно прочесть как утверждение неподвластности героев людскому суду. Надо сказать, что и отмеченное расхождение глобальной картины мира и личных мотивировок героев затрудняет, если не вообще исключает оценку их поступков. И здесь возникает неожиданный побочный эффект — сюжет романа гораздо больше напоминает «ромэнс», поскольку и причинно-следственные связи, и социальные мотивировки, и логика развития характеров в нем размываются. Но просматривается и еще один мотив отнесения действия этого романа в будущее — тем самым Мэри Шелли определяет характер всей истории как вымышленный. Аллегоризм практически отсутствует, хотя, учитывая жизненный материал, легший в основу повествования, и время написания романа, его название — «Последний человек» — трудно не воспринимать иносказательно и не относить к его автору, тем более что и рассказчик излагает все события постфактум.

Роман «с ключом», передающий в зашифрованном виде реальные события и образы реальных людей — периодически возникающая на протяжении всей истории европейской литературы вариация формы условного (аллегорического, фантастического) повествования. Умозрительный контекст призван обобщить и абстрагировать конкретные и единичные события для «непосвященных», делая их тем самым «читаемыми». Однако, высказывание Уолпола из заключения к «Иероглифическим сказкам» заставляет взглянуть на роман М. Шелли под несколько иным углом зрения. Заявив, что его сказки являются попыткой «разнообразить избитый и затасканный род рассказов и романов, кои, хотя и сработаны изобретательно, почти всегда лишены воображения», он распространяет свою мысль следующим наблюдением над «Bibliothèque des Romans, где собраны все вымышленные приключения, написанные на всех языках и во всех странах»: «как мало выдумки, как мало разнообразия и как

мало новизны в произведениях, в которых воображение не сковано никакими правилами и обязательствами говорить истину. Бесконечно больше вымысла в исторической науке, которая лишена достоинств, когда отступает от правды, нежели в романах и повествованиях, где правды якобы нет»⁴. Конкретизация «разнообразия» и «новизны» через отсылку к истории говорит о том, что ему не хватает в литературе вымысла уникальных, случайных, нелогичных событий. Именно эту недостачу и восполняет в романе М. Шелли автобиографический материал — момент тем более интригующий, что в последующей фантастической литературе этот ход развития не получил.

Романтики, несмотря на ценностное восприятие литературы вымысла и интересные концептуальные решения, предложенные ими в этой сфере, не стремятся к жанровой формализации своих находок. Что же касается готики, то к середине XIX века она как самостоятельный жанр практически исчезает. Остается система топосов, достаточно широко используемых в литературе как для создания «атмосферы», так и для более тонких характеристик — психологических или социальных. Специфичной чертой этих характеристик является моралистическая составляющая: образы, окрашенные в готические тона, не просто ужасны, они связаны со злом — часто в метафизическом понимании. Таким образом, вырождение готики приводит к полному подчинению ее моралистическим задачам. Характерным примером тому может служить использование Ч. Диккенсом готической «окраски» при создании образа Лондона — эмоционально-обличительный характер его урбанистики бросается в глаза.

Но если в данном случае можно говорить об опосредованном выражении собственно авторского отношения, то Шарлота Бронте, создавая образ миссис Рочестер в «Джейн Эйр» («Jane Eyre», 1847), предлагает более сложную модель использования готических элементов. В описанной ею ситуации моральное осуждение общества (и читателей) неизбежно должно было пасть на двоеженца и поддавшуюся соблазну гувернантку. Преподнося все эпизоды, связанные с миссис Рочестер в готическом духе, Ш. Бронте актуализирует унаследованное от прежних эпох представление о том, что безумие связано с греховностью и испорченностью натуры. Одновременно она выводит миссис Рочестер из человеческого мира в область то ли мистического, то ли животного ужаса (из области прекрасного, опирающегося на чувство любви, в область возвышенного), избавляя тем самым героев от ответственности перед ней. Впечатление, оставляемое текстом, нагляднее, чем диккенсовские примеры, подтверждает, что именно готическая окраска индуцирует моральное осуждение: отрицательная оценка миссис Рочестер в романе прямо не высказывается. Таким образом, готический колорит позволил Ш. Бронте снять негативное восприятие основной романной линии, не отсту-

пая от сложившейся этики и не жертвуя объективной авторской позицией.

Конечно, не всегда готический колорит используется настолько функционально и прагматично. Эмили Бронте в «Грозном перевале» («Wuthering Heights», 1847) прибегает к нему, чтобы поставить под сомнение и правомерность моралистической оценки, и представление о метафизическом зле как таковом. Хитклифф совершает ужасные вещи, но он не является воплощенным злом — Э. Бронте разворачивает в сюжете ту идею, которую М. Шелли наметила в финальном монологе Чудовища, и придает ей полнокровность и объемность. Мир не дуалистичен, зло творится людьми, к тому же по самым разным причинам и мотивам, так что моральное осуждение никак не может быть единственной и достаточной реакцией на него.

В целом, можно сказать, что в этот период риторическое начало временно «задавило» в готике начало сюжетное — она свелась практически к модальности, «окраске» текста. Интересно, что готика сохраняет эту свою функцию и в конце XIX века, когда происходит, по сути, возрождение жанра в форме «литературы ужаса». В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» («Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde», 1886), тематически продолжающей линию, намеченную М. Шелли, Р.Л. Стивенсон полностью отказался от характерной для «Франкенштейна» неоднозначности и вложил в свой сюжет внятное моралистическое и дидактическое «послание», оттененное и подчеркнутое готическим колоритом. Это уже не история о дерзновенности и ущербности научно-механистического мышления и несостоятельности притязаний человека на роль творца; доктор Джекил демонстрирует нам слабость человека и его подверженность соблазнам. Место «ромэнса» в качестве структурообразующего начала в сюжете занимает не менее традиционная и почтенная в Англии форма моралите, с его отчетливым аллегоризмом и видением человеческой жизни исключительно в дуалистической перспективе спасения/погибели души. Тот же жанрово-тематический комплекс в «Портрете Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1891) Оскара Уайльда взрывает специфичную для писателя картину мира, утверждающую примат искусства по отношению к действительности, и выявляет в сюжете черты аллегии с вполне традиционным дидактико-моралистическим «наполнением».

* * *

К середине XIX века и концептуация, и функциональность литературы вымысла и литературной фантастики заметно меняются. Понять направление и причины этих изменений помогает знакомство с критикой этого периода. Все чаще оппозицией к таким понятиям, как «вымысел», «воображение», «фантазия», выступает не «подра-

жание природе», «правдоподобие» и «жизнеподобие» в искусстве, а «факт» и даже «научная мысль». Симптоматичен пример Томаса Карлейля, о котором Р. Уэллек, обобщая, пишет, что ему «история представлялась полем битвы между Богом и Дьяволом, Фактом и Обманом (Sham), Реальностью и Иллюзией, в которой литература имела единственную функцию — утверждения этого учения (creed) и распространения этой вести (message)»⁵. С возрастом Карлейл все чаще приходит к осуждению всякого вымысла и искусства в целом как чего-то лживого; Карлейл не просто идеализирует факт, но объявляет его священным.

Очень близкая оппозиция — философии факта и фантазии (fancy — и для XVIII века, и для Колриджа это понятие подразумевает свободную, но поверхностную игру ума, плоды которой носят не более чем декоративный и орнаментальный характер) — но с прямо противоположной расстановкой акцентов представлена Диккенсом в «Тяжелых временах» («Hard Times», 1854). Философия факта связывается им с промышленной революцией, сделавшей труд человека механистическим и превращающей его самого в бесчувственный автомат; противостоящая ей фантазия ассоциируется с человечностью и живыми чувствами⁶. Взгляд Дж. Рескина на промышленную революцию близок диккенсовскому, с той разницей, что для него уродливость механистического бездушного труда имеет не в последнюю (а может быть, и в первую) очередь эстетическое значение. Он противопоставляет современному промышленному производству труд средневекового ремесленника не только как осмысленный, но и как эстетически наполненный процесс⁷. Этому утопическому взгляду отдал дань впоследствии и один из писателей, внесших заметный вклад в становление жанра фэнтези, — Уильям Моррис. Одновременно Рескин может хвалить Тернера за научную точность рисунков⁸ — едва ли можно найти более убедительное проявление авторитетности новой ценностной системы.

В этот же период литература, использующая фантастические формы, практически выходит из эстетического поля возвышенного; в поисках образов она начинает обращаться, по преимуществу, к фольклору. И все большую роль в мотивации и «объяснении» фантастических образов, наряду с сверхъестественным и чудесным, в ней начинает играть магическое и волшебное, а в жанровом отношении в связи с произведениями этого рода все чаще вспоминаются сказки. С одной стороны, перед нами как будто бы снижение градуса притязаний, но с другой стороны, новый понятийный контекст так или иначе подчеркивает свободу, «чистоту» и «незаинтересованность» вымысла.

Знаковой фигурой, выявляющей подлинное значение указанных перемен и новые тенденции в осмыслении литературной фантастики, является Джордж Макдональд — признанный прародителем со-

временного жанра фэнтези. Во вступлении к книге «Принцесса Света и другие сказки» («The Light Princess and other Fairy Tales», 1890), озаглавленном «Фантастическое воображение», отчетливо просматривается его преемственность по отношению к романтической традиции, особенно когда он объясняет любовь человека к «вызыванию новых форм» тем, что в этом он ближе всего подходит к «сотворению». Он пишет: «Когда такие формы⁹ являются новым воплощением старых истин, мы называем их плодами Воображения; когда это всего лишь выдумки (inventions), как бы ни были они прекрасны, их следовало бы назвать творением Фантазии: в обоих случаях усердно поработал Закон»¹⁰. Хотя предлагаемое им разграничение Воображения (Imagination) и Фантазии (Fancy) и вызывает в памяти рассуждения на ту же тему Колриджа и мысли У. Блейка о воображении, все же оно гораздо уже и конкретнее. И Колридж, и Блейк видят в воображении способность провидеть идеальное, причем у Блейка очень силен визионерский оттенок этого «прозрения». Макдональд же не только говорит о «новом воплощении старых истин», но и уподобляет Воображение портному, кроющему из красоты одеяния по размеру для Правды, а Фантазию — подмастерью, сшивающему детали, или, максимум, обшивающему петли. То есть он склонен воспринимать в риторическом ключе не только фантазию, но и воображение, что представляется симптоматичным, если вспомнить о той трансформации, которую к этому времени претерпела готика.

Однако риторика для Макдональда — это в первую очередь (и едва ли не исключительно) искусство иносказания: задача сказочника в том, чтобы направлять намеком (to move by suggestion) и заставить фантазировать (imagine), поэтому он должен воздействовать на душу читателя, как на «эолову арфу», ибо «мы портим множество бесценных вещей интеллектуальной жадностью (intellectual greed)». Способность к порождению смыслов и индуцированию мысли («Лучшее, что ты можешь сделать для своего ближнего, если не считать пробуждения его совести, это — не подбросить ему пищу для размышлений, а пробудить мысль в нем самом; то есть заставить его мыслить самостоятельно») Макдональд связывает с областью иррационального: «Величайшие силы лежат в области непонятого (uncomprehended)». А затем подводит под нее онтологическое основание: «Одно из различий между Божественным и человеческим творением заключается в том, что в то время, как Божественное творение не может значить больше, чем Он подразумевал (cannot mean more than he meant), человеческое должно значить больше, чем он подразумевал. Ибо во всем, что сотворил Господь, видны напластования восходящих смыслов, кроме того, он выражает одну и ту же мысль во все более высоких формах этой мысли: но у человека есть только Божественные вещи, его воплощенные мысли, которые он использует, видоизменяя и приспособлявая их, для своих целей, для выражения

своих мыслей; поэтому он не может помешать своим словам и оборотам речи (*figures*) попадать в чужом уме в такие сочетания, которых сам он не предвидел <...> Для самого человека вполне может стать откровением то, что он написал, потому что все время он имел дело с вещами, рожденными мыслью, ему недоступной».

Многослойность божественных смыслов, особая значимость иррационального и сила непостижимого диктуют особое отношение к слову и принципы работы с ним: «Слова — живые существа, которые могут быть по-разному использованы для разных целей. Они могут передать научный факт или бросить тень сна ребенка на душу его матери. Их можно собрать, как кусочки разрезанной карты, или расставить, как ноты на нотном стане. Неужели их музыка должна пропасть впустую? Едва ли она может прибавить определенности смыслу: не следует ли пренебречь ею из-за этого? Они обладают длиной и шириной, и очертаниями: неужели они не имеют ничего общего с глубиной? Должны ли они только описывать, но не внушать (*never to impress*)? Неужели их употребление должно быть подчинено определенности (*Has nothing any claim to their use but definite*)?»

Наиболее полно стремление увидеть значимость каждого слова, освободив его от налета обыденности, воплотилось в «ромэнсе» «Лилит» («*Lilith*», 1895). Тему этой книги составляет постижение смысла жизни, открытие осмысленности бытия в простейших его проявлениях. Характерная для обитателей фантастического мира странноватая манера выражаться, овеществляя метафоры, превращая переносные значения слов в прямые и т.д., является не только ключом к этой теме, но и одной из основополагающих черт иного мира, задающих (для читателя) и отражающих (для автора) законы, действующие в нем.

Закон — единственное, что ограничивает, с точки зрения Макдональда, свободу «фантастического воображения»: «Некоторые мыслители оказались бы в крайне затруднительном положении, если бы были вольны использовать только те формы, которые существуют в природе, или придумывать что-то только в согласии с законами чувственного мира; но не следует из-за этого воображать, что они жаждут покинуть пределы закона. Ничто незаконное не может принести хоть какие-то мотивы своего существования, и максимум, на что оно может рассчитывать — это видимость жизни». Философские истоки этого тезиса не менее прозрачны, чем рассмотренные выше эстетические корни рассуждений о Воображении и Фантазии, и искать их нужно у Канта. Еще очевиднее эта генетическая связь становится, когда Макдональд переходит к моральному закону, который, в отличие от законов мироздания, инвариантен: «В мире нравственности (*moral world*) все иначе: там человек может облекать в новые формы и для этого давать волю своему воображению, но он

не должен ничего придумывать. Он не смеет, какие бы у него ни были цели, перевернуть его законы вверх тормашками. Он не должен вторгаться в отношения живых душ. Законы человеческого духа должны стоять, как в этом мире, так и в любом, который он может придумать».

В своих рассуждениях о законе Макдональд делает как бы шаг назад: под законом, на почве которого единственно только и может вырасти красота и в которую единственно только и можно облачить Истину, он понимает Божественный закон. И в мире, сотворенном художником, должна господствовать в первую очередь гармония между законами, по которым этот мир создан. Задаваться эти законы могут напрямую в начале произведения, как это сделано в ироническом вступлении к притче «Ведунья» («The Wise Woman, a Parable», 1875), но обычно «утапливаются» в действие и раскрываются перед читателем по мере развития повествования. Оба варианта задания параметров выдуманного мира, как и принцип гармоничности, согласованности «законов», лежащих в его основании, становятся практически общепринятыми не только в фэнтези, но и в научной фантастике.

Макдональд пишет свои сказки и «ромэнсы» не для развлечения: в них он отвергает материалистическую картину мира и утверждает если не единство, то, по крайней мере, гармонию между моральным законом и законами природы — в точности по Канту, хоть и, возможно, с большей прямолинейностью, чем в построениях немецкого философа. В этом, видимо, и кроется причина актуализации кантианского построения, в котором на моральном удовольствии «основана эстетическая способность суждения (художественная интуиция), создающая искусство в качестве среднего члена между свободой и природой»¹¹. А заодно и причина превращения введенного Кантом представления о том, что художественная реальность связана с объективной по принципу аналогии, в сочетании с романтической идеей о способности художника творить самостоятельные миры, в обоснование целостного и ценностно наполненного ирреального, фантастического мира.

Наиболее полно единство морального и природного, духовного и материального начал на уровне структуры произведения — через саму словесную ткань — выражено, как было сказано выше, в «Лилит». Эта книга, как и остальные фантастические произведения Макдональда, со всей наглядностью демонстрирует, что и в области морали, или точнее, обоснования, мотивации нравственного поступка, он в значительной степени расходится с веком, причем, плоды своих духовных поисков он воспринимает в традиционалистском ключе — как возвращение к изначальному, данному Богом Закону. В определенной степени это объясняет его несколько анахроничную риторизованную поэтику.

Поставленной задачей определяется и потребность в условном хронотопе и сюжете и, с другой стороны, неприемлемость чисто аллегорического прочтения создаваемого произведения («Сказка — не аллегория. В ней может быть аллегория, но она сама — не аллегория»). Макдональд стремится не к тому, чтобы высказать свое суждение о мире, в котором мы живем, а к тому, чтобы воссоздать *подлинную* реальность, пусть и в иносказательных формах. В этом отношении, при всех расхождениях в поэтологических формулировках и художественном методе, он очень близок к Колриджу. Чтобы подчеркнуть, что речь идет не о чистом умозрении или аллегории, в больших «ромэнсах» Макдональд перемещает героя в иное пространство физически, для чего проводит четкую границу между реальным и ирреальным миром. Во время первой прогулки героя за грань привычного в «Лилит» границу и дверь обозначает вполне традиционный в этом качестве образ зеркала, во второй же раз герою этого романа, как и герою «Фантаста» («Фантаст: Сказочный ромэнс для мужчин и женщин» — «Phantastes: a Faerie Romance for Men and Women», 1858), покинуть наш мир помогает чудесный проводник. Ирреальный мир Макдональда полон указаний на мир реальный — он остраниает привычное, заставляет взглянуть на него под новым углом зрения, а граница между мирами и пограничные персонажи помогают автору четче задать точку зрения, с которой он предлагает читателю на него поглядеть.

Размывание аллегории, а подчас и растворение ее в повествовании достигается, помимо всего прочего, за счет подробной детализации мира, тщательной проработки образов, не «работающих» непосредственно на прояснение тех или иных идей автора и не иллюстрирующих их. Примером тому могут служить взаимоотношения эльфов с цветами и антропоморфизм деревьев в «Фантасте» или образ дворца из сказки «Принцесса и Гоблин» («The Princess and the Goblin», 1872). То есть в повествование вносятся структурные элементы утопии, ранее «ромэнсом» не освоенные. Одним из следствий этого нововведения становится то, что внимание читателя смещается с действия на мир, в котором это действие разворачивается, а значит, то, что, судя по рассуждениям Макдональда, было для него лишь средством остранения, призванным очистить от патины повседневности моральные истины, приобретает в сознании читателя (опять же, в полном соответствии с его теориями) самостоятельное (если не самодостаточное) значение. И именно благодаря этой черте произведений Макдональда (видимой самоценности вымысла, фантастики) фантасты XX века видят в нем своего предтечу.

За счет умножения деталей и чисто словесного распространения текста, и отдельные образы, и целые сцены разбухают до такой степени, что читатель не может уже воспринимать их просто как иллюстрацию к той или иной идее автора, а вольно или невольно погру-

жается в текст. Кроме того, явственно аллегорические — хоть и «размытые» избыточными деталями — сцены перемежаются со сценами чисто фантастическими, которые, по видимости, никакой дополнительной функции не несут, а если и несут, то переносный их смысл не укладывается в канву основного повествования. Таким образом достигается та многозначность, о которой писал Макдональд: пытаясь уложить «всякое лыко» в строку, читатель неизбежно создает собственную «строку», а то, что все эпизоды и образы объединить все же не удалось, оставляет ощущение едва ли не бесконечности смыслов, заключенных в данном тексте.

Что касается повествовательных структур, то Макдональд возвращается к традиционной форме «ромэнса»¹², опирающейся на действие, в котором герой проходит испытания и реализует/обретает/понимает себя, а при создании персонажей отказывается от разработанных характеров и использует обобщенные фигуры, балансирующие на грани персонификаций. Но и тут есть нюансы: действие, точно так же как описания, последовательно распространяется — в него вводятся эпизоды, не поддающиеся прямому аллегорическому истолкованию, а явно иносказательные ходы «растущевываются», их смысл размывается точно так же, как это делается с отдельными образами и ситуациями. Тем самым умозрительный текст, подчиненный развитию некой идеи, превращается в иллюзионистический, во вторичную реальность, живущую по своим законам и как бы «объективную» — не подчиненную полностью замыслу своего создателя. Макдональд предпринимает оригинальный шаг: он временами маскирует, а временами и превращает свою аллгорию в метафору реального мира, проецируя тем самым свои идеи на действительность. Вместе с тем и мир идей не остается нечувствительным к обратному влиянию реальности: в нем появляются мысли, поступки и даже детали индивидуального и частного порядка — в «Фантасте» и «Лилит» их носителем и проводником является, в первую очередь, главный герой, пришедший из реального мира. Как следствие, приложение морального идеала на практике (пусть и фантастической) утрачивает безусловность и однозначность. Главной из решаемых таким образом задач, как представляется, является отрицание социального детерминизма и утверждение абсолюта морали вкупе с абсолютом человеческой свободы, то есть, абсолютной ответственности человека за свои поступки. Интересно, что и Диккенсу совсем в иной — «реалистической» — перспективе залогом человеческой свободы и человечности представляется фантазия.

Макдональд оказал и прямое влияние на развитие жанра фэнтези в XX веке: К.С. Льюис называл его своим учителем. Критики не устают обсуждать дружбу Макдональда с Рескином и Льюисом Кэрроллом, а также тот факт, что именно восторженное отношение детей Макдональда к «Алисе в стране чудес» (*Alice's Adventures in*

Wonderland», 1865) подтолкнуло Кэрролла к публикации книги. И тем не менее, сказка Кэрролла, при некотором внешнем сходстве со сказками Макдональда, по своему внутреннему заряду и смыслу им прямо противоположна. Кэрролл тоже развенчивает и разоблачает расхожие представления своего времени, но идет в этом смысле гораздо дальше Макдональда, вскрывая не только алогичность человеческого мышления, но и небескорыстный и небезобидный характер этой алогичности. Одновременно с этим он разоблачает и сам тип сказочного повествования, показывая, что оно подчиняется тем же принципам, которые организуют жизнь реального человеческого общества. Соответственно, несмотря на всю фантастичность ситуаций, «Алиса в стране чудес» отрицает возможность создания фантастической литературы как таковой.

Новый компонент в конструирование фантастического образа внесли прерафаэлиты: вознеся стилизацию до уровня едва ли не самостоятельной (и самодостаточной) формы искусства и последовательно отсылая публику к определенному историческому периоду, они по сути создали рядом с реальным собственное вымышленное средневековье со специфичным эстетическим идеалом, важной составляющей которого является декоративность. Эту идею прерафаэлиты исповедовали не только в изобразительном искусстве, но и в литературном творчестве; наследовавший им в этом смысле Оскар Уайльд уже в рамках эстетизма превратил фантастический образ почти что в метафору самодостаточного и самодовлеющего искусства. Но наибольшее влияние на последующие поколения фантастов оказали поздние «ромэнсы» Уильяма Морриса, называвшего себя «праздным певцом пустых дней» («the idle singer of an empty day»). Сквозной для всего его разнородного творчества медиевизм (понимаемый чрезвычайно широко) определялся именно внушенной Рескином убежденностью в том, что вся жизнь в древности была проникнута любованием красотой, а всякая деятельность имела художественную составляющую: «С первой зари истории и практически до современности (till quite modern times) искусство, которое природа предназначила для всеобщего утешения, выполняло свою задачу; все люди к нему приобщались; это-то и делало жизнь в те дни что называется романтической; именно это, а не бароны-головорезы (robber-barons) и недостижимый король, с их иерархией придворных (serving-nobles) и прочей подобной чепухой»¹³.

Среди его прозаических произведений ближе всего к описанной стилистической модели стоят «Воды дивных островов» («The Water of the Wondrous Isles», 1896), в которых стилизованная манера повествования и искусственный архаизированный язык придают тексту особенную красоту. Она складывается из тщательной шлифовки каждой фразы, обособляющей ее и выделяющей из контекста, и одновременно заставляющей ярче играть в нем. Таким образом, сама

структура текста, очень далекая от современных автору реалистических норм, парадоксальным образом «работает» на создание иллюзионистического ощущения «реальности» создаваемого мира, поскольку вполне реальна повествовательная традиция, к которой Моррис отсылает читателя, и связана она с вполне конкретным историческим периодом. Аллегорическая составляющая сохраняется лишь в виде легкого намека, хотя перед нами по-прежнему типичный «ромэнс», повествующий об испытании героя (в данном случае, героини) и обретении себя.

В двух более ранних фантастических «ромэнсах» подчеркнуты другие черты жанра: в «Колодце на краю света» («The Well at the World's End», 1892) такие особенности сюжетостроения, как линейность, эпизодическая структура, обилие вставных эпизодов; а в «Лесе за гранью мира» («The Wood Beyond The World», 1895) — как раз аллегоризм. Но даже в этом последнем случае для Морриса самостоятельную ценность имеет полнота и эстетическая завершенность картины мира, которую он предлагает, она сама по себе уже определяет художественную состоятельность этих произведений. Особенно ярко эта особенность его творчества видна на фоне Макдональда, чьи фантазии, несмотря на всю их яркость и обаяние, все же целиком и полностью подчинены идее (пусть и очень тонкой и сложной, неоднозначно выраженной).

Как уже говорилось выше, в этом отношении Моррис вместе с остальными прерафаэлитам следует Рескину, предлагая альтернативу пренебрегшему эстетикой индустриализму; и эта новая телеслогичность фантастического образа, как никакая иная до этого, оттесняет его аллегорическое наполнение. Стилизуя «ромэнс», Моррис также полностью отказывается от современных ему принципов выстраивания характеров, предпочитая архаизированные фигуры. Значительная часть, если не преобладающее большинство его персонажей, даже именем не наделяются, другие, как две основные героини «Леса за гранью мира», именуются по своей аллегорической сущности: Дама (Lady), носительница плотского начала, и Дева (Maid), олицетворяющая начало духовное.

Во вдохновленных исландскими сагами германских стилизациях, таких как «Дом Волфингов» («The House Of The Wolfings», 1888) и «Корни гор» («The Roots of the Mountains», 1889), Моррис возвращает к первоначальной — условно-фантастической — форме еще один производный от «ромэнса» жанр — исторический роман. О том, как явственно он ощущал родственность двух этих литературных форм, а также и об особом значении, которое он придавал структурам «ромэнса», говорит следующее высказывание: «С этой литературой, в которой возродилась романтичность (romance), то есть человечность, возник и вкус к романтике (romance) внешнего характера, который явно силен в нас сейчас, вместе с тягой (longing)

узнать что-то подлинное (real) о жизни тех, кто был до нас; разнообразные проявления этих двух объединенных чувств вы найдете на страницах Вальтера Скотта...»¹⁴ Правда, в названных выше произведениях Моррис ориентируется на повествовательную модель исландской саги, в которую, однако, вводит более органичную для «ромэнса» «романтическую» (любовную) сюжетную линию. Избранная модель позволяет ему включить в повествование подробные описания архаического быта и обихода, носящие, по сути, этнографический характер; кроме того, она обладает эпичностью, соответствующей описываемым событиям (в «Доме Волфингов» — борьба с римлянами, в «Корнях гор» — с гуннами). В контексте стилизованной саги органично смотрятся и фантастические элементы, реконструирующие мифологическое мышление и, конкретно, верования древних германцев.

Таким образом, Моррис утверждает, что свойственные той или иной эпохе представления о мире являются неотъемлемой чертой реальности, в которой живет человек, а значит, реальность прошлого в корне отлична от современной. Тем самым он предвосхищает один из подвидов исторической фэнтези, реставрирующий картину мира определенных периодов прошлого. Вместе с тем моррисовский подход можно было бы назвать более изощренным и менее наивным: форма стилизованного повествования, эффект которого в сагах еще более усилен чередованием прозы и стиха, подчеркивает фиктивный характер создаваемой вторичной реальности и привязывает ее к той самой современности, от которой она, по видимости, отрешивается.

Если выстроить прозаические произведения Морриса в хронологической последовательности, то можно проследить движение от более сложных и дискурсивно насыщенных композиционных решений к нарративным «ромэнсным» формам «Колодца» и «Леса». Параллельно эволюционирует и моральное «наполнение» произведений — от социально-нравоописательного к личностно-этическому, не подкрепленному, как в «ромэнсах» Макдональда, христианством: на смену архаическим верованиям приходит магизм. Переходный характер носит «Повесть о Сверкающей Равнине» («The Story of the Glittering Plain», 1890), написанная на германском материале и с привлечением германской мифологии, разработанных, однако, в «ромэнсном» ключе. Характерно, что в то же время он пишет и «Вести ниоткуда» («News from Nowhere», 1890), сливая социальную проблематику и дискурсивно-описательный принцип ее раскрытия в жанре утопии. Поиски Морриса в области повествовательных форм, впрочем, на этом не останавливаются: как говорилось выше, в «Водах дивных островов» сама стилистика повествования становится неотъемлемой частью творимой картины мира. А к «Разделяющему потоку» («The Sundering Flood», 1898), последнему своему произведению, Моррис прикладывает карту — использование внетекстуаль-

ных форм как бы объективирует фантастический мир, выводит его за границы словесного повествования.

Называя себя сновидцем, родившимся не в свое время («dreamer of dreams born out of my due time»), Моррис превращает сон из начального импульса, подтолкнувшего к созданию сюжета — каковым он был когда-то для Уолпола — в перспективу, определяющую до некоторой степени его (сюжета) интерпретацию. Мотивация и истолкование фантастики через призму сновидения приобретает в середине XIX века в критике — среди сторонников чистого искусства — все большее значение: сновидцем называет Колриджа А.Ч. Суинберн, а У. Пейтер связывает с опиумными снами не только «Кубла Хана», но и «Старого морехода» с «Кристобелью». Однако последний не ищет при этом психологического объяснения феномена литературы вымысла; его рассуждения носят философско-эстетический характер: с одной стороны, «сон/мечта (dream) о мире» — единственное, что дано человеку, «одинокому узнику», заключенному в «тесную камеру индивидуального разума»¹⁵, с другой, — сновидческий мир поэта нередко трактуется им в ключе эскапизма¹⁶.

Моррису же иррациональность сна даже в большей степени, чем стилизованная декоративность художественных решений, позволяет оторвать несущий морально-этическую нагрузку аллегоризм своих произведений от традиционного и привычного религиозного «фундамента», не прибегая при этом ко все более распространяющемуся научному обоснованию.

Итак, религиозная референция произведений, культивирующих свободу вымысла и фантазии, проходит с конца XVIII до конца XIX века интересный путь. Будучи способом легитимации вымысла и фантазии для Уолпола, она становится подлинной основой философских размышлений Мэри Шелли, а у Макдональда — как и у Диккенса в «Рождественских сказках» — уже условные, фантастические элементы повествования призваны указывать на религиозный (а не только этический) характер рассматриваемой проблематики. В конце века черту под этой линией развития фантастической литературы как будто подводит не один только Моррис, но и Г. Уэллс, и — по своему — готика, вроде бы вновь начинающая обретать определенные жанровые черты.

* * *

Характерное для конца XIX века смещение религиозной перспективы для готики явление скорее вторичное, вытекающее из тех изменений в эстетических категориях, определяющих жанр, которые современному читателю кажутся скорее техническими, чем содержательными, и в высшей степени отвлеченными. Ужас, которым автор потчует своих читателей, окончательно отрывается от представле-

ний о возвышенном, но не покидает при этом моральной системы координат, а значит, не может стать самодостаточным и самоценным и, утратив эстетическое обоснование, требует нового.

Сферы, в которых готика ищет легитимации ужасного, показательно для эпохи. В традиционно связанной в европейской культуре с моралью религиозной области таким обоснованием для готического сюжета становятся разнообразные народные суеверия и различные формы страшных рассказов о сверхъестественном, бытующих в фольклоре и культуре примитива. Они не могут восприниматься всерьез в рамках господствующей идеологии, а значит, в этой линии развития готики изначально ей присущий игровой элемент, обоснованный еще Берком, только усиливается. Другой же референтной системой, значимой для XIX века и функциональной для рационализации ужаса, является наука — в первую очередь, те ее области, которые занимаются изучением человека. В этой перспективе источником ужаса становятся определенные физиологические проявления, тоже отмеченные еще Берком и отразившиеся в готических сценах пыток и извращениях, которыми, в частности, так потряс своих читателей Льюис в «Монахе» («The Monk», 1796). Художественным же языком, позволяющим передать иррациональный ужас, обеспечивает возрожденную готику психологизм. Интересный пример удерживания моральных ориентиров в этом новом, «научно обоснованном» ответвлении готики предлагает Стивенсон в «Олалле» («Olalla», 1887): безумие, ставшее следствием вырождения рода, трактуется автором в «средневековом» духе — как наказание за грехи, совершенные предками персонажей рассказа. А вот для подтверждения своей трактовки Стивенсон избирает видимым проявлением этого безумия вампиризм, служащий одновременно и метафорой мерзости и тяжести древних злодеяний.

Рассмотреть подвижки, происходящие в готике, ориентированной на сверхъестественную мотивацию сюжета, можно на примере «Дракулы» («Dracula», 1897) Брэма Стокера. Идеологические изменения, можно сказать, бросаются в глаза: сюжет по-прежнему решен в категориях борьбы добра и зла, однако природа зла, с которым приходится иметь дело героям в его романе, — сверхъестественная (в готике конца XVIII — начала XIX века злодей, какими бы демоническими чертами он ни наделялся, всегда оставался человеком). Более того, чтобы оградить себя от этого сверхъестественного зла, уже мало быть просто добродетельным — Мина уязвима для Дракулы ничуть не меньше, чем Люси, — а для борьбы с ним используются как эзотерические, так и вполне научные средства. В результате в романе приобретает универсальные черты и деятельно вмешивается в жизнь, в то время как добро, не утрачивая бытийственности, лишается активности, и функция борьбы со злом делегируется человеку. Картина получается зеркальная по отношению к христианской

(во всяком случае, догматической и теологической), в которой Бог полновластно вмешивается в жизнь мира, а дьявол нуждается в посреднике (плотский соблазн и воля человека).

Подобное переосмысление картины мира вряд ли можно отнести на счет духовных исканий Стокера — роман принадлежит к «легкому жанру» и не претендует ни на философскую глубину, ни на эстетическую новизну. И обусловлено оно изменениями в структурах художественного текста (никоим образом не сводимых к одному только отказу от ориентации на оппозицию возвышенного и прекрасного) — ничуть не в меньшей степени, чем мировоззренческими сдвигами в культуре. Типическое письмо, характерное для XVIII века, не так далеко отстояло от условно-аллегорических форм прошлого, как детализированный и конкретный реализм XIX века. Новый уровень индивидуализации характеров чрезвычайно сужает поле идеализации: единственный в полном смысле идеальный герой — Дракула — существует и действует целиком и полностью в маркированном условном пространстве фольклора и легенд. Характерно, что критики не устают подчеркивать длительные (заявившие то ли семь, то ли восемь лет) изыскания в области европейского фольклора, предпринятые автором перед написанием романа — имплицитно подразумевая и особую проработанность (детализацию) темы вампиризма в романе, и научную — фольклористическую — ее обоснованность.

Наиболее идеализированный положительный герой «Дракулы» — Ван Хельсинг (представляющий, кстати, характерный для эпохи сплав идей прогресса и добра) — оттесняется самой своей идеальной природой на периферию действия. Тут проявляются принципиальные для готики конца XIX века черты — структурообразующий характер идеи воплощенного зла и гораздо большая, по сравнению как с готикой конца XVIII — начала XIX века, так и с «фэнтези» конца XIX века, зависимость от господствующих литературных тенденций. Конечно, сама возможность для реализации этой формы обусловлена более масштабными изменениями в идеологической сфере.

Та же самая индивидуализация характеров вкупе с реалистичностью почти до неузнаваемости преобразует инициационную природу испытаний героев: они по большей части не доказывают свою состоятельность, а лихорадочно перебирают возможные решения. В результате «ромэнсное» сюжетосложение хоть и не полностью вымывается из произведения, но прослеживается в нем довольно слабым пунктиром: дальнейшее путешествие/испытание — борьба со злом/защита слабых — «любовный интерес» и т.д. Недостаточность формы компенсируется за счет элементов сенсационного романа: введение «репортеров» и перенос действия «ближе к дому», в узнаваемые и знакомые места, призванные усилить жизненность и ак-

туальность повествования, дополнительно усиливают те черты формы, из-за которых распадается традиционная картина мира в романе. При этом мелодраматическая составляющая сюжета из сопутствующей, почти что случайной в готике конца XVIII — начала XIX века превращается в одну из несущих и структурообразующих.

То, что со стороны Стокера и других представителей «литературы ужаса» на рубеже XIX–XX веков выглядит уступкой вкусам и нормам эпохи, было вполне органично для нового жанра, созданного Гербертом Дж. Уэллсом посредством переосмысления традиционной фантастики. Не случайно Е. Замятин, давший в статье «Герберт Уэллс» (1922) очень точную характеристику и творчеству английского писателя, и созданному им жанру, отметил художественное единство фантастических и реалистических его романов. Фантастические романы при этом он определил как городские сказки, усмотрев в «Машине времени» «сегодняшний городской миф о ковре самолете», в «Человеке-невидимке» — шапку-невидимку (сегодняшнюю, городскую, химическую), в марсианах «Борьбы миров» узнав городских леших, а в атомной энергии «Освобожденного мира» — разрыв-траву. «Мотивы городских Уэллсовских сказок — в сущности те же, что и всех других сказок: вы встретите у него и шапку-невидимку, и ковер-самолет, и разрыв-траву, и скатерть-самобранку, и драконов, и великанов, и гномов, и русалок, и людоедов. <...> Для своих сказок он выбирает надежный путь: путь, вымощенный астрономическими, физическими, химическими формулами, путь утрамбованный чугунами законами точных наук. Это звучит сперва очень парадоксально: точная наука и сказка, точность и фантастика. Но это так — и должно быть так. Ведь миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города — это точная наука, и вот — естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой. <...> Почти все сказки Уэллса построены на блестящих, неожиданнейших научных парадоксах; все мифы Уэллса — логичны, как математические уравнения. И оттого мы, сегодняшние, мы, скептики, так подчиняемся этой логической фантастике, оттого она так захватывает, оттого мы так верим ей»¹⁷.

То есть Уэллс использует традиционные фантастические образы одновременно для утверждения научной картины мира (давая им «научное» объяснение и обоснование) и для декларации собственной веры во всемогущество науки, способной воплотить в жизнь самые смелые фантазии. Не случайно критики (в том числе и Замятин) так любят рассуждать о прозорливости Уэллса, а перечисления сбывшихся и не сбывшихся предсказаний стали общим местом очерков его творчества. Подталкивает к подобным упражнениям не только то, что сам Уэллс позиционировал себя как пророка, но и логика и риторика «кредо», присущие не только публицистическим, но и чисто художественным — фантастическим — его

произведениям: он исповедует новую веру — потомки ищут доказательства ее истинности.

При такой интерпретации фантастики Уэллса бросается в глаза явная, едва ли не подчеркнутая литературность его ранних романов: «Машина времени» («The Time Machine: An Invention», 1895) отсылает к «Путешествиям Гулливера» и к мифу об Эдипе, «Остров доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau», 1896) — к «Робинзону Крузо», к «Франкенштейну» и, опять же, к «Путешествиям Гулливера», «Человек-невидимка» («The Invisible Man: A Grotesque Romance», 1897) — снова к «Франкенштейну» и т.д. При этом по-настоящему содержательно обоснованной выглядит только отсылка к «Франкенштейну» в «Острове доктора Моро», где она индуцирует моралистическое осмысление экспериментов доктора Моро как пародии на Божественное творение, однако в контексте собственного творчества (и картины мира) Уэллса того периода такое уподобление ценностного измерения не имело. Апелляцию же к Свифту, тоже особенно внятную в «Острове доктора Моро», где герой по возвращении в привычный мир начинает видеть в окружающих черты зверей, можно истолковать как проявление стремления автора подчеркнуть социально-критическую направленность произведений.

А вот попытка «декодировать» в структурно-содержательном ключе ассоциацию с «Робинзоном Крузо» в «Острове доктора Моро» ведет только к довольно искусственным и избыточным построениям, вроде тех, к которым подталкивает современного фантаста и литературоведа Адама Робертса стремление вписать сфинкса из «Машины времени» в контекст мифа об Эдипе¹⁸. Он не только усматривает в истории взаимоотношений Путешественника с злои и морлоками инцестуальные мотивы (близость с потомками) и иные формы нарушения табу, но и, памятуя о разгаданной Эдипом загадке, придает символическое значение всем встречающимся в тексте упоминаниям чисел два, три и четыре.

Навскидку можно предложить такое альтернативное прочтение романа в эдиповом ключе: Путешественник не разгадал загадки сфинкса, поскольку никакой очевидной, вербализованной загадки в тексте нет, а значит, именно он в определенном смысле виновен в последующей гибели человечества. Или же Путешественник, напротив, разгадал эту загадку (если считать таковой социальную структуру общества будущего), но, в отличие от Эдипа, отказался принять на себя ответственность за «город», а значит, и в этом случае он виновен. Единственное, что можно сказать уверенно, это то, что сфинкс является узнаваемым знаком преемственности традиции: культурной — внутри романного текста — и литературной — в отношении самого романа. Отсылки к мифу об Эдипе вместе с отсылками к Свифту явственно подчеркивают условный характер повествования, как и завершающий рассказ Путешественника пассаж:

«Представьте себе, что я раздумывал о грядущих судьбах человечества и придумал эту сказку (fiction). Отнеситесь к моим уверениям в ее достоверности как к простой уловке (stroke of art), к желанию придать ей побольше интереса. Но, относясь ко всему этому как к выдумке, что вы скажете?»¹⁹ Робертс остроумно истолковывает и приведенную цитату, и литературность романа, как указание на его рефлексивный характер: это роман о литературе, и подлинной машиной времени, свободно перемещающей нас в разные эпохи, является наррация. Собственно, в подобное прочтение романа вполне укладывается и двоякий смысл его подзаголовка: «an invention» — «изобретение» и «вымысел». Контекст творчества Уэллса в его целостности заставляет усомниться в том, что его до такой степени занимала философия литературы, однако как подзаголовки этого и ряда других романов, так и данное писателем новому жанру обозначение — «научный ромэнс» — показывают, что он не был вовсе глух к проблемам формы.

Представляется, что парадоксальное сочетание литературности и «научности» в построении художественного мира ранних романов Уэллса соответствует характеру конфликта, лежащего в основе по крайней мере наиболее известных из них. Это конфликт интеллекта и инстинкта, цивилизации (или — реже — культуры: эллинизированные элои) и животного, биологического начала. Он принципиально ценностно нейтрален — здесь нет «плохой» и «хорошей стороны»: если в одном романе читателя ужасает каннибализм морлоков, то в другом — абсолютная бесчеловечность доктора Моро и т.д. И этот конфликт неразрешим — тоже принципиально. В общем и целом, судя по развязкам уэллсовских романов, цивилизация в этом противостоянии обречена — наиболее острое решение мы видим в «Войне миров» («The War of Worlds», 1898), где марсиан побеждают вирусы — чистая «биология». Именно стремление к философской, максимально обобщенной постановке конфликта и заставляет Уэллса отсылать читателя к более старой, более умозрительной модели литературы: за исключением «Франкенштейна», едва ли не все его образцы относятся к XVIII веку. Характер отобранных им текстов детерминирует трактовку «ромэнса» в его творчестве: Уэллс видит в нем в первую очередь не загадочное, увлекательное, имеющее мало общего с реальностью повествование, а традиционную форму дидактической, моралистической и религиозно-философской литературы (вершиной этого жанрово-тематического комплекса в английской литературе является «Путь паломника» Дж. Беньяна).

Наиболее отчетливо все компоненты «ромэнсной» формы просматриваются в «Машине времени», поскольку использованы они в ней несколько механистично, но даже и тут нельзя с уверенностью сказать, преуспел ли герой, сумел ли он доказать свою состоятельность. Характерно, что научное открытие или изобретение практиче-

ски во всех ранних романах становится не финальной, а отправной точкой испытаний — в этом смысле оно равнозначно переходу героя Макдональда в иную реальность. В «Машине времени» этот переход еще оформлен также и физическим перемещением героя, а уже в «Острове доктора Моро» оно (изобретение) необратимо меняет реальность «здешнюю», земную, хотя и на отдельно взятом острове. Тем самым формирование формулы жанра завершается: «После того как фантастическая гипотеза высказана, интерес повествования сосредоточивается на том, чтобы наблюдать чувства и поведение человека под новым углом зрения»²⁰.

Наибольшей концептуальности в освоении «ромэнсной» формы Уэллс достигает в «Человеке-невидимке», носящем подзаголовок «гротескный ромэнс», в котором он последовательно травестирует традиционные формы. Величайшее достижение героя, превратившее его, по собственному мнению, в сверхчеловека, кладет начало его падению, приводящему в конечном счете к гибели. В то время как герой «ромэнса» движим любовью и благородством, человек-невидимка буквально одержим ненавистью и мизантропией. Сделанное им изобретение меняет реальность, по сути, только лишь для самого изобретателя, а его попытки преобразить в соответствии со своим новым состоянием и окружающий мир терпят поражение. Эта идея доводится до логического завершения в позднем романе «Рожденный звездами» («*Star Begotten: A Biological Fantasia*», 1937), снабженном характерным подзаголовком «биологическая фантазия», в котором все фантастические изменения реальности — исключительно плод больного воображения героя.

Вместе с тем уже «Остров доктора Моро» демонстрирует, что Уэллсу тесно в «ромэнсной» форме: готическая окраска романа подчеркивает морально-этическую проблематику произведения, как и прямая отсылка к «Франкенштейну». Базовый философский конфликт, не утрачивая своей ценностной нейтральности, приобретает дополнительное измерение, связанное с личностным вмешательством в извечное противостояние культуры и природы, что позволяет автору поставить вопрос об ответственности в сфере науки (в данном случае), а если смотреть шире, то и цивилизации в целом. Но внесение новых красок в данном случае не меняет умозрительного характера проблематики романа, чего нельзя сказать о «Войне миров», в которой ромэнс отступает перед сенсационным романом. Современная литературная форма подчеркивает новый — собственно социальный — поворот конфликта: в самом начале романа Уэллс напрямую уподобляет агрессию марсиан европейскому колониализму. А то, что эта форма ассоциируется с бульварной литературой, подготавливает парадоксальный и ироничный финал романа, в котором конфликт разных ступеней цивилизации радикальным образом разрешается вмешательством природы.

Надо сказать, что и в последующем своем творчестве благополучное для цивилизации разрешение конфликта Уэллс будет искать через выходы в иные жанровые модели, и самый очевидный вариант тут — утопия. Не менее очевиден и условный характер подобного разрешения конфликта: утопия рисует идеальную картину мира, а значит, принципиально невоплотимую в реальности. Осознание этого момента Уэллс фиксирует в своих произведениях сюжетно: к искомому состоянию общества приводит катаклизм — природный в «В днях кометы» («In the Days of the Comet», 1906) или рукотворный в «Освобожденном мире» («The World set free. A Story of Mankind», 1914) — или же оно мыслится как принадлежащее иной, параллельной реальности — «Люди как боги» («Men like Gods», 1923). Ограниченное же для действительности разрешение конфликта писатель находит в балансе природного и интеллектуального/культурного начал в жизни отдельного человека, отображенной, естественно, в формах реалистического романа. К ним же автора «Людей как богов» подталкивает и приоритетный интерес к социальной проблематике, явно выраженный в публицистических книгах. Достаточно властно вторгается она и в фантастику писателя — наиболее наглядным примером тому является «Человек-невидимка», — отчего базовый конфликт ранних его произведений видится многими критиками как классовый.

Итак, в руках Уэллса литературная фантастика приобретает научное обоснование, решительно вытесняющее сверхъестественную мотивацию; одновременно моральную (с религиозным оттенком) проблематику заменяет философская и практически изживается аллегоризм; значительную роль в его романах играет социальный код и характер. Писатель закрепляет в своих фантастических романах идею концептуального, а не физического «порога» как границы между условным миром и реальностью — решение, имеющее прецеденты в более ранней фантастической литературе и не производящее впечатления революционного, но в дальнейшем сыгравшее большую роль. С одной стороны, потому что открыло для фантастики футуристическую перспективу, а с другой, потому что дало возможность наполнить новым смыслом перспективу историческую, а также традиционные пространственные образы «границы» и «иных миров», оформлявшие фантастическое действие. Наконец, Уэллс подарил последующей литературе большой круг мотивов и топосов — возможно, это связано с тем фактом, что он изначально мыслил свою фантастику в литературных категориях.

Вместе с тем нельзя не отметить, что из двух «предтеч» (Макдональда и Морриса) и одного «основоположника» (Уэллс) современных фантастических жанров лишь один (Моррис) мыслил свои произведения в категориях литературы вымысла. Для двух же других вымысел явно инструментален и является способом выбить читателя

из рутинного восприятия проблем, заставить его отказаться от предвзятых мнений. Наблюдение не столь тривиальное, как кажется на первый взгляд: по крайней мере, в области научной фантастики столкновение восприятия жанра как нетелеологичного, ориентированного на чистый вымысел, и жанровой модели, подкрепленной авторитетом Уэллса, создает глубочайшие внутренние противоречия. В результате, «серьезная» фантастика второй половины XX века явно тяготеет к утопическим и антиутопическим формам, а «чистый вымысел» отдается на откуп беллетристике. Концептуальных произведений, смысл и интерес которых зиждется на оригинальности созданного автором мира, создаются единицы (в качестве примера можно привести «Опрокинутый мир» К. Приста — «Inverted World», 1974). Фэнтези же от подобной участи спасли, главным образом, Толкин и Мервин Пик, о которых речь пойдет ниже.

* * *

В XX веке фантастика начинает восприниматься как самостоятельное явление; постепенно формируется отдельная область литературного и, шире, художественного творчества, в рамках которой наряду с унаследованной от XIX века готикой/литературой ужаса оформляется научная фантастика, а затем и фэнтези. Все три ветви литературной фантастики XX века вырабатывают ярко выраженный собственный хронотоп и круг тематических комплексов и мотивов, которые могут функционировать в рамках самых разных форм, как литературных (роман, рассказ, новелла, драма), так и относящихся к иным видам искусства (живопись, кино). Происходит это не без потерь, поскольку достигается вследствие определенной формализации и упрощения приемов. Субъективно, самой обидной из потерь является связанный с обретением массовости отказ от того, что Пейтер в своих рассуждениях о Колридже назвал «инфузией фигуры в мысль»²¹. Это прорастание фигурального в смысл текста составляет наиболее яркую и интересную черту ромэнов Макдональда, а на уровне макроструктур формы и содержания просматривается и в произведениях Морриса и Уэллса. В XX же веке нечто подобное можно усмотреть только в рефлексии над смысловым наполнением тех или иных оборотов речи, этикетных формул, нарративных ходов и поведенческих моделей, которым предается в своей Артуриане «Король былого и грядущего» («The Once and Future King», 1938-1977) Теренс Уайт. Однако, именно упрощение и формализация приемов открыли фантастике широкие возможности для экспансии в иные литературные области и для проецирования ее на разные литературные жанры (например, детектив).

Интересным примером подобного проецирования, правда, касающимся не целого жанра, а конкретного произведения, является

«Орландо» («Orlando: A Biography», 1928) Вирджинии Вулф. Произведение это многослойное и сложное: на поверхности — «роман с ключом», как «Последний человек» М. Шелли; причем, тот факт, что биографический материал, задействованный в романе, связан с нетрадиционной сексуальной ориентацией, деформирует восприятие текста, придавая ему сенсационность и скандальность, к которой В. Вулф явно не стремилась. К такому решительному суждению подталкивает второй пласт повествования — история конкретной усадьбы за несколько веков — таким образом, здесь мы видим на практике сведение воедино частного, единичного, случайного, восходящих к исторической и биографической перспективе, о возможности которого говорилось в связи с романом М. Шелли. В случае В. Вулф можно уверенно говорить о том, что она задумывала свое произведение как новый тип исторического повествования, сочетающего «краеведческую» скрупулезность детализации с обобщениями культурологического уровня и с редкостной для литературы конкретностью личностных (скорее даже, личных) референций (в роман включены произведения прототипов героев, он печатался с их фотографиями, наконец, история усадьбы тоже имеет письменный первоисточник). Фантастическая окраска повествования и ромэнсная структура позволяют В. Вулф достичь художественной обобщенности и завершенности образа (что, как говорилось выше, не слишком удалось М. Шелли). Но этим функции фантастики в романе не ограничиваются: она эффективно вырывает произведение из контекста современной литературы — как жизнеподобной, миметической, так и авторефлексивной. Кроме того, избранная форма позволяет подчеркнуть литературность биографических и исторических составляющих, а значит, и высокую степень условности нашего восприятия того, что мы считаем «реальным и действительным».

Конечно, «Орландо» — роман абсолютно «штучный» и уникальный, и жанровые поиски В. Вулф исключительно индивидуальны, однако и в собственно фантастической литературе первой половины XX века просматривается неудовлетворенность традиционной ромэнсной формой и потребность в формировании новых, специфичных, литературных жанров. Олаф Стейплдон, философ по образованию и складу ума, в предисловии к «Последним и первым людям» («Last and First Men», 1930) заявляет, что назрела потребность в новом типе художественного текста: «Мы должны стремиться не к простой истории и простому вымыслу (fiction), а к мифу. Подлинным мифом является тот, который во вселенной определенной культуры (живой или мертвой) ярко, а часто, пожалуй, и трагично, выражает высшие восторги (admiration), доступные этой культуре. Ложным мифом является тот, который либо резко нарушает границы вероятности (credibility), установленные его собственной культурной матрицей, либо выражает восторги менее развитые (developed), чем

в лучших видениях его культуры. Эта книга не больше может претендовать на звание подлинного мифа, чем на звание подлинного пророчества. Но это — опыт создания мифа»²².

Потребность в подобном тексте диктуется настоятельной необходимостью размышлений над будущим человечества, причем, симптоматичен выбор слов, при помощи которых Стейплдон описывает эти размышления: «Сочинение ромэнса (То romanse) о будущем может показаться потворством бесконтрольным умствованиям во имя чудесного (marvellous). <...> Значит, сочинение ромэнса о далеком будущем — это попытка увидеть человеческую расу в ее космическом окружении и склонить (mould) наши сердца принять новые ценности». Обращение к фантастике детерминировано тем фактом, что современным сознанием подлинная картина будущего может восприниматься исключительно как невероятная. С другой стороны: «Чисто фантастическое обладает минимальной силой». Но и попытка предсказать реальное будущее бессмысленна, поскольку сделать это невозможно («Мы не претендуем на роль историков, пытающихся бросить взгляд вперед, а не назад»). Писатель может лишь выбрать одну тенденцию из множества равноправных, а руководствоваться в своем выборе он должен следующим соображением: «Действие, к которому мы приступаем, не научное, а художественное; и оно должно оказывать на читателя то воздействие, которое свойственно искусству». Этот последний пассаж поясняет, почему Стейплдону было тесно в рамках строго философского дискурса и что он ищет в художественной литературе: недоступность истинности и полноты охвата для прямого высказывания вынуждает его искать иносказательных форм и дополнительной эстетической выразительности литературы. При этом в понятийном поле, в котором осмысливается литературная фантастика, появляется категория «вероятности», и впервые эта литература напрямую связывается с мифом. От теоретических построений XIX века Стейплдон наследует представление о том, что фантастика помогает «продвижению» «трудных истин», «восторги» же, на которые призван ориентироваться фантаст — категория оригинальной стейплдоновской философии.

На практике созданное им произведение представляет собой все не миф, а эпического размаха футуристическую научно-фантастическую утопию с рудиментарными элементами «ромэнса». Замятин заметил в цитировавшейся выше работе об Уэллсе: «Есть два родовых и неизменных признака утопии. Один — в содержании: авторы утопий дают в них кажущееся им идеальным строение обществ, или, если перевести это на язык математический — утопия имеет знак +. Другой признак, органически вытекающий из содержания — в форме: утопия — всегда статична, утопия — всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе — сюжетной динамики». Статичность утопии Стейплдону удастся преодолеть за счет

структурообразующего элемента той картины мира, которую он предлагает — дарвиновской теории эволюции видов. Изложение охватывающей миллиарды лет истории социальных и биологических изменений, переживаемых человечеством, достаточно динамично, хоть и вполне идеалистично и настолько описательно, что по стилистике это произведение многие критики уподобляли философскому эссе.

Контрапунктное к этому — антиутопическое — осмысление того же фактора человеческого существования Стейплдон предлагает в «Странном Джоне. Полушутливая-полусерьезная история» («Odd John: A Story Between Jest and Earnest», 1935). В нем описывается переход человечества на новую эволюционную ступень — появление сверхчеловека — и вытекающая из этого события борьба видов, завершающаяся уничтожением сверхлюдей. И форма в данном случае избирается контрастная к рассмотренной выше — подчеркнуто сюжетная и бесспорно романная. Показательна и ориентация на реалистичность, впрочем, при не слишком объемной и индивидуализированной проработке характеров — что вполне согласуется с условной природой жанра, посвященного анализу идей.

Ближе всего к искомой форме мифа Стейплдон подходит в «Создателе звезд» («Star Maker», 1937). К элементам утопии, опробованным в «Последних и первых людях», добавляются черты философского романа: художественное повествование используется для выражения идей, не укладывающихся в развивающийся в поле традиционных философских категорий и подчиненный законам логики дискурс. Дополнительно подчеркнута условность повествования: если первый роман «надиктован» сознанием одного из последних людей, вступившим в контакт с современным человеком, то в «Создателе звезд» панорама истории вселенной является рассказчику в видении. Сущностная амбивалентность увиденного, отражающая иррациональность, или, во всяком случае, непостижимость мира, особенно ярко раскрывается в финале: рассказчик вступает с Создателем звезд в противоборство, которое оборачивается битвой с собой. Подобный поворот сюжета, конечно, значительно усиливает «ромэнные» черты повествования. Интересно, что уже в «Последних и первых людях» грандиозный масштаб панорамы грядущего заставляет вспомнить категорию возвышенного, стоящую у истоков английской литературной фантастики, а «Творец звезд» выводит эту ассоциацию на первый план — благодаря присутствию в романе элементов сверхъестественного.

Альтернативную концепцию нового фантастического жанра, гораздо более развернутую, структурированную и теоретически обоснованную, предлагает Дж.Р.Р. Толкин в работе «О волшебных историях» («On Fairy-Stories», 1947). Он сразу же оговаривается, что речь идет не совсем о сказках и не только о них, а позже «открещивается»

и от «ромэнса». Отграничивает он волшебные истории и от басен — из-за аллегоричности и моралистичности последних — и от сатиры, и от литературы путешествий, и, наконец, от сновидческих рассказов: «поскольку волшебная история имеет дело с “чудесами” (“*marvels*”), она не терпит любой рамки или механизмов, предполагающих, что весь рассказ, в котором они возникают, является вымыслом (*figment*) или иллюзией»²³.

С точки зрения Толкина, это один из древнейших литературных жанров, тесно связанный с мифом; поэтому он настаивает на том, что волшебная история интересна в своей целостности и конкретности, а не в типологии, не как предмет для филологических изысканий. Залогом устойчивости ее сюжетов он считает эффект (*literary effect*; *literary «significance»*), непосредственное впечатление, производимое образом или фабулой, а самой важной и фундаментальной их чертой — вымысел (*invention*), который их породил. Волшебные истории изначально не были предназначены для детей, и ограничение их современного бытования сферой детской литературы ведет к их деградации — в этом смысле он резко расходится с Макдональдом, который апеллировал к ребенку в своем читателе и считал сохранение этой детскости залогом гармоничной и полноценной личности. Впрочем, последний как раз типологически связывал свои произведения со сказками.

«Волшебные истории явно изначально занимало (*were concerned*) не возможное (*possibility*), а желаемое (*desirability*). Если они пробуждали желание, удовлетворяя его и вместе с тем часто невыносимо его разжигая (*satisfying it while often whetting it unbearably*), они достигали цели (*succeeded*)», — пишет Толкин. Первейшее и главное из этих желаний, с его точки зрения, это желание творить — и здесь он вполне солидарен с Макдональдом и романтиками: человек творит, потому что его самого создал Творец по своему образу и подобию. Именно в волшебных историях, больше чем в какой-либо другой форме творчества, реализуется это стремление, так что человек становится суб-творцом (*sub-creator*), создающим Вторичный мир²⁴, — это одна из определяющих черт конструируемого Толкином жанра. Это «королевство фей» или «волшебная страна» (*Faërie*), часто оборачивающаяся Царством опасностей (*Perilous Realm*) — как мы бы сказали пространством авантюры, — «нельзя поймать в сеть слов; потому что одно из его свойств — быть неопишным, хоть и не немислимым (*imperceptible*). Оно имеет много составляющих, но анализ не обязательно раскроет секрет целого». И все же какие-то характеристики этому миру Толкин дает: «Даже волшебные истории как целое имеют три лица: Мистическое, обращенное к Сверхъестественному; Магическое, обращенное к Природе; и Зерцало презрения и жалости (*Mirror of scorn and pity*), обращенное к человеку. Сущностное (*essential*) лицо Волшебной страны — среднее, Магиче-

ское». При этом магия не самоцельна, она призвана удовлетворить определенные базовые желания человека, в частности,— стремление обозреть пространство и время и вступить в общение с другими существами. Приведенные рассуждения Толкина лишний раз подчеркивают тот факт, что понятийное поле фантастики очередной раз изменилось: «*faïry*», выведенное за рамки обозначения сказки («*faïry-tale*»), в самостоятельном функционировании подразумевает волшебство, принадлежащее «феям», а не человеку. Значит, уже самим этим понятием Толкин обособляет свой «вторичный мир», придает ему самостоятельность.

Прочитанные как «взрослая литература», хорошо написанные волшебные истории обладают в первую очередь литературной ценностью. Но они предлагают также «в особой степени или особым образом <...> Фантазию (*Fantasy*), Возвращение (*Recovery*), Уход от реальности (*Escape*), Утешение (*Consolation*) — во всем этом дети, как правило, нуждаются меньше, чем люди постарше. Большая часть этих вещей сегодня, как правило, считается вредной для всех». Фантазия — это понятие, по мнению автора, «которое соединяет со своим старым и более возвышенным употреблением в качестве эквивалента Воображения производные значения “нереальности (*unreality*)” (то есть, несходства с Первичным миром), свободы от господства наблюдаемых “фактов”, короче, фантастического. <...> Фантазия (в этом смысле) является, по-моему, не низшей, а высшей формой Искусства, собственно, максимально чистой формой (*indeed the most nearly pure form*), и поэтому (если бывает достигнута) самой мощной». Итак, Толкин соединяет, с одной стороны, понятия воображения и фантазии, а с другой стороны, понятие «чистого вымысла» с понятием чистого искусства. Тем самым он, во-первых, подводит черту под очень значимой для английской философии и литературной теории идеей «ступенчатости» воображения и вымысла, а во-вторых, проявляет преемственность своих идей по отношению к эстетизму конца XIX века.

Впрочем, именно в силу более высокой свободы, «Фантазия» трудно достижима и редко может быть распространена на целое произведение. Если же это удастся, то происходит полное погружение во Вторичный мир, которое Толкин называет «Зачарованностью» («*Enchantment*»); в том же случае, когда читатель проявляет готовность сдерживать свой скептицизм («*willing suspension of disbelief*»), речь может идти только о художественной неудаче. Подлинная «зачарованность» достижима только для эльфийского искусства, существующего в «королевстве фей», художник-человек должен довольствоваться Вторичной верой. С точки зрения Толкина, Фантазия практически нереализуема в драме, в силу ее репрезентативного характера, и тяготеет по преимуществу к нарративной форме — «искусству повествования, сочинению историй (*story-making*) в его пер-

вичном и самом мощном (potent) виде». При этом Фантазия, «уж точно, не разрушает и даже не оскорбляет Разума; так же как она не затрудняет (obscure) восприятие (perception) и не притупляет вкус к научной истинности (scientific verity). Напротив. Чем острее и яснее (clearer) разум, тем лучшую фантазию он создаст». И если человечество когда-нибудь полностью утратит способность к осознанию правды, то «Фантазия погибнет и превратится в Болезненное Наваждение (Morbid Delusion)» — по этому признаку Толкин разграничивает волшебные истории и сюрреализм. Фантастический мир утверждает, а не отрицает мир реальный: «Фантазия творится из Первичного Мира, но хороший ремесленник (good craftsman) любит свой материал, и обладает знанием и чувством глины, камня и дерева, которые может дать только владение мастерством (art of making)» — это рассуждение отсылает нас одновременно к романтикам и к Рескину.

«Возвращением» Толкин называет то, что можно было бы описать, как острающую функцию фантастики, позволяющей «увидеть вещи такими, как мы должны их видеть», — без налета банальности, не искаженные нашим собственничеством. «Эскапизм», практикуемый волшебными историями, — протестный и подразумевает активное неприятие механистических, уродливых, античеловеческих черт современного мира, в отличие от эскапизма в чистом виде, предлагаемого научной фантастикой, которая, в противоположность творческой фантазии (creative fantasy), не создает нового. Но существует и более глубокий, изначальный эскапистский импульс, питаемый страхом смерти, и над ним волшебные истории хоть и не часто, но могут подняться, с особой отчетливостью демонстрируя тяжесть бремени бессмертия или бесконечной серии перерождений, к которому стремится человек, гонимый страхом смерти («Ибо волшебная история, издревле и в наши дни по-прежнему особенно подходит для того, чтобы учить таким вещам»). По мнению Толкина, смерть особенно вдохновляла Дж. Макдональда.

«Утешение» в первую очередь касается не удовлетворения рассмотренных базовых желаний: «Гораздо важнее Утешение Счастливого Конца. Я почти готов утверждать, что все законченные (complete) волшебные истории должны его иметь. <...> Евкатастрофический рассказ — подлинная форма волшебной истории в ее высшем назначении». Евкатастрофа «внезапна и чудесна: нельзя рассчитывать на ее повторение. Она не отрицает существование дискатастрофы, скорби и провала (failure): их возможность необходима для радости избавления; она отрицает (вопреки множеству доказательств, если угодно) глобальный окончательный крах (universal final defeat), и в этом смысле это — евангелие, дарующее мимолетный проблеск Радости, Радости за гранью этого мира, пронзительной, как тоска (poignant as grief)». Именно евкатастрофа является точкой соприкос-

новения Вторичного мира с подлинной Реальностью, в ней «мы видим в кратком видении, что ответ может быть еще грандиознее (greater) — она может быть дальним отблеском или эхом евангелия в реальном мире» — поскольку отсылает к евангельской евкатастрофе. «Рождество Христово — евкатастрофа Человеческой истории. Воскресение — евкатастрофа истории Воплощения», а значит, через евкатастрофу волшебная история совмещается с двумя планами бытия — материальным и духовным, обретая абсолютную реальность.

Многие из заявленных в этой работе идей были реализованы Толкином на практике, но при этом не все структурные черты его фантастических произведений получили в ней теоретическое осмысление. Он практически ничего не говорит о типе героя, из чего можно бы сделать вывод о том, что ничего специфичного в этом отношении в фантастической литературе он не видит. Между тем, во «Властелине колец» («The Lord of the Rings», 1954–1955) представлены герои двух планов: достаточно индивидуализированные характеры, представляющие собой объект идентификации читателя, в духе XIX века (хоббиты), и идеальные фигуры, восходящие к более древней традиции (Гэндальф, Арагорн, эльфы). Интересно, что при этом миметичные герои, со всеми их недостатками, ошибками и сомнениями никоим образом не нарушают примата действия в трилогии. И в противоположность тому, чего можно было бы ожидать, исходя из теоретических рассуждений Толкина, «ромэнс» играет огромную роль в сюжетной организации его произведений, что можно связать как раз с личностной их ориентированностью. Впрочем, контекст позволяет предположить, что в работе «О волшебных историях» это слово употреблено в узком смысле (или в одном из них) — как «повествование с любовной (романтической) интригой». Евкатастрофические перипетии сюжета «Властелина колец» при отсутствии прямых указаний на христианскую картину мира позволяют говорить об онтологичности добра для художественного мира романа. Еще большую смысловую нагрузку с этой точки зрения несет нравственное его наполнение: подкрепленное иной системой верований, оно имплицитно утверждает универсальный характер морального закона.

И все же, несмотря на убедительность и внятность теоретических построений и бесспорную эстетическую состоятельность художественных произведений Толкина, предложенная им модель жанра не нашла отклика. Это тем более примечательно, что именно к его творчеству критики в большинстве своем возводят жанр фэнтези; а уж как он будет при этом называться — прародителем или основоположником — зависит от теоретической грамотности и субъективных взглядов критика. Ему принадлежат кодифицированные и ставшие каноническими образы эльфов и орков, типичный образ волшебника и «главного злодея», целый круг тем и сюжетных ходов, ставших со временем формульными. И причины ухода от толкинов-

ской модели следует искать скорее всего не в недостаточной даровитости последователей, а в специфике развития фантастической литературы во второй половине XX века.

Подтверждением тому может служить диаметрально противоположная судьба другой масштабной эпопеи того же периода — «Горменгаста» («Gormenghast», 1946–1959) Мервина Пика. При всей эксцентричности и экстравагантности этих книг, они не являются по сути новаторскими — скорее, в высшей степени авторскими и даже субъективными. Пик играет узнаваемыми традиционными мотивами, придавая им причудливую и фантастическую форму (одновременно в бытовом и литературном смысле слова) — например, «возвращает» готику в замок, визуально и структурно концептуализируя при этом ту идею, что замок и является миром готической прозы. Повествование эпично по масштабу и тщательно прописано, как и во «Властелине колец», но при этом эпизодично и аморфно — и аморфность эта возрастает от книги к книге. Персонажи индивидуализированы, но в фантастическом духе — как у Макдональда и Морриса — а особенные их черты доведены до гротескной завершенности (они не похожи друг на друга, но не являются «характерами»). В результате рождается произведение, соединяющее черты готики и фэнтези; в третьей книге добавляются еще и научно-фантастические мотивы. Так возникает абсолютно оригинальное произведение и вместе с тем — своеобразная энциклопедия фантастики. Собрав воедино все фантастические формы, Пик предпринимает очень важный концептуальный шаг — изымает из этого комплекса моральную составляющую (которую его предшественники, как мы видели, по большей части склонны были сохранять, хотя и не всем им, как Макдональду, она виделась главным смыслом произведения) и при этом не отказывается от идеального (отторгающего реалистическую конкретику и детализацию) принципа построения повествования. Таким образом, он завершает фрагментацию того комплекса, с которого начиналось когда-то развитие литературной фантастики в рамках готической прозы. Тем не менее у него получается вполне обобщенная и внятная картина мира, в которой упорядоченность замещается пустым ритуалом, и, в отсутствие каких бы то ни было смыслов, господствует насилие. В нее помещаются привычные идеологемы, выраженные и словесно, и через поведенческие модели, в результате чего они предстают даже не тенденциозными, а мертвыми и тлетворными.

В ретроспекции романы Пика по-новому освещают научно-фантастическую трилогию К.С. Льюиса («За пределы безмолвной планеты» — «Out of the Silent Planet», 1938; «Переландра» — «Perelandra», 1943; «Мерзевшая мощь» — «That Hideous Strength», 1945). В синхронии она была полемическим ответом на произведения Уэллса и Стейплдона и должна была продемонстрировать, что научный прогресс не отменяет религии, а научная картина мира не противоречит

религиозной. «Горменгаст» же выявляет в этом «вторжении на территорию врага» стремление утвердить имманентность морально-религиозной проблематики фантастическим формам. При этом аллегоризм, характерный как для научно-фантастических, так и для фэнтезийных произведений Льюиса, начинает видеться не естественным для энтузиаста средневековой аллегории стремлением к популяризации любимой формы, а вынужденным решением, без которого ему не удалось бы внятно выразить в своих произведениях христианскую идею.

И вот романы Пика — абсолютно невнятные и аморфные с точки зрения жанровых структур — оказали колоссальное влияние на последующую английскую фантастику. Весь комплекс черт в целом воспроизводят в своей исторической фэнтези М. Муркок и Д. Уингроув, распространяя тем самым на английскую и европейскую культуру в целом то, что у Пика читалось скорее как критика определенного временного периода. Целый ряд авторов так называемой «Новой волны» (конца 1960-х годов) переносят это «развенчание идеала» в научную фантастику. Конечно, Пик — не единственный автор, подталкивавший их в этом направлении: Дж.Г. Баллард демонстрирует внеморальность строго научной картины мира и образа человека; А. Картер использует выведенную из поля морали и демистифицированную готику в качестве инструмента деконструкции мифов и идеологем, встроенных в те или иные повествовательные стратегии и т.д.

* * *

Но это лишь одно из направлений развития фантастики во второй половине XX века; попав в поле массовой культуры и будучи переосмыслены в категориях формульной литературы, фантастические формы все меньше ассоциируются со свободным и (хоть маломальски) оригинальным литературным вымыслом, и все больше воспринимаются в контексте достаточно жесткого и довольно ограниченного набора литературных условностей. Эта линия развития фантастики, естественно, воспринимается как кризисная и подталкивает писателей, в частности, к «развенчанию идеала», о котором шла речь выше. Нигилистический, негативистский протест «Новой волны» пресечь поток формульных фантастических произведений, конечно, не смог, однако же и фантастика в этом потоке полностью не растворилась.

Следующее поколение писателей начинает воспринимать обилие штампов как данность (а не как признак вырождения жанров) и строит свое понимание фантастики на этом базисе. Э. Уейнер признается: «Я думаю, что пишу не столько “научную фантастику”, сколько более или менее искусную имитацию “подлинной” научной

фантастики. Собственно, я думаю, что это справедливо в отношении почти всех писателей моего поколения (т.е. пост-1945), но некоторые из нас сознают это отчетливее, чем другие. Я лично неспособен воспринимать инопланетян, дальние планеты, летающие-быстрее-света космические корабли, паранормальные способности серьезно, однако они могут служить подручным реквизитом <...> За неимением лучшего слова, я бы назвал эту стыдливую (self-conscious) имитацию "подлинной" научной фантастики "постмодернистской".

Благодаря узнаваемости научно-фантастических, готических и фэнтезийных образов и мотивов, все три литературные формы начинают функционировать (как готика в середине XIX века) в качестве окраски (модальности) текста (чаще всего нарратива). А к середине 1970-х годов «базовые» комплексы условностей осмысляются «серьезными» фантастами как маркированные по времени: Б. Стейблфорд стилизует готические романы в викторианском духе; научно-фантастические романы разных авторов отсылают к Уэллсу самыми разнообразными способами — через цитаты, пастиши, стилизации, введение фигуры самого «отца научной фантастики». Подобный ход, казалось бы, призван подчеркнуть неутилитарный, «незаинтересованный» характер фантастики, но на деле становится не только инструментом авторефлексии жанра, но и способом вскрыть культурно-исторические импликации тех или иных используемых им форм.

В более широкой перспективе застывание форм и осознание их как условных, открывает новые возможности для использования их в философском романе (Й. Уотсон, К. Брук-Роуз) и романе идей (Д. Лессинг). Эти писатели вслед за К.С. Льюисом признают фантастические комплексы условностей современным литературным языком, облегчающим публике чтение кода произведения. В контексте постмодернизма ассоциация этих условностей с массовой литературой и вытекающая отсюда их «несерьезность» — факторы, раскрепощающие, избавляющие от необходимости шифровать идеи и бороться с тенденциозностью, что наглядно демонстрирует сопоставление научно-фантастических и «мэйнстримных» романов Й.М. Бэнкса. Если во вторых писатель к настоящему моменту дошел чуть ли не до невротической боязни любого идеологического наполнения, то первые бывают не только ироничны и парадоксальны, но подчас даже и исполнены пафоса («Вспомни о Флебе» — «Consider Phlebas», 1987, «Выбор оружия» — «Use of Weapons», 1990).

Качественно новым явлением становится проявившаяся в 1960-х годах тотализация фантастических жанров, приравнивание их ко всему комплексу нефантастических прозаических жанров, ярче всего проявившееся в научной фантастике. В 1963 году Б. Олдисс издает сборник рассказов «Мелодии Земли» («Airs of Earth»), в котором стремится продемонстрировать, что научной фантастике доступны любые формы и она несколько не ограничена в стилевом и жанро-

вом отношении — по мысли писателя, это должно было подтвердить литературную «полноценность» научной фантастики. За этим программным сборником в дальнейшем последовали стилизация под Т. Харди — роман «Седая борода» («Greybeard», 1964); экспериментальный роман (в духе французского «нового романа») — «Доклад о вероятности А» («Report on Probability A», 1967); постмодернистская литературная биография — «Освобожденный Франкенштейн» («Frankenstein Unbound», 1973) и т.д. В книгах «Маласийская шпалера» («The Malacia Tapestry», 1976) и «Братья головы» («Brothers of the Head», 1977) он пытается разомкнуть литературный текст, сделав неотъемлемой его частью рисунки Тьеполо — в первом случае — и иллюстрации И. Поллока — во втором. При этом он не отказывается от традиционных форм: пишет «жесткую» научную фантастику, автобиографические романы в духе «мэйнстрима» и создает самооценный оригинальный Вторичный мир в фэнтезийной трилогии о Гелликонии (1982–1985).

До логического завершения размышления о соотносимости и соотношении фантастики и литературы как таковой доводит в своем зрелом творчестве К. Прист. Начинает он как будто довольно консервативно: герой романа 1981 года «Лотерея» («The Affirmation» — название точнее можно перевести как «утверждение», или «позитив»), пытаясь разобраться в себе, трансформирует свою автобиографию в фантастический роман, который, как со временем выясняется, существует лишь в его воображении — «человек со стороны» видит лишь стопку белой бумаги. Объяснение происходящему дается вполне реалистическое — герой страдает психическим расстройством, но это не снимает проблемы соотношения фантазии и реальности. В этом романе Приста фантазия не спасает, и герой, как ни старается, не может полностью отрешиться от реальности. Впрочем, в конце книги два романа (пристовский и написанный его героем) сливаются, так что все сказанное о литературных опытах героя переносится на литературу в целом: она вся — выдумка, и фантазия сама по себе не обладает «спасительной» силой.

Даже Дж. Фаулз в «Кротовых норах» («Wormholes», 1998) демонстрирует более позитивный взгляд на роль фантастики в литературе. Не только написание собственного исторического романа относит он к области научной фантастики; ведь современный взгляд требует описания вещей, не отраженных в литературе того времени (речь идет об отношениях между мужчиной и женщиной в Викторианскую эпоху): «Путешествие во времени есть путешествие во времени, не важно — вперед или назад»²⁵, — утверждает Фаулз. Но и книги прошлого, дающие острое ощущение эпохи, представляются писателю машинами «пространства или времени: они для меня как бы образцы научной фантастики, вывернутой наизнанку, промельки неизвестного прошлого <...> Мне такое чтение — все равно что вы-

садка на иную и обитаемую планету»²⁶. Мы как будто вернулись к Уолполу, видевшему в истории больше вымысла, чем в романах, но если тот возмущался, то Фаулза подобное состояние дел несколько не смущает: текст так или иначе противостоит сиюминутной реальности, и в этом смысле фантастичен.

Однако, если вернуться к Присту, следует признать, что в последующие годы он, можно сказать, наверстал упущенное. В «Предисловии к русскому изданию» романа «Престиж» («The Prestige», 1995) он пишет: «Так уж вышло, что в большинстве моих романов я предпринимал сознательную попытку взглянуть по-новому на те или иные традиционные элементы фантастики и фэнтези»²⁷. Так, роман «Гламур» («The Glamour», 1996), по словам автора, посвящен невидимости, но описанной вовсе не как достижение науки (наперекор традиции Уэллса): «Моя невидимость лишена какого бы то ни было научного обоснования и всецело зависит от чувства психологического реализма самого читателя. Английское слово “наука” — science — происходит от латинского слова scientia, означающего “знание”. Знание — вещь универсальная, исследовательские лаборатории не обладают на него монополией»²⁸. Роман же «Престиж» посвящен магии — искусству иллюзионистов: «Иллюзия производит магический, чудесный или фантастический эффект — будучи тем не менее прочно укоренена в обыденную реальность»²⁹. Итак, Прист декларирует пересмотр традиционных фантастических условностей, в результате которого обнаруживает, что фантастичность происходящего — вопрос точки зрения, или же сознательного манипулирования сознанием человека. Фантастика из литературной формы превращается в неотъемлемую черту реальности.

К этим умозаключениям и романному их воплощению можно было бы отнести как к эффектным парадоксам и плодам игры изощренного ума, если бы не существование в английской культуре XX века памятников научной (в самом что ни на есть прямом смысле) фантастики, самым ярким из которых, бесспорно, является «Белая богиня» («The White Goddess», 1948) Р. Грейвза. Автор этой книги вполне научными методами конструирует мифологию, воплощая в жизнь жанровую концепцию Стейплдона, правда, не в литературной форме. Пограничные произведения второй половины XX века — Приста, Фаулза и Грейвза — демонстрируют нам, как фантастика окончательно выходит за рамки литературы вымысла и обретает бесспорную и абсолютную самостоятельность.

Примечания

¹ На него ссылается Вальтер Скотт в статье «О “Замке Отранто” Уолпола». см.: Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л., 1967.

- 2 Wellek R. A History of Modern Criticism: 1750–1950. V. 1. The Later Eighteenth Century. New Haven, L., 1966. P. 109.
- 3 О мифологических корнях утопии — образах Эдемского сада и Земного рая см. в кн.: Cioranescu A. L'avenir du passé. Utopie et littérature. Paris, 1972. P. 250–269.
- 4 Уолпол Х. Иероглифические сказки. Тверь, 2005. С. 137
- 5 Wellek R. A History of Modern Criticism. P. 102.
- 6 Barnes C. Hard Times: Fancy as Practice // Dickens Studies Annual. Essays on Victorian Fiction. V. 34, N. Y., 2004.
- 7 Wellek R. Op. cit. P. 148.
- 8 Ibid. P. 140.
- 9 Речь идет об упомянутых выше вымышленных «новых формах» и о созданном художником «собственном мире».
- 10 Здесь и далее вступительная статья Макдональда цитируется по электронному ресурсу: MacDonald G. The Fantastic Imagination // George MacDonald The Golden Key. George MacDonald WWW Page [1995–]. Дата обновления: 27.05.2007. URL: http://www.george-macdonald.com/fantastic_imagination.htm.
- 11 Гулыга А. Эстетика Канта // Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 19; следует отметить, что Макдональд в своем кантианстве не одинок — о кантианских чертах эстетики Рескина см.: Wellek R. Op. cit. P. 140–142.
- 12 В книге «Еретики», в главке, посвященной Уэллсу, Честертон парадоксальным образом увязывает жанровую природу ромэнса с христианским мировоззрением: «Весь секрет практического успеха христианского мира лежит в христианском смиреннии, сколь бы несовершенно ему ни следовали. Потому что с устранением всякого вопроса о заслугах и вознаграждении, душа внезапно освобождается для невероятных странствий. Если мы спросим человека в здравом уме, чего он заслуживает, его ум инстинктивно и мгновенно съезживается. Едва ли он заслуживает и шести футов земли. Но если вы спросите его, что он может преодолеть (what he can conquer) — он может покорить звезды. Так возникает то, что называется ромэнс — чисто христианское произведение (product). Человек не может быть достойным приключений; он не может заслужить драконов и гиппогрифов. Средневековая Европа, утверждавшая смирение, приобрела (gained) ромэнс; цивилизация, которая приобрела ромэнс, получила (gained) обжитую (habitable) планету».
- 13 Morris W. Hopes and Fears for Art. P. 79; цит. по: Beers H.A. A History of English Romanticism in the Nineteenth Century. N. Y., 1918. P. 143–144.
- 14 Ibid.
- 15 Wellek R. A History of Modern Criticism. P. 389.
- 16 Ibid. P. 392.
- 17 Здесь и далее книга Замятина (*Замятин Евг.* Герберт Уэллс. Пб., 1922) цитируется по электронному варианту // Библиотека Максима Мошкова, [1994–]. URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_u/text_0172.shtml
- 18 Roberts A. Wells's Time Machine (1895). The Riddle of the Sphinx, or, «Has Mr Oedipus gone out that way?» // The Alien Online. URL: http://www.thealienonline.net/columns/rcsf_wells_mar02.asp?tid=7&scid=55&iid=444 (дата обращения: 20.11.2006).
- 19 Уэллс Г. Машина времени (пер. К. Морозова) цитируется по электронному варианту // Библиотека Максима Мошкова, [1994–]. URL: <http://lib.ru/INFANT/UELS/timemach.txt>.
- 20 Уэллс Г. Предисловие к сборнику «Семь знаменитых романов» // Уэллс Г. Собр. соч. М., 1964. Т. 14; цитируется по электронному варианту // Биб-

- лиотека Максима Мошкова, [1994-]. URL: <http://lib.ru/INOFAnt/UELS/articles1.txt>
- 21 «“My cousin Suffolk,
My soul shall thine keep company to heaven:
Tarry, sweet soul, for mine, then fly abreast.”
The complete infusion here of the figure into the thought, so vividly realised, that, though birds are not actually mentioned, yet the sense of their flight, conveyed to us by the single word “abreast”, comes to be more than half of the thought itself: — this, as the expression of exalted feeling, is an instance of what Coleridge meant by Imagination» (*Pater W. Appreciations: With an Essay on Style.* 1889. London, 1910. P. 89). Пример, впрочем, Пейтер приводит из шекспировского «Генриха V».
- 22 Здесь и далее предисловие Стейплдона цитируется по электронному ресурсу: *Stapledon O. Last and First Men* // Project Gutenberg Australia. Дата обновления 10.08.2008. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601101h.html>
- 23 Здесь и далее цитируется по электронному ресурсу: *Tolkien J.R.R. On Fairy-Stories* // Brainstorm-services.com [2001-2006]. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairy-stories-tolkien.pdf>
- 24 В литературной форме идею вымышленного мира с собственной историей, географией и пантеоном богов впервые реализовал Э. Планкетт, лорд Дансейни в книгах рассказов, публиковавшихся с 1905 по 1919 год; понятие же было введено именно Толкином.
- 25 *Фаулз Дж. Заметки о неоконченном романе* // *Фаулз Дж. Кротовые норы.* М., 2004 / Пер. И.М. Бессмертной и И.А. Тогоевой. Цитируются по электронному варианту // Библиотека Альдебаран. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/faulz_dzhon/faulz_dzhon_krotovye_nory/faulz_dzhon_krotovye_nory_3.html
- 26 *Фаулз Дж. О мемуарах и сроках* // *Фаулз Дж. Цит. соч.*
- 27 *Прист К. Престиж.* М., 2003. С. 5 / Пер. предисловия А. Гузмана.
- 28 Там же. С. 5–6.
- 29 Там же. С. 6.

АНГЛИЙСКАЯ АВТОБИОГРАФИЯ: ОТ XIX ВЕКА К XX

Английская автобиография развивалась в русле европейской традиции, в которой, с самого ее возникновения на римско-эллинстической почве, можно было различить две «существенные автобиографические формы», условно названные Бахтиным, во-первых, «стоическим типом автобиографии» и, во-вторых, «работой “о собственных писаниях”», воспринявшей «существенное влияние платоновской схемы жизненного пути познающего»¹.

Обе эти формы нашли воплощение, соответственно, в «*Retractationes*» и «Исповеди» Св. Августина. «*Retractationes*» заложила основания *жанра литературной автобиографии*. «Исповедь», возникшая на границах старых жанров, освоенных в античности, вобравшая в себя жанровые элементы трагедии, риторики, экзегетического трактата, положила начало *жанру духовной автобиографии*.

Завершение католической традиции

XIX век подводит итог обоим этим традициям. Начнем с духовной автобиографии: в английской литературе получили развитие две ее модели — «протестантская традиция, которая воздействует на английскую автобиографию в целом, и другая, августинианская, или католическая традиция...»² Первая модель обрела самое яркое воплощение в «Изобильном милосердии» («*Grace Abounding*», 1666) Джона Беньяна (Bunyan John) и «Воспоминании о ранней жизни» («*Memoir of the Early Life of William Cowper*», 1766) Уильяма Каупера. Но именно «католическая» автобиография кардинала Ньюмена стала кульминационным моментом в эволюции жанра и, фактически, подвела под ним черту.

Джон Генри Ньюмен (Newman John Henry) (1801–1890), английский кардинал, выдающийся религиозный мыслитель, лидер Оксфордского движения³, вошел в историю мировой литературы как автор одной из самых замечательных автобиографий, стоящей в одном ряду с шедеврами Августина и Руссо. Первый вариант книги, рассматривающийся в данной работе, выходил еженедельно, по частям, летом 1864 года под названием: «Апология своей жизни: как

Ответ на Памфлет, озаглавленный "Что же имеет в виду доктор Ньюмен?"» («*Apologia pro Vita Sua: being A Reply to a Pamphlet entitled "What, then, does Dr. Newman Mean?"*»). Впервые он был опубликован как единое целое, в форме книги, в критическом издании 1913 года, включавшем помимо него памфлет Ньюмена против Ч. Кингсли («*Mr. Kingsley and Dr. Newman: A Correspondence on the Question whether Dr. Newman teaches that Truth is no Virtue?*»)⁴, ответ Чарльза Кингсли на этот памфлет: «*What, then, does Dr. Newman Mean?*» и второй, исправленный вариант автобиографии, который известен по всем последующим изданиям, начиная с издания 1865 года, как «История моих религиозных воззрений» («*History of my Religious Opinions*»).

«Апология своей жизни» («*Apologia pro Vita Sua*») была написана в ответ на ряд обвинений, выдвинутых в его адрес и в адрес католической церкви популярным английским писателем Чарльзом Кингсли. В своей рецензии на «Историю Англии» Дж. А. Фруда, напечатанной в январе 1864 года в «*Macmillan's Magazine*», он обвинял католических священников в лицемерии и лжи, идолопоклонничестве и мракобесии, казуистике и прозелитизме, в манипулировании сознанием простых людей и исторических личностей в целях теократической выгоды, в неверии в «истину ради нее самой». Походя цитируя Ньюмена, Кингсли делает его воплощением всех этих грехов. Он апеллировал непосредственно к публичным высказываниям, к проповедям, прочитанным Ньюменом в период, предшествовавший его переходу в католичество, и представлял его католическим «волком», затесавшимся в англиканское «стадо» в обличьи протестантского священника, и отравлявшим свою паству папистскими идеями: «Правда сама по себе никогда не входила в число добродетелей Римской католической церкви. Отец Ньюмен сообщает нам, что ей нет нужды, и, в целом, она не должна входить в их число»⁵.

К моменту выхода этой публикации английская публика почти забыла о существовании Ньюмена. Более того, мало ценили его и собратья по вере, католики: влиятельная группа ярых папистов прилагала все усилия для того, чтобы довести до Рима сомнения Ньюмена в абсолютном авторитете папы, так называемом принципе папской непогрешимости. Обвинения Кингсли лично в его адрес создавали *casus belli* — то, что ему не хватало для начала борьбы за восстановление своего доброго имени, за возможность вернуть свои позиции — как среди широкой публики, так и в ближайшем окружении. Атака Кингсли позволяла Ньюмену выступить в защиту католической церкви и в случае успеха рассчитывать на совершенно иное отношение со стороны католиков.

В то же время, тяжесть обвинений, их многочисленность и разнородность делали задачу, стоящую перед Ньюменом, очень нелегкой. Он должен был ответить на все пункты обвинения — как в своей

адрес, так и в адрес церкви; он должен был ответить очень быстро, не теряя времени на долгий процесс создания книги; он должен был ответить так, чтобы ему поверили его современники — читатели-англичане; он должен был ответить так, чтобы ему поверило католическое духовенство; он, наконец, должен был ответить так, чтобы раз и навсегда определить для будущих поколений, кто такой был на самом деле Джон Генри Ньюмен, почему он перешел в католичество; и еще, он счел своим долгом подсказать человеку, какие пути возможны для него в его поисках Бога на Земле. Задача усугублялась сознательным стремлением Кингсли использовать широко распространенное предубеждение современников как против Римской католической церкви в частности и католиков в целом, так и лично против Ньюмена, которого они, с тех пор как Ньюмен оставил англиканскую церковь и принял католичество, считали предателем.

Незаурядность Ньюмена состоит прежде всего в том, что он сумел оценить все преимущества возникшей перед ним ситуации, условия, необходимые для того, чтобы одержать победу, и смог воспользоваться и ситуацией, и условиями. Сначала он привлек всеобщее внимание, обратившись за разъяснениями в журнал, опубликовавший статью Кингсли с оскорблениями в его адрес, затем он заинтересовал всю читающую публику остроумным памфлетом, подытожившим переписку с Кингсли по поводу этих оскорблений, а затем ему оставалось воспользоваться плодами неосторожности и глупости Кингсли, немедленно отреагировавшего на памфлет и напечатавшего ответ на него, в котором он, потеряв всякое самообладание и нарушая все приличия, разразился новыми бранью и оскорблениями в адрес Ньюмена. Ньюмен наверняка предвидел такой результат и рассчитывал именно на него. Необдуманные высказывания Кингсли давали ему возможность продолжить и развернуть свое наступление на противника и одновременно удержать уже завоеванное внимание читателя.

Публикуя ответы еженедельно, по одной части в каждом выпуске, он смог осуществить немедленный и непосредственный контакт с аудиторией и ответить на все пункты обвинения, не утомив при этом читателя. Он обратил против самого Кингсли его расчет на антикатолические настроения основной массы английской публики, обвинив его в «нечестной игре», определяя этот прием как отравление источников — «poisoning the well». Одновременно он апеллировал к национальным чертам британского характера и дал им высочайшую оценку, что, конечно же, не могло не найти живейший отклик в сердцах его читателей, будь они хоть трижды протестанты.

Тактика и стратегия ответа на публичные обвинения или защиты от них еще Аристотелем рассматривались как одна из главных функций классической риторики, наряду с совещательной и торжественной, и Ньюмен в своей Апологии использовал как ее общие

принципы, так и конкретные риторические приемы. Апология написана в соответствии с тремя из пяти систематизированных Квинтилианом канонами риторики: *inventio* — нахождение материала речи или текста, *dispositio* — расположение материала, обычно начинающееся с *exordium* — введения или предисловия, *elocutio* — словесное выражение.

Логика риторических канонов определяет композицию, линейную хронологию событий, оказывает непосредственное влияние на модус повествования (этнос, пафос, логос), на повествовательную структуру и коррелирует с темой автобиографии, которую сам Ньюмен назвал в предисловии «история моих убеждений» («History of my mind»).

Канон *inventio*, который, по законам риторики, должен охватывать всю совокупность мыслительных операций, связанных с планированием содержания текста, находит свое текстуальное выражение во второй части Апологии: «Честный способ борьбы с мистером Кингсли» («True mode of meeting Mr. Kingsley»). В ней автор уточняет тему, называя ее «история моих убеждений» и обосновывает ее: «Я вынужден из чувства долга перед собой, перед католической верой, перед католическим духовенством дать отчет о себе без всякого промедления, сейчас, когда меня так грубо, походя обвинили во лжи»⁶; «Он [Кингсли] спрашивает меня о моем умонастроении, о моих убеждениях <...> и он получит ответ; — не ради него, но ради меня самого, ради той религии, которую я исповедую, и ради духовенства, в ряды которого я незаслуженно включен, и ради моих друзей, и ради моих недругов, и ради широкой публики, состоящей из доброжелателей, сторонников честной игры, недоверчивых скептиков, заинтересованных исследователей, любопытствующих наблюдателей и просто чужестранцев, которых эта проблема не касается, но все же она им небезразлична»⁷.

Затем Ньюмен определяет материал, который будет использоваться для раскрытия темы: кое-какие заметки о прошлом, воспоминания, которые хранит его память, переписка с друзьями, их устные свидетельства; раскрывает метод, заключающийся в том, чтобы «просто излагать факты, независимо от того, будут ли они, в конечном счете, за него или против»; включает способы раскрытия темы и авторскую интенцию, которая обусловила критерии отбора материала: «Я должен показать, что я из себя представляю. <...> Я определю, когда именно у меня появились убеждения, каким внешним влияниям или происшествиям они обязаны своим происхождением, как они развивались, трансформировались, смешивались, входили в противоречие друг с другом и изменялись; кроме того, как я относился к ним, и как, и до какой степени, и как долго я полагал, что я смогу придерживаться их, сообразуясь с церковными обетами, которые я принимал, и с положением, которое я занимал. Я должен пока-

зять,— и это истинная правда,— что догматы, которых я придерживался и защищал на протяжении стольких лет, были усвоены мной частично с помощью моих друзей-протестантов, частично с помощью знаний, взятых из книг, и частично с помощью собственных размышлений: и таким образом я объясню это событие, которое столь многим представляется столь удивительным, что я покинул свою общину и дом Отца своего ради Церкви, от которой я когда-то отворачивался в страхе»⁸.

Продолжая этот длинный период, он приводит доводы в пользу заявленного тезиса об универсальном характере католической церкви: «...Столь удивительно для них! Как будто Религия, которая процветала на протяжении столь многих сотен лет, у такого множества народов, в таком многообразии общественной жизни, среди таких противоположных категорий людей, находящихся в таких разных условиях, и после такого количества революций, политических и гражданских, не могла без лишних вопросов покорить разум и овладеть сердцем, не прибегая к обману и казуистике средневековых университетов»⁹.

Композиционная и повествовательная структуры текста определяются требованиями второго канона — *dispositio*. Апология состоит из семи частей и заключения. Первая часть представляет собой язвительный анализ, которому подвергся ответ Ч. Кингсли на памфлет Ньюмена. Ньюмен использует эту часть в качестве пролога, в котором он разоблачает недостойные методы ведения спора, взятые на вооружение его оппонентом, блестяще оборачивает личные выпады в свой адрес против самого Кингсли и делает первый шаг к завоеванию читателя, обращаясь к нему с доверием, высоко оценивая его и одновременно напоминая ему о себе, о своей печальной истории и о своих достоинствах: «Какое бы суждение ни вынесли читатели из чтения этих страниц, я уверен, что они поверят мне в том, что я расскажу им на этих страницах. Я нисколько не опасаюсь, что они будут неблагородны или грубы с человеком, который так долго находился на глазах у всего мира; вокруг которого было столько людей, которые знают его лично; чьим естественным побуждением всегда было высказывать свои мысли вслух; который всегда говорил скорее слишком много, чем слишком мало; который уберег бы себя от многих неприятностей, если бы у него хватало мудрости держать язык за зубами; который всегда был справедлив к взглядам и аргументам своих оппонентов; который никогда не оставлял без внимания факты и доказательства, говорившие против него; который никогда не давал использовать свое имя и авторитет для подтверждения того, что он считал дурным, или для признания того, что он по крайней мере не считал возможным; который никогда не уклонялся от признания ошибки, когда он чувствовал, что совершил ее; который всегда больше принимал во внимание других, чем себя; который отказался от

многого, что он любил и ценил и мог бы сохранить, лишь потому, что он любил честность больше, чем имя, а Правду — больше, чем дорогих друзей»¹⁰.

Вторая часть используется в роли вступления, в котором обосновывается выбор темы, выражается уважение к аудитории, показан общий содержательный фон развертывания темы и непредвзятое отношение к оппоненту: «Я нахожусь в состоянии войны с ним, но я не желаю ему зла — очень трудно питать негодование к людям, которых ты никогда не видел <...> я не испытываю к нему никакой личной неприязни»¹¹.

Основной корпус Апологии включает в себя третью, четвертую, пятую и шестую части, которые в хронологической последовательности излагают собственно историю религиозных воззрений Ньюмена. Каждая часть охватывает хронологически фиксированный отрезок жизни и отмечает очередной этап на пути, приведшем Ньюмена в лоно католицизма. Седьмая часть выступает в качестве заключения. Завершает апологию приложение, в котором Ньюмен дает исчерпывающие ответы на тридцать девять пунктов обвинения, содержащиеся в ответе Кингсли на его памфлет, называя их *blots*, и иронически обыгрывает цифру 39 — с намеком на догматы англиканского вероисповедания, насчитывающие такое же количество пунктов.

Следуя канонам классической риторики, Ньюмен одновременно реализует в Апологии метаструктуру обращения, неизбежно включающую в себя следующие ступени: невежество (или греховность); период борьбы; пробуждение и обращение. С этими ступенями коррелирует сквозной образ «больного человека». Все этапы болезни: ее причины, развитие, борьба с ней, кризисы, сопровождавшие ее течение, выздоровление — соответствуют этапам духовного прозрения личности и в такой же последовательности отражаются в Апологии.

Первый этап — невежество или греховность — раскрывается в третьей части, с которой начинается собственно автобиография. Заданная во вступлении программа разворачивает здесь историю воззрений как историю влияний, оказанных на Ньюмена его окружением в Ориэле и Оксфорде. Находясь под сильным влиянием коллег-преподавателей Э. Хокинса и Р. Уэйтли, сторонников либерального направления в церкви, Ньюмен обнаруживает в себе симптомы «болезни», которую он определяет как либерализм: «Я начинал отдавать предпочтение интеллектуальному превосходству над моральным. Я двигался в направлении либерализма, определявшего климат тех дней»¹².

Появление духовных колебаний сопровождается физической болезнью: Ньюмен страдает от нервного истощения и уезжает вместе со своим другом Р. Фрудом в путешествие по странам Средиземноморья. Тяжелая болезнь, опять настигшая его в Сицилии, оборачива-

ется спасительным кризисом; параллельно, на духовном уровне, он преисполняется веры в то, что ему «предстоит исполнить некий труд». Проповедь Кебла о «национальном отступничестве», которую он услышал тотчас же по прибытии в Англию, обозначила перспективы этого труда в рамках оксфордского движения и начало нового, трактарианского этапа в его жизни. Образу «больного человека» соответствует параллельный образ «больной» англо-католической церкви, которую эта же «болезнь» лишает сил сопротивляться стремлению государства реформировать ее и контролировать ее деятельность.

Трактарианская деятельность Ньюмена, направленная прежде всего против церковного либерализма и изложенная в четвертой части Апологии, отражает второй этап — этап борьбы. В ответ на утверждения протестантов, что трактарианство ведет пряником в Рим, Ньюмен в «Лекциях о пророческом служении» («Lectures on the Prophetic Office», 1837) развил теорию «*via media*» («промежуточного пути»), согласно которой англиканская церковь занимает промежуточное положение между крайностями протестантизма и католицизма.

Третий этап метаструктуры — «пробуждение» — раскрывается в пятой части, и ему соответствуют два потрясения. Первое из них Ньюмен получил летом 1839 года. Изучая историю христианской церкви, он обнаружил удивительное сходство между еретическими доктринами христианства пятого века и англиканством, протестантизмом и «промежуточным путем» девятнадцатого века: «Я увидел свое лицо в этом зеркале, и это был Монофизит. Церковь “*Via Media*” занимала позицию азиатской ветви вероучения, Римская церковь была в том же положении, в каком она находится сейчас, а протестанты принадлежали к последователям Евтихия»¹³.

Второе потрясение произвели в нем слова Августина, процитированные в статье, сравнивающей англиканскую церковь и Донатистских схизматиков Северной Африки: «*Securus judicat orbis terrarum*»¹⁴. «Слова святого Августина поразили меня с такой силой, о которой я не ведал прежде <...> они были как *Tolle, lege*, — *Tolle, lege*, которые обратили самого Августина. “*Securus judicat orbis terrarum*”! Этими великими словами древнего отца церкви, объясняющего и подводящего итог долгому и изменчивому пути церковной истории, теория “*Via Media*” была полностью уничтожена»¹⁵.

Если в «Исповеди» Августина сцена в миланском саду была кульминационной, а слова, произнесенные ребенком, непосредственно послужили обращению Августина, то для Ньюмена слова святого Августина были очередным откровением, которое вело его дальше. В 1841 году он написал знаменитый трактат № 90, в котором доказывал, что 39 статей англиканского вероисповедания не противоречат католическому учению. Прием, который встретил

Трактат 90, дал понять, что руководство Церкви Англии решительно отрицает его положения. Последним ударом по теории «*via media*» и толчком к обращению в католичество послужило дело о Иерусалимском епископстве: тогда англикане и протестанты, невзирая на различия в вере, смешались под юрисдикцией одного англиканского епископа, что Ньюмен расценил как шаг к признанию ересей. Трактарианское движение, которое началось как борьба с церковным либерализмом и которое в конечном итоге не увенчалось успехом, привело Ньюмена к необходимости окончательного выбора между двумя церквями.

Последний этап метаструктуры — «обращение» — соответствует шестой части Апологии и представляет собой описание мучительного состояния уныния и неуверенности: «Печальное угасание, когда временное улучшение опять сменяется упадком сил»¹⁶. Состояние душевного беспорядка находит свое выражение во фрагментарной структуре текста, отрывочных воспоминаниях, документальных свидетельствах. Это несколько не напоминает логическую выверенность и законченность прославленных периодов предыдущих частей Апологии, но не менее эффективно действует на читателя, вызывая его сочувствие. Эмоциональное воздействие, оказываемое повторяющимся на протяжении всего текста обращением к образу «больного человека», усиливается употреблением его трансформированного, символического варианта — человека, находящегося при смерти. Развертывая этот образ, Ньюмен обосновывает документальный характер повествования в этой части автобиографии: «С конца 1841 года я находился на смертном одре в отношении моего пребывания в англиканской церкви. Это период, когда двери закрыты и занавеси задернуты, и когда больной и не хочет, и не может фиксировать стадии своего заболевания <...> соответственно, мое повествование должно быть в основном документальным»¹⁷.

Решение принять католическую веру тоже передается им в документальной форме. Он приводит текст письма от восьмого октября 1845 года, адресованное его друзьям, в котором сообщает, что он хочет обратиться с просьбой о допущении его к «единой христовой пастве» («*one Fold of Christ*»). Девятого октября 1845 года Ньюмен стал членом того, что он называл «единой церковью Исккупителя».

В заключительной главе «болезнь» отступает. Ему больше не нужно писать о себе: «С того момента, как я стал католиком, мне больше нечего сообщить об истории моих религиозных воззрений. <...> Я обрел совершенный покой и удовлетворение. <...> Это было все равно, что зайти в порт после бурного моря»¹⁸.

Далее следует параллелизм: если «больной человек» «выздоровел», обрел душевное спокойствие в лоне римско-католической церкви, то Англо-католическая церковь осталась в прежнем, больном, как считает Ньюмен, состоянии. Он заканчивает свою автобио-

графию утверждением о непогрешимости церкви как условия, необходимого для сохранения религии в мире, и, обращаясь к своим друзьям, как католикам, так и англичанам, выражает надежду, что все они когда-нибудь «объединятся по воле Всевышнего в единую паству и с единым Пастырем».

Ньюмен использует принципы и приемы классической риторики для реализации метаструктуры обращения и таким образом достигает своей цели — он защищает себя и католическую церковь от клеветы, и он убеждает читателя в своей правдивости, искренности своих убеждений, последовательно, шаг за шагом, раскрывая читателю историю своего обращения и обретения самого себя. Его «Апология» завершает традицию классической духовной автобиографии, воплощавшую христианскую парадигму внутренней жизни.

Итог классической литературной автобиографии

Традиция литературной автобиографии, также уходящая своими корнями в античность, в английской литературе нашла свое первое воплощение в «Жизни» («Life», 1777) Давида Хьюма. Как и положено в данной разновидности жанра, автор «Жизни» выступает прежде всего в качестве профессионального писателя, а предметом его повествования становятся не только (и не столько) события жизни, но и (в первую очередь) литературная карьера.

Поворотным пунктом в истории развитии жанра стали «Мемуары Эдуарда Гиббона» («Memoirs of My Life and Writings»), вышедшие в 1796, поскольку они начали создавать то, чего прежде не хватало, — «четкую, осознанную и воспроизводимую литературную традицию»¹⁹. С этого момента английская автобиографическая традиция становится доминирующей в европейской литературе, достигая своего полного расцвета в XIX и XX веках.

В число выдающихся образцов литературной автобиографии XIX века входят «Sartor Resartus» (1833) Т. Карлейля (Carlyle T.), «Автобиография» («Autobiography», 1873) Дж. С. Милля (Mill J.S.), «Praeterita» (1885–1889) Дж. Рескина (Ruskin J.). В этом ряду выделяется Э. Троллоп («Автобиография» — «An Autobiography», 1883), выступивший как завершитель классической английской литературной автобиографии. «Автобиография» Троллопа (Trollope A.) была опубликована в 1883 году, через год после его смерти. В предисловии, написанном сыном автора, приводится текст письма Троллопа, написанного сразу после окончания работы над книгой и содержащего его распоряжения относительно ее дальнейшей судьбы: «Эти шписи предназначены для публикации после моей смерти и должны быть отредактированы тобой. Но, решение о том, публиковать ли

эту работу или придержать ее, я оставляю полностью на твое усмотрение, <...> а также на твое усмотрение остается решение о любых сокращениях»²⁰.

В этих строках ощущается инерция ограничений, характерных для предшествующей традиции английской автобиографии в целом: публикация может быть только посмертной, при этом решение о публикации оставляется на усмотрение потомков; сам автор не может претендовать на значительность своей автобиографии или своей персоны.

На параметры автобиографического акта влияют также социальные, региональные и индивидуальные отличия. Троллоп начинает свою автобиографию со слов: «Я считаю невозможным для себя или для кого-то другого рассказывать о себе всё»²¹, заканчивает ее в том же духе: «Я надеюсь, никто из моих читателей не предполагает, что я вознамерился в этой так называемой автобиографии рассказать о своем внутреннем (духовном) мире. Ни один человек никогда не делал этого искренне и никогда не будет делать»²².

Эта установка демонстрирует не просто скромность как индивидуальное отличие, но социально детерминированную «английскость» — кодекс поведения викторианского джентльмена, в который входила и сдержанность в том числе, не позволявшая быть откровенным до конца. Авторский замысел сразу же определяет границы, за пределы которых его откровенность простирается не будет, и которые разделяют Троллопа как человека, личность и Троллопа как писателя, общественную фигуру: «В этом произведении, которое я, из-за отсутствия лучшего имени, вынужден был назвать автобиографией такой незначительной личности, как я сам, моей целью будет не столько разговор о мелких деталях моей частной жизни, сколько то, что я и, возможно, другие вокруг меня сделали в литературе, о своих неудачах и успехах, без утайки, об их причинах и о тех возможностях заработать себе на жизнь, которые предоставляет мужчинам и женщинам литературная карьера»²³. Литература и Троллоп-писатель — главная тема автобиографии, все остальное должно стать только фоном и играть вспомогательную роль.

Разрыв между авторским замыслом и жанровой установкой автобиографии на выявление истинного «я» автобиографа, во-первых, определяет форму автобиографии Троллопа, а во-вторых, смещает акценты во взаимодействии двух сторон — автора и читателя в коммуникационном пространстве автобиографии.

Горькие воспоминания о годах учебы в Хэрроу, Санбери и Уинчестере, эпизоды, воспроизводящие постепенный упадок семьи, образы несчастного, разорившего семью отца и матери, пишущей романы у изголовья детей, умиравших один за другим от туберкулеза, унижения на службе в министерстве почт — о 26 годах «страданий, бесчестия и тайных угрызений совести»²⁴, по определению Тролло-

па,— все это уместилось на 59 страницах первых трех глав. Треллоп подчеркивает второстепенный характер этих воспоминаний и их подчиненность главной цели повествования: «И все же я знаю, что присущая старости словоохотливость и склонность человеческой памяти обращаться к эпизодам своей собственной жизни будет искушать меня сказать что-либо о себе,— да без этого мне бы и не удалось облечь мой материал в принятую и понятную форму»²⁵.

Вся остальная часть книги объемом более 300 страниц посвящена литературной карьере Треллопа. В шести главах подробно и довольно монотонно перечисляются достоинства и недостатки всех его романов. Три главы он отводит литературной теории, излагая в форме эссе свои взгляды на роман, критику, выражая свое отношение к писательскому труду и оценивая писателей-современников. В заключение он дает перечень всех своих произведений, с указанием дат выхода в свет и полученных за них сумм.

Сразу бросается в глаза диспропорция и отсутствие видимой связи между двумя частями повествования, на которые распадается текст. Складывается впечатление, что во второй части речь идет не о Треллопе, а о совсем другом человеке. Исчез несчастный, бедный, одинокий, страдающий от недостатка любви и дружеского участия, стесняющийся сам себя ребенок, ленивый и озлобленный подросток, неприспособленный к жизни, увязший в долгах, никчемный юноша и, как по волшебству, появился трудолюбивый, ответственный служащий, сделавший успешную карьеру, плодовитый и удачливый писатель, составивший себе немалое состояние литературным трудом. Автор отклонился от одного из правил автобиографического акта, предусматривающего идентичность автора, рассказчика и протагониста. Из этой триединой сущности выпущен протагонист, присутствовавший на протяжении всей первой части; во второй части остается только автор, он же рассказчик.

Отклонения от правил влекут за собой разнообразные последствия. Так, критики обвиняют Треллопа в нарушении художественной и человеческой правды (Лесли Стивен), отсутствии искренности (У. Шумахер). Без заверений в искренности не обходится почти ни одна автобиография; в этом смысле Треллоп оказался честнее многих своих собратьев по перу, заявив о ее невозможности в самом начале своей книги. Парадоксальную природу искренности отмечал в своей статье, посвященной автобиографии Ингмара Бергмана, Ал. Зверев: «искренность» не увенчана «правдой», а лишь создает версию, которую в лучшем случае следует считать наиболее вероятной»²⁶.

В «Автобиографии» Треллопа эта версия «правды» не лежит на поверхности, но читатель как участник автобиографического акта, имеющий право на свое творческое участие в нем, может найти ее в самом тексте. Ответы на возникающие у него вопросы содержатся в

первой части. Задача читателя — вникнуть в глубокий подтекст эпизодов, реконструирующих детские и юношеские годы автора, и самому синтезировать ответы на вопросы, возникающие у него по прочтении второй части. Истинное «я» автора выявляется благодаря слиянию в одно целое всех аспектов автобиографического акта, а форма автобиографии определяет, кому в этом процессе принадлежит большая роль — автору или читателю. В «Автобиографии» Э. Тrolлопа она принадлежит читателю.

Подчиняясь закону автобиографического акта — взаимодействию автора с окружающей его литературной и культурной средой, «Автобиография» Тrolлопа утверждает идеалы буржуазной добропорядочности, о которых Юнг говорил, что они «были последним из уцелевших побегов религиозных представлений, общепринятых в средневековье, само существование которых было серьезно подорвано незадолго до этого, в эпоху французского Просвещения и последовавшей за ней революции. <...> В течение XIX века, однако, Просвещение постепенно взяло верх, что выразилось в первую очередь в распространении научного материализма и рационализма»²⁷. При том, что Тrolлоп, как отмечает исследователь его творчества Шумахер, был «тонкокожим» и в XX веке «мог бы заниматься мучительным самоанализом», он, уступая законам среды и времени, разделял отвращение людей своего круга к откровениям и не занимался саморефлексией. Его «Автобиография» — порождение эпохи: она фактографична, несет на себе отпечаток рационализма, морализаторства и дидактизма и знаменует собой завершение традиции викторианской литературной автобиографии в целом.

Смещение жанра

Эпохальные изменения, которыми был отмечен рубеж XIX–XX веков, обусловили дальнейшую трансформацию жанра автобиографии. Отход от идеалов отцов находит свое отражение в автобиографии Эдмунда Госса «Отец и Сын» («Father and Son. A study of two temperaments»²⁸). Начатая по совету Джорджа Мура, друга Госса, в 90-е годы XIX века и опубликованная анонимно в 1907 году, эта книга являет собой окончательный переход от фактографичности к субъективности и психологизму, сознательному использованию литературной формы и воссозданию своей личности в процессе самого творческого акта.

Этот переход обуславливает культурно-семиотический подход к автобиографии, предполагающий доминирование внутренней точки зрения первого участника автобиографического акта, то есть автора. Он отбирает в своих воспоминаниях именно те факты, события, которые являются значимыми с его точки зрения, организует их, вы-

страивает в структуру, отражающую причинно-следственные связи. Отбор и осмысление прошлых событий производится с точки зрения настоящего. Перспектива настоящего трансформирует воспоминания, а воображение помогает заполнить лакуны памяти. Используя для обозначения этих операций понятия модели и моделирования, предлагаемые современной семиотикой, можно сказать, что автор воссоздает не сами события прошлого, но лишь их образы, организуя из них в своем настоящем модель прошлого. Движение автобиографии от простого изложения событий к их отбору, выстраиванию, оценке — это переход к автобиографии сюжетной и в силу этого эстетически организованной, осуществляющей «предельные функции» (Л. Гинзбург) уже не документальной, но художественной литературы.

Лотман отмечал большую моделирующую роль категории начала/конца в создании сюжетного текста. Благодаря этим категориям происходит «выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой», что и «составляет сущность сюжета»²⁹. Категория начала в автобиографии Э. Госса включает в себя название, предисловие и первую главу. Уже название «Отец и Сын», дополняемое подзаголовком: «Исследование двух характеров» («A study of two temperaments»), маркирует ее смысловую, тематическую и темпоральную доминанту.

Организующую роль в создании четкой композиционной структуры книги играют топоры вступления, содержащиеся в предисловии: формулы скромности, изложение причин, побудивших автора взяться за написание автобиографии, установка на правдивость. Являясь общим местом любой автобиографии, эти формулы, однако, уже претерпевают некоторые изменения, они более завуалированы. Так, формула скромности, акцентируемая у Троллопа самоуничижительным эпитетом «незначительная» и предикативом «вынужден», — в автобиографии Госса смягчается. Он избегает слова «автобиография», употребляя вместо него эвфемизмы: «нижеследующий рассказ» («following narrative»), «воспоминания» («recollections»), «свидетельство» («a document»), «исторический документ» («a record»), «изучение» («a study»), «исследование» («examination»), причем последние четыре — элементы научного кода.

Этой же формуле подчинено обращение к повествованию в третьем лице в предисловии: «автор», («the author»), «писатель» («the writer»), «сын» («the Son»), «он» («he»), «ему» («him»), «его» («his»), соответствующее, как правило, рассказу о «деяниях» и свидетельствующее о скромности автора, и употребление безличных оборотов: «предлагается» («it is offered»), «есть надежда» («it is hoped»), «полагают» («it is believed»), «считается» («it has been

thought)), также относящихся к научному коду. Оно сменяется на местоимения первого лица только при переходе к рассказу о своей частной жизни.

Обосновывая право на сохранение истории становления своей личности в коллективной памяти, автор определяет основные целевые установки повествования в обобщающей форме, увязывая их с глобальным историческим контекстом противостояния двух веков, девятнадцатого и двадцатого, указывая при этом, что его история детства подчинена этим более широким целям: «...Документ, свидетельствующий об условиях воспитания и религиозном состоянии, которые, однажды исчезнув, никогда не вернуться. Рассматривая это повествование, как диагноз, поставленный умирающему пуританизму, мы надеемся, что оно будет бесполезно»³⁰.

Элементы научного кода сплетаются с риторическим кодом: оповещением «нижеследующий рассказ безупречно правдив» (*the following narrative is scrupulously true*), резюмированием — «эта книга — не что иное, как подлинный отрезок жизни» (*this book is nothing if it is not a genuine slice of life*), ораторским предупреждением — «возможно, это не принято, чтобы рассказ о духовной борьбе смешивал шутку и юмор с обсуждением самых серьезных предметов» (*It is not usual, perhaps, that the narrative of a spiritual struggle should mingle merriment and humour with a discussion of the most solemn subjects*). Сочетание этих двух кодов также должно убедить читателя в том, что перед ним «исследование» конфликта двух веков, что автор ставит «диагноз умирающему пуританизму», а не рассказывает банальную историю детства.

Автор продолжает старую автобиографическую традицию, уверяя читателя в своей правдивости: «нижеследующий рассказ безупречно правдив, он предлагается им как свидетельство, эта книга — не что иное, как подлинный отрезок жизни»³¹. Вряд ли найдется хоть одна автобиография, которая избежала бы этого «заклинания»: «Читатель, это — правдивая книга» (Монтень); «Я буду правдив, правдив без всяких оговорок, буду говорить всё — и хорошее и дурное, одним словом — всё» (Руссо); «ничего, из того, что я говорю, не окажется ложью» (Троллоп). В этих формулах правдивости отражается одно из установившихся правил, которому подчиняется жанр автобиографии: автобиограф должен верить в то, что он утверждает, независимо от того, верят ему или нет³².

В авторских интенциях, обращенных к абстрактному адресату (потомкам в широком смысле), мотивируется способ изложения, его принципы в противопоставлении негативному опыту других автобиографий и даже его прочтение. Автор ненавязчиво предупреждает читателя, используя элементы риторического кода: «им не понадобится объяснять» (*will not need to have it explained to them*), что в сочетании комического и трагического в автобиографии ее пафос

определяется вторым элементом: «Автор заметил, что те, кто написал о своем детстве, обычно медлили со своими записями до тех пор, пока их воспоминания не тускнели от возраста. Возможно, еще более распространенным недостатком таких автобиографий является их сентиментальность и искажения, вызванные самолюбованием и жалостью к себе. <...> За автобиографию следует браться, пока память еще совершенно ясна и пока автор не подвержен старческой забывчивости или чувствительности»³³; «...В ситуации, которая здесь описана, была удивительная смесь комедии и трагедии, и тем, кого затрагивает ее пафос, не понадобится объяснять, что комедия была мнимой, а сутью была трагедия»³⁴.

Исходное программирование, намеченное в заголовке, продолжено в предисловии и завершается в первой главе, в нем на тематическом уровне дана краткая формула конфликта и его логической развязки: «Эта книга — письменное свидетельство борьбы двух характеров, сознаний, и едва ли не двух эпох. Она, эта борьба, неизбежно закончилась разрывом»³⁵.

Автором обозначен ряд оппозиций, которые будут разворачиваться на протяжении последующих двенадцати глав и найдут свое разрешение в эпилоге. Оппозиции, выступающие в сильных местах текста, прежде всего в его заглавии, начале и конце, определяют «элементарные значимые единицы»³⁶ автобиографии, рассматриваемой как «движущаяся “информационная система”».

Оппозиция — Отец и Сын, пропозиционируемая автором в названии, предисловии и в первой главе, осознается таковой и воспринимающим информацию читателем, поскольку она задается в начале текста, там же, где находится и адресат. Современный читатель, второй участник автобиографического акта, независимо от авторских интенций, различит в нем мотив «убей отца», обозначенный позднее Фрейдом. Этот феномен сопряжения текстов, принадлежащих не только прошлому и настоящему, но и будущему, объясняется явлением, которое Ю. Кристева определила как интертекстуальность, а Р. Барт — как память бесконечной ткани культуры, в которой источники текста существуют не только до текста, но и после него.

В рамках оппозиции Отец — Сын разыгрывается действие, уходящее своими корнями в самые архаические пласты человеческой истории и души, но уже на новой сцене, в ином пространстве и времени. В первой главе начинается разворачиваться общая метафора текста: «жизнь — театр». Ей соответствуют элементы сценического кода: «театр» («theatre»), «комедия» («comedy»), «трагедия» («tragedy»), «первый акт» («the opening act»), «явление» («scene»), «помощник режиссера» («stage manager»), «сцена жизни» («stage of life»), где сцена — семья протестантов самого фанатичного толка, так называемых «Плимутских Братьев». На этой сцене разыгрывается комедия — Великий план («Great Scheme»), первый акт которой,

композиционно соответствующий первой главе («the opening act»), открывается молитвенным богослужением в честь благополучного рождения ребенка и обещанием посвятить его служению Богу. Сцена смерти матери в третьей главе, обозначающая второй этап выполнения этого «Плана», вносит трагическую ноту в комедию — последним жестом умирающая мать завещает ребенка Богу. «План» завершается обращением и публичным крещением Сына в восьмой главе, но повествование не завершено. «План», исполнение которого было возложено матерью на отца, служит фабульной пружиной, разворачивающей действие еще на протяжении четырех глав, которые ведут к разрешению трагического конфликта между Отцом и Сыном.

Первоосновное отношение в оппозиции «отец — сын» — отношение власти и подчинения: отец властвует, сын покоряется, отец — страж, сын — пленник: «Я чувствовал себя как маленькая и одинокая птица, пойманная и посаженная безвозвратно и навсегда в большую блестящую клетку»³⁷; «Моя душа, подобно Фатиме, была заточена в башне, до которой не доходило никакое внешнее воздействие»³⁸. Отсюда символический ряд — башня, клетка, птица-душа, чахнувшее растение. Их отношения усугубляются постоянным нахождением в замкнутом пространстве «кальвинистского заточения» («Calvinist cloister»), как называет его повествователь. Это — пространство трагедии, замкнутое и неизменное. Барт пишет в «Расиновском человеке», что «именно это здесь-бытие партнера уже чревато убийством: упорно сводимые к состоянию невыносимой пространственной стесненности, человеческие отношения могут быть просветлены только посредством очищения; надо освободить место от того, что его занимает, надо расчистить пространство»³⁹.

Пространство «отца — матери», в которое помещен их ребенок, противопоставляется пространству, к которому стремится сын.

Мир родительского дома становится «интеллектуальной клеткой, огражденной со всех сторон стенами <...> но открытой сверху до самого сердца далеких небес», это — вертикальная ось, направленная к небу и открытая только для общения с Богом: «Так уверены они были в истинности их связи с Богом, что им не требовался никакой другой руководитель. Они не признавали духовного авторитета за людьми, не подчинялись священнику»⁴⁰. Сын замкнут в тесном пространстве семьи и общины «Плимутских Братьев». Ему нельзя выходить на улицу, заводить друзей, принимать участие в детских праздниках. Смотреть представления с Панчем и Джуди — грех, съесть кусок рождественского лудинга — идолопоклонство, следование рождественским обрядам казалось отцу омерзительным. Читать разрешалось только религиозную или научно-популярную литературу, поэтому первая же книга о приключениях в южных морях, случайно попавшая в руки сыну, изменила его взгляд на окружаю-

ций мир: «Я никогда не читал, никогда не мечтал о чем-либо похожем на них, и они заполнили весь мой горизонт счастьем и радостью»⁴¹; «породили у меня в душе проблеск надежды, очень слабо ощутимой вначале, медленно растущей, надолго застывающей и ослабевающей, но всегда стремящейся превратиться в веру в то, что я избавлюсь наконец от узости той жизни, которую мы вели дома, избавлюсь от рабской зависимости от закона Божьего и пророков»; «Авантюрные сюжеты приключенческого романа Майкла Скотта были для меня и телескопом, и окном в мир»⁴².

Образный ряд — «телескоп», «окно», «горизонт» — вытягивает пространство Сына в горизонталь, стремящуюся не по направлению вверх, а вперед, за пределы дома Отца. Пространственные изменения связаны с движением времени; они не просто разные, но разнонаправленные.

Двигаясь в «пространстве-времени» текста, мы обнаруживаем, что время отца и время сына также включены в оппозицию. Между отцом и сыном «пространство-время» длиной / длительностью в поколение, оно разделяет не просто двух человек, но два века, два мироощущения. Им потому так трудно вместе, что это разнонаправленные временные векторы безжалостно разводят их в разные эпохи.

Отец — потомок истинных пуритан, крайний кальвинист, один из последних преемников выдающихся религиозных проповедников семнадцатого века, с неослабевающей верой ждущий второго пришествия. Жизнь в эсхатологическом сознании отца — это подготовка к смерти, а смерть — это пробуждение. Отец воспринимает будущую смерть не как конечное состояние, но как цель, как окончательное исчерпание энтропии. Он движется в христианском эсхатологическом времени — от смерти (физиологического рождения) к истинному рождению (физиологической смерти).

Сын же предназначен к тому, чтобы погрузиться в поток времени, однако, находясь в доме отца, он не ощущает его течения: «...Время остановило свое движение. Целую вечность тянется промежуток между секундами, отмечаемыми ходом часов в холле. <...> Для меня не существовало ни прошлого, ни будущего, а настоящее ощущалось так, как будто оно было запечатано в Лейденской банке. Даже сны были бесконечными и неподвижно зависали с неба по ночам»⁴³.

Этот феномен П.А.Флоренский определил как прекращение синтеза времени: «...Это овладение мысли одним впечатлением, в котором не усматривается многообразие, приводит к гипноидному состоянию, к роду полусна, где бездействует воля и застывает движение. При крайних степенях такой пассивности оценка времени прекращается, как преодолевается она, хотя и по обратной причине, высшей активностью духовного парения. <...> Тут человек, как вещь среди вещей мира, несется вровень с прочими рекою времени. Но он

ничего не знает о том, потому что вообще не имеет сознания того, что происходит с ним. Время разложилось, и каждый момент его в сознании всецело исключает все прочие. Время стало для сознания лишь точкой, но не точкой полноты, вобравшей в себя все время, а точкой опустошения, из которой извлечено и от которой отогнано всякое многообразие, движение, форма»⁴⁴.

Коррелятом картине «остановившееся время» служит письмо отца в эпилоге. Элементы библейского кода: «Священное писание» («The Holy Scriptures»), «Божий глас» («Oracle of God»), «Вечность» («Eternity») — в сочетании с символическим образом времени, основанном на сопоставлении его с водой («быстрый поток» — «the rapid tide») и с метафорами движения (плыть вниз по реке — «sail down») создают образную парадигму: время — поток, разделяющий сына и отца, уносящий сына в небытие, в забвение, в Лету неверия, выявляя необратимый характер конфликта между отцом и сыном («Священное писание уже не властно над тобой: ты научился ускользать от его влияния. От Божьей истины, которая тебя беспокоила, ты мог легко освободиться, даже самую природу божественного ты оценивал, используя порочные аргументы, и соответственным образом переставлял ее. Так ты плыл, уносимый быстрым течением, не имея ни одного надежного ориентира (вышвырнув свою карту за борт), кроме того, который ты был в состоянии сформировать и придумать по своему собственному разумению, — фактически, мог только гадать о нем»)⁴⁵.

Итак, перед нами следующие оппозиции:

Отец (страж, тиран, пуританин), олицетворяющий власть и Бога (инвариант этого члена оппозиции — «властитель»), противопоставлен сыну (жертве, от рождения обещанной родителями Богу; инвариант этого элемента оппозиции — «пленник»).

«Время-пространство» Отца (вертикаль, устремленная в вечность; инвариант — Град Божий) противостоит «времени-пространству» сына (горизонтальному, энтропийному времени; инвариант — град земной). Это — противоборство двух главных формообразующих хронотопов, Отца и Сына.

Множественность смысла не исчерпывается этими оппозициями. Преодолев пространственно-временной континуум текста, мы обнаруживаем значимый элемент системы в конце последней двенадцатой главы. Это — сцена, в которой разыгрывается кульминационное действие: сын обращается к Богу, тщетно ждет его явления и теряет веру в него. Совершающийся в сознании сына переворот происходит как бы мгновенно: только что, преисполненный веры в Бога, он взывал к нему с просьбой забрать его в свое царство, и тут же он чувствует, как рушится его вера. Оба состояния почти сосуществуют в его сознании. Эта кажущаяся спонтанность, внезапность и вневременность переворота является сознательным приемом автора.

искусно разворачивающего заданную в предисловии программу ориентации читателя на восприятие текста автобиографии в трагедийном ключе. Он использует принцип переворота как движущий принцип трагедийного действия: «Перемена всех вещей в их противоположность — это <...> жанрообразующий принцип трагедии»⁴⁶.

Сущность этого элемента раскрывается в оппозиции: крушение веры (освобождение из плена, рождение нового, свободного от религии человека) — «Великий план» посвящения Богу (обращение, истинное рождение).

Письмо отца — это последний значимый элемент текста; оно является коррелятом ко второй оппозиции: Град Божий — град земной. Закольцовывая весь текст в финале, оно зеркально отражает исходную оппозицию: «отец — сын» — и возвращает к ней, подчеркивая ее неразрешимость.

Ни одно из перечисленных противоречий не снимается. Высвободив инварианты, мы получаем конечные оппозиции:

властитель — пленник;

Град Божий — град земной;

истинное рождение — рождение нового человека,

смысл которых может быть истолкован читателем не только как «столкновение двух характеров, двух эпох», «приговор умирающему пуританизму», но и как противостояние Властителя Града Божьего — пленнику града земного, человеку Нового времени. Освобождаясь из плена отца, религиозного плена, сын остается пленником времени града земного, а крушение веры, то есть новое рождение, — это рождение человека пограничной эпохи.

Мы видим, что, отражая структуру текста, совокупность конечных оппозиций предлагает иное прочтение текста, а модель мира, конструируемая значимыми элементами текста, реализует художественную идею, дополняющую ту, что была запрограммирована автором в начале текста автобиографии. Но столкновение между отцом и сыном — это не только столкновение двух характеров и двух эпох, обозначенное Госсом как «диагноз умирающему пуританизму» (первое прочтение); это еще и наступление эпохи краха религиозного сознания (иное прочтение).

Новая эпоха и новое сознание преобразуют жанр. В «Отце и Сыне» Госса происходит синтез двух жанров — автобиографического и романного. *Автобиография сближается с психологическим романом и романом воспитания, хотя и не отождествляется с ними.*

Психоаналитическая биография

Эволюция английской литературной автобиографии на рубеже XIX–XX веков отмечена прежде всего тем, что акцент в ней посте-

ленно перемещается от внешнего плана (социальной жизни) к внутреннему (исследование становления личности, ее психического развития). В XX веке становится доминирующей литературная автобиография, прежде всего «сосредоточивающая внимание на личности» (Р. Паскаль⁴⁷). В начале XX века исследования З. Фрейда и К. Юнга в области подсознательного изменили концепцию личности и дали новый толчок развитию жанра автобиографии. В 20-е годы века автобиография становится формой психотерапии — для непосредственных участников боев на Западном фронте — поэтов Роберта Грейвза, Зигфрида Сассуна и Эдмунда Бландена. Особенно показательна полемическая автобиография Р. Грейвза «Прощание со всем этим» («Goodbye to All That», 1929), которую называют хроникой послевоенного потерянного поколения и которая обрела мировую известность.

Грейвз отправился на фронт на следующий же день после окончания школы в Чартерхаусе; в этот день Англия объявила войну Германии. Он служил в королевском полку валлийских стрелков вместе с Зигфридом Сассуном, получил шрапнельное ранение в битве на Сомме, когда ему еще не было двадцати одного года. Он был комиссован и отправился домой с тяжелой контузией, страдая от жесточайшего невроза, вызванного повседневными ужасами войны. Психологическая травма, полученная автором во время военных действий, была настолько сильной и так долго ощущались ее последствия, что только спустя десять лет после окончания войны он смог написать о ней. Цель, к которой он стремился, взявшись за написание автобиографии, — «избавиться от яда воспоминаний о войне», изложив их как «правдивую хронику» событий.

Профессор из Кембриджа Риверс, один из первых последователей Фрейда в Англии, лечивший и Грейвза и Сассуна от нервного истощения, убедил его, что необходимо проговорить, прописать свое прошлое, заново пережить его, но уже в виртуальном пространстве текста и таким образом освободиться от его груза, а значит, излечиться и обрести себя. (В двадцатые годы Грейвз прошел курс психоанализа, находился под сильным влиянием фрейдовских идей и, под их впечатлением, написал книгу о значении снов.) Этот способ изложения в письменной форме пережитого опыта есть не что иное, как аналог сеансов психотерапии, фрейдовский способ «исцеления посредством бесед» («talking cure»), с тем отличием, что «беседы» заменяются письменным текстом. При этом автобиографическое «я», автора, рассказчика и протагониста, осложняется психоаналитической конструкцией, объединяющей аналитика и пациента, субъект, и объект. Такого рода автобиографию французский теоретик жанра Ф. Лёжен называет автоанализом: «Автобиография следует за психоанализом. <...> Автобиография — это автоанализ (l'auto-analyse)»⁴⁸.

Следуя законам психоанализа, автор как субъект или как аналитик должен в содержании текста выявить свою травму, вытесненную в подсознание. «То, что ты знаешь, может быть выявлено лишь в режиме твоей речи, адресованной Другому», — говорил Лакан. Другим мог быть Бог — к нему обращался Августин в своей «Исповеди», Другой в «Исповеди» Руссо — это народ, читатель в широком смысле. В отличие от великих предшественников в жанре автобиографии, Грейвз не может обратиться ни к Богу, так как Бог для него умер, ни к читателю, роль которого он недвусмысленным образом характеризует в самом тексте автобиографии: «Хотя и допуская существование читателя умного и отзывчивого и предугадывая его возможную реакцию на мои слова, я уже не отождествлял его с какой-либо определенной группой читателей или (беря пример мужества у Харди) с литературными критиками. Он был не более реален, чем условная фигура на переднем плане архитектурного эскиза, необходимая для указания на размер здания»⁴⁹.

Другой в автобиографии Грейвза — его бессознательное («Бессознательное субъекта есть дискурс другого»⁵⁰). Он должен перевести свое бессознательное как дискурс Другого в осознанный дискурс субъекта о самом себе, то есть осознать травматическое событие, вызывающее симптом, и таким образом попытаться убрать симптом, изжить травму. Путь к этому лежит через подробный и откровенный рассказ, в котором очень большое место занимает описание детства и юности; здесь традиционные автобиографические установки совпадают с методикой психоанализа — доступ к объекту обеспечивается «диалектикой возврата» в прошлое (Лакан).

Книга, состоящая из тридцати двух коротких главок, охватывает период жизни от рождения в Уимблдоне в 1895 году до 1926 года. В 1957 году вышло исправленное издание, в которое были добавлены пролог и эпилог, содержавшие некоторые биографические факты, касавшиеся его жизни после 1929 года. Композиционно-структурные и стилевые особенности автобиографии определяются коррелирующими между собой приемами психоанализа и техникой прозаического письма, немаловажные аспекты которой получают освещение в высказываниях Грейвза о поэзии: «Создание стихотворения очень похоже на обнаружение верхушки статуи, погребенной в песке. Постепенно сметаешь песок и находишь всю вещь, целиком — вот что такое поэзия, а вовсе не создание чего-то»⁵¹. Ключевые слова в этом отрывке, объединяющие психоанализ и автобиографический дискурс, — «rediscovering», «foreseen» — не отобразить, не создать что-то новое, но воссоздать то, что предвидел, то, о чем догадывался, то, что существовало внутри тебя всегда, и то, что ты заново открыл.

Техника психоанализа, предусматривающая непрерывность психотерапевтического процесса, объясняет скорость, с которой созда-

валась автобиография: ее первоначальный вариант был частично продиктован, частично написан за три месяца, с мая по июль 1929 года. То, как автор организует свой материал в форме коротких, на первый взгляд не связанных между собой рассказов, или, как он их называет сам, «карикатурных сцен» из военной жизни, соответствует специфике метода, созданного З. Фрейдом (как писал Лакан, создатель психоанализа безоговорочно допускает весь ряд перестроек структуры события, происходящих задним числом. Он аннулирует «время для понимания» в пользу «момента заключения» у субъекта о смысле события).

Зачин грейвзовской автобиографии прежде всего связывает ее с традицией: «Как доказательство моей готовности принять правила автобиографии, позвольте мне сразу же записать два моих самых ранних воспоминания»⁵². За традиционными «самыми ранними воспоминаниями», занимающими полторы страницы, следуют «паспортные данные» («a passport description of myself»), включающие как физические характеристики, так и подробнейшее генеалогическое древо со стороны матери и отца.

Прием пародии — сравнение с Марком Аврелием и его «Золотой книгой», помогает в некоторой степени преодолеть тяжеловесность, детальность, даже скрупулезность, с которой автор описывает, исследует, прослеживает все свои родственные связи и увязывает с ними те или иные свои качества, будь то физические данные или свойства характера, склонности, предпочтения, включая, конечно, вопросы религиозных приоритетов, в его случае — принадлежность к англиканской церкви. При всей иронической окраске подробных генеалогических выкладок, ощущается типично английское самодовольство, удовлетворение, смакование своего «джентльменского» происхождения, своего «врожденного» аристократизма: «На меня возлагали надежды как на наследника герцогского титула»⁵³.

Хотя традиционный зачин автобиографии окрашен иронией, неизбежной в силу того, что слишком глубоко в прошлое уходит традиция и «всерьез» воспроизводить ее невозможно, тем не менее эта дань традиции воспринимается как совершенно необходимая дань. Это равно обусловлено как «правилами» автобиографического акта, так и приемами психоанализа. Для большинства автобиографий начала века характерно пристальное внимание к детству. В них отражается определяющая роль родителей в формировании личности; детство рассматривается как период конфликта между ребенком и подавляющей фигурой родителя, имеющего на него неограниченное влияние. В подробном, хронологически последовательном прописывании-проговаривании рассказчиком-пациентом истории своего детства и юности, неперенной и самой главной составляющей как автобиографического дискурса, так и психоаналитического сеанса, автор-аналитик выявляет, отбирает, формирует именно те события-пе-

реживания, которые нужны аналитику. Как пациент он будет сопротивляться анализу, его сознание стоит на страже бессознательного, но поток речи Другого, выпущенный на волю, преодолевает сопротивление сознательного пациента, выносит на поверхность то, что нужно аналитику, сметая все заслоны сознания пациента-рассказчика.

В начале грейвзовской автобиографии возникает образ ребенка, жизнь которого определялась двумя главными координатами — верой в Бога и чувством сословной исключительности. Он был воспитан матерью, яркой протестанткой, в суровом религиозном духе: «Я обладал большим религиозным пылом, который сохранялся до моей конфирмации в шестнадцатилетнем возрасте; помню то недоверие, с которым я в первый раз услышал, что на самом деле существуют люди, крещенные, как и я, в англиканской церкви, которые не верят в божественное происхождение Иисуса»⁵⁴. Страх перед римской католической церковью, перед ужасами ада тоже был внушен ему его матерью⁵⁵.

Пассаж о «пробуждении классового чувства» у протагониста и в целом у его поколения, произошедшем с ним во время пребывания в больнице вместе с двадцатью «маленькими пролетариями» и еще одним ребенком из «буржуазной» семьи, дает очень ясную картину: срез общества, в котором классовые, сословные, барьеры — незыблемы и почитаемы. Представители нижних слоев подчиняются этим правилам добровольно и даже с большой охотой, абсолютно признавая свое «недостойное» происхождение и «зная свое место»: «Но я понял, с внезапно пробудившимся во мне аристократизмом, что существуют два сорта христиан — мы сами и низшие классы. <...> Я принял это классовое деление так же естественно, как я принимал религиозную догму»⁵⁶.

Детские воспоминания переходят в повествование о несчастных годах, проведенных в школе. Традиционная тема, присутствующая в любой автобиографии, — система обучения в английских закрытых школах, роль этих школ в создании «феномена англичанина», джентльмена. Нарратив о детстве сменяется дискретным дискурсом о войне; в авторское повествование вводятся документы военного времени — приказы, нелепые, губительные, выполнение которых заведомо обрекает на бессмысленную гибель. Офицеры, получившие этот приказ, в их числе и протагонист, понимают это: «Что бы ни произошло, нас все равно убьют. Мы все смеялись»⁵⁷. Автору нет необходимости комментировать бессмысленность и жестокость приказов, безответственность и дилетантизм штабных офицеров, для которых не существуют живые люди, но лишь пушечное мясо, — эту функцию несет документ, введенный в ткань авторского повествования и диалог, в ходе которого конкретизируется этот образ штабного офицера, «играющего в солдатики» на французской земле, на полях Первой мировой войны. Письма домой — это тоже документальные

свидетельства, моментальные снимки войны. Страшные «кадры» боевых действий переходят в рассказ о распавшемся браке и неудавшихся попытках жить, «как все» в мирное время. Только когда все написано, задним числом проявляются «смыслообразующие» события-переживания, которые определили судьбу протагониста и его неврозы.

Говоря о месте, которое занимает психоанализ в работах Фрейда, Юнг писал, что психологическая теория Фрейда «провозглашает то, что сначала должен почувствовать нутром невротик, живущий на рубеже двух столетий, ибо он является одной из тех жертв психологии поздневикторианской эпохи, которые даже не подозревают об этом. Психоанализ разрушает в нем ложные ценности постольку, поскольку способствует избавлению от гниющих остатков скончавшегося девятнадцатого века»⁵⁸. Протагонист рассматриваемой автобиографии, несомненно, соответствует этому образу, а фиксация вынесенных из подсознания событий-переживаний в письменной форме — это еще более радикальное средство их отринуть, чем рассказать о них аналитику.

Операции отрицания имеют своим означаемым страх — детский страх перед авторитаризмом матери, страх ада, внушенный ею же, подростковый страх перед школой в Чаттерхаусе, где он учился, и, наконец, страх смерти, испытанный на войне. Страх перед римской католической церковью и адом описан в ряде романов и литературных автобиографий двадцатого века — у Дж. Джойса в «Портрете художника в юности», у Дорис Лессинг в первом томе ее автобиографии «О сокровенном» («Under my skin»), у Дж.К. Пауиса в его «Автобиографии». Как правило, этот страх внушается матерями, и везде он приводит или к отрицанию религии в целом, или к смене конфессии: «В действительности, я оставил протестантизм не потому, что меня не удовлетворяла его мораль, но потому, что меня ужасали элементы католицизма в нем»⁵⁹.

Протагонист в автобиографии Грейвза теряет веру в Бога, но на ее место встает суфизм. Страх перед издевательствами в школе преодолевается занятиями боксом, альпинизмом. Страх смерти на войне был отринут сознательным риском, холодным расчетом, балансированием между тяжелым ранением как спасением и смертью как избавлением от всего: «Я разработал хитроумный план. Самым лучшим способом уцелеть до конца войны было бы получить ранение. Самое лучшее время для этого — ночь и открытое пространство, когда оружейный огонь ведется более или менее непрямо и все тело на виду. Лучше всего также получить ранение тогда, когда на перевязочных пунктах нет суеты и когда по тылу не бьет тяжелая артиллерия. Поэтому лучше всего быть раненым во время ночного патрулирования на спокойном участке. Обычно можно было успешно залезти в воронку от снаряда и дожидаться там помощи»⁶⁰.

Каждый последующий страх усугублял предыдущий, кульминация всех страхов — невроз. Определяя для себя в процессе письма (проговаривания) эти страхи, субъект, по определению Фрейда, отрицает их. Последний акт отрицания равно символичен и реален: протагонист навсегда покидает Англию и говорит всем своим «потерянным» годам — «прощай», как бы пытаясь избежать той ловушки психоанализа, о которой писал Фрейд: «Как раз в случае самоанализа особенно велика опасность незавершенности. Слишком уж быстро тут удовлетворяются частичным результатом, за всем этим легко распознать проявление сопротивления»⁶¹.

Согласно Фрейду, отрицание — *Verneinung* — это лишь форма утверждения. Для того, чтобы что-то принять, нужно сначала это отбросить. В. Руднев уподобляет отрицание обряду инициации и сравнивает с переправой через реку, отделяющую мир мертвых от мира живых: «Отрицая, мы тем не менее всегда утверждаем некий позитивный факт, а не некий отрицательный факт, то есть каждое отрицание — это, по сути, утверждение чего-то другого, как правило, во все не противоположного, но смежного»⁶². Совершив все возможные операции отрицания, отбросив все, протагонист в самом конце книги совершает акт утверждения: «И если бы я был обречен заново прожить те потерянные годы, я бы, возможно, снова вел себя точно также; нелегко избавиться от ограничений, налагаемых протестантской моралью английских правящих классов, хотя и видоизмененных смешанным происхождением, от бунтарского характера и от доминирующей надо всем поэтической одержимости»⁶³.

В конечном итоге, написание автобиографии-автоанализа помогло самоидентификации, утверждению протагониста в смежных сферах — веру в протестантского бога сменило суфийское учение, материнское начало нашло свое воплощение в его знаменитом труде «Белая Богиня», а поэтическая одержимость сделала его великим поэтом.

Автобиография как социальное исследование

Наряду с автобиографией Госсэ, в которой был найден баланс между личностью и миром, что позволяет отнести ее к лучшим образцам этого жанра, в XX веке появлялись автобиографии, в которых баланс смещался и акцент переносился либо преимущественно на внутренний мир личности, либо на исторический контекст. Главный вопрос, на который пытаются ответить авторы этих автобиографий, — в какой степени личность протагониста определяется историческим контекстом, насколько независимым является внутреннее «я», рефлектирующее, отчуждающее себя от внешней жиз-

ни. И если в автобиографии Грейвза отразилась психологическая установка, установка на внутренний мир, то колебания между психологической установкой и социальной нагляднее всего обозначились в автобиографии Г. Уэллса — попытке детерминистского взгляда на концепцию личности.

«Опыт автобиографии»⁶⁴ Г. Уэллса охватывает почти всю его жизнь, с 1866 года по 1934. В ее названии заключено двойственное отношение автора к жанру: с одной стороны, в слове «опыт» отражен взгляд писателя на свое прошлое «я» как на подлежащий препарированию лабораторный образчик, с другой стороны, это также и эксперимент, опыт применения жанра автобиографии для субъективного самоанализа. В этом названии можно увидеть преобразованное заглавие книги английского ученого Дж. Данна «Эксперимент со временем», пользовавшейся огромной популярностью у современников.

Ход этого двойного эксперимента, охватившего шестьдесят восемь лет жизни, в тексте занимает девять глав, следующих в хронологическом порядке и сопровождаемых точным указанием дат, последовательно фиксирующих все его ступени. Логика повествования подчиняется схеме рассказа о связи «разума и мира», заявленной автором во вступительной главе: «Мое повествование <...> будет очень личным и одновременно это будет история моего класса и моего времени. Автобиография — это история отношений разума и мира. В начале моей истории — дилемма, за ней следует сложное и беспорядочное пробуждение. Его кульминацией будет осознание цели, убеждение, что грядущий, великий мир порядка реален и безусловен»⁶⁵.

Этапы, обозначенные автором как «дилемма» («perplexity»), «сложное и беспорядочное пробуждение» («troubled and unsystematic awakening»), «осознание цели» («attainment of a clear sense of purpose»), отражают основные вехи в процессе формирования личности в ее связях со средой. Каждый из них занимает разный объем текста.

Первому, «дилемме», соответствует глава «Начало» («Origins»), посвященная родителям и детству, проведенному в бедном жилище над посудной лавкой родителей. Второй этап — «сложное и беспорядочное пробуждение» — занимает шесть глав: «Школьник» («Schoolboy»), «Ранняя юность» («Early Adolescence»), «Студент естественных наук» («Science Student in London»), «Борьба за существование» («Struggle for a Living»), «Анализ» («Dissection»), «Наконец-то решительные шаги» («Fairly Launched at last»). Они охватывают годы учебы в школе, неудавшуюся карьеру помощника продавца в магазине тканей, годы учебы в Лондонском университете, первые попытки литературного творчества, занятия журналистикой, две женитьбы, участие в политической и литературной жизни Англии. Логическим завершением автобиографии является последний этап —

«Осознание цели», представленный в завершающей главе «Идея запланированного мира» («The Idea of a Planned World»), самой пространной из всех. В ней излагается Великий план переустройства мира, это — кульминационная глава истории и текста, цель, к которой стремилось повествование.

Структура автобиографии подчинена скорее законам научного, а не литературного дискурса: тема, проблема, история вопроса, исторический обзор, цели и задачи, выводы. Факты автобиографии выступают в качестве иллюстративного материала для раскрытия больших, общественно значимых проблем и для обобщений, а вся история жизни предстает как история развития одного отдельно взятого образчика мозга, представителя «мозгов» нового мира. Характерная черта автобиографии — включение в текст писем, фотографий, рисунков, выдержек из книг и статей.

Этой структуре на лексико-семантическом уровне соответствуют элементы доминирующего в тексте научного кода: «научный исследователь» («scientific investigator»), «виды» («species»), «метод решения» («solution»), «диагноз» («diagnosis»), «мозг» («brain»), «серое вещество» («the grey matter»), «принимающее устройство» («receiving apparatus»)⁶⁶. Метафоры, художественные образы, сравнения, кратко подытоживающие каждую главу, а нередко и параграфы, на которые делится текст, являются как бы уступкой Уэллсу-писателю.

Структура макротекста повторяется на уровне микротекстов (глав и параграфов). Вводная глава, состоящая из трех параграфов, выступает в качестве предисловия или вступления, обычно краткого у других авторов. На первый взгляд, в ней как будто бы отсутствуют традиционные формулы авторского зачина. На самом деле они есть, но их не сразу распознаешь, поскольку они вписаны в стилиевой регистр научного исследования, двум этапам которого — описанию и объяснению — соответствуют параграфы первой главы.

«Описание» (параграф «Прелюдия») и «объяснение» (параграфы «Маска и Личность» и «Качество мозга и тела») осуществляются в тексте через три элемента кода коммуникации, три «Я» — автора, повествователя, протагониста. В «Прелюдии» сочетание лексических единиц: «бессилие» («infirmity»), «смерть» («death»), «усталость» («fatigue»), «упадок духа» («discouragement») — с образными средствами, характеризующими быстротечность времени: «часы отмеряют время, мгновенья капают и льются, уносятся прочь часы, дни» («the clock ticks on, the moments drip out and trickle, flow away as hours, as days») — обозначает «Я» автора, всемирно известного писателя Г. Уэллса, на шестьдесят пятом году жизни ощутившего старость, растерянность, одиночество, настигшие его после смерти жены, творческое бессилие. Выход из кризиса он видит в написании автобиографии: «Я записываю свою историю и фиксирую проблемы, стоящие передо мной в настоящем времени, для то-

го чтобы освободить и успокоить свой разум»⁶⁷; это одна из авторских целеустановок.

Параграф «Маска и Личность» представляет собой метатекстовое высказывание, в котором «дискурс говорит сам о себе»⁶⁸. Авторский экскурс в теорию Юнга и объяснение значения слова персоне, диктуемое культурным кодом эпохи, обнажает прием обращения к маске и вводит второе «Я» — повествователя в маске лабораторного исследователя, экспериментатора.

Маска сознательно используется автором как прием отчуждения, объективации своего «я». Термины «препарирование» («dissection») и «показ» («demonstration»), характеризующие взгляды автора на то, какой должна быть автобиография, принадлежат не автору, но его «маске» — экспериментатору: биография должна быть препарированием и показом того, «как было устроено и как действовало отдельное человеческое существо»⁶⁹.

Такие типологические черты жанра, как авторские установки на правдивое изложение событий и способ их изложения, характеризуются большей лаконичностью по сравнению с автобиографиями Троллопа и Госса: «Я отворачиваюсь от более легкой задачи представления себя в Апологии своей жизни в пользу более тяжелого труда честной автобиографии»⁷⁰.

Редуцируется также интенция, предполагающая обоснование права на описание собственной жизни. Оно мотивируется стремлением автора предупредить искажения, которые могут появиться в биографиях, написанных другими людьми, хотя в подобной мотивировке вполне можно усмотреть безусловную уверенность автора в таком праве, его высокую самооценку.

Параграф «Качество мозга и тела (1866-)» вводит последний элемент коммуникативного кода — «Я» протагониста. Характер, внутренний человек, душа — эти определения, употреблявшиеся в начале века в автобиографии Э. Госса для обозначения протагониста, спустя тридцать лет заменяются в автобиографии Г. Уэллса терминами из лексикона ученого-экспериментатора: «Серое вещество этой органической массы фосфоризированного жира и соединительной ткани, которое является, так сказать, героем этого произведения»⁷¹.

Подчиняясь заданной с самого начала аналитической структуре повествования: от частного к общему, от личного самоощущения к широким обобщениям — автор переносит свои частные проблемы в более широкий контекст. Он ищет им объяснения в стремлении нового человечества, в авангарде которого «мы — творческие работники умственного труда»⁷², к освобождению от мелочей повседневной жизни, которые он называет — «не относящиеся к делу потребности» («irrelevant necessities») или «простейшая жизнь» («primary life»), — к высвобождению творческой энергии, необходимой для построения нового мира: «Чувство, что тебе невыносимо мешают не

относящиеся к делу потребности, это мощное желание освободиться присуще всем мужчинам и женщинам, которые пишут, рисуют, занимаются наукой и помогают множеством других способов подготавливать тот новый мир, ту прекрасную человеческую жизнь, которую предсказывало все искусство, вся наука и литература»⁷³.

Изменение перспективы ведет к изменению авторской точки зрения. В тексте этот переход достигается сопоставлением голосов в разные временные отрезки. Так, в художественном мини-эссе, завершающем первый параграф вводной главы, в рамках хронологического кода переплетаются три временных пласта — время действия: «когда я начинал» («when I began»), время писания: «я вижу сейчас» («I see now»), время чтения: «Я вижу сейчас то, что я просто подозревал, когда я начинал писать этот раздел, что мои затруднения обусловлены состоянием, овладевающим во время остановки на обочине дороги, усталостью запоздалого путника, которому негде передохнуть на пути к его цели»⁷⁴. Их взаимодействие, создавая эффект реальности, заставляет читателя ощутить движение биографического времени — от момента, когда автор начал писать главу, до того мгновения, когда он подошел к этому месту; проследить изменения, происшедшие во взгляде автора на себя.

Здесь же впервые появляются элементы пространственного кода: «остановка на обочине дороги», «дорога», «гостиница», «конец пути». В сочетании с символическим образом художника — «одинокое странника», «путешественника», «запоздалого путника» — эти элементы образуют метафору «жизнь — дорога», которая, разворачиваясь на всем пространстве диегезиса, будет формировать двойную парадигму жизни и автобиографии, истории и текста.

Переход от авторских интенций к собственно повествованию во второй главе фиксируется метатекстовой конструкцией: «А теперь <...> я попытаюсь рассказать, как...»⁷⁵. Р. Барт отмечал такой переход как «веху, которая отмечает начало истории внутри истории»⁷⁶. «А теперь,— пишет Уэллс,— <...> я попытаюсь рассказать, как в этом принимающем устройстве создавалась картина вселенной, что он смог и что не смог сделать с телом, которым он руководил и к чему привели переполняющие его впечатления и реакции...»⁷⁷

Название второй главы — «Origins» — снова напоминает читателю, что перед ним не обычная автобиография, но опыт, эксперимент, научное исследование, поскольку окончание «s» позволяет перевести ее не только как «Происхождение», или «Начало», но и как «Начала». Ее четыре параграфа: «Кент, Бромли, Хай стрит, 47, Сара Нил (1822–1905)», «Ап парк и Джозеф Уэллс (1827–1910)», «Сара Уэллс в Атлас Хаусе (1855–1880)», «Сломанная нога и некоторые книги и картины (1874)» — охватывают период жизни, обозначенный в авторской схеме повествования как «дилемма» («perplexity»). Такой вариант перевода обусловлен правилами научного дискурса, в

рамки которого автор пытается вместить автобиографическое повествование. Фактически, он диктуется читателю вторым элементом кода коммуникации, вторым «Я» автора, надевшего маску экспериментатора.

Время и пространство детства до восьмилетнего возраста обозначено в тексте точными пространственными и темпоральными характеристиками: место, где он родился, — посудная лавка в Бромли, городке неподалеку от Лондона, родители, их родословная: мать — дочь трактирщика Сара Нил и отец — младший садовник Джозеф Уэллс.

Подробное описание жалкого дома с посудной лавкой, где он провел детские годы, тщательно прослеженная родословная родителей, хотя в ней не было ничего примечательного, выливается в общую картину жизни людей их круга, принадлежавших к «низшему среднему классу». История неудач и постепенное обнищание родителей, воспринимаемое ими как несчастное стечение обстоятельств, разворачивается в широкую картину перемен, происходящих в викторианской Англии середины девятнадцатого века. Старый порядок вещей приходил к концу, а принадлежавшие ему родители этого не заметили: «Он и его Сэди <...> так же мало подозревали о том, что их мир, в котором существовали дворянские поместья, и кэбмены, и деревни, и загородные дома, и придорожные гостиницы, и милые лавки, и лошадиные плуги, и ветряные мельницы, и обычай поднимать шляпу перед тем, кто выше тебя по положению, не будет длиться вечно, как и о том, что их Бога в его небесах уведомили о его “увольнении”»⁷⁸. Нагнетание существительных, воплощающих реалии старого мира, в сочетании с трансформированной цитатой из поэмы Браунинга, создает образ уходящей в прошлое викторианской Англии: «Бог в небесах / Все хорошо в этом мире» («God's in his Heaven — / All's right with the world!») перефразируется с грустной иронией: «их Бога в его небесах уведомили о его “увольнении”» («their God in his heaven was under notice to quit»).

Процесс ментального становления (в авторской схеме оно обозначено как «сложное и беспорядочное пробуждение»), кажущийся протагонисту частным, отдельным случаем, автором типизируется. Он видит общее в частном, себя и свои искания в молодости как проявление общей тенденции, всеобщих изменений, затронувших мир и в конечном итоге перевернувших его: «Итак, прежде чем мне исполнилось восемнадцать лет, появились основные понятия о человеческой жизни — хотя и незрелые. Я следовал дорогой, по которой с разной скоростью двигалась большая часть интеллигенции Англии моего поколения, двигалась по направлению к религиозному скептицизму, социализму и сексуальному рационализму. У меня не было никакого представления об этом общем движении вокруг меня. Мне казалось, что я самостоятелен в своих суждениях, но сейчас я пони-

маю, что множество умов устремлялось точно в таком же направлении. <...> Я полагаю, когда стая скворцов кружится в воздухе, каждой отдельной птице кажется, что она движется по своей собственной инициативе»⁷⁹.

Сигналами смены временных дистанций, разделяющих две стороны авторского «Я», служат хронологические рамки: «прежде чем мне исполнилось восемнадцать лет — сейчас». Противопоставление видовременных форм глаголов: «had appeared», «was following», «was moving», обозначающих прошлое, и глагола «realize», обозначающего настоящее, разграничивает хроотопы протагониста и повествователя-автора. Эти глаголы движения вместе с различными модификациями пространственного кода: «дорога», «шаги», «по направлению», «движение», «дрейф» — снова воспроизводят символический образ дороги, по которой старый мир удаляется в прошлое, а поколение нового века движется вперед к «религиозному скептицизму, социализму и сексуальному рационализму».

Именно в такой последовательности и таком направлении происходит движение истории и текста в автобиографии. Развернутая метафора огромного мира, который разделяет во времени и пространстве семилетнего школьника и его протестантского Бога, олицетворяет начало первого процесса в этой цепочке ментального становления протагониста: «Таким образом, в возрасте семи лет <...>, когда я в первый раз пошел в школу Морли, <...> между мной и моим мрачным протестантским богом уже простирался широкий мир снежных гор, арктических просторов, тропических лесов, прерий, пустынь и открытых морей, городов и армий, индейцев, негров и островных дикарей, горилл, огромных плотоядных животных, слонов, носорогов и китов...»⁸⁰. В образе «широкого мира», обозначенного метонимическим рядом, легко угадывается круг чтения восьмилетнего мальчика: «Естественная история» Вуда, географические и исторические журналы с рисунками и гравюрами, романы Майн Рида, Фенимора Купера.

Открывавшаяся перед ним картина «Таинственной вселенной» («Misterious Universe») резко отличалась от узкого мирка, в котором не находил себе места отец и в котором вся жизнь его религиозной и богобоязненной матери представляла перед ним как «двадцатипятилетнее порабощение за прилавком посудной лавки» («twenty five years of enslavement»). Цепь разочарований превратила ее из глубоко верующего человека в формальную прихожанку церкви: «Когда-то она мечтала о взаимной любви и неустанно пекущемся о ней Боге, но только в снах находила она утешение; мой отец пропадал на крикете, и, я думаю, она осознавала все более остро, по мере того, как тянулись годы, а материальное положение не улучшалось, что Наш Отец и Наш Господь, на которого она прежде всего чрезмерно рас-

считывала, также отсутствовал — возможно играя в свой крикет в какой-нибудь удаленной части звездной вселенной»⁸¹. Уподобление: «My father was away at cricket — Our Father and Our Lord were also away — playing perhaps at their own sort of cricket», — создает ироническую картину реального мира, в котором прожила его мать — мира, оставленного Богом.

Столкновение двух миров, воображаемого и реального, завершает процесс разрушения веры у протагониста: «Мне было одиннадцать или двенадцать лет, когда религия начала распадаться на части в моем сознании»⁸². Авторский комментарий соотносит отдельный опыт крушения веры с процессами, происходящими в обществе, и обобщает его, говоря о «религиозном скептицизме» нового мира.

Переход от одной темы к другой осуществляется в тексте через элементы хронологического и пространственного кода в названиях глав или параграфов, например: «Коммерческая школа мистера Томаса Морли (1874–1880)», а также повторяющимся обращением к образу дороги, как это происходит в начале третьей главы, открывающей тему учебы. Здесь единицы семантического поля со значением «движение»: «переход» («march») и «выпустили» («had launched») — являются элементами художественной парадигмы «жизнь — дорога», охватывающей весь текст: «Это переход вверх по Хай стрит до школы мистера Томаса Морли начинает новый этап в истории интеллекта, который был выпущен в мир Дж. У. и его Сэди»⁸³.

Начало дороги — бедная квартирка над лавкой фарфоровых изделий в пригороде Лондона. Это исходная картина, фиксирующая начало жизненного пути протагониста. Ей соответствует в финале квартира на Бейкер стрит, где автор подходит к концу этой дороги, но только во «времени-пространстве» текста; впереди у Г. Уэллса еще двенадцать лет жизни. Между двумя этими картинами вместились время протагониста и время автора, время истории и время текста. Между ними дорога, вехами которой становятся: начальная школа, работа в мануфактурной лавке, неудачные попытки матери сделать сына продавцом тканей или аптекарем, грамматическая школа в Мидхёрсте, поступление в технический колледж Лондонского университета.

Код действий, или «акциональный код», то есть «действия и обозначающие их высказывания» (понятие Р. Барта), объективируется голосом рассказчика-экспериментатора. Чувства, мысли, переживания протагониста выражены через его голос. Стремление соотносить жизнь одного конкретного человека с судьбами всего человечества озвучивается голосом автора в обобщающих комментариях. Акциональные цепочки переплетаются с метатекстовыми высказываниями в авторских комментариях, создавая ткань текста, в котором, то поочередно, то сливаясь друг с другом, звучат голоса повествователя, протагониста и автора.

Каждый отдельный опыт жизни протагониста непременно предстает как частное проявление какого-либо общего явления, будь то проблемы образования или будущее всего человечества. Все аспекты биографии — воспитание, образование, интимная жизнь, занятия наукой, литературное творчество — служат не чем иным, как триггером в движении текста от единичного к целому, от частного к общему, от субъекта к объекту.

Главный принцип повествователя — «соотносить историю личности с историческим прошлым и будущим» («to place history in regard to the historical past and the future»⁸⁴), приводящий к широким обобщениям и типизации, приобретает несколько навязчивый, нарочитый характер, что не ускользает от внимания самого автора. Он сталкивается с художественным мышлением автора, которое проявляется в реализации интертекстуальных связей в тексте, создании образных парадигм, в чередовании обликов повествующих инстанций, смене временных планов.

Большое место и большая роль принадлежит комментарию; в нем на первый план выступает автор. Это его голос мы слышим, когда, вслед за повествованием об очередном этапе интеллектуального становления протагониста, обобщив опыт протагониста, он критикует тот или иной аспект, будь то английский вариант социализма в его фабианском варианте или взаимоотношения полов.

Авторские комментарии формулируют главную идею: история человечества неизбежно движется к созданию мирового государства, поскольку изменяющиеся масштабы нового мира не вмещаются в старые стандарты, оставшиеся в наследство от восемнадцатого и девятнадцатого веков. Эта идея обретает форму книги в книге в последней главе автобиографии: «Идея запланированного мира» («The Idea of a Planned World»), которая завершает последний этап в становлении протагониста, обозначенный как «осознание цели» («attainment of a clear sense of purpose»).

По объему — это самая большая глава, состоящая из десяти параграфов. В ней перечисляются все работы, в которых воплощены идеи автора, излагается история их написания, содержание, практическая польза. Он делает пророческие заявления, дает литературные и политические портреты, описывает свои встречи с Рузвельтом и Сталиным. Воспоминания о Ленине завершают главу. Ее можно было бы воспринять как подведение итогов литературной и общественной работы, как дань жанру литературной автобиографии, но в предпоследнем параграфе последней главы читатель встречается с рассуждениями автора о том, что на протяжении двадцати веков три великие религии, буддизм, христианство и ислам, пытались сплотить людей каждая вокруг своей идеи и ни одной этого сделать не удалось, что вовсе не говорит о недостижимости этой цели.

Этот отрывок воспринимается как сигнал: возможно, «условия соглашения и обмена»⁸⁵ между автором и читателем вступили в противоречие, а также он возвращает читателя к предыдущей, восьмой главе и обращает его внимание на ее начало, где говорится о том, что следующая, завершающая глава будет чем-то вроде завещания («a sort of testamentary chapter»).

Читатель, встречая это выражение в первый раз, поймет его как «завещательная глава», но, вернувшись к ней заново, он вспомнит еще об одном, первом значении этого слова, вернее части этого слова без суффикса: «Testament» означает завет, обыкновенно Новый завет, евангелие — тогда что же такое эта автобиография и чей в ней слышен голос? Эти параллели предлагают неожиданное прочтение автобиографии не как «истории ментального развития отдельно взятого разума», а как «Новый завет, евангелие от Герберта Уэллса». В читательском восприятии реализуется присущая тексту множественность смысла.

Синтезируя элементы социального романа, научного трактата, используя эпистолярный жанр, мемуары, «Автобиография» Уэллса способствует эволюции литературной автобиографии в метажанр.

Мифологическая автобиография

К августианианской традиции «исповеди», получившей свое продолжение в английском варианте протестантской духовной автобиографии XVII–XVIII веков и возродившейся в XIX веке в автобиографии кардинала Ньюмена, фактически возвращается Джон Генри Паунс. В своей автобиографии, названной им «Мое собственное умственное моральное и духовное паломничество» («My own mental and moral and spiritual pilgrimage»)⁸⁶, он воспроизводит сформированную Августином христианскую матрицу жизни души: ее раскол — борьба с самим собой — кризис — возрождение — на новом витке исторического и культурного развития.

«Автобиографию» Д.Г. Паунса Дж.Б. Пристли назвал одной из величайших автобиографий, когда-либо написанных на английском языке: «Даже если бы он не написал ни одного романа, <...> одной этой книги достаточно, чтобы назвать его гением»⁸⁷. В письме, адресованном сестре в сентябре 1934 года, Паунс сообщает о своем намерении написать совершенно необычную, непохожую ни на одну из уже существующих автобиографию: «что-то вроде паломничества души к Божьему граду в духе гетевского Фауста»⁸⁸. Через девять месяцев, в мае 1934 года, автобиография объемом в 650 страниц была закончена. В своей исключительной сосредоточенности на исследовании внутреннего мира, жизни души, в соответствии с августианиан-

ской традицией «исповеди», Пауис при этом существенно изменяет структуру повествования. Принцип изложения выбирается автором сознательно: «Очень важно, когда пишешь рассказ о днях своей жизни, не пытаться придать им ту связность, которую они приобретают для тебя впоследствии. Человеческая история, для того чтобы она была похожа на правду, должна то забежать вперед, то отступать, должна мелькать и трепетать то здесь, то там, должна отклоняться по тысяче касательных». Это описание больше соответствует повествовательному стилю Джойса и Конрада.

Протяженность, хаотичность, смешение языковых стилей, разорванное повествование, почти не связанное хронологическими рамками, действительно не напоминают традиционную автобиографию. Она была написана в период расцвета литературного модернизма, и его отражением была и видимость бесформенности структуры, и мифологизм, и юнгианские мотивы. Интроверсия религиозного толка сменилась у Пауиса глубоким психологизмом, обусловленным не только влиянием получивших к тому времени широкое распространение работ З. Фрейда и К. Юнга, чему имеется множество свидетельств в тексте, но, возможно, и принадлежностью к кельтской расе, которой, по выражению К. Юнга, в наибольшей степени было присуще внимание к своему внутреннему миру.

Как и у «конфессантов», автобиография у Пауиса тоже исследует жизнь души, но стремится она не к Богу, которого Пауис называет — «великий садист, что создал этот мир, сделав все живое и сущее своими жертвами»⁸⁹, а к богам, космическим силам. Вера в Бога сменяется у Пауиса верой в живую, одушевленную Вселенную, одухотворенную, очеловеченную природу — пантеизм эпохи позднего модернизма. «То, что мы называем Богом,— пишет Пауис,— есть магнетическая, вездесущая, вибрирующая сила, имеющая скорее подсознательный, чем сверхъестественный характер, соответствующая на <...> практическом уровне “Космическому Сознанию” <...> и более того, этой силой можно повелевать, а не взывать к ней о помощи»⁹⁰.

Еще одно отличие от традиционной автобиографии-исповеди заключается в том, что Пауис ищет и находит моменты просветления и умиротворения не в вере, а в одушевлении природы, в пейзаже, отмеченном давним присутствием человека, в дереве, в старинной, поросшей мхом каменной ограде.

В «Автобиографии», охватывающей шестидесятилетний период в жизни Пауиса, от рождения в 1872 году в Ширли, Дербишир до окончательного отъезда из Америки, почти отсутствуют даты. Если воспоминания о детстве, юности, годах учебы все же подчиняются хронологическому принципу, то остальная часть книги организована скорее по тематическому принципу или, вернее, по пространственно-географическому. Это измерение присутствует в на-

званиях глав, по ним прослеживается его жизненный путь: Ширли, Веймут и Дорчестер, Шерборн, Кембридж, Саутвик. В девятой и десятой главах происходит смена континентов: Европа, Америка. Окружающая обстановка, события внешней жизни служат отправной точкой для работы воображения, разворачивания разнообразных аллюзий, размышлений, идей философского, религиозного или мистического характера.

Основу сюжета «Автобиографии», угадываемого в бурном потоке фантастических образов, составляет миф о поисках вечно ускользающего «я». Сюжет определяется внутренним конфликтом и стремлением к обретению цельности, но в рамках уже не только и не столько библейской, сколько психоаналитической и мифопоэтической типологии. Его организационными центрами являются хронотоп дороги, хронотоп «чужого мира» — Америки и хронотоп отмеченного древним присутствием человека пейзажа и в целом — природы, которые являются, как писал Бахтин, «местом сгущения следов хода времени в пространстве»⁹¹.

Осознанное исключение из текста многих внешних реалий жизни позволяет Паунсу уделить намного больше внимания своим внутренним противоречиям, чем это обычно бывает возможным в традиционной духовной автобиографии. С высоты своих шестидесяти лет он рассматривает сложные и противоречивые начала своей личности, борющиеся друг с другом на протяжении всей жизни.

Постепенно на первый план выходит роль волшебника: философия жизни Паунса сводится к прославлению личности, рассматриваемой им как «живой источник таинственного волшебства»⁹². С фигурой волшебника в «Автобиографии» связан мифический образ Талисмана, уэльского поэта и мага шестого века, которому были открыты все тайны прошлого, настоящего и будущего. Роль волшебника берет на себя автор, создавая в своем воображении мир, который для него более реален, чем окружающая действительность.

Стилевая доминанта текста определяется понятием, обозначенным термином «кауперизм». Этот термин продолжает ряд: «пантагрюэлизм», «шендизм» — и образован по такому же принципу — от имени своего героя, Джона Каупера Паунса, который, в силу жанровых особенностей автобиографии, одновременно является и автором, и протагонистом своего произведения. М. Бахтин писал о том, что «пантагрюэлизм» и «шендизм» были введены в литературный обиход Рабле и Стерном, поскольку не было адекватного термина для обозначения той «прозаической метафоры», которая вошла в литературу с образами шута и дурака. Эта метафора охватывает «иносказательное бытие всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающее с игрой роли актером, <...> “пародия”, “шутка”, “юмор”, “ирония”, “гротеск”, “шарж” — только узкословесные разновидности и оттенки ее»⁹³.

«Кауперизм», реализующийся в приеме автопародии,— это способ выйти за рамки традиционной автобиографии, возможность показать то, что показывать не принято, все свои мании и фобии. Выбор этой формы, с одной стороны, позволяет автору избежать гиперболизации личных переживаний и переоценки своего «я», а с другой стороны — высказать многое из того, что в «серьезной» автобиографии было бы неприемлемо. Шутовская маска протагониста нужна для того, чтобы иметь возможность разрешить главное противоречие жанра — между установкой на откровенность, правдивость и неизбежным стремлением автора утаить и приукрасить. Маска шута и дурака позволяет соединить несоединимое, сделать тайное явным, раскрыть перед читателем «мелкие детали частной жизни», которые Троллопу представлялись ненужными и неприличными. «Кауперизм» Пауиса, как и «шендизм» Стерна, является формой для выявления «внутреннего человека», «свободной и самодовлеющей субъективности»⁹⁴, а также формой «овнешнения», подобной «пантагрюэлизму».

Модифицировав духовную автобиографию, отказавшись от ее христианской парадигмы и обратившись к дохристианскому и внехристианскому мировоззрениям, *Пауис создал автобиографию-миф, в центре которой человек, уподобляющий себя волшебнику, который, по выражению Юнга, сам и есть «исключительная причина своего самосовершенствования»*⁹⁵.

Диапазон современной духовной автобиографии: исповедальность — постмодернистская игра — богоискательство

Новый виток эволюции духовной автобиографии знаменует собой «О сокровенном» Дорис Лессинг. Первый том этой автобиографии («Under my Skin, Volume One of My Autobiography, to 1949»⁹⁶) охватывает тридцать лет жизни автора — ее рождение в Персии (Иран) в 1919 году, детство и взросление в Южной Родезии (Зимбабве) и отъезд в Англию в 1949 году. Конец первого тома — это преддверие «новой» жизни, в которую она берет маленького сына от второго мужа, немецкого политэмигранта Готфрида Лессинга, и рукопись своего первого романа «The grass is singing», оставляя в прошлом одинокую мать, два неудачных брака, а также двух маленьких детей от первого брака.

Композиционно книга разбита на двадцать одну часть. Эти части обозначены цифрами, без названий, отсутствует также оглавление. Цифрой 1 обозначен пролог, в котором излагаются события, предшествовавшие рождению протагониста: дается генеалогическое древо, вводятся «действующие лица» — отец, мать, излагается крат-

кая история семьи до и включая рождение дочери в Керманшахе, где глава семьи работал в английском банке. Вторая глава заменяет предисловие, последняя — эпилог. Текст автобиографии предваряют краткая демографическая справка о населении Южной Родезии, словарь этнических реалий и три эпиграфа.

Традиционные топосы вступления: установка на правдивость, формулы скромности, изложение причин, побудивших автора взяться за написание автобиографии, авторские целеустановки располагаются во второй главе (для удобства все же будем пользоваться этим обозначением), выступающей в роли предисловия.

При том, что жанровые детерминанты соблюдены, они приобретают принципиально новое значение. Во-первых, формулы зачина, занимавшие ранее скромное место и проговаривавшиеся в режиме необходимой, но уже почти формальной данности жанру, в автобиографии Лессинг разворачиваются в полноценный метатекстовый комментарий, занимающий отдельную главу и далее сопровождающий весь текст. Во-вторых, эти развернутые формулы увязываются с их критическим комментарием, обнаруживающим хорошее знакомство автора с ключевыми категориями автобиографии. В-третьих, авторская рефлексия затрагивает и общетеоретические проблемы жанра. Последнее и, видимо, главное, парадигмальное отличие заключается в том, что происходит ироническая переоценка составляющих автобиографического канона, комментарий комментария или метаметакментарий. Он начинается с рассмотрения авторской установки на правдивость: «Невозможно начинать писать о себе, не обращая внимания на риторические вопросы самого утомительного свойства. Наш старинный друг, Правда, — первый из них. Правда... насколько много ее рассказывать, насколько мало? Кажется, все считают, что для автобиографа — это проблема номер один, ну а злословия в любом случае не избежать»⁹⁷. Подобные «оповещения» о намерениях автора, «раздвигание речи на два слоя», определяемые как метаязык⁹⁸, в автобиографии приобретают третий, иронический слой: «вопросы <...> утомительного свойства», «наш старинный друг Правда», «кажется, все считают...»

С сакраментальным вопросом о правде сталкиваются как те, кто пишет в жанре автобиографии, так и те, кто пишет о нем. Необходимо отметить, что отношение английского автора к этому вопросу определяет специфическая национальная черта, обозначаемая емким словом — «reticence». Для адекватного понимания этого слова недостаточно ограничиться только одним из вариантов перевода, необходимо иметь в виду все три: сдержанность, скрытность, умалчивание. В автобиографии Лессинг правда выступает в этом тройном обличье.

Автор сразу определяет границы правды о себе и о своем окружении. Ей ничто не мешает быть правдивой в изложении событий до

1949 года, то есть до отъезда из Южной Родезии, поскольку мало осталось людей, которых может задеть то, что она говорит: «мне нужно исключить или изменить очень мало — одно или два имени. Таким образом, Первый Том пишется без купюр и психологических барьеров»⁹⁹. Что же касается целеустановки к периоду жизни после 1949 года, то здесь, к английской «reticence» добавляется скрытность, как характерная черта, объединяющая все «женские» автобиографии. В диалоге с воображаемым читателем автор сознательно обращается к чужому слову, чужой литературной традиции, навязывая читателю свое понимание того, сколько надо правды и кого она должна касаться: «...Второй том <...> будет другим, даже если я последую примеру Симоны де Бовуар, которая сказала, что кое о чем у нее нет никакого желания рассказывать правду. <...> Я знала немало знаменитых, и даже одного или двух великих, но я не думаю, что друзья, любовницы, товарищи обязаны рассказывать все. <...> И зачем придавать такое значение поцелуям и деталям частной жизни. Поцелуи — это самое незначительное из всего»¹⁰⁰.

Как бы ни протестовала сама Лессинг против феминистского истолкования ее творчества, она находит подтверждение своим убеждениям у автора-женщины, хотя первое, на что наталкивают читателя ее рассуждения о дозированной правде, — это слова Руссо, тоже француза, но создателя «мужской» автобиографии: «Наиболее искренние правдивы самое большее в том, что они говорят, но они лгут своими умолчаниями, а то, о чем они умалчивают, так изменяет то, в чем они как будто признаются, что, говоря лишь часть правды, они, в сущности, не говорят ничего. Я ставлю Монтеня во главе этих мнимо откровенных людей, которые хотят обмануть, говоря правду. Он показывает себя со своими недостатками, но выбирает из них только привлекательные; однако нет ни одного человека, у которого не было бы недостатков отталкивающих. Монтень рисует себя похожим, но в профиль. Кто знает, может быть, какой-нибудь шрам на щеке или выколотый глаз на той стороне лица, которую он скрыл от нас, совершенно изменили бы его физиономию?»¹⁰¹

Фигура умолчания в отношении близких, друзей может восприниматься как сдержанность, то же самое по отношению к себе — это скрытность, хотя и тщетная, поскольку истинная сущность человеческой личности в автобиографии неизбежно проявляется в этих психологически красноречивых лакунах.

Сохраняется традиционная формула скромности, но в редуцированном и ослабленном виде. Автор обходится без самоуничижительных эпитетов, которыми ограждал себя Треллоп в своей автобиографии, без попыток отрицания жанровой принадлежности, как это делал Госс, ей ближе позиция Уэллса. Автор декларирует свою скромность, однозначной формулировкой: «Самооборона: пишут биографии», но одновременно это и целеустановка, ответ на главный во-

прос, который она сама же задает себе в тексте: «Зачем вообще нужна автобиография»?

Так же, как и в автобиографии Уэллса, стремление автора уберечь свою персону от недобросовестных биографов — отнюдь не единственная и не самая главная из авторских задач. Частные целеустановки, определяемые автором как «главные аспекты» ее жизни, включают в себя ее всегдашнее стремление разобраться во взаимоотношениях с матерью, характеризовавшиеся неприятием всего, что исходило от нее, нежеланием проявить к ней сочувствие и даже жестокостью. Автор считает такие взаимоотношения между матерью и дочерью приметой времени и задается вопросом: почему раньше такое было невозможно, что произошло сейчас?

В стремлении автора уберечь свою персону от недобросовестных биографов кроется желание защитить и, возможно, оправдать, убедить — в первую очередь себя, а потом и читателя, критика, защититься от возможных обвинений в ее адрес — в жестоком отношении к матери, равнодушии к покинутым детям, в ее деятельности в рядах коммунистической партии. Так же, как и в автобиографии Уэллса, эти частные целеустановки, определяемые автором как «главные аспекты» ее жизни, увязываются с историческими событиями эпохи. В них она ищет объяснения и оправдания своим поступкам.

Лессинг, поясняя далее, что, будучи причастной к большим событиям и знакомой с выдающимися личностями, наблюдала, как искажается истина в кривом зеркале истории и биографии, объясняя это тем, что существует правило, согласно которому «именно те люди, которые были на периферии событий или находились на обочине жизни, бросаются вперед, претендуя на главные роли, а люди, которые действительно что-то знают, зачастую не говорят ничего или мало»¹⁰². К последним она, по всей видимости, причисляет себя.

Читатель должен понять, что ею руководила не высокая самооценка и не только желание оградить свою жизнь от недобросовестных биографов, но прежде всего стремление осознать масштабы влияния, которое оказали на судьбы человечества, на ее судьбу и на судьбу ее родителей исторические катаклизмы двадцатого века — Первая мировая война, революция в России, Вторая мировая война. В этот перечень входило и крушение Британской империи в Африке. Лессинг считает необходимым запечатлеть ее крах, свидетелем которого, в силу семейных обстоятельств и исторических судеб, она оказалась: «Одна из причин написания автобиографии — это то, что я все больше и больше понимаю, что была частью исключительной эпохи, эпохи краха Британской империи в Африке, и меня непосредственно коснулся период оккупации страны, длившийся ровно девять лет»¹⁰³.

Идею лессинговской автобиографии во многом проясняет высказывание из одного ее интервью: «Три главные вещи сформирова-

ли меня: Центральная Африка, наследие Первой мировой войны и литература, в особенности русские писатели Толстой и Достоевский»¹⁰⁴.

Несомненна связь между заглавием автобиографии — «Under my skin» — и первой из перечисленных Лессинг «трех главных вещей» — Африкой. Первая строка заглавия — «Under My Skin» — представляет собой цитату, источником которой послужила популярная в 1930-е годы песня Кола Портера «I've Got You Under My Skin». Куплет из этой же песни выступает в качестве первого из трех эпиграфов. По мере того, как этот микротекст разворачивается в тексте и взаимодействует с ним, становятся доступными новые прочтения, но уже в сопоставлении с первым эпиграфом, особенно с его последней строкой:

Ты неотделима от меня.

Ты глубоко в моем сердце.

Так глубоко в моем сердце, ты действительно часть меня,

Ты неотделима от меня

Я попыталась не сдаваться...

I've got you under my skin.

I've got you deep in the heart of me.

So deep in my heart you are really a part of me,

I've got you under my skin

I've tried not to give in...

Автор указывает названием и эпиграфом на взаимоотношения с матерью, на непреходящую обиду обделенного материнской любовью ребенка, который все еще жив «внутри» и не может забыть, что мать не хотела ее рождения, что она больше любила сына, и при этом все усиливающееся с возрастом чувство вины перед нею.

Но за первым «прочтением» следует дальнейшее сопряжение текста и заглавия: Африка, из которой она так стремилась вырваться, живет в ней, питает ее творческую жизнь, не покидает ее, напоминает о себе в снах, заполняет ее творческое воображение.

За указанием на Африку следует указание на воздействие Первой мировой войны («The legacy of World War I»), которое проявилось прежде всего в судьбах родителей. Отец, Альфред Кук Тейлор, лишился ноги в окопах Первой мировой войны, всю последующую жизнь страдал от последствий тяжелой контузии, мать, медсестра, ухаживавшая за ним в госпитале, потеряла на этой же войне жениха. Характер, судьбу протагониста, ее «неослабевающее, паническое стремление спастись бегством» от матери, от своей собственной семьи и маленьких детей автор обуславливает страхом оказаться в ловушке («to be trapped»), как ее родители, надежды которых начать новую жизнь в южно-африканской колонии и разбогатеть, работая

на своей земле, окончились полным крахом, разочарованием и смертью отца. «Не будь такой, как они <...> я не буду. Я не буду» («Don't be like them <...> I will not. I will not»), — все свое детство произносила она про себя эти фразы как заклинания от угрозы повторения печальной судьбы родителей, которых она считает жертвами войны, лишившей их родины, здоровья, достойной жизни и возможности реализовать себя в ней.

Для Лессинг, как и для Уэллса, личная судьба не существует в отрыве от судеб мира; политические события определяют в равной мере как ход истории, так и жизнь отдельного человека или целого поколения. Этот интегративный взгляд на историю порождает вопрос, ответ на который автор пытается найти, рассматривая свою жизнь в двойном ракурсе автобиографии и автобиографической прозы: «Если мы — раса, которая не умеет учиться, что с нами станет? С такими глупыми людьми, как мы, на что мы можем надеяться?»¹⁰⁵

Эти прочтения прослеживаются на обширном текстовом материале, их не трудно вычитать. Но может быть и такой вариант, который основывается на авторском умолчании. Лакуны и лаконизмы не менее красноречивы, чем подробности и детали. Автор очень мало и скупно пишет о покинутых детях — это буквально несколько фраз, разбросанных по разным главам. Но именно такая немногословность говорит о том, насколько глубоко «under her skin» запрятано самое, может быть, сокровенное. Она делает попытку объяснить и объясниться, но риторика, которой пользовались ее друзья-коммунисты и она сама в предвоенные годы, спустя более чем полвека, будучи облеченной в письмо, в печатное слово, зазвучала фальшиво и лицемерно, неискренне. Как, впрочем, и у Руссо, на «Исповедь» которого как на предтекст она не могла не сослаться в этой ситуации — настолько они похожи, и ситуации, и их объяснения. У Лессинг: «Я объяснила им, что они поймут позже, почему я ушла. Я собиралась изменить этот уродливый мир. Они будут жить в прекрасном и совершенном мире, в котором не будет расовой ненависти, несправедливости, и так далее»¹⁰⁶. У Руссо: «...не будучи в состоянии сам воспитывать своих детей и отдавая их на попечение общества, с тем чтобы из них вышли рабочие и крестьяне, а не авантюристы и ловцы фортуны, я верил, что поступаю как гражданин и отец; и я смотрел на себя как на члена республики Платона»¹⁰⁷.

В зеркально похожих ситуациях Лессинг и Руссо находят возвышенные мотивы для оправдания своего поступка; разница между ними в том, что Руссо в своей «Исповеди» пишет обо всем подробно, откровенно и честно, не приукрашивая ни своих дел, ни своих мыслей, — в этом ему нет равных. Можно осуждать Руссо-человека, но нельзя не откликнуться на его искреннее раскаяние: «...Я почувствовал, что пренебрег обязанностями, от которых ничто не могло освободить меня. Наконец, угрызения совести достигли такой силы, что

вынудили у меня почти открытое признание в начале “Эмиля”»¹⁰⁸; «Отец, дающий рождение и кормящий своих детей, тем самым выполняет лишь третью часть своих обязанностей. <...> Кто не может выполнять своих обязанностей отца, тот не имеет права становиться отцом. Ни бедность, ни труд, ни почтение со стороны окружающих не освобождают его от необходимости кормить своих детей и самому их воспитывать. Читатели, вы можете поверить мне: я предрекаю всякому, имеющему сердце и пренебрегающему своими святыми обязанностями, что ему придется оплакивать горькими слезами свою ошибку и не утешиться никогда»¹⁰⁹.

У читателя, несмотря ни на что, просыпается сочувствие к нему, и его до сих пор глубоко волнует страстный призыв, обращенный к нему через века: «...Это <...> самая сокровенная повесть о моей душе, это моя исповедь в строжайшем смысле слова. Совершенно справедливо, чтобы я заплатил своей репутацией за то зло, которое я сделал в стремлении сохранить ее. Я готов к публичному осуждению, к строгости громко выраженного порицания и заранее подчиняюсь им. Но пусть каждый читатель поступит так же, как поступил я, пусть так же углубится в самого себя и перед судом своей совести скажет себе, если посмеет: “Все-таки я лучше этого человека”»¹¹⁰.

Но эпиграф, вторящий заглавию книги, — не единственный. Второй эпиграф — цитата из книги «Караван снов» суфийского мистика Идрис Шаха, третий — выдержки из книги Эдуарда Холла «Танец жизни» («The Dance of Life»), в которых говорится о ритме как о дифференцирующей и детерминирующей составляющей личности. По мере разворачивания в тексте смысла двух оставшихся эпиграфов становится понятным заявленный ею ряд: Толстой, Достоевский, Идрис Шах, Холл.

Ее всегдашнее стремление вырваться из потока истории объясняет обращение к фигуре, например, Толстого как к олицетворению неудавшейся попытки сделать это в личной жизни, и это сопоставление становится понятным в свете суфийского учения, одно из положений которого — быть одновременно и участником событий, и их наблюдателем. Принцип, которым руководствуется Лессинг как в своей жизни, так и в своем творчестве, особенно в цикле романов, относимых к жанру космических утопий, и который она обозначает в тексте автобиографии и стремится его реализовать, — «in the world, but not of it» — полностью совпадает с девизом суфиев — «Быть в миру, но не от мира»¹¹¹.

Процесс отстранения, выхода за пределы собственного «я» и обретения возможности посмотреть на себя и на свое прошлое со стороны, раскрывающийся в тексте как принцип суфизма, напоминает юнгианскую индивидуацию, включающую в себя и идею «самости», обретаемую в самом процессе индивидуации. Этот входящий в авторские интенции, «юнгианско-суфийский» принцип самообъекти-

зации обуславливает особенности субъектной и пространственно-временной организации текста, которые, в свою очередь, определяют его повествовательную структуру, понимаемую как «способ развертывания связного текста, организованного точкой зрения автора (или — реже — другой точкой зрения) в его соотношении с возможным или реальным адресатом речевого произведения»¹¹².

Для жанра автобиографии характерно обязательное наличие адресата и адресанта. Для обозначения адресанта в тексте используются местоименные формы первого лица «я» и «мы» и третьего лица — «она»; «я» субъекта повествования одновременно является и его объектом.

Множественность субъекта дополняется разными ипостасями «я» протагониста, постепенно открывающего для себя их существование: Тиггер-хозяйка, наблюдатель, бунтовщик («Tigger-hostess», «observer», «rebel»). «Tigger» (шутовская маска, скрывающая страх и тревогу) продолжала существовать на всем протяжении ее пребывания в Африке. Tigger Тайлер, девочку, страдающую от бессилия и невозможности помочь своим родителям, находящую успокоение только в душе и в бесконечном чтении, сменила Tigger Уиздом, «устроившая» свою жизнь, спасшись бегством в замужество от проблем в доме родителей, ей на смену пришла Tigger Лессинг или Comrade Tigger, в очередной раз «хлопнувшая дверью» и примкнувшая к коммунистам, найдя среди них людей, разделявших ее антирасистские взгляды и мечты о справедливости.

Местоименная форма «мы» в функции адресанта используется автором:

1) для указания на свое поколение; здесь оппозиция «мы — они» организует повествовательную перспективу «now — then», где «now» — время автора, а «then» — протагониста;

2) для указания на членов коммунистического кружка в Солсбери; так образуется оппозиция «мы — я», где «мы» — это коллектив единомышленников, объединенный коммунистической идеей и одним «социолектом», а «я» — это протагонист, осознающий себя как свободную личность, которой тесно в рамках партийной и языковой дисциплины.

Семантическая множественность адресанта сопровождается множественностью адресатов. Они представлены, во-первых, конкретными читателями в лице журналистов, историков, родственников, диссертантов, профессоров. Образ этого читателя вводится в смоделированных диалогах между ним и автором или в его коротких репликах: «Когда журналисты или историки начинают задавать вопросы о прошлом, самый трудный момент — это если я вижу на их лицах выражение, которое означает: но как вы могли поверить этому, или сделать то? <...> “Видите ли, мы верили...” (В таком случае вы, должно быть, были довольно глупой!) “Нет, вы не понимаете,

это было такое лихорадочное время..." (Так вы называете это лихорадкой!)»¹¹³; «Беда в том, что дети, внуки, пишущие диссертации, профессора на самом деле больше всего хотели бы, чтобы их Писатель появился на свет в возрасте, скажем, лет пятидесяти, в шелковом платье или пристойном костюме, в момент принятия Литературной Премии, с любезной улыбкой на устах. "Улыбающийся шестидесятилетний деятель". Или деятельница. Весьма приятно иметь знаменитость в качестве родственника, но почему они не могут заткнуться и не вспоминать об этой компрометирующей молодости»¹¹⁴.

Во-вторых, это абстрактный читатель, к которому обращены авторские комментарии, пояснения, толкования устаревших слов или реалий, справочные данные лингвистического или этнографического характера, авторская полемика.

И, наконец, гипотетический, имплицитный читатель, которому адресован интертекстуальный уровень текста. От него ожидается сотворчество, понимание, адекватный отклик на «чужое» слово, аллюзию, цитату, хотя автор довольно скептически относится к перспективе встречи с читателем на этом неявном уровне текста, поскольку несовпадение горизонта событий адресата и адресанта сужает диапазон читательского восприятия. Такой читатель может и не реализоваться или реализоваться не в полной мере: «Даже если сделать частную информацию общедоступной, она останется недоступной для большинства людей, если только они не принадлежат к тому же поколению и не прошли через более или менее похожие испытания»¹¹⁵; «Когда я писала "Воспоминания выжившего" ("Memoirs of a Survivor"), я назвала их "Попытка автобиографии" ("An Attempt at an Autobiography"), но никто не заинтересовался. <...> Люди выглядели сбитыми с толку. Они говорили, что не понимают. Тысячелетиями мы — человечество — рассказывали себе сказки и истории, и это всегда были аналогии и метафоры, притчи и аллегории; они были ускользающими и неоднозначными; они намекали и ссылались, туманно прорицали, как магический кристалл. Но после трех столетий реалистического романа эта часть мозга у многих людей атрофировалась»¹¹⁶.

«Мы» выступает также в функции, объединяющей адресата и адресанта. Эта функция используется для авторских обобщений, касающихся судеб цивилизации, человечества в целом, как, например, в вышеприведенной цитате: «мы — человечество» («we — human-kind»), а также как связка и знак перехода к параллельному плану повествования, к комментарию, раскрывающему автобиографический план своих произведений — чтобы отметить смену автобиографического нарратива метатекстуальным и одновременно хронологизировать этапы жизни протагониста. Автор осознанно сталкивает

«правду» и «вымысел», каждый этап жизни дается в двойном ракурсе — собственно автобиографии и метатекстуальных ссылок на свою автобиографическую прозу.

Смена повествовательных инстанций, обусловленная расщеплением субъекта, и двойная перспективизация, достигаемая столкновением двух временных ракурсов, — это попытка создать панорамную, объемную, динамичную картину жизненного пространства. Это также способ соотнести личное время с историческим, углубить временную перспективу текста и уйти от осознаваемого автором эффекта стоп-кадра, запечатлевающего определенный, застывший отрезок времени, верифицировать образы прошлого, приблизиться, таким образом, к истине и попытаться ответить на автобиографические «почему» и «как»: «...На разных этапах жизни она видится по-разному, это как восхождение на вершину, когда с каждым виражом тропинки меняется панорама прошлого. Если бы я написала эту книгу, когда мне было тридцать, это было бы довольно агрессивное произведение. Где-то за сорок — вопль отчаяния и вины: “Боже мой, как я могла сделать то или это?” Теперь я оглядываюсь на того ребенка, ту девочку, ту молодую женщину со все более отстраненным любопытством. Можно заметить, как старики вглядываются в свое прошлое “Почему?” — спрашивают они себя. “Как это случилось?” Я пытаюсь увидеть свои прошлые “я”, как мог бы это сделать посторонний, и затем помещаю себя в одно из них и сразу же погружаюсь в неистовое противоборство эмоций, оправдываемых мыслями и планами, которые сейчас я считаю ошибочными»¹¹⁷.

Временная структура текста определяется не только его субъектной организацией и перспективизацией, но и образными формулами, связанными с ключевыми категориями автобиографического жанра: «память», «время», «прошлое». Прошлое как пространство прожитой жизни представлено в автобиографии Лессинг традиционной образной параллелью: «жизнь — путь». «Я, действительно, рассматриваю жизнь как путешествие. Как еще можно ее воспринимать?» — заявила она в одном из своих интервью¹¹⁸.

С метафорой «*journe*» коррелирует синонимичная метафора «*way*», которой соответствует «путь внутренний», «путь духовных исканий», «становление “я” протагониста», начало которому положило чтение книг с самого раннего детства и не прекращавшееся никогда. Образ «карты мира», которую ей помогли нарисовать прочитанные в детстве книги, уже содержит в себе все многообразие дорог, из которых ей предстоит выбирать: «Карта мира начала окрашиваться в цвета и оттенки, взятые мной из литературы»¹¹⁹; «Я все еще разгадывала свой путь, читая книги, заполнившие мой письменный шкаф»¹²⁰; «Случилось так, что книгой, которая потрясла и пробудила меня, стала книга Уэллса “Облик грядущего” <...> Это был мир идей, о котором я ничего не знала»¹²¹; «Я стала коммунистом. <...>

В моем случае это произошло потому, что впервые в моей жизни я встречалась с группой людей (не отдельными изолированными личностями), которые все читали и не считали это чем-то выдающимся и которых мои мысли о проблемах коренного населения, что я едва осмелилась выразить вслух, нисколько не удивили»¹²². *Образ пути лежит в основе биографического времени текста.*

Прошлое как временная протяженность находит метафорическое воплощение в образной параллели «жизнь — поток, течение, ход» («strong currents of one's time»). Этот символический образ, перекликаясь с эпитафией из Идрис Шаха, выражает одну из главных тем — тему зависимости судьбы отдельного человека от исторических судеб Европы и всего мира, неспособность человека сопротивляться течению истории — оно все равно увлечет его за собой: «...невозможно дистанцироваться от мощных течений своего времени» («it is impossible to distance oneself from the strong currents of one's time»¹²³). Коммунистическое прошлое автора выступает в качестве подтверждения: «Я стала коммунистом вследствие духа времени» («I became a communist because of the spirit of the times, because of the Zeitgeist»). Историческое время текста выражено образной характеристикой «tide of history». Можно понять это выражение как поток или течение истории, но паратекстуальное сопряжение образной характеристики исторического времени текста с эпитафиями из Идрис Шаха и Э. Холла актуализирует первое значение слова «tide» — «прилив-отлив» — и через его коннотацию — «вечная повторяемость» — выражает авторскую мысль о цикличности истории, о невозможности вследствие этого никакого прогресса. Человечество не учится на своих ошибках, оно обречено на их повторение.

Уже в первом томе воспоминаний Лессинг жанр духовной биографии смещается к постмодернизму.

Жанр автобиографии, еще сравнительно недавно, в шестидесятые-семидесятые годы прошлого века определявшийся как пограничный, не проявленный или несамостоятельный, к концу века провозглашается парадигматическим жанром эпохи постмодернизма.

Такие черты постмодернистской поэтики, как фрагментарность повествования, интертекстуальность, относительная природа субъекта, его расщепленность на несколько повествующих инстанций, постоянно меняющийся ряд ракурсов действительности, совмещение различных функциональных стилей, коллажная техника, метатекстовые отступления, уже опробованные в ряде автобиографий двадцатого века, превращаются в структурные принципы, определяющие постмодернистский характер текста.

В то же время черты, которые были доминантными: интенциональность, ретроспективная организация повествования, идентичность автора, повествователя и протагониста, авторская установка на правдивое изложение событий, реструктурируются во второстепен-

ные, подвергаются пародийному осмыслению, превращаются в «благочестивые ритуалы» (Ж.-Ф. Лиотар). Эти изменения отразились в первом томе автобиографии и определили ее постмодернистский характер.

Отметим некоторые черты первого тома лессинговской автобиографии, характерные для эпохи постмодернизма. Во-первых, автор рефлектирует по поводу целеустановок собственного текста, обсуждает проблемы их реализации в тексте, употребляя общепринятые в среде теоретиков жанра понятия и терминологию. Отметим некоторые из ее формул:

1. «избирательный характер памяти»: «Как только начинаешь писать, сразу же возникает настойчивый вопрос: почему ты вспоминаешь это, а не то? Почему ты помнишь в деталях целую неделю, месяц и дальше давно прошедшего года, но затем полная темнота, провал? Откуда ты можешь знать, что то, что ты помнишь, важнее, чем то, что ты не помнишь?»¹²⁴;

2. «неосознанное стремление досочинить и приукрасить воспоминание»: «...самый худший вид обмана — мы приукрашиваем наше прошлое. Можно, фактически, пронаблюдать, как ваше сознание проделывает это, беря небольшой фрагмент действительности и затем создавая из него вымысел»¹²⁵;

3. «меняющийся временной ракурс повествователя или подвижная повествовательная перспектива» («shifting perspectives»).

Соединение повествования и теоретизирования по поводу способов повествования — один из очевидных признаков постмодернистской автобиографии.

Другим таким признаком является интертекстуальность. Для того чтобы проследить цитатные элементы и их смыслопорождающие функции в тексте автобиографии, представляется удобной пятичленная классификация разных типов взаимодействия текстов, предложенная французским исследователем Жераром Женеттом в его книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982)¹²⁶.

1). Интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);

2). Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.;

3). Метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст;

4). Гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого;

5). Архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

Эти элементы интертекста можно рассматривать как микротексты, каждый из которых является ключом к одному из повествовательных планов, присутствующих в тексте автобиографии. Взаимо-

действие, столкновение между основным корпусом текста и этими микротекстами, определяемое Жераром Женеттом как паратекстуальность, выявляют и разворачивают те множественные смыслы, которые в них содержатся в сжатом, свернутом виде.

Для пояснения вернемся к эпиграфам, предваряющим первый том автобиографии. Паратекстуальное прочтение этих эпиграфов предлагает рассматривать отдельно взятую женскую судьбу в эпоху великих потрясений этого века как неизбежно обусловленную этими потрясениями — и через судьбы родителей, и в непосредственном столкновении с реалиями уже ушедшей эпохи. Смысл, порождаемый ими в этом архитектуральном сопряжении, заключается в том, что люди не могут сопротивляться течению истории, будь то коммунизм, фашизм или суфизм. Смысл еще, может быть, и в том, что эти объединения фанатично настроенных людей, их возникновение, — за всем этим угадываются музыкальные ритмы эпохи и языка.

Архитекстуальное включение в текст автобиографии чужой жанровой формы — например, «Бесов» Достоевского, использование ее для образной характеристики одного из одержимых коммунистической идеей персонажей автобиографии и автохарактеристики (рассказ об этапах прозрения — освобождения из-под власти параноидальных идей самого протагониста) — эти линии повествования на уровне паратекстуальных связей раскрывают смысл, заложенный в отрывках из произведений Идрис Шаха и Холла, использованных в качестве эпиграфов.

Наконец, основным признаком постмодернистской автобиографии является *сосредоточенность Лессинг на относительной природе «я»*.

Проблема истины — ключевая проблема жанра, с постановки которой начинается любая автобиография, — уже в первом томе автобиографии Д. Лессинг «Under my Skin» отмечена постструктуралистским сознанием ее релятивности. Осознание того, что автобиография как сочетание исторического, литературного, антропологического дискурсов есть лишь воплощение одной из многих версий, обусловленной той точкой во времени и пространстве собственной жизни и человеческой истории, в которой находится пишущий автор, получает свое дальнейшее продолжение и развитие во втором томе автобиографии Д. Лессинг «Шагая в тени» («Walking in the Shade, 1949–1962») ¹²⁷. Что касается ее высказываний в многочисленных интервью, то они предлагают фактически постмодернистскую концепцию жанра автобиографии. Согласно этой концепции, «все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления» ¹²⁸; «Я постоянно изменяю ракурс, под которым рассматриваю свою собственную жизнь. Я смотрю на

прошлое иначе, и это удивительно»¹²⁹; «Более всего меня интересует то, как меняются наши взгляды, как меняются наши представления о действительности»¹³⁰.

Сопоставляются и комментируются два типа нарратива — автобиографический и романый. В этом сопоставлении автор ищет ответ на вопрос — где больше правды, что ближе к ней — фактография или дух времени, который, как она считает, удачнее передается в ее романах. В первой главе второго тома автобиографии автор пишет: «Небольшая книга под названием “В поисках английского” (“In Pursuit of the English”, 1960), написанная, когда я была еще близка к тому времени, добавит глубину и детальность тем первым месяцам в Лондоне. И сразу же — проблемы, литературные проблемы. То, что я говорю в ней, — достаточно правдиво. <...> Но, будучи “правдивой”, эта книга, бесспорно, не настолько правдива, как та, которую я написала бы сейчас. Все дело в стиле (tone), а это не простая материя»¹³¹. Фактор различения, обуславливающий степень достоверности, автор определяет словом «tone». Она предупреждает читателя о неоднозначности этого определения: «это не простая материя», то есть «tone» следует понимать не только и не столько как художественный стиль, который был присущ упомянутой ею небольшой книге, но скорее как общую атмосферу, дух, настроения, общие тенденции, образующие в целом стиль эпохи.

Второй том автобиографии охватывает период ее жизни с 1949 года по 1962, начиная с момента ее прибытия в Лондон с маленьким сыном на руках, почти без средств, но исполненной уверенности и оптимизма, с рукописью своего первого романа «Трава поет» и с огромным желанием начать новую жизнь: «...настоящий Лондон был все еще впереди, как и начало моей настоящей жизни. <...>. Чистая грифельная доска, новая страница — все только предстоит»¹³². Литературные вехи, разграничивающие начало и конец этого пространства жизни и текста, — рукопись романа «Трава поет» и публикация ее самого известного романа «Золотой дневник».

Взгляд на себя, тридцатилетнюю, под новым углом зрения, с высоты почти восьмидесяти прожитых лет составляет содержание второго тома автобиографии. Название автобиографии «Walking in the Shade» («Шагая в тени») и один из двух предвещающих ее эпиграфов¹³³ отсылают читателя к популярной в 1930-е годы песне «On the Sunny Side of the Street» («На солнечной стороне улицы»), части которой в видоизмененной форме даются в тексте три раза — в названии, в эпиграфе и в заключительных строках автобиографии, закольцовывая текст, интригуя в названии, задавая тон в эпиграфе и давая авторскую интерпретацию в последних строках текста автобиографии, подводящих итог десятилетию: «Но это — мрачный взгляд, с затененной стороны улицы»¹³⁴. Читатель же может воспринять клю-

чевое словосочетание: «I used to walk in the shade» — как метафору ее аутсайдерской политической позиции в компартии, вызванной осознанием внутренних противоречий, присущих коммунистической идеологии, а также всегдашним и часто деклариовавшимся стремлением оставаться вне любых массовых движений.

Композиционная структура книги подчиняется территориально-географическому принципу: четыре части, на которые разбит текст, носят названия четырех разных адресов, по которым поочередно проживала Д. Лессинг в Лондоне: «Denbigh Road W11», «Church Street, Kensington W8», «Warwick Road SW5», «Langham street W1». Эти адреса — вехи в новом-старом «пространстве-времени», по которым ориентируется сам автор, а также читатель, оно — новое для протагониста, для тридцатилетней Дорис Лессинг, старое — для автора-повествователя, семидесятидевятилетней Дорис Лессинг.

Хронотоп автора-повествователя — это большое время и большое пространство, где наблюдатель (автор) может заметить движение и его последовательность. Адреса отмечают путь, который сама Лессинг называет «my ordinary life», то есть все «внешние» события жизни протагониста. Делается попытка дать их в хронологической последовательности: поездка в Советский Союз в составе делегации английских писателей, участие в Олдермастонских маршах, политическая деятельность в рядах коммунистической партии, встречи с заметными людьми из мира литературы, театра, политики, пребывание в рядах «сердитых молодых людей», неудачные попытки устроить личную жизнь.

Каждый этап жизни хронологизируется также кардинальными изменениями в жизни общества: холодная война, XX съезд КПСС и разоблачение культа личности Сталина, вторжение советских танков в Будапешт, маккартизм и его жертвы. Пороговые даты начала и конца десятилетия, о котором пишет автор, отмечают вызревание новых эпох: конец вербальной культуры, наступивший с появлением телевидения, сексуальная революция, появление наркотиков, отметившее наступление совершенно нового периода в развитии западноевропейской цивилизации.

Параллельно этой «обычной жизни» шел поиск другого пути, внутреннего, духовного, хронологизировать который было трудно. Этот процесс поиска Пути, который должен был привести ее к «другому, духовному миру», в существование которого она верила, она называет: «моя истинная жизнь»: «Я знала, что существует этот другой, духовный мир. <...> В дальнейшем — то есть с конца пятидесятых — в моей жизни появилось главное течение, более глубокое, чем какое-либо другое, оно действительно поглотило меня <...> это было моей истинной жизнью»¹³⁵.

Автором обозначены две оппозиции, первая оппозиция: «ordinary life — real life», вторая: «package — spiritual life», где «packa-

ге» — метафора, обозначающая «принятый, модный набор» идей, ценностей, которыми был оснащен молодой человек, получивший «западное образование». Этот набор включал в себя марксизм, «даже когда он не признается Марксизмом»¹³⁶, веру в прогресс, материализм, и, «наиглавнейший раздел в этом наборе, философский материализм, материализм образца Бог-умер, Наука-царь-и-бог»¹³⁷.

Отображенные в автобиографии этапы «истинной жизни» соответствуют состояниям или стоянкам, которые суфийские ордена и учителя предписывают ученикам для прохождения Пути. Отказ от «раскаге», отказ от прежнего образа жизни, покаяние бывшей коммунистки, берущей на себя долю ответственности за сталинский террор, соответствуют первой стоянке — Таубат (отказ, покаяние); терпение, с которым она искала Путь, — это вторая стоянка, Сабр; третья стоянка — Хидмат (служение) — это ее проповедь суфизма в аллегорической, иносказательной форме, которая некоторым исследователям ее творчества кажется слишком нарочитой, поэтому иносказательность рассматривается как «самое слабое место автобиографии»¹³⁸.

Ее автобиография, объединяя два хронотопа, автора-наблюдателя и протагониста, дважды кодирует текст. Этот дважды закодированный текст дополнительно отражается в зеркале автобиографических произведений автора. Последняя глава автобиографии — это «книга в книге», повествующая о том, как и с какой целью писался «Золотой дневник» и к каким неожиданным результатам привело написание этого едва ли не самого знаменитого романа Лессинг — к окончательному прощанию с коммунистическим прошлым и к обращению к суфизму. В романе «Золотой дневник», по существу, нашла отражение специфическая для XX века онтологическая проблема серийного мышления. «Текст в тексте» как разновидность данновского серийного понимания мира, когда сюжетом романа становится создание самого этого романа, определяет композиционную структуру «Золотого дневника».

Первый наблюдатель, автор-повествователь, отследивший в автобиографии путь от потери веры в юности к вступлению в коммунистическую партию и к выходу из ее рядов после XX съезда КПСС, к отрицанию Бога и к обретению его на Пути суфиев, сознательно отсылает читателя ко второму наблюдателю, автору романа «Золотой дневник», выступающего в тексте автобиографии в качестве комментатора собственного романа. Таким образом, «одно и то же описывается, по меньшей мере, двумя разными способами» в силу того что «так устроен наш язык, наши средства описания этого мира», — это и есть так называемый принцип дополнительности Бора.

Датский физик Нильс Бор писал, что «в этом мире, в драме существования на земле мы являемся одновременно актерами и зрителями. Наш язык, наши средства описания этого мира устроены так,

что мы должны одно и то же описывать по меньшей мере двумя разными способами»¹³⁹. Он называл это принципом дополнительности. Применительно к жанру автобиографии он обозначает следующее: то, что Бор называл «зрителем», в автобиографии соответствует «автору», «актер» — это «протагонист». Фактически, и физик Бор, и писатели, создающие автобиографии, используют одни и те же метафоры: в автобиографии Эдмунда Госса общая метафора жизненного пути — «сцена», отец и сын — «актеры» на этой сцене; автор в автобиографии Герберта Уэллса носит маску «наблюдателя-экспериментатора»; метафора «жизнь-путешествие» в автобиографии Лессинг превращает автора в «наблюдателя-путешественника», который пытается совмещать функции и «участника событий», и «наблюдателя», по Бору — и «актера», и «зрителя».

Постоянная смена ракурсов в автобиографии Дорис Лессинг ведет к смене повествовательных инстанций: голос рассказчика, как правило совпадающий с голосом автора, звучащий почти рядом, из нашего сегодня, сменяется голосом протагониста, его сменяет голос автора, сопоставляющего и комментирующего внутри автобиографического нарратива свои автобиографические произведения. Протагонист перемещается с одной сцены на другую — родительский дом, недолгая супружеская жизнь, приобщение к политической жизни — все, что составляет содержание первого тома автобиографии. Наблюдатель-автор находится вне этого времени или над ним, если использовать развернутую метафору Лессинг — «жизнь — это путешествие»: чем выше поднимаешься в гору, тем шире ракурс, тем больше обзор, тем дальше видишь, с каждого нового подъема и поворота открывается новый обзор, и пишется уже второй том автобиографии. Можно бесконечно сопровождать каждый отрезок пути новым вариантом автобиографии, переписывая ее, поскольку следующий ракурс, новая точка обзора, все время будет открывать другой, новый вид на пройденный путь. Отступая все дальше, по мере старения, или поднимаясь все выше, согласно лессинговской метафоре, наблюдатель пытается оказаться внутри заново открывающейся перспективы, одновременно оставаясь вне ее, выше ее; быть одновременно зрителем и актером, наблюдателем и наблюдаемым, автором и протагонистом. Этот потенциально бесконечный регресс или подъем напоминает художника из книги Джона Данна «Серийное мироздание» (1992)¹⁴⁰. Этому художнику не хватало на его картине художника (то есть его самого), наблюдающего за художником, пишущим картину, а потом — художника, который наблюдает за художником, наблюдающим за художником, который пишет картину.

Этот процесс демонстрирует серийную концепцию Данна, согласно которой личность автора (или художника в его примере), воссоздаваемая автором в своей автобиографии или художником на полотне, никогда не сможет стать адекватной автору (художнику), ко-

торый пытается воссоздать свою личность, и процесс корректировки этой неадекватности должен идти серийными шагами бесконечного регресса. Один из выводов из теории сериализма, которые формулирует Данин в своем бестселлере «Эксперимент со временем», заключается в том, что «сериализм выявляет существование высшего всеобщего наблюдателя — источника всякого сознания, намерения и вмешательства. <...> В этом высшем наблюдателе мы, индивидуальные наблюдатели, <...> живем и обретаем наше существование. И нам не уготовано никакого грядущего “поглощения”; мы уже поглощены, и нынешняя тенденция есть тенденция к дифференциации»¹⁴¹.

В поисках своего истинного «я», себя как истинного, конечного наблюдателя в серии бесконечных метаморфоз из наблюдателя в наблюдаемого, автобиограф так же, как и ученый, приходит к осознанию Абсолютного Наблюдателя, движущегося в Абсолютном времени, то есть к Богу. *Путь, по которому движется автор, — это путь суфия, один из способов достичь цели — это автобиография, написанная в соответствии с принципами суфизма.*

Автобиография-гипертекст

На рубеже двух тысячелетий появилась книга английского писателя Мартина Эмиса «Опыт»¹⁴². Автор, комментируя тотальный интерес как пишущих, так и читающих к автобиографическому жанру, перечисляет как бы случайный, спонтанный набор составляющих этого жанра: «Мы живем в век массового стремления высказаться. Мы все пытаемся осуществить это стремление в письменной или хотя бы в устной форме: автобиография, апология, биография, крик сердца»¹⁴³. Но этот ряд далеко не случаен, именно он определяет структурную матрицу текста, который, не вмещаясь в рамки традиционных модификаций автобиографического жанра, воплощается в постмодернистский коллаж воспоминаний и автобиографии, совмещающая апологию и формальную биографию (то, что у Эмиса обозначается сокращением с. v. — Curriculum Vitae), и помогает понять авторские интенции, которые он, следуя в этом случае многовековой автобиографической традиции, излагает во вводной главе к первой части книги.

Автор ставит перед собой старый вопрос, неизбежно возникающий перед каждым, пишущим автобиографию: «Ничто не может соперничать с опытом — таким неоспоримо достоверным и так щедро и демократично раздариваемым. Опыт — это единственное, что мы разделяем в равной степени, и все ощущают это. <...> Я — писатель-романист, привыкший использовать опыт в других целях. Зачем мне нужно писать историю своей жизни?»¹⁴⁴. Он дает несколько ответов на этот вопрос: «Я делаю это, потому что я чувствую тот же

интерес, что и все. Я хочу ясно и четко изложить факты (многие из которых уже стали публичным достоянием)»¹⁴⁵. Фактами («*records*») — запись, массив информации, обрабатываемый как одно целое) автор называет трагические события, происшедшие в его жизни в период с 1994 по 1995 год. Смерть отца, развод с женой и разлука с детьми, страшное известие о найденных останках его кузины Люси Партингтон (гибель которой от руки серийного убийцы обнаружилась лишь спустя долгих двадцать лет после ее внезапного исчезновения), тяжелая операция, которую ему пришлось перенести, — это и есть тот Опыт, который послужил толчком к написанию автобиографии и который составил основное содержание книги

Продолжая отвечать на вопрос, Эмис-сын отмечает, что он и его отец — оба вошли в число ведущих писателей в рамках почти что одного поколения. Он называет это литературной диковиной, заслуживающей того, чтобы о ней было написано, вспоминая, впрочем, примеры Тrollop и Дюма. Он не скрывает того, что очень многим обязан отцу: «Я делаю это, потому что моего отца уже нет в живых, а я всегда знал, что я должен буду почтить его память. Он был писателем, и я — писатель; <...> это — литературная диковина, к тому же — еще один пример отца и сына»¹⁴⁶.

Аллюзивность, с первых же строк, сопровождающая текст, тут же перебрасывает ассоциативные цепочки на столетие назад к «Отцу и Сыну» Эдмунда Госса, но, в отличие от Госса, он не предъявляет счет своему отцу, хотя у него было больше оснований для этого, чем у Госса. Когда Мартину было 13 лет, отец покинул семью; когда Эмис-младший начал писать, отец не воспринимал его всерьез как писателя. У них были совершенно разные политические позиции, противоположные литературные вкусы, но это не помешало сыну воздать должное отцу и, фактически, создать двойную апологию — отца, писателя Кингсли Эмиса, и сына, автора книги Мартина Эмиса. Первая служит ключом ко второй: защищая отца, уже после его смерти, от многочисленных нападков и обвинений, в том числе и от обвинений в антисемитизме, он косвенно пытается оправдать себя в глазах читающей публики и литературных критиков от тех же самых обвинений, вызванных выходом его очередного романа «Стрела времени» («*Time's Arrow*»), посвященного холокосту (рецензенты обвиняли его в том, что он обратился к этой теме из конъюнктурных соображений). Оправдывая уход отца из семьи, он пытается оправдаться перед самим собой в точно такой же ситуации, пытается преодолеть «болевого синдром», вызванный чувством вины перед покинутой семьей («Он не покидал мою мать и он не покидал Джейн. Они оставили его»¹⁴⁷).

Противопоставление опыта как суммы накопленных к зрелому возрасту неизбежных потерь, боли, предательства — и оставленной в детстве невинности и чистоты является одной из центральных тем

автобиографии М. Эмиса. Аллюзия на «Песни неведения и познания» Уильяма Блейка проясняет название автобиографии и получает продолжение в устрашающей симметрии образов: «The Little Girl Lost» — пропавшая на двадцать лет девушка, сестра Мартина Люси Партингтон; «The Little Girl Found» — обнаружившаяся через те же самые двадцать лет взрослая дочь Мартина Дилайла Сил; развод отца с матерью Эмиса — развод Эмиса со своей женой; смерть писателя-отца — явление писателя-сына.

Выполняя традиционную функцию апологии, функцию публичной защиты от публично высказанных обвинений, автобиография М. Эмиса по форме менее всего напоминает ее классические образцы, строившиеся в соответствии с жесткими канонами античной риторики. Несмотря на утверждение самого Эмиса: «На этот раз я хочу <...> говорить безыскусно»¹⁴⁸ — книгу отличает сложная нарративная техника: собственно авторское повествование чередуется с подстрочными примечаниями, письмами, за эпилогом следуют приложение и дополнение. Хронология как таковая фактически отсутствует, на любой странице читатель может вернуться из середины 1990-х годов к раннему детству протагониста, продвинуться далее в 1970-е годы, а затем переместиться вперед во времени историческом или же вернуться назад во времени текста, к моменту, в котором находится пишущий автор, — и так на протяжении всего текста. Переключателями временных регистров прошлого и настоящего служат письма протагониста к отцу и его второй жене, писательнице Джейн Хауэрд, — из 1960-х, времени подготовки к поступлению в университет.

Интертекстуальные включения, выполняющие роль гиперссылок, в терминах компьютерной техники, отсылают читателя в удаленные литературные миры и сближают в одном пространстве и времени текста литературных героев и реальных писателей прошлого и настоящего, переплетают действительность и текст, порождая диалог с викторианской эпохой (аллюзии на «Отца и Сына» Э. Госса), «Гамлетом» Шекспира, современниками — поэтом Робертом Грейвзом, писателем Кингсли Эмисом — и участвуя, таким образом, в создании широкого гипертекста.

Автор сознательно использует чужое слово и чужой мир, обыгрывает и трансформирует чужие литературные образы, широко использует прием обратного кадра. Нелинейное, дискретное повествование, изменяющаяся повествовательная перспектива, «дробление» авторского «я» — тенденции, наиболее ярко проявившиеся в автобиографии второй половины XX века, у Эмиса обретают статус правила, нормы. Автор движется по ассоциативной цепочке воспоминаний, ставя своей задачей «исследование географии писательского сознания».

Многочисленные отступления, неожиданная смена речевых стилей, постоянные отсылки к примечаниям, их графическая выделенность, также создающая эффект гиперссылок, *превращают текст в гипертекст, а читателя — в подобие веб-серфера*, свободно перемещающегося во времени и пространстве текста и истории. Сообщая автобиографии новую, соответствующую технологическому духу времени форму, порожденную культурой Интернета, Эмис обобщает в ней жизненный и творческий опыт писателя эпохи постмодернизма и подтверждает вечную новизну старого жанра.

* * *

Рассмотренные автобиографии находятся на разных ступенях эволюция жанра, начало которому положила «Исповедь» Августина. Они демонстрируют различные подходы к жанру автобиографии в английской литературе двух веков и дают возможность ознакомиться с литературной и культурной системами, в рамках которых они создавались и которые определили жанровые различия и изменения. Жизненный путь, который преодолевает личность в автобиографии XIX века (мы говорим о доминирующей тенденции), будь то автобиография Ньюмена или Тrollope, приводит ее к обретению себя, — в религиозной ли сфере (тогда мы называем это обретением благодати) или в светской (тогда мы называем это самореализацией в практической деятельности).

Граница, разделяющая метаструктуру обращения (которая была задана еще св. Августином в его автобиографии) и ее зеркальное отражение, совпадает с началом XX века и с «метафизической катастрофой» христианского сознания. Автобиографическая метаструктура обращения продолжает действовать и в XX веке, но уже в «перевернутом» виде». Ее зеркальное отражение отчетливо наблюдается в автобиографии Эдмунда Госса «Отец и Сын». Схема, начало которой положил Августин, которая получила свое продолжение в XIX веке, оборачивается в его автобиографии в свою противоположность. Если Августин отвергает окружающий мир ради обретения Христа, Ньюмен отвергает англиканство ради истинной веры, то Госс отвергает Христа ради обретения *этого* мира — в его автобиографии происходит обращение «наоборот».

Если задаться целью определить направление эволюции автобиографического жанра на рубеже XIX–XX веков, то прежде всего надо будет проследить его *движение от фактографичности к психологизму*.

В первой половине XX века для этого жанра характерно сочетание углубленного психологизма (осмысление духовного опыта с позиций психоанализа, обращение к воспоминаниям детства, к снам, фантазиям и мифам) с социологическим анализом (осмыслением лич-

ности в ее взаимодействии с обществом и временем). При этом автобиография остается по преимуществу литературной, а законодателями жанра выступают писатели, поэты, драматурги.

Автобиография Грейвза — это тот случай, когда христианские истины оказались недействительными — их место занял психоанализ. Но это только начало той дороги, о которой так много будет писать следующий участник «марафона» — Уэллс. Именно автор «Опыта автобиографии» лейтмотивом проводит символический образ дороги, которая ведет к религиозному скептицизму, социализму и сексуальной свободе; его протагонист движется по этому пути.

В автобиографии Пауиса духовный поиск возобновляется, обретая пантеистические формы.

Автобиография второй половины XX века приобретает ярко выраженный богоискательский характер. В автобиографии Дорис Лессинг протагонист пытается обрести себя вне религии, но, обращаясь к философии суфизма, фактически, создает для себя новую религию. *Мировоззренческие сдвиги ведут к смещениям в жанре автобиографии. Она синтезирует различные родовые свойства, объединяет и трансформирует разнообразные автобиографические формы, использует поэтологические приемы всех литературных направлений, вбирает в себя романские функции, превращаясь к концу XX века в метажанр.*

Тенденция к возрастанию роли текста и интертекста, четко прослеживавшаяся уже у Пауиса и Лессинг, становится определяющей для жанра автобиографии рубежа XX–XXI веков и приводит к созданию автобиографии-гипертекста у Мартина Эмиса. Так реализуется эволюционная матрица автобиографии, заложенная на заре христианства в «Исповеди» Августина и разворачивавшаяся в «пространстве-времени» христианского универсума на протяжении последних полутора тысяч лет, — от «авто...» — к «био...» — к «...графии».

Примечания

- ¹ См.: Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.
- ² Peterson L. *Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation*. Yale University Press. New Haven and London. 1986. P. 94.
- ³ Движение за религиозное возрождение, начавшееся в Англии в 1833 году под руководством Дж. Кебла, Э. Пьюзи, Дж. Ньюмена, Р. Фруда (все они были связаны с Оксфордским университетом); лидеры движения утверждали, что Церковь Англии не является продуктом Реформации XVI века, но представляет собой часть того, что называют «святой католической церковью», а потому исторически наследует её вероучение, церковную организацию и богослужение. В сентябре 1833 года Ньюмен приступил к изданию «Трактатов для нашего времени» (1833–1841), созданных первыми лидерами

- движения и давших оксфордскому движению второе название — трактарианское движение. Эти трактаты, 24 из которых он написал сам, подчёркивали позицию Церкви Англии как *via media*, промежуточного пути между католицизмом и протестантизмом.
- 4 Newman J.H. *Apologia Pro Vita Sua*: being a reply to a pamphlet entitled «What, then, does Dr. Newman mean»? London: Green, Longman, Roberts, and Green. 1864 in a combined critical edition «Newman's Apologia Pro Vita Sua». Oxford University Press. L., 1913. Все цитаты будут даваться по этому изданию.
 - 5 Ibid. P. 6.
 - 6 Newman J.H. *Apologia Pro Vita Sua*. P. 88.
 - 7 Ibid. P. 99.
 - 8 Ibid. P. 100.
 - 9 Ibid.
 - 10 Ibid. P. 82.
 - 11 Ibid. P. 80.
 - 12 Ibid. P. 116.
 - 13 Ibid. P. 211.
 - 14 Сам Ньюмен переводил эти слова так: «Мудрость всемирной церкви не подлежит сомнению» («The universal Church is in its judgments secure of truth»).
 - 15 Ibid. P. 213.
 - 16 Ibid. P. 245.
 - 17 Ibid.
 - 18 Ibid. P. 331.
 - 19 Shumaker W. *English Autobiography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1954. P. 27.
 - 20 Trollope A. *An Autobiography*. Oxford University Press, 1980. P. xxi.
 - 21 Ibid. P. 1.
 - 22 Ibid. P. 366.
 - 23 Ibid. P. 1.
 - 24 Ibid. P. 60.
 - 25 Ibid. P. 1.
 - 26 Зверев А.М. Исповедь при свете софитов // Иностранная литература. 2001. № 3. С. 267.
 - 27 Юнг К.Г. Зигмунд Фрейд как культурно-историческое явление // <http://www.jungland.ru>
 - 28 Gosse E. *Father and Son. A study of two temperaments*. L., 1976. Сноски даются по этому изданию.
 - 29 Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Часть вторая // Семиосфера. СПб., 2004. С. 296.
 - 30 Gosse E. *Father and Son*. P. 5.
 - 31 Ibid. P. 6.
 - 32 Bruss E.W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976. P. 11.
 - 33 Gosse E. *Father and Son*. P. 5.
 - 34 Ibid. P. 6.
 - 35 Ibid. P. 7.
 - 36 Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. У Ахмановой (1988) — это «опорные ситуации» или «эстетически значимые отрезки», у Барта (1989) — «предельные множества», «лексики».
 - 37 Gosse E. *Father and Son*. P. 140.
 - 38 Ibid. P. 144.
 - 39 Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 171.

- 40 *Gosse E.* Father and Son. P. 16.
- 41 *Ibid.* P. 142.
- 42 *Ibid.* P. 144.
- 43 *Ibid.* P. 57.
- 44 *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 229.
- 45 *Gosse E.* Father and Son. P. 223.
- 46 *Барт П.* Расиновский человек. С. 187.
- 47 *Pascal R.* Design and Truth in Autobiography. L.: Routledge and Kegan Paul, 1960. P. 5.
- 48 *Lejeune Ph.* L'autobiographie en France. Paris: Seuil, 2000. P. 65.
- 49 *Graves R.* Goodbye to All That. L.: Penguin Books, 1960. P. 262.
- 50 *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: ГНОЗИС, 1995. С. 35.
- 51 Where the crakeberries grow — Robert Graves gives an account of himself to Leslie Norris. The Listener 28 May 1970 // <http://net.lib.byu.edu/english/WWI/influence/graves.html>
- 52 *Graves R.* Goodbye to All That. P. 9.
- 53 *Ibid.* P. 17.
- 54 *Ibid.* P. 19.
- 55 «Моя мать внушила мне ужас перед римским католицизмом, который сохранился очень долгое время. <...> Моё религиозное воспитание развило во мне глубокий страх — меня постоянно мучил страх перед адом» (*Ibid.* P. 20).
- 56 *Ibid.* P. 19.
- 57 *Ibid.* P. 122.
- 58 *Юнг К.Г.* Зикмунд Фрейд как культурно-историческое явление // http://www.Jungland.ru/karl_gustav_yung
- 59 *Graves R.* Goodbye to All That. P. 20.
- 60 *Ibid.* P. 111.
- 61 *Лотинольд-Левенталь Х.* Руководство по психоанализу // <http://psychoanalyse.narod.ru/freud/freudth2.htm>
- 62 *Руднев В.* Прочь от реальности. М.: Аграф, 2000. С. 355.
- 63 *Graves R.* Goodbye to All That. P. 282.
- 64 *Wells H.G.* Experiment in Autobiography. L., 1934.
- 65 *Ibid.* P. 28.
- 66 *Ibid.* P. 37.
- 67 *Ibid.* P. 22.
- 68 *Барт П.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт П.* Избранные работы. Семиотика Поэтика. С. 456.
- 69 *Wells H. G.* Experiment in Autobiography. P. 26.
- 70 *Ibid.* P. 26.
- 71 *Ibid.* P. 37.
- 72 *Ibid.* P. 17.
- 73 *Ibid.* P. 20.
- 74 *Ibid.* P. 23.
- 75 *Ibid.* P. 37.
- 76 *Барт П.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 437.
- 77 *Wells H.G.* Experiment in Autobiography. P. 37.
- 78 *Ibid.* P. 56.
- 79 *Ibid.* P. 186.
- 80 *Ibid.* P. 82.
- 81 *Ibid.* P. 75.
- 82 *Ibid.* P. 82.

- 83 Ibid. P. 83.
- 84 Ibid. P. 276.
- 85 *Барн Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 460.
- 86 *Powys J.C. Autobiography.* N. Y. Colgate University Press, Hamilton, 1968.
- 87 Ibid. P. xi.
- 88 Ibid. P. xx.
- 89 Ibid. P. 455.
- 90 Ibid. P. 632.
- 91 *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 396.
- 92 *Powys J.C. Autobiography.* P. 361.
- 93 *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. С. 315.
- 94 Там же. С. 313.
- 95 *Юнг К.Г.* Психологический комментарий к «Тибетской книге великого освобождения» // Психология восточного мировоззрения. М.: 2001. С. 76.
- 96 *Lessing D. Under My Skin. Volume One of My Autobiography,* to 1949. N.Y.: Harper Perennial, 1995.
- 97 Ibid. P. 11.
- 98 *Барн Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. С. 437.
- 99 *Lessing D. Under My Skin.* P. 11.
- 100 Ibid. P. 11.
- 101 *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь // *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения. Т. 3. М., 1961. С. 668.
- 102 *Lessing D. Under My Skin.* P. 11.
- 103 Ibid. P. 160.
- 104 *Raskin Jonah.* The Progressive Interview. 1999 // <http://lessing.redmood.com>
- 105 *Lessing D. Under My Skin.* P. 10.
- 106 Ibid. P. 262.
- 107 *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. С. 310.
- 108 Там же. С. 515.
- 109 Там же. С. 719.
- 110 Там же. С. 673.
- 111 *Шах И.* Мыслители Востока. М., 2000. С. 186.
- 112 *Николина Н.А.* Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002. С. 99.
- 113 *Lessing D. Under My Skin.* P. 16.
- 114 Ibid. P. 352.
- 115 *Raskin J.* The Progressive Interview. 1999 // <http://lessing.redmood.com>
- 116 *Lessing D. Under My Skin.* P. 28.
- 117 Ibid. P. 12.
- 118 *Raskin J.* The Progressive Interview. 1999.
- 119 *Lessing D. Under My Skin.* P. 88.
- 120 Ibid. P. 110.
- 121 Ibid. P. 182.
- 122 Ibid. P. 259.
- 123 Ibid. P. 268.
- 124 Ibid. P. 12.
- 125 Ibid. P. 13.
- 126 Цит. по: *Ильин И.И.* Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999. С. 208.
- 127 *Lessing D. Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography,* 1949–1962. L., 1998.

- 128 Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 231.
- 129 Raskin J. The Progressive Interview.
- 130 Ibid.
- 131 Lessing D. Walking in the Shade. P. 4.
- 132 Ibid. P. 3.
- 133 I used to walk in the shade
My blues on parade
Now this rover has crossed over
To the sunny side of the street.
- 134 Lessing D. Walking in the Shade. P. 369.
- 135 Ibid. P. 323.
- 136 Ibid. P. 316.
- 137 Ibid.
- 138 McFadden M. Lessing D. Walking in the shade: volume two of my autobiography, 1949–1962. Salem. Press // Magill Book Reviews; 06/01/1998.
- 139 Цит. по: Иванов Вяч. Вс. Место человека в космосе. Антропный принцип // Наука о человеке. Введение в современную антропологию. Курс лекций. М.: РГГУ, 2004.
- 140 Английский философ Джон Уильям Дани вошел в историю философии XX века как создатель многомерной модели времени. Проанализировав известный феномен сбывающихся («пророческих») сновидений, Дани пришел к выводу, что на самом деле человек во сне перемещается в свое будущее по четвертому пространственноподобному временному измерению. В дальнейшем, проведя эксперименты со временем на себе и на других людях, Дани убедился в своей правоте и написал об этом книгу, которая на протяжении 1920-х годов была интеллектуальным бестселлером в Европе. Парадоксальное сочетание фундаментальных идей психоанализа (толкование сновидений) и теоретической физики (общая теория относительности) — своеобразная междисциплинарность идей Дани — позволило ему стать основателем темпоральной философии XX века. Дани интересен также тем, что на основе его идей построены все рассказы Х.Л. Борхеса, в свое время написавшего о Дани отдельное эссе. (Руднев В. Джон Уильям Дани в культуре XX века // Дани Дж. У. Эксперимент со временем. М., 2000. С. 4.)
- 141 Там же. М., 2000. С. 222.
- 142 Amis M. Experience. L., 2000.
- 143 Ibid. P. 6.
- 144 Ibid.
- 145 Ibid. P. 7.
- 146 Ibid. P. 6.
- 147 Ibid. P. 221.
- 148 Ibid. P. 7.

МИР НАОБОРОТ: ЖАНР «НОНСЕНСА» И ЕГО ВОСПРИЯТИЕ В АНГЛИЙСКОЙ КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Нераскрытый секрет

Несмотря на то, что «нонсенс», по мнению некоторых исследователей, существует со времен античности¹, единого определения жанра до сих пор не выработано. Друг К.С. Льюиса Роджер Ланселлин Грин в предисловии к «Сборнику нонсенса» писал: «Многие ученые и благоразумные люди пытались решить, что такое “нонсенс” — или, по крайней мере, установить разницу между “нонсенсом” и Томми Ротом <...> Но никто пока не раскрыл секрет нонсенса»².

«Оксфордский словарь английского языка» («The Oxford Dictionary and Thesaurus», 1997) предлагает следующее определение нонсенса: «абсурдные или бессмысленные слова или идеи; причудливое или глупое поведение; система, организация и т.п. неприемлемого; форма развлекательной литературы, предполагающей абсурдность (поэзия нонсенса)». Похожее определение находим в словаре Уэбстер («Webster's Ninth New Collegiate Dictionary», 1983): «Слова или язык, не имеющие смысла или выражающие непонятные идеи». «Нонсенс» как прилагательное наделяется значением «произвольно сгруппированных звуков речи или символов». В словаре также дается отдельное определение поэзии нонсенса (nonsense verse): «юмористические или эксцентричные стихи, описывающие необычных персонажей или необычные события и часто содержащие употребляемые, но бессмысленные слова». В «Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» поэзия нонсенса рассматривается как «неприятие того, что многие считают логичным или обыденным, и следование обычаям совершенно другой вселенной; в сущности, поэзия эскапизма, создающая автономный мир, жизнь в котором протекает по своим законам и который здравомыслящие люди никогда не смогут понять»³.

В литературоведении нонсенс понимается шире и включает в себя не только поэзию, но и прозу, загадки, палиндромы и каламбуры. Обычно вербальный ряд дополняется визуальным (иллюстрации

к текстам), что позволяет говорить о графическом нонсене. Часто нонсенс соотносится с фэнтези и определяется не только как жанр, но и как литературное направление / модальность (mode). В рамках жанра некоторые исследователи рассматривают нонсенс как особую форму фэнтези⁴. Кроме того, нередко обозначается сходство между нонсенсом, гротеском, сюрреализмом и дадаизмом, которые, как и фэнтези, включают в себя визуальный аспект и подразумевают «столкновение кодов: конфликт с классическим каноном, с условностями, регулирующими отображение реальности, и с принципами трагедии»⁵.

В монографии Э. Сюэлл нонсенс (бессмыслица) противопоставляется смыслу и трактуется как «собрание слов или событий, порядок которых не вписывается в какую-либо опознаваемую разумом систему»⁶. Классиками жанра исследовательница считает Л. Кэрролла и Э. Лира, чьи стихи Э. Стрейчи назвал «изящным искусством» («Fine Art») ⁷. Не соглашаясь со Стрейчи, Сюэлл понимает нонсенс исключительно как логическую игру, разводя нонсенс и поэзию («Nonsense verse is too precise to be akin to poetry»⁸), поскольку «создаваемые в нонсенсе образы не предполагают развития, не перетекают в другие образы и не смешиваются с ними, как это происходит в снах или поэзии»⁹. В своем подходе к нонсенсу Сюэлл следует за психоаналитиками и З. Фрейдом, который полагал, что между реальностью и словами стоят мысли и воображение, и именно игра с мыслями, а не со словами ведет к созданию нонсенса¹⁰.

Другим типом исследования нонсенса как особого феномена, выходящего за рамки литературы, является социологический подход. По мнению С. Стюарт, путь от здравого смысла (commonsense) к бессмыслице проходит через четыре уровня текстуальности: реализм, миф, иронию и метаповествование. Метонимические и метафорические изменения происходят внутри каждого уровня, поэтому здравый смысл легко может быть трансформирован в нонсенс, из чего исследовательница делает вывод, что «нонсенс — это некое действие (activity), сходное с игрой и метафорой в их способности деконтекстуализировать высказывание, обращая его в парадокс»¹¹. Однако метафора, в отличие от нонсенса, «не нарушает правил семантики, а лишь создает множественность значений»¹². Сопоставляя нонсенс с дадаизмом и сюрреализмом, С. Стюарт называет нонсенс «наиболее радикальной формой метаповествования»¹³.

Часто нонсенс воспринимается как «зеркальное отражение смысла»¹⁴ <...>, его утонченное ниспровержение, призванное, тем не менее, скорее подчеркнуть, нежели разрушить его. Изначально состоящий из ряда элементов нонсенс содержит в себе юмористический абсурд с двойным или расщепленным значением, контрастность, инверсии и зеркальные образы. Нонсенс — это мир, перевернутый с ног на голову и вывернутый наизнанку; это абсурдные взаи-

мосвязи между предметами, противопоставление совершенно ординарных, но несовместимых идей или объектов с целью достижения комического эффекта. В нонсесе используются гиперболы, переносные значения слов, воспринимаемые как прямые, и логика как основа заведомо нелогичных событий (например, безумное чаепитие) — обыденная жизнь вперемишку с необычным»¹⁵.

Таким образом, рабочим определением нонсенса может служить дихотомия многозначных слов при одновременном отсутствии какого-либо значения, нарушение языковых, логических и структурных принципов, особая организация текста с использованием пародий, анаграмм, палиндромов, каламбуров и т.п. Основными чертами жанра нонсенса будут его мозаичность, ассоциативность и парадоксальность, подразумевающие некоторую произвольность в использовании слов и образов.

Происхождение и история изучения жанра

Первые рецензии на «Книгу нонсенса» («The Book of Nonsense», 1846) Э. Лира, основателя английской поэзии в жанре «нонсес», в один голос соотносили его стихи с «детскими рифмами» («Nursery Rhymes»), не признавая за Лиром оригинальности. Действительно, жанр «нонсенса» уходит своими корнями к английскому фольклору и, в частности, именно к «Nursery Rhymes» — жанру, историю изучения которого стоит обозначить — хотя бы пунктиром.

Собирание и публикация текстов Nursery Rhymes в Англии начались в первой половине XVIII века с опубликования в 1744 году «Tommy Thumb's Pretty Song Book», переизданной позднее в 1771 и 1788 годах. Вслед за этой книгой во второй половине XVIII века последовали такие сборники, как «Gammer Gurton's Garland» (1783), который был значительно дополнен и включал уже более 140 стихов в переиздании 1810 года. Традиционное название Gammer Gurton восходит к 1566 году, когда старинная комедия под названием «Gammer Gurton's Needle» была чрезвычайно популярна. Наиболее часто ассоциируется с текстами традиционных английских детских стихов имя матушки Гусыни. Оно впервые встречается в сборнике 1780 года «Mother Goose's Melody, or Sonnets for the Cradle, containing the most celebrated songs and lullabies of the Old British Nurses», переизданном в 1785, 1799, 1803, 1890 годах. Вероятнее всего, имя «матушка Гусыня» было позаимствовано издателями сборника детских стихов у названия сборника сказок Ш. Перро «Contes de ma Mère l'Oye» (1697; «Tales of My Mother the Goose»).

Среди значительных публикаций XIX века, посвященных этой традиции и ее изучению, выделяется исследование Б. Кера «Essay on

the Archaeology of Popular English Phrases and Nursery Rhymes» (1834), в котором он впервые применяет термин Nursery Rhymes и рассматривает традиционную детскую поэзию в историческом ключе. В 1843 году выходит книга Дж.О. Хэлливелла-Филлипса «Nursery Rhymes of England, Obtained Principally from Oral Tradition»; в 1849 году он публикует издание песенок, куда были включены также и сказки, — «Popular Rhymes and Nursery Tales». Обе эти книги явились первым более или менее полным изданием английских народных стихов, сказок, загадок, головоломок, парадоксов и песен, показавшим многообразие и универсальность английских поэтических форм. В конце XIX века выходят «The Nursery Rhyme Book» (1897), «The Counting-out Rhymes of Children» (1888) и «A Book of Nursery Rhymes» (1895), составленные соответственно А. Лэнгом, Г. К. Болтоном и С. Бэринг-Гоулд.

В начале XX века становится популярной идея о том, что в текстах Nursery Rhymes отражаются различные этапы развития социальной истории: в них представлены обряды и церемонии языческого прошлого, песни, романтические баллады, мифологические сюжеты, а также встречаются упоминания о реальных исторических лицах и действительно происходивших когда-то событиях (в соотношении с реальными лицами и событиями сегодня нередко анализируются и лимерики Э. Лира).

С 1905 по 1908 годы в Бэллиол Колледже Оксфордского университета небольшая группа молодых людей, включавшая Максвелла Бирбома, Джулиана Хаксли, Роналда Нокса и Альберта Мэйсона Стивенса, формируют клуб, члены которого должны были с научной скрупулезностью и серьезностью представлять исследования о малоизученных, необычных и бессмысленных жанрах и темах в литературе. А.М. Стивенс избирает в качестве объекта изучения «Песни Матушки Гусыни». Результатом его исследования явилась книга «The Nursery Rhyme: Remnant of Popular Protest», опубликованная его сыном в 1968 году. А.М. Стивенс впервые соотносит «детские рифмы» с жанром «нонсенса»¹⁶, открывая в них исторический подтекст и сатиру, со временем утратившие свое первоначальное значение. Популярность Nursery Rhymes Стивенс усматривает в их «англосаксонских корнях: любви к аллегориям, загадкам и двусмысленностям»¹⁷.

Связь «нонсенса» с детскими стихами отмечает и В. Сэквилл-Уэст, говоря об их «эластичности, фарсовости, прозрачной забавности и веселости, излучающей нонсенс»¹⁸. Автор Nursery Rhymes — всегда новатор, создатель характеров и ситуаций, играющий ими, как фокусник. В мире детских стихов «мужчины и женщины ходят на головах, а кони и машины путешествуют вверх ногами так же легко, как мухи по потолку. Детские стихи посрамляют реальный мир, где количество того, что может произойти, непременно должно

быть ограничено, с сопутствующей этой ограниченности скукой, проистекающей из предсказуемого»¹⁹. В то же время В. Сэквилл-Уэст соотносит *Nursery Rhymes* со «взрослой», серьезной поэзией, замечая, что обе эти разновидности Поэзии могут содержать в себе элементы нонсенса, и приводит в качестве примера строку из «Старого Морехода» Колриджа: «в девяносто девять раз выше луны»²⁰.

Научное изучение традиционных английских детских песенок и стихов было продолжено в середине XX века исследователями И. и П. Оупи, посвятившими около сорока лет совместной работы английскому фольклору. Созданный ими в 1951 году монументальный труд «Оксфордский словарь традиционных детских стихов» («*The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*») является по сути академической антологией, куда вошли не только 550 самых известных детских песенок, но и подробнейшие комментарии к ним, содержащие фольклорные, антропологические и исторические сведения: историю устного бытования, ссылки и аллюзии в старых текстах, индоевропейские параллели, лингвистические особенности, иллюстрации, современные версии и пр.

Вернемся к «Книге Нонсенса» Э. Лира: связывая ее с *Nursery Rhymes*, первые рецензенты не хотели признавать за Лиром оригинальности. Так, например, обозреватель «Сандей Ревью» усмотрел в «Книге нонсенса» «устойчивый абсурдизм» и назвал ее «перепечаткой старых добрых детских рифм»²¹. Даже и современные исследователи порой называют поэзию Э. Лира всего лишь литературной разновидностью *Nursery Rhymes* (например, Г. Деламар). Исследовательница отмечает, что стихотворения Э. Лира были включены в поздние редакции «Песен Матушки Гусыни»²². И если в настоящее время для большинства ученых, да и читателей, не составляет труда отличить лимерик Э. Лира от фольклорных детских стихов, то в XIX веке без обозначения авторства рядовому читателю сделать это было чрезвычайно сложно²³. В конце XIX века авторский «нонсенс» и *Nursery Rhymes* воспринимались как единое целое, и осознание «нонсенса» как особого поэтического жанра произошло позднее²⁴.

Но в настоящее время большинство исследователей согласно, что *Nursery Rhymes* — лишь одна, хотя и немаловажная, из питающих нонсенс традиций. Так, нельзя не учитывать литературные корни нонсенса. Их можно проследить, начиная с эпохи Ренессанса — в синтаксических лабиринтах Ф. Сидни, загадочных символах Э. Спенсера, изощренных сюжетах и стилистике трагедий мести. Именно в эту эпоху выкристаллизовываются особенности английского национального гения: островного, чудаковатого, эксцентричного, абсолютно неклассического, вырабатывающего свои каноны и нормы²⁵. К XVIII веку иррациональность, ироничность и пародийность английской литературы достигают своего апогея. Несмотря на то, что

Просвещение возвело Разум в абсолют, английская литература сумела остаться не до конца покоренной рационализмом²⁶.

Дж. Свифт в «Путешествиях Гулливера» показывает пугающую многоплановость языка, а потому — его ненадежность, невозможность точного выражения мыслей и смыслов. Язык у Свифта — всего лишь племенная принадлежность, а вместе с тем средство взаимонепонимания (так, диалекты лиллипутов и блефуску не имеют ничего общего, и послы обеих империй вынуждены обращаться к Гулливеру через переводчиков). Поскольку значения слов относительны, лингвистическая точность невозможна, это приводит к «схеме, полностью уничтожающей все какие бы то ни было слова» («Scheme for entirely Abolishing all Words whatsoever»)²⁷, а художественная изощренность ведет к искажению их значений.

«Путешествия Гулливера» часто рассматривались как типичное августианское произведение, порождение своего времени. Их принято было интерпретировать как трактат о человеке и человеческих ошибках и глупостях. XX век предложил иное прочтение: «Путешествия Гулливера» — «учебник лингвистических ошибок, энциклопедия непонимания. <...> Свифт в своих книгах провозглашает конец классической традиции в литературе, заново разыгрывая разрушение Вавилонской Башни и превращение нашей речи в жаргон, а языка — в неудобопроизносимые неологизмы, подтверждением чему служат названия местностей в “Путешествиях Гулливера” и служение Джека из “Сказки Бочки” божеству, называемому “Вавилоном одними, и Хаосом — другими”»²⁸. Дж. Свифт, таким образом, явился предшественником номиналистской фэнтези, продолжением которой станут «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла²⁹.

В начале XIX века из-за отсутствия высококачественной детской литературы (в журнале «Гувернантка» детская писательница Марта Шервуд предостерегала от опасностей и аморальности волшебных сказок³⁰) три взрослые книги овладевают вниманием юных читателей — «Путь паломника» (1671) Дж. Беньяна, «Робинзон Крузо» (1719) Д. Дефо и «Приключения Гулливера» (1726) Дж. Свифта. Все три произведения давали пищу детскому воображению и стали прочитываться не как притчи или интеллектуальная сатира, а прежде всего как романы приключений. Позднее появились специальные детские версии «Робинзона Крузо» и «Путешествий Гулливера», и именно эти книги заложили основные принципы викторианской детской литературы. Поскольку в Викторианскую эпоху культ детства вошел в моду, постепенно начала формироваться непосредственно детская литература. Как заметил Ф. Ариес, «каждому периоду истории соответствовал особый возраст: юность стала привилегией XVII столетия, детство — XIX, подростковость — XX»³¹. Именно в XIX веке детство начинает привлекать внимание крупных писателей. Появляются «Оливер Твист», «Крошка Доррит», «Домби и сын»

Ч. Диккенса, «Джейн Эйр» Ш. Бронте, «Алисы» Л. Кэрролла, детская поэзия Ю. Филда и, конечно, Э. Лира³².

Нонсенс Эдварда Лира

Обозначив две основные тенденции, подготовившие появление «Книга нонсенса» Э. Лира, поговорим, наконец, о самой этой книге. Она дала название жанру, которое постепенно закрепилось в литературоведении не только по отношению к поэзии, но и к прозе. Первоначально Э. Лир использовал «нонсенс» для общения с друзьями — как с детьми, так и со взрослыми. Свою карьеру поэта и художника нонсенса он начал в замке Ноузли, развлекая детей графа забавными стихами и сопровождающими их картинками (часть стихов, вошедших в «Книгу нонсенса», была создана с 1832 по 1836 годы). Однако со временем его все чаще стали приглашать в гостиную, и стихи Лира «переросли» детскую. После выхода «Книги нонсенса» Лира приятно поразило, что его стихи начали цитироваться в парламентских речах и разошлись по всему миру, полюбоившись не только детям, но и взрослым. Самым привлекательным в нонсенсе Лира, пожалуй, было то, что «он не создавал мира нонсенса в воображении, он находил его в повседневной жизни»³³.

В отличие от Лира-живописца, скрупулезно работавшего над своими полотнами и обращавшего внимание на каждую деталь, Лир-поэт писал свои стихи спонтанно, не прибегая к последующему редактированию и не обдумывая их тем и сюжетов. В 1863 году он признался одному из своих друзей: «Временами нонсенс так и брызжет из меня — новая книга будет готова к следующему году»³⁴.

Источником вдохновения для Лира послужил сборник юмористических стихов «Анекдоты и приключения пятнадцати джентльменов» («Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen», 1822), начинавшийся пятистишем:

There was a sick man of Tobago
Liv'd long on rice-gruel and sago;
But at last, to his bliss,
The physician said this —
'To a roast leg of mutton you may go'

(Жил да был больной человек из Тобаго, // Питавшийся одним жидким рисом да саго; // Но наконец к его счастью, // Доктор сказал так: // «Можете переходить на жареную баранью ногу»)

За этим типом стиха закрепилось название «лимерик». Э. Лир считал лимерик синонимом нонсенса³⁵.

Все лимерики Лира начинаются с «Жил да был» и повествуют о существовании необычного во всех отношениях человека: его внешность, поведение, ситуации, в которых он оказывается, выделяют его из толпы обывателей и делают заметным и занимательным для окружающих. Лир создал тип персонажа, который будет заложен в основу классификации героев «нонсенса»: «людей второго сорта (детей, слуг, безумцев), хронически дурашливых, веселых и шаловливых»³⁶. Герои стихотворений Лира — эксцентрики. Большинство из них поэт поселил в странах, где он бывал. Используя названия реальных стран и местностей, Лир усиливает парадоксальность ситуаций, соединяя действительное с вымышленным.

И. Харк подсчитала, что в своих стихотворениях Лир чаще описывает пожилых людей, нежели молодых, что «вызвано желанием порадовать детскую аудиторию шалостями причудливых взрослых». В этом она видит главную отличительную черту лимериков Лира от детской литературы начала XIX века, в которой «предпринимались попытки преподать моральный урок о плохом поведении молодых людей»³⁷. Дж. Вуллшлагер, напротив, считает изображение мира взрослых в произведениях Э. Лира и Л. Кэрролла результатом протеста и неприятия викторианских условностей, которые казались обоим авторам абсурдными³⁸.

В своих стихотворениях Лир противопоставляет эксцентрика («There was a man...») обществу («people of ...» или «they»), на что обращают внимание большинство исследователей поэта, причем одним из первых, кто поднял эту проблему, был О. Хаксли, отметивший, что «они» Э. Лира воплощают все худшее, что есть в обществе³⁹. Дж. Оруэлл, солидарный с Хаксли относительно интерпретации общества в лимериках Лира, указал на жестокость толпы, которая «раздавила» бедного Старика из Уайтхевена только за то, что он танцевал кадрили с вороном⁴⁰:

There was an Old Man of Whitehaven,
Who danced a quadrille with a raven;
But they said, «It's absurd
To encourage this bird!»
So they smashed that Old Man of Whitehaven⁴¹.

Оруэлл находит множество подобных примеров в стихотворениях Лира, не считая его при этом сатириком. Он называет Лира первым поэтом нонсенса, видя в его лимериках не только социальную заостренность, которую Оруэлл очень ценил, но и капризность, игровое начало и бурлеск — черты более характерные для нонсенса, нежели для сатиры.

Современник Хаксли и Оруэлла А. Дэвидсон писал: «Лир подразумевает целый мир под пресловутым “они”! “Они” — это общест-

венное мнение, тоскливый голос человеческой заурядности. "Они" постоянно вмешиваются в свободу индивидуума: "они" сплетничают, "они" проклинают, "они" обвиняют, устанавливают условности и практически никогда не бывают милосердными»⁴².

Часто «они» указывают герою стихотворения на его неуклюжесть, непохожесть на других, а значит — неуместность:

There was an Old Man of Melrose,
Who walked on the tips of his toes;
But they said, «It ain't pleasant
To see you at present,
You stupid Old Man of Melrose»⁴³

(«Жил да был старик из Мелроуза, // Который ходил на цыпочках; // Но они сказали: "Нам неприятно смотреть на Вас сейчас, // Старый дурень из Мелроуза"»).

Или:

There was an old person of Bow,
Whom nobody happened to know;
So they gave him some Soap,
And said coldly, «We hope
You will go back directly to Bow»⁴⁴

(«Жил да был старичок из Боу, // Которого никто не знал; // Поэтому ему дали мыло и холодно сказали: "Надеемся, // Вы уедете обратно в Боу"»).

Если человек иностранец, да еще недостаточно опрятен, то естественно возникает искушение от него избавиться или, на худой конец, предложить ему средства личной гигиены. Описанные Лиром ситуации вполне реалистичны, и лимерики подобного типа балансируют между нонсенсом и сатирой. Нонсенс в данном случае также выступает у Лира как средство преодоления боли, насилия, смерти посредством юмора и обладает одновременно игровой и терапевтической функцией⁴⁵.

Известный исследователь театра абсурда М. Эсслин в главе, посвященной связи нонсенса с драмой абсурда, замечает: «Как в театре абсурда, как в огромном мире человеческого подсознательного, поэзия и жестокость, неожиданная нежность и деструктивность тесно взаимосвязаны в универсуме нонсенса Эдварда Лира»⁴⁶.

Однако Лир не всегда обвиняет лишь общество в злоключениях протагониста, показывая, что порой обе стороны конфликта непереносимы к обычаям и жизненному укладу друг друга:

There was an Old Man on the Border,
Who lived in the utmost disorder;
He danced with the Cat,
And he made tea in his Hat,
Which vexed all the folks on the Border⁴⁷.

(«Жил да был Старичок на границе; // Его жизнь была в полнейшем беспорядке; // Он танцевал с Котом, // Заваривал чай в шляпе, // Что раздражало весь пограничный народец».)

Нередко отношения индивидуума и общества в лимериках Лира вполне гармоничны:

There was an Old Person of Fife,
Who was greatly disgusted with life;
They sang him a ballad,
And fed him on Salad,
Which cured that Old Person of Fife⁴⁸.

(«Жил да был Старичок из Файфы, // Он был ужасно разочарован в жизни; // Они спели ему балладу // И накормили его салатом, // Что исцелило Старичка из Файфы».)

В своих лимериках Лир обращает внимание на множество аспектов: гардероб героя (молодая особа в красном, заботливо натягивающая на голову кожаный чепчик с тремя перьями; Старичок из Брилл, купивший рубашку с огромным жабо), гастрономические наклонности (в стихотворениях часто изображаются миски с определенной едой и человек, ее поглощающий, а желание накормить кого-нибудь символизирует в лимериках любовь и заботу), семейное положение (браки в стихотворениях обычно не очень удачные: например, жена по ошибке запекает мужа в духовке), любовь к животным (Человек из Дандалка учит рыб ходить; Старичок из Дандри преподаёт совам основы арифметики; Старичок из Ниццы гуляет с гусями) и т.д. Особое место Лир уделяет музыке и танцам⁴⁹. Кроме того, как заметил Дж. Лемани: «В иллюстрациях Лира к своим стихотворениям его герои снова и снова танцуют свой балет на цыпочках. Чувство танца присутствует в его иллюстрациях так же часто, как и в самих стихах»⁵⁰. Герои Лира обычно танцуют с животными (кадриль с вороном, танец с котом), играют на различных музыкальных инструментах и поют. Все эти слагаемые образуют неповторимый мир Э. Лира, населенный необычными и эксцентричными людьми, каждый из которых неподражаем и заслуживает одобрения или порицания — и всегда улыбки.

Более длинные стихотворения, вошедшие в «Песни нонсенса» («Nonsense Songs», 1870), отличаются меланхоличностью, а преобладающей темой становится тема путешествий. В отличие от лимери-

ков, где главные герои — люди, проживающие в странах, которые можно отыскать на карте, героями «Песен нонсенса» являются в основном животные или предметы домашней утвари (стол, стул, метла, лопата, кочерга, каминные щипцы), а описываемые Лиром местности (Великая Кромбулианская Равнина или Холмы Чанкли Бор) — целиком плод его воображения. По мнению И. Харк, все стихотворения «Песен» взаимосвязаны и образуют некую единую мифологическую «страну нонсенса» (nonsense land)⁵¹.

Стихотворения из сборника «Забавная лирика» («Laughable Lyrics», 1877) не содержат говорящих животных или говорящие неодушевленные предметы. В них появляются необычные существа, придуманные поэтом. Итак, если проследить эволюцию поэзии Лира, то заметно движение от эксцентричных людей в парадоксальных ситуациях к вымышленной географии и одушевлению неодушевленных предметов и, наконец, к созданию вымышленных существ.

Две поэтические автобиографии — «Как приятно знать г-на Лира» («How pleasant to know Mr. Lear») и «Происшествия в жизни дядюшки Арли» («Incidents in Life of My Uncle Arley») — также написаны Лиром в жанре нонсенса⁵². В первой дается подробное описание внешности, характера, привычек и окружения поэта, «старого безумного англичанина» («crazy old Englishman, oh!»)⁵³. Во второй — в завуалированной форме рассказывается о событиях из жизни Лира. Исследователь его творчества Т. Байром заметил, что под маской загадочного дядюшки Арли прячется сам Лир — «UncLE ARley»⁵⁴.

Созданный Лиром мир нонсенса со своеобразным правописанием (например, использование «x» вместо «ks», «cs», «cts», «cks» в словах типа: «toppix», «remarx», «waterworx» и др. или «eggs» вместо приставки «ex»: «eggspire», «eggsibission») и неологизмами (часто словами псевдо-греческого или латинского происхождения: «Archipelago», «Archipelawent», «Archipelagone», «scroobious», «runcibile» и др.) лег в основу не только поэзии нонсенса, но и «Бессмысленных историй», «Бессмысленного алфавита» и «Бессмысленной ботаники» («Nonsense Stories», «Nonsense Alphabets», «Nonsense Botanies»). Изменяя известные и закреплённые формы языка, Лир показывает изменчивость и подвижность окружающего мира. Играя со словами и побуждая своих читателей к сотворчеству, поэт нередко привносит в игру дидактический элемент.

По мнению И. Харк, неологизмы, изобретенные Лиром, и словесная игра помогали ему «говорить о вещах, о которых слишком болезненно и стыдно говорить на обычном языке <...> Лир умудрился создать алфавит и слова, живущие собственной жизнью, и наделять уже существующие слова дополнительными значениями»⁵⁵. Например, в «Бессмысленной ботанике» демонстрируется, как легко значения отделяются от слов: поскольку научные термины непонятны обывателю, растение «Многолюдия вверхногония» («Manyureep-

lia Upsidownia») представляет собой не что иное, как длинный стебель с подвешенными на нем вниз головой людьми. Часто звук, а не смысл, доминирует в нонсесе, а язык одухотворяется, создавая новую, независимую реальность.

В своей поэзии Э. Лир нередко использовал пародию, что является одной из характерных черт нонсенса. «Весь нонсес, — по замечанию Леманна, — пародия или переворачивание с ног на голову строгого и рационального мира, в котором нам приходится жить, и, таким образом, моментальное освобождение от его оков»⁵⁶. Правда, в отличие от последователей, Лир не имитировал пародийно Вордсворта, Саути, Теннисона и др. и не давал прямых отсылок к их лирике, он просто превращал их поэзию в нонсес.

Последующие поколения писателей активно пользуются достижениями Э. Лира. Дж. Рескин, чьи литературные предпочтения существенно влияли на культурное сознание викторианской Англии, назвал его одним из лучших английских писателей: «Я поставлю его первым среди ста моих любимых авторов»⁵⁷. А. Теннисон написал ему посвящение⁵⁸, а после смерти Лира — эпитафию.

В XX веке творчество Лира вдохновило целую плеяду поэтов (Х. Беллока, Т.С. Элиота, Э. Ситуэлл, Р. Кипплинга, М. Пика и др.) на создание стихотворений в жанре нонсенса. О. Хаксли не уставал перечитывать его лимерики: «Когда обстоятельства в силлогической убедительности складываются так, чтобы доказать, что жизнь не стоит того, чтобы жить, я беру Лира и нахожу в нем утешение и поддержку. Я читаю его и понимаю, как хороша жизнь, потому что с Лиром я волен быть таким непоследовательным, как мне хочется»⁵⁹. Д. Г. Лоуренс, определяя свое личностное и художественное неприятие Первой мировой войны, использует стихотворение Лира «Сова и Кот», чтобы показать ее абсурдность: «Я вне зоны войны. Я считаю себя слишком ценным существом, чтобы даром подставляться под немецкие пули забавы ради. Я бы не пошел воевать и для создания военной поэзии. Лучшее, что бы я предложил на эту тему, было бы в духе "Сова и кот по морю плывут / В красивой зеленой лодке" — и я знаю, мне не заплатили бы за это сотню долларов»⁶⁰.

В 1939 году У.Х. Оден посвятил Лиру стихотворение, проникнув в самую суть его поэзии. Заканчивается оно словами «Он стал страной» («He became a land») ⁶¹. Этой емкой фразой Оден подвел итог вековой дискуссии, показав, насколько значим и влиятелен Лир для литературы XX века⁶².

Логика нонсенса: Льюис Кэрролл

Другой, не менее значимой страной нонсенса на карте английской литературы стали сочинения Л. Кэрролла. Интерес к слову и

его потенциалу проявился у него еще в детстве, когда он создавал домашние журналы «Пасторский зонтик» и «Мешанина». Появившаяся в «Пасторском зонтике» сказка «Трость судьбы» («The Walking-Stick of Destiny») явилась первым шагом молодого Чарлза Доджсона к созданию нонсенса. Сказка сопровождалась иллюстрациями, состояла из восьми глав с семидесятью пятью сносками, которые должны были привнести в нее элемент тайны. Сюжет сказки запутан, и поднятые в ней вопросы остаются без ответов. В последней главе читателю сообщается, что история рассказана, а в сноске дается комментарий: «Многие напрасно спрашивали автора: "Что он создал?" Он не знает»⁶³. В сказке отсутствует последовательность и характерная для традиционной литературы того времени структурированность. Она построена на обыгрывании упорядоченности и хаотичности, ожидании разрешения конфликта и тщетности этих ожиданий. Автор приглашает читателя в лабиринт двусмысленностей и словесной игры, найти выход из которого равносильно решению головоломки.

Уже в детских стихах, опубликованных в домашних журналах, просматриваются будущие стихотворения из «Алисы» и «Джабберворки». Большинство из них — пародии на известных поэтов XVIII–XIX веков (И. Уоттса, Т. Гуда, Т. Мура, У. Вордсворта, А. Теннисона и др.). В «Джабберворки» прослеживается пародия на сентиментальную песню У. Ми «Алиса Грей». Практически все стихи Кэрролла из двух «Алисы» обязаны своим происхождением творчеству других поэтов. Причем в одних случаях Кэрролл использовал весь текст оригинала, в других — только фабулу, в третьих — размер, а иногда основой для пародии служила одна-единственная строка подлинника. По замечанию Б.Л. Кларк, «все "пародии" Кэрролла представляют собой некий континуум: от истинных пародий, подобных пародии на Уоттса⁶⁴, до имитаций оригинала, необязательно являющихся сатирой, и до простых отголосков, которые вообще вряд ли могут быть соотнесены со своим оригиналом»⁶⁵.

«Алисы» Л. Кэрролла продолжают традиции английской народной сказки, детских стихов и дидактической литературы XVIII века. В сказках Кэрролла находят цитаты из «Энеиды» Вергилия и «Божественной комедии» Данте. Кроме того, Кэрролл использует топоры и формы современной ему литературы (такие, как «перевернутый мир», зеркало, сон), где его предшественниками были английские романтики, детская писательница Энн Тэйлер, Дж. Рескин, У. М. Теккерей, Дж. Макдональд, с которым Кэрролла связывала многолетняя дружба, Ч. Кингсли, Э. Лир и др.

«Король Золотой Реки» Дж. Рескина, хотя и названный им самим «достаточно хорошей имитацией Гримма и Диккенса, смешанной с собственным истинно альпийским ощущением», стал первым произведением, стирающим границу между взрослой и детской ли-

тературой⁶⁶. В основу повести Рескина положена германская мифология и германский и английский фольклор. В «Розе и кольце» У.М. Текерея используется пантомима, также восходящая к фольклорной традиции. «Водные дети» Ч. Кингсли утверждают волшебное начало в обыденной жизни, а атмосфера сказочности противопоставляется просвещенческому дидактизму XVIII века. В сказочных повестях «Принцесса и гоблин» и «Принцесса и Керди» Дж. Макдональда представлен «мир наизнанку и перевернутый мир»⁶⁷. В «Стуле и столе» и «Семи семьях, живших на побережье озера Пиппл-Поппл» Э. Лир также описывает мир наоборот. Все эти повести вышли за несколько лет до «Алисы», подготовив почву для их появления.

В Стране Чудес и Зазеркалье, созданных Л. Кэрроллом, нет ничего невозможного. Чудеса, происходящие с Алисой, постоянно изумляют и озадачивают ее саму и читателей. Мир Кэрролла — это мир противоречий, загадок, каламбуров; мир строгих правил и анархии. В нем нет последовательности. В «Алисе в Зазеркалье» Л. Кэрролла бабочка («Butterfly») превращается в летающий бутерброд («Bread-and-Butter-Fly») с крыльями из хлеба с маслом и кусочком сахара вместо головы. Обе сказки состоят из разрозненных встреч Алисы с обитателями Зазеркалья и Страны Чудес, где, как замечает Чеширский Кот, «все не в своем уме»⁶⁸. Именно эти безумцы и создают «изнаночный мир с его нарочито подчеркнутой нереальностью»⁶⁹, который составляет суть нонсенса.

Развитие сюжета двух «Алис» подчинено языковой игре. Герои постоянно обсуждают значение слов, убеждаясь, что язык не в состоянии выразить того, что подразумевалось сказать: «“Лучше промолчать”, — подумала Алиса. На этот раз, так как она не произнесла ни слова, никто ничего не сказал, но, к величайшему ее удивлению, все хором подумали <...> Лучше промолчи! Знаешь, сколько стоит разговор? Тысячу фунтов — одно слово!»⁷⁰ Д. Рэкин назвал сказки Кэрролла «комическим мифом о неразрешимой человеческой проблеме: поиске смысла в бессмысленном мире»⁷¹.

Льюис Кэрролл всегда был чрезвычайно популярен, не уступая в популярности У. Шекспиру (в XIX веке) и Дж.Р.Р. Толкину (в XX веке). Уже в XIX веке рейтинг «Алисы в Стране Чудес» был необычайно высок⁷². А к середине XX века в одной только Великобритании насчитывалось более семидесяти различных изданий «Алисы». Сказка переведена на сотни языков, включая турецкий, бенгали, майори, суахили⁷³. Со времени выхода «Алисы» появилась целая «алисоиндустрия» («Alice industry», термин Мортон Коэна): иллюстрации из книг Л. Кэрролла стали использоваться на коробках с печеньем, чайниках, шахматах, часах, наперстках, ювелирных изделиях, дневниках, футболках и т.п. В рамках рекламной кампании

1920-х годов фирма «Гиннес» выпустила рождественские буклеты на темы «Алисы», в которых персонажи из сказки рекламировали знаменитое пиво⁷⁴. Читателям хотелось обладать не только книгами, но и как можно большим количеством вещей, связанных с ними. Так постепенно происходила мифологизация «Алис».

В некрологе Льюиса Кэрролла в «Дэйли Мэйл» говорилось: «“Алиса” и “Снарк” останутся с нами навсегда». «Он [Льюис Кэрролл] более чем заслужил эпитет “уникальный”. Голоса, которые он заставил зазвучать в Королевстве Нигде, не умолкнут, пока на языке Шекспира продолжают говорить», — вторил «Дэйли Телеграф». В «Дэйли Ньюс» Кэрролл был назван национальным гением, а его «Алисы» — непревзойденными шедеврами⁷⁵. Когда решили создать памятник Л. Кэрроллу, пожертвования поступили не только от рядовых почитателей его творчества, но и от королевской семьи, Дж. Мередита, Дж. Макдональда, А. Мейнелл, Дж. К. Джерома, Р. Блэкмора, семьи Россетти и других именитых писателей и деятелей искусства⁷⁶.

«Нонсенс» Л. Кэрролла, его логические задачи, загадки, головоломки предвосхитили появление семиотики и лингвистического анализа, а влияние его творчества прослеживается в произведениях многих писателей, творивших после него. С 1869 по 1930 год вышло более двухсот «альтернативных Алис». Этот период вполне можно назвать золотым веком популярности Л. Кэрролла и его книг. Причем в отличие от более поздних имитаций, содержащих только отсылки к кэрролловским «Алисам», в более ранних (до 1930-х годов) сохраняются структура, мотивы и темы, предложенные Кэрроллом, хотя разрабатываются они по-разному. Среди сказок, написанных по следам «Алис», были «Говорящие подобия» («Speaking Likenesses», 1874) Кристины Россетти, «Новая Алиса в старой Стране Чудес» («A New Alice in the Old Wonderland», 1895) Анны М. Ричардс, «Клара в Стране Ошибок» («Clara in Blunderland», 1902) Кэролайн Льюис, «Страна только сейчас» («Justnowland», 1912) Эдит Несбит, «Дядюшка Уиггили в Стране Чудес» («Uncle Wiggily in Wondereland», 1916) Хауарда Р. Гариса, «Дэвид Блайз и голубая дверь» («David Blaize and the Blue Door», 1919) Э.Ф. Бенсона и многие другие. По мотивам «Алисы в стране чудес» написана пьеса К. Хэмптона «Приключения Алисы под землей» (1994), среди персонажей которой введен и сам Ч. Доджсон.

XX век: от нонсенса к абсурду (на примере Т.С. Элиота)

Л. Кэрролл стал одним из самых цитируемых авторов еще в XIX веке. В XX веке «нонсенс» оценили как выражение духовной свобо-

ды, заявленной Викторианским веком. Наиболее непосредственное влияние Кэрролл оказал на детскую литературу. Без аллюзий на «Алису» не обходится практически ни одна детская книга, вплоть до книг Дж. К. Роулинг, которые ими изобилуют. Л. Кэрролла постоянно поминают авторы «шпионских романов». У героев Л. Дейтона не в чести детективы, зато в трудную минуту помогают советы персонажей Кэрролла, как например: «Начни сначала... Дойди до конца. Потом остановись». Мотив пешки, которой не жаль пожертвовать, — один из повторяющихся в романах Дж. Ле Карре; абсурдность проводимых в них операций напоминает мир зазеркалья с постоянными аллюзиями на Кэрролла.

Но прежде всего печатью Кэрролла и Э. Лира отмечена модернистская литература. Эдит Ситуэлл в стихотворном цикле «Фасад» совместила приемы их детских стишков с приемами символизма. Как продолжение традиции Лира и Кэрролла написан сборник стихов Т.С. Элиота «Старый Опоссум. Практическое котоведение» (1939, мюзикл «Кошки», 1982). Как и Кэрролл, который был писателем, профессиональным математиком, логиком и священником, Элиот сочетал в себе поэта, банковского служащего и христианина⁷⁷. Т.С. Элиоту особенно близка пародийность как одна из черт кэрролловского нонсенса. Свою автобиографию, например, он начинает парафразом из Э. Лира: «Как противно познакомиться с Г-ном Элиотом!» Элиот также признавался, что розовый сад, которым открываются «Четыре квартета», был позаимствован из «Алисы в Зазеркалье»⁷⁸. Главный образ сборника элиотовской религиозной лирики «Четыре квартета», образ сада, обязан своим появлением сказке Кэрролла, но постепенно он перерастает в райский розовый сад, восходящий к Данте, понять которого, как отмечает Элиот, можно только пройдя через зазеркалье⁷⁹.

В январе 1933 года, во время своего визита в Америку, Элиот прочитал лекцию «Эдвард Лир и современная поэзия», в которой он сравнил Лира с А. Теннисоном, А.Ч. Суинберном, С. Малларме и Л. Кэрроллом. Он выделил четыре типа поэтов, в чьем творчестве ставится проблема смысла. Среди них — те, кто что-то подразумевают; те, кто думают, что что-то подразумевают; те, кто ничего не подразумевают («поэзия ради поэзии») и странные («obscure») поэты. Так, Суинберн, по мнению Элиота, искусно использует эмоциональную сторону слова и ритмику, не принимая в расчет интеллектуальную сторону, поэтому в его поэзии смысла не больше, чем в поэзии Лира. И если поэзия Суинберна предлагает лишь иллюзию глубокомысленности там, где нет смысла, то поэзия Лира вообще не предполагает никакого смысла. Малларме практически нечитабелен даже для французов, но его поэзия, будучи сложной для восприятия, пробуждает эмоциональный отклик, и ей можно наслаждаться. Лира и Кэрролла Элиот, вслед за Честертоном, представляет диаметрально

противоположными поэтами и относит их творчество к четвертой («obscure») категории. Поэзию Теннисона Элиот называет поэзией «чистой музыки», и в этом отношении она ничем не превосходит поэзию Лира⁸⁰. И все же, несмотря на то, что Элиот высоко оценивает поэзию Лира, он все же полагает, что Лиру недостает критичности, и, как следствие, он излишне сентиментален⁸¹.

Х. Кеннер в своей монографии об Элиоте заметил, что Э. Лир оказал на стихотворение «Любовная Песнь Дж. Альфреда Пруфрока» большее влияние, нежели А. Теннисон или А.Ч. Суинберн. Когда журналист спросил Элиота, какие скрытые смыслы присутствуют в его «Пруфроке», Элиот ответил, что в стихотворении нет никаких дополнительных смыслов, и выражают стихи ровно то, что в них описано⁸². В «Пруфроке» Элиота присутствует скорее «дух смысла, нежели сам смысл» (Э. Шнайдер). В создании такого типа стихов комическим наставником Элиота становится Лир:

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled

(«Я старею... Я старею... / Засучу-ка брюки поскорее». — Пер. А. Сергеева)⁸³.

В этих строках прочитывается влияние Лира. Да и сам Пруфрок, комически размышляя не над состоянием традиции, а над тщетностью своего собственного творческого самовыражения, по замечанию Кеннера, походит на Э. Лира⁸⁴. Все стихотворение проникнуто переходами от трагического («There will be time to murder and create, / And time for all the works and days of hands / That lift and drop a question on your plate») к комическому:

And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'
Time to turn back and descend the stair,
With a bold spot in the middle of my hair —
(And they say: 'How his hair is growing thin!')

(«И, конечно, будет время / Удивиться: “Разве я посмею?” и “Разве я посмею?” // Обратить вспять время и спуститься по лестнице // С проплешиной на голове // (А люди скажут: “Его волосы редеют”»)⁸⁵.

Подобно тому, как в XIX веке нонсенс стал прорывом из чопорной серьезности, использование элементов нонсенса в XX веке дало Элиоту возможность вывести глубинные философские проблемы на уровень обыденности, и, как это ни парадоксально звучит, еще более заострить их.

Даже «Бесплодную землю» известная исследовательница нонсенса Э. Сюэлл считает достижением «чистого нонсенса», полагая, что Элиот использует «классический» нонсенс (включая его установку на интеллектуальность) для контроля над «высшей» поэзией. Фрагментарность же, присущая модернизму, не что иное, как характерная для нонсенса дискретность поэтических образов: «один плюс один плюс один», как говорит Красная Королева, пользуясь рабочим термином нонсенса⁸⁶. Организующим звеном элиотовской поэмы являются шахматы. Как и в «Алисе в Зазеркалье» Кэрролла, шахматная символика у Элиота проецируется на человеческие отношения, низводя их до игры⁸⁷. Как и «Охоту на Снарка» («I said it in Hebrew, I said it in Dutch, // I said it in German and Greek»), поэму Элиота отличает мультилингвизм. Использование канонов жанра нонсенса в «Бесплодной земле» позволяет Элиоту достичь беспристрастности и аналитичности, вывернуть мир наизнанку, чтобы показать его суть.

С начала XX века практически ни одна поэтическая антология не обходится без нонсенса. У.Х. Оден включил в свою антологию английской поэзии пародийно-героическую абсурдную поэму Л. Кэрролла «Охота на Снарка», в которой смысл существования оборачивается бессмыслицей. В предисловии Оден отметил, что в ней открывается «тайная комната», в которую поэты прежде никого не пускали. В конце XX века известный художник-иллюстратор Квентин Блейк издал сборник нонсенса, куда, помимо признанных классиков нонсенса XIX века Лира и Кэрролла, включил таких поэтов XX века, как О. Нэш и Э. Хаусман⁸⁸.

XX век между нонсенсом и гротеском (случай Мервина Пика)

Многие писатели XX века брали уроки этого причудливого жанра у Э. Лира и Л. Кэрролла. Чтобы обозначить общую тенденцию, выберем одного из самых интересных интерпретаторов нонсенса XX века — поговорим отдельно о творчестве Мервина Пика, художнике, прозаике и поэте, литературное и художественное творчество которого немыслимы друг без друга⁸⁹. Он писал: «Безумие может быть привлекательным, если оно вызвано воображением, а не патологией. Нонсенс может быть мягким или мятежным. Он может брнечать, как камень в пустой корзине бессмыслицы. Он может взять Вас за руку и увести в никуда. Нонсенс — волшебство, поэтому объяснить его — будь это возможным — значит убить его. Он плавает, ныряет, скачет и возрастает в своей стихии. Он невероятная дичь. Ибо нонсенс не противоречит здравому смыслу ("good sense"), иначе это был бы "дурной смысл" ("Bad Sense"). Нонсенс вообще ничему не противоречит. Он нечто гораздо более редкое. Ежегодно публикуются сот-

ни книг. Здравый смысл присутствует во многих из них, дурной смысл — в подавляющем большинстве, но нонсенс — изумительная редкость, откровение, искусство с большой буквы. Возможно, за полстолетия блеснет своим божественным безумием лишь одна книга, которую мы впоследствии назовем нонсенсом»⁹⁰.

Таким «проблеском» в жанре нонсенс и явились сборники стихов Пика «Рифмы без смысла»⁹¹ («Rhymes Without Reason», 1944) и «Книга Нонсенса» («A Book of Nonsense», 1972), опубликованная посмертно женой писателя.

Первая книга задумывалась для детей (Пик писал ее для своих сыновей), но, как и стихи Э. Лира, получила одобрение у взрослой публики. «Рифмы без смысла» и выполненные в четырех тонах великолепные иллюстрации к ним получили высокую оценку в «Панче» и «Нью Стейтсмене», а известный критик Дж. Бетжамен назвал эту книгу выдающейся⁹².

В «Рифмах без смысла» Пик принимает поэтику нонсенса и, играя словами и их смыслами, мастерски следует канонам жанра. Стихи сборника основаны на ритмическом принципе, и каждое слово влечет за собой последующее, опираясь не на смысл, а на звук. Часто Пик использует необычные эпитеты («чихающее море», «липкая улыбка», «четырепенсиное небо», «сиреневое море» и т.п.). Стихи в этом сборнике обладают строгой ритмичностью и построены на аллитерациях:

Sensitive, Seldom and Sad are we,
As we wend our way to the sneezing sea,
With our hampers full of thistles and fronds,
To plant round the edge of the dab-fish ponds;
Oh, so Sensitive, Seldom and Sad —
Oh, so Seldom and Sad.

(«Мы чувствительны, уникальны и печальны, / Двигаемся в направлении чихающего моря / С нашими котомками, полными чертополоха и пальмовых ветвей, / Для посадки по краям камбалиных прудов; / О, так чувствительны, уникальны и печальны — / О, так уникальны и печальны».)

В сборнике Пик прибегает к форме баллады и куплета, создавая тем самым ложное подобие упорядоченности и осмысленности. Пик признается:

Again! Again! and yet again
I find my skull's too small
For all the jokes that throng my brain
And have no point at all.

(«Снова! Снова! и снова / Я вижу, что мой череп слишком мал, / Для всех шуток, которые вертятся в голове / И которые совсем не имеют смысла».)

Поэзия Пика причудливо сочетает в себе неоромантизм конца 1930-х — начала 1940-х годов и сухость, антиромантичность и академизм поэзии 1950-х годов. Поэты 1950-х годов стали ассоциироваться с группой, впоследствии названной «Движение» («The Movement»), куда входили Эмис, Дэйви, Энрайт, Ганн, Э. Дженнингс, Ларкин и Уэйн, питавшие отвращение ко всему, что воспевали Дилан Томас и У. Р. Роджерс⁹³. Пик дружил с Диланом Томасом, и его творчество оказало на Пика существенное влияние. Риторичность, музыкальность, трагический блеск и глубину Пик унаследовал от своего коллеги и друга, хотя, безусловно, были у него и другие поэтические ориентиры. В частности, У. Блейк⁹⁴, У. Вордсворт, С. Колридж (Пик иллюстрировал его стихи), Э. Лир, Л. Кэрролл и др.

Особенно стоит отметить влияния Блейка и Лира. Пик снимал здание под свою художественную мастерскую неподалеку от церкви, прихожанином которой был Блейк. Как Блейк и Лир, Пик был художником и поэтом, и оба дара взаимодополняли друг друга. У Блейка Пик позаимствовал гравюрный подход к иллюстрации⁹⁵, глубину и драматизм образов; у Лира — детскую непосредственность и карикатурность. Блейковская емкость в сочетании с лировской легкостью во многом определяют тип иллюстраций к «Рифмам без смысла» и «Книге нонсенса».

Небольшая по объему «Книга нонсенса» писалась Пиком на протяжении тридцати пяти лет. Большинство стихотворений носят балладный характер и сюжетны. Причем сюжет каждого стихотворения уникален, и общей тематики в книге нет. Сюжеты сборника варьируются. Это и причудливая двадцатикуплетная автобиографическая баллада о карлике из Баттерси («The Dwarf of Battersea»), которого пронзают кистью, и он меняет цвета от белого к желтому, черному и красному, а также баллада «Тети и дяди» («Aunts and Uncles»), также затрагивающая тему метаморфоз. Это и стихотворения о растениях («An angry cactus does no good», «The trouble with geraniums») и насекомых («Little spider», «O little fly»). Это и стихотворения о бьющихся над загадками бытия индивидуумах («It worries me to know...», «I cannot give the reasons», «O love! O death! O ecstasy!», «I have my price», «Lean sideways on the wind» и др.).

В целом для сборника характерна философская направленность, и то, что представляется на первый взгляд смешным и нелепым (например, странный, фантазмагорический мерзкий корень), переходит на более серьезный, метафизический уровень (иллюзорность красоты)⁹⁶. Нонсенс Пика работает по принципу «от смешного до великого один шаг». Так, например, в стихотворении «Нити остаются»

(«The threads remain») повествуется о мысли, которая короче хлопковой нити, но для которой необходимо длительное время, чтобы быть проданной, и которая умирает, не доживая, пока ее купят. Дальше идет автобиографическая часть о типах любви, испытанной лирическим героем, а заканчивается стихотворение пассажем о самопознании:

So now I know myself and I
Can start my life anew,
Half magical, half tragical
And half an hour, or two.

(«Теперь я знаю себя и // могу начать жизнь заново // Полумагически, полутрагически // И в полчаса или двух») ⁹⁷.

Завершается «Книга нонсенса» состоящей из двух частей прозаической зарисовкой («Приключения Футфрута» («Over the Border, or The Adventures of Footfruit» и «The Adventures of Footfruit, or the Enthusiast», 1957), последним произведением автора, возникшим как отклик на опубликованную в «Ивнинг Кроникл» статью об американской компании, проводящей исследования о возможности контроля над человеческим сознанием с целью выработки у людей потребительских желаний и продажи как можно большего количества товаров ⁹⁸. Первая часть предназначалась для радио, вторая — опубликована М. Муркоком в «Нью Уорлдс».

Футфрут — всем довольный и удовлетворенный человек из счастливой пустоши (wasteland), пересекающий границу цивилизованного мира, где религией является материализм, торговцы — священники, а накопительство — главная цель. Все естественные вкусы и запахи запрещены, так как они не приносят прибыли, а обычное человеческое пение заменено «записанной на пластинку неизменной музыкой», поскольку цивилизованные люди не слышат, не видят, не чувствуют ⁹⁹. Цивилизация перевоспитывает Футфрута и возвращает его в счастливую пустошь с тем, чтобы он учил свое племя новому мировосприятию.

Во второй части Футфрут вновь показан движущимся в направлении границы и несущим с собой «паспорт в рай». Он «последняя надежда мира», с будущим — впереди, прошлым — позади, а посередине — наш друг с головой воина, червеобразными ушами и носом, ищущим истину ¹⁰⁰. В истории Футфрута Пик выразил путь современной ему цивилизации, перешагнувшей границу прежних ценностей и создающей новые ценности и новый тип человека. В самом имени «Футфрут» (подножный плод) показана ненужность и комичность энтузиастов, не вписывающихся в формирующееся общество и нацеленных на поиски другой, нематериалистической истины.

В отличие от характерного для XX века тяготения к абсурдистскому постижению / отражению реальности, Пик «сдвигает» нонсенс в сторону гротеска, жанра, основанного на сочетании и контрасте комического и трагического, правдоподобия и карикатуры. Благодаря гротеску, нонсенс Пика обретает дополнительные измерения, поскольку уже сама форма гротеска таит в себе «многозначительную содержательность» (Н.П. Разин). Нонсенс Пика сочетает в себе контрастные пласты, невозможность одномерной расшифровки и неисчерпаемую глубину постижения реальности.

Надо отметить, что М. Пик вовсе не был второстепенным поэтом. Его сборник стихов «Стеклодувы» («Glassblowers», 1950) был отмечен Королевской литературной премией, одной из самых престижных литературных премий Великобритании.

* * *

Нонсенс оказал заметное влияние на литературу XX века. Этому жанру отдали дань едва ли не все ведущие писатели XX века. У англичан есть даже история, написанная и проиллюстрированная в жанре нонсенс:

This cheerful story has been written
To tell the History of Britain
For people Puzzled by the Past —
If this means YOU, here's help at last!
From Celts to Churchill it relates
(With all the most Important Dates)¹⁰¹

(«Этот веселый рассказ был написан, // Чтобы рассказать Историю Британии // Для тех, кому Прошлое задает загадки, — // Если это ВЫ, то книга Вам поможет! // От кельтов до Черчилля в ней пойдет речь // (Включая все Важные Даты)»).

В книге, действительно, затрагиваются все важнейшие события истории Великобритании в мировом контексте от 55 года до Р.Х. до 1966 года, когда англичане выиграли Мировой Кубок по футболу и страна буквально стояла на голове от радости. События мировой истории и футбол на одном уровне — тоже типично английская черта. Такое совмещение несовместимого — уже само по себе нонсенс, правда, в бытовом смысле. Но и это неудивительно, потому что место для нонсенса находится в каждом проявлении английской жизни. Английский нонсенс как неотъемлемая часть знаменитого английского юмора в XX веке стал визитной карточкой английской литературы.

- ¹ См.: *Anderson C.C. & Apseloff M.F. Nonsense Literature for Children: Aesop to Seuss*. Hamden: Library Professional Publications, 1989.
- ² *The Book of Nonsense* by Many Authors. Ed. by Green Roger Lancelyn. New York: Dutton, 1956. P. xv.
- ³ *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. by Preminger Alex. Princeton: Princeton University Press, 1974. P. 572–573.
- ⁴ См., например: *Prickett S. Victorian Fantasy*. Hassocks (Sussex), 1979. P. 126. Отдельная глава в книге посвящена Э. Лиру и Л. Кэрроллу (р. 114–149), где они рассматриваются как предшественники поздней викторианской фэнтези; а также *Jackson A. Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York, 1981, где нонсенс определяется как «крайне логичная, рациональная фэнтези, осознающая свои ограничения <...> литература семантической игры, провоцирующая определенный читательский отклик». P. 144.
- ⁵ *Buren M.B. van The Grotesque in Visual Arts and Literature // DQR 12*, 1981. P. 52–53.
- ⁶ *Sewell E. The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952. P. 3.
- ⁷ *Ibid.* P. 5.
- ⁸ *Ibid.* P. 23.
- ⁹ *Ibid.* P. 127.
- ¹⁰ Подробнее об этом см.: *Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному*. М.: АСТ, 2006.
- ¹¹ *Stewart S. Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore and London, 1978. P. 35.
- ¹² *Ibid.* P. 34.
- ¹³ *Ibid.* P. 85.
- ¹⁴ Ср. с высказыванием Т.С. Элиота, назвавшего нонсенс «пародией на смысл».
- ¹⁵ *Anderson C.C. & Apseloff M.F. Nonsense Literature for Children: Aesop to Seuss*. P. 5.
- ¹⁶ См.: *Stevens A.M. The Nursery Rhyme: Remnant of Popular Protest*. Lawrence: Coronado Press, 1968. P. 17.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 18.
- ¹⁸ *Sackville-West V. Nursery Rhymes*. London: The Dropmore Press, 1947. P. 3.
- ¹⁹ *Ibid.* P. 2.
- ²⁰ *Ibid.* P. 64.
- ²¹ *Kelen E. Mr. Nonsense. A Life of Edward Lear*. N.Y., 1973. P. 37.
- ²² *Delamar Gloria T. Mother Goose: From Nursery to Literature*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1987. P. 145.
- ²³ *Ibid.* P. 190.
- ²⁴ *Sewell E. The Field of Nonsense*. P. 12. Э. Сюзэлл считает, что главной точкой соприкосновения между Э. Лиром и Л. Кэрроллом являются детские рифмы, по модели которых построены произведения обоих писателей, хотя, в отличие от Кэрролла, Лир не пародирует детские рифмы и не использует их столь же прямолинейно в своих стихах.
- ²⁵ Эдит Ситвелл писала в своей книге «Английские эксцентрики»: «Эксцентричность особенно развита в англичанах, и, в частности, потому, что в них существует специфическое сознание своей непогрешимости, составляющее основу британской нации». См.: *Sitwell E. English Eccentrics*. N.Y.: The Vanguard Press, 1957. P. 21.
- ²⁶ *Conrad P. Cassell's History of English Literature*. London: Cassell, 2003.
- ²⁷ *Swift J. Gulliver's Travels*. Penguins Classics, 1999.

- 28 Conrad P. Cassell's History of English Literature. P. 315, 317.
- 29 Другим романом в жанре «нонсенса» вполне можно считать «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна.
- 30 См.: *Wullschläger J. Inventing Wonderland. The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame and A.A. Milne.* New York: The Free Press, 1995. P. 97–98.
- 31 *Aries P. Centuries of Childhood: A Special History of Family Life / Translated from French by R. Baldick.* Random House Inc., 1965. Цит. по: *Wullschläger J. Inventing Wonderland.* P. 7.
- 32 В XX веке героями становятся подростки: «Сыновья и любовники» Д.Г. Лоуренса, «Лолита» В. Набокова, «Над пропастью во ржи» Дж.Д. Сэлинджера и др. Подробнее об этом см.: *Wullschläger J. Inventing Wonderland.* P. 7–8.
- 33 *Hark I.R. Edward Lear.* Boston: Twayne Publishers, 1982. P. 22.
- 34 *Ibid.* P. 20.
- 35 *Ibid.* P. 25.
- 36 *Stewart S. Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. P. 5.
- 37 *Hark I.R. Edward Lear.* P. 26.
- 38 *Wullschläger J. Inventing Wonderland.* P. 67.
- 39 *Huxley A. Edward Lear // On the Margin.* London: Chatto and Windus, 1923. P. 167–172.
- 40 Подробнее см.: *Orwell G. Nonsense Poetry, in Shooting an Elephant and Other Essays.* N.Y.: Harcourt, 1945. P. 187–192; P. 190.
- 41 Стихотворение цитируется по изданию: *Lear E. Complete Nonsense.* Wordsworth Edition Limited. Chatham, Kent: Mackays of Chatham plc., 1994. P. 56.
- 42 *Davidson A. Edward Lear: Landscape Painter and Nonsense Poet.* N.Y.: Barnes and Noble, 1968. P. 196. Монография Дэвидсона первоначально была издана в Лондоне в 1938 году.
- 43 *Lear E. Complete Nonsense.* P. 45.
- 44 *Ibid.* P. 122.
- 45 *Hark I.R. Edward Lear.* P. 127.
- 46 *Esslin M. The Theatre of the Absurd.* N.Y.: Anchor/Doubleday, 1969. P. 296.
- 47 *Hark I.R. Edward Lear.* P. 108.
- 48 *Ibid.* P. 94.
- 49 Подробнее об этом см.: *Byrom Th. Nonsense and Wonder: The Poems and Cartoons of Edward Lear.* New York: Dutton, 1977. P. 52–61.
- 50 *Lehmann J. Edward Lear and His World.* London: Hudson, 1977. P. 55.
- 51 *Hark I.R. Edward Lear.* P. 53.
- 52 В XX веке попытку создания подобной «несерьезной» поэтической автобиографии предпримет Т.С. Элиот.
- 53 *Lear E. Complete Nonsense.* P. 15.
- 54 *Byrom Th. Nonsense and Wonder...* P. 219.
- 55 *Hark I.R. Edward Lear.* P. 111.
- 56 *Lehmann J. Edward Lear and His World.* P. 51.
- 57 *Kelen E. Mr. Nonsense. A Life of Edward Lear.* P. 115.
- 58 См.: «To E. L., on his Travels in Greece» (*The Works of Tennyson / Ed. by Hallam, Lord Tennyson.* N.Y.: Macmillan, 1925. P. 121).
- 59 *Huxley A. Edward Lear.* P. 167.
- 60 *Lawrence D.H. Selected Letters / Ed. by Richard Aldington.* London: Penguin, 1950 (Letter to Harriet Monroe, October 1, 1914).

- 61 «Edward Lear» (*Auden W.H. Collected Shorter Poems 1927–1957*. London: Faber, 1966. P. 127).
- 62 В американской литературе творчество Э. Лира также не осталось незамеченным. Помимо знаменитого Доктора Сюсса, Билл Манхофф выпустил вдохновенную Лиром комедию «Сова и Кот» (1964), до сих пор с успехом идущую на Бродвее, а Дональд Бартельм написал рассказ в жанре нонсенса «Смерть Эдварда Лира» (1979).
- 63 *The Rectory Umbrella and Mishmash / With a foreword by F. Milner*. N.Y., 1971. P. 77.
- 64 Здесь имеется в виду пародия на стихотворение Исаака Уоттса «Против праздности и шалости», начинающееся словами «How doth the little busy bee». У Кэрролла — «How doth the little crocodile».
- 65 *Clark B.L. Carroll's Well-Versed Narrative: Through the Looking Glass // Lewis Carroll: Modern Critical Views / Edited and with an introduction by H. Bloom*. N.Y.: Chelsea House Publishers, 1987. P. 131.
- 66 «Алисы» Л. Кэрролла предназначались исключительно для детской аудитории, но постепенно стали достоянием литературоведов, философов, теологов, лингвистов и математиков. В. Вулф, например, не считала «Алис» детской литературой и назвала их книгами, которые помогают взрослым становиться детьми.
- 67 *Reichertz R. The Making of the Alice Books. Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*. Montreal & Kingston, London, Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1997. P. 4–5.
- 68 *Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Пер. Н.М. Демуровой*. СПб.: Кристалл, 1999. С. 74.
- 69 *Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси*. Л., 1976. С. 17.
- 70 *Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес*. С. 206.
- 71 *Rackin D. Alice's Journey to the End of Night // PLMA*, 81 (October 1966). P. 325.
- 72 *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books. An Anthology / Ed. by Carolyn Sigler*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1997. P. xi.
- 73 Подробнее о переводах «Алисы» см.: *Weaver W. Alice in Many Tongues: The Translation of Alice in Wonderland*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964. Личная коллекция У. Уивера насчитывала около 160 экземпляров «Алисы в Стране Чудес» на 42 языках. В настоящее время коллекция хранится в Университете Техаса.
- 74 «The Walrus and the Carpenter / Were walking down the Strand / And all the little Oysters came / And followed hand in hand, // "If we but had some Guinness now," / They said, "it would be grand!" / "If seven men with seven tongues / Talked on till all was blue, // Could they give all the reasons why / Guinness is good for you?" — / "I doubt it," said the Carpenter, / "But that it's good is true"».
- 75 *Hudson D. Lewis Carroll: An Illustrated Biography*. N.Y.: Clarkson N. Potter, Inc./Publishers, 1977. P. 19.
- 76 *Ibid.* P. 23.
- 77 Э. Паунд в «Кантах» называет Элиота «его преосвященство Элиот» («the Rev. Eliot»).
- 78 *Eliot T.S. A Collection of Critical Essays / Ed. by Hugh Kenner*. N.J.: Prentice Hall INC., 1962. P. 67.
- 79 См. эссе Т.С. Элиота «Данте» (*Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература*. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004).

- 80 Впервые на это сходство обратил внимание О. Хаксли, когда в 1920 году опубликовал в «Атенауме» статью «Эдвард Лир», где он сравнил «Катулла» Теннисона и «Йонги Бонги Бо» Лира. Стихотворение Лира было опубликовано раньше, поэтому о плагиате с его стороны речи идти не может. Хаксли отдавал предпочтение поэтическому гению Лира. Подробнее см.: *Huxley A. Edward Lear // Huxley A. On the Margin: Notes and Essays. London: Chatto and Windus, 1923.*
- 81 Конспект лекции Т.С. Элиота опубликован Уильямом Бейкером в «English Studies» (Vol. 64, 1983. P. 565–566).
- 82 *Kenner H. The Invisible Poet: T.S. Eliot. New York: Ivan Obolensky INC., 1959. P. 4.*
- 83 *Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы в переводах А. Сергеева. М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. С. 20.*
- 84 *Kenner H. The Invisible Poet... P. 8.*
- 85 *Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. С. 14.*
- 86 *Sewell E. Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets // Eliot T.S. A Collection of Critical Essays. P. 68–69.*
- 87 Разумеется, Л. Кэрролл — не единственный, кто использовал шахматную символику. Влюбленные играют в шахматы в «Буре» Шекспира (акт V, явл. 1). Используются шахматы и в пьесе Т. Миддлтона «Игра в шахматы» (1624), на которую ориентировался Элиот в своей поэме.
- 88 См.: *The Puffin Book of Nonsense. Selected and illustrated by Quentin Blake. London: Puffin Books, 1996.*
- 89 Пик, как известно, был художником-иллюстратором, и к числу его самых известных работ относятся иллюстрации к шестьдесят седьмому изданию «Алис» и «Охоте на Снарка» Л. Кэрролла, «Странной истории доктора Джекиля и мистера Хайда» и «Острову сокровищ» Р.Л. Стивенсона, «Любви среди руин» И. Во, «Швейцарской семье Робинсон» Дж. Д. Уисса, сказкам братьев Гримм, книгам О. Уайлда и др. Кроме того, Пик проиллюстрировал все свои книги.
- 90 *Peake M. Alice and Tenniel and Me // Mervyn Peake Review. No. 6. Spring 1978. P. 22.*
- 91 В журнале «Иностранная литература», № 1, 2004, название сборника переведено как «Стихи без причины», что противоречит содержанию и тону книги. Пик явно подразумевал «смысл», когда поставил слово «reason» в заглавие сборника. Кроме того, в английском языке есть фраза, принадлежащая Шекспиру и ставшая крылатой: «Neither rhyme, nor reason» (см. «Комедия ошибок», Акт 2, сцена 2, 39–48). В английском «Словаре крылатых выражений» («Phrases Thesaurus») она определяется как «A thing which has neither rhyme nor reason makes no sense, from either a poetic or logical standpoint». В «Комедии ошибок» эту фразу произносит сбитый с толку Дромио, который уверен, что не говорил того, что слышал его собеседник Антифолус, поэтому он не видит «ни рифмы, ни смысла» в его обвинении, то есть ни порядка (организованности), ни логики. Возможно, М. Пик использовал в заглавии своего сборника шекспировский парадокс.
- 92 См. рецензию в газете «Star», December 13, 1944.
- 93 Подробнее о поэзии 1930–1950-х годов и поэтических ориентирах М. Пика см.: *Batchelor J. Mervyn Peake: A Biographical and Critical Exploration. Duckworth, 1974. P. 14.*
- 94 Блейк, как известно, тоже был иллюстратором, что привлекало Пика. Его самыми известными литературными иллюстрациями считаются иллюстрации-интерпретации к «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера.

- ⁹⁵ Другим образцом в этой области был для Пика Г. Доре.
- ⁹⁶ См. стихотворение «Мерзкий корень» («The Hideous Root») в кн.: *Peake M. A Book of Nonsense*. London: Peter Owen Brothers, 2002. P. 59. В стихотворении прослеживается переключка с идеями К.С. Льюиса, отраженными в романе «Мерзейшая мощь» («That Hideous Strength»).
- ⁹⁷ *Peake M. A Book of Nonsense*. P. 78.
- ⁹⁸ См.: *Evening Chronicle*. September 25. 1957.
- ⁹⁹ *Peake M. A Book of Nonsense*. P. 80.
- ¹⁰⁰ *Ibid.* P. 84.
- ¹⁰¹ *Muirden J. A Rhyming History of Britain. 55 BC — AD 1966*. London: Constable and Robinson, 2003. Вступительно-пояснительный текст дан на суперобложке.

СТИХОТВОРЕНИЕ НА СМЕРТЬ ПОЭТА: ЖАНРОВЫЙ МИФ И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА

Что значит зимний пейзаж в элегии У.Х. Одена «Памяти У.Б. Йейтса»?

Ключ к стихотворению У.Х. Одена «Памяти У.Б. Йейтса» (1939) спрятан уже в его первых строках. Оденевская элегия начинается с описания зимнего города: ручьи замерзли, аэропорты — почти вымерли, снег обезобразил общественные статуи

(He disappeared in the dead of winter:
The brooks were frozen, the air-ports almost deserted,
And snow disfigured the public statues).

Вроде бы мотивировка этого зимнего пейзажа очевидна: Йейтс умер в январе, именно в период особенно жестоких заморозков. И все же ясно: зима в стихотворении — это не просто пейзажный фон. Под воздействием «*conceitti metafisici*» четвертой строки («The mercury sank in the mouth of the dying day» — «Ртуть опустилась во рту умирающего дня») в «морозном» экфрасисе первых строк проявляется развернутая метафора: ручьи, которые должны течь, скованы льдом (нечастое явление для мягкого английского климата), аэропорты потеряли свое назначение, статуи, призванные увековечивать, лишены формы, а значит, смысла; и природа, и общество находятся под угрозой надвигающейся смерти. Об этом говорится без личного и вообще без эмоционального нажима — не тоном певца, оплакивающего потерю, а тоном фиксирующего симптомы болезни врача. Каталог «симптомов» завершается итоговым «диагнозом» — последними двумя строками строфы, в которых научная отстраненность иронически контрастирует с риторическим восклицанием: «О, по показаниям всех приборов, день его смерти был темным, холодным днем» («O all instruments agree / The day of his death was a dark cold day»).

Но вот вопрос: чему Оден ставит диагноз в своей элегии — только ли «сумасшедшей Ирландии» и другим «изолированным в своем отчаянье» странам Европы в канун Второй мировой войны? Не менее важно другое: он «диагностирует» особую жанровую традицию — *пасторальную элегию на смерть поэта*¹.

С первых слов «Памяти Йейтса» автор играет с читательскими ожиданиями. Уже развернутая метафора первой строфы («зима» — «болезнь», «холодный день» — «умирающий день») должна вызвать у читателя невольную ассоциацию с жанрообразующим мифом² «похоронной» элегии — мифом о скорбящей природе. Включив механизм жанровой памяти, автор указывает на метафорические причины и следствия: природа скована холодом, потому что оплакивает певца; умирает оттого, что умирает он³.

Исток этой традиции — в александрийской лирике («Плач о Бионе» Псевдо-Мосха, откликающийся на «Плач об Адонисе» самого Биона)⁴. Славное продолжение — в английской лирике XVI–XVII веков: прежде всего «Астрофиле» Э. Спенсера (элегии на смерть Ф. Сидни) и монодии Дж. Милтона «Люсидас»⁵. Кульминация — в одном из самых знаменитых романтических произведений — «Адонисе» П.Б. Шелли, оплакивающим смерть Дж. Китса. А итог великой традиции взятся подвести Оден.

Жанровый миф в пасторальной элегии на смерть поэта

Известно, что в романтическую эпоху, упразднившую прежний жанровый регламент и иерархию, вопрос о жанре не отменяется, но обостряется. Возникает настоятельная потребность оглянуться назад.

Вот и в большой элегии П.Б. Шелли «Адонаис» слышится двухтысячелетнее эхо «Плача о Бионе» Псевдо-Мосха.

Грустно стенайте, долины в лесах и дорийские воды,
Плачьте, потоки лесные, о милom, желанном Бионе!

(пер. М.Е. Грабарь-Пассек)

Так восклицает автор «Плача о Бионе»; «Мертв Адонаис. Плачьте все со мной!», — откликается Шелли (пер. В. Микушевича).

Если прислушаться к этой переключке, то за ней обнаружится многовековой жанровый миф. Императив «плачьте!», непосредственно связанный с похоронным ритуалом, звучит рефреном в стихотворении Псевдо-Мосха и подхватывается поэтами Нового времени; обязательную первую часть элегии на смерть поэта так и принято называть — «плач» (*lamentation*). «Скорбные» формулы «оплакивающей» части элегической композиции выстраиваются в мифологический ряд, определяющий традицию стихотворений на смерть поэта в Новое время.

Исток традиции — в трех смежных мифах, которые разворачиваются в античной пасторальной элегии.

Первый миф — о смерти Орфея. В гибели певца видится двусторонний парадокс: с одной стороны, несмотря на свою божественную силу, способную усмирять диких зверей и буйную стихию, двигать камни и преклонять к милости богов подземного мира⁶, Орфей не может избежать страшной гибели. С другой стороны, смерть певца косвенно подтверждает его магическую власть, поскольку его оплакивают не только люди, но и сама природа. Ведь, по логике мифа, смерть певца лишает природу гармонии и ритма, которые наследник Орфея поддерживал своей божественной волей, — и вот природа скорбит о певце⁷.

Второй миф — о смерти Адониса. Культ Орфея тесно связан с культом «вегетативных» полубогов — юного возлюбленного Афродиты и подобных ему пастухов-певцов (Дафниса⁸, Тирсиса, Меналка и др.). Прекрасные юноши, воплощающие цветение природы, одновременно выступают эпонимами буколической поэзии («Все эти пастухи идиллий любят и поют, и больше о них ничего не скажешь. Миф делает из инкарнаций Весны “поэтесс”, из возлюбленных-цветков — “певцов” и “поэтов”. Возможно, что весь буколический жанр представлялся образному мышлению творчеством Дафниса, как эпос — сочинением Орфея, Мусэя или самих Муз»⁹).

Природа не только оплакивает погибшего Адониса или Дафниса¹⁰; она повторяет и отражает катастрофическую судьбу поэта. Так, после смерти охотника-певца, пастуха-певца природа окрашивается в цвет крови: «цветы покраснелись» («Плач об Адонисе» Биона), розы и анемоны «алеют» от горя («Плач о Бионе» Псевдо-Мосха; согласно мифу, анемоны появились из капель крови умирающего Адониса).

Гибель Адониса, как и гибель Орфея, нарушает естественный порядок вещей: природа не только скорбит, но и увядает, в ней все разлагается и приходит в упадок, а весна оборачивается осенью.

Пусть же аканф и колючий терновник рождает фиалку.

Пусть в можжевельных ветках нарциссы красуются гордо.

Будет пусть все по-иному, пусть груши на соснах рождаются,

Псов пусть загонит олень, пускай с соловьями сравнится

Филин пещерный в налехах, лишь только Дафнис погибнет

(пер. М.Е. Грабарь-Пассек)

— так возвещает Дафнис в I идиллии Феокрита о тех катастрофических сдвигах в природе, которые произойдут после его смерти¹¹. Вергилий в своей V эклоге «реализует» угрозу; в песни Молса, оплакивающего Дафниса, описывается природа, «отрицающая» саму себя, природа — «наоборот»:

С пастбищ никто в эти дни к водопою студеному, Дафнис,

Стада не вел, в эти дни ни коровы, ни овцы, ни кони

Не прикасались к струе, муравы не топтали зеленой.

.....
И в бороздах, которым ячмень доверяли мы крупный,
Дикий овес лишь один да куколь родится злосчастный.
Милых фиалок уж нет, и ярких не видно нарциссов,
Чертополох лишь торчит да репей прозябает колючий.

(пер. С. Шервинского)

Наконец, третий миф — о закате Золотого века. Именно с гибелью певца во цвете юности смерть приходит в мир, затмевая «вечный полдень» буколики. Божественные звуки его свирели (лиры, форминги) звучали в те блаженные времена, когда на земле было нескончаемо цветущее лето, а люди не знали труда и проводили все время в песнях и танцах. После смерти певца скорбящим остается только оглядываться на прошедший Золотой век и томиться по нему¹².

Таковы исходные элементы «скорбного» мифа. Собственно жанр пасторальной элегии на смерть поэта зарождается, когда Псевдо-Мосх в своем «Плаче о Бионе» *смещает традицию, уподобляя Орфею и Адонису реального певца*. Природа так же скорбит о Бионе¹³, как о мифических певцах, сыновьях и возлюбленных богов, так же вянет в своей печали:

Грустно стенайте долины в лесах и дорийские воды,
Плачьте потоки речные, о милом, желанном Бионе!
Ныне рыдайте вы, травы, и, рощи, предайтесь печали <...>
Ныне на всех лепестках еще ярче «о горе, о горе!»
Ты, гнацинт, начертаешь — скончался певец наш прекрасный! <...>
Ныне, повесив головки, цветы, испускайте дыханье...

(пер. М. Е. Грабарь-Пассек)

Важно, что именно в элегии на смерть поэта-современника оформляется двухчастная структура «поминального» ритуала: *необходимым коррелятом «плача» (первая часть) становится «утешение» («consolatio» — вторая часть)*. Корень утешительных предложений второй части — в культе Орфея и Адониса как «юных богов умирающей и воскресающей растительности»¹⁴.

В элегии на смерть поэта архаический миф «застывает», превращаясь в условные формулы «consolatio». Утешение «земное» — *умерший поэт должен воскреснуть в вечной славе*¹⁵ (мотив «поминовение в славе»); утешение «потустороннее» — *поэт, лучший из смертных, обретет загробное блаженство (мотив «иной край»); утешение, связывающее «земное и потустороннее», — в загробном мире поэт станет божеством-покровителем земных пастухов и певцов (мотив «гений места»)*¹⁶.

В «Плаче о Бионе» «утешение славой» подготовлено еще в «lamentatio» — перечнем славных предшественников: Бион вписывается в *великую цепь поэтов* (Гомер — Гесиод — Пиндар — Алкей — Архилох — Сапфо — Феокрит), возвеличивается как последний любимец Каллиопы, равный первому — Гомеру. Когда, наконец, в заключительных строках элегии цепь эта приводит к прародителю поэтов Орфею, вступает тема «consolatio». Подобно мифическому певцу, Бион может зачаровать Кору, властительницу Аида, своими напевами и так обрести бессмертие:

Будешь ты петь не напрасно, и так, как обратно Орфею
Встарь Эвридику она отдала за игру на форминге,
Так же, Бион, и тебя в твои горы вернет...

Из этой мифологемы («Орфей спускается в Аид») и вырастает формула «consolatio» — *«поэт преодолевает смерть»*. У Псевдо-Мосха она только намечена — в элегии Овидия на смерть Тибулла заявлена уже со всей определенностью. Скорбящий певец обращается к жанрообразующим мифам пасторальной элегии — об Адонисе¹⁷ и Орфее, чтобы задать риторический вопрос, знаменующий поворот к «consolatio»:

Много ли мать и отец помогли исмарийцу Орфею?
Много ли проку, что он пеньем зверей умирал?

Ответ, который дает на этот вопрос жанровый миф, несет двойное утешение: в этом мире Тибулла ожидает «жизнь в славе» («Могут лишь песни одни жадных избежать костров. / Вечно живут творенья певцов...»), в том мире — «блаженный приют»; там римский поэт займет достойное место рядом с тенями предшественников, в *великой цепи поэтов*:

Если не имя одно и не тень остается от смертных,
То в Елисейских полях будет Тибулла приют <...>
Тени их [великих поэтов] будут с тобой, коль тени у тел существуют.
Благочестивый их сонм ты увеличил, Тибулл.

* * *

При возрождении античных жанров в XVI–XVII веках английские поэты «вспоминают» жанровый миф пасторальной элегии («pastoral funeral elegy») на смерть поэта. И двухчастная структура («consolatio» — «lamentatio»), и основные мотивы мифа сохраняются, но при этом усложняются — как на образно-метафорическом, так и идейно-философском уровне.

Метафорическая игра разворачивается в русле основной темы «lamentation» — «скорбь природы». Так, в «Астрофиле» — «пасторальной элегии» Э. Спенсера на смерть Ф. Сидни — перебираются все те же мотивы: природа плачет о погибшем певце («The woods, the hills, the rivers shall resound / The mournfull accent of may sorrowes ground»), с его смертью она лишилась своего прекраснейшего цветка, средоточия всех ее совершенств — и оделась в траур

(Woods, hills, and rivers now are desolate,
Sith he is gone the which them all did grace:
And all the fields do waile their widow state,
Sith death their fairest flowre did late deface).

Но вот по канве этой темы Спенсер начинает выводить метафорические узоры в духе «concelli metaphisici»: леса, горы и реки возвращают, усиливая, страдания говорящему, подобно тому, как занятые у ростовщика деньги возвращаются к тому вдвойне. При этом скорбящий еще и оказывается ростовщиком для самого себя:

The woods, the hills, the rivers shall resound
The mournfull accent of may sorrowes ground.
Then to my selfe will I my sorrow mourn,
Sith none alive like sorrowfull remaines:
And to my selfe my plaints shall back retourne,
To pay their usury with doubled paines.

Дж. Милтон в «Люсидасе» разворачивает мотив скорбящей природы в необычайно «пристальных» и нюансированных описательных периодах. При этом человеческое в них проецируется на природное: присоединяя к каждому элементу экфрасиса какой-либо «очеловечивающий» эпитет, Милтон тонко играет обычным и олицетворяющим значениями слова: тихий (а вместе с тем и кроткий) шепот теней («mild whispers <...> of shades»), льющиеся (и изливающие свои чувства) ручьи («gushing brooks»). В «Люсидасе» реализуется традиционная формула «плач природы»; растительность выбивается из орнамента, становится сочувствующей и созерцательной. Глаза-цветы («причудливые эмалевые глаза низин, сосущие медовые дожди» — «quaint enamelled eyes, / That on the green turf suck the honied showers») превращаются в «органы скорби» — «наполняют свои чашечки слезами» («fill their cups with tears»), болезненные первоцветы печалются, понунив свои задумчивые головы («cowslips wan that hang the pensive head»). И все эти «индивидуальные» проявления печали сливаются в единый, «универсальный» плач природы («universal nature did lament»).

Тенденция к усложнению жанрового мифа особенно сказывается в формулах «consolatio»: на рубеже XVI–XVII веков пасторальная элегия стремится к освоению новых для нее философских и религиозных идей. Например, в «Астрофиле» Спенсера миф о Венере и Адонисе толкуется в духе ренессансного неоплатонизма. Указание на это содержится уже в именах персонажей, заимствованных из сонетного цикла Ф. Сидни: Венера становится «Звездой» («Стелой»), Адонис — «Влюбленным в звезду» («Астрофилом»). Вектор «утешения» отныне указывает в горние сферы: неоплатоническая версия мифа не ограничивается превращением умершего Адониса в земной цветок — он расцветает в небесах, сливаясь со Стелой-звездой, воплощающей божественные любовь, вдохновение, мудрость. Соединение возлюбленных возможно только в преодолении подлунного мира, только за гранью земной жизни, в вечности — «To prove that death their hearts cannot divide, / Which living were in love so firmly tide».

В монодии Милтона то же соотношение, только усиленное в духе христианской (и даже уже — пуританской) концепции «contemptus mundi»: мир земной — юдоль скорби — пространство «lamentatio»; мир небесный — обитель истинной и вечной жизни — пространство «consolatio». Обращаясь к устойчивому жанровому мифу, Милтон переосмысливает его в соответствии с протестантской этикой. Формулы «consolatio» — «поэт — достойнейший из людей», «достойный умирает, недостойный живет» — облекаются в форму душеспасительной диатрибы — так что традиционные буколические овечки превращаются в библейских агнцев и козлищ. А св. Петр, явившийся на смену Фебу, сурово возвещает, что в подлунном мире удел певца — только страдания, но зато его дух обретет место в раю и небесную славу (мотив «иной край» — «Where other groves, and other streams along»); отныне он, наподобие святых, будет покровительствовать морякам (мотив «гений места»):

Henceforth thou art the genius of the shore,
In thy large recompense, and shalt be good
To all that wander in that perilous flood.

Так в «Люсидасе» смешиваются классические и библейские топы, а пастораль становится христианской.

Трансформация жанрового мифа в «Адонаисе» П.Б. Шелли

Такова схема жанрового мифа и его вариации в пасторальной элегии на смерть поэта. Но насколько этот миф оказался устойчи-

вым? Остается ли он в силе в XIX веке, в романтическую эпоху? Когда Шелли в своем «Адонаисе» оглядывается назад и перекликается с «Плачем о Бионе», призывая: «Плачьте!», — что это значит — воспроизведение мифа, его отмену или трансформацию?

Сначала кажется, что Шелли всего лишь *воспроизводит миф*: в «Адонаисе» сохраняется как традиционная двухчастная структура пасторальной элегии («lamentation» и «consolation»), так и ее основные топосы. Разве что сразу возникает впечатление количественного усиления привычных мотивов: никогда до Шелли в пасторальной элегии не плакали так много и громко, не использовали столько сильных риторических средств.

Взять хотя бы устойчивый мотив «lamentation» — «перечисление скорбящих». В «Адонаисе» он на удивление расширен и умножен: о погибшем певце плачут персонифицированный Час («sad Hour»), музыкальнейший из плакальчиков («most musical of mourners»), Мечты («quick Dreams»), Сверкающий луч («Splendour»), Желания («Desires»), Томления («Adorations»), Убеждения («winged Persuasions»), Судьбы («Destinies»), Уныния («Glooms»), мерцающие Воплощения надежд и страхов («glimmering Incarnations of hopes and fears»), сумеречные Фантазии («twilight Phantasies»), сама Печаль и Вздохи («Sorrow, with her family of Sighs»), Наслаждение, ослепшее от слез («Pleasure, blind with tears»), утро, гром, Океан, ветра, Эхо, Весна, Альбион, Урания, таинственные пастухи.

Точно так же разрастается список врагов Адонаиса: помимо диких зверей, растерзавших возлюбленного Венеры в мифе (в элегии Адонаису угрожают волки, коршуны, вороны, грифы), это еще и ненасытный дракон («unpastured dragon»), а также священник, раб, палач свободы («liberticide»), колючие языки («barbed tongues»), острые мысли («thoughts <...> sharp...»), ранящие стопы Урании в суровых городах из камня и стали («cities rough with stone, and steel»), наконец, некий безымянный червь («unnamed womb»). Шелли в своем поистине всеохватном эклектизме не смущается противоречий. Одних мифических версий смерти Адонаиса в элегии по меньшей мере три: растерзан зверьми, как Адонис; погублен бурей («The broken lily lies — the storm is overpast»), как Астрофил-Сидни; отравлен, как Бион.

Однако если присмотреться внимательнее к этим длинным рядам аллегорий, персонификаций и метафор, то может обнаружиться нечто неожиданное: они *подрывают власть жанрового мифа*. Образы скорбящей природы возникают только к концу общего перечня плакальчиков. Что же им предшествует? Порождения ума. Невольно возникает предположение: а не являются ли и эти картины — тоскующего утра, скорбного грома и горестной весны — «сумеречными фантазиями», не иллюзорно ли представление о природе, увядающей со смертью певца, о весне, от горя обернувшейся осенью¹⁸? Вскоре

это предположение об ироническом использовании мифа подтверждается: в прошлом зима, вновь расцветает земля, но «не уходит горе» (пер. В. Микушевича)¹⁹: вместо погребального парада — веселый могильный червь, который пробудился, чтобы продолжить свою работу над прахом певца («merry worm that wakes beneath»). Не упоминание на магическую связь поэта и природы читается в восклицаниях плачущего поэта: «Alas!», «Woe is me!», а роковая формула «in vain».

Впервые в этом контексте формула, разрушающая жанровый миф пасторальной элегии, была введена Т. Греем в его сонете «На смерть Ричарда Уэста». Именно с «in vain» начинается это стихотворение («In vain to me the smiling mornings shine»); затем, по ходу стихотворения, это восклицание эмфатически повторяется, усиливая образ природы, равнодушной ко всему человеческому — и к смерти поэта. Цветение природы лишь усугубляет горе человека: Птицы не оплакивают смерть поэта, а радуют глаз прелестным порханием («amorous descant join»); поля не вянут от горя, а приветливо зеленеют («green attire»). И даже Феб-Аполлон, обычно возвещающий вечную память поэту, выступает здесь исключительно в своей «астрономической» функции²⁰.

Шелли вольно или невольно подхватывает отчаянную интонацию Грея — отчаянную не только из-за потери друга и собрата, но и из-за ощущения разрыва с живой традицией. Это ощущение усиливается при перечислении врагов Адонаиса, как будто отвечающем на известный вопрос Байрона: «Кто убил Джона Китса?..» (пер. С. Маршака). С одной стороны, певца губят чудовища жизненной пустыни — «monsters of life's waste» (бессмыслица бытия?) и дракон, гнездящийся в своем тайном логове, — «unpastured dragon in his den» (не в том ли «родимом хаосе», который шевелится в глубинах человеческого сознания?). С другой стороны, его преследуют мелкие «гады» губительной цивилизации «из камня и стали» («безымянный червь», отравивший поэта, — намек на анонимного критика «Эдинбургского обозрения», чья рецензия, согласно легенде, погубила Китса). Что является общим знаменателем всего этого списка чудовищ и «гадов»? Вездесущая смерть, являющаяся в разных обличьях: вот Смерть «физическая», со своими слугами — Тлением и Голодом; вот Смерть «историческая», царящая в Столице былой славы («high Capital») — Риме; вот смерть космическая (Земля, ставшая трупом, — «...Earth a corpse...») — и всякий раз она смеется над человеческим отчаяньем («laughs at our despair»).

Апофеозом смерти становятся XX и XXI строфы элегии: певец был лишь атомом, вспыхнувшим на мгновение («the intense atom glows / A moment»), столь мимолетным, что кажется, будто его и не было, даже горе о нем — и то смертно («And grief itself be mortal!»), ибо великое и ничтожное неразличимы в смерти («Great and mean /

Meet massed in death»); смерть — единственная постоянная величина в превратностях и изменчивости жизни («Month follow month with woe, and year wake year to sorrow»). Так «плач» пасторальной элегии, достигая своего предела в «Адонаисе», переходит в метафизическое отчаянье: поэт, лишенный своей магической власти, остается один между равнодушной природой и губящей цивилизацией.

Значит ли это, что умирает и жанровый миф? Нет, торжество смерти — это лишь тезис в диалектике жанра: чем сильнее «отрицательный» тезис, тем убедительнее трансформация традиционных топосов пасторальной элегии. Предельному усилению «плача» в романтической схеме соответствует «утешение», тоже доведенное до предела.

Еще в первой части стихотворения — «lamentation» — творческий, преображающий Дух ведет подспудную борьбу со Смертью: последняя побеждает «здесь и сейчас» — в «этом мире», в «эти минуты» (часы, дни, годы); первый шлет знаки «оттуда» — «с небес», «из вечности». Эти знаки скрываются в риторических приемах элегии. Так, контрастная синестезия XX строфы (в цветах, выросших на могиле певца, воплощаются звезды, звездный свет превращается в аромат цветов) есть сильное средство, способное преобразить («озарить») самую смерть («...they illumine death»). Той же цели служат антитезы под знаком оксюморона в XXV строфе («красная смерть» — «бледная жизнь»): Смерть стыдится себя в присутствии высшей Силы и (реализация метафоры) — «краснеет до небытия», в то время как едва теплится бледный луч Жизни («Life's pale light»); при этом тавтологический эффект — «умирающая смерть», «оживающая жизнь» — намекает на грядущее в «consolatio» двойное торжество жизни вечной.

Так готовится перелом XXXVII строфы, внезапный поворот ко второй, «утешающей» части. Романтическая диалектика предполагает постоянные колебания от отчаяния к восторгу: со дна отчаянья (первая часть) элегия во второй части воспаряет на крыльях восторга; почти полное торжество смерти сменяется ее полным отрицанием (намек первой части сбывается: «Death is dead»). Только что, в первой части, жанровому мифу грозила отмена; стремительный поворот — и вот уже, на гребне «consolatio», он провозглашен «заново» — с небывалой силой. Чтобы воскреснуть в финальном апофеозе, жанровый миф прежде омывается мертвой водой — сомнения и отрицания; для перерождения канонической формы необходим полный контраст, полная противоположность настроений.

Чего таким образом добивается Шелли? Оживления, «реализации» застывших жанровых формул. То, что, например, у Вергилия было только условностью (мотив «поминовения во славе»: Мопс предлагает начертать на могиле Дафниса, что его «слава до звезд достигала»), а у Спенсера — «метафизической» игрой с условно-

стью (*мотив «иной край»*), у Шелли становится «реальностью мифа». «*Consolatio*» обретает космический масштаб: традиционный мотив превращения Адониса в цветок и введенный Спенсером мотив превращения цветка в звезду развернуты у Шелли в целостный неоплатонический миф. Зерно этого мифа содержится уже в имени Урании: так автор элегии многозначительно переименовывает Венеру — чтобы одновременно указать на платоновскую Афродиту Уранию («Небесную»), противостоящую Афродите Пандемос («Земной»), и музу астрономии. Эта контаминация двух значений одного имени неслучайна: платоновские идеи перенесены автором элегии в грандиозную вселенную, открытую астрономией Нового времени. Певец, вселенский дух, воплотился в мире, чтобы сделать прекрасное еще прекраснее («*He is a portion of the loveliness / Which once he made more lovely...*»), и теперь, преодолев косную материю («*...one Spirit's plastic Stress / Sweeps through the dull dense world*»), вновь преобразился в небесный свет («*...bursting in its beauty and its might / From trees and beasts and men into the Heaven's light*»).

Особое значение имеет и добавление одной буквы в имя традиционного героя пасторальной элегии — превращение Адониса в Адонаиса. Это тоже знак «реализации» условной формулы и в то же время «пробуждения» древнего мифа, хранящегося в «памяти жанра»: «само имя Адонаис уводит нас на восток, в Малую Азию, в колыбель архаических <...> мифов, предвосхитивших и предопределивших греческую мифологию»²¹ и, добавим, эллинистическую пасторальную элегию. Из глубин жанра Шелли выводит миф об умирающем и воскресающем боге, соединяя его с гностической философией: Адонаис к концу элегии превращается в «универсальный всепроницающий дух, извечно присущий вселенной»²². После смерти певец растворяется в мироздании, сливается с ним, восстанавливая мировую гармонию.

Трансформация жанрового мифа в «Адонаисе» проявляется также и в той внезапности, с какой мрачное «*lamentatio*» переходит в ликующее «*consolatio*». Это признак смещения пасторальной элегии в сторону центрального романтического жанра — так называемой «великой оды». Стремительность перехода объясняется одическим «внезапным восторгом»: поэт то опьянен им, то трезв — то грезит, то бодрствует.

Устойчивость и гибкость жанрового мифа являются причиной тому, что именно пасторальная элегия на смерть поэта оказалась долговечнее родственных ей пасторальных форм. Так, в XIX веке традицию продолжили монодия М. Арнолда «Тирсис» (на смерть поэта А.Х. Клай), «*Ave Atque Vale*» (памяти Ш. Бодлера) и «Памяти Вальтера Сведжа Лэндора» Ч.А. Суинберна.

Известно, что пастораль как жанр застывает уже к началу эпохи Просвещения²³, и только одна ее жанровая разновидность смогла пе-

решагнуть этот рубеж и дожить до XX века. В чем секрет ее жизнестойкости? Именно в том, что миф об умирающем и воскресающем поэте подпитывает и наполняет живым содержанием пасторальную жанровую схему. Во всем, что касается смерти певца, она сохраняется со всеми своими условностями и постоянными топосами: скорбь природы, непрочность земной славы, посмертное воздаяние, превращение умершего певца в гения-хранителя места.

Жанровый миф помогает преодолеть внутреннюю противоречивость жанра пасторали, как определяет ее М.С. Баттестин, автор исследования, посвященного английской литературе и искусству в августинскую эпоху: «Самая изощренная литературная форма сделалась средством выражения и, следовательно, утверждения образа совершенной естественности и простоты»²⁴. В пасторальной элегии на смерть поэта вся эта изощренная условность не вырождается в пустую прециозность, сочетаясь с парадоксальным содержанием жанрового мифа: *природа, оплакивающая смерть певца, обладавшего божественным даром и властью над ней, смертного, но обретающего бессмертие в своих стихах.*

Итог пасторальной элегии на смерть поэта в «Памяти У.Б. Йейтса» У.Х. Одена

Мы видим: за первыми строками стихотворения Одена стоит мощная поэтическая традиция. Попробуем разобраться: каков смысл диалога, который Оден ведет с традицией?

Первая строфа Одена становится иронической проекцией многовекового мифа в пространство современной городской цивилизации. Если в «Плаче о Бионе» Мосха певца оплакивают коровы с быками²⁵, в монодии Милтона — эхо и цветы²⁶, а в элегии Шелли — вся вселенная (заря, гром, ветры и океан), то в элегии «Памяти Йейтса» скорбный вид принимают «общественные статуи». В «Астрофиле» Спенсера без певца сиротеют леса, поля и реки²⁷, а в «Адонаисе» Шелли и «Ave Atque Vale» Суинберна холодеет земля²⁸, — в стихотворении же Одена пустыни аэропорты. В «Адонаисе» смерть поэта означает нарушение естественного порядка вещей²⁹, а в «Памяти Йейтса» она просто сопровождается понижением температуры, зафиксированным синоптиками («O all the instruments agree...»)³⁰. От пасторального ландшафта только и остались, что замерзающие ручьи.

В иронии и «объективном» тоне первой строфы оденовской элегии скрывается предупреждение: *читательские ожидания будут обмануты*, «эмоциональная ошибка» («pathetic fallacy»)³¹ — разоблачена. Уже вторая строфа, каждой своей строчкой, опровергает миф о скорбящей природе:

Far from his illness
The wolves ran on through the evergreen forests,
The peasant river was untempted by the fashionable quays;
By mourning tongues
The death of the poet was kept from his poems.

Далеко от его болезни
Волки бежали в вечнозеленых лесах,
Сельскую речку не соблазняла модная набережная;
Плачущими голосами
Смерть стихотворца была спрятана от его стихов.

Ирония Одена не ограничивается отказом поместить поэта в центр мира («far from his illness»). Смертью поэта не потревожены ни волки и реки большого мира, ни даже волки и реки его собственных стихов³². Если кто и плачет о поэте, то только его поклонники («mourning tongues»).

Третья и четвертая строфы обращаются к еще одному мифу, определяющему традиционную элегию на смерть поэта, — о *страстях Орфея*. Еще александрийцы были склонны перетолковывать древний сюжет (растерзание Орфея менадами и пение его отрубленной головы), утешая себя верой в бессмертие и загробное блаженство поэта. Романтическая же элегия (в лице Шелли) и вовсе соединяет Орфея с Адонисом как *умирающим и воскресающим богом*: Орфей (Адонаис) не умирает, а *растворяется в природе* («Он жив, он пробудился, смерть мертва»); «Не умер он; теперь он весь в природе»³³. Сталкиваясь с этим мифом, ирония Одена переходит в гротеск:

But for him it was his last afternoon as himself,
An afternoon of nurses and rumours;
The provinces of his body revolted,
The squares of his mind were empty
Silence invaded the suburbs,
The current of his feeling failed: he becomes his admirers.

Now he is scattered among a hundred cities
And wholly given over to unfamiliar affections;
To find his happiness in another kind of wood
And be punished under a foreign code of conscience.
The words of a dead man
Are modified in the guts of the living.

Но для него это был последний полдень, когда он был собой,
Полдень сиделок и слухов;
Провинции его тела взбунтовались,

Площади его сознания опустели,
Тишина вторглась в пригороды,
Течение его чувств прервалось: он стал своими поклонниками.

Сейчас он разбросан среди сотни городов
И полностью предан непривычным переживаниям;
Найти свое счастье в лесу другого рода
И быть наказанным по другому кодексу совести.
Слова мертвого человека
Изменились в желудках живых людей.

Пародируя миф об Орфее, Оден сначала вместо «растерзания» описывает физический «распад», а затем в роли враждебных менад представляет почитателей Йейтса. Так автор элегии переворачивает все жанровые ритуалы. По мифу, город (полис) должен быть послушен лире певца, как камни — Орфею; здесь же, наоборот, — умирающее тело певца «подражает» политическим катастрофам тридцатых годов, от которых тот был так далек при жизни³⁴. По мифу, Орфей имеет магическую власть над природой; здесь же певец даже не имеет власти над своими поклонниками, скорее они — над ним. По мифу, менады, растерзавшие Орфея, были наказаны, а сам Орфей был почтен не только людьми, но и богами; здесь же — почитатели наказывают певца после его смерти, по-своему перетолковывая то, что он написал. Гротеск достигает предела в реализованной метафоре: читатели съедают и переварят все, что осталось от поэта, — его стихи.

В конце первой и во второй части «На смерть Йейтса» под мифами «погребальной» элегии подведена итоговая черта:

But in the importance and noise of tomorrow
When the brokers are roaring like beasts on the floor of the Bourse,
And the poor have the sufferings to which they are fairly accustomed,
And each in the cell of himself is almost convinced of his freedom;
A few thousand will think of this day
As one thinks of a day when one did something slightly unusual.
O all the instruments agree
The day of his death was a dark cold day.

II

You were silly like us: your gift survived it all;
The parish of rich women, physical decay,
Yourself; mad Ireland hurt you into poetry.
Now Ireland has her madness and her weather still,
For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its saying where executives

Would never want to tamper; it flows south
From reaches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in; it survives
A way of happening, a mouth.

Но в новом значении и шуме завтрашнего дня
Когда брокеры режут, как скот, в загоне биржи,
И когда бедняки испытывают нужду, к которой они прекрасно приучены,
И каждый в камере самого себя почти убежден, что он свободен,
Несколько тысяч подумают об этом дне,
Как кто-то думает о дне, когда он сделал что-то слегка необычное.
О, по показаниям всех приборов,
День его смерти был темным, холодным днем.

II

Ты был недалеко, как мы: твой дар пережил все это;
Богатых женщин в церковном приходе, телесные немощи,
Тебя самого; сумасшедшую Ирландию, втянувшую тебя в поэзию.
В Ирландии сейчас все так же с сумасшествием и погодой,
Потому что поэзия ничего не меняет: она переживает
В долине своей речи, где представители власти
Ни во что не захотят совать свой нос; она течет на юг
Прочь от ферм одиночества и суетных печалей,
Грубых городов, где мы верим и умираем; она переживает
То, из чего она произошла,— рот.

На переломе стихотворения ирония почти сходит на нет. Остается лишь вбить два последних иронических гвоздя в гроб старого мифа: Орфей умирал диких животных при жизни, домашний скот оплакивал Дафниса и Меналка после смерти; у Одена же брокеры как ревели, подобно скоту, при жизни певца, так и будут реветь после его смерти³⁵. И еще «рот», завершающий первую часть «Памяти Йейтса», насмешливо возвращает нас к сюжету о плывущей к острову Лесбос и поющей голове Орфея... Две метафоры, грубые, как факт, — вот все что осталось от орфического мифа: рот поэта (пятая строфа) и кишки читателей (четвертая строфа). Строки о холодном дне (из первой строфы) повторены вновь, как окончательный диагноз: *похолодание никак не связано со смертью певца; поэт не имеет власти над миром*.

Но и этого Одену мало. Подхватив «метеорологическую» метафору («погода в Ирландии»), он во второй части элегии прямо и совсем без иронии, заявляет: *погода в мире вообще не зависит ни от смерти, ни от жизни певца*. «Поэзия ничего не меняет» — это «эпохальное утверждение»³⁶ как будто призвано закрыть «3000-летнюю историю» музыки³⁷.

И вдруг, когда все иллюзии развеяны, начинается все сильнее и сильнее звучать гораццианская тема: «ничто не сокрушит». Само построение стихотворения подчеркивает, что поэзия «все переживет» *вопреки* логике истории. Ведь (как в известной балладе Одена: «О, откуда звуки, что так раздражают слух...») беда в элегии «Памяти Йейтса» с каждой частью становится все ближе к «говорящему». В начале первой части просто холодно на дворе, в конце — брокеры уже озверели, а бедняки смирились, люди уже превращены в рабов, а еще думают, что они свободны. Во второй части — пугают не только тоска и разъединение людей, но и все большее давление вездесущих «представителей власти». В третьей же части в полной мере развернется «кошмарный сон» новейшей истории:

In the nightmare of the dark
All the dogs of Europe bark,
And the living nations wait,
Each sequestered in its hate;

Intellectual disgrace
Stares from every human face
And the seas of pity lie
Locked and frozen in each eye.

В кошмарном сне ночи
Все собаки Европы лают,
А еще живые нации ждут,
Каждая заключена в своей ненависти;

Позор разума
Таращится с каждого человеческого лица,
А моря сострадания
В глазах каждого скованы и заморожены.

Вот с чем рифмуются «замерзшие ручьи» первой строфы и «взбунтовавшиеся провинции» третьей: политическая и человеческая катастрофа свершилась (помимо воли и сознания поэта, помимо мифа об Орфее).

Но при этом, чем хуже историческая ситуация, тем — со второй части — мощнее звучит тема бессмертия поэзии и певца. Иронические образы «рта» в конце второй части и гроба как «ирландского сосуда» в начале третьей части («Let the Irish vessel lie / Emptied of its poetry» — «Пусть ирландский сосуд лежит / Без его стихов») неожиданно отзываются вовсе не ироническим эхом «Ehégí monumentum»: «лучшая часть меня избежит похорон». Бесстрастная речь «диагностики» (первая часть) резко сменяется медитативным диалогом (с обра-

щением к Йейтсу) во второй части и, наконец, высокой одой в третьей части. Соответственно, с каждой частью меняется стиховой размер: от верлибра первой части к ямбическим пентаметрам и гекзаметрам второй; в третьей же части Оден (только что выпустивший антологию «Легких стихов» и заявивший в предисловии: «Легкие стихи могут быть серьезными»³⁸) заставляет «детский лепет» хореических куплетов звучать в ритме торжественного марша. Суд над Йейтсом, развернутый во второй части, завершается фаустовской нотой: «Спасен»³⁹.

От насмешливо-сухой первой части, минуя элегический тон, Оден сразу «воспарил» к оде. Масштаб торжества здесь не меньше, чем, например, в «Адонаисе» Шелли: поэт чествует Земля («Earth, receive an honoured guest; / William Yeats is laid to rest» — «Земля, принимай почетного гостя, / Уильям Йейтс почил с миром»); к его ногам слагает венок Время. Вслед за ритуальным обращением к Земле следуют экстатические призывы к самому поэту, эмфазы, эмблемы и перифразы в высоком стиле:

Follow, poet, follow right
To the bottom of the night,
With your unconstraining voice
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse
Make a vineyard of the curse,
Sing a human unsuccess
In a rapture of distress;

In the desert of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

Следуй, поэт, следуй прямо
На дно ночи,
Пусть твой свободный глас
Убедит нас возрадоваться;

Разводя стихи,
Преобразуй проклятье в виноградник.
Воспой человеческое поражение
В восторге беды;

В пустыне сердца
Найди целебный источник,

В тюрьме его дней

Учи свободного человека, как возносить хвалу.

На малом пространстве трех строф сконцентрировано столько знаков оды — «свободный глас» («unconstraining voice»), экстатическая радость («rejoice»), «воспевание» («sing»), восторженная («apture») хвала («praise»), — что их вполне хватило бы на большой опус в пиндарическом духе. Параллельными рядами идут знаки пасторали⁴⁰: возделывание («farming»), виноградник («vineyard»), целебный источник («healing fountain») — и политической инвективы, разворачивающей картину мировой катастрофы: «дно ночи» («the bottom of the night»), проклятие («curse»), поражение («unsucess»), пустыня, тюрьма. И вот уже, оглядываясь назад, мы понимаем, для чего понадобилось Одну играть на антитезе двух аллюзий — из самого Йейтса («вечнозеленые леса» — «evergreen forests») и Данте («сумрачный лес» — «another kind of wood»). Так подготавливался основной сюжет последней части «На смерть Йейтса» — *«Орфей, спускающийся в ад»*. В финале стихотворения задним числом обнаруживается высокое значение «guts» (четвертая строфа): это уже не просто «кишки почитателей», иронически остраивающие мотив «растерзанного менадами Орфея», — скорее *«мужество»*, которое умерший Орфей вселяет в живущих.

Странный вроде бы ход: до конца разоблачить элегический миф об Орфее, чтобы вдруг провозгласить его с новой силой. Но именно в этом и заключается замысел Одена: вновь, как это было у Шелли, омыть былой миф мертвой водой (чтобы избавиться от иллюзий), а затем живой водой — обновленной идеи, обновленной веры. *Орфей, умерший в идеологии, воскресает в языке*. Действительно, «язык» — вот то единственное, что у человека никто не сможет отнять, никакие «собаки» Европы. Как Ходасевич (с его одой ямбу, выжившему после гибели России) и Мандельштам («Губ шевелящихся отнять вы не могли...»), Оден от строфы к строфе стихотворения ищет последние основания смысла — и находит их в языке. Заветная страна, хранящая и совершенствующая язык, — поэзия остается единственной независимой территорией в охваченном безумьем и поработленном мире. Значит, при том, что поэзия внешне ничего не меняет, она все же лечит человека, не дает ему вырождаться и одичать.

Продолжение традиции

«Памяти Йейтса» Одена уже породило новую традицию стихотворений на смерть поэта. В 1965 году, подражая Одну, русский по-

эт И. Бродский пишет элегию «На смерть Т.С.Элиота» (1965)⁴¹. «Время боготворит язык» — эти оденовские слова Бродский воспринял как откровение⁴² («величайшее прозрение, открытие, утверждение, одно из самых глубоких и значительных в поэзии»⁴³). В них он нашел больше, чем стилистическую подсказку — свою «магистральную» идею, «идею-страсть».

Бродский подхватывает спасительное, целебное слово «язык». Он с великим энтузиазмом принимает вывод «Памяти Йейтса», но забывает путь к этому выводу. Оден идет от иронии, демифологизации, похорон традиции к апофеозу языка и поэзии. Бродский же «перескакивает» через несколько ступенек — сразу к апофеозу: если сначала он скорее всего не сумел прочесть «критическую» часть элегии, то потом уж точно не захотел. Почему не захотел? Потому что попал в резонанс оденовского нового мифа.

Сам Оден никогда не держался за порождаемые им мифы: он не раз разоблачал именно те строки, которые в свое время сильнее всего воздействовали на читателей. Чем убедительнее в свое время звучали стихи для публики, тем безжалостней судил их в дальнейшем автор. Он не пощадил ни выразительную концовку стихотворения «Испания в 1937 году» («...Времени мало и / История побежденному / Может сказать “увы”, / Но не может ни помочь, ни простить»⁴⁴), ни знаменитую «проповедь» из «1 сентября 1939 года»:

Нет никаких Государств,
В одиночку не уцелеть.
Горе сравняло всех.
Выбор у нас один:
Любить или умереть.
(пер. А. Сергеева)

В обоих случаях резолюция позднего Одена была предельно суровой: «Ложь»; эти стихотворения не были включены в его итоговое собрание стихов. Та же участь ждала и столь важные для Бродского строки о власти языка над временем — Оден их попросту вычеркнул из своей элегии.

Но, уже независимо от воли Одена, его строки продолжали владеть умами современников. Недаром же поэта сравнивали с «социальным институтом», а тридцатые годы называли «эпохой Одена». В те годы С. Дэй Льюис провозгласил его «новым, великим целителем», много лет спустя поэты-битники (А. Гинсберг и Корсо) упали перед ним на колени. Вот и Бродский — после прочтения «На смерть Йейтса» и до конца жизни твердил: Оден «священный», достойный «преклонения»⁴⁵, на нем можно основать религию⁴⁶.

Культ Одена совместился у Бродского с культом языка, о котором тот также предпочитает судить в терминах «служения» и «ве-

ры»⁴⁷. Характерный пример: на конференции четырех поэтов — Л.А. Мюррея, Д. Уолкотта, Ш. Хини и И. Бродского — встал вопрос об оденовской строке «Поэзия ничего не меняет». «Хорошая затравка для дискуссии», — прокомментировал эти строки Хини⁴⁸; этим строчкам «сопутствовал определенный политический или социальный контекст», — заметил Уолкотт⁴⁹. А Бродский? Он пытается заслониться от опасности этого утверждения неточной цитатой: «Оно (высказывание Одена. — М.С.) приведено неверно, потому что не обрывается на этом месте, здесь нельзя ставить точку. Если я не ошибаюсь, далее там следует двоеточие и строка: “Но есть для того необходимое средство: рот”»⁵⁰. Так Бродский сходу отклоняет «отрицательный» тезис Одена, спеша мифологизировать «рот» как магический орган речи — в духе своей (уже своей) «лингвистической» идеи. Слишком уж дорога Бродскому идея власти языка над временем — отсюда и избирательное чтение *«На смерть Йейтса»*.

Путь Бродского от третьей части оденовской элегии лежит в блаженную страну языка. «Поэт — орудие языка»⁵¹, язык «древнее нас, и он нас переживает <...> это организм, живущий сам по себе»⁵²; «любая песня <...> это форма реорганизации времени»⁵³; «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем беспорядке», — Бродский вновь и вновь повторяет, перетолковывает заветные слова Одена — в интервью, прозе, стихах. Но вот что важно: на этом пути Бродский приходит к тому, от чего в первой части своей элегии ушел Оден, — к *идеализации певца*. У Одена всемогущ язык, а не поэт, который «недалек, как мы»; Бродский же возвращает поэту его «властные полномочия» — но уже как жрецу языка. «Любое писание начинается с личного стремления к святости», — внушает Бродский своим студентам⁵⁴; если он говорит о Цветаевой: «по ее табели о рангах поэт <...> выше священника», — то и сам готов под этим подписаться. Так он и воспринимался современниками — как «последний представитель» определенного «типа поэта» — «поэта, обладающего высоким предназначением» (Дж. Смит⁵⁵), «пророка», «боговдохновенного певца». Какая же инстанция утверждает эту «табель о рангах», в которой поэт занимает самое высокое место? «Божественный» язык.

Итак, Бродский с легкостью принимает у Одена демифологизацию общества, но не может принять демифологизацию певца. Поэтому, вырывая итоговый тезис из напряженной драмы и сложной диалектики «Памяти Йейтса», Бродский как будто вытесняет из памяти все то, что предшествовало этому тезису в оденовской элегии. Иначе ему было бы не так просто исповедовать старую веру в новом обличье — веру в «лингвистическую» власть певца.

Бродский всю жизнь ревностно оберегал, в том числе и от Одена, то, что обрел у Одена, — миф об Орфее, жреце языка. Миф, застывший для него раз и навсегда. Миф, в котором поэтический «виноградник» («vineyard») далек от «проклятия» жизни («curse»), а по-

этический «сенокос» — от «косы» смерти: «Элиот, не бойся коз, / Безопасен сенокос».

Продолжателем традиции стихотворений на смерть поэта — уже в духе Одена — выступил Нобелевский лауреат ирландский поэт Ш. Хини. В одном из своих стихотворений («Строки для Валентины») он цитирует одну свою русскую приятельницу: подобно Орфею, заставляющему танцевать камни, — говорит она, — поэт должен радовать Творца и преображать мир. Разделяет ли Хини этот пафос? Не совсем. Он скорее готов вспомнить об оглядке Орфея, лишившей того Эвридики, и о грустных словах Одена: «Поэзия не может ничего изменить». Но вот, в решающий момент, неожиданно рифмуясь со словом «fiction», возникает имя Пушкина («Орфей — не выдумка <...> / Вспомни Пушкина...» — «Orpheus is not a fiction <...> / Remember Pushkin...»). И русскому читателю тут же вспоминаются «глаголом жечь сердца людей» и «чувства добрые я лирой вызывал»: может быть, поэт и не в состоянии изменить мир, но зато в состоянии поддержать, утешить, встряхнуть — через века.

Орфей в стихах Хини символизирует не власть слова, а ответственность. Он вспоминает ахматовское предисловие к «Реквиему», слова женщины в тюремной очереди, обращенные к поэту: «сможет ли она описать все это». Есть мысли и эмоции, которые находятся по ту сторону обыденной речи, которые можно высказать только в стихах. Кто сможет так рассказать о случайной жертве ольстерского террора, чтобы очередной взрыв стал не просто телевизионной новостью, а личным делом читателя? Только поэт. Главное для поэта — высказать то, что он должен высказать, и надеяться, что его слово кому-нибудь поможет: «Мы хотим, чтобы поэтическая оригинальность была столь же действенной, как нетерпеливый удар кулаком, от которого на экране телевизора вновь появляется изображение, как электрошок, что восстанавливает ритм слабого сердца»⁵⁶.

И вот, поминая Орфея и музу, Хини перекликается с предшественниками, продолжает то, что начали они. Вспомним: в 1939 году Оден почтил память У.Б. Йейтса в стихах, написанных его любимым размером. Бродский подхватил эстафету в 1965 году, откликнувшись на смерть Т.С. Элиота все тем же четырехстопным хореем с мужскими рифмами. И вот уже Хини в 1996 году поминает Бродского размером Йейтса и Одена. Что ж, значит, муза еще делает свое дело, поэзия не умерла и по-прежнему «стремится ухватить <...> ускользающие смыслы и соединить их с нашим повседневным опытом»⁵⁷.

Примечания

¹ Разновидность пасторальной элгии «на смерть» («in memoriam»). О жанре «in memoriam» см. в частности: *Hardison O.B. The Enduring Monument. A*

- Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice. Chapel Hill. 1962. P. 122; *Race W.H.* Classical Genres and English Poetry. N.Y., 1988. P. 104–108; *Rosenmeyer T.G.* The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric. Berkley and Los Angeles, 1969. P. 117–118; *Norlin G.* The Conventions of the Pastoral Elegy // *American Journal of Philology*. 1911. № 32. P. 294–312; *Burgess T.* Epideictic Literature // *University of Chicago Studies in Classical Philology*. Vol. III. Chicago, 1902. P. 148.
- 2 О жанровом мифе см.: *Свердлов М.* О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода? // *Вопросы литературы*. 2002. № 6. С. 103–126.
 - 3 См.: *Race W.H.* Classical Genres and English Poetry. P. 108–113.
 - 4 См.: *Rosenmeyer T.G.* The Green Cabinet. В свою очередь, Хардисон отмечает, что наиболее важными источниками для последующей традиции погребальной элегии являются латинские образцы; далее он перечисляет их (*Hardison O.B.* The Enduring Monument. P. 226). На приоритетное значение римских образцов, представленных в творчестве Вергилия (особенно в его «скорбных эклогах» — 2, 5, 10 и жалобе Дамона из 8 эклоги), указывает М.И. Жерар (*Gerhardt M.I.* Essai d'analyse littéraire de Pastorale. Assen, 1950. P. 296).
 - 5 Монодия посвящена гибели в море друга Милтона — поэта Эдварда Кинга (более известен его старший брат — поэт-метафизик Генри Кинг).
 - 6 См. эпиграммы из Палантинской антологии, в которых сконцентрированы основные элементы «пасторального» мифа об Орфее:
 Скалы с дубравами плач поднимали, скорбя по Орфею,
 Плакали все, кого он некогда песней пленял!
 (Аноним)
 Повиновались деревья ему, и бездушные скалы
 Шли вслед за ним, и зверей стая внимала лесных.
 (Дамагет).
 - 7 Ср. эпиграмму Антипатра Сидонского из Палантинской антологии:
 Больше не будешь, Орфей, обобщенные двигать деревья,
 Скалы и стаи зверей, вольно живущих в лесах;
 Не усмиришь ты ни буйства ветров, ни неистовство града,
 Снега смятенье и моря ревающего вал.
 Ты ведь погиб; и тебя Мнемосины оплакали дщери;
 Плакала горше сестер мать Каллиопа твоя.
 - 8 Дафнис по одной из мифологических версий выступает как возлюбленный Аполлона (либо Артемиды) и изобретатель буколической поэзии. О Дафнисе см.: Диодор Сицилийский 4, 84 // Диодор Сицилийский. Греческая мифология. М., 2000. С. 79. Об интерпретации образа Дафниса см. также: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 249; *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 315–318, 522, 703; *Грейвз Р.* Мифы древней Греции. М., 1992. С. 45–47.
 - 9 *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 317. Об Эрифаниде, поэтессе, полюбившей Меналка, которая после его гибели слагает песни-плачи, см. также: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 119.
 - 10 В пасторальной элегии смешивается плач олицетворенных холмов, рек, ручьев, очеловеченных растений и животных и природных божеств (таких как музы, нимфы, Эхо). См. в «Плаче по Адонису» Биона:
 «Горе Киприде!» —
 Все восклицают холмы, «Об Адонисе плачьте!» — деревья.
 Реки оплакать хотят Афродиты смертельное горе,
 И об Адонисе слезы ручьи в горах проливают <...>
 Грустный пост соловей по нагорным откосам и долам,

Плача о смерти недавней: «Скончался прекрасный Адонис!»

Эхо в ответ восклицает: «Скончался прекрасный Адонис!»

Кто ее скорбную страсть не оплакивал вместе с Кипридой?

(пер. М.Е. Грабарь-Пассек)

- 11 См. об «обратном порядке мира» в комментариях М.Е. Грабарь-Пассек к изд.: Феокрит. Моск. Бюб. Идиллии и эпиграммы. М., 1958 («...смерть Дафниса так противоестественна, что нарушается весь порядок природы» — с. 248).

- 12 Этот миф, между прочим, сохраняется и воспроизводится в постоянном стремлении обнаружить и закрепить в качестве образца самую прославленную эпоху в истории той или иной национальной словесности, дав ей название «золотого века поэзии»; и в повторяющихся всякий раз попытках возродить этот «золотой век».

- 13 См. в Палантинской антологии эпиграмму Дионисия Родосского на смерть поэта Фенокрита:

Мудрости жатву недолго срезал ты; и вот над могилой

Совы, не знавшие слез, плачут теперь по тебе...

- 14 См. работу «Образ и понятие» О.М. Фрейденберг: «Бытовые Дафнисы и Меналки, Коридоны и Тирзисы представляли собой полную параллель к прекрасным юным богам умиравшей и воскресающей растительности, к Адонисам и Дионисам, Гермесам и Панам с их лирами, кифарами и свирелью, с их олицетворением того же мусического логоса» (Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 194). Дафнис («лавр»), как и Орфей (жрец Аполлона), связан с солнечным богом, он — одна из его ипостасей, «Аполлон лавровый» (См.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 522). Буколические сюжеты связаны с культом умирающего и воскресающего бога, где активным, творческим, является женское начало: растительный бог — сын-возлюбленный Великой матери-земли, рождающей и оплодотворяющей его (Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 119; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 105).

Архаический миф весьма ощутим у Феокрита и Вергилия. Так, в концовке V эклоги прославляется погибший Дафнис. Природа умирает вместе с певцом и с ним воскресает. В заключительных строках песни Меналка раздается хвала Дафнису, который провозглашается божеством, гением места, хранящим молящихся ему пастухов.

Вепрь доколь не разлюбил высот, а рыба — потоков,

Пчел доколе тимьян, роса же цикаду питает,

Имя, о Дафнис, твое, и честь, и слава пребудут!

Так же будут тебя ежегодно, как Вакха с Церерой,

Все земледельцы молить — ты сам их к молениям побудишь!

(пер. С. Шервинского)

- 15 См. в Палантинской антологии эпиграмму Каллимаха памяти поэта Гераклита:

Прахом ты стал уж давно, галикарнасский мой друг!

Но еще живы твои соловьиные песни; жестокий,

Все уносящий Аид рук не наложит на них.

- 16 См. стихи Вергилия на смерть Тибулла.

- 17 «Ах, когда умер Тибулл, омрачилась не меньше Венера, / Нежели в час, когда вепрь юноше пах прободал...»

- 18 «Grief made the young Spring wild, and she threw down / Her kindling buds, as if she Autumn were».

- 19 «Ah, woe is me! Winter is come and gone, / But grief returns with the revolving year».

- 20 Однако эта инверсия традиции возможна только на фоне ощущения ее неизбежности: так равнодушные Феба, который из бога-поэта превратился в «равнодушное» небесное светило, понятно только при условии, что и скорбящий поэт, и его читатели помнят о месте и значении Аполлона в контексте традиции. Таким образом, пример Грея доказывает действенность этой традиции.
- 21 *Микушевич В.* Образ и преображение (К переводу «Адонаиса») // Поэзия английского романтизма. М., 1975. С. 636.
- 22 Там же.
- 23 См. об этом: *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза. М., 1989. С. 61.
- 24 *Battestin M.C.* The providence of wit: Aspects of form in augustan literature and arts. Oxford, 1974. P. 60.
- 25 «Горы в молчанье стоят, и коровы печально с быками / Бродят, рыдая, и щипать свою траву не могут» (пер. М. Грабарь-Пассек).
- 26 «Пусть скорбный амарант, нарцисс печальный / Налыют слезами чашечки свои...» (пер. Ю. Корнеева).
- 27 «Woods, hills, and rivers now are desolate».
- 28 У Шелли: «И, словно труп, земля похолодела» (пер. В. Микушевича); у Сунберна: «Холодна торжественная земля, обреченная горю мать, / Чье чрево печальнее Ниобсиного...» («And chill the solemn earth, a fatal mother / With sadder than the Niobe womb»).
- 29 «Весна одичала от горя и сбросила / цветущие бутоны, как будто она превратилась в Осень» («Grief made the young spring wild, and she threw down / Her kindling buds, as if she Autumn were»). Об «обратном порядке мира» еще в античной традиции см. комментарии к I идиллии Феокрита: *Грабарь-Пассек М.Е.* Комментарий / *Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы.* М.: Наука, 1958. С. 248. В V эклоге Вергилия смерть певца вызывает разложение и «болезнь» природы: Когда унесли тебя судьбы, / Палес и сам Аполлон поля покинули наши / <...> Дикий овес лишь один да куколь родится злосчастный. / Милых фиалок уж нет, и ярких не видно нарциссов, / Чертополох лишь торчит да репей прозябает колючий» (пер. С. Шервинского).
- 30 «Зимняя» тема связана с национальным своеобразием английской пасторали. Именно в Англии впервые происходит обновление жанра путем соотнесения пасторали с циклом времен года (см.: *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М.: Прометей, 1989. С. 65). Именно пастораль «Ноябрь» («Dido») из «Пастушеского календаря» Спенсера считается одним из первых образцов пасторальной «funeral elegy». Связь темы смерти с холодным временем года, зимой, закрепляется пасторальной традицией (см. «Зима» из пасторального цикла А. Поупа). Таким образом, «зимние» топосы можно считать отличительным знаком английской традиции.
- 31 Выражение Дж. Раскина, указывающее на важнейшую особенность западной культуры — отождествление мира чувств с окружающим миром. О пасторальном мотиве «скорбящей природы» и «pathetic fallacy» см.: *Smith E.* By Mourning Tongues. Studies in English Elegy. Ipswich/Totowa: Boydell Press and Rowan and Littlefield, 1977. P. 7.
- 32 «Волки в вечнозеленых лесах» — это возможно отсылка к раннему стихотворению «Сумасшествие короля Голла», а «сельские реки» — к многочисленным пасторальным образам в первых сборниках Йейтса.
- 33 Пример подхватывания этого мифа в поэзии XX века — элегия А. Уинтерса «Орфей» на смерть Х. Крейна, написанная в том же размере, что и третья часть оденовского стихотворения.

- 34 Критику общественной позиции Йейтса см. в его статье «Общество против покойного господина Уильяма Батлера Йейтса» (*Оден У.Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М.: Издательство «Независимая газета», 1998. С. 115–116).
- 35 Если же кто и пасет их, то только обезумевшие «собаки» Европы — из третьей части элегин.
- 36 *Бродский И.* Письмо к Горацию. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 1998. С. 62.
- 37 Выражение Л. Пумпянского (*Пумпянский Л.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 209).
- 38 *Auden W.H.* The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings. 1927–1939. L.: Faber and Faber, 1977. P. 764.
- 39 См. написанную весной 1939 года статью «Общество против покойного господина Уильяма Батлера Йейтса», последовательно разворачивающую метафору суда общества над поэтом (*Оден У.Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. С. 111–124).
- 40 Пасторали в широком смысле, соединяющей традиции буколики и георгики.
- 41 По мнению Бетеа, в этом стихотворении Бродский сознательно «покинул родную традицию, с тем чтобы <...> заново ее создать» (*Bethea D.M.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. P. 121).
- 42 Там же. С. 63–64.
- 43 *Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 516.
- 44 «...The time is short and / History to the defeated / May say Alas but cannot help or pardon».
- 45 *Бродский И.* Письмо Горацию. С. 81.
- 46 Там же. С. 59
- 47 См. стихотворение Ш. Хини на смерть Бродского, написанное «размером Одена», все теми же хореическими куплетами:
 Worshipped language can't undo
 Damage time has gone to you:
 Even your peremptory trust
 In words alone here bites the dust.
 Обожествленный (тобой) язык не состоянии исправить
 Тот вред, что причинило тебе время:
 Даже твоя безоговорочная и исключительная вера
 В слова повержена во прах.
- 48 *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 389.
- 49 Там же. С. 390.
- 50 Там же.
- 51 Там же. С. 373.
- 52 Там же. С. 285.
- 53 Там же. С. 396.
- 54 Иосиф Бродский: труды и дни / Ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1998. С. 59.
- 55 Там же. С. 122.
- 56 *Хини Ш.* Школа пения. Стихотворения. 1966–2002. М.: Рудомино, 2003. С. 182.
- 57 Там же. С. 193.

ФЕНОМЕН ВИКТОРИАНСТВА В ЗЕРКАЛЕ XX ВЕКА

ЖЕНЩИНА И ЕЕ ДОМ: ОППОЗИЦИЯ «ДОМ — МИР» В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЬНИЦ XIX–XX ВЕКОВ

Это небольшое исследование является попыткой ответить на вопрос, как менялся взгляд литературных героинь на собственное пространство на протяжении XIX и XX веков английской литературы, которая подарила миру самое большое число выдающихся писательниц. Определенные тематические рамки — гендерные (взгляд женщины, направленный, в свою очередь, на женщину и ее восприятие дома), географические и хронологические (два века одной национальной литературы), методологические (не столько структурный анализ, выявление образа дома как полноправного участника художественного повествования, сколько исследование динамики отношения женщины к дому) — не мешают его многоаспектности.

Английская литература как будто сама приглашает к подобному исследованию: с одной стороны, в ней нашел отражение знаменитый английский культ дома, с другой, она отмечена уникальным развитием женского романа. Пожалуй, ни в одной литературе мира, кроме английской, проследить двухвековое развитие этой темы на основе творчества женщин (а именно такая перспектива является наиболее достоверной) было бы просто невозможно.

Исторически менталитет англичан в отношении к дому определяется не только широко известным изречением «мой дом — моя крепость», но и другим: «мир принадлежит мужчине, место женщины дома» («It's a man's world. Woman's place is in the home»). Оппозиция «дом — мир» — ключевая для понимания отношения женщины к дому, ее представления о своем жизненном пространстве. Но что такое «дом» в этой оппозиции, как и когда появилось это понятие? В английском языке существует разделение слов «*house*» (здание) и «*home*» (родной дом, атмосфера домашнего уюта). Последнее понятие — семейный дом, в центре которого находится тесно сплоченная группа родителей и детей, формировалось постепенно, на протяжении XVI–XVII веков со становлением среднего класса. До этого времени дом (как дом крестьянина, так и замок землевладельца) не был отделен от «мира». В феодальном замке помимо семьи владельца жило множество слуг, работников и т.д., это было круп-

ное хозяйство, которым управляли женщины, работая наравне с мужчинами. Отделяясь от мира — общественной деятельности и общественной жизни, — «*house*» превращался в «*home*», в «крепость», цитадель семьи (где женщины — мать, жена, взрослые дочери и т.д., живут в праздности, то есть не работают). Этот образ дома укрепился в XVIII веке. Именно тогда родился и современный тип дома с отдельными комнатами, а вместе с ним — комфорт и изолированность домашней жизни. Тогда же в Англии появилась и идея дома как «места женщины», которую часто принимают за традицию, берущую истоки в древности¹.

В XIX веке образ женщины у домашнего очага, окруженной детьми; хозяйки, сосредоточенной на заботе о муже и детях, был возведен в абсолют. Демифологизация потребовала векового срока. Между тем, уже в первой трети XVIII века поэтесса леди Уинчелси писала о том, что дом — плен для просвещенной женщины, и жаловалась на ограниченность отведенной ей роли в обществе.

Науки ж, книги, думы и писанье
Нам красоту лишь омрачат ни в грош,
Поклонникам не быть у наших ног
Меж тем, блюсти порядок в доме рабском —
Вершина мастерства в искусстве дамском.

Стремление к равенству с мужчиной в доме и мире отразилось в трактате Мэри Уолстонкрафт «Защита прав женщины» (1792), написанном в полемике с Руссо, который считал, что женщин нужно учить только тому, как прельщать мужчин. Уолстонкрафт выступила с критикой современной системы женского образования, предупреждая, что, «пока женщин учат быть искусственными, они не будут равными».

* * *

В начале XIX века о равенстве можно было только мечтать. То, что место женщины — дом, а мир принадлежит мужчине, было слишком очевидно. Но и за свое место в доме женщинам приходилось бороться. Путь, который проходит почти любая героиня романа этого периода — поиск и обретение дома, будь то замок, усадьба, домик священника или сельский коттедж. Иначе говоря, поиск и обретение мужа. В романах Фанни Берни, Джейн Остен, Анны Радклиф и их современниц брак — не просто самый достойный, но практически единственный жребий для девушки как из среднего класса, так и из высшего света. Представительницы именно этих слоев английского общества чаще всего становились литературными героинями в ту эпоху.

Следует отметить, что в семейной жизни георгианцы (современники двух королей Георгов, III и IV, правивших с 1760 по 1830 годы) чувствовали себя намного свободнее, чем пришедшие им на смену викторианцы. Муж и жена из высшего света жили каждый своей жизнью. Показательно, например, что приглашать в гости супружескую пару было не обязательно вместе, возможно было пригласить только одного из супругов. Связи вне брака не считались исключительным явлением, даже связь замужней женщины и неженатого мужчины, которая позднее уже не проходила безнаказанной.

Но это не значит, что ограничений уже тогда было недостаточно. И первым из них было образование. Быть хорошо образованной для женщины считалось вредным. Девочек учили очень немногому. Ф. Берни предостерегала своих читательниц от того, чтобы они достигали слишком высокого уровня в своих занятиях, например, в игре на фортепиано или рисовании. Профессионализм был неприличен для дамы из высшего общества. Об этом говорилось и в руководствах по поведению для юных леди. С одной стороны, девушек воспитывали в строгости, с другой, — приучали смотреть на брак как на освобождение и достижение контроля над своей жизнью. Но этот контроль был иллюзорен: из-под опеки отца женщина попадала под опеку мужа. Попасть в «мир» для такой героини из общества было практически невозможно. Ей оставался выбор между родительским домом (полной зависимостью от отца или матери) и семейным домом (полной зависимостью от мужа)².

И все же второй вариант развития событий был значительно более привлекательным, так как сулил больше свободы, ведь «женщина может позволить себе обращаться с мужем так, как не может обращаться с братом младшая сестра», как с иронией заметила Дж. Остен. Поэтому найти состоятельного и желательно любимого мужа становится жизненно важной задачей, а поиск любви одновременно становится поиском дома. Альтернатива — незавидное во всех отношениях положение старой девы без собственных средств и собственного пространства³. Именно такой была **Джейн Остен (1775–1817)**, самый известный автор романов об удачливых невестах. Ее героини — в основном дочери в семьях поместного дворянства — существа лишенные своего пространства. Стесненные волей недалеких матерей или деспотичных отцов, они живут в родительском доме, который им не принадлежит (сама Джейн Остен всю жизнь прожила в доме матери и писала свои романы в гостиной за круглым столом, пряча рукопись при появлении посторонних, — так как своей комнаты у нее не было).

Родительский дом, где читатель впервые встречается с большинством героинь Остен, не надежен. Девушка может в любой момент его лишиться, если, например, у нее нет родных братьев. Тема отчуждения дома, исторически связанная с Законом о майорате, со-

гласно которому большинство поместий не наследовались по женской линии, передает напряженность, конфликтность отношений женщины и дома. Смерть отца героинь становится отправной точкой сюжета в «Чувстве и чувствительности». Поместье переходит к другому родственнику, и сестры с матерью фактически оказываются выброшенными на улицу. В «Гордости и предубеждении» дом семьи Беннетт должен также перейти к троюродному брату героинь, поэтому попытки матери выдать своих пятерых дочерей замуж приобретают особую актуальность. Леди Кэтрин де Бер в том же романе высказывает недовольство законом: «вообще я не одобряю, когда женщин в семье лишают наследственных прав. В семействе Льюиса де Бера, слава Богу, не сочли нужным заводить этот порядок». Так же посчастливилось Эмме Вудхауз, героине романа «Эмма». Ей не нужно покидать дом в случае смерти отца, поэтому она чувствует себя в безопасности и в начале романа высказывает намерение остаться старой девой, но не просто старой девой, а богатой: «У меня нет обычных мотивов, побуждающих женщину к замужеству», — говорит она. Остен прекрасно понимала значение для женщины финансовой независимости, и это добавляет романтическим грезам ее героинь известную долю меркантильности:

«— Ты давно его любишь? — спрашивает Джейн Беннет в «Гордости и предубеждении» свою сестру, после того как она удивила всю семью, согласившись выйти замуж за мистера Дарси.

— Чувство росло во мне так постепенно, что я сама не могу сказать, когда оно возникло. Пожалуй, однако, началом можно считать тот день, когда я впервые увидела его восхитительное поместье в Дербишире...»

Итак, единственный способ для женщины обрести дом, собственное пространство, положение в обществе — это брак. В мире Остен брак — пружина повествования. Именно к нему всегда стремится ее проза. «Все знают, что человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену», — так начинается роман «Гордость и предубеждение», а заканчивается он свадьбой двух сестер Беннетт, причем еще две свадьбы происходят по ходу действия.

Брак по расчету — весьма распространенное явление в остеновских романах. Писательница не осуждает Шарлотту Лукас, которая предпочла участи старой девы выйти замуж за глупого священника и получить в свое распоряжение сначала его домик в поместье леди Кэтрин де Бер, а в перспективе и усадьбу Беннеттов. Остен отдает себе отчет в том, что далеко не каждая англичанка из среднего класса может рассчитывать на счастливое стечение обстоятельств — чтобы поиски любви и дома сошлись в одной точке. Счастье стать хозяйкой дома восполняет недостаток счастья семейной жизни, и второе невозможно без первого. Дом мужчины обеспечивает героине защиту, благосостояние, общественный статус. Судьба Элинор, героини

романа «Чувство и чувствительность», устраивается только после того, как ее возлюбленный, лишенный наследства, получает приход с домом.

Изображая в своих романах дома и имения героев, Остен избегает подробных описаний. Она показывает объект очень схематично и предоставляет читателю дорисовать картинку в своем воображении, используя для этого оценочные суждения героев: «Это было величественное каменное здание, удачно расположенное на склоне гряды лесистых холмов. Протекавший в долине полноводный ручей без заметных искусственных сооружений превращался перед домом в более широкий поток, берега которого не казались излишне строгими или чрезмерно ухоженными. Элизабет была в восторге. Никогда еще она не видела места, которое было бы более щедро одарено природой и в котором естественная красота была так мало испорчена недостаточным человеческим вкусом. Все были единодушны в своем восхищении. В этот момент она вполне оценила, что значило бы стать владелицей Пемберли!» («Гордость и предубеждение»).

Несмотря на то, что Вудстон, Делафорд, Пемберли, Донуэл и Торнтон Лейси показаны как просторные красивые имения, с аллеями, засаженными чудесными фруктовыми деревьями, многие читатели Остен, погружаясь в повествование, испытывают клаустрофобию. «Едва ли мне понравилось бы жить с ее леди и джентльменами в их элегантных, но тесных домах», — заметила Шарлотта Бронте. Это ощущение стесненности, несвободы не чуждо и самим обитателям романного пространства Остен. Мария Бертрам («Мэнсфилд Парк») жалуется на свою семейную жизнь: «Я не могу выйти, как сказал скворец», намекая на известный эпизод из «Сентиментального путешествия» Л. Стерна. Героинь Остен — женщин неординарных и ярких — не всегда устраивают уготованные им пассивные роли. Кстати, их независимость вызывала осуждение не только у современников: Д.Г. Лоуренс упрекал Остен, которую называл «скучной старой девой», в том, что она «колицетворяет индивидуальность взамен характера и проницательность одиночества вместо знания близости». Достигнув своей цели, женщины Остен оказываются между конфликтными желаниями утверждения в мире и отступления в безопасное поле дома, зависимостью от мужа и независимостью характера⁴. Этот подспудный конфликт, уходящий за пределы повествования, нашел отражение в сиквелах XX века, авторы которых дописывали историю брака героев Остен, причем часто уже без «хэппи энда», показывая, как героини, ставшие хозяйками вожделенных поместий, страдают в них от авторитарности своих мужей.

В 1837 году на британский престол вступает королева Виктория и начинается новая эпоха: век женщины — вернее, викторианской женщины. Преданная жена и мать девятерых детей, Виктория канонизировала своим примером гармонию семейной жизни. Семейный

дом постепенно превращается в Храм, а викторианская женщина оказалась в нем служительницей семейного культа. Она по-прежнему чувствовала себя запертой в доме, причем запертой значительно надежнее, чем ее предшественница — георгианка.

Над созданием канонизированного образа викторианской женщины трудились крупнейшие умы и наиболее значительные фигуры эпохи. Огюст Конт, создатель философии позитивизма, высказал тезис о том, что женщины неосознанно сохранили средневековую христианскую традицию и тем самым спасли нравственную культуру, поэтому они призваны стать моральным примером и не должны заниматься ничем, кроме семьи и дома. Теоретик искусства и публицист Джон Рескин призывал женщин превратить свой дом в обитель мира, защищенную от любых вторжений: «Вы всегда будете королевами, королевами для своих возлюбленных, королевами для своих мужей, королевами для своих сыновей, <...> и мир склонит голову пред вашей миртовой короной и безупречным скипетром Женственности» («Сезам и Лилии», 1865). Писатель и философ Томас Карлейл определял роль женщины в этом мире как роль жены и помощника достойного мужчины. Ее истинная судьба — сочетаться браком с мужчиной, которого она может любить и ценить и жить под его защитой, «незаметно, со всей своей мудростью, героизмом и изяществом». Так возникает культ викторианской женщины, а за ним и культ викторианского дома, этого средоточия уюта, заботы и тепла с горящим камином, креслом-качалкой, плотными шторами, отгородившими семейный рай от непогоды за окном, кружевными скатертями и обоями с цветами. И еще — викторианской усадьбы, сочетавшей все вышеперечисленные радости с видом на прекрасный сад.

Концепции викторианского брака и присущего викторианцам ощущения дома созвучен роман Толстого «Семейное счастье» (1859), где дом описывается как островок для отдохновения от враждебного мира. Как только героиня покидает свой дом (пусть даже вместе с мужем), начинаются несчастья; возвращение означает восстановление былой семейной идиллии. Во главе такого дома может и должен стоять сильный, умный и добродетельный мужчина, то есть викторианский джентльмен, который способен подарить женщине полноту бытия и защищенность. Если Эмма Вудхауз («Эмма» Дж. Остен) еще могла воспевать радости безбедной одинокой жизни, то в викторианском мире без мужчины для женщины нет полноты существования. Она по-прежнему называется хозяйкой дома, но ее время «правления» в нем весьма ограничено: «невесте полагалось осмотреть свой будущий дом и распорядиться, что и как там следует переделать. Женщина распоряжается перед браком, чтобы ей было приятнее учиться покорности потом» (Дж. Элиот «Миддлмарч»).

Викторианская женщина — это красивое хрупкое существо, нуждающееся в защите и опеке. Но несмотря на внешнюю слабость,

она обладает душевной и нравственной стойкостью. Она, не жалея сил, защищает свой дом от напастей мира, и в этой борьбе ей помогают ее добродетели — смирение, чистота, нежность, любовь. Нелетный памятник викторианскому браку воздвиг Ковентри Патмор (1823–1896) в сборнике стихов «Гений домашнего очага» (1854–1861). Его сентиментальная поэзия, обожевсившая образ хранительницы благословенного очага, воплотила веру викторианцев в то, что истинная любовь в браке является отражением любви Бога к человеку. Книга разошлась тиражом в четверть миллиона экземпляров, а ее героиня, Гонория, превратилась в эталон, которым учили восхищаться и которому многие женщины хотели и пытались подражать. Тот же взгляд на женщину и дом предлагался и во множестве викторианских романов (их общее число около 40 000), например, в 200 книгах Шарлотты Йонг. Подавляющее большинство из них заканчивалось свадьбами, соединением достойных героев. Рядовая викторианская женщина становилась «проектом». Литературные стереотипы оборачивались реалиями семейной жизни⁵.

Но несмотря на мощь идеологического истеблишмента, существовала и давала ростки оппозиция. Философ Джон Стюарт Милль в пику Рескину утверждал, что на самом деле женщина не королева, а последняя рабыня в английском государстве, доказывая несостоятельность уравнивания женщин в юридических правах с детьми и умственно неполноценными подданными («Зависимое положение женщин», 1869). С точки зрения британских законов, муж и жена были как бы одним человеком. Суфражистка Рэй Стречи позднее иронизировала: «Моя жена и я — один человек, и он — это я» («my wife and I are one, and I am he»)⁶. Абсолютно все имущество в браке принадлежало мужчине, в том числе деньги, которые зарабатывала его жена, например, писательница (право собственности замужняя англичанка получила лишь в 1918 году). До 1857 года жена не могла получить развод, даже по причине жестокости и насилия. В случае развода дети оставались с отцом, а разведенные женщины автоматически оказывались вне общества.

Свое зависимое положение, против которого боролся Милль, женщина сохраняла от рождения до смерти, оно считалось неотъемлемым свойством женского пола. Привлекательность героини викторианского романа во многом была обусловлена именно ее беззащитностью. Возможно ли при таких условиях достичь духовного равенства в браке? Этот вопрос задает Шарлотта Бронте (1816–1855) и отвечает на него положительно, делая героиней своего прославленного романа «Джен Эйр» (1847) гувернантку, существо заведомо низшего положения, беззащитность которой усиливается ее сиротством и полным отсутствием средств. На первый взгляд, путь Джен Эйр — через скитания к обретению любви, дома и семейного счастья — типичен для викторианского романа. Сама фигура гувер-

нантки не была нова для викторианской литературы — вспомним «Гувернантку» (1839) Маргариты Блессингтон (1789—1849) или «Агнесс Грей» (1847) Анны Бронте, не говоря уже о Бекки Шарп из «Ярмарки Тщеславия» У. Теккерея. После экономического кризиса 30-х годов XIX века многие женщины из обеспеченных семей оказались перед необходимостью зарабатывать на жизнь, и профессия гувернантки была для этого одной из немногих возможностей. Однако Джен Эйр стала не только самой известной, но и самой скандально известной гувернанткой в английской литературе. Сегодня в это, может быть, трудно поверить, но современники были испуганы антихристианским духом романа, увидев в его огромной популярности «тревожную революцию».

Джен Эйр не свойственно смирение. Она все время ожидает чего-то и стремится к чему-то большему, почти невозможному в ее положении, подобно желанию заглянуть за горизонт: «Пусть порицает меня кто хочет, если я добавлю к этому, что порой, когда я одна бродила по парку, или выходила за ворота и смотрела на дорогу, или <...> взбиралась по лестнице на третий этаж, открывала дверь чердака и, выбравшись на крышу, окидывала взором далекие поля и холмы и всматривалась в туманный горизонт; что мне хотелось тогда обладать особой силой зрения, которая помогла бы мне проникнуть за эти пределы, достигнуть иного, деятельного мира, увидеть города и местности, полные жизни, о которых я слышала, но которых никогда не видела; что я мечтала о большем жизненном опыте, о более широком общении с людьми, о знакомстве с более разнообразными характерами, чем те, которые меня окружали до сих пор».

Типичная викторианская коллизия — столкновение романтического героя с беззащитной героиней (обыгранная позднее Дж. Фаулзом в постмодернистском романе «Женщина Французского лейтенанта», 1969) — приобретает здесь новый для своего времени смысл. При всей своей внешней незащищенности, Джен Эйр отнюдь не беззащитна, а потому не типична для своего времени. Именно это испугало в романе викторианцев: внутренняя сила и страстная натура заглавной героини, ее гордость и ее гнев: «Предполагается, что женщине присуще спокойствие; но женщины испытывают то же, что и мужчины,— рассуждает она,— у них та же потребность проявлять свои способности и искать для себя поле деятельности, как и у их собратьев мужчин; вынужденные жить под суровым гнетом традиций, в косной среде, они страдают совершенно так же, как страдали бы на их месте мужчины. И когда привилегированный пол утверждает, что призвание женщины только печь пудинги да вязать чулки, играть на рояле да вышивать сумочки, то это слишком ограниченное суждение. Неразумно порицать их или смеяться над ними, если они хотят делать нечто большее и учиться большему, чем то, к чему обычай принуждает их пол».

Так же, как и ее «коллеги» по викторианским романам, Джен стремится обрести свой дом и свою семью. Но это другие дом и семья. Ее дом, Фердин, не будет похож на растиражированный образ патриархальной викторианской усадьбы, а от мужа она ждет не защиты и примера для подражания, а истинного равенства и духовного родства («у меня такая же душа, как у вас, и такое же сердце... Я говорю с вами сейчас, презрев обычаи и условности и даже отбросив все земное...»). Ради этих довольно необычных для своего времени ценностей она преодолевает свой долгий и мучительный путь.

Займствував сюжет — «квест» аллегорического романа Дж. Беньяна «Путь паломника», Бронте ведет свою героиню из тюрьмы детства к свободе зрелости, к настоящему равенству с любимым человеком, к своему истинному «я». Жизненное путешествие Джен, как и путь паломника, протекает из одного дома с говорящим названием в другой⁷.

Начало романа — «В этот день нечего было и думать о прогулке» — представляет собой ситуацию порога: героиня оказывается между холодом большого мира и теплом дома. Но богатая усадьба Гейтсхед («Врата») со злой мачехой, жестоким братом, равнодушными сестрами, готическим ужасом красной комнаты, где запирают наказанную девочку, «выталкивает» ее в мир. В приюте для сирот Ловуд («низкий лес» — лес Данте, начало пути) она проходит школу жизни. Здесь ее ждут не только голод, холод и смерть, но и уроки дружбы и пробуждение ума. Торнфилд («терновое поле»), где Джен встречает свою любовь, увенчивает ее главу библейским терновым венцом страдания. Кульминацией путешествия становится перекресток Уиткросс («крест») (своего рода Антидом — место горькой свободы, абсолютного одиночества). В усадьбе Марш Энд («конец пути») она восстает против абстрактного понимания христианского долга, жизни без любви, обретает семью и истинную свободу. Это и финансовая независимость (причем за счет собственных средств, а не средств мужа), и внутренняя раскрепощенность, которую дает героине приобретенный опыт выживания в мире. Сначала мир представляется ей холодным и враждебным, полным равнодушия, но постепенно Джен открывает в нем тепло общения с людьми, готовыми прийти на помощь.

В отличие от Остен, почти каждый из этих домов Бронте описывает по-женски подробно. Вот, к примеру, описание Мур-Хауза, где живут двоюродные сестры и брат Джен: «Это была сравнительно небольшая комната, очень просто обставленная, но уютная благодаря царившим в ней чистоте и порядку. Старомодные кресла блестели, а ореховый стол сверкал, как зеркало. Несколько поблекших портретов, изображавших мужчин и женщин былых времен, украшали оклеенные обоями стены; в шкафах со стеклянными дверцами виднелись книги и старинный фарфор. В комнате не было никаких излиш-

них украшений, никакой современной мебели, кроме двух рабочих столиков и стоявшего у стены дамского секретера из розового дерева; мебель, ковер и занавески казались очень подержанными, но хорошо сохранились».

Дома, в которых оказывается Джен, пытаются остановить ее на пути к цели. Останься она навсегда в Гейтсхеде, ее уделом была бы участь бедной родственницы и жалость к себе. В закрытой от мира школе Ловуд, где Джен работала преподавателем, она прожила бы чужую, не соответствующую ее открытому характеру и живости чувств жизнь. Плененная страстью Торнфилда, она и не смирилась бы с неравенством с возлюбленным и предала бы другие стороны своей натуры — честность, благородство, чистоту: «Что лучше, — спрашивала я себя, — быть рабыней своего господина и тешить себя мнимым блаженством где-нибудь под Марселем, предаваясь коротким часам обманчивого счастья, а потом заливаясь горькими слезами раскаяния и стыда, или же быть сельской учительницей, свободной и честной, в овеваемом горными ветрами домике, в самом сердце Англии?» Согласившись на брак с кузеном — миссионером, Джен оказалась бы в «железном саване» его принципов и подчинила бы свою жизнь человеку, к которому не испытывала любви. Наконец, в Марш Энд, где она почти счастливо жила с обретенными сестрами, ей не хватало тепла любви, здесь Джен убедилась в том, что ее чувства к Рочестеру — не греховная страсть, и что без него она не сможет быть по-настоящему счастлива. Вырвавшись из плена прошлого, Джен достигает пункта назначения. Старая и разрушающаяся усадьба Ферндин («долина папоротника»), где она воссоединяется с возлюбленным, стоит в лесу, вокруг нет «цветов и клумб» викторианских усадеб. Дикое цветение и обособленность Ферндина символизируют естественный и равный брак его обитателей, который был почти невозможен в рамках викторианского общества.

В начале романа — одинокая и нищая сирота, в конце — нашедшая своих родственников состоятельная женщина, счастливая жена и мать. Этот путь для героини Шарлотты Бронте лежит от цивилизации к природе, из роскошного Гейтсхеда в лесной Ферндин. Движение в романе ее сестры Эмили Бронте (1818–1848) происходит в обратном направлении.

В романе «Грозовой перевал» (1847) дома, где живут герои, в еще большей степени, чем в «Джен Эйр», играют смыслообразующую роль. История жизни героини, Кэтрин Эрншо, протекает между двух усадеб — Грозовой Перевал и Мыза Дроздов, — которые олицетворяют природное и культурное начала (это снова отражается в их названиях). Они противопоставлены друг другу. Грозовой Перевал похож на ад, где царят ненависть, пьянство, драки, побои и живет «демоническая» пара Кэтрин и Хитклиф. Мыза Дроздов напоминает рай: светлая изящная усадьба, с ухоженным садом, где обитают

леди и джентльмены. Внутри Грозовой Перевал «открыт» и функционален: полы и стены голые, простая немногочисленная мебель, неброские краски: «никакого настила под крышей не было: вся ее анатомия была доступна любопытному глазу <...> Над камином примостились несколько неисправных старых ружей разных образцов да пара седельных пистолетов; и в виде украшения по выступу его были расставлены три жестяные чайницы грубой раскраски. Пол был выложен гладким белым камнем; грубо сколоченные кресла с высокими спинками покрашены были в зеленое; да еще два или три черных, потяжелее, прятались в тени».

Мыза Дроздов — «закрыта» (усадьба даже описана не изнутри, глазами рассказчика, как Грозовой перевал, а со стороны, глазами увидевших ее через окно детей) и декоративна: интерьер ярких цветов с множеством ковров и красивой мебели: «Мы оба могли смотреть в окно, встав на выступ фундамента и облокотившись на подоконник, и мы увидели — ах, это было так красиво! — роскошную комнату, застланную малиновым ковром, и крытые малиновым кресла и малиновые скатерти, чистый белый потолок в золотом ободке, а от середины потолка на серебряных цепях свисали гирлянды стеклянных подвесок, точно сверкающий дождь, и мерцали тоненькие свечи».

Кэтрин, по природе своей романтическая героиня, принадлежит миру Грозового Перевала, где она выросла и впитала его дикую, но свободную силу. Однако, повзрослев, она сталкивается с соблазнами, открывшимися ей после того, как она случайно попадает в Мызу Дроздов. Она разрывается между двумя усадьбами. Превращая «дикую» Кэтрин в леди, обитатели Мызы Дроздов разлучают ее с Хитклифом, которого она называет своим неотъемлемым «я»: «Он всегда в моих мыслях: не как радость и не как некто, за кого я радуюсь больше, чем за самое себя, — а как все мое существо». Она чужда своему новому дому и обществу, в которое входит. Лишившись доступа к питающему ее природному началу Перевала, Кэтрин оказывается в безвоздушном пространстве Мызы, и это приводит к ее гибели. В войне между природой и культурой последняя одерживает победу. На смену романтическому аду Грозового Перевала приходит викторианский рай Мызы Дроздов, на смену мятежной Кэтрин — ее дочь Кэти, гений домашнего очага, которая учит жениха читать и засаживает дикие заросли Грозового Перевала цветами из Мызы Дроздов⁸.

Героини Джордж Элиот (1819–1880) живут в Викторианском Храме уже с детства, и некоторые из них чувствуют себя в нем легко и уверенно, принимая уготованную им роль и одерживая свои маленькие победы при помощи «женского ума». Но те героини, которые наиболее близки автору по духу, недовольны задачами, которыми обычно ограничивают женщин, и надеются на нечто большее.

Они часто одиноки, потому что нетипичны, но тем не менее по-своему характерны для своей эпохи. (В этом — одна из причин большой популярности произведений Элиот, в которых многие читательницы-современницы находили свои портреты.) Такова прямодушная Доротея Брук, героиня романа «Миддлмарч» (1873).

Ее неудовлетворенность ограниченностью жизни и высокие порывы не находят понимания в обществе. «Пожалуй, в те времена не нашлось бы никого — во всяком случае, в окрестностях Типтон-Грейнджа, — кто с сочувствием отнесся бы к мечтам девушки, которая восторженно видела в браке главным образом служение высшим целям жизни, причем восторженность эта питалась собственным огнем и ничуть не подогревалась мыслью не только о шитье приданого или о выборе свадебного сервиза, но даже о привилегиях и удовольствиях, положенных молодой даме», — замечает автор о Доротее.

Поэтому счастливые судьбы здесь редки. Тех, кто тяготится своим зависимым положением и стремится в мир, осмеливаясь искать полноты бытия вне пространства семейного дома, лишают шансов на успех неадекватное образование и отсутствие жизненного опыта. «Женскому уму свойственна легкость... порхание. Музыка, изящные искусства, ну и так далее — вот чем пристало заниматься женщинам, хотя и в определенных пределах, в определенных пределах, знаете ли. Женщина должна быть способна сесть и сыграть вам или спеть какую-нибудь старинную английскую песню», — этот совет дядюшки Брука, испуганного желанием Доротеи освоить греческий и латынь (хотя бы лишь в той степени, которая позволила бы ей читать мужу на этих языках, не понимая смысла прочитанного), звучит как приговор.

Романы Элиот передают драматизм повседневного викторианского быта. Она, в числе немногих английских писателей XIX века, много говорит о браке, описывая как его проблемы (ссоры, сцены ревности, психологический дискомфорт в отношениях супругов), так и награды, которые дарит счастливая семейная жизнь: «Брак — предел, которым заключается такое множество повествований, — является началом долгого пути, так было с Адамом и Евой, которые провели медовый месяц в райском саду, но чей первенец увидел свет среди шипов и терний пустыни. Брак — лишь начало эпопеи, в которой цепь событий, развернувшихся у домашнего очага, приводит либо к краху, либо к победе тот союз двоих, высшая точка которого — преклонный возраст, а старость — время жатвы совместных сладостных воспоминаний».

Соответственно, семейный дом несет на себе отпечаток и передает характер брака, который соединяет его обитателей. Описывая предсвадебный визит Доротеи Брук к жениху, мистеру Кейсобону, писательница проводит параллель между домом, где супругам предстоит поселиться, и их грядущей несчастливой семейной жизнью:

«Из окон гостиной открывался широкий вид на зеленую лужайку и липы, а дальше зеленели поля и луга, которые в лучах закатного солнца порой словно преображались в золотое озеро. Но на юг и на восток вид был довольно утрюмым даже в самое ясное утро: никакого простора, запущенные клумбы и почти у самых окон разросшиеся купы деревьев — главным образом мрачные тисы. Сам дом, построенный в старинном английском стиле, отнюдь не был безобразен, но позеленевшие от времени каменные стены и маленькие окна навевали меланхолическое чувство — чтобы такой дом стал уютным, ему требуются веселые детские голоса, множество цветов, распахнутые окна и солнечный простор за ними. Однако на исходе осени, когда в застывшей тишине последние желтые листья медленно кружили под пасмурным небом на темном фоне вечнозеленых тисов, дом был исполнен безысходной осенней грусти, и вышедший встретить их мистер Кейсобон не являл всему этому ни малейшего контраста».

Радостная атмосфера, царящая в дружном семействе Гартов, также передается через отношение одного из героев к их небогатому жилищу: «Наша любовь к родному дому бывает особенно сильна, если, подобно нашим друзьям, он обладает присущим только ему своеобразием. И семья Гартов (довольно большая, так как у Мэри была сестра и четверо братьев) питала нежнейшую привязанность к старому зданию и его убранству — весьма скромному, потому что вся хорошая мебель была давным-давно продана. Фреду оно тоже очень нравилось, он знал в нем каждую комнату, каждый уголок вплоть до чердака, восхитительно благоухавшего яблоками и айвой, и до сих пор всегда подъезжал к нему с предвкушением чего-то очень приятного». Это во многом заслуга матери семейства, миссис Гарт, в прошлом гувернантки, которая воспитывает в своих детях любовь и уважение к труду.

Между тем, такое отношение не было типичным для сословий, которые в основном представлены в произведениях Элиот. Ее героини, девушки и молодые женщины, страдают от вынужденного безделья, мечтая заниматься чем-то полезным для общества. В отличие от Бронте и Элиот, **Элизабет Гаскелл (1810–1865)** избирает своей героиней женщину, занимающую положение еще ниже гувернантки — представительницу рабочего класса. «Рабочая литература» («working class fiction») в викторианскую эпоху, сопровождавшаяся индустриализацией экономики, превратилась в особый жанр. Рост числа женщин-работниц на предприятиях Англии привел к тому, что в 1844 году рабочий день для них был сокращен до 12 часов (правда, вместе с рабочим временем была сокращена и заработная плата). Становившийся все более массовым выход женщин на работу был тревожным сигналом для ориентированного на традицию английского общества. В 1864 году журнал для работниц «Бритиш Ворквумэн» («British Workwoman») обратился к своим читательницам:

«Жена рабочего! Прислушайся к предостережению. Постарайся сделать свой дом счастливым для твоего мужа и детей. Помни о своем главном земном долге и, каковы бы ни были соблазны, зовущие тебя пойти работать, ОСТАНЬСЯ ДОМА».

Если антураж романов о работницах был для читателей среднего класса несколько экзотическим, то взгляд на женщину во многом оставался тем же, рескиновским: в них так же, как и в леди из гостиных, искали «королев для своих мужей» и геннеев домашнего очага. Но хотя ценности и речь героинь Гаскелл оставались ценностями и речью представительниц среднего класса (каковой была и сама писательница), это были уже не сентиментальные барышни викторианского романа. Ее героини, в той или иной мере, — пленницы своего положения (это связано не только с полом, но и с социальным положением), и они это осознают. Как и Элиот, Гаскелл пишет о женщинах, которые учатся у жизни, преодолевают кризисы, меняются с накопленным опытом.

Меняется мир, в котором живут героини (они работают), меняется и их дом, хотя он по-прежнему не обходится без викторианских примет: «кресло-качалка и огонь, согревающий ребенка». Семейная жизнь, работа и дом показаны у Гаскелл в тесной взаимосвязи. Проявляя редкий для своей литературной эпохи интерес к домашнему хозяйству, она подробно описывает, как делится домашняя работа между мужем и женой; входит в детали хозяйства, вплоть до необходимого количества хлеба, масла, яиц и ветчины; передает удовольствие от приготовления пищи и радость семейной трапезы. Портрет дома, семьи расширяется до портрета общества, не похожего на светское общество романов Теккерея или Остен. Это повседневная жизнь рабочих кварталов индустриального Манчестера.

Для героинь Гаскелл брак — нечто большее, чем средство для спасения из родительского дома или для повышения положения в обществе. Семейные отношения она считает фундаментальной основой жизни людей. Вместе с тем, в отличие от большинства писательниц XIX века, Гаскелл не считает брак единственным достойным способом существования женщины. Для нее семья — не только муж, жена и дети. В домах ее романов не обязательно живет семейная пара, это могут быть сестры («Крэнфорд», 1853), отец и дочь («Мэри Бартон», 1848), брат и сестра («Руфь», 1863). Женщины вообще приобретают большую самостоятельность и самодостаточность, «они отлично справляются сами»: «Начнем с того, что Крэнфордом владеют амазонки: если плата за дом превышает определенную цифру, в нем непременно проживает дама или девица. Когда в городе поселяется супружеская пара, глава дома так или иначе исчезает; либо он до смерти пугается, обнаружив, что он единственный мужчина на всех званых крэнфордских вечерах, либо его полк расквартирован где-то далеко, а корабль ушел в плавание, или же он

всю неделю проводит, занимаясь делами, в большом торговом городе Драмбле, до которого от Крэнфорда всего двадцать миль по железной дороге», — так начинается «сельский» роман Гаскелл «Крэнфорд».

Героиня выходит в мир, и любовь и брак перестают быть основной темой романов (они становятся частью более широкого сюжета). Семья перестает быть патриархальной цитаделью, дом — храмом, а мужчина — полубогом. Возможно, мир еще принадлежит мужчине, но «мужчина <...> в доме очень мешает» («A man <...> is so in the way in the house!») («Крэнфорд»).

К концу XIX века эта тенденция захватывает все более широкие слои общества и сопровождается появлением «Новой женщины» («New Woman» — термин введен писательницей Сарой Гранд в 1894 году). Так называли молодое поколение женщин среднего класса, настроенных против традиционной чрезмерной опеки родителей до свадьбы и мужа — после. Новая женщина хотела свободно ходить по улицам Лондона и путешествовать по железной дороге одна, иметь возможность получать более практичное образование, приобретать больше жизненного опыта, наконец, более самостоятельно принимать решения, касающиеся ее судьбы (в том числе, за кого выходить замуж и сколько иметь детей). Новая женщина стремилась если не совсем уйти из дома в мир, то, по крайней мере, выходить в него и чувствовать себя в нем более свободно. Неслучайно девушки стали проводить больше времени на свежем воздухе, а одним из символов новой жизни стал велосипедный бум 1880-х годов, ознаменовавший собой начало революции в женской моде. «Новых женщин» было не много, над ними смеялись, их осуждали, однако за последние 20 лет века появилось и окрепло суфражистское движение, со своими идеологами и прессой, громко заговорив о «женском вопросе».

Литературный итог концепции викторианской женственности подвел в своих романах Томас Харди. Судьбы его героинь стали обвинительным актом обществу, которое обрекает женщин на неестественные роли, бесчеловечности викторианской концепции женщины. Смерть Тесс («Тесс из рода д'Эрбервиллей», 1891) — цена за искусственную идеализацию женщины и подавление чувственности; Сью Брайдсхед («Джуд Незаметный», 1895) — трагический образ женщины нового времени, запертой в пределах прошлого, прощание с «веком ангелов».

Появление таких произведений, как «Кукольный дом» Ибсена (1879) и «Крейцерова соната» Толстого (1889), свидетельствовало о крахе традиционной концепции брака и дома в Европе. Реальность отвергала старые стереотипы, и, обратившись к потребностям меняющихся условий современности, англичане тоже начали свою революцию. «Путь всякой плоти» С. Батлера (1903), «Странные жен-

щины» Гиссинга («Odd women», 1893), наконец, одиозный «Любовник леди Чаттерлей» Д.Г. Лоуренса (1928) — громко заявили о несовершенствах викторианской модели семейных отношений и попытались дать ответ на вызов нового века.

* * *

XX век принес новое понимание места и пространства женщины. Однако расставание с мифологизированным образом семейного дома (счастливым уютным гнездом, традиционным местом женщины), было долгим и болезненным. В произведениях **Айви Комптон-Барнетт (1884–1969)** «солнечный» образ викторианской усадьбы становится уродливым пространством проявления власти, где совершаются всевозможные преступления: инцесты, матереубийства, де-тоубийства и прелюбодеяния. Произведения Комптон-Барнетт обращены к прошлому: действие обычно происходит в семейной усадьбе поздневикторианской эпохи. В центре внимания автора проблема власти, подавления сильными слабыми. Здесь обязательно есть тираны и жертвы: господа и слуги, родители и дети, старшие и младшие, наставники и ученики. Романный мир задуман как вневременная модель бытия. Развенчивая, вслед за своим любимым автором С. Батлером, традиционные устои викторианской семьи, Комптон-Барнетт одновременно реформировала традиционный для английской литературы жанр семейного романа, а также меняла мифологию семейного дома, превращая его в темницу, где правят деспотическая любовь и вежливая тирания и где ничто не мешает ходу борьбы между тираном и жертвой.

Отличительной особенностью книг писательницы стала необычная форма повествования: до 90% объема повествования составляет диалог, несколько театральный и имеющий мало общего с обычным разговором. Уникален и тон, который Комптон-Барнетт нашла для своих романов-диалогов: их мрачноватый мир она показывает с улыбкой, трагедия и комедия сосуществуют здесь в неразрывном единстве⁹.

«Когда приходится обороняться от всего мира, разумнее включить в него свою семью», — в этом высказывании героини романа «Дочери и сыновья» (1967) заключены признание универсальности семейных отношений и их негативная оценка. Не будучи противницей брака, Комптон-Барнетт считала, что в семейной жизни проявляются как худшие, так и лучшие стороны человека. Однако, по ее мнению, семейная жизнь подвергает человеческую природу тяжелейшим испытаниям, ведь сильный всегда может найти жертв среди самых близких людей, которые оказываются полностью в его власти. Признавая брак нормой, а безбрачие — исключением из нее, общество узаконивает тиранию в семье. И судьба старой девы (сама

Комптон-Бернетт за свою долгую жизнь так и не вышла замуж) уже не пугает героинь ее романов:

«— Самые счастливые годы вы прожили до замужества.

— Да, жизнь для себя — приятная вещь, моя дорогая, — сказала Рэчел. — Быть полезной ужасно» («Мужья и жены», 1966).

Дом часто воспринимается персонажами Комптон-Бернетт как ад, из которого невозможно вырваться; герметичная усадьба — это темница, которая нравственно калечит как жертв, так и тиранов, живущих в ней. Отсюда — полный преступлений сюжет книг, навевающих ассоциации с готическим романом.

Еще более открыто готическая традиция определила развитие темы усадьбы в творчестве Дафны Дю Морье (1907–1989). В романе «Ребекка» («Rebecca», 1938) она описывает поместье Мэндерли, роскошное имение с прекрасным цветущим садом и парком (гиперболизированный вариант богатых усадеб в романах Остен и других писательниц XIX века). Сюда приезжает молодая жена владельца этой известной даже за пределами страны усадьбы. Ее мучает осознание своего несоответствия тому положению, которое она, девушка из простой семьи без гроша за душой, должна будет занять в обществе, став хозяйкой усадьбы. С самого начала она вызывает у героини предчувствие несчастья: «Я так же боялась приезда в Мэндерли, как прежде жаждала его. Жаль, что Максим живет не в одном из тех маленьких коттеджей, мимо которых мы проезжали. Там жизнь для меня была бы проще и понятней. Он стоял бы на пороге с сигаретой в зубах, а я хлопотала бы, накрывая стол к ужину».

Увидев усадьбу впервые, героиня восхищается ее красотой, но сразу же отмечает первые признаки, подтверждающие ее смутные опасения:

«Бесконечная дорога начала уже действовать мне на нервы. Мы подъехали к сплошной красной стене из рододендронов.

— Нравится тебе здесь? — спросил он.

— Да, — робко ответила я, не будучи в этом уверена.

Рододендроны в моем представлении были скромными комнатными цветами, а здесь они были выше человеческого роста. Высокие и стройные, они стояли стеной, как батальон солдат, и вовсе не походили на цветы в горшках.

Еще один поворот, и вот он — дом моей мечты — безукоризненно красивое здание. Вот и лестницы, ведущие на лужайки, которые спускаются к самому морю».

В этой метафоре (рододендроны — из безобидных комнатных цветов превратившиеся в зловещих стражей) скрыта перекодировка значения понятия усадьбы. Из оплота семейного благополучия, каким она была в романе XIX века, усадьба в «Ребекке» превращается в пугающий, зачарованный мир, где господствует зло и все предста-

ет в ложном свете, мрачный лабиринт, по которому блуждает героиня и в конце которого ее ждет «скелет в шкафу».

Мэндерли становится местом действия трагических событий и погибает в огне, но долгие годы мучает героиню, являясь ей во сне: «При свете луны мне показалось, что в доме еще живут: занавески отдернуты, пепельницы полны окурков, на столике рядом с цветочной вазой еще лежит мой носовой платок. Но облако закрыло луну, и стало видно, что дом превратился в развалины, под которыми похоронены все наши муки и страхи.

Восстановить Мэндерли уже невозможно. Я вспоминаю о нем наяву с двойственным чувством: это было бы самое желанное место на земле, если бы не пережитые в этом доме кошмары».

На место утратившего свое очарование викторианского домашнего очага и его гения приходили новые стены и их новые хозяйки. Модернисты произвели ревизию всех викторианских представлений, в том числе концепции дома. В то время как читатели Голсуорси еще наслаждались описаниями великолепных лондонских домов и обедов, **Вирджиния Вулф (1882–1941)** предпочла особняку «Свою комнату» (так названо ее эссе 1929 года) и провозгласила, что «интересы женщины не ограничиваются только домом: сегодня это уже очевидный факт». В противовес викторианскому Храму Семьи Вулф выдвигает свой идеал домашнего пространства, предназначенный для современной писательницы: «Дайте ей сотню лет, свою комнату и 500 фунтов в год, возможность думать открыто и избавиться от лишних слов, и уверяю вас, она напишет очень скоро лучшую книгу». Говоря о собственном пространстве, пусть небольшом, но дарящем женщине истинную независимость и свободу творчества, Вулф выразила дух кружка Блумсбери, с его неозллинским культом дружбы и радостей частной жизни. «Боже правый! Иметь свою комнату, с камином, книгами, чаем, и компанией, без звонков к обеду и беспокойства. И немного времени, чтобы что-то сделать! <...> Ради этого стоит рискнуть!», — писал один из участников кружка Литтон Стрэчи, в связи с эссе Вулф.

Этот идеал — оппозиция викторианской семейной усадьбе, где, несмотря на благосостояние и простор помещений, у женщины не было ни собственных средств, ни собственного места. Да и сама женщина, которой стало необходимо завести в доме собственную комнату, где она могла бы заниматься чем-то, не относящимся к семейному обиходу (писать, рисовать и т.д.), — была уже другой. Она начинает ценить свой, женский мир, в противоположность мужскому, где чувствует себя неуютно: «Как и Гордые Офицеры Кипплинга, его Сеятеля, сеющие Ростки Нового, и его Серьезные Деловые мужчины, и его Имперский Флаг — от всех этих заглавных букв становится неловко, точно случайно подслушал разговор расхваставшихся

мужчин. Дело в том, что в мире Голсуорси и в мире Киплинга нет ни капли женского», — критиковала своих современников Вулф.

Вступившей в борьбу за свой мир женщине пришлось вступить и в борьбу с собой за свое новое «я». Решившись на расставание с викторианским домом, нужно было покончить и с его «гением». В очерке «Женские профессии» (1931) Вулф признается, что ей пришлось убить в себе эту «очаровательную, исполненную участия женщину, которая ежедневно жертвует собой и своим талантом. Если бы я не убила ее, она убила бы меня». Прощание с гением домашнего очага нашло отражение в ее произведениях. Сюжет романа «Миссис Дэллоуэй» (1925), с точки зрения взаимоотношения женщины и ее дома, является преодолением викторианского кода. Героиня, ослабленная долгой болезнью 52-летняя Кларисса Дэллоуэй — жена видного политика и хозяйка богатого дома в Вестминстере, — в юности отказалась от любви, предпочтя более перспективную партию. В день, составляющий романное время и начинающийся с покупки цветов для вечернего приема, она встречается с бывшим возлюбленным и размышляет о своей жизни, подспудно намекая на неудовлетворенность и разочарование, которые принесла привлекавшая ее когда-то «карьер» светской дамы, жены и матери респектабельного семейства. И все же именно светский прием в доме Клариссы становится финалом, к которому движется повествование, отразив заворуженность В. Вулф фигурой «метафизической хозяйки»¹⁰. Миссис Дэллоуэй — воплощение творческой женской энергии — наделена даром не только давать великолепные приемы, но и извлекать из личных отношений концентрированное ощущение жизни, которое так интересовало Вулф: ту «полупрозрачную оболочку, окружающую нас от начала нашего сознания до его конца» («Современная литература», 1919).

Об этой притягательной черте миссис Дэллоуэй пространно рассуждает ее друг: «Как-то Кларисса, когда они ехали вместе в автобусе, наверху, — Кларисса, у которой в те времена стремительно менялось настроение — то она в отчаянии, то сияет, и вечно как натянутая струна, — и всегда с ней бывало так интересно, она примечала забавные сценки, людей или вывески из автобуса, когда они колесили по Лондону и набирали, бывало, полные сумки сокровищ на Каледонском базаре, — Кларисса как-то сочинила целую теорию — у них вообще хватало теорий, бездна разных теорий, как обычно у молодых. Ей хотелось объяснить это чувство досады: ты никого не знаешь достаточно; тебя недостаточно знают. Да и как узнаешь другого? То встречаешь человека изо дня в день, то с ним полгода не видишься или годами. Удивительно — он соглашался с Клариссой, — как недостаточно мы знаем людей. И вот, на Шафтсбери-авеню, в автобусе она сказала: она чувствует, что она — всюду, сразу всюду. Не тут-тут-тут (она ткнула кулачком в спинку автобусного кресла), а

всюду. Она помахала рукой вдоль Шафтсбери-авеню. Она — в этом во всем. И чтобы узнать ее или там кого-то еще, надо свести знакомство кой с какими людьми, которые ее дополняют; и даже узнать кой-какие места. Она в странном родстве с людьми, с которыми в жизни не перемолвилась словом, то вдруг с женщиной просто на улице, то вдруг с приказчиком, или вдруг с деревом, или с конюшней. И вылилось это в трансцендентальную теорию, которая, при Клариссином страхе смерти, позволяла ей верить — или она только так говорила, будто верит (при ее-то скептицизме), что раз очевидное, видимое в нас до того зыбко в сравнении с невидимым, которое со стольким со всем еще связано — невидимое это и остается, возможно, в другом человеке каком-нибудь, в месте каком-нибудь, доме каком-нибудь, когда мы умрем. Быть может — быть может.

Если оглянуться хотя бы на их долгую, почти тридцатилетнюю дружбу, ее теория кажется очень правдоподобной. Уж как коротки, отрывочны, часто мучительны их свидания — из-за его долгих отлучек, из-за помех (скажем, сегодня — вошла эта Элизабет, длинноногая — жеребеночек — красивая, бессловесная, — только-только он разговорился с Клариссой), а вот ведь их роль в его жизни безмерна. Просто загадка какая-то. Тебе дается маленькое, острое, колкое зернышко — свидание; частенько саднящее; и потом, далеко, в самых неподходящих местах, это зернышко вдруг и взойдет, обдаст ароматом и тронет, раскроется зрению, осязанию, вкусу, и чувству, и мысли — пролежав много лет неведомо где. Кларисса настигала его — на палубе, в Гималаях; совершенно необъяснимо, ни с того ни с сего. <...> Она больше всех на него повлияла. И вечно она настигала его — хочешь не хочешь — холодная, надменная, придиричивая; а то восхитительная, милая, как пастбище какое-то в Англии или жнивье».

Эту пульсирующую энергию, частички ауры, рассеянной в мире, где она живет, Кларисса отдает окружающим, наполняя их теплом и пониманием жизни. Английскому послевоенному обществу, ищущему силы для преодоления депрессии, была так необходима ее способность победить болезнь и в гипнотизирующем сиянии женственности выйти к гостям.

Но уже в следующем романе, «На маяк» (1927), Вулф признает, что прекрасные хозяйки, идеальные жены и матери, заботливые и окруженные всеобщей любовью миссис Рэмзи уходят в прошлое, а им на смену являются другие героини, такие как одинокая художница Лили Бриско, претворяющая жизненный потенциал метафизических хозяек в искусство.

Героине романа Виты Сэквил-Уэст (1892–1962) «Угасшая страсть» («All passion spent», 1931) удастся воплотить в своей жизни оба идеала женственности — традиционный викторианский и новый, модернистский. Вдова видного государственного деятеля решает после смерти мужа покинуть семейный дом, для того, чтобы вер-

нать себе возможность индивидуального выражения (в юности она хотела стать художницей), потерянную за долгие годы брака. Роман, тематически связанный с эссе «Своя комната» В. Вулф, которая была близкой подругой Сэквил-Уэст, затрагивает вопрос о соразмерности жертв, приносимых женщиной на алтарь Гименея: «он будет по-прежнему наслаждаться своей свободной мужской жизнью <...>, но когда бы он ни появился дома, она должна быть там, готовая отложить книгу, газету или письма, слушать, о чем бы он ни говорил, развлекать его друзей-политиков, следовать за ним повсюду. Но где же тогда место для мастерской?» — спрашивает героиня. К ужасу своих взрослых детей, она уезжает за границу, чтобы заниматься искусством, твердо настояв на том, что ей необходимо успеть хотя бы немного пожить своей жизнью. Обретение истинного «я» для героини Сэквилл-Уэст связано уже не с обретением дома, как у героинь Остен, а с бегством из него.

Если в XIX веке обретение дома означало для героини обретение собственного пространства, то в XX веке поиск собственного пространства происходил уже вне дома, по крайней мере семейного. Напротив, семейный дом часто уже напрямую ассоциировался с тюрьмой и ложными ценностями. Чувство того, что дом отнимает у женщины жизнь, обострилось в 1920-е годы, когда еще не начался массовый исход женщин на работу. В то время как популярные журналы, «Женщина и дом» и «Домашний очаг», призывали женщин воспринимать ведение хозяйства не как работу, а как искусство, писательница Роуз Маколей (1881–1958) убеждала своих читательниц оставить это занятие вообще: «Пусть ваш дом <...> будет запущенным. Пусть он отправляется ко всем чертям, и вы увидите, что произойдет, когда он там окажется. Самое худшее, что может случиться с запущенным домом, не так печально, как непрожитая жизнь».

Трудный, но необходимый процесс превращения идеальной хозяйки в обычную женщину описывает Дорис Лессинг (р. 1919) в романе «Лето перед закатом» («The summer before the dark», 1973). Немолодая героиня, красивая и прекрасно образованная женщина, большую часть жизни провела в заботе о муже и теперь уже взрослых детях. Зная, что муж и дети уезжают на все лето, каждый по своим делам, она решает устроиться на временную работу (переводчиком-синхронистом на международной конференции), впервые надолго покидает свой дом и сдает его на лето, отрезая себе пути к возвращению. Оказавшись в большом мире и приобретая новый опыт (профессиональное общение, скоротечный роман, болезнь, жизнь в незнакомых ей социальных условиях), она сначала борется с желанием вернуться, а затем — страхом перед домом, который грозит поглотить ее вновь обретенное «я» без остатка.

Опасность, которая ждет женщину, заблудившуюся во времени, отставшую от века и приверженную старым схемам, — в центре ро-

мана **Айрис Мердок (1919–1999)** «Механика любви земной и небесной» (1974). Главный герой книги, Блэз, разрывается между двумя домами и двумя женщинами, между женой и любовницей, между земной и небесной любовью. В 70-е годы XX века его жена Харриет сумела создать в предместье Лондона настоящий викторианский рай: прекрасный сад и дом с камином, где семья собирается для чтения вслух. Харриет добра, чиста и обладает необычайно привлекательной индивидуальностью «метафизической хозяйки». Автор подчеркивает викторианскую составляющую, описывая внешность героини: «Харриет посмотрелась в инкрустированное голландское зеркало (рождественский подарок Блэза) и провела рукой по своим очень длинным переплетенным и уложенным кольцами каштановым волосам с легким золотистым оттенком. Ее широкое спокойное лицо непроизвольно стало еще спокойнее. На ней было длинное крапчатое платье <...>, в котором она, как утверждал Блэз, выглядела так по-викториански». Но этот образ не вписывается в контекст сексуальной революции середины XX века. Столкнувшись со сложной жизненной ситуацией, героиня выбирает устаревшую викторианскую модель поведения: ищет защиты у мужчин, но не находит ее и погибает от пули террориста, заслонив своим телом приемного сына. В отличие от Харриет, любовница героя, живущая в жалкой грязной квартире на юге Лондона, — плохая мать, плохая хозяйка и вовсе не добродетельная женщина. Но ее откровенная чувственность побеждает, и именно ей будет принадлежать дом, который с такой любовью создала Харриет.

Старомодный уютный дом, обитель детства — притягательная ловушка. Он не отпускает своих обитательниц в мир, не давая им надежды на счастье. Персонажи **Аниты Брукнер (р. 1928)** напоминают сентиментальных героинь романов XIX века. Слишком хрупкие для сурового мира, они не прочь отступить в защищенное поле дома. Между тем, их дома перестают быть семейными. Эдит Хоуп, героиня «Отеля у Озера» (1984), формулирует свою идею абсолютного счастья так: «сидеть в теплом саду весь день за чтением или письмом, в абсолютной безопасности, зная, что человек, которого я люблю, придет ко мне вечером. Каждый вечер». Но мужчин, которые могут предложить героиням этот идеал, Брукнер в современной жизни не находит, и женщины, как правило, остаются одни.

В XX веке дом остается точкой отсчета в сюжетных коллизиях «романа воспитания», но его знак меняется на противоположный: путь взросления героини, который в литературе XIX века традиционно заканчивался обретением дома, теперь начинается с ее выхода из дома в мир. Героиня романа Брукнер «Посмотри на меня» (1983) Фанни — девушка, которая работает библиотекарем, живет в огромной старой квартире, доставшейся ей после смерти родителей. Она чувствует здесь себя неуютно и стесняется своего жилища: «Едва ли

я назвала бы это место своим домом, хотя я всегда жила здесь <...> эти ужасные зеркала граненого стекла со скошенными краями, свисающие на цепях над облицованными плиткой каминами, грязно-белое ковровое покрытие с длинным ворсом, ковры с зигзагообразным рисунком, скопление столиков орехового дерева, полукруглые кресла с блеклой и скрипучей кожаной обивкой, стандартные лампы с многоугольными сатиновыми абажурами цвета слоновой кости, белые кованые решетки над батареями отопления, обеденный стол, достаточно массивный, чтобы затенить десяток стульев с сиденьями из бежевой парчи и латунными обивочными гвоздиками, <...> туалетные столики со стеклами, закрывающими поверхность и тройными зеркалами, и <...> коллекция птиц из фарфора и стекла, которые расположились по полкам отполированных шкафов из светлого дерева с раздвижными дверями опять же из стекла».

Героиня подумывает о том, что пора бы поменять это жилище на другое, более соответствующее образу жизни, который она начинает вести благодаря своим новым друзьям. Они вырывают ее из однообразия одинокой жизни. На некоторое время они вводят Фанни в свой узкий круг, и у нее возникает платонический роман с их приятелем. Однако как только пара начинает искать уединения, покровительница теряет интерес к героине и подталкивает ее избранника к своей более общительной подруге. После этой неудачи Фанни возвращается к прежнему замкнутому существованию и оставляет попытки что-либо изменить в своей личной жизни. Символично принятое героиней решение не переезжать из старой квартиры, указывающее на остановку в развитии судьбы Фани, которой не удастся повзрослеть и выйти в большой мир.

Заложниками дома чувствуют себя и герои романов **Бернис Рубенс (р. 1928)**. Проблематика ее ранней прозы — сложные взаимоотношения, связывающие членов еврейской семьи, — тематически восходит к творчеству Айви Комптон-Барнетт. Герои Рубенс так же живут между страхом одиночества и страхом стать жертвой собственной семьи, и, несмотря на желание расстаться друг с другом, постоянно воссоединяются. Характерный типаж Рубенс — старая дева, фигура, идеально воплощающая в себе оппозицию «желание принадлежать — стремление к свободе». Детство и юность Глэдис, старшей дочери в еврейской семье («На краю», 1960), прошли в заботах о братьях и сестрах, а когда они покинули родной дом, она осталась в нем пленницей. Однако, обретя после смерти матери долгожданную свободу, Глэдис чувствует себя опустошенной и понимает, что семейная жизнь придавала ее существованию внутренний смысл.

Героини романов XIX века искали защиты от мира в доме, у мужчины. В XX веке героиня часто одинока и стремится достичь полноты бытия без мужчины, вернее, вне зависимости от него. Для

персонажей писательницы-феминистки Фэй Уэлдон (р. 1931) дом часто ассоциируется с женщиной; расставаясь с мужчинами, они бросают свои дома. Мотив необходимости расставания с домом, чтобы найти себя, звучит во многих ее романах. Дом больше не традиционное место женщины, так как он принадлежит миру мужчин, из которого героиня хочет бежать. «Страшно быть женщиной в мужском мире и принимать мужские ценности», — замечает героиня романа «Шутка толстушки» («The Fat Woman's Joke», 1967). Эта типичная для Уэлдон домохозяйка, представительница среднего класса, сбежала от мужа после того, как по его инициативе они сели на диету. Поселившись одна, она начинает поглощать пищу в огромных количествах. Толстая, она отвергает идеализированный «модельный» образ, протестует против желанности, которую женщины ошибочно принимают за любовь.

В пределе боязнь дома ведет к его уничтожению. Магистральный сюжет романов Уэлдон — прорыв героини к новой жизни, поиск и обретение себя. Ей предстоит отбросить все старое, поэтому в книгах Уэлдон часто полыхают пожары. Героиня романа «Жизнь и любовь дьяволицы» («The Lives and Love of a She-Devil», 1983) решает отомстить мужу, оплатившему изменой за ее любовь, бескорыстность и самоотверженность в браке: «Я жажду мести. Я жажду денег. Я жажду власти. Я хочу быть любимой и не испытывать взаимности». Выбрав себе новый идеал, бессердечие и холодность, взамен не удовлетворившего мужа старого (гений домашнего очага), она отказывается от своего прошлого, сжигает дом и бросает детей.

Героини Уэлдон переносят на жилища чувства, которые они испытывают к их владельцам. В романе «Жизненная сила» («Life Force», 1992) героиня сжигает мастерскую своего любовника — художника, таким образом освобождаясь от его власти над собой. Для героини «Худших ожиданий» («Worst Fears», 1996), известной актрисы, проблемы брака начинаются после смерти мужа. Играя роль Норы в «Кукольном доме» Ибсена, героиня, подобно ей, отворачивалась от реальности. В период траура истина постепенно проступает перед ней, и худшие ожидания оказываются смешными по сравнению с действительностью. Эти открытия заставляют героиню выйти из темноты, которой она себя окружила, и расстаться со своим старым «я». Она противопоставляет своим худшим ожиданиям «наилучшие пожелания» мужу и сжигает завещанный им сопернице коттедж. Лейтмотив поджога дома выражает в книгах Уэлдон освобождение женщины от своего прошлого, это ритуальный жест, необходимый для инициации обновленной героини, начала ее новой жизни.

По мере того как собственное пространство перестает ассоциироваться с семейным домом, сами жилища становятся все ненадежнее, все более маргинальными, как в романе Пенелопы Фицджеральд (1916–2000) «Вблизи берега» («Offshore», 1979) — о сообщест-

ве владельцев плавучих домов на Темзе (роман отразил опыт самой писательницы, которая жила в 1960-е годы на яхте с мужем и детьми). Жизнь Ненны, главной героини, неустойчива и небезопасна, как и старое судно, на котором она живет с детьми. Так, во время прилива «каждый из них чувствовал заплаты, натяжения и бреши в своих судах, как если бы они были слабыми местами их тел». Но, несмотря на «неправильность» и проблемы этого странного быта, который категорически не устраивает ее мужа, Ненна не хочет расставаться с рекой и своими друзьями — соседями. «Для нас правильно жить там, где мы живем, между землей и водой», — говорит один из них. Нежелание Ненны переходить на землю, обзаводиться настоящим домом симптоматично: ее одолевает страх перед «общими путями» и стандартами респектабельного общества. Героиню притягивает неуверенность и поэтичность существования между землей и водой, непрерывная смена приливов и отливов, она ценит зыбкую прелесть уистлеровского пейзажа и музыку крика чаек. Однако неуверенность, ставшая сквозной метафорой романа, лишь подчеркивает «замершее», балансирующее состояние жизни героини, которое рано или поздно должно смениться движением, которое символизирует «открытый» финал романа (шторм уносит яхту с двумя героями), пробуждающий одновременно надежду и тревогу.

К концу XX века, утвердившего место женщины в мире, концепция викторианского дома воспринимается с ностальгией. Нарастает чувство бесприютности женщины, которое, в частности, нашло отражение в романах **Кристины Брук-Роуз (р. 1923)**, снискавшей известность как экспериментатор в английской литературе второй половины XX века. Ее героиням чуждо чувство дома, устойчивости, они существуют где-то «между». Так назван один из романов Брук-Роуз («Between», 1968), героиня которого — переводчик-синхронист, а текст книги составляет ее «поток сознания», водоворот слов английского, французского, немецкого и других языков. Фрагменты поэзии вперемешку с прорывающимися сквозь сон воспоминаниями, обрывки фраз, повторяющиеся образы постепенно создают модель жизни этой женщины: бытие «между» — между браком и разводом, виной и невинностью, между научными конференциями, перелетами, гостиничными номерами, культурами и языками. Безымянная героиня «Между» постоянно находится в движении, единственная константа в ее жизни — это языки, которыми она владеет в совершенстве, ощущая, что языки живут как если бы они «любили друг друга за своими фасадами, <...> как если бы слова молчаливо соединялись под крышей синтаксиса, находя друг друга смешными и нежными». Для усиления мысли об изменчивом состоянии всего сущего Брук-Роуз не употребляет в тексте романа глагол «быть» (to be) и его форм. А в романе «Следующий» («Next», 1998), хронике жизни лондонских бездомных, повествование лишено уже глагола «иметь» («to

have») и местоимения «мой», подчеркивая таким образом, что мир его героев лишен обладания. Этой книгой Брук-Роуз подвела своего рода итог темы взаимоотношений женщины и дома в английской литературе XX века. Ее героини достигли противоположного полюса викторианского дома, который поглощал мир женщины. Жизнь бездомной героини Люси поглощает мир: она изнасилована и убита на улице.

* * *

Путешествие женщины из дома в мир, начатое в XIX веке, в XX-м обрекает ее на бесприютность. Если в XIX веке образ дома постепенно приобретал очертания тюрьмы (в 1903 году Бернард Шоу констатировал: «дом — это тюрьма для девушки и рабочий дом для женщины» — «Человек и сверхчеловек»), то к концу XX-го дом становится мифологемой потерянного рая.

Женский роман XX века в английской литературе подарил своей героине вместе с выходом из дома в мир собственное жизненное пространство, самостоятельность и самодостаточность, равенство с мужчиной, о которых мечтали персонажи Остен, Бронте, Элиот. Английский роман XX века стал долгим прощанием с традиционным образом дома, утвердившимся в литературе XIX века, с идеалом его хозяйки, с фигурой викторианского джентльмена, сильного и благородного мужчины, на которого можно рассчитывать при решении любой проблемы («Да, я вел себя не по-мужски, — говорит герой романа Комптон-Бернетт «Слуга и служанка» (1947), — или, вернее, именно по-мужски, ведь под словами “поведение, достойное мужчины”, обычно подразумевают поведение, достойное бога»).

Для развития представления о пространстве женщины XX век стал в английской литературе переходным. В определенный период после ожесточенной борьбы с прошлым для «старого» дома наступает закат (отраженный в программном романе Дорис Лессинг «Лето перед закатом»), возникает момент смятения, приходит эпоха без дома и без хозяйки, эпоха «свободного плаванья» и неустойчивого существования «между». XX век разрушил старые стереотипы, но не предложил новых.

Наметившийся в прозе рубежа веков образ «нового» дома, где обитает женщина, победившая в себе «гения домашнего очага», пока имеет скорее отрицательную окраску. Это тип современного богатого дома, с интерьерами в стиле глянцевых журналов, элегантного, но холодного и бездушного, как и героиня, которая здесь живет: «большой дом с бассейном, слугами и металлическими воротами, которые открываются, когда к ним подъезжает ее маленький “Мерседес”» (Фэй Уэлдон, «Ожерелье от Bulgary», 2001). Героиня этого романа, тележурналистка Дорис Дюбуа, уводит мужа у первой жены и зате-

вает в их старинном лондонском доме гигантский ремонт, пытаясь привести его в соответствие со своими ультрасовременными стандартами. Но их не выдерживают ни ее дом (затопленный во время ремонта), ни ее брак (не смирившись с ее эгоистичным характером, супруг уходит от нее к другой женщине).

«Новый» дом пока не освящен традицией и не сложился в определенный и устойчивый образ — такой, каким была викторианская усадьба.

Примечания

- ¹ См.: *Janeway E.* Man's World, Woman's Place. A Study in Social mythology. L., 1971.
- ² См.: *Calder J.* Women in marriage in Victorian fiction. L., 1976.
- ³ См.: *Hill B.* Women alone. Spinsters in England. 1660–1850. New Heaven and London, 2001.
- ⁴ О метафорах плена и тюрьмы в английской литературе XIX в. см.: *Auerbach N.* Romantic imprisonment. Women and other glorified outcasts. NY., 1982.
- ⁵ См.: *What manner of woman.* Essays on English and American life and literature / Ed. by Marylene Springer. NY., 1977.
- ⁶ См.: *Strachey R.* The Cause. L., 1928.
- ⁷ См.: *Sandra M. & Gilbert S.G.* The madwoman in the attic. The woman writer and the XIX century literary imagination. New Haven and London, 2000.
- ⁸ О демоническом начале в образе викторианской женщины см. также: *Auerbach N.* Woman and the demon: the life of a Victorian myth. L., 1982.
- ⁹ См.: *Бузылева К.* Романы-диалоги Айви Комптон-Барнетт в контексте английского модернизма // ВЛ. 2004. № 6.
- ¹⁰ См.: *Брэдбери М.* Вирджиния Вулф // ИЛ. 2002. № 12.

«ОЛИВЕР!» (1968) КАК СИМПТОМ: К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ РОМАНА Ч. ДИККЕНСА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ОЛИВЕРА ТВИСТА» В XX ВЕКЕ

Речь в этой статье пойдет не о фильме-мюзикле «Оливер!» (1968) самом по себе — картина английского режиссера К. Рида интересует нас как симптом.

«Оливер Твист» Ч. Диккенса многократно экранизировали в XX веке: известны два десятка только англоязычных кино- и телеверсий диккенсовского романа — от «Современного Оливера Твиста» (1906) до телевизионного сериала 1999 года (уже в новом веке Р. Поланский добавил свое имя к обширному списку режиссеров-интерпретаторов диккенсовского романа). В этом нет ничего удивительного, странно другое: самой успешной и популярной экранизацией романа стал фильм, который не только по своему сюжету, но и по духу, по смыслу резко противоречит Диккенсу. Это «Оливер!», снятый на основе бродвейского мюзикла Лайонела Барта.

Расхождения литературного источника и киноинтерпретации более чем очевидны. Взять хотя бы концовку романа и мюзикла: в романе коварный и злобный еврей Феджин повешен, а малолетний вор по прозвищу Ловкий Плут отправлен на каторгу; в мюзикле же они весело скачут навстречу восходящему солнцу, весьма оптимистически напевая: «I'll turn a leaf over, and who can tell what I may find?» («Я перевернул страницу, и кто скажет, что ждет меня?»)). Любопытно, что, если в финале романа Оливер Твист наслаждается счастьем, питая «благоволение ко всему, что дышит», и над ним, как хочется верить автору, витает тень умершей матери, то в мюзикле именно за Феджином и Ловким Плутом остается последнее слово.

В чем причина столь радикальных перемен в сюжете? Отвечая на этот вопрос, мы попытаемся понять смысл диккенсовского романа и логику его восприятия в XX веке.

1

Как-то Т.С. Элиот предложил некоей даме, любительнице Достоевского, почитать Диккенса, которого так ценил «этот великий русский». Ее ответ можно считать типичным для XX века: «Но Диккенс

до того сентиментален, а вот Достоевский — он реалист»¹. В отличие от массового читателя, интеллектуалы прошедшего века никак не могли смириться с диккенсовской сентиментальностью: «Когда мы читаем их (романы Диккенса.— М.С.) теперь, на фоне французских и русских романов, а может быть и Джордж Элиот, нас немного смущает их наивность. По сравнению с ними, романы Диккенса написаны для детей»². Вот и А. Ричардс, противопоставляя диккенсовские романы «многоуровневой» елизаветинской драме, отнес их к типу «журнальной продукции для всех»³, Ф.Р. Ливис исключил их из «великой традиции»⁴, а Н. Фрай увидел в творчестве писателя пример «низкого мимесиса»⁵.

Едва ли не самым сентиментальным диккенсовским произведением считается «Оливер Твист». Причины ясны: ведь здесь впервые в полной мере проявилось пристрастие Диккенса к мелодраматическим эффектам, извлекаемым из «машины старого романа»: тайна рождения, узнавание и чудеса, почти сказочные, — счастливые совпадения, автоматически приближающие благополучную развязку⁶. Но, за редким исключением, чем взыскательнее оказывался читатель XX века, тем меньше на него действовали эффекты «Оливера Твиста». Показательнее всего была реакция высоколобой публики на разительный контраст между мрачными первыми главами и благостным финалом: начало романа, внешне не вяжущееся с хэппи-эндом, вызывало недоумение, конец — разочарование.

Критики прошлого столетия охотно обращались к зачину и развязке «Оливера Твиста» для подтверждения своих схем — психоаналитических (начало романа продиктовано детскими травмами автора, его патологической склонностью к изображению темных явлений жизни и комплексом неполноценности, концовка — стремлением к бегству от действительности, из «моральной тюрьмы») или мифопоэтических (сюжет романа восходит к Еврипиду и связан с темой тайного родства в мифах о Персее и Моисее⁷). Но когда дело доходило до вкусов и оценок, критики привычно разделялись на обвинителей и адвокатов, приводивших смягчающие обстоятельства и призывавших к снисхождению. Обвинители раз за разом повторяли приговор Г. Джеймса — «ограниченность Диккенса»⁸; только одни при этом сетовали на эстетическую ограниченность автора «Оливера Твиста», а другие — на классовую⁹. Адвокаты же пытались смягчить приговор ссылаясь на влияние викторианской эпохи¹⁰, или давление издателей, или врожденный темперамент писателя, или биографические обстоятельства¹¹.

В XX веке принято было считать, что нестыковка завязки и развязки «Оливера Твиста» есть частный случай общего недостатка диккенсовской прозы — дискретности сюжета, отсутствия в нем целостности и единства: «...диккенсовские романы склонны превращаться в скопища отдельных характеров, довольно слабо между со-

бой связанных...»¹²; «сюжет «Оливера Твиста» чрезвычайно запутан и из рук вон плох»¹³; отдельные эпизоды романа «не относятся к делу»¹⁴. В общем, «зрелый ум не находит <...> в Диккенсе стимула к особой выдержанной серьезности» (Ф.Р. Ливис¹⁵) и отдает «Оливера Твиста» на потребу массовому читателю.

Но нет ли в романе сквозной идеи, которая соединяет начало с концом и связывает разрозненные, на первый взгляд, характеры и эпизоды? В поисках этой идеи вернемся к разговору Элиота с интеллектуальной дамой. У первого были веские основания поставить в один ряд таких разных писателей, как Диккенс и Достоевский, более веские, чем, может быть, полагал он сам. Как известно, в своей статье «Религия и литература» Элиот отнес творчество Диккенса к первой фазе секуляризации романа: в отличие от эпохи Беньяна и Дефо, которые «имели нравственные цели», у автора «Оливера Твиста» (как и у Филдинга или Теккерея) «роман принимал Веру в ее современном состоянии за нечто, само собой разумеющееся, и не включал ее в общую картину жизни»¹⁶. Но как раз Достоевский так не считал! Он называл Диккенса «великим христианином»¹⁷, зачинателем нового христианского искусства¹⁸. Не в этих ли суждениях стоит искать ключ к «Оливеру Твисту» — при пристальном чтении романа? Как пользоваться этим ключом, еще в начале XX века подсказал Г.К. Честертон, полемически отстаивавший право Диккенса на сентиментальность и хэппи-энд. Отвечая на выпады против «пресловутого оптимизма Диккенса»¹⁹, Честертон настаивал: для того, чтобы верить «в конечную победу добра», «надо быть не оптимистом, а христианином»²⁰.

2

Судя по первым главам «Оливера Твиста», его автора можно принять за мизантропа, гораздо более радикального, чем Дж. Свифт с его йэху, — столь мрачная картина возникает на страницах романа. На всех уровнях описанного Диккенсом приходского и городского общества процветают не просто «грешки» (как у Гоголя), а гнусные злодеяния. И это не частный случай. «Мы видим, — иронически резюмирует рассказчик, — какой прекрасной может стать человеческая натура и как одни и те же приятные качества развиваются у благороднейшего лорда и самого грязного приютского мальчишки». Члены совета, судьи, воспитатели (такие, как миссис Манн), простые труженики-трубочисты (такие, как мистер Гэмфилд) — все снизу доверху, так или иначе, — оказываются убийцами: кто морит детей голодом, кто забивает их до смерти, кто готов по первому пустячному обвинению отправить их в тюрьму. Каждый, у кого есть хотя бы малейшая возможность мучить себе подобных, без колебаний пользуется ей: более рослый мальчик обещает съесть кого-нибудь из това-

рищей, если ему не достанут добавку каши, подмастерье гробовщика с наслаждением издевается над тем, кто слабее и бесправнее его.

Поражает статистика «Оливера Твиста»: за девять лет герою романа не встретила ни одна добрая душа, на пути в Лондон он дождался сочувствия лишь от двух человек, только три человека не приняли участие в его травле на улицах Лондона и в суде. Описанный в романе сиротский приют — это настоящая фабрика смерти: в восьми с половиной случаях из десяти сироты гибнут, непрерывно увеличивается счет гробовщика, а одежда на живых все время ушивается, так как после одной-двух недель приходской диеты висит мешком на их исхудалых телах. В статистических гиперболах Диккенса есть что-то устрашающее: так, бульон, которым кормят Оливера в доме доброго мистера Бранлоу, мог бы послужить обедом 350 беднякам.

Но первое впечатление оказывается ложным: о страшном мире рабочего дома и лондонских трущоб повествует не мизантроп, а воинствующий христианин. «Оливер Твист» начинается как памфлет, направленный против врагов веры: «Диккенс взял меч. На кого же он замахнулся?»²¹ Неслучайно слово «философия» столь часто возникает в первых главах романа, неслучайно и то, что все (или почти все) отрицательные персонажи оказываются в той или иной степени философами. Повествователь обращает свои самые едкие инвективы именно против «откормленных философов»: в их «желудке мясо превращается в желчь», их «кровь холодна, как лед, а сердце железное». О пожилой особе, надзирающей за фермой и кладущей себе в карман большую часть средств, отпускаемых на сирот, — миссис Манн — сказано, что «она открыла в бездонных глубинах еще большую глубину, проявив себя великим философом»; члены совета — тоже «мудрые, проникательные философы», «практические философы», бидл Бамбл сетует, что присяжные, принимающие решения в пользу бедняков, мало смыслят в философии и политической экономике.

Идеи, которыми руководствуются благонамеренные чиновники Бамбл и миссис Манн, в дальнейшем развернуты преступниками — Ловким Плутон и Феджином.

В сцене погони за Оливером малолетние воры Даукинс и Бейтс ведут себя как истинные философы: «...Это неопровержимое доказательство их беспокойства о собственной безопасности и благополучии утверждает и подкрепляет небольшой свод законов, которые иные глубокомысленные философы положили в основу всех деяний и поступков Природы! Упомянутые философы очень мудро свели действия этой доброй леди к правилам и теориям и, делая весьма любезный и приятный комплимент ее высокой мудрости и разуму, совершенно устранили все, что имеет отношение к сердцу, великодушным побуждениям и чувствам. <...> Для того, чтобы принести великое добро, вы имеете право сотворить маленькое зло и можете

пользоваться любыми средствами, которые будут оправданы намеренной вами целью. Определить степень добра и степень зла и даже разницу между ними всецело предоставляется усмотрению заинтересованного в этом философа...» (XII глава). Ловкий Плут не только действует, но и рассуждает — он с готовностью подводит философское основание под свой воровской опыт. «Если ты не будешь таскать носовые платки и часы, — втолковывает Даукинс Оливеру, — <...> все равно их стащит кто-нибудь другой. От этого плохо будет тем, у кого их стащат, и плохо будет тебе, и никто на этом деле не выгадает, кроме того парня, который эти вещи прикарманит, а ты имеешь на них точно такое же право, как и он» (XVIII глава).

Феджин, наставник Плута, философствует о том, как себялюбие индивида способствует общему делу: «Одни заклинатели говорят, что магическое число — три, а другие — семь. Ни то, ни другое <...> Это число — один. <...> В такой маленькой общине, как наша, <...> у нас общее число — один; иначе говоря, вы не можете почитать себя номером первым, не почитая таковым же и меня, а также всех наших молодых людей. <...> Видите ли, <...> мы все так связаны общими интересами, что иначе и быть не может. Вот, например, ваша цель — заботиться о номере первом, то есть о самом себе <...> Вы не можете заботиться о себе, номере первом, не заботясь обо мне, номере первом <...> Одно — для вас номер первый, другое — для меня номер первый. Чем больше вы цените свой номер первый, тем больше вы заботитесь о моем <...> внимание к номеру первому связывает нас всех вместе» (XIII глава).

Так Даукинс и его наставник формулируют двуединый постулат практической философии: как разъединяет, так и соединяет людей одно — эгоистический интерес. Ясно, в идеи какого рода целят памфлетные главы и отрывки «Оливера Твиста». Ловкий Плут ловко пародирует просветительскую «натуральную этику» и утилитаризм рубежа XVIII–XIX веков, переводя доводы английских философов от Дж. Локка до И. Бентама на воровской жаргон (по Бентаму, «добиться удовольствия и избежать страдания — единственные мотивы действия, “источник наших идей, наших суждений и определений”»²²). Феджин еще ловчее применяет теорию «естественной гармонии интересов» в духе Б. Мандевилля и А. Смита для обоснования преступного сговора: разумный эгоизм («self-love») каждого «номера первого» шайки работает на общее благо — на процветание всей шайки.

Но Диккенс не ограничивается трагическим истолкованием идей английских философов XVIII — начала XIX веков; переклички реплик и эпизодов в романе подталкивают читателя к выводу, что в основе как преступного мира, так и государственных институций лежат одни и те же философские тезисы, вроде «человек человеку — волк» Т. Гоббса и «люди по природе эгоистичны» Т. Юнга. Более того, по сюжету романа, эти тезисы не только провозглашены, но и

реализованы: именно засилье философов превращает старую добрую Англию в страшный мир работных домов и воровских притонов. Чтобы внушить этот вывод, Диккенс действует на читателя всеми доступными ему сильными средствами — и иронией, и гротеском, и даже статистикой.

Итак, меч диккенсовского памфлета направлен на *атеистическую и деистическую философию*, на реформаторов, которые в конце XVIII — начале XIX века ополчились против христианской традиции²³.

Автор «Оливера Твиста» не просто обличает дурные нравы и вредные законы — он утверждает христианские ценности от противного. Именно от противного — показывая, что отрицание этих ценностей приводит к торжеству зла. Только критик, ослепленный отращиванием к диккенсовской сентиментальности (например, Э. Уилсон), может увидеть во второй части романа столь благостную картину — «целую армию» добрых персонажей («бесцветных и до приторности чувствительных»)²⁴. Гораздо вернее зрение Честертона: «Чад воровского притона повис над повестью, тень Феджина покрыла все. Освещены только тесные комнатки мистера Бранлоу и Розы Мэйли, и от этого мгла за окнами кажется еще мрачней»²⁵. Оазисы добра посреди моря зла, принимающего разные обличья, вездесущего, неискоренимого, — таков метафорический пейзаж «Оливера Твиста».

От идей, успешно воплощаемых в жизнь практическими философами прихода и лондонского дна, ведет прямая дорога к дьяволу. Реплика Ноз Клейпола, восхищенного тем, как Феджин доводит материалистическую философию до ее логического конца: «Ах, черт» («Oh, the devil!»), — не является простым междометием. Проклятия и ругательства, изрыгаемые злодеями «Оливера Твиста»: «What the devil's this?»; «Who the devil can tell that?..»; «Curses on your head!»; «Death!»; «Rot you!», — надо понимать буквально. Диккенсовские преступники, действительно, вызывают к дьяволу; сами проклятые, они сеют семена проклятия в людях; сами обреченные на вечную смерть, заживо сгноившие свои души, они охотятся за невинными душами. В конце романа они «проклинают самих себя» (LI глава).

Силы зла выстроены в иерархическом порядке. Толпа сплошь состоит из марионеток дьявола. Преследующие свои корыстные цели люди не ведают, что творят: так, наследники «весело и непринужденно» беседуют на похоронах своих богатых родственников (VI глава), а старуха из V главы предается «омерзительному веселью», радуясь, что она еще жива, а ее дочь — нет.

Далее: власть имущие и чиновники — «эмиссары» и «пособники» дьявола²⁶. И, наконец, все нити пороков и эгоистических страстей сходятся к «густочерным злодеям»²⁷ — потому и «густочерным», что дьявол вселяется или воплощается в них.

Среди самых страшных сцен романа Честертон называл эпизод из XXXIV главы: Феджин и Монкс с улицы глядят в окно на спящего Оливера, а тот сквозь сон чувствует их присутствие. «Мучительность», «невыносимость» этого эпизода замечательно переданы иллюстрацией Дж. Крукшенка: «...За окном, такие большие, словно они тут, рядом, стоят Феджин и отвратительный Монкс <...> лица их гнусны, темны и нарисованы в истинно дьявольском духе. Сама низость этих ужасов ужасна; сама картонность двух злодеев доказывает как будто, что они много хуже злодеев обыкновенных. Эти огромные бесы в окне передают <...> всю суть романа...»²⁸. Дух («the mind») мальчика постигает адскую, призрачную природу его преследователей: Монкс и Феджин — уже не люди, они переродились в бесов. Все в Монксе свидетельствует о его одержимости. Тело злодея содрогается в конвульсиях, безобразное лицо являет «верное отображение» души, пожираемой адским пламенем²⁹. А в облике Феджина как будто является сам дьявол: он походит «не столько на человека, сколько на какой-то отвратительный призрак, вставший из сырой могилы и терзаемый злым духом» (XLVII глава). Неслучайно именно Сайкс клеймит старого еврея адскими эпитетами: эти слова предвещают судьбу самого вора. Когда в один из решающих моментов романа (LXXXIII глава) Феджин берет Сайкса за плечо, тот испытывает не просто отвращение, но и узнавание: «Походит на то, будто меня сам черт схватил (Reminds me of being nabbed by the devil) <...> Не бывало еще человека с такой рожей, как у вас. Вот разве что у вашего отца была такая, а уж ему-то, наверно, подпаливают сейчас бороду, рыжую с проседью. Или, может быть, вы произошли прямо от черта, без всякого отца (unless you came straight from the old 'un without any father at all betwixt you), — меня бы это ничуть не удивило». «Злой ветер», который «приносит» Феджина («...what evil wind has blowed you here?»), станет для Сайкса роковым: скупщик краденого (и скупщик душ) довершит его падение, вор станет убийцей, грешник превратится в отверженного всеми беса.

Сила зла в романе кажется непобедимой. И все же добро побеждает. Как же это возможно? Благодаря чуду. Стоит согласиться с В. Шкловским, что Диккенс «фантастичен»³⁰ и может помочь своим добродетельным героям «только чудесами»³¹, но только слова эти надо понимать совсем не в том смысле, который придавал им критик XX века. У Диккенса чудо — не только и не столько условность, необходимая для распутывания сюжета и приведения его к запланированному хэппи-энду; это прежде всего *сверхъестественная реальность*. Воспользуемся тезисом К.С. Льюиса, с заменой одного слова: «Чудо не беспричинно и не лишено последствий. Причина его — Бог, последствия идут по законам природы»³²; в диккенсовском же романе — по законам сюжета. Причина хэппи-энда, замыкающего сюжет «Оливера Твиста», — Божественное провидение. И уж конечно

но, счастливый финал возникает не произвольно, не насильственно, а готовится исподволь, зреет в подтексте.

Тема добра начинается в романе только в VI главе. Принято считать, что главный герой диккенсовского романа «слишком вял и пассивен»³³, что он лишь жертва, спасенная посредством *deus ex machina*. Но так ли это? Разве первый сюжетный поворот в романе не вызван бунтом Оливера? Только не бунтом плоти. Те марксистские критики, которые считали чем-то вроде восстания просьбу Оливера дать ему еще каши, плохо читали текст: идти за добавкой мальчику выпало по жребию, и он со страхом покорился неизбежному. По-настоящему Оливер взбунтовался позже — когда проснулся, восстал его дух («his spirit was roused at last»): «Минуту назад мальчик казался тихим, кротким, забитым существом, каким его сделало суровое обращение. Но, наконец, дух его возмутился: жестокое оскорбление, нанесенное покойной матери, воспламенило его кровь. Грудь его вздымалась; он выпрямился во весь рост; глаза горели; он был сам на себя не похож, когда стоял, грозно сверкая глазами над трусливым своим мучителем, съежившимся у его ног, и бросал вызов с энергией, доселе ему неведомой».

Уже в этой сцене есть нечто чудесное: маленький Оливер сбивает с ног противника старше и гораздо сильнее его, преодолевает страх и находит в себе источник неведомой ему прежде энергии. За первым поступком следует второй, еще более смелый: Оливер решается бежать. Но одному ему не справиться — в ком же он находит помощников, еще до явления добрых мистера Бранлоу и миссис Мэйли? Как это ни удивительно, в болезненном и слабом мальчике Дике; тот сам обречен на смерть, но тем действеннее его магическое напутствие: «Да благословит тебя Бог» («God bless you»). Значение этих слов для Оливера проясняется к концу романа, в предпоследней главе. Когда распутываются тайные узлы сюжета и подводятся итоги, Оливер говорит о благословении Дика как о решающем моменте своей жизни: «Он мне сказал: “да благословит тебя Бог”, когда я решил бежать! <...> А теперь я скажу: “Да благословит тебя Бог”, — и докажу ему, как я люблю его». Так вот что помогло Оливеру совершать невозможное — выдержать семь дней голода и холода по дороге в Лондон, сберечь душу в дьявольском логове Феджина — имя Божие, произнесенное умирающим сиротой.

Но есть и другая скрытая причина чудесного поворота в судьбе Оливера. Среди тайн, которые открываются во второй половине романа, одна обычно остается незамеченной. Это предсмертные слова Агнес, матери мальчика. До XXIV главы читатель остается в неведении; он думает, что мать Оливера только и успела произнести: «Дайте мне посмотреть на ребенка — и умереть». Но вот на той же постели, на которой умирала Агнес, умирает сиделка, свидетельница той агонии, и ее последними словами становится правда о последних

словах, сказанных много лет назад: «...мать, когда настали смертные муки, зашептала мне на ухо, что если ее ребенок родится живым и вырастет, то, может быть, придет день, когда он, услышав о своей бедной молодой матери, не будет считать себя опозоренным. "О Боже милостивый! — сказала она. — Будет ли это мальчик или девочка, пошли ему друзей в этом мире, полном невзгод, и сжалясь над бедным, одиноким ребенком, брошенным на произвол судьбы!"». Значит, Агнес успела помолиться о судьбе своего ребенка, и эта молитва хранила и спасала его «в этом мире, полном невзгод».

Но главный герой романа — не только ведомый и охраняемый; он и сам обладает способностью спасительного действия. Поступки Оливера — это молитвы, ими творятся новые чудеса. Так, молитва мальчика приводит к окончательному перелому в душе Нэнси. Она слышит имя Господа, произнесенное «в самой гуще пороков и преступлений» (XX глава), и в смятении откликается: «Помилуй меня, Боже!» («God forgive me!»). С этого момента она уже на пути к спасению своей души: ценой этого спасения становится самопожертвование, залогом — предсмертная молитва, а символом — белый платок Роз Мэйли³⁴.

Чем ближе к концу романа, тем жарче становятся молитвы Оливера. Слова, обращенные к Богу, не пропадают втуне³⁵: мальчик молит о выздоровлении Роз Мэйли³⁶ — и чудо совершается³⁷, больная выздоравливает; он стремится «духовным взором» к своей матери — и находит ее, а значит, грех ее искуплен³⁸.

Ч.П. Сноу с иронией отмечает в романе одно необычное обстоятельство: хотя Оливер Твист «родился в работном доме и настоящего образования не получил», тем не менее «бродяжки сразу прозревают в нем существо высшее, непостижимым образом, если учесть воспитание и среду, владеющее правильной английской речью»³⁹. Однако такое впечатление создается вовсе не по недосмотру писателя: на страницах романа он не раз указывает на особую природу своего главного героя. При взгляде на лицо Оливера мистер Бранлоу тут же начинает прислушиваться к «тому неясному, что нашептывает красота из загробного мира, изменившаяся лишь для того, чтобы вспыхнуть еще ярче, и отнятая у земли, чтобы стать светочем, который озаряет мягкими, нежными лучами тропу к небесам» (XI глава). А доктор Лонсбери и миссис Мэйли, пришедшие к постели раненого Оливера, поражены улыбкой мальчика, в которой светится не только «мечта о любви и ласке», но и память о предсуществовании⁴⁰. Как и его сестра Роз Мэйли, мальчик отчасти принадлежит «лучезарному миру» небес⁴¹.

Не потому ли именно вокруг Оливера разворачивается «борьба вселенских сил»⁴² — добра и зла? Рядом с ним почти различимы ангелы и добрые тени умерших, прячущиеся за оговорками «бы» и «может быть» (плачущие ангелы в суде⁴³, покойная мать, сидящая у

постели мальчика⁴⁴); но не укрыться ему и от «бесовского воинства, обрыскавшего небо и землю в поисках детской души и осадивших дом, где ее приютили»⁴⁵.

Даже пейзаж в романе поляризуется: к юго-востоку от таверны с символичным названием «Ангел», в лондонских трущобах — адские «тупики бытия»⁴⁶, «грязные вонючие логовища — обитель всех пороков»⁴⁷, к юго-западу — райская пристань для измученной детской души⁴⁸. Демонические городские пейзажи, с непролазной грязью, зловонием и крысами, красным туманом и дождем, громом и молниями⁴⁹, внушают, что зло в этом мире столь же привычно, как и дурная лондонская погода; зато идиллический загородный пейзаж пробуждает в непорочной душе своего рода анамнезис — смутные воспоминания о райском предсуществовании⁵⁰. В убогом провинциальном городе Оливера бесы и их подручные устраивают заговор против незащитного (на первый взгляд) сироты: им мало просто лишить мальчика жизни, например, отправить его в «превосходный гибельный для здоровья порт» (IV глава); они непременно хотят заполучить его невинную душу, желанную добычу для черта.

Заговор подготовлен философами — членами совета, судьями и их подголосками-«бесенятами»: они столь настойчиво предрекают Оливеру виселицу, что становится ясно — в этом и заключается их цель⁵¹. И вот во второй части романа слово становится делом, и выводы практической философии прямо реализуются в преступном замысле Монкса и Феджина — привести избранника небес к виселице как символу ада.

Ставка злодеев — на «счастливый случай, какие дьявол иной раз дарит своим друзьям»⁵²; и случай, действительно, наводит Монкса на след Оливера, а его самого направляет в средоточие зла, в притон к Феджину. Но на стороне добра — «сила более могущественная, чем случай»⁵³, сила Божественного промысла. Небеса словно смеются над адскими расчетами заговорщиков: два раза заговорщики ведут Оливера на злое дело, и тем вернее приводят его домой, в райский оазис, — сначала к мистеру Бранлоу, предназначенному быть ангелом-хранителем его семьи, а затем и к родной сестре.

Итак, хэппи-энд «Оливера Твиста» — не дань романной традиции или уступка читательским вкусам, а репетиция Страшного суда. В финале романа все добродетельные герои живут единой семьей, обретя ту толику райского блаженства, которая возможна в этом мире. Но для этого они должны отказаться от мирской жизни, отгородиться от социума: доктор Лонсбери оставляет врачебную практику, а Гарри Мэйли жертвует парламентской карьерой, чтобы стать сельским пастором. По Диккенсу, общественная жизнь и душевный покой несовместимы.

Злодеи же еще при жизни должны испытать адские мученья, которые со страшной конкретностью передают беспорядочные мета-

ния Сайкса по городу после убийства Нэнси и тюремное безумие Феджина. Последний стоит в суде, словно «окруженный небосводом, усеянным сверкающими глазами»; у ног его «разверзается могила» (LI глава). Но ни тени раскаянья нет в его душе, лишь бессмысленная суэта «жизни-в-смерти», хаос тотального отрицания; и он смеется сатанинским смехом при мысли о раскаявшихся преступниках и их молитвах перед казнью. Сайкс же предельно отчужден от мира; прежде чем его начинает преследовать толпа, он уже палим — каждым взглядом, каждым словом; кажется, что во время болтовни коробейника, обещающего Сайксу вывести пятна от крови, «Достоевский бурно жестикулирует на заднем плане»⁵⁴.

Диккенс предупреждает о Божьем суде — он не успокаивает читателей «хэппи-эндом», а пророчествует: «...если бы мы, угнетая и притесняя своих ближних, задумались хоть однажды над ужасными уликами человеческих заблуждений,— уликами, которые, подобно густым и тяжелым облакам, поднимаются медленно, но неуклонно к небу, чтобы обрушить отмщение на наши головы! О, если бы мы хоть на миг услышали в воображении своем глухие, обличающие голоса мертвецов, которые никакая сила не может заглушить и никакая гордыня не заставит молчать! Что осталось бы тогда от оскорблений и несправедливости, от страданий, нищеты, жестокости и обид, какие приносит каждый день жизни!» (XXX глава). Во всех психологических подробностях описывая агонию Сайкса, автор «Оливера Твиста» использует эффект устрашающего воздействия на читателя, чтобы перейти к прямой проповеди: «Пусть никто не говорит об убийцах, ускользнувших от правосудия, и не высказывает догадку, что провидение, должно быть, спит. Одна нескончаемая минута этого мучительного страха стоила десятка насильственных смертей» (XLVIII глава). Не удивительно, что на публичных чтениях этого отрывка многих слушателей выносили из зала в обмороке.

Безусловно, христианская тема — только одна из нескольких тем, развернутых в романе. Диккенс играет ими, как фокусник шарами (если воспользоваться метафорой Вл. Набокова⁵⁵) или (если воспользоваться метафорой В. Шкловского) как «джазовый оркестр, с подчеркиванием множества как бы неслиянных партий разных инструментов»⁵⁶. Но важно, что без этого «шара» «фокус» как таковой не действует, без этой «партии» не слушается весь оркестр. В XX веке восприятие «Оливера Твиста» дает такой сбой: дело не в том, что роману недостает сюжетной связности — бессвязно, заведомо неполно его прочтение.

3

Прочитанный в усеченном виде, в XX веке «Оливер Твист» становится «прекрасным “поп-романом”»⁵⁷. Его любят, как изношен-

ные «домашние туфли», которые «помогают обходить противоречия жизни»⁵⁸. Адаптируя Диккенса, массовая культура XX века, соответственно, осуществляет отбор приемов и жанровых элементов. Так, в киномюзикле «Оливер!» востребованными оказываются диккенсовская сентиментальная мелодрама (например, в слезных партиях Оливера — «Where is love?» и Нэнси — «As long as he needs me»); готический колорит и криминальная интрига (линия Сайкса); социальная сатира (эпизоды в приюте и у гробовщика); юмор и гротеск (например, виртуозное кривляние и ужимки Феджина и его воспитанников в сцене «You've got to pick a pocket or two», пластически точно передающие комическую риторику Диккенса, с его развернутыми сравнениями и перифразами). На эти элементы накладывается сказочная схема (вариант Золушки) — и вот уже мы во власти мифа о старой доброй *викторианской* Англии: в меру сочетая страшное, веселое и трогательное, мюзикл тем полнее дает нам почувствовать уют *викторианского* очага. Само собой разумеется, что роман Диккенса должен быть адаптирован к этому мифу, а все, что у Диккенса не вписывается в массовую культуру, — отброшено.

Неудивительно, что «Оливер Твист» так часто экранизировали до Второй мировой войны. Но «домашние туфли» все больше изнашиваются, и то, что казалось удобным в немом кино или старом комиксе, во второй половине века выходит из употребления. Так, Феджин в исполнении Алека Гинесса (экранизация Дэвида Лина, 1948) еще мог пугать, завораживать и провоцировать (слишком вызывающими казались в те годы крючковатый нос и еврейский акцент злодея); в последующие же десятилетия с повадками диккенсовского героя в лучшем случае мирятся, как с привычной школьной цитатой. Даже если считать сочинения Диккенса «керосинкой для подогревания чувств старых дев» (как академик А.Н. Колмогоров)⁵⁹, то «керосинка» «Оливера Твиста» в последних экранизациях не греет, не горит.

Единственное исключение на этом фоне — киномюзикл «Оливер!» Этот фильм значительно сложнее и интереснее, чем обычная киноверсия диккенсовского романа: его игра с текстом вовсе не сводится к примитивной адаптации классики XIX века к массовым вкусам века XX. Чтобы заново влюбить зрителя в старый сюжет, создатели картины вступили с ним в бой.

Как сделан фильм «Оливер!»? Вопреки...

Вопреки двадцатилетним хроническим неудачам режиссера-ветерана Кэрола Рида, чьи успехи («Выбывший из игры», 1947, приз за режиссуру в Венеции, и «Третий человек», 1949; Гран-при в Каннах), казалось, остались в далеком прошлом.

Вопреки модным тенденциям кинематографа конца 1960-х годов: по сравнению с фильмами, снятыми в том же 1968 году — «Однажды в Америке» С. Леоне, «Космической Одиссеей 2001 года»

С. Кубрика, «Лицами» Дж. Кассаветеса, «Стыдом» И. Бергмана — фильм Рида представлялся слишком уж старомодным и незатейливым.

Вопреки историческим катаклизмам: «Оливер!» мог даже шокировать своим безудержным буржуазным оптимизмом, не считающимся ни с какими историческими катаклизмами — будь то война во Вьетнаме или студенческие выступления в Европе.

Но самое главное — вопреки роману Ч. Диккенса. По выражению Э. Уилсона, здесь «Оливер Твист» стал «жертвой поп-музыки»⁶⁰.

Книга, может быть, самая радикальная из всего наследия писателя, исполнена антисоциального пафоса. Любое активное участие в делах общества для автора романа — путь ко злу. Любой профессионал, возникающий на страницах «Оливера Твиста», по меньшей мере — шарлатан. Диккенсовских сыщиков (Блетерса и Даффа) ничего не стоит провести за нос, врач (в XII главе) всеми силами пытается скрыть некомпетентность, а добрый судья в III главе, редкое исключение среди злодеев-чиновников, — подслеповат. В книге есть один дельный врач (Лонсбери), но лучшее, что он может сделать, — это перестать быть врачом. Когда же Диккенс переходит из профессиональной сферы в сферу денежных отношений, его эпитеты явно начинают пахнуть серой.

А что же в фильме-мюзикле?

Вначале его сценарий более или менее следует за сюжетом книги: жестокие нравы в провинциальном городе, галерея отрицательных персонажей и их жертв. Но как только действие переносится в Лондон, идеи Диккенса оказываются перевернутыми с ног на голову. У «Оливера!», такого внешне наивного фильма, есть своя особая идея, да еще с восклицательным знаком: фильм К. Рида, вопреки первоисточнику, превращается в радостный гимн буржуазной цивилизации.

Когда заканчиваются злоключения Оливера в мюзикле? Как только он попадает в Лондон, как только над ним прогремел паровоз и он погрузился в бурную городскую суету. Застывший мир провинциального города, еще не преодолевшего Средневековье, метафорически приравнен к гробу: сначала мистер Сауербери закрывает в гробу Оливера, а затем с блаженной улыбкой ложится туда сам. В лондонских эпизодах появляются метафоры с другим знаком: оказавшись в буржуазном мегаполисе, Оливер как бы заново рождается, высывая голову из капустных листьев.

«Считай, что ты дома. Считай себя членом семьи» («Consider yourself at home. Consider yourself one of the family») — такими словами встречает Оливера Ловкий Плут. По логике романного сюжета, слова эти вроде бы надо считать подлым обманом. Но весь антураж самого музыкального номера убеждает в обратном. Мясники, раз-

носчики газет и прочий рабочий люд так лихо, так счастливо отплясывают в своем бедном Ист-Энде, что поневоле залюбуешься и вскоре поймешь: никак нельзя без Ист-Энда, а все его обитатели, включая бойких воришек, — действительно, одна семья.

Два лейтмотива ненавязчиво убеждают в этом. Первый — всюду мелькающий британский флаг: не только парад в Уэст-Энде, не только праздничная карусель, но и сама ночлежка Феджина (Р. Муди) не обходится без символа империи. Второй — вновь и вновь, по любому поводу подсказываемое: «все в мире движется торговлей и любовью».

«Где же любовь?» («Where is love?») — вопрошает Оливер Твист, томясь в затхлом, добуржуазном мире прихода. А мистер Бамбл столь же тщетно пытается продать мальчика кому-нибудь («Boy for sale»): как ни умильны просительные глаза юного актера М. Лестера, Оливера никто не покупает (даже гробовщик только лишь берет его на испытание). Мальчик найдет любовь только в том мире, где продают и покупают, — в торговом мегаполисе. «Что ты сделаешь для меня? — Я всем рискну за твою улыбку» («I'd go anywhere, // For your smile, anywhere, // For your smile ev'rywhere I'd see»), — шутиливо «торгуются» Нэнси и Ловкий Плут, а затем Бэт и Оливер в ночлежке. А вот Оливер уже в Уэст-Энде, у мистера Бранлоу. «Кто купит прелестные красные розы?» («Who will buy my sweet red roses? // Two blooms for a penny»), — распевает цветочница. «Кто купит это чудесное утро и положит в коробочку для меня?» («Who will buy this wonderful morning? // Such a sky you never did see! // Who will tie it up with a ribbon // And put it in a box for me?») — восторженно отвечает Оливер.

Как людям не любить друг друга, когда все вещи в этом мире покупаются и продаются для любви? А еще всех любит империя, всем дает место под солнцем: одним (как Оливеру Твисту) аристократическое счастье, другим (как Плуту и Феджину) — надежду на спортивную удачу и ловкость рук.

Конечно, семья не без уroda, но печальные исключения, такие как убийца Билл Сайкс, только подтверждают правило: жизнь прекрасна (песенка Нэнси: «It's a fine life!»), везде и для всех в буржуазном мире есть свои маленькие радости (в той же песенке: «Small pleasures, small pleasures, // Who would deny us these?»). В рыночной ситуации из самых сложных ситуаций можно найти выход, самые тяжкие противоречия разрешить компромиссом; воплощением этой способности ко всему приспособиться в мюзикле становится совсем не страшный Феджин, с его песенкой лейтмотивом: «I'm reviewing the situation».

Воровской мир представлен в мюзикле как карнавальнй «низ» буржуазного общества. Пародируя официальные общественные ритуалы — военные (сцена «Be back soon») или светские (сцена «I'd do

anything») — лондонское дно так утверждает их значимость; неслучайно все мальчишки комически салютуют британскому флагу, висящему в ночлежке. Официальный «верх» и пародийный, комически-плутовской «низ» равно необходимы; они дополняют друг друга. Пороки неискоренимы и необходимы для ускорения общественного развития, рынок приводит все эгоистические стремления к равновесию. Так практическая философия XVII–XIX веков, бывшая мишенью диккенсовского романа, берет реванш в снятом по нему фильме-мюзикле.

Столь смелая в своей идилличности концепция объясняется тоской по уютному миру XIX века; роман Диккенса становится здесь «жертвой» викторианского мифа. Высказать вслух эту концепцию все же было нельзя, зато, как оказалось, можно было спеть и станцевать. И это удалось: фильм стал не просто, как выражалась критика, «лебединой песней классического мюзикла», но и, может быть, прощальным свиданием со старой доброй Англией. Но для этого пришлось принести «в жертву» диккенсовский роман — что весьма показательно для его *перечитывания* (misreading) в XX веке.

Итак, почему в мюзикле не повесили Феджина? Потому что создатели фильма проявили верную интуицию в оценке ситуации: восприятие «Оливера Твиста» в XX веке пришло в столь резкое противоречие с романом, что с сюжетом последнего можно было уже не считаться. *Нет никакой необходимости казнить Феджина, ведь «Оливер Твист» — больше не христианский роман.*

Примечания

- ¹ Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. М.: РОССПЭН, 2004. С. 433.
- ² Мозм У.С. Подводя итоги. М.: Высшая школа, 1991. С. 349; см. также мнение Р. Дибелиуса: «...для данной эпохи оказалась неприемлемой крайняя стилизованность диккенсовских персонажей» (Дибелиус В. Лейтмотивы у Диккенса // Проблемы литературной формы. Л.: Academia, 1928. С. 144–145).
- ³ Richards I.A. Principles of Literary Criticism. N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965. P. 211.
- ⁴ По Ливису, Диккенс — «великий развлекатель» (Leavis F.R. The Great Tradition, L.: Penguin books, 1968. P. 30); в монографии «Диккенс-романист» Ливис пересмотрел свое отношение к Диккенсу, решив оспорить привычное убеждение интеллектуальной критики, что линия Диккенса — «лишь развлекательная, а потому обращаться к анализу его искусства с помощью средств, предполагающих наличие заметных интеллектуальных способностей, есть очевидный абсурд» (Leavis F.R., Leavis Q.D. Dickens; The Novelist. L.: Pelican books, 1972. P. IX).
- ⁵ «Использование страха в низком мимесисе <...> рассчитано на чувствительность, будучи своеобразным пафосом наоборот. Устрашающие персонажи этого жанра, в частности <...> злодеи у Диккенса, являются обычно бездушными негодяями, резко контрастирующими со своими добродетельными и

- беспомощными жертвами» (*Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987).*
- 6 См.: *Шкловский В. Повести о прозе. Размышления и обзоры. М.: Худ. лит., 1966. Т. 1. С. 264–268.*
 - 7 См.: *Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1971. P. 197–198.*
 - 8 Диккенс — «величайший из поверхностных романистов», «великий созерцатель и юморист, но философ <...> никудышный» (*Джеймс Г. Ограниченность Диккенса // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. Сборник статей. М.: Прогресс, 1981. С. 189, 190).*
 - 9 Т.А. Джексон: «наивный оптимизм» Диккенса по сути является «буржуазным» (*Jackson T.A. Charles Dickens: The Progress of a Radical. L.: Lawrence and Wishart, 1937. P. 108–109*); А. Кеттл: «...мир Бранлоу и Мэйли призрачен; это всего-навсего рожденный бегством от действительности романтический мир потерянных завещаний, незаконно лишенных своего состояния найденшей и дурацких совпадений...» (*Kettle A. Введение в историю английского романа. М.: Прогресс, 1966. С. 151).*
 - 10 С. Моэм: Диккенсу необходимо было выполнять «викторианское требование, что порок должен быть наказан» (*Моэм С. Подводя итоги. С. 352*); С. Цвейг: «Англия времен королевы Виктории помешала Диккенсу осуществить его сокровенное желание написать подлинно трагический роман» (*Тайна Чарльза Диккенса. С. 259*); В. Шкловский: «Диккенс открывал раны и не мог их излечить. Это не вина его — он человек своего времени, только не будем говорить, что время его было счастливо...» (*Шкловский В. Повести о прозе. Т. 1. С. 270*).
 - 11 «Диккенс еще не обладает подлинным мастерством и потому без большого успеха пытается строить сюжет <...> на совпадениях и надуманных тайнах»; «Затянувшаяся болезнь Роз Мэйли тоже никак не относится к делу — это просто отзвук удара, нанесенного автору смертью Мэри Хогарт» (*Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М.: Прогресс, 1975. С. 140, 141*).
 - 12 Тайна Чарльза Диккенса. М.: Издательство «Книжная палата», 1990. С. 197 (мнение В. Вулф).
 - 13 *Kettle A. Указ. соч. С. 149.*
 - 14 *Уилсон Э. Указ. соч. С. 141.*
 - 15 *Leavis F.R. The Great Tradition. P. 30.*
 - 16 *Элиот Т.С. Указ. соч. С. 214.*
 - 17 *Достоевский Ф.М. Полн. собр. худож. произв. Т. II. М.; Л.: ГИЗ, 1930. С. 309. См.: Реизов Б.Г. Диккенс и Достоевский («Село Степанчиково и его обитатели») // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1970.*
 - 18 *Аверкиев Д.В. Дневник писателя. Вып. XII. М., 1895. С. 401.*
 - 19 Ср.: «...Из всех великих писателей мира — единственный оптимист Диккенс» (*Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 162*).
 - 20 *Честертон Г.К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 2002. С. 239.*
 - 21 *Честертон Г.К. Указ. соч. С. 281.*
 - 22 Цит. по: *Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. От романтизма до наших дней. СПб.: Петрополис, 1997. С. 200.*
 - 23 Реформаторы «стремились <...> разрушить тягу к церкви, почтение к священству, а с ними — и милость к нищим. Среди многого другого реформаторы сместили на своем пути жалость к бездомным. Это и породило работ-

- ный дом, по которому пришелся первый удар Диккенса» (*Честертон Г.К.* Указ. соч. С. 282).
- 24 *Уилсон Э.* Указ. соч. С. 140.
- 25 *Честертон Г.К.* Указ. соч. С. 109.
- 26 См. классификацию, предложенную В. Набоковым в лекции, посвященной диккенсовскому «Холодному дому»: в Канцелярском суде — «эmissары-бесы» и «множество бесенят в одинаковых одеждах, черных и потертых»; среди филантропов — «воплощенные пособники дьявола»; смерть главного злодея, Крука (самовозгорание), «вполне приличествует дьяволу» (*Набоков Вл.* Лекции по зарубежной литературе. Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М.: Изд-во Независимая газета, 1998. С. 107).
- 27 Выражение А.И. Солженицына из «Архипелага ГУЛАГ» (глава 4): «...когда великая мировая литература прошлых веков выдувает и выдувает нам образы густочерных злодеев — и Шекспир, и Шиллер, и Диккенс — нам это кажется отчасти уже балаганным, неловким для современного восприятия».
- 28 *Честертон Г.К.* Указ. соч. С. 110–111.
- 29 «Все дожди, какие когда-либо выпали или выпадут, не могут угасить того адского пламени, которое иной человек носит в себе. Не так-то легко вам прохладиться, не надейтесь на это!» (глава XXXVIII).
- 30 *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 205.
- 31 *Шкловский В.* Повести о прозе. Т. 1. С. 267.
- 32 *Льюис К.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Фонд о. Александра Меня; СПб.: Библия для всех, 2000. С. 187.
- 33 *Кеттл А.* Указ. соч. С. 149.
- 34 «...Она вынула из-за пазухи белый носовой платок — платок Роз Мэйли — и, подняв его в сложенных руках к небу, так высоко, как только позволяли ее слабые силы, прошептала молитву, взывая к Создателю о милосердии».
- 35 «...Что тогда молитва, если она не может быть услышана!» (глава XXXI).
- 36 «И можно ли было сравнить прежние пламенные его молитвы с теми, какие возносил он теперь, молясь в тоске и отчаянии о жизни и здоровье кроткого существа, стоявшего у самого края могилы!» (глава XXXIII).
- 37 Слова врача: «Чудо будет, если она выздоровеет» (глава XXXIII).
- 38 «...Если души умерших возвращаются когда-нибудь на землю, чтобы посетить места, овеянные любовью, уходящей за грань могилы, — любовью тех, кого они знали при жизни, — я верю, что тень Агнес витает иногда в этом священном уголке. Верю, что она приходит сюда, в алтарь, хоть при жизни и была слабой и заблуждающейся» (глава LIII).
- 39 *Сноу Ч.П.* Портреты и размышления. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1985. С. 63.
- 40 Эта улыбка — знак того, «чего никогда не было в этой жизни» (глава XXX).
- 41 Слова Гарри, обращенные к Роз: «Создание, прекрасное и невинное, как ангел небесный, — с жаром продолжал молодой человек, — находилось между жизнью и смертью. О, кто мог надеяться — когда перед глазами ее открылся тот далекий мир, который был родным для нее, — что она вернется к печалям и невзгодам этого мира! Роз, Роз, видеть, как вы ускользаете, подобно нежной тени, отброшенной на землю лучом с небес, отказаться от надежды, что вы будете сохранены для тех, кто прозябает здесь, — да и вряд ли знать, зачем должны вы быть сохранены для них, — чувствовать, что вы принадлежите тому лучезарному миру, куда так рано унеслись на крыльях столь многие, самые прекрасные и добрые, и, однако, вопреки этим утешительным мыслям, молиться о том, чтобы вы были возвращены тем, кто вас любит, — такое мучение вряд ли можно вынести!» (глава XXXV).
- 42 См.: *Набоков Вл.* Указ. соч. С. 107.

- 43 Авторская ремарка в XI главе.
- 44 «— Может быть, она меня видит,— прошептал Оливер, складывая руки.— Может быть, она сидела подле меня. Мне казалось, будто она сидела» (глава XII).
- 45 *Честертон Г.К.* Указ. соч. С. 111.
- 46 Выражение К.С. Льюиса.
- 47 Из «Предисловия» к роману.
- 48 «Карета с грохотом катила почти той же дорогой, какой шел Оливер, когда впервые вступил в Лондон, сопровождаемый Плутом, и, доехав до “Ангела” в Излингтоне, свернула в другую сторону и, наконец, остановилась у чистенького домика в тихой, окаймленной деревьями улице близ Пентонвила».
- 49 «В сточных канавах вода была затхлая и грязная. Даже крысы, которые разлагались в этой гнили, были омерзительно тощими (глава V); «Улица была очень узкая и грязная» (глава VIII); «...В воздухе пронеслись первые раскаты грома и полил сильный дождь»; «вдруг яркая вспышка молнии осветила отверстие наверху, а последовавший за ней удар грома потряс до самого основания полуразрушенный дом» (глава XXXVIII); «Над рекой навис туман, сгущая красные отблески огней <...> тяжелый колокол собора св. Павла возвестил о смерти еще одного дня» (глава XLVI).
- 50 «Воспоминания, вызываемые мирными деревенскими пейзажами, чужды миру сему, его помыслам и надеждам. Умиротворяя, они могут научить нас сплетать свежие гирлянды на могилы тех, кого мы любили, могут очистить наши мысли и сломить прежнюю вражду и ненависть; но под ними дремлет в каждой хоть сколько-нибудь созерцательной душе смутное, неопределенное сознание, что такие чувства были уже испытаны когда-то, в далекие, давно прошедшие времена,— сознание, пробуждающее торжественные мысли о далеких, грядущих временах и смиряющее суетность и гордыню» (глава XXXII).
- 51 Лейтмотив первых глав: «Никогда и ни в чем <...> я не был так уверен, как в том, что этот мальчик кончит жизнь на виселице» (слова джентльмена в белом жилете — II глава, повторенные Ноэ Клейполом в VI главе и судьей в XI главе).
- 52 Слова Монкса (глава XXXVII).
- 53 Слова мистера Бранлоу (глава XLIX).
- 54 *Набоков Вл.* Указ. соч. С. 107; ср. с репликой Настасьи из «Преступления и наказания»: «Это кровь!»
- 55 Там же. С. 108.
- 56 *Шкловский В.* О теории прозы. С. 206.
- 57 *Уилсон Э.* Указ. соч. С. 143.
- 58 *Шкловский В.* Повести о прозе. Т. 1. С. 262.
- 59 Цит. по: *Успенский В.* Труды по нематематике. С приложением семиотических посланий А.Н. Колмогорова к автору и его друзьям: В 2 т. Т. 2. М.: ОГИ, 2002. С. 618–619.
- 60 *Уилсон Э.* Указ. соч. С. 140.

НАСЛЕДИЕ «ПРОШЛОГО ВЕКА» В РОМАНАХ У.М. ТЕККЕРЕЯ И «ЖЕНЩИНЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» ДЖ. ФАУЛЗА

Упорные — на протяжении практически всей жизни — обращения к культуре и литературе XVIII века, осознание себя в контексте той эпохи и размышления над поэтикой того времени — все это делает творчество Уильяма Мейкписа Теккерея (1811–1863) едва ли не идеальным объектом для приложения концепции Т.С. Элиота о взаимодействии художника с традицией. Едва ли не эталонной иллюстрацией к теории поэта и критика XX века представляются взаимоналожение индивидуальной теккереевской точки зрения и викторианской перспективы, перетолковывание наследия прошлого в духе новой эпохи и приспособление его для собственных нужд; и, наконец, прихотливая связь изменяющегося понимания собственных художественных задач (а также и целей литературы в целом) и осмысления любимого периода.

Повесть «Кэтрин» («Catherine», 1839–1840) не входит в число «лучших» произведений Теккерея, критики находят в одном из первых его опытов в области крупной художественной формы множество недостатков. Однако именно потому, что писатель только еще начинает нащупывать будущую свою творческую манеру, эта несовершенная вещь, как ни одна другая, богата потенциальными возможностями, реализованными и не реализованными в дальнейшем творчестве замыслами и идеями. И уже в ней видно, как XVIII век, с его устоявшейся и обретшей стройность историографией, с интенсивнейшим развитием литературных форм, особенно романа, с отчасти отрефлектированной уже картиной мира, парадоксальным образом становится для Теккерея и источником материала, и эталоном, по которому он будет всю жизнь выверять свою индивидуальную творческую манеру.

Теккерей был самым последовательным и постоянным в своем интересе, но далеко не единственным английским писателем середины XIX века, обращавшимся к веку XVIII и использовавшим в своем литературном творчестве формы, выработанные прошлым столетием. Вероятно, один из самых выразительных в этом отношении примеров представляет творчество Т. Карлейля (1795–1881): неприятие

секуляризма и скептицизма XVIII века не помешало ему использовать в своем романе «Sartor Resartus» (1831) повествовательную технику, выработанную Свифтом и Стерном. К манере Стерна прибег и Э.Дж. Булвер-Литтон (1803–1873) в романе «Кэкстоны, семейный портрет» («The Saxtons, a Family Picture», 1848–1849) и в производном от него «Моем романе» («My Novel», 1853), а Дж. Борроу (1803–1881) в 1844 году говорил о «Лавенгро» («Lavengro», 1851)¹ как о романе в духе «Робинзона Крузо». Как бы сильно ни различались мотивы, подтолкнувшие к авторам XVIII века модного писателя и экстравагантного полиглота, сам факт отсылки к узнаваемым и знаменитым образцам прошлого говорит о росте значимости литературной формы и оживлении рефлексии вокруг ее условного характера; эти же тенденции заметны и в ранней повести Теккерея.

«Кэтрин» задумывалась как полемическая реплика на «ньюгейтский роман», причем перечень персонажей, очерчивающих границы избранной темы, который приводится на первых страницах романа, включает в себя не только героев У.Г. Эйнсворта (1805–1882), но и диккенсовского Феджина, который, впрочем, назван бессмертным; персонажи же Булвер-Литтона, установившего канон жанра², вовсе не упоминаются. Таким образом, в самом начале повести Теккерей дает понять, что возражает не только против эксплуатации сомнительной с моральной точки зрения тематики в популярном жанре и романтизации убийц и грабителей, но и против привлекательного — с чисто художественной точки зрения — их изображения: ни один читатель «Оливера Твиста» не усомнится в аморальности и жестокости Феджина, что не мешает ему быть одним из самых ярких и эстетически безупречных образов романа. Позиция знаменательная в перспективе концепций «чистого искусства», которым совсем уже скоро предстояло заявить о себе — в том числе и в английской литературе — и приверженцы которых высоко оценят Теккерея: отдавая должное яркому художественному образу, он тем не менее отвергает его с позиций морали. Не меньший интерес эта позиция представляет и в контексте дальнейшей эволюции собственных воззрений писателя на принципы воссоздания человеческой природы в литературе.

В заключении «Кэтрин» автор вновь возвращается к роману Диккенса, вспоминая на сей раз не одного только Феджина, но и Нэнси, Ловкого Плути и Билла Сайкса. Могущество дарования Диккенса таково, что «читатель сразу становится его пленником и готов идти, не рассуждая, куда ни поведут»³; ситуация усугубляется инсценировкой романа, из-за которой «лондонская публика, от пэров до трубочистов, с глубоким интересом вникает в жизнь кучки воров, убийц и проституток», — интересное свидетельство соотношения популярности и «массовости» литературы и театра в ту эпоху. Претензии Диккенсу, если судить исключительно по этому пассажиру, предъявляются с позиций последовательного реализма: «Самое благора-

зумное вовсе о них не говорить; ибо нет писателя, который бы сумел или посмел рассказать всю правду; а раз нельзя полностью обрисовать их пороки, незачем ex-parte [односторонне (лат.)] распространяться об их добродетелях».

В качестве антитезы к романам Диккенса и Эйнсворта (за критикой «Оливера Твиста» следует такой же краткий разбор романа «Джек Шеппард» — «Jack Sheppard», 1839) предлагается «Джонатан Уайльд» Г. Филдинга (1707–1754), не оставляющий сомнения в том, что это «зловещая сатира», и «Опера нищих» Дж. Гея (1685–1732), «горькое остроумие» которой «бьет по сильным мира сего, показывая их сходство с прохвостами, выведенными в пьесе». Последующее обращение к роману Диккенса переносит фокус критики в область морали: «Сцены в работном доме из “Оливера Твиста” и в Флитской тюрьме из “Пиквика” истинно трогательны в своей глубокой правдивости — пусть будет сколько угодно таких сцен; пусть будет как можно больше участия к бедным, сострадания к обездоленным; но во имя здравого смысла не будем тратить жар своего сердца на убийц, насильников и прочие исчадия ада!»

Однако не следует торопиться с далеко идущими выводами относительно позиции Теккерея по этому вопросу. Задачи первой вступительной главы не исчерпываются указанием на избранный Теккереем объект осмеяния и, по совместительству, жанр предлагаемого публике произведения. Легкомысленный, игривый, подчеркнuto сниженный тон, в котором он «размечает» ориентиры повествования, перечисляя важнейшие события и крупнейшие фигуры прошлого, задает его «окраску», или «модальность», как бурлескную. Надо сказать, в этом отношении автор сформированных им читательских ожиданий не оправдывает — «модальность» повествования в дальнейшем смещается в сторону сатиры, изрядно сдобренной пародией: жанровые, стилистические и тематические «перебивки» подчеркивают нелепость и неправдоподобность условностей, принятых в «ньюгейтском романе». Стил ь же становится все более характерным и постепенно формирует столь любимый Теккереем в этот период образ недалекого и претенциозного рассказчика, который в данном случае носит имя Айзека Соломонса, эсквайра, младшего — под этим псевдонимом была опубликована повесть. Потому-то и нельзя финальные моралистические рассуждения безоговорочно приписать самому Теккерее, тем более что в последнем абзаце повести, следующем непосредственно за критическими высказываниями в адрес Диккенса и Эйнсворта, вновь подчеркивается, что произведение это принадлежит перу Айзека Соломонса младшего.

Если мы повнимательнее присмотримся к приведенным выше рассуждениям, то увидим, что они выражают общепринятые, концессуальные для эпохи взгляды, и к тому же оформлены с демонстративной риторичностью. То есть уже в начале своего литературно-

го пути Теккерея проявляет стремление к дистанцированию от того комплекса идей, который видится ему как морально-риторический; судя по дальнейшей его эволюции, писателя беспокоит обобщенный их характер и отвлеченность — внеположенность по отношению к реальному и конкретному жизненному опыту человека. Именно свое, как минимум неоднозначное, отношение к подобным суждениям он и выражает на раннем этапе творчества через прямую вербализацию «морали» произведения в авторском комментарии, персонализированном при помощи фигур, подобных Айзеку Соломонсу младшему. Таким образом, восходящая к XVIII веку условность приобретает принципиально новый смысл: вторгающаяся в повествование фигура автора характеризуется не толькодемиургическим всеведением и всесилием — в глаза прежде всего бросается ее социальная детерминированность и типичность. И если в «Кэтрин» этот аспект авторского комментария отчасти «снимает» моралистическую заостренность повествования, подчеркивает его шуточный характер, то в «Ярмарке тщеславия» («Vanity Fair», 1847–1848) фигура автора играет качественно новую роль.

Фамилия Теккерея на обложке уже сама по себе «поднимает» образ автора над текстом, отчего условность комментария начинает акцентировать «литературность» повествования, — эта идея подкрепляется образом кукольника, играющего персонажами-марионетками. Банальность же моралистических суждений, о которую так часто спотыкаются критики, вкупе с риторическим их оформлением, указывает на принадлежность автора к определенной среде, исповедующей собственную мораль, далекую от универсальной, — прием, найденный писателем в «Книге снобов, написанной одним из них» («The Book of Snobs. By One Of Themselves», 1848). Эта идея, в свою очередь, усиливается циничной окраской, приданной Теккереем морализаторству, — не случайно все те же критики осмысливают позицию автора в «Ярмарке Тщеславия» через образ несколько пресыщенного, разочарованного в жизни и лишнего иллюзий светского человека. Интересно, что и Дж. Фаулз, впервые прочитавший роман в 1960 году, записал в дневнике: «Теккерея — денди, несмотря на весь свой антидендизм; и его литературная техника полна того, против чего он выступал (attacked) в социальном и моральном плане — фальши (pretence) и претенциозности»⁴. Фаулз, впрочем, рассуждает не об одних только особенностях авторского комментария, но и о нарочитой цветистости стиля и избыточности примеров и образов. Находя эту черту теккереевской манеры обаятельной, он тем не менее полагает, что использование ложных ценностей в построении книги («representation») обрекло на неудачу само выступление против ложных ценностей. В этом отношении Фаулз противопоставляет Теккерею Джейн Остен, не прибегающую к подобным приемам и превосходящую «всех Теккереев и Диккенсов».

Фаулз, конечно, судит Теккерея в контексте его эпохи — какой виделась она (по крайней мере, в тот период времени) самому Фаулзу — то есть в контексте викторианского романа, исходившего из жестких моралистических установок, воспринимавшихся как истинные. Сам же Теккерей попытался пояснить мотивы, подтолкнувшие его к рассматриваемому приему, и дать собственную его трактовку в предисловии к «Пенденнису» («История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага» — «The History of Pendennis, his Fortunes and Misfortunes, His Friends, and His Greatest Enemy», 1848—1850): «Роман есть в некотором роде беседа с глазу на глаз между автором и читателем, и естественно, что беседа эта часто не клеится, часто становится скучной. Непрерывно поддерживая разговор, писатель не может не обнаружить своих слабостей, чудачеств, суетных устремлений. И как о характере человека мы после долгого знакомства судим не по одной когда-либо высказанной им мысли, не по одному его настроению или мнению, не по одной с ним беседе, но по общему направлению его поступков и речей, так и о писателе, который волей-неволей отдает себя в ваши руки, вы спрашиваете: «Честен ли он? Говорит ли в основном правду? Вдохновлен ли желанием понять ее и выразить? Или он — шарлатан, подделывающий чувства, стремящийся своими разглагольствованиями пустить пыль в глаза? Ищет ли он заслужить похвалу с помощью трескучих фраз и прочих ухищрений?»»⁵

Таким образом, в характерной для XVIII века личностной, обращенной к читателю, как будто бы подразумевающей диалог с ним форме авторского комментария Теккерей видит отнюдь не средство руководства читателем, позволяющее направить работу его мысли. Он (авторский комментарий) является одновременно проявлением и способом органического «врастания» фигуры автора в ткань повествования, подчинения ее (этой фигуры) законам воплощения реальности в художественном произведении, главнейшим из которых для Теккерея является правдивость создаваемой картины. «Честность» писателя, его верность действительности уже в период написания «Кэтрин» обладает для Теккерея сверхценностью и выступает мерилом его (писателя) нравственности: ««Джек Шеппард» книга безнравственная именно потому, что действительность в ней приукрашена»⁶, — утверждает он в статье 1840 года «Сочинения Филдинга» («Fielding's Works»).

Неоднозначность фаулзовского восприятия авторского комментария в «Ярмарке тщеславия» не является исключительной, хотя и современники, и потомки гораздо чаще избирали одну из полярных его (комментария) интерпретаций, причем полюсность задавалась не идеологической ориентацией интерпретатора, а историческим периодом и соответствующим ему моментом литературной эволюции. Если современники видели в Теккерее либо беспощадного борца с

устаревшими представлениями и предрассудками, либо циника, для которого не существует ничего святого, то не столь отдаленные потомки склонны были принимать его мораль за чистую монету и, соответственно, осуждать ее за узость⁷. А уже в XX веке постоянное вторжение автора в текст, приводящее к нарушению миметичности и целостности картины, побудило не одного критика назвать Теккерея самым современным из викторианцев.

Другим способом введения элемента субъективности в повествование, не разрушающим художественного единства произведения, но и не вносящим в него амбивалентности, становится для Теккерея псевдоавтобиографический принцип построения — предоставление «слова» самому главному герою. Действие двух его романов, построенных по этому принципу, — «Барри Линдона» (в книжном издании «Записки Барри Линдона, эсквайра, писанные им самим» — «The Memoirs of Barry Lyndon, Esq., written by himself», 1844) и «Генри Эсмонда» («История Генри Эсмонда, эсквайра, полковника службы ее Величества королевы Анны, написанная им самим» — «The History of Henry Esmond, Esq., a Colonel in the Service of Her Majesty Queen Anne, Written by Himself», 1852) — отнесено к XVIII веку.

«Барри Линдон» представляет собой социальную сатиру, а монологический рассказ главного героя — поступательное его саморазоблачение. В нем получает художественное завершение типизация рассказчика, которую, как говорилось выше, Теккерей начал разрабатывать уже во времена «Кэтрин». Одновременно в «Барри Линдоне», как ни в одном другом произведении писателя, четко задана двойная перспектива повествования: читатель, наряду с самооценкой героя, видит его поступки и может оценить их самостоятельно. Критерии — моральные — этой оценки задаются характером рассуждений Барри и, конечно, поддерживаются сатирической окраской текста. Одним из следствий подобного построения становится то, что моральные установки, исходя из которых читатель судит героя, выступают как объективные и даже истинные, — позиция, которую Теккерей, как видно из всего его дальнейшего творчества, воспринимал как крайне сомнительную. Попутно можно заметить, что речь в данном случае идет не об утверждении относительности морали — в этом смысле Теккерей подлинный викторианец; сомнения у него вызывает право человека, совсем не безгрешного, — будь то читатель или писатель — судить себе подобных. В этом контексте обращение к прошлому веку — не только событийная канва «Барри Линдона», но и тип героя, и само строение романа продиктовано той эпохой — позволяет если не решить, то хотя бы вывести за скобки эту проблему: очевидность стилизации снимает вопрос о прямолинейности оценок — они, как и аморальность главного героя, соответствуют воспроизводимому Теккереем жанру литературы.

Но и в этом романе есть моменты, разрушающие стройность моральной картины и однозначность сатиры — в первую очередь, философствования Барри Линдона. Однако, поскольку речь идет о раннем произведении, к тому же изначально писавшемся для журнала, то эта его особенность может иметь двойное объяснение. Конечно, велик соблазн предположить, что мы уже здесь имеем дело со специфичным для зрелого Теккерея представлением о правдивости в изображении человека, исключаящим упрощенную его типизацию и одноплановую моральную трактовку. Так и хочется сказать, что автор попытался показать стремление человека (в XX веке его назвали бы подсознательным) к самооправданию и возвышению не только в чужих, но и в собственных глазах, хотя бы через демонстрацию того, что и его голову посещают не одни только приземленные мысли, и он способен проникнуться идеалами. Скрытый авторский комментарий при такой трактовке будет заключаться в абстрактном характере этих идеалов и абсолютной несоотносимости их с поступками персонажа. К сожалению, существует и другое объяснение: произведение печаталось по частям, и писателя беспокоила сквозившая в читательских откликах склонность публики игнорировать авторскую иронию и принимать откровения Барри Линдона за чистую монету — отсюда и расширение редакторских помет, и, возможно, попытка «откорректировать» фигуру главного героя. Объяснение тем более вероятное, что на переходный характер романа, на то, что замысел его не полностью устоялся, указывает и избыточная по сути фигура рассказчика-редактора — Джорджа Сэвиджа Фиц-Будла.

Это не был псевдоним разового использования — впервые представленный «Признаниями Фиц-Будла» («Fitz-Boodle's Confessions») в «Фрэзерз мэгэзин» в июне 1842 года, он имел успех, после чего практически все написанные для этого журнала художественные произведения — вплоть до «Барри Линдона» — Теккерей подписывал этим именем. Джордж Сэвидж Фиц-Будл был наделен собственной биографией, проработанным характером, самостоятельным мировоззрением и выраженной творческой манерой, и если бы не отчетливая шаржированность, его вполне можно было бы назвать гетеронимом⁸. Таким образом, роман потенциально содержал в себе не двойную, а тройную перспективу: мемуары авантюриста XVIII века, основу убеждений и самого существования которого составляет дворянская спесь, представляет читателю века XIX сноб, кичащийся своим аристократизмом. Однако за время, прошедшее с момента зарождения замысла романа (1841 год) до его реализации, литературная жизнь Фиц-Будла успела пролететь: в четырех его повестях о женах (обобщающее их название — «Men's Wives» — в XIX веке переводилось на русский язык как «Замужние дамы») — последнем перед «Барри Линдоном» его творческом свершении — образ рассказ-

чика блекнет и отходит на второй план. В результате и в романе комментарий Фиц-Будда в значительной степени играет роль всего лишь «подпорки» или «строительных лесов», так что в книжном издании 1856 года Теккерей значительно его сократил. К тому же дальнейшая история обращений писателя к XVIII веку показывает, что он искал в нем отнюдь не способа дополнительно усложнить картину жизни.

«Генри Эсмонд», в отличие от «Барри Линдона», писался по единому плану и выпущен был сразу целиком, так что подобных разночтений не допускает. В центре романа — и к такому решению Теккерей прибегает впервые в своем творчестве — стоит проблема положительного героя, и одна из принципиальных задач, которые писателю в этой связи надо решить, — это создание и поддержание баланса между идеальными и индивидуализированными (конкретными) чертами его характера. Безусловность моральных воззрений героя становится важнейшим условием (если не средством) для решения этой задачи. Немалую роль играет также и характерный для XVIII века прием — рассказ о себе в третьем лице: вместе со стилизованной, архаизированной манерой повествования он позволяет до некоторой степени объективировать и обобщить личный опыт героя. Субъективность же восприятия задается через эсмондовскую оценку событий и поступков окружающих, и здесь опять в ход идет двойная перспектива, однако, благодаря тому, что носителем «подлинной морали» в романе выступает именно главный герой, Теккерей удается придать произведению большую цельность и стройность, а характеру Эсмонда — большую сложность и реалистичную непоследовательность: его оценки далеко не всегда беспристрастны, гораздо чаще они определяются его личным отношением к тому или иному человеку.

Создание образа положительного героя, как бы остро ни стояла эта проблема в литературе XIX века, не является для Теккерей целью. Этическая безупречность Генри Эсмонда открывает возможность для наиболее резкого утверждения одной из сквозных идей творчества писателя: человек слишком сложен, и далеко не все его поступки вписываются в рамки морали. Воплощает эту авторскую идею выстроенный в романе любовный треугольник. Показательно, что Джордж Элиот, к примеру, именно его восприняла как центр и нерв повествования: «...“Эсмонд” самая обескураживающая из всех книг, какие только можно себе помыслить. Помнишь, Кара, как тебе не понравился “Франсуа ле Шампи” Жорж Санд? Так вот, в “Эсмонде” та же самая коллизия: герой на протяжении всей книги влюблен в дочь, а под конец женится на матери»⁹. Смущение, в которое публику привело такое решение сюжета, отмечено и в фундаментальном литературоведческом труде Л. Стивенсона¹⁰, и в эссеистической книге Дж.Б. Пристли «Виктория в зените славы»¹¹.

Нелогичность жизни, ее отказ следовать умозрительно выведенным закономерностям отразились еще в одном штрихе «Генри Эсмонда», получившем затем косвенное развитие в «Виргинцах» («Виргинцы: Роман минувшего столетия» — «The Virginians. A Tale of the Last Century», 1858–1859). Повествование о внуках Эсмонда подтверждает подозрение, порожденное вступлением к первому роману: дочь полковника преисполнена снобизма и ложной гордости, абсолютно чуждой отцу. Взаимоотношения ее с собственными детьми довершают картину: доброта, определявшая, в целом, поведение ее матери, также не относится к главным ее добродетелям. Ни малейшего намека на причины, помешавшие достойным людям, которые вполне положительно воспринимаются автором, привить ребенку качества им небезразличные, ни в одном, ни в другом романе не содержится. Остается только вспоминать о том, что леди Каслвуд не слишком преуспела в воспитании и старших детей.

И опять же, в перспективе XX века возникает большой соблазн сказать, что Теккерей в данном случае выходит за пределы психологизма XIX века и предвосхищает психоаналитический подход к изображению человека. Однако гораздо корректнее вспомнить сетования Теккерей в предисловии к «Пенденнису»: «...С тех пор как сошел в могилу создатель "Тома Джонса", ни одному из нас, сочинителей, не разрешается в полную меру своих способностей изобразить ЧЕЛОВЕКА. Мы вынуждены стыдливо его драпировать, заставлять его жеманно сюсюкать и улыбаться. Общество не терпит в нашем искусстве ничего натурального».

Именно таким «ЧЕЛОВЕКОМ», изображенным без всяких прикрас, и должен был стать по замыслу Теккерей главный герой романа — Артур Пенденнис, не только идущий ради карьеры на различные компромиссы, но и способный на небезупречные с моральной точки зрения поступки. Не только «широкая публика», но и критики авторского замысла не поняли и не приняли: они осуждали героя за беспринципность, а автора — за невятную моральную позицию. Возникает подозрение, что эмоциональность и пространность рассуждений о характере Тома Джонса в лекциях «Английские юмористы XVIII века» («The English Humourists» прочитаны в 1851 году, напечатаны в 1853) объясняется, в числе прочего, и ощущением бессилия, вызванным подобным восприятием его романа и героя. В характерной для него амбивалентной манере Теккерей клеймит Тома Джонса за его грехи, восхваляя дарование и искусство Филдинга, заставляющего нас поверить в реальное существование его героев. Некоторая избыточность и нарочитость возмущения по поводу аморальности Тома приводит на память «твердость нравственных позиций», явленную Теккереем в «Ярмарке тщеславия». И если мы примем эту ассоциацию как «ключ» к «Английским юмористам», то теккереевское чтение романистов прошлого столетия окажется не-

ожиданно современным. Как и критиков XX века, писателя века XIX-го привлекает в их произведениях сочетание трезвости и жизненности изображения человека с отказом всегда и непременно производить над ним суд.

Такая интерпретация рассуждений Теккерея о Томе Джонсе исключает наивное и прямолинейное прочтение лекций в целом. Критики, обычно со сдержанным разочарованием, а иногда и с некоторым осуждением, отмечают биографический их уклон и чуть ли не смакование наименее привлекательных черт характеров писателей, которым посвящены лекции, в особенности Свифта и Стерна, хотя не пощадил автор и любимого им Филдинга. Однако контекст творчества писателя этого периода заставляет предположить, что и в них он стремится увидеть и показать «ЧЕЛОВЕКА», почитая не только лишним для личностей подобного масштаба, но и оскорбительным стыдливое сглаживание недостатков. Бесспорность их заслуг дает ему возможность еще в одной форме утвердить свое творческое кредо и отобразить правду жизни как правду факта — без риска утопить ее в банальности. Реакция критиков, впрочем, показывает, что и в данном случае добиться искомого результата в полной мере ему не удалось.

Фактографичность лекций Теккерея, в печатном виде дополненных пространными цитатами из свидетельств современников, возвращает нас к «Кэтрин», в финале которой он использовал реальные газетные материалы с изложением подробностей убийства, рассказ о котором положен в основу повести, и описанием казни преступников. История книжной публикации повести подтверждает правомерность утверждений Теккерея о неприемлемости для его эпохи неприкрашенных фактов: при жизни писателя повесть не переиздавалась, а в посмертном издании 1869 года газетный текст был из нее изъят как «не обладающий литературными достоинствами», поскольку содержащиеся в нем детали были признаны чудовищными, а задачи, которые автор решал при помощи этого финала — развенчание «ньюгейтского романа», — давно отошедшими в прошлое.

Явственно полемический заряд «Английских юмористов», возможно, следует отнести на счет популярности и влиятельности в тот период труда Т. Карлейля «О героях, почитании героев и героическом в истории» (1841). Теккерей нигде и никогда не высказывался напрямую об этой книге, однако в его лекциях обрисована далеко не героическая природа великих людей прошлого и последовательно подчеркивается спорадический характер прямых соответствий между жизнью и творчеством писателя и прямой зависимости последнего от первого.

Но все же эстетическая полемика занимает Теккерея гораздо больше, чем чисто идеологическая: противопоставляя естественность романистов прошлого века и современную ему искусствен-

ность, он выступает в первую очередь не против ханжества и лицемерия, а за последовательное соблюдение определенных эстетических принципов (воплощенных, в том числе, и в его лекциях). Как бы ни преклонялся он перед гением Диккенса, он считает нужным уточнить, откликаясь на статью «Пенденнис и Копперфилд» в письме ее автору Дэвиду Мэссону (1851 год): «Так, например, Микобер, по-моему, гипербола, а не живой характер, который он напоминает так же мало, как и его прозвание — человеческое имя. Конечно, он неотразим и невозможно не смеяться, когда о нем читаешь, но он не более реален, чем мой приятель мистер “Панч”, и в этом смысле я его не принимаю...» Однако и здесь он остается верен себе и избегает, как и в моральных суждениях, однозначности: «Впрочем, какие бы просчеты ни усмотрели вы (или, вернее, я) в воззрениях Диккенса, в его писательской манере, вне всякого сомнения, есть замечательное свойство: она обворожительна, и этим все оправдано».

Впрочем, подобная осторожность оценки может объясняться не только пиететом по отношению к Диккенсу и мягкостью характера Теккерея, о которой часто вспоминали современники, но и тем, что он начинает всерьез исследовать возможности, заключенные в условной форме. Решительнее всего к «правде жизни» писателю удастся шагнуть в «Генри Эсмонде» — одном из самых стилизованных и «выстроенных» своих романов.

«Всерьез» — потому что открывает для себя эти возможности Теккерей в комических, пародийных формах того периода творчества, к которому относится «Кэтрин», наглядным свидетельством чему может служить финал повести. Он неожиданно сложен и многоступенчат: в «Последней главе» за подробным рассказом о подготовке к убийству следует конспективное изложение путешествия двух героев по ночному Лондону, плавно переходящее в описание речной схватки пиратов со служителями закона (как сообщает Г.Н.Рэй, это — узнаваемая пародия на приемы Эйнсворта). «За этим эпизодом следует еще один. Две дамы в масках спорят у дверей таверны, выходящей на Темзу; оказывается, это Стелла и Ванесса; обеих привели туда поиски Свифта, который в это время сидит в обществе Гэя, Арбетнота, Болинброка и Попа и читает им “Путешествия Гулливера”. Двое продрогших бродяг укрылись под навесом крыльца; одному из них Том Биллингс [один из главных героев повести. — А. М.] бросил монету в шесть пенсов. Откуда ему было знать, что имена этих двух молодых людей — Сэмюел Джонсон и Ричард Сэведж!» На этом неожиданный возврат к бурлескности начала повести заканчивается, и начинается в высшей степени патетичная и пародирующая уже Булвер-Литтона «Еще одна глава последняя», в которой происходит разоблачение преступников, сопровождающееся авторским отступлением, высмеивающим подобную стилистику как морально и эстетически ущербную. Вот тут-то автор и переходит к

газетному отчету, который, в свою очередь, оттеняется контрастными к нему предложениями об использовании сюжета повести в живописи и на сцене:

«Живая картина. Финал.

Синий свет. Зеленый свет. Оркестр в полном составе. Кэтрин горит на костре. На заднем плане вешают Биллингса.

Три вопля жертвы! Палач вышибает ей мозги поленом. Боже, храни королеву! Деньги обратно не возвращаются.

Грудным детям вход не воспрещен, скорее напротив (*Children in arms encouraged, rather than otherwise*)».

И уж после этого следует введенная в подчеркнуто шутовском и пародийном тоне литературно-критическая часть с моралистическим уклоном, рассмотренная в начале статьи.

Конечно, и этот фейерверк приемов, «окрасок» и текстуальных стратегий можно объяснить внешними причинами: известно, что Теккерей замахивался на романную форму, но затем внезапно свернул повествование — как полагают критики, из-за того, что герои его начали терять одномерность, а повествование стало выходить за намеченные рамки. И опять в интерпретацию вторгается опыт XX века, заставляя видеть в быстрой смене стилистик монтаж, а за ним — авторские размышления над природой литературности и литературы. Столкновение с ужасной реальностью взрывает условный мир, созданный писателем, делая его нелепым и абсурдным, однако для сенсационной литературы чем больше диких и кровавых деталей, тем лучше подобные произведения, в свою очередь, вскрывают обесценивание человеческой жизни и выхолащивание идеала — не разоблачая их, а как бы невольно.

С возрастом Теккерей стал относиться к литературной условности с большей терпимостью, если судить по рассуждениям в «Виргинцах» о том, как мало в повседневной жизни обычных людей событий, достойных читательского внимания. Исключение составляет одно только военное сословие, дорвавшись до которого писатель «волей-неволей принимается описывать интересные события, необычные характеры и обстоятельства, смертельные опасности, беззаветную храбрость, героические подвиги и тому подобное, и тут уж ему позволительно рискнуть и взяться за изображение подлинных фактов жизни...»¹² Во всех же других случаях «автору не остается ничего другого, как в меру своих сил и возможностей описывать людей вне их профессиональных занятий — описывать бушевающие их страсти, их любовь, их ненависть, их развлечения и забавы и тому подобное, — а деловую сторону их жизни считать как бы чем-то само собой разумеющимся».

Но и здесь писатель не отказывает себе в удовольствии опровергнуть сказанное на практике: действие «Виргинцев» разворачивается во времена американской войны за независимость, но ей в этом

произведении уделяется минимум внимания. И даже в «Генри Эсмонде», главный герой которого как раз и является военным, автор вовсе не спешит «описывать интересные события, необычные характеры» и т.д., а людей, интересующихся сражениями, отсылает к специальным трудам. Самый выразительный жест такого рода, конечно, содержится в «Ярмарке тщеславия», где Теккерей отказывается живописать битву при Ватерлоо. Объяснить его мотивы можно по аналогии с процитированным выше предисловием к «Пенденнису»: «“Захватывающий” сюжет был отвергнут (с великодушного согласия издателя), потому что, взявшись за дело, я обнаружил, что не знаю предмета; и поскольку я в жизни своей не был близко знаком ни с одним каторжником и нравы проходимцев и арестантов были мне совершенно неизвестны, я отказался от мысли о соперничестве с господином Эженом Сю».

Отказ Теккерея писать о том, чего он не знает, можно воспринимать не только как пояснение уклонения от изображения батальных сцен, но и, в частности, как позднее осмысление опыта написания «Кэтрин»: в ней как раз изображены те самые проходимцы, нравы которых автору «совершенно неизвестны», и используются, по крайней мере, некоторые из перечисленных им приемов. А последняя фраза о подлинном негодяе как будто обобщает проблемы, возникшие у писателя при создании характеров главных персонажей повести, а заодно и отвергает натуралистический финал.

Показательна эволюция изображения и концептуации войны от «Генри Эсмонда» к «Виргинцам»: если в первой книге военные действия представлены вполне исторично, и может показаться, что автор и впрямь пренебрегает ими, как он и уверяет, потому, что его интересует частная, семейная жизнь, то во второй война предстает воплощением хаотичности человеческого существования, царством случайности. В таком понимании она просто не вмещается первым романом: с одной стороны, рассказ о ней не укладывается в тщательно выстроенное, гармоничное повествование, с другой, — допущение элементов хаоса и разрушения сразу отбросило бы не подлежащие моральному суду чувства главных героев в область аморального. В «Виргинцах» антитезой хаосу служит гармония семейной жизни: мир второго романа более архетипичен, и в нем уже нет места не поддающимся категоризации поступкам и характеристикам. При этом надо заметить, что в гораздо более аморфном и амбивалентном мире теккереевских «современных» романов внекатегориальные факты абсолютной реальности просто бы потонули — не попали бы «в фокус» и не обрели концептуальной значимости. То есть находки «Генри Эсмонда» были возможны только на определенном этапе творческой эволюции писателя.

Архетипическое видение мира диктует и более условный сюжет — о том, что шаг в этом направлении был сделан Теккереем соз-

нательно, говорит сопоставление двух его высказываний. В одном из писем времен написания «Виргинцев» он жалуется: «С каждым днем я все больше ненавижу фабульные инциденты, неожиданности, любовные объяснения...»¹³ А приступая к «Дени Дювалю» («Denis Duval», 1864), обещает, что в новом романе не будет моральных размышлений, но будет много действия, а также: «никаких ухаживаний, никаких наблюдений над обществом, мало диалогов, если только персонажи не ругаются друг с другом, много драк, и злодей за сценой (in the cupboard), которому предстоит помучиться (who is to suffer Tortures) перед самым концом»¹⁴. Отсюда следует, что он отыскивает наиболее органичную для себя форму авантюрного сюжета. А если учесть, что «Дени Дюваль» задумывался как морской роман, то можно сказать, что писатель совершил в своем творчестве полный круг и вновь обратился к внеположенной его личному опыту тематике, но уже без былого неприятия подчеркнутой условности сюжета. В этом контексте обращение к прошлому веку приобретает новую функциональность: события того периода отрефлектированы историками и приобрели определенную стройность и внятность — пускай и умозрительную, а правда факта, благодаря масштабному литературному наследию, сливается с художественной убедительностью. К тому же и остранившаяся временем литературная условность минувшего столетия воспринимается не как фальшь и искусственность, а как маркер иной эпохи.

Все та же «Кэтрин» показала, что реалистически написанные персонажи из-за своей сложности и неоднородности не укладываются в условный — в том случае пикарескный — сюжет. Размышления над новым типом персонажа можно разглядеть в стилизованном под басню шутиливом аллегорическом вступлении к «Ньюкомам» («Ньюкомы: Жизнеописание одной весьма почтенной семьи, составленное Артуром Пенденнисом, эсквайром» — «The Newcomes. Memoirs of a Most Respectable Family, Edited by Arthur Pendennis, Esq.», 1855) — но не в самом романе. Следующий шаг в этом направлении Теккерей делает в «Виргинцах», герои которых, пожалуй, типизированы даже более решительно, чем в «Ярмарке тщеславия». Причем, если в «Ярмарке тщеславия» типичность героев обосновывалась отсылкой к сатирической традиции прошлых веков, заявленной уже в самом заглавии романа, взятом из аллегории Бенъяна и дополнительно подкрепленной фигурой кукольника во вступлении, то в «Виргинцах» подобные отсылки отсутствуют. Некоторая потребность в компенсации — упрощении характеров — в романе все же чувствуется — как и в «Кэтрин», Теккерей несколько форсирует в нем разнообразие повествовательных техник: тут и стилизованные под XVIII век письма, и дневники, в комплексе с фигурой редактора; кроме того, текст иного уровня вводится многочисленными отсылками к документам. В результате «Виргинцы»

не отличаются ни большей стройностью, ни большей внятностью, чем «Ньюкомы».

Другую существенную черту «Ярмарки тщеславия» Теккерей в «Виргинцах» не реанимирует. Речь идет об использовании некоей идеи в качестве композиционного стержня произведения: единство многофигурного романа поддерживается вынесенной в заглавие вариацией на тему библейского общего места в сочетании с контрапунктным построением рассказа о судьбах двух главных героинь, иллюстрирующих и развертывающих это общее место. Причинно-следственные связи при этом подменяются идеологическими мотивировками — иногда по воле самого автора, а иногда — уже в восприятии читателя. Возвращение к этой модели повествования происходит в реалистическом романе «Приключения Филиппа», правда, с существенной корректировкой: уже само полное заглавие романа — «Приключения Филиппа на его пути по свету, показывающие, кто ограбил его, кто помог ему и кто прошел мимо» («The Adventures of Philip on his Way through the World; Showing who Robbed Him who Helped Him, and who Passed Him By», 1861–1862) — намекает на притчевую природу повествования. Теккерей возвращается к аллегорическому построению текста, но не к нигилизму сатиры: притчевая основа обеспечивает и больший вес событийного плана, и символический характер плана иносказательного, при котором он не может быть вербализован в однозначных и четких умозаключениях.

В результате Теккерей приходит к тому, что не принимал в творчестве романтиков и Диккенса — к идеальной (и идеалистической) основе художественного произведения. Недаром Диккенс в своем некрологе пишет о «Дени Дювале»: «...На мой взгляд, глубина чувства, широта замысла, обрисовка характеров, сюжет и какая-то особенная теплота, пронизывающая эти главы, делают их лучшим из всего, что было им когда-либо создано. И почти каждая страница убеждает меня в том, что он сам думал так же, что он любил эту книгу и вложил в нее весь свой талант». Это не просто дань уважения почившему коллеге, ведь всего несколькими строками выше он оговаривался: «Я не решился бы писать сейчас о его книгах, о его проникновении в тайны человеческой натуры, о его тончайшем понимании ее слабостей, о восхитительной шутливости его очерков, о его изящных и трогательных балладах, о его мастерском владении языком». В «Дени Дювале» Диккенс узнал гораздо более близкую ему, чем это было обычно для Теккеря, творческую манеру, поэтому и судит о нем куда решительнее, чем о других произведениях.

Таким образом, взаимодействие Теккеря с английской литературной традицией XVIII века позволяет ему идти собственным оригинальным путем, но не гарантирует понимания современников, причем не только «рядовых читателей», но и многих коллег по цеху. Поскольку Теккерей обращается к той эпохе в поисках обоснования

своих индивидуальных воззрений, то он в каком-то смысле создает себе собственное прошлое столетие, ни в моральных, ни в эстетических установках полностью с реальным XVIII веком не совпадающее. Вместе с тем, определенные черты таким образом выработанной творческой манеры особенно импонировали читателям следующих поколений и позволили ему на какое-то время — в конце XIX века — даже затмить Диккенса. Нельзя сказать, чтобы потомки понимали его лучше, чем современники, но они подхватили диалог эпох: как Теккерей находил у писателей XVIII века бескомпромиссность в изображении правды жизни, которой ему недоставало в собственном периоде, так и приверженцы чистого искусства видели в нем поборника стиля¹⁵, не склонного к упрощенному морализаторству.

* * *

Продемонстрированный Джоном Фаулзом (1926–2005) в «Женщине французского лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman», 1969) рефлектирующий, подчас почти аналитический, культурологический подход и к викторианской эпохе, и к роману того времени, и к литературной традиции, в потоке которой (со)существуют викторианский роман и его собственная романная концепция («Мне нравится ощущение грандиозного потока художников, как позади меня, так и передо мной. Невозможно встать на берегу. Волей-неволей оказываешься в потоке. Ты и есть поток. И под “тобой” я подразумеваю и писателей, и читателей»¹⁶), возможно, как никакой другой дополняет «проживание» традиции Теккереем.

Дразнят воображение и некоторые (впрочем, немногочисленные и вполне случайные) совпадения в эстетических и жизненных позициях писателей. От бескомпромиссного индивидуализма, мешавшего Теккерее повторять общепринятые моральные максимы, а Фаулза подтолкнувшего к публикации дневников, которые не позволяют критикам и литературоведам причесать и пригладить его облик, — и до совпадения отдельных мыслей и высказываний мировоззренческого характера; так, в цитированном выше интервью Дианн Випон Фаулз под конец замечает: «Меня коробит от элемента лжи, присутствующего во всей художественной литературе (I feel squeamish about the element of lying in all fiction)». Есть и просто внешние совпадения: все в том же интервью Фаулз предлагает оставить историю историкам, от чьих трудов он получает удовольствие, «как от путешествий за границу», однако подразумевает он при этом не необходимость опираться исключительно на собственный жизненный опыт, а то, что с его точки зрения, исторический роман без «выхода» в современность не имеет смысла.

Прямых поводов для сопоставления с Теккереем Фаулз при этом не дает: в период, предшествующий рождению замысла и нача-

лу работы над «Женщиной французского лейтенанта», особого интереса к Теккерее автор романа не питал. Приведенная в первой части статьи запись является едва ли не самым развернутым суждением об этом писателе в дневниках Фаулза того времени. Впрочем, судя по тем же дневникам, их «объединяет» примешивающееся к искреннему удовольствию от чтения Диккенса стойкое ощущение ненатуральности его образов. Но едва ли подобное восприятие можно считать уникальным, хотя современники Теккеря и Диккенса предпочитали рассуждать об идеальной природе творчества последнего. Как уже говорилось, Фаулз гораздо выше их обоих ценил Джейн Остен (1775–1817) и отдал ей дань уважения на первых же страницах «Женщины французского лейтенанта».

Фаулз остро ощущает границу между эпохами и воспринимает XIX столетие не в мифологизированном флере Золотого века, а в научных категориях марксистской и эволюционной теории — они не только задают систему координат исторической реальности, к которой отсылает нас писатель, но и структурируют повествование. Дополнительный к ним комплекс структурообразующих элементов представлен социально-историческими и культурологическими исследованиями, посвященными викторианской эпохе. Наконец, романная и, шире, литературная традиция является одновременно и предметом осмысления, и фактором, в наибольшей степени определяющим форму, в которой это осмысление осуществляется.

Размечают «систему координат» эпиграфы, одновременно актуализирующие одну из самых характерных литературных условностей викторианского романа и создающие метатекстуальный рисунок в полном соответствии с постмодернистскими принципами построения литературного текста. Среди них есть и сквозные: многократно возникают в эпиграфах строки из «Мод» и «In Memoriam» А. Теннисона (1809–1892); в первых главах, описывающих Лайм-Риджис, Фаулз не раз обращается к роману Остен «Убеждение». Много и разнообразно цитируется поэзия Т. Харди (1840–1928), неоднократно появляются стихи А.Х. Клоу (1819–1861); М. Арнолд (1822–1888) присутствует в двух качествах — как поэт и мыслитель; представлены различные труды Маркса и «Происхождение видов» Дарвина, документы и исследования эпохи; не забыты имена Льюиса Кэрролла и Дж.Г. Ньюмена и т.д. Соотношение эпиграфа с текстом главы может быть самым различным: он может вводить «основную идею» главы, соотноситься с ней контрапунктно или иронически. Последующие главы и даже последующие эпиграфы уточняют и изменяют понимание уже введенных и сами получают несколько модифицированное значение, попадая в имеющий собственную логику контекст.

Часть эпиграфов датируется, другие же вводятся без даты, причем касается это не только фольклорных текстов и стихов, не имею-

щих точной датировки, но и, к примеру, романа Остен и всех культурно-исторических исследований; в связи со стихотворениями Харди дата возникает всего один раз — в названии («В приморском городе в 1869»). Можно предположить, что датируются тексты «узкого» исторического контекста — значимые не только по своему содержанию, но и по временной соотнесенности с описываемым в романе периодом. Так, один из эпиграфов к третьей главе утверждает, что — в рамках викторианской эры, поскольку взята эта фраза из «Портрета эпохи» Дж.М. Янга, — молодым («young») лучше всего было быть в пятидесятые годы XIX века. Глава посвящена Чарльзу, чья юность, действительно, пришлась на пятидесятые, то есть эпиграф дает нам «подхваченный» авторским текстом штрих эпохи и «расставляет» персонажей (Чарльза и Эрнестину, в частности) в ее контексте. В рамках романа в целом этот эпиграф «комментирует» время действия — 1867 год — и, «задав» их положение относительно временной оси координат, придает дополнительный смысловой объем взаимоотношениям главного героя и его невесты, не позволяя истории романа Чарльза с Сарой Вудраф полностью затенить эти отношения.

Не датируются тексты «широкого» контекста — не принадлежащие эпохе или же содержащие идеи (а в случае Остен — описания), интересующие Фаулза во вневременном своем аспекте. Если с этой точки зрения присмотреться к самому тексту романа, то и в нем обнаружатся, помимо тщательно фиксируемых социальных, культурных и бытовых особенностей момента, аллюзии, раздвигающие границы. Например, подготовка к утреннему бритью Чарльза в седьмой главе сопровождается отсылкой к Прусту — через посредство памяти чувств, а в главе восьмой уже сам Чарльз, разувшись на берегу, пытается вспомнить приличествующую случаю строку из Гомера, которая придала бы моменту классичность. Эти элементы подчеркивают и текучесть времени, и преемственность эпох, и относительность представлений об историческом моменте: Гомер напоминает о значимости классического образования в XIX веке и тем самым «укореняет» столетие в прошлом, выявляет значимость традиции, а Пруст «размыкает» его в будущее.

Но один эпиграф, по видимости, нарушает общий принцип: двадцатой главе, в которой Сара рассказывает Чарльзу (вымышленную) историю своих взаимоотношений с «французским лейтенантом» и говорит об обретенной ею свободе, в качестве эпиграфа предпослан фрагмент описания убийства Кеннеди. Такой анахронизм может быть прочитан как прямое указание на экзистенциалистский характер сариного видения свободы и на условный (по сути, аллегорический) характер образа героини. Собственно, многие критики именно так этого персонажа и трактуют. Однако вписанность этого эпиграфа в череду недатированных в контексте экзистенциалистского про-

чтения заставляет увидеть в нем момент внеисторического, абсолютного (абсолютизированного автором) столкновения с Ничто, или нето в терминологии фаулзовского «Аристоса» («The Aristos», 1964, несколько пересмотренное издание — 1980). Соответственно, и сарин опыт будет читаться как вневременной — возможный в любую эпоху. Вчитавшись в роман и сопровождающие его тексты, можно обнаружить подтверждение такой интерпретации.

В «Заметках о неоконченном романе» (1969) Фаулз высказывает мысль, «что история горизонтальна — потому, что соотношение между рассудочным познанием и доступным знанием не меняется, и потому (а это еще более важно), что отдельный человек испытывает счастье от того, что живет»¹⁷. Поясняя это свое замечание в интервью Випон, он говорит о том, что человек всегда живет в настоящем («nowness»), «бесконечном, но мимолетном (perpetual yet evanescent)». В романе эта мысль «отдана» Чарльзу: «В этом внезапном прозрении, подобном вспышке черной молнии, ему открылось, что все живое развивается по параллельным линиям, что эволюция — не восхождение к совершенству по вертикали, а движение по горизонтали. Время — великое заблуждение; существование лишено истории, оно всегда только сейчас, и существовать — значит снова и снова попадать в какую-то дьявольскую машину. Все эти разукрашенные ширмы, возведенные человеком с целью отгородиться от действительности, — история, религия, долг, положение в обществе, — все это иллюзии, не более как фантазии курильщика опиума»¹⁸. Внутри романа она подготовлена сопоставлением концепций Дарвина и Линнея, и, таким образом, выступает как вполне органичная для XIX века: мысль одна и та же — по сути, — но и разная — и тоже по сути! Причем, «романным» своим поворотом она обосновывает введение в текст и экзистенциализма, и экзистирующего персонажа — средствами самой эпохи. Границы исторического момента и настоящего максимально расширяются и происходит слияние, непрерывное движение истории обретает концептуальное и образное воплощение.

И тут напрашивается сопоставление с Теккереем, обнаруживающее радикальное расхождение эпох: для него (Теккерей) современность тоже не была оторвана от прошлого, он воспринимал настоящее (во всяком случае, литературную его составляющую) как деградацию совершенного прошлого. Перед нами не только актуализация мифологических представлений о Золотом веке, но и линейная, направленная концепция истории. Сравнение с видением Фаулза наглядно выявляет пространственное восприятие времени (и истории) Теккереем. Не потому ли ему несколько неуютно в натурфилософском, «органическом» XIX веке, не потому ли так тянет опереться на «механистический» XVIII? И не потому ли художественные средства XVIII века не помогли ему «донести до читателя» свое вполне со-

временное органическое и непрерывное видение человека? Конечно, речь идет не об «ущербности» мышления Теккерея, а о переходности и внутренней противоречивости его времени в этом аспекте; он же просто особенно остро это противоречие ощущал и пытался разрешить его доступными на тот момент средствами. Фаулзовская оптика, трансформируя в рамках художественного произведения «минувшее столетие», фокусирует наше внимание на этой стороне его (минувшего столетия) реальности.

С другой стороны, Фаулз, при всей своей острой современности, явственной маркированности его произведений по времени их создания, предлагает в «Аристосе» «неактуальную» концепцию искусства. Недостаток современной литературы он видит в примате формы над содержанием — тут важно не столько даже ценностное восприятие содержания; на момент написания книги «несвоевременным» выглядит само дуалистическое восприятие литературы (и искусства), отделение содержания от формы. Утверждение же, будто понять грусть Рембрандта на автопортрете можно только зная биографию художника, прямо отсылает нас к биографическому методу в литературоведении, разработанному, как известно, романтиками. Как и в тяготении Теккерея к «английским юмористам», в этой особенности его эстетических воззрений мы можем усмотреть «мостик», позволяющий ему органично воспринять и использовать стиль иной эпохи.

Ощущение без разрыва перетекающего в историю настоящего достигается в «Женщине французского лейтенанта» не в последнюю (если не в первую) очередь за счет повествовательной манеры автора. В «Заметках о неоконченном романе» в качестве примера повествовательной техники XIX века, не всегда позволяющей различить голоса рассказчика и самого автора, Фаулз приводит фрагмент из «Вдовца Ловеля» («Lovel the Widower», 1861) Теккерея. Надо сказать, что пример Теккерея, с его неизменным осознанием субъективности и детерминированности собственных взглядов и с присущей ему еще с ранних журналистских лет склонностью рефлексировать по поводу этой субъективности и детерминированности, а также умением и готовностью объективировать и типизировать их, делая предметом художественного изображения и вплетая в ткань повествования, практически напрашивается для подтверждения следующей мысли: «Реальное “я” романистов викторианской эпохи столь же безжалостно подавляется (из боязни писателей или писательниц показаться слишком претенциозными и т.п.), как — по тем или иным семантическим и грамматическим причинам — подавляется оно, когда повествование ведется и впрямь от первого лица». Вот только то, что для Теккерея было проблемой морально-этической, Фаулз полностью переносит в сферу эстетическую — как будто нарочно задавшись целью проиллюстрировать смену приоритетов, происшедшую в литературе от XIX века к XX.

Авторская манера Фаулза в романе перетекает от стилизации «в духе викторианской эпохи» к «академичной манере» и к «языку современного романа»; картина дополнительно осложняется ироническим преломлением разных манер и их травестированием — разными формами рефлексии над стилем, дополняющимися прямыми рассуждениями о стиле XIX века. Причем далеко не всегда рассуждения о XIX веке строятся с позиций «эволюционного» превосходства века XX. И то, что в дискурсивном контексте может восприниматься как стилистический прием, на уровне повествовательных структур приобретает смыслообразующее и сущностное значение и открывает перед автором возможности, для романа XX века уже недоступные. Чтобы заявить о способности литературы дать знание о мире (а эту мысль Фаулз проводит всеми доступными ему средствами, во всех используемых «манерах»), нужно произведение, как минимум, написанное в твердом убеждении, что оно (и литература в целом) способно отразить реальность. Естественно, без выхода за рамки XX века во второй половине столетия такая позиция в европейском контексте практически немыслима.

Фаулзовское понимание литературы парадоксальным образом дает один из возможных ответов на вопрос, почему Теккерей, обратившийся к опыту XVIII века в попытке прорваться через современные условности к правде жизни, постепенно, через освоение опыта прошлого и попытки приспособления его к задачам настоящего, приходит к маркированно условному авантюрному сюжету. Всем своим романом Фаулз показывает, что именно нарративная структура и создание вымышленного (то есть априорно условного) мира позволяет писателю мыслить вне заданных — конвенциональных — понятийных категорий. В прямой, дискурсивной форме эта мысль возникает в тринадцатой главе: «Романист до сих пор еще бог, ибо он творит (и даже самому что ни на есть алеаторическому авангардистскому роману не удалось окончательно истребить своего автора); разница лишь в том, что мы не боги викторианского образца, всезнающие и всемогущие, мы — боги нового теологического образца, чей первый принцип — свобода, а не власть. Я бессовестно разрушил иллюзию? Нет. Мои герои существуют, и притом в реальности не менее или не более реальной, чем та, которую я только что разрушил. Вымысел пронизывает все, как заметил один грек тысячи две с половиной лет назад. Я нахожу эту новую реальность (или не-реальность) более веской...»

Вот тут-то он в полной мере использует ту особенность повествовательной манеры XIX века, которую проиллюстрировал в «Заметках о незаконченном романе» примером из Теккерея, а именно стирает грань, отделяющую «голос автора» от его собственного, фаулзовского голоса. От этого роман не перестает быть романом, но сказанное в нем (и не только эти слова) приобретает реальную —

внелитературную значимость. У этого хода есть и еще один уровень понимания, хоть и нельзя утверждать с уверенностью, что Фаулз действительно намеревался его задействовать, как бы много ни рассуждал он о профетичности своей позиции как писателя: вписав эту мысль, хотя бы и опосредованно, в контекст XIX века, когда литература все еще вполне серьезно стремилась к «Истине» и верила в возможность ее выражения в тексте, он придал ей (мысли), пусть только в рамках романа, оттенок откровения и абсолютной истинности.

До сих пор речь шла о концепции истории как непрерывной длительности и тех возможностях, которые в этом контексте открывает использование картины мира и повествовательных техник XIX века. Не меньше внимания в романе уделяется и фрагментальному восприятию времени, разрывам между эпохами — идее «минувшего века» как абсолютного прошлого, безвозвратно прошедшего. Ее актуализируют культурологические и бытописательные отступления, посвященные викторианской эпохе, некоторые из аллюзий, относящиеся к эпохе.

В седьмой главе слуга главного героя Сэм Фэрроу сравнивается с Сэмом Уэллером, слугой мистера Пиквика. Авторские разъяснения относительно принципиальных различий в характерах двух Сэмов и в их отношении к господам выдержаны в социологическом ключе и проникнуты иронией, направленной как на героев, так и на фигуру автора, который, вооружившись всеми достижениями современной науки, обстоятельно растолковывает тонкости исторического момента и встраивает свое повествование в литературный контекст эпохи. Мотивацию подобного решения сам Фаулз разъясняет в «Заметках о неоконченном романе»: «Самое трудное для писателя — это подобрать правильный “голос” для своего материала; под “голосом” я имею в виду целостное впечатление о литературном “создателе”, стоящем за текстом, который создаешь ты сам. Мне всегда нравился голос иронический. Тот, каким все великие романисты XIX века, от Остен до Конрада включительно, пользовались с такой естественной непринужденностью <...> в своей новой книге я попытаюсь возродить эту технику. Во всяком случае, мне кажется естественным бросить назад, на Англию столетней давности, и на авторское “я” чуть ироничный взгляд <...> Иначе говоря, “я”, которое от первого лица время от времени комментирует происходящее в романе и в конце концов даже появится там, не будет моим реальным “я” 1967 года, а скорее просто еще одним персонажем, хотя и несколько иного рода, чем чисто вымышленные мои герои».

Ирония — фигура острающая и, будучи направлена на «автора», выявляет несоответствие притязаний и реальных возможностей; соответственно, этим своим высказыванием Фаулз проецирует на роман, посвященный XIX веку, характерное для века XX острое переживание субъективности всякого высказывания и невозможности

для писателя достигнуть подлинной объективности. Таким образом актуализируется разрыв между мировосприятиями эпох: если Теккерея, к примеру, использовавшего ироническую окраску при решении образа автора, смущали попытки выдать узко-сословное или даже индивидуальное представление о морали за общечеловеческое, то Фаулз указывает на невозможность выйти за рамки литературного (то есть фиктивного, вымышленного) текста. И иронические отступления автора, хоть в приведенных выше рассуждениях он и возводит их к творческой манере писателей XIX века, едва ли не каждый раз разрывают ощущение целостности текста. Это происходит оттого, что язык этих пассажей либо вовсе не стилизуется, либо шаржируется. Викторианская эпоха в этих пассажах предстает абсолютным прошлым, а роман той поры — устаревшим.

В том же отступлении из седьмой главы романа содержится если и не скрытая, то и не расшифрованная отсылка к Теккерею; речь идет не столько о литературном его творчестве, сколько о широко известной заслуге перед английским (и не только) языком: именно ему слово «сноб» обязано своим современным значением. В рассуждении «автора» «Женщины французского лейтенанта» о «новой породе денди» не только не упоминается Теккерей, но и само слово «сноб» берется в узком, «дотеккереевском» значении, хотя действие романа происходит через двадцать лет после появления «Книги снобов». В этом случае Фаулз не торопится расставлять акценты, предоставляя читателю самому решить, то ли перед нами проявление неполноты и даже ущербности знаний «автора», то ли под сомнение поставлена значимость теккереевской сатиры для той эпохи. И конечно, в отличие от, к примеру, теккереевского «Барри Линдона», никакой речи о случайном возникновении амбивалентности здесь быть не может: она обоснована и формально (поэтикой романа второй половины XX века), и содержательно: перед читателем «сгущается туман прошлого».

Фаулз заодно меняет Диккенса и Теккерея местами: произведение «идеального» Диккенса превращается в достоверный источник сведений о быте эпохи (трансформация, надо признать, не столь и редкая в XX веке), а «поборник факта» Теккерей предстает автором идеи (к тому же позабытым). Этот штрих выводит ироничность повествования на новый уровень, напоминая нам о том, что литература — не точная наука, она не может, да и не должна быть однозначной — о чем Фаулз не устал повторять в «Аристосе» и своих критических выступлениях. Актуализировав «неверность» и субъективность литературного освещения жизни через две центральные фигуры писательского мира того периода, о котором ведется повествование, автор ставит под сомнение достоверность картины жизни, которую они нам оставили, и выводит на первый план ее литературность — лишней раз очерчивая границы, в которых он сам творит. Перед нами один из самых ради-

кальных примеров освоения традиции по Элиоту — и едва ли бессознательный: дневники Фаулза выявляют знакомство не только с поэтическим, но и с теоретическим его наследием.

Одна из задач, которые Фаулз решает, обращаясь к «прошлomu веку» в «Женщине французского лейтенанта», полностью совпадает с той, что ставит перед собой Теккерей в «Генри Эсмонде»: Сара, экзистирующий человек — а это не только неоднократно подчеркивает в своих пояснениях к роману Фаулз, но и чувствуют, по-разному рационализируя свои ощущения, персонажи его произведения, — не поддается оценке в категориях традиционных моральных правил. Но если Теккерею, чтобы не быть за подобные идеи обвиненным в безнравственности, потребовался миф о большей моральной чистоте «прошлого века», то Фаулзу именно стоящие за всем ханжеством, лицемерием и косностью чрезвычайно твердые моральные понятия и представление о долге «минувшего столетия» (и этот момент он тоже не устает подчеркивать в романе) позволяют придать особую остроту мысли о неподсудности и непостижимости человека. И именно иронически дистанцируясь от повествовательной техники той эпохи, он заставляет нас воспринимать стилизованный текст по законам той литературной эпохи. Отчего Сара Вудраф предстает в романе не аллегорией, а «живым человеком», или «полноценным художественным образом» — это косвенно подтверждается рассуждениями критиков о том, что именно мешает нам воспринять ее как центральную героиню романа¹⁹. Точно так же шаржированный «хэппи-энд» сорок четвертой главы, разыгрывающийся, как потом оказывается, в воображении Чарльза, помогает читателю некритично, «в духе эпохи» воспринять «авторский» счастливый финал романа.

Что касается переключки между фрагментированным концом «Кэтрин» и альтернативными финалами «Женщины французского лейтенанта», то она выявляет лишь общее для двух писателей острое ощущение литературной формы. Теккерей, показав в пародийном ключе, как финальные сцены были бы решены Эйнсвортом и Булвер-Литтоном, в самой жесткой форме отказывается от «хэппи-энда» во имя морали. Финалы же Фаулза, по сути, оба — счастливые и оба — условные. Органичное включение в текст романа «викторианского» финала потребовало от автора определенной доработки; одновременно он предоставил автору повод для рефлексии над этой специфичной для эпохи формой литературной условности. В нем ощущается легкая пародийность, но он, несмотря на неортодоксальность для эпохи предлагаемого Сарой Чарльзу будущего, не разрушает мифа семейной жизни как венца всех устремлений человека — одного из центральных для эпохи.

Второе же окончание, по видимости, разрушающее традиционную для викторианской эпохи условность «хэппи-энда», в тех категориях видения человека, которые вводит Фаулз, является абсолют-

но и безусловно счастливым для Сары — она не изменяет себе и добивается своей полной личностной реализации. Что же до Чарльза, то в экзистенциальной перспективе этот конец ничуть не менее обнадеживающий, чем, к примеру, финал «Больших ожиданий» Диккенса — романа, на который, в числе прочих, ориентировался Фаулз в «Маге». Серьезность и даже некоторую «пафосность» этого финала «портит» (а значит «снимает») предвещающее его отбытие на ландо от дома Россетти автора «в подлинном его виде». Напоследок автор посчитал нужным еще раз напомнить читателю, что перед ним — всего лишь литературное произведение, чем «ограничил» себя от потенциальных упреков в анахроничности и тенденциозности (что для времени написания романа более принципиально) такого завершения повествования.

Введение в роман фигуры Россетти возвращает нас к концепции литературы как средства познания мира, дополнительного, а точнее сказать, парного к науке, представленной в «Аристосе», а значит, и к культурно-историческим «разметкам», о которых говорилось в начале раздела. «Женщина французского лейтенанта» — не только «путеводитель» по «загранице» прошлого, но и вполне серьезный очерк социальной истории, культуры и искусств эпохи, на чисто интеллектуальном уровне проявляющийся, из чего, как и почему выростала современная эпоха, дополняя интуитивные озарения автора, а значит, и легитимирующий их для современного читательского восприятия. В частности, эстетизм XIX века, который в контексте теоретических построений «Аристоса» должен бы видеться началом всех зол современности (во всяком случае, в области искусства и литературы), давая приют экзистирующему человеку, предстает той средой, в которой зарождаются (или могут зародиться) идейные семена будущего.

«Женщина французского лейтенанта» Фаулза демонстрирует, что, несмотря на все усложнение литературной мысли, с одной стороны, и кризис романного жанра, с другой, художественные приемы и даже условность «прошлого века» может быть плодотворно актуализирована в литературном процессе века XX. И не только для стилизаций и постмодернистских игр, доказывающих, что все уже сказано, или отыскивающих пути для бегства от современного кризиса ценностей, идентичности и всех прочих кризисов, но и для выражения оригинальных и значимых в контексте современности идей. И в этом смысле, как это ни странно, Фаулз оказывается очень близок Теккерею, хотя «значимые» для одного и для другого идеи, по большей части, очень далеки друг от друга.

Примечания

¹ О романах Булвер-Литтона и Боппоу см.: *Stevenson L. The English novel. Cambridge (Mass.), 1960. P. 289–290, 293–294, 302*; более тонкие аспекты

- влияния XVIII века на Викторианскую эпоху рассматриваются в сборнике статей *The Victorians and the Eighteenth Century: Reassessing the Tradition*. Bodmin, 2004; концептуальное исследование восприятия XVIII века в Викторианскую эпоху — *Young B.W. The Victorian Eighteenth Century. An Intellectual History* — готовит в настоящее время к изданию Oxford University Press.
- 2 *Ray G.N. Thackeray. The Uses of Adversity (1811–1846)*. New York, 1955. P. 230.
- 3 Здесь и далее повесть цитируется в переводе Е. Калашниковой: *Теккерей У.М. Кэтрин* // *Теккерей У.М. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 1. М., 1974 // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/TEKKEREJ/catherine.txt>.
- 4 *Fowles J. The Journals. Volume One: 1949–1965*. New York, 2005. P. 434–435.
- 5 Здесь и далее роман цитируется в переводе М. Лорис: *Теккерей У.М. История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага* // *Теккерей У.М. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 5. М., 1976 // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/TEKKEREJ/tekkerei5.txt>.
- 6 Цитируется в переводе Я. Рцкера: *Теккерей У.М. Сочинения Филдинга* // *Теккерей У.М. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 2. М., 1975 // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/TEKKEREJ/filding.txt>.
- 7 *Stevenson L. Op. cit.* P. 264.
- 8 Подробнее о нем см.: *Ray G.N. Op. cit.* P. 333 и далее.
- 9 Цит. по: Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество; Воспоминания; Библиографические разыскания. М., 1989 / Составитель Е.Ю. Гениева, кандидат филологических наук, при участии М.Н. Шишиной // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INPROZ/TEKKEREJ/tekkerei_izyskania.txt.
- 10 *Stevenson L. Op. cit.* P. 296.
- 11 Характерные фрагменты из нее, а также выразительные отзывы современников о творчестве писателя приведены в репрезентативном издании: Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество; Воспоминания; Библиографические разыскания. М., 1989.
- 12 Здесь и далее роман цитируется в переводе Т. Озерской: *Теккерей У.М. Виргинцы (книга 2)* // *Теккерей У.М. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 11. М., 1979 // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INPROZ/TEKKEREJ/tekkerei11_1.txt.
- 13 Цит. по: История английской литературы. Т. II. Вып. 2. М., 1953 (гл. 4, автор А.А. Елистратова) // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history_of_english_literature2_2.txt.
- 14 Цит. по: *Ray G.N. Thackeray. The Age Of Wisdom*. P. 409.
- 15 Так, У. Пейтер вспоминает Теккерей в своем эссе «О стиле» (1889), противопоставляя «Генри Эсмонда» как более совершенный роман «Ярмарке тщеславия».
- 16 Здесь и далее цит. по: *Vipond D. An unholy inquisition (interview with John Fowles)* // *Twentieth Century Literature*, Spring, 1996 // Find Articles at BNET [Электронный ресурс]. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_n1_v42/ai_18412886?tag=content;coll. На русском языке интервью Д. Випон с Фаулзом можно прочитать в сборнике: *Фаулз Дж. Кротовые норы*. М., 2004.
- 17 Здесь и далее материалы книги Дж. Фаулза «Кротовые норы» («Wormholes», 1998) приводятся по русскому изданию (М., 2004; переводы И. Бессмертной).

- и И. Тогосвой) // Библиотека Альдебаран (http://lib.aldebaran.ru/author/faulz_dzhon/faulz_dzhon_krotovye_nory/faulz_dzhon_kroto-vye_nory_3.html).
- ¹⁸ Здесь и далее роман цитируется в переводе М. Беккер и И. Комаровой: Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. М., 2000 // Библиотека Максима Мошкова [1994-]. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/FAULS/woman.txt>.
- ¹⁹ *Loveday S.* The Romances of John Fowles. New York, 1985. P. 71.

ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ВИКТОРИАНСКОГО МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. БАЙЕТТ

1

В британском культурном сознании первой половины XX века постепенно сложился миф о викторианстве как времени господства пуританской морали, устойчивых религиозных взглядов, патриархальных принципов и строгой социальной и гендерной иерархии. В немалой степени созданию этого мифа способствовали критика и литературоведение. Любопытно, что стержнем мифа о викторианской эпохе стал образ женщины и представление о ее положении в обществе. В литературоведении можно наблюдать несколько разных точек зрения на образ викторианской женщины. С одной стороны, критика подчеркивает, что идеал женственности, в частности, у пре-рафаэлитов, отличали пассивность, хрупкость, нежность, что женские образы были лишены воинственности. Женщина ассоциировалась с определенным, довольно узким спектром специфических женских качеств и была абсолютно несведуща в области сексуальных отношений¹. С другой стороны, феминистская критика видела в викторианском восприятии гораздо более сложный образ «импульсивной, динамичной, магической женщины, разрывающей семейные узы, которыми ее пытается удержать общество»². Динамика женских образов отразилась в персонажах женщины-демона, старой девы и падшей женщины. Подобный статус выводил их за рамки официального женского идеала в сферу неведомого, иррационального, позволяя авторам совершать со своими героинями всевозможные трансформации.

Такие персонажи, как показано в работе Нины Ауэрбах, вызывали подсознательный страх и получали в целом негативную оценку в произведениях авторов-мужчин. Это особенно хорошо видно в викторианской живописи, где женщина предстает то в образе русалки, то хитрой nereиды, то китсовской «la belle dame sans merci», то падшей, то сумасшедшей Офелии или феи Морганы. Характерно, что в произведениях женских авторов маргинальные характеристики героинь рассматривались скорее в позитивном свете: они позволяли открыть новые источники творческой энергии и силы.

Так, связь сестер с миром гоблинов в стихотворении Кристины Россетти «Рынок Гоблинов» расширяет их жизненный опыт и ведет

к усилению таких христианских принципов, как верность и самоотверженность. Способность Джейн Эйр пренебрегать общественными условностями помогает ей, несмотря на ее невысокий социальный статус, восполнить все недостающие для викторианского семейного идеала элементы: родных, личное состояние и состоятельного мужа. Роль старой девы в романе Шарлотты Бронте «Городок» дает главному женскому персонажу ту свободу и стимул для духовного развития, которого лишены ее замужние ровесницы. Героиня в поэме Элизабет Барретт Браунинг «Аврора Ли» соединяет в себе итальянскую утонченность, хрупкость, с одной стороны, и поэтический талант, страстность и независимый ум, с другой. Даже ангелоподобные героини Дж. Элиот — Доротея Брук и Мэри Гарт — располагают гораздо более широким спектром психологической пластичности, нежели «ангелы» Диккенса — малышка Нелл Трент и Агнес Викфильд. Игнорирование официальной морали вело в конечном итоге к превосходству женских персонажей над мужскими, которые, как правило, были подчинены общественным нормам.

Ревизия модернистской системы ценностей и бурный рост феминистской критики повлияли на то, что во второй половине XX века появилась целая группа романов об эпохе королевы Виктории, которые были написаны с учетом викторианского мифа о женщине. Одним из первых вышел роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1967). Главная героиня, Сара Вудрафф, предстает на протяжении романа в совершенно разных обличьях. Ее первоначальный портрет совпадает с викторианским представлением о «старой деве»: бедная, незамужняя женщина, исполняющая роль компаньонки при богатой и капризной хозяйке (еще один «викторианский» типаж — пожилая, чопорная, высокомерная особа, ханжа и лицемерка). Постепенно открывается иное лицо Сары: ее одинокие пешие прогулки по лесу, связанная с ней легенда о любовной связи с французским лейтенантом, ее вызывающее поведение — все это возбуждает подозрение добропорядочных жителей городка Лайм Риджис. Наконец, ее смелость, решительность и изобретательность в отношениях с Чарльзом Смитом убеждают читателя в том, что за маской «старой девы» — «падшей женщины» кроется значительно более сложный и живой характер. В открытом финале романа возникает еще один вариант ее судьбы — женщина-художник, посвященная в общество прерафаэлитов. Многозначность и, можно сказать, универсальность характера героини выводит ее за рамки викторианского мира (автор размышляет в одном из пассажей, кем бы была Сара в Средние века или в XX веке). Другое дело — Чарльз Смит, который сформировался и остался зафиксированным в свое время (Фаулз неоднократно подчеркивает «викторианскость» его взглядов и поведения). Сара Вудрафф соотносится с ним, как трехмерная фигура с плоскостной¹.

Мы не будем более подробно останавливаться на фаулзовском романе, поскольку и автор, и его книги много и детально исследовались в литературоведении. Здесь важно отметить то, что фаулзовский роман оказался во многих отношениях типологической моделью для последующих произведений о викторианстве, появившихся в 1990-е годы в Англии. Миф о викторианской женщине, проблема кризиса викторианского мировоззрения и стилизация викторианского языка стали теми дискурсами, на которых сосредоточились авторы романов, которые так и стали называть — «викторианскими»: А.С. Байетт (A.S. Byatt) «Обладание» («*Possession*», 1990), «Ангелы и насекомые» («*Angels and Insects*», 1992), «История одного биографа» («*The Biographer's Tale*», 2000), Грэхам Свифт «Отныне и навсегда» (Graham Swift, «*Ever After*», 1992), Питер Экройд (Peter Ackroyd) «Завещание Оскара Уайльда» («*The Last Testament of Oscar Wilde*», 1983), «Дэн Лено и Голем из Лаймхауза» («*Dan Leno and the Limehouse Golem*», 1994), Дж. Барнс (Julian Barnes) глава «Гора» в романе «История мира в 10,5 главах» («*Mountain in A History of the World in 10,5 chapters*», 1989). В сборнике эссе «Об истории и историях»⁴ А.С. Байетт рассматривает их как некую жанровую разновидность, как, например, готический или университетский роман. В отношении этого типа произведений она упоминает предложенный Салли Шаттлворт термин «ретро-викторианский роман» («*the retro-Victorian novel*»)⁵. Сама Байетт выделяет среди ретро-викторианских романов довольно обширную группу повествований, на которые повлияли идеи эволюционной теории. Они не всегда являются историческими, но в них ключевую роль играет такой взгляд на жизнь и на мир, при котором человек перестает занимать центральное место в мироздании. В отношении таких произведений она использует выражение «дарвиновский роман» («*the Darwinian novel*»). К ним писательница относит свои собственные книги и роман Свифта, упомянутые выше, а также романы «Обезьяний дядюшка» Дженни Диски (Jenny Diski, «*The Monkey's Uncle*», 1994), «Стрелок М-ра Дарвина» Роджера Макдоналда (Roger McDonald, «*Mr Darwin's Shooter*», 1998), «Вечная любовь» Яна Макьюэна (Ian McEwan, «*Enduring Love*», 1997), «Изменение климата» Хилари Мэнтел (Hilary Mantel, «*A Change of Climate*», 1994), «Врата ангелов» Пенелопы Фицджералд (Penelope Fitzgerald, «*The Gate of Angels*», 1990).

При рассмотрении исторических романов А.С. Байетт следует учитывать ее литературоведческий опыт в области викторианской литературы: в 1980-е она читала лекции о творчестве Р. Браунинга и Дж. Элиот и серьезно занималась исследованием биографии Генри Джеймса и его семьи. Первая попытка писательницы реконструировать викторианскую эпоху в художественной форме — рассказ

«Precipice-encurled» («Бездной окружен») из сборника «Сахар и другие истории» («Sugar and Other Stories», 1987). Здесь в зародыше содержатся темы и повествовательные стратегии, которые будут развиты в ее последующих крупных произведениях о викторианстве. Байетт погружается в биографию какого-нибудь известного викторианца, выбирает эпизод или персонажа, о которых почти ничего не известно, и «воссоздает» недостающую информацию, опираясь на собственное воображение. «Это профессиональное продолжение естественного процесса чтения, — говорит Байетт в своей книге «Об истории и историях», — истории или художественной литературы, когда создаешь более полное, более живое, более гипотетическое повествование именно вокруг того, что не было сказано»⁶. Придуманная часть становится неким проемом, «окном» («a fictive window») в область воображаемого, вокруг которого собран «плотный» фактологический материал.

Рассказ «Бездной окружен» «вышел» из биографической книжки о последних годах жизни Роберта Браунинга, где рассказывается о его предполагаемом романе с одной женщиной, жившей в Венеции. Там упоминается эпизод, когда намеченный визит Браунинга в Венецию отменился из-за неожиданной смерти в горах некоего молодого человека, гостившего у знакомых поэта, к которым он собирался перед поездкой в Италию⁷. Первые две части рассказа Байетт написаны в стиле литературоведческого эссе; повествование ведется от третьего лица исследователем, как будто он смотрит на себя со стороны. Перед ним стоит задача разобраться в массе известных фактов, упорядочить их и концептуально переработать. Объектом исследовательского внимания в начале рассказа является фигура, находящаяся вроде бы на периферии биографии поэта, — некая дама, с которой Браунинг познакомился в последние годы своей жизни. Ряд фактов указывает на то, что между ней и поэтом был любовный роман.

Повествователь раскрывает перед читателем литературоведческую «кухню»: как устроен литературоведческий анализ, как из разрозненных фактов выстраивается концепция, какую роль в филологическом исследовании играет воображение. В отличие от фаулзовского рассказчика, повествователь в рассказе Байетт пытается привести понятия научной гипотезы и вымысла. Однако это не очень-то ему удастся, поскольку разнообразные сведения, частички жизни этой дамы и поэта как будто сами собой складываются в любовную историю. В сущности, автор демонстрирует одну из ключевых постмодернистских идей о том, что объективность невозможна даже в науке; отбор фактов, их расстановка и трактовка всегда субъективны, и в этом научный анализ подобен фабуле художественного произведения. В рассказе погружение в фактологическую среду превращает исследователя в настоящего демиурга: «Он [исследователь]

тщательно собирал все ею сказанное, находясь в Канзасе и Кембридже, Флоренции, Венеции и Оксфорде. Он читал ее эссе о кружеве и ее высказывания о снисходительности гения. <...> Он видел, как ее кровь прилиwała к щекам ее знатной итальянской внучки, которая открыла перед ним те дома, где поэт бывал на обедах, декламировал, участвовал в разговорах, острил и предавался воспоминаниям. Он полюбил ее отчасти потому, что теперь он ее знал, он собрал ее по частям, оживил, как сказал бы Браунинг, и действительно говорил так о своих римских убийцах и пристрастных юристах, жене-ребенке, мудром умирающем Папе и галантном священнике, которых он нашел или придумал в своей неживой и одновременно наполненной жизнью Желтой Книге»⁸. Последующие части рассказа написаны так, чтобы продемонстрировать технику реконструкции в духе Браунинга.

Третья часть посвящена непосредственно викторианскому поэту и выполнена в стиле биографии. Опираясь на факты жизни Браунинга и его произведения, биограф реконструирует личность семидесятисемилетнего поэта. В основе принципа реконструкции лежит браунинговская идея наполнения, овладения другим «я». Персонажи произведений Браунинга — художники, ученые, священники — разные исторические лица и человеческие типы — уже есть, они наделены своими биографиями, их можно сравнить с заготовками или масками, которые поэт примеривает к себе и тем самым возвращает им жизнь. В одном из первых писем к Элизабет Барретт он пишет: «...Вы *делаете* то, что я всегда хотел, надеялся сделать и только теперь, кажется, могу сделать в первый раз. Вы высказываетесь, *Вы сами*, а я только заставляю мужчин и женщин говорить, я даю вам истину, расщепленную на отдельные цвета спектра, и боюсь чистого белого света, даже если он во мне есть...»⁹ Поэтические образы Элизабет Барретт, созданные от начала и до конца ее воображением, казались ему тогда более полноценными и художественными, нежели оживленные герои его поэзии. Позже его отношение к такой технике письма изменилось. В рассказе от лица поэта говорится следующее: «Наилучшая часть моей жизни, сказал он себе, та часть, которую я прожил наиболее интенсивно, была связана с подгонкой, проникновением внутрь и созданием “я” другого мужчины или женщины, изученного и незаметно наполненного, подобно тому, как рука заполняет перчатку»¹⁰.

Повествователь сравнивает одинокое «я» поэта в комнате, осаждаемое роем чужих «я», с Одиссеем, спустившимся в Аид и предлагающим теням умерших кровь, чтобы они заговорили. Этот пример напоминает знаменитые рисунки Доре и Роберта Уильяма Басса, где Дон Кихот и Диккенс, соответственно, сидят в окружении литературных персонажей, однако более архаичный образ у Байетт затрагивает более глубокие и темные области взаимоотношений между

живыми и умершими, между автором и его персонажами, между биографом и героем биографии. В рассказе передаются в косвенной форме его размышления: «Можно вселиться в ум другого человека или его тело, или чувства, или историю, можно придать им видимость жизни, как лягушкам, дергающимся от гальванизма....»¹¹, — таков один аспект реконструкции. С другой стороны, созданиям писательского воображения требуется душа и кровь их создателя для жизни. Это обоюдный процесс, когда на этапе реконструкции автор и его творения превращаются в какой-то гибридный организм со связанными системами жизнедеятельности, питающими друг друга. Отсюда основной вопрос, заданный в рассказе от лица Браунинга и касающийся природы и состава человеческого «я». Если личность живого и мертвого наполнена одним и тем же содержимым, то в чем разница между «я» искусственно созданных персонажей и «я» их создателя? Автор оживляет своих персонажей, при этом он сам состоит «из языка и его ритмов, какого-то ограниченного запаса знаний, извлеченных из изношенных книг моего отца и небольшого жизненного опыта, моих желаний, моей попытки победить дракона, моей любви, а также моей неприязни, — разнообразные оттенки мира, видимые только моими глазами, слепое упорство этого маленького, единого движущего центра — души или моего “я”»¹².

Страсть Браунинга в рассказе к смене «я» находится в тесной связи с теорией Китса о многоликости поэта; викторианский поэт почти цитирует своего предшественника, когда говорит о заполнении чужого «я»¹³. У Китса способность поэта вселяться в другого имеет источником незаполненное собственное «я», отсутствие индивидуальности, которая, при ее наличии, выступала бы в качестве гравитационной силы и препятствовала свободному перемещению поэтического гения из одного тела в другое. Более того, отсутствие внутреннего состава имеет, по признанию самого поэта, свои негативные последствия в виде абсолютной открытости для постороннего давления и влияния.

Браунинг в рассказе Байетт смотрит на проблему идентичности по-иному. Поэтический дар перевоплощения, или, пользуясь языком Китса, качества «поэта-хамелеона», появляются у человека, который ограничен рядом обстоятельств и хочет преодолеть эту ограниченность путем переноса своего «я» в иное пространство. Поэтому (здесь видится водораздел между романтическим стремлением к идеалу и викторианской приземленностью и конкретикой) поэт предпочитает идентифицироваться с реальными, историческими лицами или вымышленными персонажами, такими же сложными и неоднозначными, как и обычный человек. Герой рассказа перечисляет персонажей своих произведений, которые стали его аватарами: жизнерадостную герцогиню, ее ревнивого мужа, арабского медика Каршиша, видевшего воскрешенного Лазаря, самого Лазаря, возвращен-

ного к земной жизни, библейского Давида, медиума Дэвида Сладжа. Исторический период, социальное положение, профессия героев составляют нечто вроде их телесной оболочки, которую автор оживляет, вкладывая в это частичку своей индивидуальности. Такой ход творческого процесса вызывает у викторианца универсальную аналогию с творением, у истоков которого стоит творческий разум.

Типологический подход, то есть интерпретация конкретной человеческой жизни через события Священного Писания, был характерен для викторианской литературы, в частности, для жанра авто/биографии с XVII до середины XIX века¹⁴. В своей поэме «Кольцо и книга» («The Ring and the Book», 1868–1869) Браунинг сравнивает себя с Фаустом и Елисеем, вдохнувшими жизнь в мертвое тело. Викторианскому поэту был важен сам акт «воскресения», аутентичность «воскрешенного» не ставилась под вопрос, поскольку автору было ясно, что человек, вернувшийся к жизни после смерти, не может быть прежним. Воскрешенный Лазарь из стихотворения «Послание, содержащее описание удивительного медицинского опыта Каршиша, арабского врача» («An Epistle containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician») — не тот, что был до смерти, более того, он заметно отличается от других смертных, так как знакомство с потусторонним миром кардинально изменило его взгляд на посюстороннюю жизнь. Типология не ставила под вопрос верность исторической или биографической реконструкции, она также исключала автобиографическое толкование произведения. Отвечая на реплику Элизабет Барретт о том, что его персонажи являются отражением их автора, Браунинг писал: «Прежде всего, то, что я написал, не дает *никакого* знания обо мне, если угодно, это свидетельствует о способностях разного толка и о драматической общности с определенными видами страсти <...> *вот что я думаю об этом*»¹⁵. Однако именно «драматическая общность», в терминах современного языка — самоидентификация, — позволяет утверждать, что многочисленные женщины и мужчины произведений Браунинга представляют мозаичное «я» самого поэта. Биографии Браунинга отражают жизнь своего создателя в той же мере, в какой биография этого викторианского поэта содержит в себе интересы и мысли самой А.С. Байетт.

В своем рассказе А.С. Байетт имитирует браунинговский подход к воспроизведению исторического/литературного образа, а вместе с тем она подвергает его некоторым трансформациям. Повествование в «биографической» части ведется попеременно от первого лица (самого Браунинга) и от третьего лица (его биографа) в сопровождении нескольких цитат из самого поэта. В результате создается эффект непрерывного присутствия и участия в духовных поисках поэта: Байетт удается перенести в рассказ напряженную интеллектуальную атмосферу и ощущение соучастия в духовных процессах героя, прису-

щие поэзии Браунинга. Но при дальнейшем анализе становится очевидно, что техника викторианца изменена. Невидимый рассказчик перемещается внутрь сознания своего героя и ассоциирует себя с ним, начинает говорить его голосом, «овладевает» им на какое-то время, потом возвращается во внешний мир и пересказывает увиденное и прочувствованное изнутри. Жанр биографии незаметно перетекает в автобиографию поэта и так же незаметно возвращается в прежнее русло. В этом плане байеттовская реконструкция отличается от драматической монологичности Браунинга: в его драматической лирике точка, откуда исходит голос говорящего, строго зафиксирована и, как правило, находится внутри персонажа. Жанр драмы предполагает полное исчезновение драматурга, его абсолютное слияние с персонажем или вхождение в персонаж. Писатель XIX века доверял своим героям выражение своих мыслей, что, в свою очередь, означало веру в их ценность и истинность. У современной английской писательницы перемещения повествователя между внутренним и внешним планами указывают на дистанцию между автором и персонажем. Автор постмодернистской эпохи дистанцируется от своего произведения, поскольку осознает условность всего записанного. Это дистанция сомнения, которая в рассказе Байетт проявляется в таких репликах как «Ах, она умершая бедняжка, — *думает исследователь...*», «Ему следовало опасаться охлаждения их дружеских отношений, — *тишет исследователь, беспокоясь, может быть, за нее, может быть, за поэта, а может быть, и за себя*»; «В истории исследователя факты располагаются таким образом. Они неуловимы, без излишнего драматизма и поэтому похожи на действительность. Он внимательно просматривает микрофильм и пожелтевшие письма ради мельчайших ярких частичек и зернышек факта, чтобы добавить их к своей мозаике» (курсив мой. — М. Я.). Косвенные реплики, поставленные в настоящее время, делают всю ситуацию биографического исследования текучей, неустойчивой, наводя на мысль, что исследователь думает так, а на самом деле все может быть иначе.

Впечатление нестабильности и неопределенности подтверждается и дальнейшим развитием событий. Четвертая часть рассказывает историю молодого художника, приехавшего в Альпы, чтобы нарисовать пейзажи, и погибшего в горах во время снежной бури. За несколько часов до смерти он размышляет о новой французской школе живописи, о картине Моне «Ветёй в тумане», о новой живописной технике света, созвучной идеям Раскина. Ему принадлежит недописанный портрет молодой женщины, которую он встретил в доме знакомых. Во время сеанса художник влюбляется в свою модель, и эта только что начавшаяся любовь оказывается прерванной его смертью. Художник и знакомое ему семейство косвенным образом связаны с Браунингом: семидесятисемилетний поэт хочет попу-

тешествовать в Альпийских горах и по дороге навестить виллу, где они остановились. Письмо о неожиданной гибели художника меняет его планы. Из-за плохой погоды и ухудшившегося самочувствия он не может оставаться в Альпах, он также отменяет свой визит в Венецию к ожидающей его знакомой даме из начальной части рассказа и возвращается в Лондон. Останавливается еще одна любовная линия. Все сюжетные линии, намеченные в этой части (любовь, новая картина в технике импрессионизма, начатый портрет женщины, поход поэта в Альпы, его поездки по Италии), обрываются в самом начале. Незаконченность историй в этом рассказе на микроуровне отражает амбивалентность биографического исследования вообще. Гипотеза исследователя о любовной связи между английским поэтом и его знакомой в Венеции так и остается гипотезой.

Центральные проблемы рассказа — возможность «воскресения» другого человека с помощью воображения и языка, неоднозначность биографической реконструкции, онтологические вопросы, касающиеся состава человеческой личности, — перешли в последующие исторические произведения Байетт. Небольшая повествовательная форма оказалась недостаточной для их решения, и Байетт обращается к роману — такому жанру, который располагает пространством и средствами для проведения сложных литературных опытов и поиска ответов на поставленные вопросы.

3

Роман «Обладание» продолжает и развивает тему «воскресения» иной жизни. Писательница в предисловии к книге рассказывает, что этот роман возник из заглавия: «В начале "Обладания" и в начале его замысла было название, что для меня в высшей степени необычно. Я задумала его в Британской библиотеке, наблюдая, как великая исследовательница Колриджа, Кэтлин Кобурн, курсирует по каталогу. Я подумала: "Она отдала его мыслям всю свою жизнь", — и затем подумала: "Она передала его мысли мне". И потом я подумала: "Он владеет ею или она владеет им? Можно было бы написать роман под названием "Обладание" об отношениях между умами живых и мертвых"»¹⁶. Роман задумывался как «пародия на все известные литературные формы от популярных до "элитарных"», где под термином «пародия» подразумевалось «не колкость или насмешка, а "переписывание" или "репрезентация" прошлого»¹⁷. Несколько позже Байетт, говоря об исторических стилизациях, заменяет «пародию»/«пастиш» термином «вентрилоквизм» («ventriloquism» — русск. «чрево вещание»). Это определение несет в себе оттенок полемики, так как вентрилоквизм, в понимании писательницы, призван защитить классический литературный текст от современной критики, которая стремится навязать читателю свою интерпретацию¹⁸.

Замысел романа «Обладание» связан с конкретной задачей: показать, что современный читатель может читать и воспринимать викторианский текст так, как он воспринимался самими викторианцами, минуя феминистскую, пост-колониальную, марксистскую и прочие новомодные теории. Чтобы доказать это, Байетт взялась реконструировать викторианские голоса, используя технику вентрилоквизма: «Единственный, представляющийся мне возможным способ показать, что услышать голоса умерших викторианцев реально — это вписать викторианские слова в викторианский контекст в викторианском порядке, сохраняя викторианские связи одного слова с другим»¹⁹.

Викторианские романы Байетт совмещают в себе функции художественного произведения и критического эссе. Именно поэтому сюжет «Обладания» разворачивается в двух временных пространствах и по двум линиям: викторианские поэты в XIX веке и современные критики, изучающие их творчество. Структура «Обладания» сравнима с палимпсестом, где друг на друга наслаиваются тексты XIX и XX веков: стихи и фрагменты из поэм вымышленных викторианских поэтов, их любовная переписка, викторианские женские дневники, викторианские сказки, отрывки из современной феминистской критики, биографические заметки, несколько глав, стилизованных в духе викторианской прозы.

Поэтическое творчество и корреспонденция Генри Падуба и Кристабель ЛаМотт образуют стержень романа. В основу писем поэта и поэтессы в романе легла любовная корреспонденция Роберта и Элизабет Барретт Браунинг. Они переписывались полтора года с января 1845 года до осени 1846-го, поэты были знакомы заочно по произведениям друг друга и через общих друзей. Ко времени начала переписки Браунинг уже написал свои первые большие поэмы: «Полина» («Pauline», 1833), «Парацельс» («Paracelsus», 1835), «Сорделло» («Sordello», 1840) и цикл поэтических сборников и пьес «Колокола и гранаты» («Bells and Pomegranates», 1841–1846), которые не вызвали большого интереса у читателей в силу необычного языка и сложной философской тематики. Однако он был замечен интеллектуальной публикой, в частности, уже довольно известной поэтессой Элизабет Барретт, которая высказалась с похвалой о «Колоколах и гранатах» в своем поэтическом сборнике «Стихи» («Poems», 1844). В ответ Браунинг написал ей благодарно-восторженное письмо, где признался в любви к ее стихам и к их автору²⁰. Завязавшаяся переписка постепенно переросла в эпистолярный любовный роман, очное знакомство состоялось только в конце весны 1845 года. Возникшая страсть поэтов друг к другу держалась в тайне от отца Элизабет, считавшего брак любого из своих детей невозможным. Конец у переписки был неожиданным и бурным: поэт и поэтесса обвенчались тайно от г-на Барретта в сентябре 1846 года и уехали в Италию. Там у них родился

сын. Италия стала для них вторым домом вплоть до смерти Элизабет Барретт Браунинг в 1861 году.

В книге Байетт сюжетная канва любовного романа совсем другая, хотя есть некоторые точки соприкосновения. Переписку между персонажами начинает Генри Падуб — автор драматических поэм, которые и по жанру, и по тематике, и по сложному «темному» языку перекликаются с произведениями его викторианского прототипа, напр.: поэма «Боги, люди и герои» («*Gods, Men and Heroes*»; ср. с поэтическим сборником «*Men and Women*» Браунинга); поэма об Александре Селкирке — прототипе Робинзона Крузо; о Беньяне; о Педро Португальском, хранящем мумию своей жены; о воскресшем Лазаре (ср. со стихотворением Браунинга «Послание, содержащее описание удивительного медицинского опыта Каршиша, арабского врача»). Его первое письмо к Кристабель ЛаМотт полно с трудом сдерживаемого возбуждения и интереса, как и первое письмо Браунинга к Элизабет Барретт. Как и их викторианские прототипы, герои романа вступают в активный эмоционально-интеллектуальный диалог, обсуждают свои творческие замыслы, обмениваются критическими замечаниями. ЛаМотт, как и Элизабет Барретт, ведет замкнутый образ жизни, целиком посвящая себя творчеству. Главным препятствием к более тесным отношениям в романе становится подруга Кристабель, с которой они живут вместе. Любовная связь ЛаМотт и Падуба развивается вопреки желанию подруги, которая видит, как рушится их уютный женский мирок, их привязанность друг к другу и, в конце концов, топится в реке. После этой трагедии ЛаМотт порывает все отношения с поэтом, переезжает во Францию, где у нее рождается от него дочь. Она отклоняет все попытки поэта возобновить их отношения и не встречается с ним до его смерти. Падуб случайно узнает о существовании своей дочери и однажды ему удается увидеться с ней.

Байетт изменила общую тональность отношений между своими викторианскими персонажами, поместив ЛаМотт в контекст поднимающегося феминистского движения. Тема дружбы между женщинами пришла из большого романа викторианских времен, посвященного Америке, — «Бостонцы» Генри Джеймса, так же как и тема спиритизма. И феминизм, и спиритизм, ставшие в середине XIX века выражением прогрессивного умонастроения, заложены в названии — «Обладание»²¹. Из Генри Джеймса (повесть «Бумаги Асперна») Байетт позаимствовала также сюжетную канву для линии современных героев: исследователи-филологи в ее романе ищут переписку викторианских поэтов. Возникают такие параллели, как кража оригиналов писем, эксгумация тела поэта и мотив спрятанной в гробу переписки, интимные и матримониальные связи исследователя и родственницы поэта, наконец, тема *обладания* архивами. Таким образом, для романного сюжета Байетт воспользовалась биографией реальных викторианских поэтов и произведениями Генри Джеймса.

Реальные викторианские биографии и викторианские романские схемы образуют пространство, «викторианский контекст», внутри которого автор пытается реконструировать викторианские голоса.

Изошренность и непонятность поэтического языка викторианских поэтов проявились отчасти в их переписке, это признавали и они сами: «Люди говорят, что Вы и я <...> что мы любим таинственность и используем в нашем разговоре загадочный язык», — писала Барретт Браунингу²². Эпистолярная речь Браунинга и Барретт лексически близка современной английской разговорной речи: она очень живая, в ней много иронии и юмора. Вместе с тем она изобилует метафорами, риторическими оборотами, которыми поэты обмениваются, как игроки в мяч. Например, Браунинг в первом письме говорит о том, что поэзия Элизабет Барретт укоренилась в его сердце, как цветы, и что это живая поэзия — в отличие от его стихов, которые подобны гербариям, заложённым между страницами книги и уложенным на полку. На что поэтесса ему отвечает, что будет признательна за критику своих стихов, когда ее корреспондент сможет выйти из своего «пассивного состояния», подразумевая метафору гербария. Или в том же письме Браунинг сравнивает свою несостоявшуюся встречу с поэтессой с неудачей путешественника, который проехал мимо примечательной часовни или склепа и не смог войти внутрь. В своем ответе Элизабет Барретт остерегает его: посетив этот «склеп», поэт мог заработать простуду или же смертельно заскучать²³. Когда Браунинг извиняется за неразборчивость своего мелкого почерка, Элизабет Барретт невозмутимо сообщает, что она может читать любые рукописи, за исключением текстов пирамид.

Письма Браунинга наполнены аллюзиями и ссылками на литературу и историю, язык его становится особенно прихотлив и метафоричен, когда речь заходит об оценке его литературного творчества и его поэтического дара. Элизабет Барретт, напротив, прямолинейна, открыта и в высшей степени доброжелательна к своему корреспонденту. Браунинг был менее известен и ценим к моменту их эпистолярного знакомства, нежели Элизабет Барретт; поэтесса с самых первых писем стала «путеводной звездой» обратившегося к ней поэта: в переписке она выражала твердую веру в его поэтический талант, давала тонкую и дельную критику его творчества и предвещала ему создание великих произведений в будущем. До последних дней ее жизни они составляли счастливую семейную пару; Элизабет Барретт называла своего супруга «принцем среди мужей», а Браунинг был так же полон нежности и уважения к своей жене после одиннадцати лет совместной жизни, как и в начале. Она умерла у него на руках, трогательное описание ее кончины в одном из писем того периода напоминает сцену из сентиментального романа.

В ретро-викторианском романе литературный статус Рэндольфа Падуба значительно выше, чем у его адресата, творчество ЛаМотт

знает только узкий круг людей, связанных прямо или косвенно с литературой. Соответственно, в переписке Падуб занимает, на первый взгляд, «командные» позиции, тон его первых писем несколько покровительственный, он выступает в роли авторитетного поэта, поощряющего молодой и малоизвестный талант. Резкость и уклончивость его корреспонденции явно направлена на то, чтобы охладить интерес поэта и прекратить дальнейшее общение. ЛаМотт сравнивает себя с большой и самодостаточной паучиной, нападающей на любого пришельца, вторгающегося в сотканный ею мир. Она задает именитому поэту ребусы, которые он не в состоянии разгадать. В своем романе Байетт имитирует загадочный, буквально, «сфинксов» («sphinxine») язык викторианцев. С точки зрения лексики, в современном романе можно наблюдать описанный Фаулзом прием намеренного усложнения, состаривания речи, чтобы создать ощущение исторической подлинности. Байетт вставляет в письма своих персонажей такие устаревшие, книжные слова, как «resume», «perspicuous», «ramblings», «prevaricate», «cogitate», «verisimilitude» «circumvent», «circumscribed»; использует устаревшую орфографию некоторых слов («chuse» для «choose»); она насыщает их речь изощренными метафорами и речевыми оборотами, например, «my egoistical mutter», «your Fairy's legendary rootedness in veritable castles and genuine agricultural reform», «the delectable drug of understanding». Усиленная книжность и изысканность речи персонажей делает ее более формальной и загадочной, нежели речь прототипов. Поначалу «затемненный» язык препятствует диалогу, в дальнейшем он, напротив, станет удобным средством для разговора. Сложная форма находится здесь в прямой зависимости от информативности, метафоричность и обстоятельность позволяют корреспондентам обмениваться самой разнообразной информацией, при этом компактность метафоры дает возможность передать большой объем информации в малой форме, оставляя ее недоступной для понимания «непосвященных».

Байетт воспроизводит синтаксические особенности викторианского эпистолярного языка: например, упорядоченность и сбалансированность внутри отдельного предложения, когда все члены предложения наличествуют и занимают свои места, когда отсутствуют сокращения типа «I'm» вместо «I am», «we'll» вместо «we shall», склонность к длинным сложносоставным предложениям со множеством придаточных, частое использование условных придаточных, специфическое применение тире как соединительно-разделительного знака в предложениях, где эмоциональное напряжение пишущего усиливается. Обилие придаточных обусловлено желанием описать собственную мысль или чувство в одной фразе как можно объемнее и точнее. Придаточные как бы нанизываются друг на друга — каждое следующее уточняет и дополняет предыдущее, пока автор не достигнет искомой точности высказывания²⁴. Подобная синтаксиче-

ская конструкция характерна для письменной речи XIX века и встречается, в частности, в упомянутой переписке.

В письмах начинается дискуссия на философские и религиозные темы, обсуждаются вопросы веры, подлинности евангельских сюжетов. Байетт вкладывает в «своих» викторианцев те мысли и чувства, которые, по ее убеждению, характерны для викторианского периода: ощущение кризиса веры, низкий общественный статус женщины, увлечение спиритизмом, размышления о творчестве, интерес к мифу и сказке.

Находясь, по собственному признанию, с детства во власти ритма и языка романтической и викторианской поэзии, Байетт почувствовала и смогла передать цельность языка своих персонажей. Это выражается в наполненности слов смыслами и чувствами героев, в том, как тесно слово связано с реальным объектом. ЛаМотт, продолжая аналогию с пауком, говорит, что как для этого насекомого естественно и необходимо плести паутину, так же ей необходимо писать: «шелк [паутины] — это жизнь ее, кров, спасение, это снедь ее и питье»²⁵. Другое высказывание ЛаМотт в духе викторианского цельного восприятия языка: «Писатель превращается в настоящего писателя, лишь когда непрестанно упражняется в своем искусстве, работает с языком, подобно тому как великий скульптор или художник работает с глиной или с красками, покуда материал не станет его второю натурой, так что творец сумеет придать ему любую форму, какую только пожелает»²⁶.

Однако вера в органичность творчества и в то, что художник может управлять материалом, уже находится в преддверии раскола между формой и содержанием. Это проявляется в дискуссии викторианцев о вере. ЛаМотт в одном из писем говорит о разных типах истины: о Божественной Истине, открытой в Писании, и об истине иного порядка, связанной с искусством, когда поэт описывает подлинные чувства и переживания вымышленных людей или фигур исторических: «<...> бывают истины и вроде тех, о которых пишете Вы. Спорить станет лишь тот, кому невдомек, что страдания Лира, боль герцога Глостера — это все правда, хоть люди эти и на свете не жили — вернее сказать, не жили въявь: ведь Вы скажете, что это всё же своего рода жизнь, и что У.Ш., премудрый пророк-чародей, ввел их в такую великую жизнь, что ни одному актеру на этой сцене роль не удастся и всем им приходится — чтобы она обрела плоть и кровь — полагаться на наше с Вами ремесло. <...> Что был поэт тогда — прорицатель, дух путеводный, сила природы, целый мир, — то не есть он теперь, в наше время материалистического огрубения...»²⁷ Такой тип истины становится своего рода онтологическим основанием определенного типа жизни — жизни в языке и воображении читателей, которую, например, вдохнул в своих героев Шекспир, «этот мудрец-волшебник-пророк». В словах героини Байетт

можно расслышать мысли Элизабет Барретт Браунинг о предназначении поэта: «Но я думаю о “назначении” и “ответственности” как и прежде, я придерживаюсь того мнения, что поэт есть проповедник и должен отвечать за свое учение»²⁸. В другом месте она пишет о своем отношении к Священному Писанию, о простоте и чистоте духа, необходимого для чтения, о том, что надо думать не о противоречиях этих текстов, а об исходящем от них сиянии, о том, что людям требуется не столько новое знание, сколько понимание уже известного через веру и любовь²⁹.

Падуб ставит под сомнение наличие Истины, для него существует локальная истина — конкретное знание того, о чем ты пишешь. Это ограниченное знание питается воображением, и в этом пункте у викторианского поэта намечается присущее романтикам смешение или даже замена знания воображением: «А знаете ли, единственная жизнь, в подлинности которой я убежден,— это жизнь воображения. *Истинная ли правда — или неправда — эта давняя история про жизнь, не угашенную смертью,— но поэзия способна умножить дни жизни человека настолько, насколько станет Вашей или чьей-то еще веры в его бытие.* Не скажу, что мне под силу воскресить Лазаря, как воскресил его Он, но как Елисей — простершись на мертвце, вдохнуть в него жизнь — пожалуй, сумею... Или как поэт-евангелист: кем-кем, а поэтами они были; учеными-историками — не знаю, но поэтами — несомненно»³⁰. В этой связи Эш цитирует в своем письме Китса — его знаменитое высказывание о подлинности сердечных привязанностей и Воображения. У Падуба проблема воображения попадает в ситуацию острого противостояния между правдой и вымыслом, чего не было у романтиков. Техника создания и воссоздания характеров у Падуба повторяет опыт Браунинга, как он отражен в рассказе Байетт, но в «Обладании» проблема реконструкции персонажа повернута таким образом, что в ней возникает двойственность, несвойственная цельному характеру Браунинга. В отличие от своего прототипа Рэндольф Падуб пребывает в метаниях между рационализмом эпохи и верой, материализмом и метафизикой, научным фактом и поэтической истиной, наконец, между женой и любимой женщиной. Позиция Эша в отношении персонажей тоже неоднозначна: кем является автор для своих героев? Подлинный Творец или просто Поэт, оживляющий их с помощью воображения? Цельность романтического видения, для которого первое не исключало второе, нарушена, форма, сначала отдельный образ, а позднее словесная форма, слово вообще, начинает восприниматься, как пустотелый объект, содержимое которого отсечено и находится в другом месте, если находится вообще. Не случайно в викторианской поэзии, в частности у Теннисона, возникает понятие «mould, moulded», то есть «трафарет, шаблон, пустая форма для отливки», а также «плесень, грибок».

Острота постановки вопросов, предельная открытость и открытость корреспондентов где-то созвучны письмам Дж. Элиот, в которых нередко прорывается стиль критической статьи или эссе. Если сравнивать тематику корреспонденции в романе с письмами самих викторианских прототипов, то переписка четы Браунинг сосредоточена больше на домашних делах, на личных чувствах — литературные и философские проблемы занимают далеко не центральное место в их диалоге. Письма ЛаМотт и Падуба выходят за рамки эпистолярного общения того периода. Романистка тщательно воспроизводит форму викторианского высказывания — конструкцию фразы, интонации, выверяет лексику, иными словами, имитирует языковой шаблон викторианской речи и наполняет его концентрированным содержанием. «Викторианские слова» и проблемы, вычлененные Байетт, реально существовали в пространстве викторианского мира, но они были рассеяны, не столь четко проявлены и сформулированы. Байетт концентрирует актуальные для викторианства идеи в границах двух десятков писем своих героев, и «викторианские связи» между ними, если вернуться к процитированному ранее высказыванию писательницы, становятся более яркими, интенсивными, чем в викторианской действительности. Высокое напряжение между словами позволяет автору воскресить викторианские голоса подобно тому, как медики реанимируют умирающих с помощью электрических разрядов, пропускаемых через их тела.

Проблема реконструкции викторианских голосов открывается с новой стороны и существенно усложняется в поэтических стилизациях Байетт, когда прозаик прикасается к жанру совсем иной природы. По собственному признанию, она собиралась вначале включить в роман ранние стихи Эзры Паунда, в чем-то близкие поэзии Браунинга, но затем по совету поэта Энрайта попробовала написать сама и оказалась в ситуации, сходной с сюжетом ее романа — ею «овладели» викторианские ритмы и голоса: «И вдруг я поняла, что я одержима — это было довольно страшно — поэмы девятнадцатого века, не будучи поэмами девятнадцатого века, писались сами собой, исчерканные и в кляксах, они вписались в метафорическую структуру романа, но они не были моими в том смысле, в каком моя проза принадлежит мне»³¹.

Поэтическое «наследие» Рэндольфа Падуба в книге представлено отрывками из четырех больших поэм: «Рагнарёк» («Ragnarök»), «Сад Прозерпины» («The Garden of Proserpina»), «Своммердам» («Swammerdam») и «Духами вожденны» («Mummy Possest»), а также несколькими выдержками из его стихотворений.

Мифологический эпос Падуба образует важную часть несущей конструкции романа. Отрывки из «Сада Прозерпины» помещены в начале и конце произведения, в них возникают образы небесного са-

да, мирового древа и драконов, живущих у его корней, людей, создающих поэтический язык, иными словами, речь идет об исходных элементах мироздания, о первичной системе координат, в которой мир зарождается и начинает развиваться. Эта тема непосредственно связана с викторианским сознанием, перед которым впервые раскрылась перспектива исторических периодов, уходящих за линию видимого библейского горизонта, несущих в себе следы неисчислимых поколений неизвестных живых существ. Падуб разворачивает мифологическую историю в наиболее актуальном для своего времени направлении: он поэтически обрабатывает теорию Вико об историко-языковой подоплеке мифа. Миф в поэме «викторианца» трактуется как плод поэтического воображения, сложная и совершенная метафора, отражающая связи между вещами в мире, «золотое яблоко», вызревшее на ветке человеческой культуры. Поэма выражает кризис религиозного сознания и веру в могущество творческого сознания — такая комбинация романтического и викторианского видения довольно точно передает дух времени.

В Англии викторианского периода имя Джамбатиста Вико и его труд о новой науке были неизвестны в отличие от немецкой метафизической философии и французского позитивизма. Учитывая, однако, что Браунинг провел много лет в Италии и был хорошо знаком с итальянской культурой, его литературный «двойник» вполне мог увлекаться «Новой наукой», это не противоречит обобщенному портрету викторианского интеллектуала. Вместе с тем, «формат» подачи «викторианского» взгляда на миф вполне постмодернистский: в поэме подчеркивается иллюзорность, искусственность мифологического повествования, его литературная природа, зависимость повествования от субъективного восприятия и языка. Ссылка на «создания сознания», которые лежат в основе мифа, отдает фрейдизмом:

Мой друг, мы это Место создаем,
Созданиями сознания населяем:
Дриадами и амиями, сонмом
Драконов, медузин. Мы сотворим
Смятение там, тоску и ликование,
Трагедию и тайну. Мы прибавим,
Отнимем, усложним, умножим. <...>
Я вижу Древо грузным и корявым,
С корой шершавой, с узловатым комлем.
Ты — стройным светочем сребристым, с кожей
Коры, с ветвей руками. <...>
Загадка — ложь, но правда — ей отгадка.
Мы вызываем Место в бытие, Иль нас оно?..³²

«Сад Прозерпины» служит своеобразной рамкой, идейно-образ-

ным каркасом романного текста, определяя его внутреннее пространство.

Выдержка из «Рагнарёка» вставлена в середине романа, в ней рассказывается о создании первых людей древними скандинавскими богами. Поэма стоит эпиграфом к главе, повествующей о современных мужчине и женщине, которые отправляются в исследовательскую командировку, влюбляются друг в друга и это коренным образом изменяет их жизнь, обновляет их. «Скандинавская» поэма Эша становится идейно-образной осью романа: сказание о появлении первых людей предвещает, с одной стороны, трансформацию, «пересоздание» главных героев романа, как современных, так и викторианских; с другой стороны, отражает наиболее чувствительные области викторианского сознания, связанные с проблемой происхождения человека. Теннисон в «In Memoriam» (1850) еще до выхода сенсационного дарвиновского труда и позже Браунинг в «La Siaz» (1878) касались этой проблемы с другой стороны: их волновала посмертная судьба человека — его тела и души. У Байетт дана языческая история создания человека, что одновременно выражает и викторианское сомнение в аналогичном библейском эпизоде, и постмодернистскую иронию по поводу викторианского сомнения. Название поэмы, означающее в переводе «конец света» также знаменует глобальные исторические перемены викторианского мира, крушение традиционных представлений и формирование иного взгляда на мир. Следует, однако, повториться, что столь выразительное и несколько «пафосное» заглавие поэмы отражает взгляд на прошлое из осведомленной современности.

На уровне образов и тем поэма Падуба «Сад Прозерпины» несет аллюзии на поэзию Суинберна и Теннисона. У Суинберна есть одноименное стихотворение, «Сад Прозерпины», о молчаливом саде смерти, где умерших встречает Прозерпина. Схожее по образности и интонации обреченности стихотворение «Брошенный сад» описывает пустынный сад, хранящий могилы влюбленных. У Теннисона одно из поздних стихотворений называется «Деметра и Персефона» и представляет собой пересказ гомеровского гимна к Деметре. Примечательно, что образ Персефоны-Прозерпины в викторианском искусстве возникал неоднократно: помимо поэзии, он предстал в живописи прерафаэлитов.

В поэме «Рагнарёк» тема сотворения перекликается со стихотворением Суинберна «Хор». В «Хоре» представлен список качеств, противоречивых и уравновешивающих друг друга, которыми боги наделили человека при создании.

По своей стилистике эпические поэмы Падуба близки известному эпическому произведению викторианского периода «Королевские идиллии» — в них проступает ритм и размер теннисоновской поэмы — пятистопный ямб. Однако сильное метафорическое начало

и обращение к европейской мифологии сближает эту поэму с мифологическим эпосом Китса «Гиперион. Фрагмент», который также написан пятистопным ямбом. Эпос квази-викторианского поэта предстает не в чистом виде, как, например, «Королевские идиллии», где повествование ведется само собой без всяких ссылок на метаструктуры. В «Саде Прозерпины» эпос становится частью рефлексии повествователя, адресованной слушателю. Монолог-рефлексия, обращенный к молчаливому слушателю, — характерный признак поэзии Браунинга. Обобщая, можно сказать, что идеи и темы поэзии Падуба заимствованы из Суинберна, Теннисона и Браунинга и облачены в поэтический язык Теннисона и Китса. Однако основанный на скандинавской мифологии «Рагнарёк» и вышедший из древнегреческой мифологии «Сад Прозерпины» выбором сюжетов и эпичностью ближе творчеству Теннисона — его ранним стихам на сюжеты из гомеровского эпоса, его Артуровскому циклу и позднему сборнику «Деметра и другие стихи». За редкими исключениями, вроде монолога Артемиды («*Artimis Prologizes*»), Браунинг предпочитал библейскую тематику и истории более позднего, средневекового или ренессансного периодов. Прототипом для двух других произведений Падуба послужила поэма Роберта Браунинга «М-р Сладж, “медиум”» («*Mr. Sludge, “The Medium”*», 1864). Стихотворные опусы Падуба написаны в излюбленной Браунингом форме монолога, обращенного к слушателю. Байетт позаимствовала у Браунинга ряд идей, созвучных с проблематикой не только XIX, но и XX века. Так, в «Своммердам» перешел эпизод из браунинговской поэмы, когда главный персонаж констатирует изменившийся взгляд на мир, где малое вырастает в своих масштабах и значимости, становится стронительным материалом для великого, подводит к источнику всего — Богу:

What was so despicable as mere grass,
Except perhaps the life o'the worm or fly
Which fed there? These were 'small' and men were great.
Well, sir, the old way's altered somewhat since,
And the world wears another aspect now:
Somebody turns our spyglass round, or else
Puts a new lens in it: grass, worm, fly grow big:
We find great things are made of little things,
And little things so lessening till at last
Comes God behind them. <...>
The small becomes the dreadful and immense!³³

В рассуждениях медиума виден скепсис относительно антропоцентрической модели мира. Своммердам, датский ученый XVII века, известный своими опытами с микроскопом, высказывает парадоксальную для своего времени и актуальную для XIX века мысль о

том, что человек не есть венец творения, что он — песчинка, затерявшаяся между двумя бескрайними мирами — микромиром, открывшимся его взору под микроскопом, и миром звезд и планет, открытым Галилеем:

Когда перед глазами Галилея
Мерцали серебристые светила —
Не трепетал ли он, подобно мне,
Когда в стекле передо мной открылись
Не хладные красы небесной бездны,
Но буйный рой едва приметных тварей,
Окованных бронёю василисков,
Которые самим себе — как знать? —
Не кажутся ли — даже молвить страшно —
Тем микрокосмом, коим мнит себя
И Человек, чьей гордости тщеславной
Обидно бесконечность находить
И в крохотном, не только что в великом?³⁴

Еще одна общая деталь — аналогии с насекомыми. Викторианская литература то и дело обращается к образу насекомого, чтобы через него описать те или иные свойства человека. Достаточно вспомнить поэзию Теннисона или развернутые сравнения Дж. Элиот в романе «Сайлас Марнер», например, сравнение ткача с пауком или упоминание насекомых непосредственно в поэме «М-р Сладж, “медиум”». В поэме Эша ученый отмечает множество параллелей между царством насекомых и людей: образы муравьиных колоний, плодоносящих муравьиных королей, мух-поденок; метаморфоза бабочки подводят ученого к выводу на грани ереси о малости и незначительности человека в универсуме. Поиски первичной материи («Prima Materia, Nature's shifting shape / Still constant in her metamorphosis») Своммердамом имеют немало общего с изысканиями доктора Лидгейта в «Миддлмарч».

Поэма «Духами вожденный» непосредственно связана с викторианской эпохой, одержимой спиритизмом, и с биографией Браунингов. Известно, что спиритизм был одной из немногих точек преткновения между Робертом Браунингом и Элизабет Барретт: она верила в возможность контакта с потусторонним миром через медиума, тогда как ее супруг принимал идею контакта, но был очень критически настроен в отношении конкретных медиумов и всего, происходящего во время сеанса. Отношение Браунинга к модному увлечению отразилось в поэме «Мистер Сладж, “медиум”», в которой м-р Сладж раскрывает перед своим собеседником (и перед читателем) все хитрости и уловки своей профессии. Сюжет откровенного разговора и характер циничного медиума переехали в поэму Эша с некоторыми

изменениями. Главные действующие лица в его произведении — женщины — профессиональный медиум и ее ассистентка, исповедь м-ра Сладжа перекроена и пересказана на женский манер. Если у Браунинга главное то, как «профессия» Сладжа выражает несовершенство и противоречия викторианского общества, то у Эша центр смещается во «вторичную» область: как викторианское патриархальное общество лимитирует место и роль женщины. Эта ограниченность выразилась и в эксцентричном и вызывающем названии поэмы, взятом из стихотворения Джона Донна «Алхимия любви» («Love's Alchemy»), где женщина сравнивается с одержимой мумией³⁵. Рационализм и механистичность «холодного мира объектов» сводит женскую индивидуальность к функции бессловесного предмета:

Ты, верно, знаешь — Женщины бессильны
В том хладном мире, где всем правит Разум,
Где все измерено и механично.
Там мы — предметы, штучки, безделушки,
Цветы, без корня ставимые в вазы,
Чтоб день процвести и сгнуть³⁶.

Сфера иррационального предстает чуть ли не единственным прибежищем для женской интуиции, интеллекта и амбиций, а уловки и обман медиумов — как искусство и, с другой стороны, как ответная реакция на низкий общественный статус. В характерной для Браунинга манере квази-викторианская поэма о спиритизме совмещает критику и оправдание морали того периода: медиум выкладывает секреты «кухни» спиритизма, чтобы читатель ее осудил, и объясняет причины подобного поведения, чтобы читатель ей посочувствовал. В целом, все исторические и мифологические поэмы Эша пронизаны викторианскими мотивами и проблемами, местами они почти дословно повторяют тексты Роберта Браунинга. Однако за викторианским фасадом кроется проблематика двадцатого столетия — разрушение антропоцентрической парадигмы, наступление феминизма.

Байетт и сама признает, что «Обладание» не является просто «невинным воскрешением голосов ради чистого удовольствия воссоздать ритм викторианской поэзии»³⁷. Одна из центральных «викторианских» поэм книги — «Мелюзина» Кристабель ЛаМотт — была написана до романа в качестве поэтической иллюстрации к феминистской дискуссии о женском образе, не совпадающем с архетипами матери и девы. Байетт использовала сюжеты бретонских мифов, а также хроники французского монаха Жана Арасского, переложив этот материал на образный язык поэзии Китса и «Потерянного рая». Мелюзина и Ламия — существа одного круга, они обладают могуществом, недоступным людям, но не достаточным, чтобы найти себе

место в верхнем или нижнем мирах. Отсюда их двойственная природа, их способность превращаться в рептилию и, как следствие, бесприютность, одиночество. Во вступлении к поэме автор сравнивает формы сверхчеловеческой власти, сложившиеся в европейской патриархальной культуре. Ангелы и другие небесные силы связаны с Богом и традиционно ассоциируются с мужским началом, они являются инструментом Божественного закона и порядка. «Но как только власть принимает женское обличье, она наказана» («But let the Power take a female form / And 'tis the Power is punished»³⁸), — Медуза Горгона, Сцилла, Гидра, Сфинкс, феи, ламии — не имеют устойчивой формы и влияния, они, как правило, идут вразрез с установленным законом и вообще отлучены от Создателя. Нина Ауэрбах подчеркивала в своем исследовании образа женщины в викторианскую эпоху, что ангелы и демоны, ранее представлявшие в мужском обличье, начинают тяготеть к женскому началу, как только религия вступает в полосу кризиса³⁹. Викторианская дихотомия мужского и женского начал в феминистской поэме Байетт усилена тем обстоятельством, что единственный путь для этих существ в сферу Божественного порядка лежит через брачные узы с человеком. Иными словами, даже смертный мужчина превосходит прекрасных женственных монстров тем, что он более угоден Богу. Мелюзина в поэме ЛаМотт встречает рыцаря Раймондэна и выходит за него замуж, но когда он случайно застает супругу в ее подлинном облике полудевы-полурыбы-полузмеи, их гармоничный брак рушится, она обращается в дракона и улетает, навеки исключенная из мира Божественного милосердия.

Печальная судьба Мелюзины высвечивается особенно рельефно с помощью стилистики Китса. Эпизод встречи Раймондэна и Мелюзины отсылает читателя к балладе «La Belle Dame sans Merci», в которой рыцарь попадает в смертельную ловушку прекрасной девы. Однако дальнейшее развитие сюжета — выяснение истинной природы Мелюзины и ее уход — идет по линии «Ламии». Использование претекстов — стихов Китса, исторических хроник французского монаха, бретонского фольклора в случае ЛаМотт, поэзии Джона Донна и Милтона в случае Эша — часть вентрилоквистской программы Байетт, ведь «викторианцы не были только викторианцами: они читали свое прошлое и воскрешали его»⁴⁰.

В другой поэме ЛаМотт «Город Ис» («The City of Is») рассказывается о затонувшем городе, где живут только женщины. Городом управляет волшебница Дауд, которая воспротивилась воле своего отца осушить земли, где живет его народ, и за своенравие была наказана — ее город был затоплен Океаном, мужчины утонули, а оставшиеся в подводном городе женщины стали прозрачными, как медузы. В одном из приведенных отрывков описывается эпизод, когда Дауд с помощью чар оставляет своего любовника с собой в замке во время начавшегося наводнения, чтобы тот не мог спастись. Много-

численные повторы, мотив роковых женских чар вновь отсылают читателя к балладе о Прекрасной безжалостной даме Китса и к поэме Колриджа «Кристабель». Во втором отрывке содержится описание жительниц подводного города — их прозрачные телесные оболочки, через которые просвечивают лабиринты кровеносных сосудов, «открытые чужому взору» в наказание и назидание за некие грехи. Тело женщины уподобляется телу воды, объемлющей и затонувший город, и людей, женская кожа сравнивается с прозрачной водой и стеклом, а к поверхности воды применяется метафора «кожи». Ассоциация водной стихии с женским началом приобретает у ЛаМотт особую прозрачность и сказочность: если Океан связан с мужским началом и карает жителей города, то просто вода становится их пристанищем, утробой и хрустальным гробом одновременно, где женщины могут чувствовать себя в безопасности. В проницаемости женских тел для взора есть странная эротичность, граничащая с уродливостью, как и в женщине-змее. В викторианской литературе тема воды в связи с женским началом встречается не часто, однако тема наводнения и гибели в воде есть у Дж. Элиот в «Мельнице на Флоссе», где Мэгги пытается спасти своего брата и оба тонут. У Теннисона Леди из Шалотт уплывает из своего замка и умирает в лодке на реке. Гораздо больше сюжетов с женщиной и водой в викторианской живописи. Тема женской греховности, помещенная в контекст романской культуры (название города Ис — переименованное Paris; отец ЛаМотт родом из Бретани и занимается бретонской мифологией, легшей в основу поэмы; сама ЛаМотт уезжает в Бретань, чтобы родить там своего внебрачного ребенка), звучит как ироничная аллюзия на роман Фаулза.

Отдельные стихи ЛаМотт, рассыпанные по всему роману, ближе по стилю к поэзии Эмили Дикинсон⁴¹. Они так же лаконичны — в две или три строфы четырехстопного ямба, перебиваемого то и дело трехстопным стихом, — загадочны и самобытны. Стих ЛаМотт более отшлифован — у Дикинсон он ершистый, менее отточенный по форме. Однако, как и ее американская предшественница, ЛаМотт владеет даром видеть в самом повседневном необычное. В ее стихах обыденные вещи трансформируются в символы: как, например, детская куколка, женская перчатка или уборка и приготовление дома к приходу некоего Гостя. Мистическая атмосфера — «домашняя мистика» («domestic mysticism»), как ее называют в одной критической псевдо-статье романа, — в поэзии ЛаМотт близка к настроению стихов Дикинсон. В немалой степени этому способствует мотив смерти. В стихах Дикинсон он возникает, как горизонт, к которому постоянно устремляется взгляд поэтессы. Байетт в романе внесла этот мотив в стихи ЛаМотт как перспективу, с которой имеют дело персонажи ее стихов: кукла, хранящая тайны умерших людей, лирическая героиня, готовящая белый покров к приходу Гостя, Кумейская Сивил-

ла, мечтающая о смерти, мужчины и женщины, которые обречены на разные виды смерти для тех и для других («Men may be martyred»). Еще сильнее сближает вымышленную и настоящую поэтессу тема осознанного затворничества. Они тщательно охраняют, пестуют и воспевают свою отгороженность от привычного мира, устроенного по патриархальным принципам. Женщины города Ис остаются жить под водой подальше от мужской земной реальности; Мелюзина вынуждена прятать свою сущность под женской внешностью от людей и от своего мужа, ее «разоблачение» снова делает ее одинокой; почти все персонажи стихов ЛаМотт рассматриваются с точки зрения их возможности что-то скрывать и хранить. Маргинальность женщин предстает как путь к своему «я», как средство развития и сохранения женской индивидуальности в неблагоприятных для этого условиях мужского миропорядка.

Тема отгороженности еще сильнее проступает в сказках, принадлежащих «перу» ЛаМотт, — «Хрустальный гроб» («The Glass Coffin»), «Порог» («The Threshold»), «Сказка, рассказанная Года» («Gode's Story»). В «Хрустальном гробе» пародируется известный сюжет о Спящей Красавице. Спящая принцесса отодвинута на периферию повествования, главным действующим лицом становится простой портной, путешествующий в поисках работы и вызволяющий красавицу из многолетнего хрустального заключения. В сказке Байетт опровергается традиционная схема женитьбы, которой завершается сказка Шарля Перро. Все герои остаются независимыми и одинокими: принцесса не выходит замуж за спасшего ее портного, а предпочитает жить в замке вдвоем со своим братом; портной получает придворную должность и возможность безбедного существования. В сказке доминирует образ заключения, остановки жизненного потока: колдун, живущий в глухой чаще и предлагающий портному ключ от тайны, пещера, где портной находит хрустальный гроб с принцессой, и ее замок, уменьшенный до игрушечных размеров и помещенный под стеклянный колпак. Выбор принцессы жить с братом ничего не меняет в ее судьбе и, по сути, является вариантом хрустального сна. Хрустальный гроб становится метафорой бытия, застывшего в своем расцвете, как и греческая урна в известной оде Китса.

В «Пороге» Байетт использовала небольшое исследование Фрейда, посвященное сюжету о трех девах. В фрейдовской трактовке они олицетворяют три женские ипостаси: мать, возлюбленную и смерть, и герой всегда выбирает последнюю из них⁴². Главный герой байеттовской сказки — рыцарь, путешествующий в поисках Травы Покоя для своего отца. Он подходит к сказочному порогу и встречает трех волшебных дев с ларцами, представляющих три разных аспекта судьбы: богатство, любовь и смерть. Девушки предлагают юноше выбрать одну из них и он выбирает себе деву-смерть, которая обещает ему то, что он ищет. Таким образом, Байетт сохраняет в своей

сказке традиционный сюжет и усложняет повествование, вводя туда подробное описание девушек, напоминающее по своим деталям женские персонажи с картин прерафаэлитов.

В третьей сказке, рассказанной якобы бретонской крестьянкой Годе, речь идет о дочери мельника, влюбленной в моряка. От долгого ожидания любимого и от его равнодушия она угасает. После ее смерти моряк пытается последовать за ней в иной мир, но вынужден дожидаться своего смертного часа. Смерть в этой сказке приходит в облики ребенка, как в сказке О. Уайльда «Великан-эгоист».

Все три сказки объединяет идея выбора и смерти: герои в них имеют возможность выбирать между несколькими вариантами развития их судьбы, и сознательно или бессознательно они выбирают смерть. Финальная картинка в сказке «Хрустальный гроб» имеет только видимость традиционного счастливого конца; по сути, она знаменует образ неизменности, статичности бытия — принцесса и ее брат продолжают жить в замке вместе, как и до ее заключения в гроб, портной остается один, как и до встречи с принцессой, меняется только его финансовое положение, которое в то же время лишает его возможности путешествовать, то есть отнимает динамику. Статичность сюжета эквивалентна остановке, смерти.

Мысль о смерти очень занимала викторианские умы в том аспекте, который касается посмертного состояния, жизни-после-смерти. Этому посвящен обширный массив религиозно-дидактической литературы, сформировавшей образ смерти в воображении викторианцев⁴³, который предшествовал одной из центральных поэм эпохи «In Memoriam» и поэзии Браунинга⁴⁴. Байетт придает этой теме иное направление: смерть в сказках квази-викторианской феминистки призвана пресечь всякую возможность соединения мужчины и женщины. Смерть выполняет важную социальную функцию — подрывает институт брака, тогда как в сказках Диккенса, МакДональда, Уайльда смерть мыслится как событие, необходимое для попадания в рай или ад — в пределе, как возможность встречи с Христом. Сказки, созданные во времена королевы Виктории, наполнены христианской моралью, и от этого им свойственна притчевость, дидактичность. Сказки ЛаМотт, напротив, лишены христианского морального подтекста — они ближе к языческим мифам, где важны не моральные качества героя, а мощь и неотвратимость судьбы. Судьба связана со смертью напрямую: в любых своих вариантах — роковых и счастливых — она ведет к смерти. Последние две сказки, «Порог» и «Сказка Годе», восходят к бретонскому фольклору, где судьба представлена в образе волшебных девушек в белых платьях. Идея смерти как чего-то желанного связана у Байетт с размышлениями Фрейда, выраженными им в поздних работах, о том, что все живое стремится к своему изначальному состоянию до рождения, к стазису, к смерти⁴⁵.

Вернемся к начальному тезису Байетт о возможности услышать голоса умерших викторианцев путем «записи викторианских слов в викторианских контекстах в викторианском порядке и сохранив викторианские связи одного слова с другим». Данная техника опирается на воспроизводство лексико-синтаксической структуры. Здесь есть много общего с техникой ритуала, то есть предполагается, что точный повтор формальных элементов должен ввести в определенное семантическое пространство. Можно сказать, что в случае с романом «Обладание» это отчасти подтвердилось, о чем свидетельствует признание Байетт в том, что стихи в книге писались сами собой, как будто кто-то водил ее рукой. Однако речь идет о том, чтобы не просто услышать их голоса, а услышать так, как слышали сами викторианцы, без учета поствикторианского опыта, как будто находясь на одном с ними историческом горизонте. Ю.М. Лотман считал это возможным: «Будучи включено, как и сознание воспринимающего субъекта, в объективный ход истории, художественное произведение живет жизнью истории. Поэтому, утраченное как живое читательское чувство, пушкинское восприятие “Евгения Онегина” вполне поддается исследовательскому реконструированию. Читая Пушкина, мы не можем забыть исторических и литературных событий последующих эпох, но вполне сможем сконструировать сознание, которому эти события неизвестны. Конечно, это будет приблизительная модель»⁴⁶. Лотмановское утверждение можно соотнести и с рассматриваемой книжкой Байетт. Писательница конструирует голоса людей, которые вобрали в себя характерные особенности викторианской эстетики и отлились в образ викторианского сознания, как его представляет себе образованный и чуткий читатель конца XX века. Вместе с тем она признает, что в ее книге нет «невинного воскрешения голосов ради чистого удовольствия воссоздать ритм викторианской поэзии» и сама указывает на свое участие в феминистской дискуссии. Байетт не говорит ничего такого, о чем не говорили бы сами викторианцы, но она по-другому расставляет акценты. Она вычленила и усилила те области викторианского дискурса, которые в середине XIX века были только намечены и отнюдь не являлись ведущими. Помимо «больных» викторианских вопросов, таких, как кризис веры, на первый план выходят темы феминизма и теории языка, то есть те вещи, которые во времена зрелого викторианства только входили в круг обсуждения и осмысления современников и еще не обрели статуса ключевых дискурсов, какими они стали позже. Практически, все псевдо-викторианские источники в романе, так сказать, развернуты в сторону феминизма. Байетт воссоздает викторианскую литературу подобно тому, как старинное здание реконструируют по сохранившимся чертежам: вид вроде бы прежний, а материалы и технологии уже совсем другие. Викторианцы в романе не те, которые жили в XIX веке, это уже викторианцы двадцатого столетия,

они «живут» и говорят одновременно в нескольких исторических пластах, в основном благодаря тому, что их мысли и взгляды в каких-то важных вопросах совпадают с интересами человека XX века.

Есть немало общего между принципами исторической реконструкции Байетт и Браунинга: и в том и в другом случае автор избирает вымышленное или реальное историческое лицо, чтобы вести дискуссию об актуальных проблемах. Браунинг обращается к драматическому монологу, а Байетт создает многоголосие. Браунинг пользовался только одним персонажем, как перчаткой, чтобы оживить его, — многоголосие Байетт позволяет реконструировать не конкретного человека, а эпоху.

4

В романе-диптихе «Ангелы и насекомые» («Angels & Insects», 1992) Байетт отходит от вентрилоквизма и обращается к иной технике исторической реконструкции — в ее основе не голоса викторианцев, а их биографии. Подобный подход к исторической реконструкции можно встретить уже у модернистов; так, Литтон Стрэчи в книге «Знаменитые викторианцы» писал: «Я попытался через посредство биографии представить современному взору некоторые викторианские образы»⁴⁷. Чтобы представить время королевы Виктории, Стрэчи выбрал биографии кардинала, генерала и женщины-подвижницы. За кардиналом Мэннингом стоит вся религиозная проблематика викторианского периода. Описание личности Томаса Арнольда и его педагогической системы отражает морально-этическую картину времени. Биография генерала Гордона является знаком имперских претензий Британии. Жизнеописание Найтингейл освещает новые течения в общественном сознании, направленные на изменение и утверждение статуса женщины. Элементы подвижничества в ее судьбе снова вводят читателя в область духовных исканий эпохи. В «Ангелах и насекомых» герой первой части («Morpho Eugenia»), Уильям Адамсон, совмещает в себе биографии викторианских естествоиспытателей — Уолтера Генри Бейтса (Walter Henry Bates) и Альфреда Рассела Уолласа (Alfred Russell Wallace), самостоятельно и одновременно с Дарвиным пришедшего к идее эволюционного развития в природе. Как и реальные викторианские прототипы (Бейтс и Уоллас), литературный герой у Байетт происходит из простой семьи, связан с методистской церковью, пробует себя на учительском поприще, становится любителем-энтомологом, проводит десять лет в джунглях Амазонии, собирает коллекции экзотических животных и насекомых; как Уоллас он чуть не погибает во время кораблекрушения и теряет всю партию перевозимых в Англию образчиков амазонской фауны, сохранив лишь свои записи. В образе Адамсона дается обобщенный тип ученого-естествоиспытателя середины XIX века.

При выборе персонажа немалую роль сыграло желание писательницы «спасти сложных викторианских мыслителей от современных упрощающих пародий, как у Фаулза и Литтона Стречи, и от пренебрежительных насмешек (особенно в адрес поэтов) Ливиса и Т.С. Элиота. <...> Я пишу об ученых потому, что они не тратят свое время на деконструкцию мира или теологические споры об абстрактных терминах»⁴⁸.

Появление реальных исторических персонажей или их заместителей — возможность для Байетт воскресить их язык и мироощущение. В «*Morpho Eugenia*» ученый-естественноиспытатель Адамсон вольно и невольно становится выразителем главных проблем и вопросов зрелого викторианства — о кризисе теологического мировоззрения, об антропоцентризме, о происхождении человека, об индивидуальности, о браке, об общественных классах. Для размышления над этими вопросами Байетт использует аналогию между сообществами насекомых и людей. Так, страсть Адамсона уподобляется животному инстинкту бабочки-самца, имение Алабастер — муравейнику. Социобиология возникла уже в XX веке; аналогии, характерные для XIX века, носили более локальный или персональный характер — например, сравнение человеческой жизни с метаморфозами бабочки у Теннисона, Эмили Диккинсон; уподобление муравьиной матки настоящей королеве у Метерлинка в его книге об общественных насекомых, олицетворение Природы с женщиной у Дарвина. В немалой степени на представления викторианцев о природном мире повлияла таксономия Линнея, разработанная с опорой на греческую классическую мифологию. Байетт синтезировала антропоморфные тропы, уже сложившиеся и складывающиеся в этот период, и новые знания в области биологии, чтобы ввести их в метаструктуры романа.

В романе есть тексты, связанные с эпохой, — как реальные, так и фиктивные. В первой части «Ангелов и насекомых» это цитаты из поэзии Бена Джонсона, Милтона, Браунинга, Теннисона, а также квази-викторианские источники: отрывки из дневника главного героя и его книжки о муравьях, часть сказки об Амуре и Психее, выдержка из теологического трактата, сказка. В отличие от «Обладания», где викторианские тексты составляют половину сюжета и являются единственным проводником голосов того времени, здесь все самое важное заложено в повествовании, точнее, в фигуре главного героя, а метаструктуры выполняют иллюстративную функцию. К нему тянутся и от него расходятся нити повествования, как в рыцарском романе или в произведениях романтиков. Вообще, «*Morpho Eugenia*» и персонаж (Адамсон), в частности, несут на себе отпечаток «Айвенго» Вальтера Скотта. Автор хотел придать своему герою норманнскую решительность и целеустремленность героев Скотта, тогда как семейство Алабастер воплощает англосаксонский тип⁴⁹. Одну из дочерей Алабастер зовут Ровена, есть также лошадь Айвен-

го. Влюбленность Адамсона в Евгению Алабастер освещена в соответствии с идеалом «викторианской романтической любви»: Адамсон влюбляется в Евгению с первого взгляда — его покоряет ее хрупкость, красота и незащищенность, которые он принимает вначале за чистоту и невинность. Сам герой сравнивает себя с рыцарем, попавшим в заколдованный замок. По законам рыцарского романа рыцарь призван спасти прекрасную даму. Однако в романе Байетт существующий в викторианском сознании идеал любви сталкивается с постдарвиновскими идеями о естественном отборе. Так, чистота Евгении оказывается фиктивной; речь идет не о ее, так сказать, личной чистоте, а о чистоте рода, которая поддерживается путем incesta между Евгенией и ее братом и несет в себе риск вырождения. В имени героини — «Eugenia» — благородная — заложена ссылка на идеи происхождения вида.

Повествование построено с использованием приемов, характерных для поэтики Теннисона. В своей статье о лирике Теннисона Байетт пишет о такой особенности его стихотворений, как стремление к расширению/разрастанию/превращению отдельной эмоции в «момент вечности», «фазу страсти»; о способности поэта достигать универсальности чувства в данный момент стихового времени⁵⁰. В «Ангелах и насекомых» Байетт использует аналогичную технику, но переносит ее в прозу. Например, в одном из эпизодов Смит показывает бабочек Евгении и те садятся на ее платье. Небесно голубое платье, усеянное живыми бабочками, как ковром, и застывшая от удивления и восхищения Евгения посреди цветочной оранжереи — такой он запоминает ее на всю жизнь. Этот эпизод откладывается и в памяти читателя; семантически он один из наиболее весомых в романе, поскольку несет в себе развернутую метафору. Бабочка сама по себе отражает суть характера Евгении — ее красоту и животную неосознанность. Более того, данная метафора имеет непосредственное отношение к самой сути романа. У бабочки есть крылья и способность летать, что роднит ее с ангелом, при этом она относится к животному миру. Так и человек викторианского периода, по мысли автора, видел самого себя: в его облике отразился Божественный замысел, но по своей сути он был еще не так далек от природного, животного мира.

В самом повествовании Байетт не делает попытки стилизовать викторианский язык, как в «Обладании» (или как Фаулз, имитировавший язык Харди и Теккерея в своем ретро-викторианском романе). Многие эпизоды написаны с современной точки зрения и с учетом современных знаний — например, размышления Адамсона о раздвоении его сознания, описания других культур, эротические сцены из брачной жизни главного героя. Поэтика романа тоже содержит в себе много того, чего нет не только в викторианских образцах, но даже и предшествовавших книгах А.С. Байетт. Речь идет о мифе и

сказке, отсылки к которым автор вводит в тропы. Некоторые ключевые эпизоды романа (например, эпизод, где бабочки садятся на платье Евгении Алабастер) сами уподобляются сказке за счет яркости и красочности описания. Своеобразная поэтика, проникнутая мифом и сказкой, насыщенная красочными эпитетами, выдает современного автора даже в «викторианских» отрывках.

Во второй части «Ангела супружества» повествование сосредоточено на биографии Эмили Теннисон и ее брата Алфреда Теннисона. Центральным персонажем здесь является сестра поэта. Женская биография определяет совсем иную структуру этой части. Если в первой части произведения есть только одна сюжетная линия — Уильяма Адамсона, то во второй сюжет становится многолинейным: помимо центральной биографической линии, которая сама по себе раздвоена (брат и сестра Теннисон), есть и другая, тоже раздвоенная линия — двух женщин-медиумов. Хотя каждая из линий проведена всезнающим повествователем, но повествование при этом ограничено знанием и восприятием главных действующих персонажей — как, например, в романах Дж. Элиот.

Можно предположить, что многолинейность этой части отражает многогранный и изменчивый образ женщины в викторианском сознании. Все три героини в силу разных обстоятельств выпадают из сложившегося под влиянием патриархальных взглядов клише «домашнего ангела» — верной, покорной и всепрощающей жены, существа, изначально менее совершенного и низшего по отношению к мужчине⁵¹.

Все персонажи этой части связаны темой утраты: Эмили и Алфред Теннисон теряют Артура Хэллама (жениха первой и близкого друга второго); муж одной из медиумов, моряк, не возвращается из плавания. Тема второй части — личные утраты — метафорически связаны с темой первой части — прежнего, до-дарвиновского взгляда на мир. Сложность самоидентификации человека в «Ангеле супружества», в которой план частной жизни неотделим от социального и метафизического планов, — характерная черта именно английского психологического романа. В отличие от французской автобиографической традиции, идущей от Руссо, где «я» выстраивалось в результате углубленного самоанализа как нечто обособленное, ограниченное собственными пределами, английская биографическая и автобиографическая литература старалась избежать исповедальной откровенности и эгоизма — «я» мыслилось в совокупности с другими «я»⁵². Для Алфреда Теннисона в романе «Ангелы и насекомые» смерть Хэллама ощущается как двойная, если не тройная утрата: кроме друга, поэт лишается на какое-то время веры в Бога и в самого себя; вместе с близким человеком из жизни поэта ушла часть его «я». Частичное восполнение утраты достигается через поэзию «In Memoriam», которая вводится авто-

ром в произведение с помощью обильных прямых цитат и через теннисоновские тропы, рассыпанные по всему роману (сравнение людей с насекомыми, метафора бабочки, метафоры хаотичной и неодолимой природы, образ Микеланджело). Поэма становится мысленным и вербальным путешествием поэта к самому себе и, в какой-то мере, двойником Артура Хэллама. Получается, что теннисоновская попытка воскресить мертвого друга и попытка современной английской писательницы реконструировать его биографию в романе имеют немало общего.

С темой утраты в роман входит тема спиритизма, мода на который совпала по времени с распространением в обществе идей Дарвина. В Англии спиритизм нередко воспринимался через призму идей Сведенборга, как в случае семьи Теннисон. Для женских персонажей в романе Байетт переживание и поиск утраченного проходит именно под знаком спиритических сеансов, участники которых пытаются вступить в контакт с духами ушедших людей. Так на новом уровне возникает аналогия с теннисоновской «*In Memoriam*»: элегические обращения в поэме ассоциативно связаны с магическими ритуалами спиритизма.

Однако для женщин в романе разговор с мертвыми — не конечная цель, а путь к новой цельности. Динамика и изменчивость женских персонажей у Байетт и инерционность мужских отчасти повторяют феминистскую критику викторианской литературы, но прежде всего передают авторскую полемику с викторианским мифом (восходящим к неоплатонизму) об активности мужского и пассивности женского начал. «Ангел супружества» продолжает и развивает важные темы «Обладания» — диалог с викторианской эпохой по поводу жизни и смерти, отношения к религии и феминизма.

В романе «Ангелы и насекомые» Байетт отходит от вентрилоквизма и обращается к биографизму. Викторианский мир реконструируется (вырастает) вокруг фиктивной или реальной биографии. Выбор биографии определен влиянием данной фигуры на сознание современников. Персонаж ученого-естествоиспытателя из первой части диптиха и поэта во второй передают культурные парадигмы викторианской эпохи. Через Уильяма Адамсона раскрывается реакция современников на меняющуюся картину мира, ярче всего воплотившаяся в поэме Теннисона. Через биографию в повествование проецируются характерные для этого времени дискурсы, проявляющиеся не только в диалогах между персонажами, но и в сквозных метафорах (например, бабочки или ангела). В романе прослеживается серия аналогий утраты и обретения: утрата близких и утрата старой системы мира, контакт с утерянным прошлым с помощью спиритизма и поэтического творчества. *Весь роман можно рассматривать как авторскую метааналогию воскресения поэтов прошлого и истории, как своеобразный спиритический сеанс.*

В повести «История одного биографа» («The Biographer's Tale», 2001) биография и биографический метод исторической реконструкции становятся главной темой авторской рефлексии. В повести сплетаются несколько реальных и фиктивных биографий. В начале дается псевдобιοграфия викторианского ученого Элмера Боула (Elmer Bole). Ее автором является некий Скоулз Дестри-Скоулз (Scholes Destry-Scholes), выпустивший на рубеже 50–60-х годов XX века три тома о жизни викторианца. В романе достаточно подробно описываются сами книги — иллюстративный материал, фотографии, стиль биографического повествования, однако обо всем этом читатель узнает со слов главного персонажа — молодого современного филолога Финеаса Гилберта Нансона (Phineas Gilbert Nanson), от лица которого ведется повествование.

Из его пересказа биографии Боула вырисовывается некий обобщенный портрет образованного и культурного человека викторианской эпохи. Автор помещает его в ряд реальных исторических лиц: «Боул был знаком со всеми — Карлейлом, Клафом, Палмерстоном, Джорджем Генри Льюисом и Джордж Элиот, Ричардом Уотсоном Диксоном, Суинберном, Ричардом Бёртоном...»⁵³ Таким образом, вымышленный герой становится частью исторической картины и наделяется качествами тех исторических фигур, с которыми он знаком. Так, Боул много путешествует по Востоку и Африке, исследует русла Днепра и Нила, добирается до Мадагаскара, проходит по Шелковому Пути и описывает все подробности своих путешествий и приключений в Судане, Австро-Венгрии, Финляндии, Венеции, Провансе, Константинополе, Истанбуле и Стамбуле в путевых дневниках. Среди викторианцев было немало заядлых путешественников, Ричард Бёртон был одним из них. Он побывал в Индии, в нескольких экспедициях по Африке, в Крыму и Солт Лейк Сити, в Бразилии, Дамаске и Триесте. После себя он оставил сорок томов своих путевых дневников. Это из его биографии взят эпизод с переодеванием: Бёртон посетил запретный город Мекку, переодевшись в араба, а Боул предпринимает опасное путешествие по восточным странам в одежде турецкого продавца книг, едет в Петербург под видом русского студента с факультета истории религий. Кроме уже упомянутых в «Ангелах и насекомых» естественных испытателей-путешественников, можно вспомнить Дизраэли, проехавшего через Испанию, Италию, Албанию, Левант и Египет; Сэмюэла Батлера, разводившего овец в Новой Зеландии и ездившего в Канаду; Раскина и Браунинга, проводивших много лет в Италии. Боул был знаком с Флоренс Найтингейл и Ричардом Милном; его визит в Крым и дипломатические поручения (секретные переговоры с Петербургом, Москвой, Каиром и Исфаханом) напоминают некото-

рые обстоятельства из биографии Бёртона, который был консулом в Бразилии, Дамаске и Триесте.

Безграничные познания Боула в самых разных областях, начиная с истории английской революции и кончая техникой изготовления византийской мозаики и турецких изразцов, как бы вобрали в себя интеллектуальную ненасытность и эрудицию викторианских прототипов: интерес Карлейла к биографии Кромвеля, художественные, издательские и дизайнерские таланты Уильяма Морриса, эстетическое восприятие и вкусы Раскина. Лингвистические способности Боула и его интерес к арабской эротической поэзии также заимствованы из жизни Бёртона: последний знал 25 языков и множество диалектов и был известен тем, что сделал переводы «Кама Сутры», «1001 ночи» и стихов из восточной эротологии, запрещенные цензурой. Переведенные Боулом финские, венгерские и турецкие сказки, как замечено в романе, неоднократно переиздавались, а его переводы восточной поэзии в какой-то момент превосходили по популярности фицджералдовские переводы рубайят Омара Хайяма. Литературные опыты Боула — его путевые дневники, его многочисленные романы, романы в стихах и лирика⁵⁴, в свое время популярные, но не попавшие в литературный канон, — все это звучит как «сборная» цитата из биографий Дизраэли, Карлейла, Сэмуэля Батлера, Суинберна, Уильяма Морриса. Детали частной жизни Боула имеют скандальный оттенок: в один и тот же год он дважды женился и жил на два дома. На Босфоре у него была жена-турчанка и три сына, названные по именам турецких поэтов; другая жена ждала его в Англии, где у них родилось три дочери, названные по именам цветов. Такая свобода поведения и противопоставление личных взглядов и чувств общественному мнению приближает образ Боула к биографиям Джордж Элиот и Джорджа Льюиса, Роберта Браунинга и Элизабет Барретт. Чувствуются также и литературные аллюзии на романы, где мужские персонажи оказывались в ситуации двоеженства: «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте, «Даниэл Деронда» Дж. Элиот.

Байетт выбрала наиболее яркие, характерные черты из того образа викторианца, который сложился в XX веке, и сконструировала из них своего современника Виктории — путешественника, ученого, авантюриста, поэта, писателя, критика, лингвиста, человека универсальных знаний, в общем, настоящего титана викторианской эпохи. Фактически, она сделала то, что осуществил в «Знаменитых викторианцах» Литтон Стрэчи — «представил образы викторианства перед современным взором»⁵⁵, но сделала это в духе постмодерна, подставив вместо исторического лица симулякр.

Для модернистов было важно развенчать самоуверенный, в чем-то помпезный, по-своему романтический и нравоучительный образ предшественников. Стрэчи прямо говорит об этом в биографии Флоренс Найтингейл⁵⁶, а его снисходительный тон и интерпретация ма-

териала не оставляют в этом никаких сомнений. На современного молодого человека, Финеаса Нансона, биография псевдовикторианца производит иное впечатление: его завораживает и увлекает полнота, разнообразие и цельность этого характера, еще больше его поражает мастерство биографа, который как будто перевоплотился в самого Элмера Боула и прожил с ним его жизнь. Биография Боула с самого начала оказывается вплетена в биографию главного героя. Более того, она меняет жизнь Нансона, который уходит из семинара по деконструктивизму и принимается за исследование биографии. Он отказывается от деконструктивистского расчленяющего подхода к вещам и выбирает биографию как цельный, созидательный тип мировоззрения. Нансон берется за исследование биографии биографа Боула — Дестри-Скоулза, умершего таинственной смертью в 1965 году. Как ему кажется, для него это возможность обратиться к жизни реального человека, исследовать реальные факты и вещи.

В процессе поисков реальных фактов и вещей в руки Нансона попадает несколько документов: тезисы Дестри-Скоулза к его лекции об искусстве биографии и принадлежащие перу Дестри-Скоулза фрагменты биографий Карла Линнея, Фрэнсиса Гэлтона и Генрика Ибсена. Данные фрагменты лишь часть биографических сведений, имеющих в романе. Другая часть содержится в библиографических карточках, составленных Дестри-Скоулзом, и фотографиях, которые попадают в руки молодого биографа. На карточках записаны выдержки из книг, переписки, статей и других письменных документов Линнея, Гэлтона и Ибсена, а также цитаты из биографий, написанных другими биографами, например из биографии Гэлтона, вышедшей из-под руки его ученика и последователя Карла Пирсона.

Выбор биографируемых и характер биографических фрагментов заставляет предположить, что автор занят не столько исторической реконструкцией, сколько рассмотрением внутреннего устройства личности, ее сознания. Во всех трех биографиях есть что-то неумовимо общее (это замечает и сам Нансон): отсутствуют имена тех, о ком пишется биография, вместо них стоят инициалы; повествование начинается произвольно, как будто продолжая уже начатый рассказ; нет упоминаний об исторической обстановке периода, все сосредоточено на событиях частной жизни, на внутренней жизни данной личности; через все три биографии проходит тема путешествий физических и внетелесных, магической трансформации человеческого «я», видений и экстраординарной работы человеческого сознания. Кроме того, все три человека связаны с идеей порядка, классификации: Линней разработал классическую таксономию растений, Гэлтон занимался статистикой, а Ибсен представлен в отрывке Дестри-Скоулза как великий знаток человеческой характерологии.

Биографии как будто сливаются в единый текст об одном и том же человеке; это ощущение усиливается неизменным во всех трех

текстах голосом биографа, его повествовательным стилем. Вместе с тем в каждом из фрагментов есть намеки на персону биографируемого, а именно конкретные события его жизни, названия произведений, цитаты из его книг, корреспонденции, высказывания, даже точное описание внешности и костюма. Так, в первом фрагменте описано путешествие в Лапландию, даны принципы таксономии растительного царства, есть фотографии рисунков растений и портрет молодого человека в саамском костюме (Линней). Во втором фрагменте речь идет об экспериментах на тему способности человеческого восприятия и путешествиях по Африке (Гэлтон). Третий фрагмент рассказывает о драматургии и содержит кусок драматического произведения (Ибсен). Как будто Нансону, а вместе с ним и читателю, предлагается отгадать загадку — определить по ряду признаков личность биографируемого.

Из троих именно Фрэнсис Гэлтон имеет непосредственное отношение к понятию «викторианец». Замечательный ученый, путешественник (маршрут его путешествий отразился в биографии Боула — он проехал по Восточной Европе из Вены до Константинополя, путешествовал по Африке в Судан через Египет, посетил Дамаск, Бейрут, Иорданию), автор множества научных статей и литературного произведения — утопии «Неизвестногде» («Kantsaywhere»). Фрэнсис Гэлтон доводился двоюродным братом Чарлзу Дарвину. В истории он остался прежде всего как создатель евгеники и разработчик статистических методов анализа. У него было много и других открытий: он первый составил специальные анкеты для анализа индивидуальных особенностей людей и возможности наследования интеллектуальных способностей; первый стал заниматься психометрией; он заложил основы научной метеорологии и разработал карту погоды, выдвинул теорию антициклонов, предложил способы идентификации личности по отпечаткам пальцев.

Выборка биографических данных о Гэлтоне в романе сфокусирована на его размышлениях о человеческом сознании, о том, что составляет сущность «я». В биографическом фрагменте Дестри-Скоулза много места уделяется описанию путешествия Гэлтона к озеру Нгами в Африке, его встречам с местными племенами, картинам чудовищной жестокости и бесчеловечности воюющих африканских племен, а также странным видениям Гэлтона. На карточках приводятся письма Гэлтона к Дарвину и письма Гэлтона и Дарвина в журнал «Nature» о пангенезисе, связанные со скандальным случаем, когда Гэлтон проводил эксперименты по исследованию наследственности, опираясь на положения Дарвина, и был раскритикован своим учителем. Есть отрывки из гэлтоновской книги «Искусство путешествовать» («The Art of Travel») и утопии «Неизвестногде», его заметки о своих экспериментах с комбинированными снимками («composites») и его разрозненные мысли о природе человека. Эти материа-

лы сопровождаются комментариями из биографии Гэлтона, написанной Карлом Пирсоном.

Образ человека, который встает из этой массы разнообразных сведений, во многом отвечает тому стереотипу викторианца, который отразился в образе Элмера Боула. Это совпадение — научные и литературные занятия, многообразие интересов и любовь к странствиям — составляет внешний, видимый план личности. Представленные биографические материалы позволяют проникнуть во внутренний мир реального ученого викторианской эпохи, отделить его от шаблона. Его всю жизнь интересовал вопрос о составе человеческой личности, о сходстве и различиях между людьми. Он считал, что человеческое «я» не является неизменным: можно говорить о серии разных «я», сменяющих одно другое. Человеческий организм он рассматривал как гигантскую колонию клеток, «обширную нацию» («a vast nation»), и его занимало, как «я» связано с этим сообществом. Аналогию с живым организмом он переносил на человеческое общество и на вселенную в целом, где миллионы «я» играют роль клеток, управляемые высшим разумом. В его утопии совершенное человеческое общество будущего мыслится как единый организм, а каждый человек представляется чем-то вроде матрешки, поскольку вмещает в себя будущие поколения и имеет за спиной многочисленных предков. Поиск границ между общим и индивидуальным, склонность к классификации привели Гэлтона к идее комбинированных снимков, когда несколько портретов накладывается друг на друга и делается финальный снимок, совместивший в себе все лица и представляющий обобщенный портрет, например, членов одного рода, семьи или представителей одного народа (в книге представлен один такой комбинированный снимок). Гэлтон пытался таким образом установить характерные черты того или иного социального типа подобно тому, как в природе каждый вид и подвид имеет набор определенных признаков. Тенденция переносить на человеческий социум биологические теории проявилась особенно отчетливо в период викторианства после публикации дарвиновских трудов. У Гэлтона это сопровождалось весьма сдержанным отношением к христианству.

Другая линия, по которой строится характеристика Гэлтона, — морально-этическая. Биограф Дестри-Скоулз отмечает его беспристрастное, с оттенком наблюдателя-исследователя, восприятие тех ужасов войны, свидетелем которых ему довелось стать. Он может подробно описать зверства африканских племен в письме и, не выражая никаких личных чувств к увиденному, перейти к обсуждению своих повседневных дел. В биографии Пирсона отчетливо ощущается глубокая симпатия и пиетет в отношении Гэлтона. Пирсон выделяет неизменно уважительное и дружелюбное отношение Гэлтона к Дарвину, несмотря на нападки последнего во время упомянутого скандала, способность Гэлтона отрешиться от личных обид и оцени-

вать личность учителя в соответствии с ее масштабом. Биограф с глубоким уважением относится к высочайшему профессионализму Гэлтона в научных разработках.

Фрэнсис Гэлтон показан как представитель своего времени, неслущий многие черты, характерные для мировоззрения этой эпохи. Но поскольку это выдающийся ученый, он способен сам менять образ своего времени, влиять на развитие и перестраивать свою духовную среду. Как представитель определенного исторического периода он динамичен, подобно тому как в его представлении динамично и разнообразно человеческое «я». Образ Гэлтона в романе можно сравнить с комбинированным снимком, где в едином пространстве слились биографии разных авторов, посвященные английскому ученому, и реальные исторические лица — Дарвин, Гэлтон, Линней, Ибсен. В сущности, Байетт выявляет технику создания стереотипов, так как комбинированный снимок является именно вариантом стереотипа.

В отличие от готового, гладкого и последовательного рассказа о жизни Элмера Боула, биографии трех реальных человек — шведского ученого XVIII века, английского ученого и норвежского драматурга XIX века — воссоздаются из разрозненных фрагментов и обрывков данных, так сказать, на глазах читателя. Все биографические материалы приходят к Нансону в разрозненном виде. Бумаги с биографиями Линнея, Гэлтона и Ибсена перемешаны и не пронумерованы, так что молодому биографу приходится самому классифицировать обрывки текста и складывать из них связанное повествование. Другая часть биографических данных попадает к Нансону как часть архива Дестри-Скоулза и представляет собой чемодан, в котором собраны всевозможные, порой самые неожиданные вещи (например, набор инструментов для лоботомии или мешочек с разноцветными стеклянными шариками) и документы. Библиографические карточки и фотографии хранятся в коробке из-под обуви.

Эту ситуацию можно рассматривать как пародию на сатирическую автобиографию «Sartor Resartus» (1833) Томаса Карлейла. В ней издатель, попросивший известного немецкого профессора Диогенуса Теуфельсдрёка из Вейснихтво (Diogenus Teufelsdröckh from Weissnichtwo⁵⁷) переслать ему автобиографию, получает по почте посылку с шестью бумажными свертками, названными по шести знакам Зодиака. Вместо связной и обстоятельной автобиографии выдающегося философа он находит в них груды самых разнородных документов с заметками профессора на самые разные темы. Издатель вынужден сам по отдельным автобиографическим фактам и деталям, просочившимся в бесформенный материал, выстраивать автобиографию профессора. Получившаяся автобиография весьма неоднозначна, что прекрасно осознавал сам Карлейл. С одной стороны,

она написана, можно сказать, подделана другим лицом. Показать выдуманный, фиктивный характер литературы, ее вымышленность и оторванность от реальности входило в планы Карлейла. Реальность, стоящая за литературным произведением, по его глубокому убеждению, всегда оставалась сложнее, глубже и поучительней⁵⁸. С другой стороны, получившийся автобиографический опус отражает в общих чертах биографию самого Карлейла. В этом проявилась мысль Карлейла о том, что любое литературное произведение — от мировых шедевров до бульварного романа — по своей природе биографично, то есть отражает личность автора. Более того, для полного понимания какого бы то ни было литературного источника или философской теории необходимо знать биографию ее создателя. Любой интеллектуальный продукт мыслится как часть своего создателя, и для лучшего понимания того или иного высказывания требуются сведения об авторе. По мысли Карлейла, любая дискуссия так или иначе сводится к человеку, поскольку человеку (тут Карлейл ссылается на высказывание Гете) в действительности интересен только человек; «биография по своей природе является наиболее универсально полезной и приятной из всех вещей: в особенности биография выдающихся личностей»⁵⁹.

Название романа «Sartor Resartus» буквально означает «перешитый портной» («tailor retailored»), а это можно понять по-разному — и как симулированную автобиографию, и как духовную перестройку, переделку главного героя, отразившуюся в его автобиографии.

Перед Нансоном, как и перед издателем в книге Карлейла, стоит задача упорядочить и интерпретировать полученные вещи. Порядок и классификация как форма этого порядка оказываются центральной проблемой человеческой жизни, с которой сталкивается главный герой и которая проникает во все сюжетные узелки и повороты. Все реальные биографии в повести отобраны с учетом связи биографируемых с идеей порядка. Создание биографии представлено как искусство отбора и интерпретации фактов; весь роман Байетт можно рассматривать как художественную иллюстрацию этого тезиса.

В свою очередь, механизм интерпретации сложен; он включает в себя не только логику, но и работу воображения, и мировоззрение биографа. В романе глубоко и заинтересованно обсуждается одно из центральных постмодернистских положений о невозможности объективной репрезентации реальности. Для Байетт это «больной» вопрос, на который она пыталась ответить в «Обладании». В «Истории одного биографа» эта проблема освещается с нескольких сторон.

Во-первых, одна из сложностей биографического исследования состоит в различении фактов и вымысла. Биографии в романе наравне с действительными фактами содержат выдуманные сведения. В тексте они окружены разными намеками на их фиктивность и постепенно выясняется, что это фабрикация самого Дестри-Скоул-

за: например, внетелесное путешествие Линнея к Мальстрёму оказывается пастишем на рассказ Эдгара Аллана По; пребывание Гэлтона на берегах озера Нгора не находит документального подтверждения в других источниках, а его жуткие видения расчлененных тел слишком похожи на картины сюрреалистов; сцена из драмы в духе Ибсена, завершающая биографический фрагмент о нем, является авторской имитацией его драматургического стиля. В биографии Элмера Боула также возникает череда эпизодов, которая заставляет усомниться в подлинности биографических фактов. Так, появляется мотив утери и чудесной находки рукописей: Боул якобы находит утерянные путевые дневники знаменитого турецкого путешественника XVII века и издает их перевод, Дестри-Скоулз находит переписку английской жены Боула с ее подругой. Перевод турецкого манускрипта является скорее всего мистификацией. (Кстати, упомянутый турецкий путешественник, Эвлия Челеби (Evliya Çelebi), реально существовал и был известен тем, что нередко смешивал в своих дневниках фантазию и действительность.) Столь же гипотетична и судьба детей Боула. Биографическое исследование приобретает черты детективного расследования, на что указывают упоминания биографической работы А.Дж.А. Саймонса (названного в романе Саймондсом) «Поиски Корво» (Symons A.J.A. «The Quest for Corvo», 1934), написанной в форме детектива.

Во-вторых, Нансон неоднократно возвращается к расхожей в постмодернистской критике мысли о том, что биография является скрытой автобиографией. В то же время его попытки узнать биографию Дестри-Скоулза оказываются безуспешными по причине отсутствия фактов и вещей, то есть каких-то следов его жизни. Кроме биографии Боула, биографических заготовок и чемодана с документами у него ничего нет. Реальность и вещественность жизни, которой Нансон так искал, оборачивается пустотой. Вместо биографии биографа он пишет автобиографию, попадая в замкнутый круг постмодернистского нигилизма: подлинная, правдивая биография невозможна, поскольку реальность, «означающее» ускользает от нас, а постижению реальности мешает наша субъективность.

Обращение в этой критической ситуации к викторианской традиции помогает и главному персонажу, и автору «обрести почву под ногами». Вера Карлейла в истинность Реальности, ее первичность и полноту, в ценность человеческой личности и самой жизни, в ее осмысленность и богатство — все это повлияло явно и неявно на решение Финеаса Нансона оставить бесплодные искания и обратиться к реальной жизни. Его *vita puova* в общих чертах уподобляется биографии Элмера Боула: он заводит два любовных романа, начинает путешествовать по свету, участвует в исследованиях поведения пчел и жуков. Полнота и упорядоченность входят в его в жизнь вопло-

щенные в его любовнице по имени Фулла Бифильд (Fulla Biefeld; «full» — полный), современном таксономисте-энтомологе. Имя «Фулла», как понимает позже главный герой, принадлежит одной из богинь скандинавской мифологии, помощнице Фригги, которая охраняла леса, сады и пчелиные улья. Повесть оканчивается цитатами из Браунинга, Теннисона, Овидия и Филипа Сидни и утверждением Нансона, что реальность остается неизмеримо ярче и полнее любого поэтического описания.

Подытоживая все вышесказанное, следует сказать, что миф о викторианской женщине исчерпал свой литературный потенциал. Он перестал играть ведущую роль в современных реконструкциях викторианской эпохи и сдвинулся на периферию проблематики. Об этом говорят не только романы А.С. Байетт, где хронологически эта тема отступает перед другими проблемами исторической реконструкции, но и другие произведения, упомянутые в статье. Основным методом художественного воссоздания эпохи в творчестве Байетт последнего десятилетия становится биография. Биография рассматривается как почти идеальный способ исторического повествования, который, с одной стороны, фиксирует жизнь отдельного человека в его уникальности, с другой, позволяет отразить, как в капле воды, историческую среду и все, что роднит биографируемого с его временем. Главная проблема, которая встает перед писательницей в биографических реконструкциях, — это соотношение частного и общего, их взаимодействие и разграничение. Образ конкретного человека в таком контексте приобретает свойства стереотипа, а автор вынужден балансировать на грани между необходимостью показать «лицо» эпохи, типичные образы этого времени и риском подпасть под влияние существующих шаблонов. Байетт находит для себя выход в том, что она выбирает для своих исторических реконструкций фигуры ученых и художников. Персоналии творческих личностей позволяют показать не только портрет эпохи в его статике, но и представить динамичный образ развития, проходящего через биографии выдающихся людей.

Примечания

- ¹ См.: *Bergonzi B. Feminism and femininity in The Princess // The Major Victorian Poets: Reconsiderations / Ed. by I. Armstrong. L., 1969. P. 49.*
- ² *Auerbach N. Woman and the Demon. The life of a Victorian Myth. Harvard Up, Cambridge, etc., 1982. P. 1.*
- ³ В этом выразилась не столько полемика Фаулза с викторианским мифом, сколько специфическое мировоззрение автора, склонного смотреть на мир через призму архетипов. Превосходство женского начала над мужским — один из элементов фаулзовской архетипической системы: «Женские характеры в моих книгах доминируют над мужскими. В мужчине мне видится что-то искусственное, тогда как женщина — это реальность; один представ-

- ляет собой холодную идею, другая — живой факт» (*Fowles J. Notes on an Unfinished Novel // Fowles J. Wormholes. Essays and Occasional Writings. L., 1999. P. 26*).
- 4 *Byatt A.S. On Histories and Stories. Selected Essays. Harvard UP, 2001.*
- 5 *Ibid. P. 78.*
- 6 *Ibid. P. 103.* Интересно сравнить это с высказыванием Фаулза: «Не старайся написать что-то, что забыл написать один из викторианских романистов; скорее, что-то, что один из них не смог написать» (*Fowles J. Notes on an Unfinished Novel // Fowles J. Wormholes. P. 17*).
- 7 См.: *Byatt A.S. On Histories and Stories. P. 102.* Упомянутая книжка: *Meredith M. More than Friend: The Letters of Robert Browning to Katharine de Kay Bronson. Armstrong Browning Library of Baylor University and Wedgstone Press, 1985.*
- 8 *Byatt A.S. Precipice-encurled // Byatt A.S. Sugar and other stories. L., 1987. P. 187.*
- 9 *Browning R. & Barrett E. The Courtship Correspondence / Ed. by Daniel Karlin. Oxford, N.Y. 1990. P. 5.*
- 10 *Byatt A.S. Precipice-encurled. P. 191.*
- 11 *Ibid. P. 191.*
- 12 *Ibid. P. 191–192.*
- 13 Вот цитата из известного письма Китса Ричарду Вудхаузу от 27 окт. 1818 г.: «a poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity — he is continually in for — and filling some other Body — The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute — the poet has none...» (*Keats J. The Complete Poems / Ed. by John Barnard. Harmondsworth, 1988. P. 5470*). Ср. с вышеприведенной цитатой из Байетт: «...the fitting, the infiltrating, the inventing the self of another man or woman, explored and sleekly filled out...».
- 14 См.: *Peterson L.H. Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation. Yale UP, 1986.*
- 15 Письмо Р. Браунинга от 11 февраля 1845 года (*Browning R. & Barrett E. The Courtship Correspondence*).
- 16 См.: *Byatt A.S. Choices: On the writing of Possession // http://www.asbyatt.com/oh_Possess.aspx.*
- 17 *Ibid.*
- 18 См.: *Byatt A.S. On Histories and Stories. P. 43–46.*
- 19 *Ibid. P. 46–47.*
- 20 *Browning R. & Barrett E. The Courtship Correspondence. P. 1.*
- 21 *Byatt A.S. Choices: On the Writing of Possession.*
- 22 Цит. по: *Ian J. Browning's Major Poetry. Oxford, 1973. P. 112.*
- 23 *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning, 1845–1846 // <http://www.gutenberg.org/files/16182/16182-h/16182-h.htm>*
- 24 Ханп.: «You are to know too — or maybe you are not — how should I say this, to you with whom my acquaintance is too recent — and yet if not to you, to whom — and I have just written, one must keep truth, and this is so central a truth — you are to know then, after all, for I must take my courage in my hands — that your great poem *Ragnarok* was the occasion of quite the worst crisis in the life of my simple religious faith, that I have ever experienced, or hope to experience» (*Byatt A.S. Possession. P. 159–160*). Ср.: «If you hate writing to me as I hate writing to nearly everybody, I pray you never write — if you do, as you say, care for anything I have done. I will simply assure you, that meaning to begin work in deep earnest, begin without affectation, God knows,— I do not know what will help me more than hearing from you,— and therefore, if you do not so

- very much hate it, I know I shall hear from you — and very little more about your “tiring me”» (The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett. 1845–1846).
- 25 «<...> Потребность записывать слова — то есть, конечно, записывать увиденное, но и слова тоже, в первую очередь слова: они вся моя жизнь, вся жизнь — так вот, эта потребность — она сродни тому, что испытывает паучиха, отягощенная бременем шелка, из которого ей должно плести нити; шелк — это жизнь ее, кров, спасение, это снедь ее и питье, и если шелковую сеть повредят, оборвут, что еще останется паучихе, как не приняться вновь за плетение, не взяться сызнова за сооружение сети? “Она, — скажете Вы, — существо терпеливое”. — Да, терпеливое. — “И притом дикое”. — Такова ее натура. Она должна плести, понимаете? Иначе она умрёт от преизбыточества», — пишет Ламонт в письме Падубу (*Byatt A.S.* Обладать // <http://www.litportal.ru/genre39/author1677/read/page/1/book9058.html>).
- 26 Там же.
- 27 Там же.
- 28 Из письма Э.Б. Браунинг к М-ру Вествуду, октябрь 1843 года.
- 29 «I read the Scriptures every day, and in as simple a spirit as I can; thinking as little as possible of the controversies engendered in that great sunshine, and as much as possible of the heat and glory belonging to it. It is a sure fact in my eyes that we do not require so much more knowledge, as a stronger apprehension, by the faith and affections, of what we already know» (*Byatt A.S.* Обладать).
- 30 Там же.
- 31 *Byatt A.S.* Choices: On the Writing of Possession // http://www.asbyatt.com/oh_Possess.aspx
- 32 *Byatt A.S.* Possession.
- 33 *Browning R.* The poems of Robert Browning. Wordsworth Poetry Library. P. 513.
- 34 *Byatt A.S.* Обладать.
- 35 «“Духами вожденные” есть не что иное, как цитата из стихотворения Джона Донна “Алхимия любви”: “Не тщишься найти у женщины разума нетленна; / Прелестны, суть они лишь духами вожденные”» (Там же).
- 36 Там же.
- 37 *Byatt A.S.* On Histories and Stories. P. 47.
- 38 *Byatt A.S.* Possession. P. 292.
- 39 *Auerbach N.* Woman and the Demon. The life of a Victorian Myth. P. 75.
- 40 *Byatt A.S.* On Histories and Stories. P. 47.
- 41 «I read and reread Emily Dickinson, whose harsher and more sceptical voice I found more exciting than Christina Rossetti’s meek resignation» (*Byatt A.S.* Choices: On the Writing of Possession).
- 42 См.: Фрейд З. Мотив выбора лица // Фрейд З. Художник и фантазия. М., 1995.
- 43 См.: *Wheeler M.* Heaven, Hell and the Victorians. Cambridge UP, 1994.
- 44 Размышления Браунинга на тему того, что ожидает человека за гробом, отразились в сборнике «Мужчины и женщины» («Men and Women»), в поэмах «Канун Рождества» («Christmas-Eve») и «Пасха» («Easter-Day»).
- 45 В повести «Джин в бутылке из стекла соловьиный глаз» эта мысль прямо высказана ссылкой на Фрейда.
- 46 *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 96.
- 47 *Strachey L.* Eminent Victorians // <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/mnvct10.txt>
- 48 *Byatt A.S.* On Histories and Stories. P. 79.
- 49 «I was also playing with ideas going back to Walter Scott of Englishness and Normanness, as they appear in *Ivanhoe*. The Alabasters are the Anglo-Saxons. William, son of a Yorkshire butcher, <...> is also, being the “new man”, the scientist, William the Conqueror...» (Ibid. P. 81).

- 50 Byatt A.S. *The Lyric Structure of Tennyson's Maud* // *The Major Victorian Poets: Reconsiderations*. P. 86.
- 51 См.: *Auerbach N.* Woman and the Demon.
- 52 См.: *Helsing K.E.* Ulysses to Penelope: Victorian Experiments in Autobiography // *Approaches to Victorian Autobiography* / Ed. by George P. Landow. Ohio UP, 1979.
- 53 Byatt A.S. *The Biographer's Tale*. N.Y., 2001. P. 12.
- 54 В романе Байетт перечисляются названия этих псевдо-произведений: романы «A Humble Maid at Acre», «Rose of Sharon», «The Scimitar», «The Golden Cage of Princes», «A princess Among Slaves»; роман в стихах «Bajazeth»; лирические стихи «Shulamith, How Beautiful Are Thy Feet, The Orchard Walls» (Byatt A.S. *The Biographer's Tale*. P. 14).
- 55 Цит. по: *Strachey L.* Eminent Victorians // <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/mnavct10.txt>
- 56 Ibid.
- 57 Что означает в переводе с немецкого «профессор Диогенус Чертоводерьмо из Непизвестногде».
- 58 См.: *McSweeney K. & Sabor P.* Introduction // *Carlyle T.* Sartor Resartus. Oxford UP, 1999.
- 59 *Carlyle T.* Sartor Resartus. Oxford UP, 1999. P. 59.

- Августин Блаженный Аврелий – 319, 325, 339, 352, 375, 376
- Аверкиев Д.В. – 477
- Аврелий Марк – 340
- Аддисон Джозеф – 151, 201, 203
- Акройд П. – 37, 192
- Актон, лорд – 46
- Александр Ф. – 18, 38
- Алкей – 412
- Аллен Уолтер (Allen W.) – 32
- Альберт, принц – 14, 18
- Альбрехт из Шарфенберга – 252
- Альфред Великий – 222
- Анакреонт – 139
- Анастасьев Н.А. – 83
- Андреев А.И. – 155
- Андреев Л.Г. – 81
- Антипатр Сидонский – 429
- Антисери Д. – 477
- Арбетнот Джон – 490
- Ариес Ф. – см. Арьес Ф.
- Аринштейн Л. – 243
- Аристотель – 321
- Арнолд Мэтью (Arnold Matthew) – 11, 36, 44, 79, 120, 131, 140, 141, 154, 174, 418, 496
- Арнольд Томас – 533
- Артур, король – 250–261, 265–267, 269–274, 276, 277
- Архилох – 412
- Арьес Ф. (Ариес) (Aries P.) – 198, 243, 386, 404
- Аствацатуров А.А. – 89, 110, 112
- Ауэрбах Нина (Auerbach N.) – 461, 507, 528, 546, 548, 549
- Ауэрбах Э. – 249
- Ахманова О.С. – 377
- Ахматова А.А. (наст. фам. Горенко) – 130
- 522, 524, 525, 527–535, 537, 539, 543, 544, 546–549
- Байром Т. (Byrom Th.) – 391, 404
- Байрон Джордж Ноэл Гордон – 20, 21, 38, 124–126, 136, 186, 205, 224, 416
- Баллард Дж.Г. – 313
- Бальзак О. де – 33
- Бальмонт К.Д. – 169
- Барбюс А. – 214, 244
- Барнс Дж. (Barnes Julian) – 269, 509
- Барретт (отец Э.Б. Barrett) – 516
- Барретт-Браунинг Элизабет – см. Браунинг Элизабет Барретт
- Барт Лайонел – 462
- Барт Р. – 218, 244, 333, 334, 347, 350, 377–379
- Бартельм Дональд – 405
- Басс Роберт Уильям – 511
- Батлер Сэмюел – 449, 450, 538, 539
- Баттестин М.С. (Battestin M.C.) – 419, 431
- Бахтин М.М. – 319, 354, 376, 379
- Бежа Морис (Beja M.) – 85, 89, 99, 109, 110, 112
- Бейкер К. (Baker C.) – 35, 40
- Бейкер Уильям – 406
- Бейте Уолтер Генри (Bates Walter Henry) – 533
- Беккер М. – 506
- Белл Ванесса – 101
- Белл Джулиан – 182
- Белл М. – 58, 59, 61
- Беллок Х. – 392
- Бенда Ж. – 126
- Беннетт Арнольд – 28, 31, 66, 88
- Бенсон Э.Ф. – 395
- Бентам И. – 466
- Беньян Джон (Bunyan John) – 29, 301, 319, 386, 443, 464, 493, 517
- Бергман Ингмар – 329, 474
- Бергонци Б. (Bergonzi B.) – 27, 32, 39, 245–248, 546
- Байетт Антония С. (Byatt A.S.) – 3, 10, 34, 78, 79, 507, 509–517, 519–

- Бергсон Анри – 56, 119
Берджесс Э. – 30
Бёрдслей Обри – 27, 164
Берк Эдмунд – 6, 282, 297
Бернал Дж. – 56, 81
Бёри-Джонс Эдвард – 160, 256
Берни Фанни – 436, 437
Бернс Р. – 205, 206, 234
Бёртон Ричард – 538, 539
Бессмертная И.М. – 318, 505
Бетеа Д.М. (Betea D.M.) – 432
Бетжамен Дж. – 399
Бидни Мартин (Bidney M.) – 85, 109
Бисер Дж. (Beer G.J.B.) – 58, 60, 81, 109
Биньон Л. – 221
Бион – 409–412, 415, 419, 429–431
Бирбом Максвелл – 384
Бланден Эдмунд – 229, 230, 235, 237, 338
Блейк Квентин (Blake Quentin) – 398, 406
Блейк Уильям (Blake William) – 13, 25, 26, 35, 118, 120, 121, 134–137, 145, 161, 166, 169–173, 179, 185, 192, 243, 288, 374, 400, 406
Блессингтон Маргарита – 442
Блок А.А. – 219, 245
Блум Х. (Bloom H.) – 84, 109, 110, 157, 173, 191, 192, 405
Блэкмор Р. – 277, 395
Блэкстоун Бернард (Blackstone B.) – 89, 96, 111
Бовуар Симона де – 357
Бодлер Ш. – 120, 127, 161, 418
Болинброк Генри Сент-Джон – 490
Болинброк, виконт – 201
Болтон Г.К. – 384
Бонапарте Фелиция (Bonaparte F.) – 76, 82
Бор Нильс Хенрик Давид – 370, 371
Борджиа – 162
Борнштейн Дж. (Bornstein George) – 35, 40, 192
Борон Робер де – 251, 252, 274, 278
Борроу Джордж – 481, 504
Борхес Х.Л. – 24, 380
Боске Пьер Франсуа Жозеф – 209
Боттичелли Сандро (наст. имя и фам. Алессандро Филиппи) – 160–162, 170
Браунинг Роберт (Browning Robert) – 5, 27, 28, 31, 36, 105, 106, 117, 122, 123, 139, 145, 158, 159, 166, 173, 256, 348, 509–514, 516–518, 521–527, 531, 534, 538, 539, 546–548
Браунинг Элизабет Barrett (Barrett-Browning Elizabeth) – 85, 87, 105–107, 109, 118, 255, 277, 508, 511, 513, 516–518, 522, 526, 539, 547, 548
Бредли Ф.Г. – 119
Брейгель П. – 186
Бродский И.А. – 13, 426–428, 431
Бронте Анна – 442
Бронте Шарлотта – 21, 22, 45, 285, 387, 439, 441, 443, 444, 460, 508, 539
Бронте Эмили – 22, 64, 78, 286, 444, 447
Брук Р. – 116, 221, 223, 224, 246
Брукнер Анита – 456
Брукс-Роуз Кристина – 314, 459, 460
Брукс К. (Brooks C.) – 35, 40, 149, 150, 155
Брут (Марк Юний Брут Цепион) – 251
Брэгг М. – 34, 78, 83
Брэдбери Малколм – 31, 33, 36, 461
Брэдли Ф.Г. (Bradley F.H.) – 136, 144, 155
Брюсов В.Я. – 163, 192
Буало (Буало-Депрео Никола) – 201
Бузылева К. – 435, 461
Булвер-Литтон Э.Дж. – 19, 481, 490, 503, 504
Бэббит И. – 140
Бэкфорд (Бекфорд) Уильям (Beckford William) – 255, 282, 316
Бэнкс Й.М. – 314
Бэринг-Гоулд С. – 384
Вагнер Р. – 253, 262
Вайль П. – 432
Валери Поль – 127, 132, 187
Вебстер – см. Уэбстер
Веллингтон Артур Уэлси – 205, 207

- Венгерова З. – 161, 169, 191
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) – 123, 170, 393, 410, 417, 429–431
 Верлен Поль – 159, 161
 Вершинина Д.Б. – 79
 Веселовский А.Н. – 276
 Вествуд – 548
 Вико Джамбатисто – 523
 Виктория (Victoria), королева – 4, 12–14, 16–19, 27, 38, 439, 477, 508, 531, 533, 539
 Вильгельм, кайзер – 18
 Випон Дианн (Vipond D.) – 495, 498, 505
 Виппер Ю.Б. – 213
 Витгенштейн Людвиг – 130
 Витковский Е. – 179
 Вишневская Н.А. – 110
 Во Артур (Waugh A.) – 139, 154
 Во И. – 30, 77, 406
 Войнич Э.Л. – 254
 Володарская Л. – 183
 Вордсворт У. (Wordsworth William) – 3, 18, 21, 24, 25, 35, 40, 80, 84–87, 90–95, 98, 99, 101–105, 107–112, 114, 116, 118, 123, 124, 127–130, 133–139, 142, 143, 149, 151, 154, 203, 231, 232, 234–236, 243, 392, 393, 400
 Вуд – 349
 Вуд Элен – 19
 Вудхауз Ричард – 547
 Вудхаус П.Г. – 19, 43
 Вулзи Г. (Woolsey Gamel) – 277
 Вуллшлагер Дж. (Wullschläger J.) – 388, 404
 Вулф Вирджиния (Woolf V.) – 3, 15, 16, 20–22, 26–28, 30, 36, 38, 45–49, 52, 53, 78–80, 84, 85, 87–90, 92, 94–114, 182, 305, 405, 452, 453, 455, 461, 477
 Галилей Галилсо – 526
 Галифакс, граф – 201
 Галл Я.М. – 37
 Ганди Махатма – 250
 Ганн – 400
 Гарди Томас – см. Харди Томас
 Гарднер Ч. – 135
 Гарис Хауард Р. – 395
 Гарлей, граф – 201
 Гарнетт К. – 50
 Гарнетт Э. – 49, 50, 59
 Гаскелл Элизабет – 17, 45, 66, 78, 447–449
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих – 260
 Гей Дж. – 482
 Гейне Г. – 219, 220
 Гексли Томас Генри – 37
 Гениева Е.Ю. – 39, 505
 Генрих II Английский – 251
 Генрих VIII – 20
 Георг III – 437
 Георг IV – 437
 Георг V – 18
 Гераклит – 430
 Герберт, лорд – 145
 Гесиод – 412
 Гете Иоганн Вольфганг фон – 20, 544
 Гиббон Эдуард – 327
 Гибсон У.У. – 221
 Гильен Клаудио (Guillen C.) – 36
 Гинесс Алск – 473
 Гинзбург Л.Я. – 58, 81, 219, 237, 248, 331, 477
 Гинсберг А. – 426
 Гиссинг Дж. – 82, 450
 Гнедич И. – 240, 241
 Гоббс Т. – 466
 Говарт Г. (Howarth H.) – 140, 154
 Гоголь Н.В. – 464
 Годвин Уильям – 123
 Годольфин Сидней – 201
 Голдинг Уильям – 10, 31
 Голосовкер Я.Э. – 200
 Голсуорси Джон – 12, 28, 29, 32, 45, 88, 116, 247, 452, 453
 Гомер – 50, 119, 138, 239–241, 412, 497
 Гончаров И.А. – 58
 Гораций – 200, 201, 227
 Горбунов А.Н. – 136
 Горбунова Н.В. – 81
 Гордон, генерал – 533
 Гордон Линдалл (Gordon L.) – 103, 112

- Госсе Эдмунд (Gosse E.) – 20, 46, 228, 330, 331, 337, 343, 346, 357, 371, 373–375, 377, 378
- Грабарь-Пассек М.Е. – 409–411, 430, 431
- Гранд Сара – 449
- Грей Томас – 149, 416, 431
- Грей Чарлз, лорд – 64
- Грейвз Роберт (Graves R.) – 84, 197–199, 221, 224–226, 238, 316, 338, 339, 342, 344, 374, 376, 378, 429
- Гренфилл Дж. – 221, 223
- Гримм, бр. – 393, 406
- Грин Гр. – 28, 31, 53, 77
- Грин Роджер Ланселлин (Green Roger Lancelyn) – 381, 403
- Гринцберг Н. – 200
- Грушко П. – 249
- Гузман А. – 318
- Гулыга А. – 317
- Гурмон Реми де – 127
- Гурней А. – 246
- Гэй – 490
- Гэлтон Фрэнсис – 540–543, 545
- Гюисманс Ж.К. – 162
- Дамагет – 429
- Даниэль С.М. – 247
- Данн Джон Уильям – 344, 371, 380
- Данте Алигьери – 20, 24, 26, 46, 120, 121, 139, 147, 148, 161, 170, 183, 393, 396, 405, 415, 443
- Дантон Жорж Жак – 6
- Дарвин Чарлз Роберт (Darwin Charles) – 7–10, 14, 37, 57, 81, 496, 498, 533, 534, 537, 541–543
- Даррелл Лоуренс (Durrell L.) – 123, 135
- Даусон Э. – 164
- Дейви Д. – 32
- Дейтон Л. – 396
- Декарт Рене – 145
- Деламар Г. (Delamar Gloria T.) – 385, 403
- Демурова Н.М. – 405
- Дефо Д. – 386, 464
- Джеймс Генри (James Henry) – 21, 25, 26, 45, 47, 77, 79, 113, 188, 228, 463, 477, 509, 517
- Джеймс У. (James William) – 147, 155
- Джейн – см. Хауэрд Джейн
- Джексон Т.А. (Jackson T.A.) – 477
- Дженнигс Э. – 400
- Джером Дж. К. – 395
- Джефри (Гальфрид) Монмутский – 251, 257
- Джилмен Э. (Gilman E.D.) – 150, 156
- Джойс Джеймс (Joyce James) – 27, 29, 30, 34, 85, 113, 115, 117, 122, 133, 157, 180, 181, 193, 262, 342, 353, 478
- Джонс Д. – 261, 263
- Джонсон Бен – 534
- Джонсон Дж. – 246
- Джонсон Л. – 164
- Джонсон Сэмюэл (Johnson S.) – 201, 203, 243, 490
- Ди Джон – 266
- Дибелиус Р. – 476
- Дизраэли Бенджамин – 16, 17, 538, 539
- Дикинсон Эмили (Dickinson Emily) – 529, 534, 548
- Диккенс Ч. (Dickens Charles) – 3, 8, 13, 15, 17, 19, 22, 23, 26, 28–30, 38, 39, 43, 45, 47, 64, 66, 168, 169, 173, 285, 287, 292, 296, 387, 393, 462–468, 471–474, 476–478, 481–483, 490, 494–496, 502, 504, 508, 511, 531
- Дикс Отто – 226
- Диксон Ричард Уотсон – 538
- Диодор Сицилийский – 429
- Дионисий Родосский – 430
- Диски Дженни (Diski Jenny) – 509
- Дойл Артур Конан – 228
- Долдри С. – 111
- Долинин А.А. – 244
- Доналдсон Сандра (Donaldson S.M.) – 111
- Донн Джон – 24, 117, 120, 122, 129, 142–145, 147, 149, 152, 153, 527, 528, 548
- Доре Гюстав – 170, 407
- Дорошевич А.Н. – 135
- Достоевский Ф.М. – 23, 48, 111, 359, 361, 367, 462–464, 472, 477

- Драйдэн Джон – 120, 129, 145, 148,
 151, 211, 212, 277
 Дрэббл Маргарет (Drabble M.) – 17–
 19, 33, 38, 66–70, 79, 82, 111, 269
 Дуглас К. – 238
 Дзяконов І.М. – 231–233, 243, 248
 Дэвідсон А. (Davidson A.) – 388, 404
 Дэйви – 400
 Дэй-Льюис С. – 191, 238, 426
 Дюма Александр – 373
 Дю Морье Дафна – 451

 Еврипид – 463
 Евтихий св. – 325
 Елизавета I – 102, 266
 Елизавета II – 18
 Елистратова А.А. – 3, 505

 Жан Арасский – 527
 Жантсёва Д.Г. – 110, 112
 Жснстт Жерар – 366, 367
 Жерар М.И. (Gerhardt M.I.) – 429
 Жид Андре – 153, 156
 Жиро Ж. (Guiraud J.) – 250
 Жуковский В.А. – 212

 Замятин Е.И. – 299, 306, 317
 Засурский Я.Н. – 135
 Звсрев А.М. – 135, 329, 377
 Зенкевич М. – 227, 249

 Иаков, король – 150
 Ибрагимов А. – 135
 Ибсен Генрик – 449, 458, 540, 541,
 543, 545
 Иванов Вяч.Вс. – 380
 Ивашева В.В. – 3, 82
 Иглтон Терри – 133
 Игнатий св. – 146
 Изер В. – 23
 Ильин И.И. – 379
 Ильин И.П. – 380
 Иосиф Аримафейский – 269
 Ирвин У. – 37

 Йейтс Джон Б. – 159
 Йейтс Уильям Батлер (Yeats W.B.) –
 3, 5, 20, 24, 25, 27, 31, 35–37, 39,
 40, 84, 109, 127, 137, 157–193,
 237, 238, 408, 409, 419, 421–428,
 431, 432
 Йили Ф.Дж. (Yealey F.J.) – 146
 Йонг Шарлотта – 441

 Казарновский А. – 180
 Казот Жак – 316
 Калашникова Е. – 505
 Каллимах – 430
 Камминг Джон – 53
 Каннингем М. – 111
 Кант И. – 282, 289, 290, 317
 Кардиган, граф – 207
 Карл I – 148
 Карл II – 102
 Карлейл Т. (Carlyle T.) – 6, 37, 287,
 327, 440, 480, 489, 538, 539, 543–
 545, 549
 Карпаччо Витторе – 275
 Картер А. – 78, 79, 313
 Кассаветес Дж. – 474
 Катулл Гай Валерий – 406
 Каули – 148
 Каупер Уильям (Cowper William) –
 319
 Кафка Ф. – 23, 478
 Кашмен К. (Cushman K.) – 33, 39
 Квинтилиан – 322
 Кебл Джон – 325, 376
 Кейес С. – 238
 Кеннеди Джон Фицджеральд – 497
 Кеннер Х. (Kenner Hugh) – 397, 405,
 406
 Кер Б. – 383
 Кермоуд Ф. (Kermode F.) – 35, 104,
 113, 138, 154
 Кестлер А. – 238
 Кеттл Арнолд – 35, 40, 56, 81, 477, 478
 Кидман Николь – 111
 Киллингс Д.В. – 277
 Кинг Генри – 429
 Кинг Эдвард – 429
 Кингсли Чарлз (Kingsley Ch.) – 9,
 320–324, 393, 394
 Кинросс М. – 260
 Киот (Гийом де ла Тур) – 252
 Киплинг Редьярд (Kipling R.) – 3,
 210, 212–214, 216, 218, 221, 244,
 246, 392, 452, 453

- Китс Джон (Keats John) – 21, 24, 35,
 40, 92, 109, 110, 123, 124, 135,
 230–232, 234, 235, 281, 282, 409,
 416, 512, 521, 525, 527–530, 547
 Китченер, лорд – 228
 Кларк Б.Л. (Clark B.L.) – 393, 405
 Клау А.Х. – 418
 Клаф – 538
 Клемансо Ж. – 228
 Клименко Е.И. – 136
 Клюу А.Х. – 496
 Клэр Джон – 19
 Кобурн Кэглин – 515
 Кодуэлл К. – 238
 Коллингз Эрнест – 55
 Коллинз Уильям Уилки – 22, 23, 38,
 149
 Колмогоров А.Н. – 473, 479
 Колридж Сэмюэль Тэйлор (Coleridge
 S.T.) – 21, 24, 35, 44, 79, 86, 109,
 110, 123–125, 129, 135, 137, 139,
 149–152, 156, 203, 232, 245, 280–
 282, 287, 288, 291, 296, 304, 318,
 385, 400, 515, 529
 Комарова И. – 506
 Коминс Карр Дж. – 260
 Комов Ю. – 135
 Комптон-Барнетт Айви – 3, 78, 450,
 451, 457, 460, 461
 Конрад Джозеф (Conrad Joseph) – 20,
 25, 89, 122, 353, 501
 Конт Огюст – 440
 Коппард А. – 78
 Корбьер Т. – 120, 127, 139
 Коренева М.М. – 136
 Корнеев Ю. – 431
 Корнфорд Дж. – 238
 Корсо Г. – 426
 Косиков Г.К. – 156
 Коулсон Л. – 225
 Красавченко Т.Н. – 114, 135
 Крейн Х. – 431
 Кретъен де Труа – 251, 252, 276
 Крист Кэррол (Christ C.T.) – 14, 36–38
 Кривева Ю. – 333
 Кромвель Оливер – 539
 Кросс Дж.У. – 54
 Крукшенк Дж. – 468
 Крус Сан-Хуан де ла – 146
 Крэг Г. – 184
 Крэшо Ричард – 147, 149
 Кубрик С. – 474
 Кудрявицкий А. – 154
 Купер Уильям – 33
 Купер Джеймс Фенимор – 349
 Кусич Дж. – 52
 Кэкстон Уильям – 252
 Кэмпбелл Дж. (Campbell J.) – 262,
 278
 Кэмпбелл Т. – 35
 Кэри Дж. – 79
 Кэрролл Льюис (наст. имя и фам.
 Чарлз Л. Доджсон; Lewis Car-
 roll) – 126, 292, 293, 382, 386–388,
 392–396, 398, 400, 403–406, 496
 Лаббок П. – 23
 Лайамон – 251
 Лайселл Чарлз – 7–10
 Лакан Ж. – 92, 339, 340, 378
 Ларкин Филип – 400
 Ларрисси Э. (Larrissy Edward) – 35,
 40
 Лафорг Ж. – 117, 120, 127, 139, 147
 Левидова И. – 136, 244
 Ледвидж Ф. – 224
 Лёжен Ф. – 338
 Ле Карре Дж. – 396
 Леманн Дж. (Lehmann J.) – 390, 392,
 404
 Ленин В.И. – 351
 Леонардо да Винчи – 162, 190
 Леоне С. – 473
 Лермонтов М.Ю. – 166
 Лернер Л. (Lerner L.) – 66, 82
 Лессинг Готфрид – 355
 Лессинг Дорис (Lessing D.) – 3, 70–
 73, 79, 82, 314, 342, 355–360, 364,
 365, 367, 369, 371, 376, 379, 380,
 455, 460
 Лестер М. – 475
 Ли Т.Х. – 260
 Ливенсон М. – 5
 Ливис К.Д. (Leavis Q.D.) – 26, 39, 476
 Ливис Ф.Р. (Leavis F.R.) – 4, 12, 25,
 26, 37, 39, 44, 79, 80, 137, 175,
 186, 192, 463, 464, 476, 477, 534
 Лиль-Адан Виллье де – 163, 174

- Лин Дэвид – 473
 Линнау Н. – 253
 Линней Карл – 498, 534, 540, 541, 543, 545
 Лиотар Ж.-Ф. – 366
 Лир Эдвард (Lear Edward) – 126, 382, 383, 385, 387–394, 396–400, 403–406
 Лихачев Д.С. – 405
 Лодж Д. – 43
 Лойола И. – 146, 147, 155
 Лойпольд-Левенталь Х. – 378
 Локк Дж. – 466
 Ломоносов М.В. – 211
 Лондженбах Дж. (Longenbach J.) – 35, 40
 Л'Опуа Б. де – 18, 38
 Лорд А. – 240
 Лорис М. – 505
 Лосев Л. – 432
 Лотман Ю.М. – 377, 532, 548
 Лоуренс Д.Г. (Lawrence D.H.) – 26–28, 31, 45, 49–56, 58–61, 78, 80, 81, 84, 254, 392, 404, 439, 450
 Лугайс А.Л. – 82
 Лукаш, граф – 207
 Луний В. – 278
 Льюис А. – 238
 Льюис Джордж Генри – 8, 46, 47, 538, 539
 Льюис Дэй – см. Дэй-Льюис С.
 Льюис К.С. (Lewis C.S.) – 265, 278, 292, 312–314, 381, 407, 468, 478, 479
 Льюис Кэролайн – 395
 Льюис Мэтью Грегори – 282, 297
 Льюис Уиндем – 116, 130, 131, 135, 180
 Лысенко Т.Д. – 9
 Лэнг А. – 384
 Лэнгбом Р. (Langbaum R.) – 35, 109
 Лэндор Вальтер Сэведж – 418
 Магр Морис – 250
 Майер Р. – 250
 Макджинн Б. (McGinn B.) – 146, 155
 Макдональд Джордж (MacDonald George) – 287–296, 302–304, 308, 310, 312, 317, 393–395, 531
 Макдоналд Роджер (McDonald Roger) – 509
 Маккей Р.У. (Mackay R.W.) – 45, 82
 Маккензи К. – 12, 13
 Макнис Л. (MacNeice L., MacNeice L.) – 20, 185, 186, 188–191, 193, 238
 Маколей Роуз – 455
 Маколей Т.Б. – 25, 32
 Макьюэн Ян (McEvan Ian) – 509
 Малларме Стефан (Mallarmé S.) – 127, 153, 156, 396
 Мальборо, герцог (Duke of Marlborough) – 201, 204, 205, 207, 243
 Мальтус Т.Р. – 8
 Мамонов П. – 19
 Ман Пол де (de Man P.) – 36
 Мандевиль Б. – 466
 Мандельштам О.Э. – 8, 37, 114, 135, 176, 192, 246, 425
 Мани Коутс Ф.Б. – 260
 Мани Т. – 187
 Манхофф Билл – 405
 Мар У. Де Ла – 116, 221, 246
 Марвелл Эндрю – 150, 151
 Маритен Жак – 146
 Маркс Карл – 10, 17, 38, 496
 Марло Кристофер – 139
 Марри Дж. Миддлтон – 141
 Марш Э. – 116, 246
 Маршак С.Я. – 172
 Мейнелл А. – 395
 Мейсфилд Дж. – 20, 221
 Мейсен Артур – 261, 263, 264
 Мелкова Н. – 111
 Меналк – 410, 429, 430
 Мердок Айрис (Murdock I.) – 31, 36, 269, 274, 275, 278, 456
 Мередит Джордж – 44, 45, 58, 64, 160, 395
 Метерлинк Морис – 534
 Ми У. – 393
 Миддлтон Т. – 406
 Микеланджело Буонарроти – 537
 Микушевич В. – 409, 416, 431
 Милле Дж.Э. – 160
 Милль Джон Стюарт (Mill J.S.) – 5, 7, 14, 37, 57, 327, 441
 Милн Ричард – 538

- Милтон Джон – 24, 117, 137, 145,
148, 171, 274, 409, 413, 414, 419,
429, 528, 534
- Михайлов А.Д. – 277
- Можаева А. – 279, 480
- Мольтке-младший – 229
- Моне Клод – 514
- Монтень Мишель – 332, 357
- Монтэгью Чарльз – 201
- Мопассан Г. де – 58
- Морженкова Н.В. – 84, 109
- Мориак Ф. – 77
- Морли Томас – 349, 350
- Моррас Шарль – 126, 141
- Моррис Уильям (Morris W.) – 157,
159, 160, 162, 165, 253, 255, 257,
261, 287, 293–296, 303, 304, 312,
317, 539
- Моррисон А. – 82
- Мортон А.Л. – 37, 38, 253, 277
- Мосх (см. Псевдо-Мосх) – 430, 431
- Мошков М. – 505, 506
- Мозм У.С. – 79, 476, 477
- Муди Р. – 475
- Мур Джордж – 82, 162, 330
- Мур Джулианна – 111
- Мур Том – 35, 124, 393
- Муравьев Владимир – 135
- Муратова Я. – 57
- Муркок М. – 313, 401
- Мэлори Томас (Malory Thomas) – 37,
38, 252–255, 257, 260, 269, 274,
277
- Мэлтвуд Кэтрин Э. – 250, 266
- Мэннинг, кардинал – 533
- Мэннинг О. – 29, 32
- Мэнсфилд К. (наст. имя и фам. Кэт-
лин Бичем) – 47, 53, 78
- Мэнтел Х. (Mantel Hilary) – 79, 509
- Мэп Уолтер – 251
- Мэссон Дэвид – 490
- Мюррей Дж. – 228
- Мюррей Л.А. – 427
- Набоков В.В. – 404, 472, 478, 479
- Най Роберт (Nye R.) – 273, 274, 278
- Найтингейл Флоренс – 533, 538, 539
- Несбит Эдит – 395
- Нестеров А. – 192
- Николаев Н.И. – 432
- Николай II – 18
- Николина Н.А. – 379
- Николс Р. – 221, 245
- Николс Эштон (Nichols A.) – 85, 109,
110
- Нил Сара – см. Уэллс Сара
- Ницше Ф. – 171, 177
- Новалис (наст. имя и фам. Фридрих
фон Гарденберг) – 253
- Новиков Вл. – 135
- Нокс Роналд – 384
- Нортклифф, лорд – см. Хармсворт
Альфред, лорд Нортклифф
- Ньюболт Г.Дж. (Newbolt Henry) –
221, 223, 237, 260, 261
- Ньюмен Джон Генри (Newman John
Henry) – 3, 21, 51, 118, 319–327,
352, 375–377, 496
- Ньютон Исаак – 8
- Нэш О. – 398
- Овидий – 412, 546
- Огден С. – 130
- Оден У.Х. (Auden W.H.) – 3, 20, 24,
25, 35, 185–191, 193, 238–240, 392,
398, 405, 408, 409, 419–428, 431
- Озерская Т. – 505
- Олдингтон Ричард (Aldington Ri-
chard) – 13, 21, 225, 231, 404
- Олдисс Б. – 314
- Омар Хайям – 539
- Оношкович-Яцына А. – 244
- Оруэлл Дж. (Orwell G., наст. имя и
фам. Эрик Блэр) – 11, 238, 388,
404
- Остен Джейн (Austin Jane) – 21, 22,
25, 26, 32–34, 38, 39, 96, 436–440,
443, 448, 451, 455, 460, 478, 483,
496, 497, 501
- Оупи И. – 385
- Оупи П. – 385
- Оуэн У. – 225, 226, 228, 230, 231,
233, 234, 236–239
- Пакстон Дж. – 7
- Палмерстон – 538
- Панченко А.М. – 405
- Партингтон Люси – 373, 374

- Паскаль Р. (Pascal R.) – 338, 378
 Пастер Луи – 9
 Пастернак Б.Л. – 232, 233
 Патер В. (Pater) – 85, 109, 191
 Патмор Ковентри – 19, 20, 441
 Пауис Джон Каупер (Powys J.C.) – 261, 263, 264, 268–271, 274, 278, 342, 352–355, 376, 379
 Паунд Эзра (Pound Ezra) – 27, 28, 35, 36, 115, 116, 120, 126, 133, 135, 136, 138, 139, 154, 157, 172, 180, 184, 185, 190, 191, 193, 239, 405, 522
 Пауэлл Э. – 32
 Педро Португальский – 517
 Пейтер Уолтер (Pater W.) – 27, 157, 162–164, 190, 260, 296, 304, 318, 505
 Пеньковский Л. – 220
 Перро Шарль – 530
 Перселл Г. – 277
 Перси Т. – 245
 Петр св. – 414
 Пик Мервин (Peake Mervyn) – 3, 304, 312, 313, 392, 398–402, 406, 407
 Пиндар – 199–201, 209, 211, 412
 Пирсон Карл – 540, 542
 Пирсон Н.Х. (Pearson Norman Holmes) – 25
 Планкетт Э., лорд Дансейни – 318
 Платон – 360
 По Эдгар Аллан – 127, 161, 378, 379, 545
 Полански Р. – 462
 Поллард А. (Pollard A.) – 52, 80
 Поллок И. – 315
 Половинкина О. – 138
 Полонская Е. – 212
 Попова И.Ю. – 135, 136
 Портер Кол – 359
 Поуис Т.Ф. – 3, 78
 Поуп Александр – 148, 241, 431, 490
 Прайс Кормелл – 256
 Пракситель – 9
 Прист К. – 304, 315, 316, 318
 Пристли Дж.Б. – 352, 487
 Проскурнин Б.М. – 43, 81, 82
 Пруст Марсель – 21, 47, 89, 478, 497
 Псевдо-Мосх – 409–412, 419
 Пумпянский Л.В. – 243, 245, 432
 Пушкин А.С. – 133, 428, 532
 Пьюзи Э. – 376
 Рабле Франсуа – 22, 354
 Раглан, лорд – 207
 Радклиф Анна – 436
 Разин Н.П. – 402
 Райс Э. – 164
 Ран О. – 250, 276
 Рассел Б. – 186, 247
 Рассел У. – 208
 Раут Х.В. (Routh H.V.) – 5
 Реале Дж. – 477
 Реизов Б.Г. – 477
 Рейнолдс Джошуа – 172
 Ремарк Э.М. – 13
 Рембрандт ван Рейн – 499
 Рёскин Джон (Ruskin J.) – 20, 38, 142, 155, 287, 292, 294, 310, 317, 327, 392–394, 431, 440, 441, 514, 538, 539
 Рецкер Я. – 505
 Риверс, проф. – 338
 Рид Г. (Read H.) – 20, 22, 38, 135, 154, 174, 192, 238
 Рид Кэрол – 462, 473, 474
 Рид Пантея (Reid Panthea) – 112
 Рид Томас Майн (Майн Рид) – 349
 Рид Чарлз – 19
 Рильке Райнер Мария – 127, 182, 186
 Рис Э. – 260
 Ричардс А.А. (Richards I.A.) – 130, 149–151, 156, 463, 476
 Ричардс Анна М. – 395
 Ришар Сен-Викторский – 146, 147
 Робертс Адам (Roberts A.) – 300, 317
 Робеспьер М. – 6
 Рогов В. – 232
 Роджерс С. – 35
 Роджерс У.Р. – 400
 Розенберг И. – 215, 216, 218–221, 225, 234–236, 238
 Ронсар Пьер де – 199
 Россетти, семья – 395, 504
 Россетти Д.Г. – 160–162, 164, 169, 171, 256
 Россетти Кристина (Rossetty Christina) – 160, 395, 507, 548

- Россетти Уильям Майкл – 160
 Роулинг Дж.К. – 396
 Рубенс Бернис – 457
 Руднев В. – 343, 378, 380
 Рузвельт Франклин Делано – 351
 Руссо Жан Жак – 319, 332, 339, 357, 360, 379, 536
 Рэй Г.Н. (Ray G.N.) – 490, 505
 Рэйн Кэтлин – 136
 Рэкин Д. (Rackin D.) – 394, 405

 Саймонс А.Дж.А. (Symons A.J.A.) – 162, 164, 182, 260, 545
 Санд Жорж (наст. имя Аврора Дюпен) – 487
 Сапрыкина Е.Ю. – 110
 Сафо – 412
 Сартр Жан Поль – 31
 Саруханян А.П. – 5, 111, 136
 Сассун Зигфрид – 116, 221, 225, 228, 238, 248, 338
 Саути Роберт (Southey R.) – 203, 205, 255, 392
 Сведенборг – 537
 Свердлов М. – 197, 243, 408, 429, 462
 Свифт Грэхам (Swift Graham) – 34, 509
 Свифт Джонатан (Swift J.) – 183, 300, 386, 403, 464, 489, 490
 Свомердам – 525, 526
 Селкирк Александр – 517
 Семенов-Тянь-Шанский А. – 227
 Сенска Луций Анней – 135
 Сервантес Сааведра Мигель де – 271
 Сергеев А. – 31, 117, 135, 142, 179, 211, 244, 278, 397, 406, 426
 Серто Мишель де – 146
 Сесил Д. (Cecil D.) – 45, 79
 Сидни Филип – 385, 409, 413–415
 Сил Дилайла – 374
 Ситуэлл Эдит (Sitwell E.) – 16, 17, 38, 392, 396, 403
 Скотт Вальтер (Scott Walter) – 20, 21, 28, 35, 125, 160, 295, 316, 534, 548
 Скотт Дж. – 203
 Скотт Майкл – 335
 Скотт У.Б. – 245
 Смит А. – 466
 Смит Дж. – 427

 Сноу Чарлз Перси (Snow C.P.) – 11, 12, 33, 37, 39, 470, 478
 Солженицын А.И. – 478
 Сорель Жорж – 56
 Софокл – 65
 Спарк М. – 77
 Спендер Ст. (Spender S.) – 183, 185, 186, 188, 238, 248
 Спенсер Герберт – 7, 8, 11, 46, 75, 82
 Спенсер Эдмунд – 137, 166–168, 170, 173, 255, 257, 385, 409, 413, 414, 417, 419, 431
 Спиноза Б. – 54, 142, 154
 Стайн Гертруда – 262
 Сталин И.В. (Джугашвили) – 351, 369
 Стедман Э.К. – 14
 Стейблфорд Б. – 314
 Стейплдон Олаф (Stapeldon O.) – 305–307, 312, 316, 318
 Стерн Лоренс – 23, 64, 89, 354, 355, 404, 439, 481, 489
 Стивен Лесли – 15, 329
 Стивенс Альберт Мэйсон (Stevens A.M.) – 384, 403
 Стивенс Уоллес – 40, 85
 Стивенсон Л. (Stevenson L.) – 487, 504, 505
 Стивенсон Р.Л. – 286, 297, 406, 478
 Стокер Брэм – 297–299
 Страдан – 170
 Стрейчи Э. – 382
 Стречи Рэй (Strachey R.) – 441, 461
 Стрингер Дж. – 111
 Стрип Мерил – 111
 Стрэйчи Литтон (Strachey L.) – 14, 16, 17, 38, 452, 533, 534, 539, 548, 549
 Стюарт М. – 273, 274
 Стюарт С. (Stewart S.) – 382, 403
 Суинберн Алджернон Чарльз (Swinburne) – 24, 26, 27, 121, 122, 124, 131, 135, 136, 138, 148, 149, 153, 160, 162, 253, 255, 256, 261, 296, 396, 397, 418, 419, 431, 524, 525, 538, 539
 Суриц Е. – 111–113
 Сурова О.Ю. – 57, 81
 Сухарев С. – 165, 175
 Сэведж Ричард – 490

Сэковилл-Уэст Вита (Sackville-West V.) – 384, 385, 403, 454, 455

Сэллинджер Дж.Д. – 404

Сю Эжен – 492

Сюзэлл Э. (Sewell E.) – 382, 398, 403, 406

Тарле Е.В. – 247

Твен Марк (наст. имя и фам. Клеменс Сэмюэл Ленгхорн) – 271

Тезауро Э. (Tezauro E.) – 150, 156

Тейлор Альфред Кук – 359

Тейт А. – 235

Теккерей Уильям Мейкпис (Thackeray; псевд. Айзек Соломонс, Джордж Сэвидж Фиц-Будл) – 3, 15, 20, 30, 34, 205, 393, 394, 442, 448, 464, 480–496, 498–500, 502, 503, 505, 535

Теннант Э. – 34

Теннисон Алфред (Tennyson A.) – 9, 14, 20, 21, 24, 25, 28, 36, 87, 117, 118, 120, 122–124, 133, 138, 145, 147, 154, 158, 159, 185, 190, 206–210, 212, 214, 222, 253, 255–261, 265, 271, 274, 277, 278, 392, 393, 396, 397, 404, 406, 496, 521, 524–526, 529, 534–537, 546, 549

Теннисон Эмили – 536, 537

Тереза Авильская – 146, 147

Тернер Дж.М.У. – 120

Тернер Уильям – 287

Тибулл – 412, 430

Тициан (Тициано Вечеллио) – 160

Тогоева И.А. – 318, 506

Тойнби А.Дж. – 7, 37

Толкин Дж.Р.Р. (Tolkien J.R.R.) – 277, 304, 307–311, 318, 394

Толстой Л.Н. – 44, 48, 58, 85, 99, 109, 207, 359, 361, 440, 449

Томас Британский – 257

Томас Дилан – 133, 400

Томас Р.С. – 133

Томас Э. – 221, 224, 246

Томсон – 149

Топоров В. – 238

Тревелиян Дж.М. (Trevelyan G.M.) – 14, 32, 38

Троллоп Э. (Trollope Anthony) – 32,

33, 39, 45, 52, 58, 327–332, 346, 355, 357, 375, 377

Троллопы – 373

Турейн А. (Tourain) – 5

Тьеполо Джованни Баттиста – 315

Тынянов Ю.Н. – 135

Тэйлер Энн (Taylor E.D.) – 150, 156

Уайльд Оскар (Wilde Oscar) – 20, 27, 157, 162–164, 166, 191, 245, 286, 293, 406, 509, 531

Уайт Теренс Х. – 271–273, 304

Уайтхед А.Н. – 248

Уейнер Э. – 313

Уивер У. (Weaver W.) – 405

Уилли Б. (Willey B.) – 44, 45, 79

Уилльямс Р. (Williams R.) – 32

Уилльямс У.К. – 184

Уилсон Э. (Wilson E.) – 32, 192, 467, 474, 477–479

Уильямс К. – 226

Уильямс Чарлз (Williams Ch.) – 253, 260, 261, 263–267, 269, 274, 278

Уингроув Д. – 313

Уинтерс А. – 431

Уинтерсон Дж. – 79

Уинчелси, леди – 436

Уисс Дж.Д. – 406

Уистлер Джеймс – 27

Уитмен Уолт – 127, 161

Уолкотт Д. – 427

Уоллас Альфред Рассел (Wallace Alfred Russell) – 533

Уоллерстейн И. (Wallerstein) – 5

Уолпол Гораций (Хорас) – 254, 280, 281, 283, 284, 296, 316, 317

Уолстонкрафт Мэри – 436

Уортон Дж. – 201, 203

Уортон Т. (Warton Thomas) – 255

Уортон Э. – 228

Уотсон Й. – 314

Уотсон У. – 221, 222

Уоттс Исаак – 393, 405

Успенский В. – 479

Ушакова О.М. – 135, 140, 154

Уэбстер Джон (Вебстер) (Webster) – 117, 120, 142, 143, 381

Уэйн – 400

Уэйс – 251

- Уэйт А. – 261, 265
 Уэйтли Р. – 324
 Уэлдон Фэй – 458, 460
 Уэлланд Д. – 248
 Уэллек Р. (Wellek R.) – 287, 317
 Уэллс Герберт Дж. (Wells H.G.) – 9–
 11, 28, 37, 88, 116, 296, 299–304,
 306, 312, 314, 316, 317, 344–346,
 350, 352, 357, 358, 360, 364, 371,
 376, 378
 Уэллс Джозеф – 347, 348
 Уэллс Сара – 347, 348
 Уэст А.Г. – 225
 Уэст Ричард – 416
 Уэстон Джесси – 261–263
 Фалковски О. – 250, 381
 Фарадей Майкл – 9
 Фаулер Алистер (Fowler A.) – 26, 39
 Фаулз Джон (Fowles John) – 3, 10, 13,
 15, 25, 30, 31, 34, 36, 38–40, 315,
 316, 318, 442, 480, 483, 484, 495–
 506, 508, 519, 529, 534, 535, 546,
 547
 Фейербах Л. – 45, 48, 53, 54, 77
 Фельдберг А. – 154
 Фенокрит – 430
 Фенолоза Эрнест – 184
 Феокрит (Theocritus) – 410, 412, 429–
 431
 Фергюссон Ф. – 261
 Филд Ю. – 387
 Филдинг Генри (Fielding H.) – 45, 64,
 277, 464, 482, 484, 488, 489, 505
 Филдинг Х. – 78
 Филиппс – 201–204
 Фицджеральд Пенелопа (Fitzgerald
 Penelope) – 458, 509
 Фицджеральд Ф.С. – 231
 Фицджеральд Эдвард – 118
 Флобер Г. – 478
 Флоренский П.А. – 335, 378
 Фогэл Дэниэл (Fogel D.M.) – 104,
 113
 Фокс Р. – 238
 Фолкнер У. – 85
 Фома Аквинский – 146, 147
 Фома Кемпийский – 65
 Форд М.Форд – 20, 46, 79, 120, 227
 Форстер Э.М. (Forster E.M.) – 23, 29,
 46, 88, 110
 Фрай Н. (Frye N.) – 463, 477
 Фрай Роджер – 15
 Франк У. – 58
 Франц М.-Л. фон – 273
 Фрауд Дж.Э. – 52, 320
 Фрейд Зигмунд – 338, 340, 342, 343,
 353, 377, 378, 382, 403, 530, 531,
 548
 Фрейденберг О.М. – 429, 430
 Фруд Р. – 324, 376
 Фрэйзер Дж. – 261, 262
 Фуко М. – 145, 155
 Фэй Уэлдон – 34, 40
 Хайд-Ли Джорджи – 184
 Хаксли Джулиан – 9, 384
 Хаксли Олдос (Huxley A.) – 9, 80,
 114, 262, 388, 392, 404, 406
 Хаксли (Гексли) Томас Генри – 8, 9,
 11
 Хаксли Эндрю – 9
 Халтрин-Халтурина Е.В. – 84, 110
 Хант Х. – 160
 Харви К. (Harvie Ch.) – 7, 37, 38
 Харди Б. (Hardy Barbara) – 73, 81, 82
 Харди (Гарди) Томас – 27, 30, 31, 44,
 53, 76–78, 82, 85, 89, 190, 221,
 246, 254, 260, 315, 339, 449, 496,
 497, 535
 Хардисон О.Б. (Hardison O.B.) – 428,
 429
 Харк И. (Hark I.) – 388, 391, 404
 Хармсворт Альфред, лорд Нортк-
 лифф – 222, 223
 Хаусмен Э. – 221, 246, 398
 Хауэрд Джейн – 373, 374
 Хемингуэй Эрнест Миллер – 13
 Хилл Т.И. – 155
 Хини Шеймас (Heaney S.) – 189, 193,
 427, 428, 432
 Хлебников Велимир (Виктор Влади-
 мирович) – 132
 Хогарт Мэри – 477
 Ходасевич В.Ф. – 425
 Ходжсон У. – 224
 Хокинс Э. – 324
 Холл Эдуард – 361, 365, 367

- Хопкинс Дж.М. – 133, 160, 190, 256
 Хоутон У. (Houghton W.E.) – 56, 80, 81
 Христос – 118, 375, 531
 Хьюз Тед – 114, 133, 134, 136
 Хьюитт К. – 81
 Хьюм Давид – 327
 Хьюм Томас Эрнст (Hulme T.E.) – 114, 115, 126, 135, 138–140, 148, 152, 154–156
 Хэзлитт – 142
 Хэллам Артур – 536, 537
 Хэллвелл-Филлипс Дж.О. – 384
 Хэмптон К. – 395
 Цветаева М.И. – 427
 Цвейг С. – 477
 Чамберс Джесси (Chambers J.) – 58, 80, 81
 Челеби Эвлия (Chelebi Evliya) – 545
 Чепмен Реймонд (Chapman R.) – 14, 32, 38, 39, 120
 Черчилль (Churchill) – 402
 Черчилль У. – 224
 Честертон Г.К. (Chesterton G.K.) – 6, 11, 13, 15, 22, 31, 37–39, 245, 317, 396, 464, 467, 468, 477–479
 Чехов А.П. – 48
 Чосер Джефри – 125, 161, 406
 Шайтанов И.О. – 431
 Шарп Т. – 43
 Шаттлворт Салли – 509
 Шах Идрис – 361, 365, 367, 379
 Шейкспир Оливия – 184, 193
 Шекспир Уильям – 23, 24, 26, 64, 117, 119, 120, 123, 129, 134, 135, 163, 173, 185, 224, 374, 394, 406, 478, 520
 Шелли Мэри – 282–286, 296, 305
 Шелли Перси Биши (Shelley) – 21, 24, 25, 35, 40, 92, 96, 110, 123–125, 135, 148, 149, 166–169, 173, 176, 179, 232, 284, 409, 414–420, 424, 425, 431
 Шервинский С. – 411, 430, 431
 Шервуд Марта – 386
 Шестаков Вяч. – 188
 Шефтсбери А.Э.К. – 280
 Шиллер Фридрих – 478
 Шишлина М.Н. – 505
 Шкловский В.Б. – 468, 472, 477–479
 Шнайдер Э. – 397
 Шоу Джордж Бернард – 27, 460
 Штрамм Август – 238
 Штраус Д.Ф. – 45, 51, 54
 Шумахер У. (Shumaker W.) – 329, 330, 377
 Эванс Исаак – 47
 Эванс М.Э. – см. Элиот Дж.
 Эванс С. – 277
 Эдвард VII – 12, 18
 Эдуард VIII – 18
 Эйнсворт Уильям Гаррисон – 481, 482, 490, 503
 Эйштейн Альберт – 9
 Экройд Питер (Ackroyd Peter) – 509
 Элиот Джордж (Eliot George) (наст. имя и фам. Мэри Эванс, позднее Мэриэн Эванс) – 3, 8, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 37, 43–83, 395, 440, 445–448, 460, 463, 487, 508, 509, 522, 526, 529, 536, 538, 539
 Элиот Т.С. (Eliot T.S.) – 3, 4, 20–28, 35–39, 114–136, 138–157, 175, 180, 182–184, 186, 188, 190, 191, 193, 253, 261–263, 265, 277, 278, 392, 395–398, 403–406, 426, 428, 462, 464, 476, 477, 480, 503, 534
 Эллис Эдвин – 169
 Эллман Р. (Ellmann R.) – 157, 164, 182, 191–193
 Эмис Кингсли – 373, 374
 Эмис Мартин – 372–376, 400
 Энгельс Фридрих – 17, 38
 Эирайт Деннис Джозеф – 400, 522
 Эппель А. – 188
 Эрифанида – 429
 Эсквит Герберт – 197, 199, 221, 224
 Эсквит Герберт Генри (премьер-министр) – 224
 Эсквиты – 224
 Эсслин М. (Esslin M.) – 389, 404
 Эсхил – 50
 Эшенбах Вольфрам фон – 252
 Эштон Р. (Ashton R.) – 54, 80

Юл Антоний – 200
 Юнг К.Г. – 330, 338, 342, 346, 353,
 355, 377–379
 Юнг Т. – 466
 Юнг Эдуард – 141, 149, 273
 Яков I – 102
 Янг Дж.М. (Young G.M.) – 7, 37, 497

Allen W. – 39
 Amis M. – 380
 Anderson C.C. – 403
 Apsclott M.F. – 403
 Arblaster A. – 81
 Armstrong I. – 546
 Axton W. – 38
 Balakian A. – 192
 Baldick R. – 404
 Banerjee A. – 248, 249
 Barnard John – 547
 Barnes C. – 317
 Barrie J.M. – 404
 Batchelor J. – 406
 Beer G. – 37
 Beers H.A. – 317
 Blamires H. – 83
 Bolton J.R. Glomey – 277
 Boulton J.T. – 81
 Brady – 243
 Brett R.L. – 110
 Brewer E. – 277, 278
 Broadus E.K. – 247
 Bruss E.W. – 377
 Buitenhuis P. – 247
 Buren M.B. van – 403
 Burgess T. – 429
 Burn W.L. – 80

Calder J. – 461
 Childs D.J. – 155
 Cioranescu A. – 317
 Clarke Colin – 81
 Conrad P. – 403, 404
 Crosby H. – 136

Daiches D. – 37
 Davies P. – 110

Dobrée B. – 136
 Donoghue D. – 188

Easterling P.E. – 82
 Ellmann R. – 38
 Engell J. – 110
 Esslin M. – 404
 Eugene, prince – 204

Field A. – 246
 Finneran Richard J. – 109
 Foakes R.A. – 40
 Ford G.H. – 81
 Frayne J. – 192

Gaskell R. – 110, 111
 Gilbert S.G. – 461
 Gill S. – 80
 Gille Ch. – 39
 Glen H. – 243
 Gordon L. – 112
 Gosse E. – 135
 Graham J.W. – 112
 Grahame Kenneth – 404
 Greenblatt S. – 109
 Gunn G. – 109
 Guth D. – 82
 Gwynn St. – 193

Haffenden J. – 40
 Haight G.S. – 80–82
 Hall James – 193
 Halperin J. – 39
 Hart-Davis A. – 38
 Hawkins D. – 80
 Helsing K.E. – 549
 Henn T.R. – 192
 Hill B. – 461
 Holloway J. Bolton – 277
 Holmes R. – 110
 Hone J. – 193
 Hopkins K. – 247
 Houghton W. – 38
 Hudson D. – 405
 Hussey M. – 111, 112
 Ian J. – 547

Jackson A. – 403
 Jacobus M. – 243

Janeway E. – 461
 Jean-Aubry G. – 156
 Jeffares A. Norman – 192
 Johnson S. – 136
 Johnston J.H. – 243, 245, 246, 248
 Jones P.M. – 136
 Jones R.T. – 82

Karlin Daniel – 547
 Kay Bronson Katharine de – 547
 Kelen E. – 403, 404
 Kincaid J.R. – 39
 Kintner Elvan – 277
 Kohler Dayton – 111
 Kroese I.B. – 110
 Kumar Shiv. K. – 39

Landow George P. – 549
 Langbaum R. – 38
 Lejeune Ph. – 378
 Levenson M. – 40
 Levin R.A. – 38
 Levine G. – 37
 Lodge D. – 40
 London John D. – 277
 Loveday S. – 506

Magill Frank N. – 111
 Majumdar R. – 112
 Malamud R. – 37
 Matthew H.C.G. – 37, 38
 McConnell F.D. – 112
 McFadden M. – 380
 McGuinness R. – 247
 McLaurin A. – 112
 McSweeney K. – 549
 Mephram J. – 112
 Meredith M. – 547
 Millet K. – 79
 Milne A.A. – 404
 Milner F. – 405
 Mondor H. – 156
 Monroe Harriet – 404
 Moorman Ch. – 278
 Muir J. – 407
 Mulbryne J.R. – 188

Newey V. – 110
 Norlin G. – 429

Norris Leslie – 378

O'Connor W.V. – 39
 Onorato R.J. – 110
 Ozieblo B. – 277

Pascal R. – 378
 Perkins D. – 40
 Perloff M. – 109
 Peterson L.H. – 376, 547
 Powell C. – 111
 Preminger Alex – 403
 Prickett S. – 403

Quiller-Couch Arthur – 277

Rabinovitz R. – 39
 Race W.H. – 429
 Rackin D. – 405
 Raimondi E. – 156
 Rantavaara I. – 112
 Raskin Jonah – 379, 380
 Reichertz R. – 405
 Ridler Anne – 278
 Rignall J. – 81
 Rose P. – 112
 Rosenmeyer T.G. – 429
 Ross Ch.L. – 81
 Routh H.V. – 37, 83
 Russell P. – 135
 Rzepka Ch.J. – 109

Sabor P. – 549
 Sandra M. – 461
 Schuchard R. – 155
 Sigler Carolyn – 405
 Silver B.R. – 110
 Sinclair A. – 248
 Sinfield A. – 39
 Smith E. – 431
 Sprague C. – 112
 Springer Marylene – 461
 Steinman Martin – 193
 Stevenson L. – 191
 Suther M. – 109
 Sutherland J. – 38

Taylor B. – 277, 278
 Temple R. – 38

Tennyson Hallam – 278, 404

Terry R.C. – 39

Tomson D. – 82

Warner E. – 113

Watson G. – 156

Weinsheimer J. – 39

Weintraub S. – 18

Wellesley Dorothy – 192

Wheeler M. – 548

Williams R. – 39

Wise T.J. – 135

Wolfson S.J. – 110

Woolf Leonard – 110

Wordsworth J. – 110

Young B.W. – 505

От редакции	3

Введение. Саруханян А. Английская литература XIX века в зеркале XX века	5

«Великая традиция» в лицах

Проскурнин Б. Джордж Элиот и английская литература XX века	43
Халтрин-Халтурина Е. Поэтика композиции в «Биографиях души» У. Вордсворта и В. Вульф: «Моменты видения»	84
Красавченко Т. Склеить «двух столетий позвонки»: От Вордсворта к Т.С. Элиоту и Теду Хьюзу (К вопросу о соотношении романтизма и модернизма в английской поэзии XX века)	114
Половинкина О. Сознание Нарцисса: английский романтизм в зеркале модернистской критической мысли (Т.С. Элиот, Т.Э. Хьюм, Э. Паунд)	138
Саруханян А. Поэзия У.Б. Йейтса в контексте двух веков	157

История жанров и идей

Свердлов М. Между Никой и Беллоной: война жанров и тема войны в английской поэзии XVIII–XX веков	197
Фалковски О. Воссоздание артуровских легенд в английской литературе XIX–XX веков	250
Можжаева А. Фантастические формы в английской литературе XIX–XX веков	279
Караева Л. Английская автобиография: от XIX века к XX	319
Фалковски О. Мир наоборот: жанр «нонсенса» и его восприятие в английской критике и литературе XX века	381
Свердлов М. Стихотворение на смерть поэта: жанровый миф и эволюция жанра	408

Феномен викторианства в зеркале XX века

Бузылева К. Женщина и ее дом: Оппозиция «дом — мир» в творчестве английских писательниц XIX–XX веков	435
Свердлов М. «Оливер!» (1968) как симптом: К истории восприятия романа Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» в XX веке	462

<i>Можсаева А.</i> Наследие «прошлого века» в романах У.М. Теккерея и «Женщине французского лейтенанта» Дж. Фаулза.....	480
<i>Муратова Я.</i> Опыт реконструкции викторианского мира в произведениях А.С. Байетт.....	507
Именной указатель.....	550

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Научное издание

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ XIX ВЕКА К XX, ОТ XX К XIX

Проблема взаимодействия литературных эпох

Технический редактор Лавочкина А.В.

Корректор Сченснович Е.П.

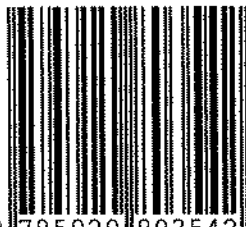
Подписано в печать 30.10.2009. Формат 60х90^{1/16}. Гарнитура Таймс
Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 35,5. Тираж 800 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0354-2



9 785920 803542

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ № 2259