

бы рассуждать о тяжком труде творчества, он изображал его неожиданной удачей или грубой поделкой дедушки Моисея с Миссисипи. Он достаточно хорошо знал американскую прессу и американцев, чтобы предвидеть, что избранная им роль приведет нас в еще больший восторг, и угождал нашему пристрастию к парадоксальному и странному. А мы, сначала покушавшие его книги из

любознательства, в конце концов оказывались во власти его воображения и стилистического мастерства. Фолкнер знал массовую культуру лучше многих, знал, как использовать ее для своего искусства и той уникальной роли, которую он для себя избрал в литературном мире.

Перевод с английского Г. ЛАПИНОЙ

А. ДОЛИНИН

ПРИЧУДЫ ГЕНИЯ

По статье Томаса Инджа вполне можно составить представление о том, чем сегодня занимается американские исследователи творчества Фолкнера и чем их рядовые работы отличаются от рядовых же работ советских коллег. Если у нас до сих пор принято относиться к Фолкнеру как к объекту эссеистической критики, пытающейся разъяснить, что, собственно говоря, хотел сказать писатель, то для американского фолкнероведения он давно перешел в разряд классиков, изученных вдоль и поперек — после выхода нескольких подробнейших жизнеописаний и целого ряда капитальных трудов, в которых фолкнеровское наследие было подвергнуто концептуальному истолкованию с разных позиций, оно занялось преимущественно решением частных вопросов и сбором второстепенных фактов, не попавших в поле зрения биографов и интерпретаторов. Такого рода малоизвестными, весьма любопытными фактами, связанными не только с жизнью и творчеством Фолкнера, но и с их восприятием в американской культуре, наполнена статья Томаса Инджа. Рекламные трюки компаний и ведомств, пользующихся именем прославленного соотечественника; мемориальная доска на месте гибели героя «Шума и ярости», установленная его поклонниками и поклонницами; грубоватые эскапады «странного гения»; запечатленные в анекдотах и воспоминаниях о нем; его запой, его лукавство, его маска угрюмого нелюдима — весь этот разнородный материал, входящий в легенду о Фолкнере, сложившуюся не без его непосредственного участия, несомненно, вызовет живой интерес у читателей, поскольку он приоткрывает плотную завесу, которая отделяет нас от загадочной личности «единственного владельца Йокнапатофы», кое-что проясняет в прижизненной и посмертной судьбе его книг.

Однако даже самые выразительные литературные сплетни и анекдоты — все-таки не цель, а средство исследования; они могут приблизить нас к разгадке тайн творческой личности Фолкнера только в том случае, если в них удастся выявить скрытый, глубинный смысл, связи с важнейшими для писателя проблемами, с сущностными особенностями его художественного мышления и литературного поведения.

С точки зрения Инджа, весь собранный им материал имеет непосредственное отношение к проблеме: «Фолкнер и массовая культура», причем эту последнюю он понимает чрезвычайно широко — как совокупность общедоступных текстов, изображений, артефактов, ритуальных действий, подвергающихся многократному репродуцированию и тиражированию. На страницах фолкнеровских книг Индж ищет и без труда находит целый ряд отсылок к подобным явлениям (персонажи Фолкнера читают романы и журналы, ходят в кино, слушают музыку, интересуются спортом), делая на этом основании вывод, что писатель всецело осознавал роль и значение массовой культуры в современном мире. Увы, дальше этого исследователь не идет, хотя даже краткий перечень фолкнеровских аллюзий и реминисценций, приведенный в статье, требует осмысления.

В том, что у Фолкнера легко можно отыскать упоминания о популярных книгах, кинофильмах, спектаклях или о героях газетно-журнальной хроники, нет ровным счетом ничего удивительного — ведь человек живет в «знаковой вселенной», и любой писатель, строя образ мира из материала «первой реальности», обязательно включает в кругозор некое множество чужих текстов, будь то произведения его великих предшественников или отчет о поединке боксеров-тяжеловесов. Другое дело, как и для чего он это делает, в какой контекст у него попадают аллюзии, какие функции выполняют. Название известной книги или знаменитое имя в устах персонажа может в одних случаях служить опознавательным знаком эпохи, элементом местного или исторического колорита, в других — определять социокультурное положение действующих лиц, в третьих — выявлять психологическое состояние. Так, скажем, по наблюдению Инджа, в «Шуме и ярости» встречается упоминание о лучшем американском бейсболисте 20-х годов Бейбе Руте, но оно важно там не само по себе, а как дополнительная характеристика самого жестокого и злобного фолкнеровского персонажа — Джейсона Компсона. Несправедливо — вопреки очевидности — ругая «лбину Рута» и его великодушную команду, Джейсон в очередной раз демонстрирует главный изъян своего одномерного сознания: неспособность понять и принять сложность мира, в котором он видит лишь помеху собственному злему своеволию, всеобщий заговор, направленный против него. Любопытное совпадение — о Бейбе Руте читает в американских газетах и раненый Фредерик Генри, герой романа Хемингуэя «Прошай, оружие!»: «Бейб Рут играл теперь за Бостон. Газеты были скучные, новости были затх-

дые и узко местные, известия с фронта устарелые. ... Кроме спортивных известий, я ничего не мог читать, да и это читал без малейшего интереса». Очевидно, что здесь — в ином контексте, в иной психологической ситуации — сходная аллюзия приобретает совершенно другой смысл: равнодушные потрясенного ужасом войны героя к сенсационной спортивной новости подчеркивает всю степень его отчуждения от мирного, домашнего быта, от утраченного рая детства и юности.

Сам выбор того или иного источника для аллюзии или реминисценции из необъятной «знаковой вселенной», способы его обработки и введения в текст, явно или неявно выраженное отношение автора к нему, часто могут больше сказать о творческих принципах художника, нежели прямые декларации и манифесты. Особенно важное значение «чужое слово» или «чужое имя» приобретают тогда, когда становятся одной из ведущих тем самого текста. Дон Кихот и рыцарские романы, Эмма Бовари и романтический вымысел, Том Сойер и авантюрная беллетристика — вот всего лишь несколько хрестоматийных примеров того, как писатель полемически пародирует и дискредитирует враждебные ему жанровые и стилистические разновидности популярной литературы, демонстрируя их пагубное влияние на сознание персонажа. Для Фолкнера эта проблема тоже существовала — и он вел литературную войну с ложными, по его убеждению, моделями мира, с «книжными» представлениями о реальности, с искусственными, «романтическими» программами поведения, имплицитно противопоставляя им собственную художественную систему, понятую как «реализм», который, говоря словами Достоевского, «реальнее ихнего». В его романах и рассказах не столь уж редко появляются жертвы донкихотской болезни — персонажи, поверившие в истинность популярного мифа и безуспешно пытающиеся привести свою жизнь в соответствие с ним. В этом смысле чрезвычайно показателен один из лучших романов Фолкнера «Дикие пальмы», о котором Индж почему-то так и не вспомнил, хотя он имеет к теме статьи самое непосредственное отношение.

В этой книге две самостоятельные истории, два параллельно развивающихся сюжета со своими наборами действующих лиц — они не имеют никаких фабульных точек пересечения. Главы, в которых рассказывается о несчастных романтических любовниках Гарри и Шарлотте, предпринявших отчаянную, гибельную попытку пожертвовать всем ради любви, перемежаются главами, где другой герой — безымянный Каторжник — во время наводнения ведет борьбу с разбушевавшейся стихией, спасая себя, казенное имущество и оказавшуюся с ним в одной лодке беременную женщину. С помощью единой системы сквозных лейтмотивов-символов и ряда «ситуационных рифм» между двумя историями устанавливаются отношения контрастного параллелизма: комическая эпопея Каторжника, возлюбившего тюрьму, иронически пародирует трагедию Гарри и Шарлотты, взывающих к свободе, а та, в свою очередь, вполне по Юрию Тынянову, становится серьезной «пародией» комедии.

Среди тематических переключек, связы-

вающих обе части повествования, обращает на себя внимание общий для них мотив «книжной болезни», представленной здесь в двух вариантах — «низком» и «высоком», бульварно-беллетристическом и интеллектуально-богемном. Все главные герои романа пытаются жить придуманной, заимствованной у литературных персонажей жизнью — ее Фолкнер подвергает испытанию собственной «реальностью». Уже само преступление Каторжника было донкихотской попыткой подражания сюжетам бульварного гангстерского романа — подражания «всяким Даймондам Дикам, Джесси Джеймсам и им подобным, которые, как он считал, и привели его в тюрьму...». Точно такими же мучениками и жертвами литературных мифов оказываются в «Диких пальмах» Шарлотта и Гарри (сами, кстати, поставщики текстов и изображений для массового потребления); подобно киплингскому Томлинсону, они поклоняются «Богу, вычитанному из книг», — Богу романтической любви, требующему активного служения и полного разрыва всех связей с миром и людьми. «Когда я увидела тебя во второй раз, я поняла то, о чем читала в книгах, но во что раньше не верила; любовь и страдание — одно и то же, ценность любви определяется тем, сколько ты за нее заплатил...» — говорит Шарлотта своему любовнику и превращает вполне заурядный адюльтер в грандиозный спектакль, в театральное действо по образцам высокой трагедии, опомнившись лишь на самом пороге спродюцированной ею, отнюдь не литературной и отнюдь не изящной смерти.

Хотя Фолкнер, в отличие от Флобера, не называет книг, погубивших его героиню — современную американскую Эмму Бовари, — главный объект его полемики в романе очевиден. Это Хемингуэй, постоянный литературный антагонист и оппонент Фолкнера, скрытую тяжбу с которым он вел на протяжении 30—40-х годов. Как давно установили американские исследователи, в любовном сюжете «Диких пальм» явственно слышны пародийные отголоски дуэта лейтенанта Генри и прекрасной Кэтрин Баркли из «Прощай, оружие!», а в чикагских сценах романа хемингуэевский «подтекст» выходит уже на поверхность повествования, окрашивая стиль диалогов и описаний. Даже сама фамилия «Хемингуэй» обыгрывается здесь в каламбуре, восходящем, в свою очередь, к каламбуру из «Снегов Климанджаро». Отказываясь от семьи, от детей, от работы, от постоянного жилья, выводя себя за пределы быта и простых житейских забот, принимая роль вечных изгнанников, находящихся в непримиримом конфликте с враждебным обществом, Гарри и Шарлотта стремятся жить «по Хемингуэю» — только в настоящем, без прошлого. Привлекательная хемингуэевская программа «правильного» поведения не выдерживает испытания созданной Фолкнером «реальностью»: на поверку она оказывается столь же ложной, как и обманувшие легковерного Каторжника рецепты ограблений в дешевых боевиках.

Очень жаль, что Индж совершенно упустил из вида полемику Фолкнера с теми разновидностями популярной литературы — от приключенческих гангстерских романов до Хемингуэя (Набоков недаром назвал его современным заместителем Майн Рида), —

которые предлагают читателю заманчивые сценарии для жизнотворчества; жаль, потому что без учета этой полемики едва ли возможно верно понять и оценить тот существующий в читательском сознании фолкнеровский «имидж», а ему, по большей части, и посвящена статья. Приводя ряд ценных свидетельств людей, достаточно близко знавших Фолкнера, Индж приходит к справедливому заключению, что распространенная легенда о писателе, рисующая его таким фермером-отшельником, неотесанным сельским мужланом, который пописывает книги в свободное от работы в поле время, презирает славу и не терпит постороннего вмешательства в частную жизнь, была не чем иным, как его художественным созданием, имеющим мало общего с «реальным Фолкнером». Однако объяснение, которое исследователь дает этому не столь уж редкому в истории литературы феномену, нельзя признать убедительным: как полагает Индж, и Фолкнер, и другие американские писатели, занимавшиеся созданием собственных «имиджей», пусть даже противоположных по содержанию (Уитмен, Марк Твен, Фицджеральд, Хемингуэй, Капоте), всегда сознательно манипулировали средствами массовой информации, дабы привлечь к себе и к своим книгам внимание читателей и, заинтриговав их, возбудить коммерческий интерес. Иначе говоря, построение писательского образа для Инджа — это вид рекламы, преследующей исключительно меркантильные цели.

Разумеется, писатели — тоже люди, и ничто человеческое, в том числе сугубо материальный расчет, им не чуждо (хотя справедливо ради нужно заметить, что все приведенные Инджем сплетни и анекдоты относятся к тому времени, когда Фолкнер уже обрел мировую славу и ни в какой дополнительной саморекламе не нуждался). Но рассматривать любое построение образа автора в жизни как рекламное, коммерческое предприятие — значит предельно упрощать сложнейшую эстетическую проблему, ибо каждый подобный «имидж» прежде всего есть особая форма выявления авторского сознания, авторской концепции человека и мира, искусства и реальности.

История литературы знает немало случаев, когда размываются границы между творчеством и жизнью и сама писательская биография начинает превращаться в некое подобие художественного текста. Это, по выражению Пастернака, «зрелищное понимание биографии» особенно характерно для так называемых «вторичных стилей» (романтизм, символизм), которые побуждают автора к активному жизнотворчеству. Именно в них возникает двуплановый лирический герой — возникает тогда, «когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойников. Речь здесь идет не о читательском произволе, но о двойном восприятии, заложенном в художественной системе данного поэта. Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта, отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пест-

рого и смутного многообразия житейского опыта. Это демонический лик Лермонтова, это таинственный Блок 1907 года в хороводе снежных масок»¹.

Стремясь к отождествлению со своим «идеальным двойником», художники такого склада часто сами начинают стилизовать и театрализировать собственную биографию: они подгоняют внешний облик под избранную роль, совершают и делают достойным публички приличествующие «образу» поступки и, напротив, старательно скрывают не укладывающиеся в роль биографические факты — одним словом, всячески поддерживают легенду, приписывающую им свойства их же лирических героев. Немало подобных жизнотворцев было и среди американских романтиков. Байроническая таинственность, которой окутывал себя Эдгар По, эффектные уходы Генри Торо, распахнутые рубахи на фотографиях Уитмена и его авторецензии, в которых он живописует себя как идеальное воплощение американского национального характера, — все это литературные факты одного порядка, обратные проекции литературных образов в реальную жизнь.

В американской литературе первой трети нашего века двуплановый лирический герой появляется уже и у романистов, прежде всего у Хемингуэя. Начиная с Ника Адамса, которому писатель придал черты своего «двойника», главные герои всех его книг — это различные варианты одной и той же лирической личности, причем читатель легко отождествляет ее со знаменитым «реальным Хемингуэем» — ветераном войны, испытавшим почти смертельное ранение, стойким, спортсменом, заботливой, любителем вышивки и женщин, а сам писатель делает все возможное, чтобы превратить свою биографию в увлекательное зрелище. Подобно тому как Байрон, по остроумному замечанию Лидии Гинзбург, был одним из колоссальнейших «байронических героев», Хемингуэй сделал из себя великолепного героя хемингуэевского, символ целого поколения, и так и не смог выйти из этой роли, оторвать застывшую маску от лица, до последнего вздоха.

Фолкнер, начинавший свой путь в литературе с эпигонских подражаний французским символистам и с лирической прозы, тоже не избежал искушения «зрелищным пониманием биографии». В его ранних стихах, новеллах и романах довольно отчетливо проступают вторичные, лишённые оригинальности черты лирической личности, конструируемой по модным образцам, и столь же вторичной, эклектичной оказывается маска эстета, в которой он щеголяет перед изумленными земляками-провинциалами: демонстративная эксцентричность поведения, напускная мечтательность, костюм лондонского денди. Позднее, перебравшись в Нью-Орлеан и совершив обязательное паломничество в Европу, он даже придумал себе героическую легенду военного летчика, тяжело раненного в бою (явный плагиат у Хемингуэя), и, кстати, произвел ею такое сильное впечатление на Шервуда Андерсона, что тот описал юного «героя» в рассказе «Встреча на Юге».

¹ Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1974, с. 160—161.

Однако с изменением (или, вернее, с формированием) художественной системы Фолкнера, с переходом его на позиции объективного эпического повествователя, резко меняется его подход и к образу автора. Исчезновение лирического героя неминуемо влечет за собой исчезновение его двойника в реальной жизни. На смену романтическим представлениям о художнике-демиурге, отождествляющим биографию и творчество, приходит осознание их несовпадения, их автономности. Подобно многим другим художникам этого типа, Фолкнер начинает ощущать разрыв между своей частной личностью и тем, что выходит из-под его пера, — разрыв, о котором писал Пушкин в «Поэте». Для самого себя он — «реальный Фолкнер» — один из ничтожнейших детей мира, его «я», его частная жизнь — ничто по сравнению с его произведениями, которые кажутся ему чужими, словно бы продиктованными свыше. «Не знаю, откуда все это ко мне пришло. Не знаю, почему Бог, боги или кто там еще избрал именно меня. Поверь мне, это не самоуничижение, не ложная скромность, а просто глубокое удивление. Интересно, думала ли ты когда-нибудь о моих книгах — и сельском жителе по имени Билл Фолкнер: кажется, между ними так мало общего»², — признавался он в позднеинтимном письме, и у нас нет оснований не верить в его искренность. Такой взгляд на себя и свое творчество присутств — в большей или меньшей степени — всякому, по терминологии Шиллера, «наивному» художнику, а создатель «саги Йокнапатофы» был именно «наивным» художником, в отличие, например, от «сентиментального» Хемингуэя.

Неудивительно поэтому, что как раз в 30—40-е годы, когда Фолкнер больше всего нуждался в рекламе, он ничего не предпринимал для создания и укрепления свое-

² У. Фолкнер. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985, с. 434.

го «имиджа». Напротив, он неизменно оставался в тени даже в Голливуде, предоставлявшем великолепные возможности для распространения биографических легенд, — избегал интервьюеров, тщательно скрывал любовные связи, ограничивал общение узким кругом близких друзей, при малейшей возможности удирал в Оксфорд... К удивлению Малколма Каули, работавшего над предисловием к составленному им сборнику избранных сочинений Фолкнера (с него-то и начинается восхождение писателя к славе), он решительно отказывается сообщить ему какие-либо подробные сведения о себе. «Очень надеюсь, что в нем (предисловии. — А. Д.) не будет ни моей биографии, ни вообще каких бы то ни было сведений о моей личной жизни»³, — пишет он критику. И лишь после того, как Фолкнер, получив Нобелевскую премию, становится мировой знаменитостью, он снова начинает игру со своим «имиджем», но на этот раз строит его как «минус-образ», стремясь доказать, что там, где публика жаждет видеть лицо, на самом деле зияет пустота, едва прикрытая грубой маской «сельского парня».

Нет, не природной застенчивостью, не какими-то психологическими комплексами и уж, конечно, не намерением таким парадоксальным способом увеличить свою популярность следует объяснять все выходы и самоуничижительные заявления Фолкнера, запечатленные в приведенных Инджем сплетнях и анекдотах. Скорее, это была намеренно избранная линия литературного поведения, прямо вытекающая из взглядов Фолкнера на соотношение жизни и творчества, из его представлений о писателе как наивном оракуле, чьими устами говорит Бог, из всей его художественной системы. В конечном счете причуды гения не менее значимые литературные факты, чем его книги; иначе разговор о них теряет смысл.

³ Там же, с. 422.