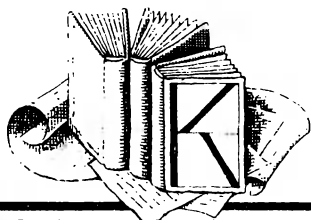




ПИСАТЕЛИ О ПИСАТЕЛЯХ

**Н. А. АНАСТАСЬЕВ
ВЛАДЕЛЕЦ
ЙОКНАПАТОФЫ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

ПИСАТЕЛИ О ПИСАТЕЛЯХ

**Н. А. АНАСТАСЬЕВ
ВЛАДЕЛЕЦ
ЙОКНАПАТОФЫ**

МОСКВА «КНИГА» 1991



Общественная редколлегия серии:
*Е.Ю.Гениева, Д.А.Гранин, А.М.Зверев,
Ю.В.Мани, Э.В.Переслeгина, Г.Е.Померанцева,
А.М.Турков*

Разработка серийного оформления
Б.В.Трофимова, А.Т.Троянкера, Н.А.Ящука

Рецензент *А.А.Долинин*

Предисловие Нозла Полка, профессора Университета
Южного Миссисипи, США

Перевод предисловия
М.Л.Теракопян

Художник *А.К.Яцкевич*

4702010201-116

А ————— Без объявл.

002 (01) -90

ISBN 5-212-00503-5

© Н.А.Анастасьев, 1991
© Предисловие, Н.Полк, 1991
© Перевод предисловия,
М.Л.Теракопян, 1991
© Оформление, А.К.Яцкевич,
1991

Фолкнер и Миссисипи

В октябре 1987 года мне выпала огромная удача: я оказался в числе приглашенных на удивительный фестиваль, посвященный Илье Чавчавадзе, который проходил в Тбилиси. В знак уважения к Чавчавадзе со всего мира съехались более трехсот исследователей, друзей советской Грузии, чтобы вместе обсудить вопрос: "Судьба цивилизации в современной литературе". Поскольку я не столь хорошо знаю творчество великого грузинского поэта и общественного деятеля, чтобы говорить о нем, я попросил разрешения увязать в своем выступлении эту важную тему с произведениями Уильяма Фолкнера. Организаторы конференции с готовностью дали согласие, и я был чрезвычайно счастлив, что удалось таким образом приобщиться к разговору.

Конечно же, я и раньше знал, сколь сильную любовь и высокую оценку заслужили в Советском Союзе книги Фолкнера. С некоторыми исследователями его творчества, приехавшими из Москвы, среди которых был и автор этой критической биографии Николай Анастасьев, мне доводилось встречаться на ежегодной конференции "Фолкнер и Йокнапатофа", проводимой на родине писателя в Оксфорде в университете штата Миссисипи. А в 1984 году в Москве я принимал участие в работе первой советско-американской фолкнеровской конференции, где понял, что произведения Фолкнера глубоко волнуют не только сравнительно небольшое число литературоведов, традиционно присутствующих на таких собраниях, но и чрезвычайно полюбились простому советскому читателю. В Тбилиси я находил все новые и новые подтверждения справедливости своих впечатлений, которые, как оказалось, верны не только в отношении СССР, но и многих других стран мира. Узнав из моего выступления, что я занимаюсь Фолкнером, во время всей конференции ко мне подходили люди, приехавшие с разных концов света, и говорили (чаще всего по-английски, но иногда и через переводчика) о том, как они любят Фолкнера. Эти люди, специально его не изучавшие, тем не менее с любовью и пониманием говорили о его творчестве, о переводах его произведений на их язык и более всего о том значении, которое Фолкнер имеет для культурной жизни их стран. Не раз получалось так, что мы разговаривали на разных языках, а переводчика поблизости не оказывалось, и тогда они обращались ко мне, произнося одно единственное слово "Фолкнер", дружески улыбались, сердечно обнимали или горячо жали руку: не нужен был общий язык, не нужен был переводчик.

Я бы даже сказал, что в те необыкновенные дни имя Фолкнера стало для нас неким универсальным средством общения, помогавшим становиться друзьями, преодолевая всевозможные прихоти географии и истории, разобщившие людей, разделившие их на культурные и политические группы. Меня это очень глубоко взволновало.

Поездки в Советский Союз были для меня необыкновенно важны. Они позволяют взглянуть на мои собственные исследования в общем контексте, увидеть самого Фолкнера как фигуру, имеющую международное значение. Больше нигде мне бы этого сделать не удалось. Я считаю для себя огромной честью предложение дать предисловие к критической биографии Фолкнера, написанной Николаем Анастасьевым, потому что таким образом я буду причастен к первой, как мне кажется, полной биографии Фолкнера, подготовленной не на английском языке, и первой подобной работе, публикуемой за пределами США. Учитывая, сколь велик интерес к Фолкнеру в Советском Союзе, вряд ли есть необходимость представлять его советским читателям. Большинство его произведений переведены на русский язык и на языки союзных республик, а благодаря прекрасным исследованиям его творчества, опубликованным на русском языке такими литературоведами, как Петр Палиевский, Сергей Чаковский, Александр Ващенко, Майя Коренева, Ясен Засурский, Дмитрий Урнов, Этери Топуридзе и, конечно же, Николай Анастасьев (я, естественно, могу судить о них лишь по кратким изложениям, публикациям на английском языке или переводам), советские читатели знакомы с основными вехами его творческого пути не хуже американцев. Нет необходимости говорить и о биографии Фолкнера, так как эту задачу взял на себя профессор Анастасьев, автор данной книги.

В таком случае мне, уроженцу (и жителю) штата Миссисипи, наверное, стоит обратиться в предисловии к тому аспекту изучения творчества писателя, которым я как профессионал немало занимался последние лет двадцать, а именно к отношениям Фолкнера с Миссисипи, с Югом, с той культурной средой, выходцем из которой он был. В этих своих размышлениях я не собираюсь чересчур задерживаться на вопросе об *источниках* "универсальности" и "величия" Фолкнера, и так уж слишком много критиков, по крайней мере на Западе, преувеличивали роль географических и культурных "координат" писателя (особенно, если это *южные* координаты), пытаюсь осмыслить особенности и значение написанного им. И тем не менее у Фолкнера всегда были непростые экономические, политические и социальные взаимоотношения со своим родным штатом, неизменно остававшиеся причиной неудовлетворенности, даже негодования земляков, и уж конечно они были куда сложнее, чем можно себе представить на основании столь краткого эссе. Я не думаю, что какие-то отдельные или вместе взятые обстоятельства жизни писателя могут служить исчерпывающим объяснением его творчества, но совершенно очевидно, что некая зависимость между жизнью и творчеством существует, поэтому-то нам и интересна жизнь Фолкнера. Родной край Фолкнера, безусловно, стал источником тех совершенно особенных качеств, той энергии, которые характерны для его произведений, а общие контуры его бурных взаимоотношений с родиной во многом помогают лучше понять проблематику его творчества. И, по-моему, именно в них отчасти и кроется причина неизменной привлекательности книг Фолкнера для самых разных народов.

В штате Миссисипи, где Фолкнер родился, провел детство и юность еще долго ощущались политические и экономические последствия Граждан-

ской войны и Реконструкции Юга; во многих отношениях жизнь здесь начала налаживаться лишь в 50-е годы XX века. По американским стандартам (но отнюдь не по экономическим стандартам других, более бедных стран мира) штат был царством нищеты и отсталости, его провинциальные жители терзались обидой на более благополучных северян (янки!), страшились конкуренции негров в борьбе за скудные экономические ресурсы штата, были сплошь и рядом неграмотны, безразличны к миру искусства и литературы. В этом смысле штат Миссисипи не был исключением. Он представлял собой часть того самого Юга, который Х.Л.Мэнкен, язвительный журналист из Балтимора, штат Мэриленд, окрестил "пустыней духа". В своем знаменитом эссе он писал о Юге, впрочем, не слишком вежливо и любовно, как о культурном пустыре (т.е. пустыне духа): не было музыки, о которой можно было бы говорить, не было художников, достойных красок, которыми они пользовались, не было музеев, за вход в которые стоило бы платить, не было писателей, которых можно было бы поставить в один ряд с великими американскими авторами, представляющими другие районы страны.

Мэнкен был, конечно же, прав: чисто экономические условия задержали возникновение оркестров, оперных трупп, театров и музеев почти по всему Югу, за исключением самых крупных городов, а таких насчитывалось очень немного. Но он был *не вполне* прав. А если бы даже в конце 20-х годов XX века, когда он написал "Пустыню духа", он и был совершенно прав, то его нападкам на Юг в лучшем случае не хватало проницательности. За несколько следующих десятилетий с Юга выйдет целая плеяда писателей, издателей, художников, которые прямо и косвенно опровергнут тезис Мэнкена; каждый в отдельности и все вместе они займут достойное место в авангарде американского искусства; среди них будут такие писатели, как Аллен Тейт, Джон Кроуи Рэнсом, Кэтрин Энн Портер, Роберт Пенн Уоррен, Фланнери О'Коннор и многие, многие другие, наложившие неизгладимый отпечаток на облик нашей национальной литературы. В этот период Миссисипи, возможно, стал родиной большего, чем любой другой штат, числа писателей, прославившихся в Америке и во всем мире; в подтверждение достаточно назвать лишь Юдору Уэлти, Ричарда Райта, Теннесси Уильямса и Уокера Перси. Тогда, вопреки закрепившейся за Миссисипи репутацией глухомани, из этого штата вышли и другие деятели культуры и политики, оказавшие свое влияние на развитие Соединенных Штатов да и всего мира, такие, как Старк Янг, один из наиболее значительных театральных критиков первой половины XX века, прозаик, переводчик пьес Чехова на английский; Нэш К.Бергер, а течение долгого времени занимавший пост редактора такого влиятельного издания, как "Нью-Йорк таймс бук ревью"; Тернер Кэтлидж, остававшийся редактором самой "Нью-Йорк таймс" в отличавшиеся политической нестабильностью годы холодной войны и борьбы за гражданские права в США; Уилли Моррис, прозаик, редактор "Харперз мэгэзин"; биограф Томаса Джефферсона Дюмас Мелоун, сопрано Леонтина Прайс и композитор Мильтон Бэббит. Поразительный список для "отсталого" штата! Хотя в чем-то штат Миссисипи явно находился в состоянии культурного застоя (обвинение, брошенное Мэнкеном всему Югу), в других отношениях он отличался утонченной духовной жизнью, не испытывал недостатка в культурных и научных связях с внешним миром, обладал ресурсами, способными питать и вдохновлять художественный талант таких мастеров, как Уильям Фолкнер. Шутка, которую я обычно при-

вою тем, кто близко не знаком с Миссисипи (мол, здесь, несмотря на всю отсталость, в процентном отношении больше, чем в Нью-Йорке, людей, способных правильно написать имя Ницше), может быть, и не совсем шутка. Если каждый день в этом штате и не был пиришеством изящных искусств, то уж, по крайней мере, всеобщего голода, описанного Мэнкеном, там тоже не было. Алчущие и жаждущие питались теми крохами, которые им удавалось отыскать. Культурная обстановка в штате Миссисипи и на Юге в целом тогда отнюдь не была столь безрадостной и тоскливой, как представлялось Мэнкену и некоторым другим.

Культурная история штата — это прямое отражение его политической истории, его сосредоточенной главным образом в деревне, почти полностью исчерпывавшейся сельским хозяйством экономической жизни, которая привела к возникновению огромного разрыва между землевладельцами, плантаторами, располагавшими временем и средствами, чтобы быть грамотными и "культурными" во всех традиционных отношениях, с одной стороны, и теми, кто обрабатывал землю и не располагал этими возможностями, — с другой. Практическим следствием этого стало то, что вплоть до последнего времени здесь не было ничего, даже отдаленно напоминающего средний класс, который помогал бы развитию и процветанию тех самых драматических и оперных театров, музеев и симфонических оркестров, способных обеспечить штат собственной эстетической пищей. Богачи читали книги, купленные в Нью-Йорке и Лондоне во время частых поездок, предпринимаемых с целью походить по театрам и музеям, они же посылали детей учиться в Йельский и Принстонский университеты; у мелких торговцев и служащих времени для изящных искусств оставалось немного, если не считать того, что в детстве они брали уроки игры на фортепиано, однако существующее положение вещей удовлетворяло их ничуть не меньше, чем плантаторов и политиков; бедняки же изо всех сил старались прокормиться.

Многие из тех, хотя и не все, кто уезжал за пределы штата получать образование, впоследствии возвращались, став банкирами, адвокатами, судьями; большинство из тех, кто уезжал и не возвращался, сохраняли связи с семьей и друзьями; и все они оказывались проводниками культуры, которой штат был якобы начисто лишен. Так, например, в годы своего интеллектуального становления Фолкнер имел счастливую возможность дружить с адвокатом из Оксфорда, выпускником Йельского университета Филом Стоуном, который заказывал себе и приятелю новейшие книги и старался держать его в курсе последних литературных сплетен. И, наконец, не следует забывать, что Оксфорд был городом, в котором находился университет Миссисипи, чьей большой библиотекой регулярно пользовался Фолкнер. Таким образом, хотя большинство критиков и исследователей творчества Фолкнера, рассматривая Миссисипи лишь с политической точки зрения, склонны были считать писателя деревенским простаком без образования, который не понимал природы своего таланта, а следовательно, не мог должным образом распорядиться им, все же остается фактом, что даже в Миссисипи человеку было открыто множество путей к культуре и науке большого мира.

Многим удавалось их отыскать, а многим, конечно же, нет. Но в штате Миссисипи человек находил эти пути на фоне всеобщего презрения и пренебрежения к культурной жизни. Именно к этой проблеме прямо обратился Фолкнер в эссе, которое написал скорее всего в 1933 году

как предисловие к намеченному переизданию "Шума и ярости". Фолкнер прямо заявляет в начале, что искусство "не является частью жизни южан". Иное дело — большие города Севера. Там можно встретить людей, которые "живут буржуазной своей жизнью, по-прежнему кормясь от искусства"; концерты, театры, музеи совершенно естественно входят в повседневную жизнь "многоязычных юношей и девушек из нью-йоркских небогатых школ, занявших места в редакциях и при картинных галереях, в повседневную жизнь седовласых с брюшком мужчин, которые работают на лентописах или проверяют билеты в концертных залах, а потом спокойно, с чувством собственного достоинства возвращаются домой в Бруклин или на какую-нибудь пригородную станцию, где их ждут дети и внуки"*.

Совсем не так обстоят дела на Юге, где, согласно Фолкнеру, "искусству, чтобы вообще быть замеченным, нужно превратиться в церемонию, в зрелище", ему нужно заявить о себе как о чем-то отличном от нормального, привычного, как о чем-то даже чужеродном. Получается, что для всех южан, кроме художника, искусство — это отклонение от обыденности, для художника же южанина в искусстве заключена сама суть жизни, "это почти вся жизнь... Это его дыхание, кровь, плоть, все". Потому что, продолжает он, "южанин не об окружающей среде, а о себе пишет, образно говоря, он впикивает себя, художника, в среду, точно шипящую и царапающую кошку в джутовый мешок. Он пишет. В музыке, в скульптуре, в живописи мы недалеко ушли и вряд ли уйдем далеко. Нам требуется рассказать, выговориться, ибо красноречие — наследственный наш дар. Мы хотим в бешено краткий срок, пока дышим и держим перо, создать яростный обвинительный акт современному миру или уйти от него в выфантазированный мир магнолий, пересмешников и сабельных атак, на деле никогда, быть может, не существовавший. И к обвинению, и к уходу толкает нас чувствительность; возможно, самые сентиментальные из нас как раз те, кто повествует жестко и свирепо о кровосмешеньях, совершаемых на глиняном полу лачуг. Словом, и уход и обвинение нами пылко выстраданы, в обоих случаях писатель бессознательно насыщает каждую строку и фразу своим неистовым отчаянием, гневом, обезнадёженностью или страстным пророчеством новых надежд, еще более пылких, чем прежние. Среди нас не сыщется холодный интеллект, способный описывать современность с полной беспристрастностью и гурманским удовольствием; не верю я, чтобы существовал писатель-южанин, который мог бы искренне сказать, что пишет с гурманским удовольствием. Возможно, мы и не желаем обращать писание в такое удовольствие".

Уйти или обвинить. Фолкнер утверждает, что испробовал и то, и другое. Но оба пути, данные здесь как взаимоисключающие, по словам Фолкнера, — результат сентиментальности, излишних упрощений, порожденных примитивными реакциями в их первозданном виде: "пока дышим и держим перо", "пылко выстраданы", "отчаяние, гнев, обезнадёженность или... страстное пророчество новых надежд, еще более пылких, чем прежние". Да и сам он, Фолкнер, еще не достиг стадии того "холодного интеллекта, способного описывать современность с полной беспристрастностью и гурманским удовольствием".

Фолкнер описывает здесь состояние души, неспособной признать, что любит то, что ненавидит, и ненавидит то, что любит, неспособной в соб-

* Произведения Фолкнера цитируются по изд.: Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. Пер. О.Сороки, Ю.Палиевской, С.Белова.

ственным доме отличить дорожное от ненавистного, потому что в этом доме между ними существует множество запутанных связей, делающих их неразделимыми, почти идентичными. Именно такое состояние души прорвется наружу тремя годами позже на последних страницах романа "Авессалом, Авессалом!" В ответ на презрительный упрек Шрива: "Почему ты ненавидишь Юг?" — Квентин Компсон говорит: "С чего ты взял, что я его ненавижу?" Потом напряженно думает, явно пытаясь убедить себя: "Это неправда, что я его ненавижу! Неправда! Неправда! Неправда!" Это в лучшем случае весьма двусмысленное утверждение, и трудно поверить, что то, что мучает Квентина, не мучает в достаточно большой степени и самого Фолкнера.

Возможно, всю жизнь Фолкнер хотел "уйти", "сбежать" от Миссисипи, просто уезжая из штата — сперва в Канаду, где вступил в королевские воздушные силы, безуспешно пытаясь попасть на первую мировую войну; затем в начале 20-х годов — в Нью-Йорк и Нью-Хейвен, в середине 20-х — в Новый Орлеан и Европу; в течение следующих двадцати лет он несколько раз пробовал заработать на жизнь в Голливуде. Действие его первого романа "Солдатская награда" (1926) происходит в Джорджии, события второго, "Москиты" (1927), разворачиваются в псевдоуточенной среде "людей искусства" в Новом Орлеане. Но главным убежищем для него, как и для многих писателей-южан, было его творчество, его воображение, о чем он говорил, обращаясь к слушателям в Виргинском университете в 1957 году: "Я бы сказал, что период так называемого расцвета писателей-южан наступил тогда, когда ни у кого на Юге не было изобилия денег, не было возможности путешествовать и людям приходилось придумывать мир, который бы чуть-чуть отличался от того убожества, в котором они жили, и поэтому они стали писать, что дешевле — то есть пачка бумаги и карандаш дешевле, чем железнодорожный билет".

К тому времени, когда он в 1933 году написал это предисловие, Фолкнер уже "заклеймил" свой родной край в нескольких романах и рассказах, часто изображая жителей этих мест отсталыми, неистовыми, деспотичными и необразованными. Его обвинения были прямо направлены против крупных бесспорных пороков, которые присущи всем социальным и экономическим слоям: напыщенные высшие классы Джефферсона во "Флагах в пыли" и в "Святылище", религиозный фанатизм и расовые предрассудки в "Свете в августе", неграмотные белые батраки в романе "Когда я умираю", откровенное лицемерие духовных и юридических заведений снова в "Святылище" и сексуальная неудовлетворенность, лежащая в основе почти всех остальных проблем во всех романах.

И все же скрыться или обвинять не обязательно значит стать причастным или понять, и есть основания утверждать, что одна из самых важных особенностей, характеризующих творчество Фолкнера, — это постепенное углубление его дара, его желания вступать в диалог, в спор с культурой, породившей его, а не просто оттолкнуть ее или скрыться от нее, став, как столь многие его современники (Хемингуэй, Фицджеральд), эмигрантом. Все творчество Фолкнера свидетельствует, как росло сочувствие писателя к различным обитателям мира, его окружающего, и мира, созданного его фантазией, как расширялась трактовка социальных, политических и экономических вопросов, сделавших этих людей такими, какие они есть. Эту эволюцию можно проследить начиная, например, с напряженных, часто солипсических внутренних монологов в его ранних крупных романах

"Шум и ярость" (1929), "Когда я умирала" (1930), переходя постепенно к диалогическим формам — спорам между двумя или несколькими персонажами о локальных вопросах ("Авессалом, Авессалом!", 1936, "Сойди, Моисей", 1942) и далее, на более позднем этапе, к еще более открытой повествовательной структуре, которая позволяет поместить те же личные и локальные проблемы в национальный и международный контекст — особенно в произведениях "Реквием по монахине" (1951), "Притча" (1954) и "Особняк" (1959), чтобы показать, насколько сложной стала жизнь в XX веке, насколько неотделимы проблемы одного человека, даже человека, живущего в таком захолустье, как Миссисипи, от проблем других людей, других штатов, других регионов, других стран.

Художественное изображение современной жизни во всей ее сложности и непреклонное требование писателя, чтобы герои его произведений, сталкиваясь с трудностями, боролись с ними, а не пытались уклониться от них, наложило отпечаток и на его жизнь как гражданина. И действительно, в последние пятнадцать лет жизни Фолкнер затрачивал немало времени и энергии на всякого рода выступления, сочинение эссе и открытых писем, в которых, часто с огромным риском для себя, высказывался по злободневным, социальным и политическим вопросам (движение за гражданские права, холодная война, растущая зависимость человека от техники), надеясь своим влиянием убедить земляков на Юге и в штате Миссисипи жить в соответствии с принципами свободы и справедливости для всех, которые проповедовала их страна. Конечно же, ни население, ни лидеры штата, ни южане вообще не оставили без внимания созданные Фолкнером литературные портреты Миссисипи: годами они обливали его грязью с кафедр и страниц печати. А то, что теперь он лично появлялся на политической арене, подвергал критике расистские порядки штата Миссисипи, пытаясь предотвратить возможное кровопролитие, превратило его дома в фигуру еще менее популярную, чем прежде. Штат, регион, еще тридцать лет назад совершенно равнодушный к художественным стремлениям Фолкнера, теперь был агрессивно настроен и против его искусства, и против его политических взглядов, не делая никакого различия между тем и другим. Фолкнер, уставший от этого крестового похода, был близок к тому, чтобы расстаться не только с Миссисипи, но и с верой в человечество. 12 июня 1955 года в письме к другу-европейцу он пытался объяснить суть расовых и политических проблем Миссисипи: "Сейчас в Миссисипи происходят трагические события, связанные с неграми. Верховный суд постановил, что не должно быть сегрегации, расовых различий в школьном образовании, при голосовании и т.д., а в Миссисипи, я боюсь, многие пойдут на все, вплоть до насилия, лишь бы не допустить этого. Делаю все, что могу. Предвижу, что придет время, когда мне придется покинуть родные места и спасаться бегством, как это пришлось делать евреям в гитлеровской Германии. Конечно, я надеюсь, что этого не случится. Но иногда мне кажется, что только бедствие, может быть, даже военное поражение сможет пробудить Америку и поможет нам спастись или спасти то, что еще останется от нас. Я понимаю, что это очень мрачное письмо. Но люди чудовищны. Надо очень верить в человека, чтобы сносить его глупость, дикость и бесчеловечность".

Это в самом деле мрачное письмо. Но и время тогда было мрачное, особенно для человека, который всего пятью годами раньше, выступая на трибуне как нобелевский лауреат, заявил о своей вере в то, что человек

способен на "мужество, честь, надежду, гордость, сострадание, жалость, самопожертвование".

II

В 1954 году Фолкнер опубликовал "Притчу", над которой работал почти десять лет и которая ознаменовала собой его самое далекое "бегство", ведь события там разворачиваются дальше всего от знакомой и приветливой земли Миссисипи; "Притча", действие которой происходит во Франции времен первой мировой войны, повествует о судьбе капрала, новоявленного Христа, возвратившегося на землю, чтобы дать миру еще одну возможность прекратить вражду. В начале того самого года, когда он, наверное, делал заключительные штрихи в романе, Фолкнер в явно автобиографической, очень трогательной элегии родному краю, названной просто "Миссисипи", попытался более непосредственно, чем когда-либо, разобраться в отношениях со своим штатом. Это произведение, конечно же, лишь во-вторых о Миссисипи, в основном же оно о самом Фолкнере. В уже упоминавшемся предисловии к "Шуму и ярости" Фолкнер сравнивал художника-южанина с "шипящей, царапающейся кошкой", которую записхнули в джутовый мешок — эту смиренную рубашку — и яростно восставал против подобного покушения на свободу; тогда не было художника, обладавшего "холодным интеллектом" и способного "с полной беспристрастностью и гурманским удовольствием" писать о современном ему Юге. И двадцать лет спустя в "Миссисипи" чувствуется слишком много тепла и личного участия, чтобы можно было говорить о "холодном интеллекте", но здесь Фолкнер вплотную приближается к тому "гурманскому удовольствию и полной беспристрастности", которыми прежде ему овладеть не удавалось. В "Миссисипи" он фактически вынимает кошку из мешка, ставит рядом кошку и джутовый мешок и изучает особенности каждого; или, скорее, кошка, то есть художник в человеке, узнав все, что можно, о внутренности джутового мешка, вылезает оттуда, ставит рядом мешок и южанина, который записхнул ее туда, и принимается изучать обоих: бывший заключенный пытается постичь связь между тюрьмой и тюремщиком — откуда они, из чего сделаны, почему у человека вообще возникла потребность посадить кошку в мешок и почему это именно джутовый мешок, а скажем, не кожаная сумочка, — и таким образом, возможно, постичь связь между ним, заключенным, с одной стороны, и тюрьмой и тюремщиком, с другой. Поэтому "Миссисипи" — красноречивая и трогательная летопись борьбы самого Фолкнера с трудностями и невзгодами, которые доставляла ему родная земля, и его примирения с ней.

Главный герой "Миссисипи" — Фолкнер-гражданин, а не Фолкнер-художник. Писатель постоянно подчеркивает эту разницу, говоря о гражданине в третьем лице — "он", "мальчик", "молодой человек", "мужчина", "человек средних лет", — и отказываясь касаться его творческой карьеры, хотя несомненно и не отходит от нее слишком далеко в сторону, потому что повествование плавно, спокойно течет между двумя Миссисипи Фолкнера — реальной и созданной им, как бы демонстрируя, сколь тонка грань между ними, сколь неотделимы они друг от друга. Не слишком удаляемся мы и от основной тематики романов: возникновение и расцвет Сноупсов, исчезновение первозданной природы, расовая неспра-

ведливость, отказ некоторых жителей Миссисипи принять перемены, влияние прошлого на настоящее.

На первых страницах "Миссисипи" прослеживается история штата, начиная с того времени, когда он представлял собой "болота, образованные постоянными разливами и наводнениями, окаймленные черными, почти неподвижными протоками-рукавами, наглухо заросшие тростником, буком, кипарисом, ясенем, дубом и эвкалиптом", продолжаясь рассказом о древних индейцах, европейских переселенцах, освоении Запада, хлопковой экономике, о гражданской войне, об отмене рабства, реконструкции Юга и завершаясь концом XIX века, когда рождается и вступает в мощный поток истории "мальчик". Хотя он — дитя XX века, силы, определявшие его судьбу как жителя Миссисипи — это во многом силы XIX века: мальчик помнит, что слышал о гражданской войне раньше, чем о рождественском Санта-Клаусе, а из тех, кто окружал его в детстве, он прежде всего говорит о матушке Кэлли, няньке всех ребятишек в семье, бывшей рабыне, отказавшейся расстаться с Фолкнерами после отмены рабства и дожившей до тех пор, пока Фолкнеру пойдет 43-й год, о той самой матушке Кэлли, которая своим существованием постоянно напоминает о том, что война и реконструкция Юга важны не только как чисто исторические факты, но и как события, чье влияние ощущается постоянно в повседневной жизни. Не считая главного героя, матушка Кэлли — самое важное действующее лицо "Миссисипи". Ее жизнь проходит сквозь все произведение трогательным контрапунктом к истории возмужания самого мальчика. Она играет с семейством Фолкнеров в простую шутивную игру: напоминает им, что они задолжали ей за работу 89 долларов — тот самый долг, по крайней мере денежный, который ей снова и снова предлагали выплатить, а она отказывалась принимать. Этот долг превращается у Фолкнера в мягкую, ненавязчивую метафору того, что белый Миссисипи задолжал своим черным гражданам, того, что он уже никогда не возместит, — отчасти потому, что негритянка матушка Кэлли — то есть все чернокожие — сами не хотят освободить белых от этого долга, а отчасти потому, что его вообще невозможно оплатить.

Матушка Кэлли была рядом с "мальчиком", когда тот вступал в жизнь, а к своему эгегическому концу "Миссисипи" подходит, когда "человек средних лет" прощается с матушкой Кэлли, уходящей из жизни, произносит речь на ее похоронах и говорит, "что ему бы очень хотелось, чтобы и над ним, когда придет его черед, кто-нибудь произнес такие же слова, как и над ней, которой они, всю жизнь окруженные ее заботой, ее верностью и ее честностью, столь многим обязаны". Ее смерть — тематическая кульминация "Миссисипи", а жизнь и смерть матушки Кэлли, как их показывает Фолкнер, заключают в себе все то, что его герой-гражданин успел узнать про свой родной штат, превращаясь из мальчика в зрелого человека, а именно: как можно одновременно быть настолько жертвой — жертвой цвета кожи, закона, экономики, какой была матушка Келли, и все же находить место для любви даже к тому, что сделало ее жертвой, и как он, "человек средних лет", может ненавидеть людей и систему, заставлявших страдать матушку Кэлли, и в то же время, следуя ее примеру, находить даже в угнетателях нечто достойное любви.

"Миссисипи" завершается возвращением героя, который после путешествия оказывается "снова дома, снова на родине. На земле, где родился и где будет похоронен". То, что Фолкнер впервые заговорил об эмоцио-

нальном примирении с родным штатом — а это, конечно же, и есть главная тема "Миссисипи", — равносильно признанию того, что любовь и ненависть — не взаимоисключающие понятия: "любить, даже когда ненавидишь какую-то часть", когда ненавидишь жадность, бесхозяйственность лесозаготовителей и торговцев землей, пишет он, которые, вырубив ради древесины вековые деревья, изменили пейзаж, заставили Большие леса отступать все дальше и дальше от тех мест, где он охотился ребенком. "Но особенно ненавидел он нетерпимость и несправедливость: линчевание негров — не за преступления, а просто так, за то, что у них черная кожа (таких случаев становилось все меньше и меньше, и хотелось надеяться, что со временем их не станет и вовсе, но зло было совершено, и оно навсегда останется несмываемым пятном), он ненавидел неравенство: убогие школы для черных (если вообще у них были школы), лачуги, в которых они ютились (чтобы не остаться под открытым небом), они могли молиться богу белого человека — но только не в церкви белого человека, платить налоги в судах белого человека — но не участвовать в выборах судей и присяжных, они работали, сколько скажет белый человек, и получали за работу, сколько белый человек сочтет нужным заплатить... он ненавидел фанатизм, из-за которого мы посылали в Вашингтон сенаторами и конгрессменами тех, кого нельзя было туда посылать, благодаря стараниям которых в таком небольшом городке, как Джефферсон, могло быть пять церквей различных наименований, но ни одного клочка земли, где дети могли бы играть, а старики сидеть и смотреть, как они резвятся".

"Миссисипи" завершается рассказом о смерти матушки Кэлли, о том, как проститься с ней собрались все ее дети и "человек средних лет" читал молитву; так Фолкнер подводит нас к последнему абзацу эссе, в котором повторяет мысль о сложной взаимосвязи между любовью и ненавистью, на этот раз глубже раскрывая ее суть: "Он любил все, хотя что-то и ненавидел, ибо понял раз и навсегда, что любишь не за что-то, а вопреки, не за достоинства, а вопреки недостаткам".

Разница огромная по сравнению с полными страдания словами Квентина Компсона, вырвавшимся у него двадцать лет назад: "Неправда, что я его ненавижу". Теперь языком писателя говорит мудрость, накопленная за пятьдесят шесть лет мучительных размышлений над тем смятенным состоянием души, которое он определил как человеческое сердце в конфликте с самим собой; в них звучит своего рода отказ от сентиментального выбора между бегством и обвинением, и то и другое было слишком простой и неадекватной реакцией на очень запутанную ситуацию, насильственным разрешением клубка проблем, просто не допускающего решения. Любовь — это не только пассивная ответная реакция на то, что избрало нас, это в большей степени наша активная реакция на то, что мы сами в конце концов избрали, любовь достаточно велика, чтобы вместить в себя, допустить и бегство, и обвинение, чтобы включить и то и другое в спектр приемлемых эмоций. Это и было достоинством матушки Кэлли — *вопреки* чему-то, и то, что Фолкнер признал это открытие, говорит о его абсолютной причастности как художника, так и просто человека к жизни родной земли. Может быть, он и отсталый, и мрачный, и примитивный, и часто приводящий в бешенство, этот штат с его жителями, но все же, несмотря ни на какие недостатки — родной; и эссе, написанное в период, когда Фолкнер совершенно открыто, с горечью клеймил позором то, что ненавидел в Миссисипи, доказывает, как тесная связь между ним и штатом, как всецело Фолкнер принадлежит ему.

В отличие от многих американских критиков я не считаю, что какая-либо географическая точка обладает литературной магией или же что южное происхождение давало Фолкнеру преимущества в литературных скачках. Он сам всегда старался затушевать "южность" своих произведений, называя это качество случайным: "Я склонен думать, что мой материал, Юг, — писал он в 1944 году Малкольму Каули, — очень важен для меня. Просто так случилось, что я хорошо знаю его, а одной жизни не хватит на то, чтобы узнать другой материал и написать о нем. Хотя та жизнь, которую я знаю, не хуже любой другой, жизнь — это определенная реальность, но в ней нет новизны, все тот же безумный бег с препятствиями в никуда; и человеческие пороки везде и всегда одни и те же". Получается, что местоположение, материал не столь важны, как ум, душа, гуманизм художника, превращающего этот материал в искусство. Поисками именно этой души, этого гуманизма мы и должны в конце концов заняться, чтобы понять, в чем привлекательность Фолкнера для разных культур: есть множество "великих" писателей, которые не находят такого сильного отклика у столь многих народов, как Фолкнер.

В пантеоне писателей положение Фолкнера прочно настолько, насколько это вообще возможно. Я полагаю, что его "технические" достижения в развитии романистики — выразительность "потока сознания", поистине виртуозное использование английского языка — вряд ли удастся адекватно передать при переводе на другие языки. Зато в переводе можно донести широту его подхода к человеку, его настойчивое требование уважать всех людей.

Многие из тех, кто принадлежал к поколению Фолкнера, расстались во время первой мировой войны с иллюзиями, стали с подозрением относиться к идеализму, к таким абстрактным понятиям, как "правда", "справедливость", "патриотизм", из-за которых Европа и Америка оказались вовлеченными в войну. Но ни сам Фолкнер, который, как известно, не сражался на войне, ни его герои не отрешились от этих идеалов, играющих столь важную роль в его прозе. Писатель не так наивен, чтобы утверждать, что идеализм сам по себе способен изменить мир: в битвах с силами прагматизма и власти его герои очень редко одерживают победу. Метод его заключается в том, чтобы *проверить* идеализм в столкновении с реальным миром, поместить своих героев-идеалистов Квентина Компсона, Хорэса Бенбоу, Айка Маккаслена, Гэвина Стивенса и других в такие ситуации, где ставится под сомнение действенность их идеалов. Обычно идеалы проверки не выдерживают, отчасти потому что не выдерживают ее идеалисты. Но для произведений Фолкнера характерно, что идеал в них всегда существует, пусть даже как некий недостижимый эталон поведения, призванный своим постоянным присутствием удерживать людей от капитуляции перед собственной беспомощностью и отчаянием, постоянно напоминать им о мужестве и стойкости, которые они, когда понадобится, смогут призвать на помощь, напоминать об их лучших, а не худших душевных качествах.

Фолкнер действительно верил, что человек, даже тот, чьи пороки "везде и всегда одни и те же", "бессмертен... потому что он один обладает волей, душой, способной к состраданию, самопожертвованию, стойкости", и что *долг* писателя в том, чтобы говорить об этом. Выполняя этот долг, он заслужил "привилегию" помогать человеку "выстоять, укрепляя челове-

ческие сердца, напоминая о мужестве, чести, надежде, гордости, сострадании, жалости, самопожертвовании, — о том, что составляет извечную славу человечества". Этим духом и проникнуты произведения Фолкнера, духом обновления, надежды, дающим возможность отчаявшимся и потерявшим надежду противостоять жестокому миру, а не просто обращаться в бегство или обвинять его. Мне кажется, такое настроение преодолевает все расовые, религиозные, географические и политические границы.

Разумеется, невозможно сказать, в какой степени это настроение у Фолкнера возникло благодаря Миссисипи и могло бы оно возникнуть где-то в другом месте. Возможно, Фолкнер оставался бы Фолкнером, и живя в Эфиопии, Киеве или даже в Нью-Йорке, и, конечно же, уроки матушки Кэлли он мог бы выучить даже будучи эмигрантом. Может быть, значение имеет не сама географическая точка, не сам штат Миссисипи, а взаимоотношения с любым местом и решение писателя связать свою судьбу с этим краем (в данном случае им просто оказался этот штат), который он мог питать и который, наконец, давал бы пищу ему. Я подозреваю, что любая географическая точка способна доставлять пищу человеческой душе, пока душа эта рискует устанавливать такие взаимоотношения с людьми и общественными институтами данного региона, которые допускали бы сосуществование любви и ненависти и таким образом удерживали нас на достаточно близком и вместе с тем на достаточно далеком расстоянии, чтобы все ясно видеть и понимать. Это, мне думается, мы и находим у Фолкнера.

Нозл Полк
(Перевод М.Теракопьян)

От автора

Давно занимаясь творчеством американского писателя Уильяма Фолкнера, но лишь теперь приступая к рассказу о его жизни, испытываю некоторое смущение.

Биография — это события, встречи, приключения, драмы.

Как у Дефо: политические интриги, судебный процесс, трехдневное стояние у позорного столба в центре Лондона. Как у Толстого — от Крымской войны до Ясной Поляны, куда тянулись тысячи, знаменитые и неизвестные. Мелвилл, что называется, бороздил моря и океаны. С Хемингуэем вообще постоянно что-то случалось. То какого-то совершенно немыслимого марлина выловит, то льва, какого не видали еще, застрелит в Африке, то в авиационную катастрофу угодит. Не говоря уже о войнах, больших и малых.

А Фолкнер прожил жизнь тягучую, бессобытийную. Профессор Мичиганского университета Джозеф Блотнер выпустил массивное исследование, где все шестьдесят четыре отпущенных Фолкнеру года расписаны буквально по дням. Это ценная, образцовая в своем роде работа, но она лишний раз показывает, сколь неярко складывался быт человека по имени Уильям Фолкнер. Иное дело — судьба писателя, носившего то же имя.

Преодолевая сопротивление столь неблагоприятного материала, иные биографы и воспоминатели пытаются оживить его разного рода деталями и подробностями, то ли реальными, то ли вымышленными. Это, впрочем, не имеет значения, ибо не только небыль, но и факты требуют аккуратного с собою обращения. Не все обязательно делать достоянием публики. Увы, должной сдержанности не хватает, многие искушаются соблазном проникнуть в мир писателя через черный ход. С упоением рассказывают, допустим, что Фолкнер любил выпить и меры в том не знал. Пусть так — нам что за дело до этого? Еще уверяют, что он не был образцовым семьянином. Свидетельства приводят убедительные, из первых, что называется, рук. Только нас каким образом это касается?

Мертвые молчат, но, как бы отнесся к подобным откровениям сам Фолкнер, угадать нетрудно. На протяжении долгих лет он оберегал свою частную жизнь от любопытства толпы, от журналистов и рекламы. В молодости, да и позже, Фолкнер нуждался, но никакое безденежье не искупало в его глазах рекламных трюков. Если рассказ не хотят печатать без разного рода виньеток, — пусть не печатают. "К сожалению, у меня нет фотографии, — пишет он своему литературному агенту Бену Уоссону. — Да если бы и была, ни за что бы не дал. О биографии. Упаси тебя бог рассказывать что-либо этим шакалам. Это не их дело. Впрочем, если хочешь, скажи, что я родился два года назад, в дни Женевской мирной конференции, от аллигатора и негритянки-рабыни". Так говорил безвестный автор. А вот слова всемирно знаменитого романиста. Из письма

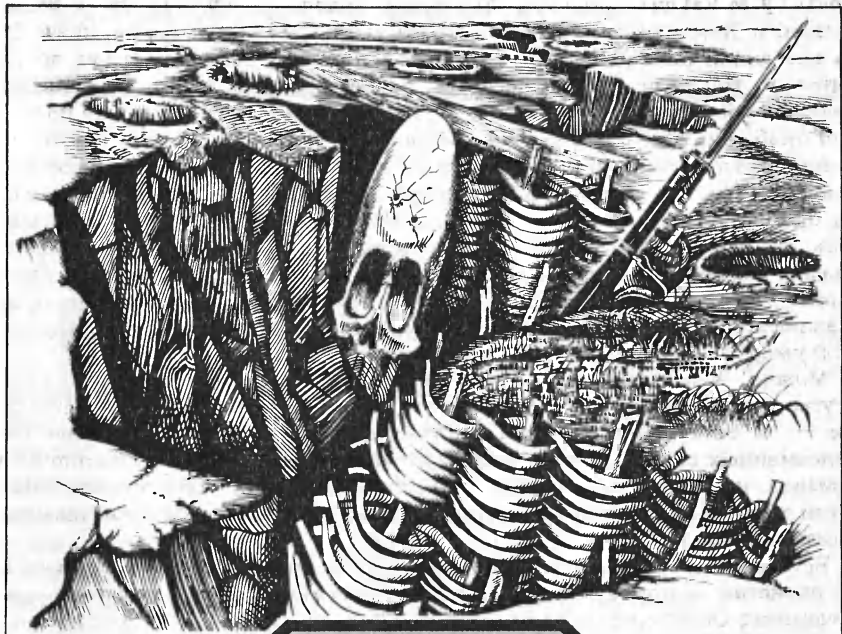
критику М.Каули: "Дорогой Малколм, видел номер "Лайфа" с Вашей статьей о Хемингуэе. Я не читал ее, но уверен, что она хороша, иначе Вы не поставили бы под ней своего имени; думаю, и Хемингуэю она понравится по той же причине, и, надеюсь, принесет ему пользу, если, конечно, прекрасный человек и художник может нуждаться в такого рода пользе, или прибыли, прибавке. Но я-то лишний раз убедился, что все это не для меня. Я буду стоять до конца: никаких фотографий, никаких письменных свидетельств. Как частное лицо я хочу только одного — чтобы не осталось ни одного следа, за вычетом опубликованных книг. Жаль, что мне тридцать лет назад не хватило ума не подписывать их своим именем, как это делали елизаветинцы. Моя цель, все мои помыслы устремлены к тому, чтобы итог и история моей жизни были выражены в одной фразе, представляющей собою некролог и эпитафию одновременно: он писал книги, и он умер".

Можно, если угодно, видеть в этих словах кокетство, но и в таком случае надо, уверен, считаться с волей писателя. Вот почему эти страницы — не биография человека, а биография книг. Положим, вовсе без "письменных свидетельств" (благо, к нынешнему времени их накопилось немало) не обойтись, однако же, стараюсь я ими пользоваться лишь в той мере, в какой они просветляют означенную историю сочинительства романов и новелл.

Есть и еще одно соображение, уже не этического, а скорее практического свойства, которое говорит в пользу избранного типа повествования. Сочинения Фолкнера, во всяком случае большинство из них, чрезвычайно трудны для восприятия, к смыслу пробиваешься через завалы стиля, вернее, через то, что кажется словесным хаосом. Не у всякого достанет терпения для такой работы. Поэтому задачу свою я вижу и в том, чтобы облегчить, в меру возможности, читательский контакт с художником. Само собой понятно, что такая задача предполагает анализ творчества, и хоть литературоведческими приемами я старался не злоупотреблять, не всегда это, боюсь, получалось.

Наконец, последнее. Приходится иногда слышать, что творчество Фолкнера, как и других знаменитых писателей, стало объектом "критической промышленности", которую не "мир под переплетом" интересуется, а только собственная технология. Что ж, имеет, как принято говорить, место. Но, помимо "промышленников", а также любителей острых блюд, есть люди, бескорыстно отдающие ум и способности исследованию творческого пути своего замечательного соотечественника. Со многими из них — Джозефом Блотнером, Уильямом Феррисом, Нозлом Полком и другими — меня связывает хорошее личное знакомство. Хочу сказать, что без их щедрой помощи эта книга не могла бы быть написана.

Фолкнер давно пришел и в наш дом, а сейчас его издают особенно широко, не только прозу, но и публичные выступления, эссе, письма, дневники и т. д. Обращаясь к этим материалам, я, как правило, использую существующие переводы, лишь иногда уточняя их по оригиналам. Так что и в этом случае считаю приятным долгом поблагодарить коллег и товарищей.



ГЛАВА I ИСТОКИ

Вье-Карре — Французский квартал — и сегодня выделяется в бетонно-стальной геометрии Нового Орлеана. Весь миллионный город, крупнейший в штате Луизиана, устремился вверх, тесно прижал дома друг к другу, планомерно разбил себя на квадраты, вытеснил каштановые и магнолиевые рощи далеко на окраину. И только в центре осталась старая застройка. Дома здесь гордятся не размерами, а аристократическим изяществом облика: кружевом террас, благородной патиной, решетками на удлинённых окнах. Когда-то знаменитый в XIX веке писатель Джордж Вашингтон Кейбл, уроженец Нового Орлеана, водил по городу писателя ещё более знаменитого — Марка Твена, и даже этот насмешник не остался равнодушен к пейзажам Французского квартала. "Эту красоту, — писал он в "Жизни на Миссисипи", — подделать невозможно, и ее не встретишь больше нигде в Америке. Железные решетки — также местная

особенность. Их узор часто необыкновенно легок и изящен, воздушен и грациозен; посредине большая монограмма или вензель — тонкая паутина сложных, запутанных очертаний, сплетений из стали". Впрочем, уже и в ту пору они, вспоминая писателя, превратились в антиквариат. Какой же устойчивостью к ветрам прогресса надо обладать, чтобы и век спустя не выцвести, не сломаться, удержать необщее выражение лица.

Но обитатели, конечно, сегодня и здесь не те, что прежде. Попадешь во Французский квартал — сразу потеряешься в разноязыкой толпе туристов, а вечерами выходят на промысел жрицы любви, да пугают прохожих безумным блеском глаз, то ли жалобным, то ли угрожающим бормотанием любители кокаина.

А только одну человеческую жизнь назад все было иначе. Почти не заходили незаметные банковские клерки, коммерсанты-нувориши, поднявшиеся на волне послевоенного процветания, портовые служащие, и, уж конечно, нечего было здесь делать туристам, — а ведь уже тогда Новый Орлеан превратился в крупнейший финансовый и торговый центр американского Юга, уже тогда лишь воспоминанием были марк-твеновские колесные пароходы и давно замолкла перекличка лоцманов. Жизнь здесь текла медленная и не чиновная, лениво бродили по площадям и улицам моряки из разных стран, а случайно наступившая тишина тут же взрывалась низкими раскатами негритянского смеха. Что-то странное, непривычное, манящее было в самом воздухе Французского квартала. И может быть, неудивительно, что сюда потянулись артисты, поэты, художники. В какие-нибудь два-три года Французский квартал завоевала богема. Это были молодые люди, твердо решившие основать здесь республику духа, доказать себе, Америке, а там, глядишь, и всему миру, что и в провинции могут произрастать таланты.

Правда, до времени было больше суеты и амбиций, чем дела, больше разговоров о шедеврах, чем мало-мальски серьезных попыток создать их.

Но и разговоры бывают бесполезными, один из них во всяком случае сохранился в литературе.

В самом конце 1924 года на перекрестках Французского квартала встретились знаменитый Шервуд Андерсон и совершенно безвестный Уильям Фолкнер. Автор "Уайнсбурга, Огайо" к этому времени успел обосноваться во Вье-Карре по-домашнему, — манил царящий здесь дух молодости, к тому же Андерсон любил опекать дебютантов. Вот и двадцатисемилетнего южанина из соседнего штата Миссисипи мэтр, ничуть, впрочем, своего превосходства не выказывающий, принял радушно, охотно, но все-таки — поначалу, во всяком случае, — как одного из многих. Поговорили — разошлись. Правда, след

остался. Вскоре Андерсон опубликовал небольшой рассказ, герой которого явно списан с нового знакомого. Он фигурирует под именем Дэвида, молодого южанина, выбитого душевно и физически из колеи войною и теперь заглушающего боль выпивкой и случайными любовными связями. Скорее всего, встретившись со знаменитостью, Фолкнер не упустил случая поведать легенду о своих фронтовых подвигах. Впрочем, об этом — в свое время. Пока же заметим, что мимолетное любопытство вскоре сменилось у Андерсона более глубоким интересом. Через несколько месяцев, рекомендуя Фолкнера издателю, он скажет: "У меня есть предчувствие, что этот молодой человек далеко пойдет... Он немного напоминает необъезженного скакуна, которому нужна разминка, чтобы показать, на что он по-настоящему способен".

Несомненно, уже сама встреча с Андерсоном была для "скакуна" такого рода разминкой. Больше того, знакомство имело для Фолкнера значение поворотное. В ту пору он мучительно искал свою дорогу в литературе, кое-что было написано, многое задумано, но все бросало из стороны в сторону, соблазняли разные сюжеты, стихотворные формы — почва под ногами колебалась, стержень ускользал. И хотя никто ариаднину нить в ладони не вложит, ошибаться и находить придется в одиночку, совет не помешает. Тем более что у Андерсона было не только имя, не только слава, но и то трудноуловимое писательское свойство, которое заставит Фолкнера впоследствии признать: человек, написавший "Уайнсбург", был отцом всего моего литературного поколения.

Разговор, по воспоминаниям Фолкнера, протекал следующим образом. "Надо, чтобы было с чего начать, — наставлял старший младшего, — и тогда принимаешься за учебу. Неважно, что это, просто надо помнить, что ты ученик, и не стыдиться этого. Вы деревенский парень, все, что вы знаете, — это крохотный клочок земли в Миссисипи, откуда вы родом. Но и этого достаточно. Это тоже Америка: пусть самый маленький и заброшенный ее уголок; но вытащи его, как кирпичик из стены, — и стена развалится".

Может быть, все было не так или не совсем так, Фолкнер вообще любил дурачить публику, подсовывая ей с самым серьезным видом совершенные небылицы. Скажем, в том же очерке об Андерсоне он уверяет, что тот согласился рекомендовать к изданию первый его роман, при том, однако, условии, что не придется читать рукопись.

Но все это неважно. Потому что если Фолкнер и фантазирует, то в данном случае очень правдоподобно. Я сейчас даже не то имею в виду, что слова Андерсона так замечательно оправдались.

Фолкнер ничуть не удивился и не возразил, услышав, что

крохотного клочка земли в американском захолустье достаточно, чтобы стать писателем. А Андерсон даже если не сказал этого, то мог, больше того, должен был сказать: у него и само-го был такой клочок, только в другой части Америки, на Среднем Западе. Один не заколебался, другой выдал за самоочевидное парадокс — почему?

Потому что оба они американцы.

Станный это народ, нам, европейцам, их не понять, сколько бы книг ни прочитали, сколько бы лет, выпади случай, ни прожили за океаном. То есть рассчитать и объяснить можно, но только — умом. Американцы могут на куски рвать свою страну и страшно гордятся свободой самокритики, особенно когда мишенью становятся президенты. Но при этом сохраняют святую веру в то, что если человечеству и сужден свет, то придет он из Америки. Уэллс, много путешествовавший по этому матерiku, удивлялся: "Когда заговариваешь с американцем о национальной цели его страны, он приходит в некоторое смущение, но стоит заменить "цель" на "предназначение", он откликается живейшим образом". Другой наблюдатель, историк Херберт Кроли, начал свою книгу "Обещание Америки" такой фразой: "Кем бы ни был средний американец, прежде всего он — патриот".

Таков и американский писатель. Положим, своего клочка земли достаточно оказывается единицам, и эти единицы, вроде Андерсона, а больше того — Фолкнера, — уже не просто поэты Америки, потому нам есть о чем поговорить с ними, они стучатся уже не только в умы, а и в сердца. Но в том, что клочок — кирпичик Америки — безусловно достоин творческих усилий, убеждены все.

Это идет из глубин исторической памяти, из тех полупо-легендарных времен, когда измученные многодневным трансатланти-ческим путешествием пассажиры "Майского цветка", фанатики веры, сошли в первых числах ноября 1620 года на пустынный берег залива Чизапик. А десять лет спустя, устами духовного лидера английских пилигримов-пуритан Джона Уинтропа, первого губернатора колонии Массачусетс, было с библейской торжественностью возглашено: "И должны постичь мы, что будем мы подобно Граду на Холме и взоры всех народов будут устремлены на нас".

Проповедника и магистрата услышала не только горстка пер-вых поселенцев. Верою в провиденциальное предназначение Америки опьянялись, в чреде поколений, полуграмотные свя-щенники и высокообразованные юристы, фермеры и государ-ственные мужи, трапперы, осваивавшие Дикий Запад, и худож-ники. Очутившись на новых берегах, огромный прилив душев-ных сил испытывает потомственный аристократ Мишель Гийом Жан де Кревкер. Горячий поклонник Руссо, он здесь, за тысячи

морских миль от родового поместья в Нормандии, видит воплощение идеала. Незатухающим энтузиазмом дышат письма вчерашнего французского дворянина, а ныне американского фермера: "Здесь люди всех народов сливаются в новую расу, деяния и рост которой когда-нибудь преобразуют мир. Американцы — это пилигримы Запада, они несут с собою культуру, науку, энергию, трудолюбие — все то, что зародилось некогда на Востоке, а ныне завершает цикл развития".

И новые, новые голоса, все поднимающиеся, до времени, в звучании, все крепнущие в пафосе. Уинтроп обращался к спутникам, Кревкер — к друзьям во Франции и Англии, Уолт Уитмен — ко всему миру: "По сути своей Соединенные Штаты — величайшая из поэм. Самое могучее, самое мятежное, что можно отыскать во всемирной истории вплоть до наших дней, кажется тихим и благонравным рядом с их могуществом, их мятежностью. Вот, наконец, земля, где деяния человеческие в чем-то согласуются со всеобъемлющими деяниями дня и ночи. Вот народ, который не просто нация, но воплотившая в себе весь мир нация наций... Вот пример открытой души, которая всегда будет создавать героев. Вот суровая простота, дикость, простор, неупорядоченность, беспечность, что так любезны душе. Вот несравненное презрение к заурядному, и восхитительная отвага огромных масс людей, и полет в сторону сокрытого будущего, — неостановимый и могучий полет, — изобилие, щедрость, льющиеся рекой. И понимаешь, что нам действительно должны принадлежать все богатства лета и зимы и что разорение не грозит нам, пока земля родит пшеницу, пока с яблонь сыпятся плоды, пока заливы кишат рыбою, пока женщины зачинают детей".

Безоглядная вера в собственное величие — опасный поводыр на дорогах жизни. Презрение к другим традициям и нравам, тяжесть кулака, миссионерство силы — вот ее скрытый облик, не стесняющийся, впрочем, и света. Демократия может утверждать себя теми же способами, что внедрялся в стародавние времена крест, — мы слишком хорошо это знаем. И рецидивы имперского высокомерия, — они ведь тоже психологически исходят из той самой "достаточности", которую проповедовали у истоков Америки и о которой говорили триста лет спустя на Джексонской площади Французского квартала два писателя, опытный и начинающий.

Вера может принимать и формы наивные, даже потешные. Скажите американцу, что у него на родине лучшие дороги, дома, самая вкусная еда, самые протяженные реки, самые красивые горы, — и вы станете ему другом и братом, разумеется, меньшим. Но напомните, что Эверест поднялся в Азии, и он сочтет вас человеком бестактным. И вообще, то, что Иисус Христос родился где-то в Вифлееме, в хлеву, кажется амери-

канцу жесточайшей исторической несправедливостью. Лучше бы ему явить себя миру в Конкорде, штат Нью-Хэмпшир, или в Саванне, штат Джорджия, — здесь бы его, по крайней мере, не распяли.

Но ведь без этой веры, которая может быть и опасной, и смешной, величия тоже не было бы. Не было бы науки, могучей материальной культуры. И, разумеется, культуры художественной.

Ее оптимизма, от Купера и Уитмена до Томаса Вулфа, под чьим пером художественным фактом становились самые названия американских городов, площадей, улиц, водопадов — целые страницы покрывал он этими названиями, одушевляясь одним звучанием слов.

Ее светлой печали. Прочитайте хоть финальные строки "Великого Гэтсби" Скотта Фицджеральда, и вы почувствуете, что значит для американца родная земля, какие надежды и видения были на историческом старте: "По мере того как луна поднималась все выше... я прозревал древний остров, возникший некогда перед взором голландских моряков, — нетронутое зеленое лоно нового мира. Шелест его деревьев... был некогда музыкой последней и величайшей человеческой мечты; должно быть, на один короткий, очарованный миг человек затаил дыхание перед новым континентом, невольно поддавшись красоте зрелища, которого он не понимал и не искал, ведь история в последний раз поставила его лицом к лицу с чем-то соизмеримым заложенной в нем способности к восхищению".

И трагическая мощь — она оттуда же, из глубин. С ходом времени все расширялась трещина между надеждой и реальностью, все дальше расходились проект и результат. Этот разрыв порождал в сердцах глубоких и ненадменных подлинное страдание.

"Была американская мечта..." — сказал писатель, в чьем слове замечательно выразились и неиссякающая вера в будущее, и лирический пафос, и трагизм прощания с идеалом. Этого писателя звали Уильям Фолкнер, он глубже других воплотил и гений своей страны, и недобрую ее тяжесть.

Надо найти к нему дорогу, хотя бы попробовать найти.

Это нелегко сделать, следует запастись терпением.

Во-первых, Фолкнер ничуть не облегчает общения с собою, напротив, всячески затрудняет, многих оттолкнуло и продолжает отталкивать его вызывающее косноязычие, его фразы-левиафаны. Еще в самом начале пути писателя кто-то из критиков совершенно всерьез предположил, что Фолкнер прежде пишет, как все, по-человечески, а потом нарочно коверкает стиль, выламывает суставы словам и предложениям.

Во-вторых, он не просто американец, он американец-южанин, а это совсем уж особая раса. Один молодой человек, зовут его

Квентин Компсон, он знаком нам по нескольким фолкнеровским сочинениям (например, "Шум и ярость", "Авессалом, Авессалом!"), рассказывает своему университетскому однокашнику из Канады Шриву Маккенону разные истории, случившиеся некогда у него дома, в Миссисипи. Тот мало что соображает, то есть слова понятны, но смысл остается темен. Квентин повторяет раз, другой, третий, — все равно ничего не получается. Тогда он уныло признает: "Тебе и не понять. Там надо родиться".

Запомним эти слова, отнесемся к ним с уважением. Но пусть они все же нас не обескураживают. Шриву не удалось понять, — может быть, нам удастся. Мы там, конечно, не родились, да и живем много дальше, но, с другой стороны, есть некоторые преимущества: кое-что читали, кое-что знаем. Словом, в страну Квентина Компсона и его создателя отправляемся не налегке.

Говорят, Америка смотрит только в одном направлении — вперед. Отчасти верно. Эта страна все еще чувствует себя молодой, а что за молодость без иллюзий завтрашних побед? Как написал Фицджеральд, прекрасно постигший за недолгую свою жизнь душу соотечественников: "Гэтсби верил в зеленый огонек, свет неимоверного будущего счастья, которое отодвигается с каждым днем. Пусть оно ускользнуло сегодня, не беда — завтра мы побежим еще быстрее, еще дальше станем протягивать руки... И в одно прекрасное утро..."

Но странным образом завтрашний день все больше смыкается в сознании американцев со вчерашним. Они могут посмеиваться над старушкой Европой с ее замками и соборами, но втайне завидуют священным руинам. Люди, поздно вышедшие на историческую арену, американцы чрезвычайно дорожат своим прошлым, всячески его мифологизируя. Церковь начала XVIII века выглядит в их глазах Шартрским собором, серебряный кружок начала двадцатого — монетой, найденной Шлиманом при раскопках Трои. А поскольку в Америке необыкновенно развита культура заменителей, то и прошлое, за неимением оригинала, часто стараются подделать. Скажем, в Новой Англии рядом с церковью XVII века распродают разного рода домашнюю утварь, якобы изготовленную первыми поселенцами. И ничего, раскупают. Знают, прекрасно знают, что это подделка, и все-таки с готовностью включают в игру, принимая ее правила.

Впрочем, ничего странного, пожалуй, в том и нет, даже наоборот, психологически объяснимо: чем сильнее язвит настоящее, тем больше тянет ко временам, когда действительно все было впереди, когда не смущали еще никакие сомнения. Как сказано все у того же Фицджеральда: "Так мы и пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое".

На Юге это ощущение времени как круга, где, начиная путь в какой-то точке, непременно к ней и возвращаешься, развито особенно сильно. В сознании южан никогда не тускнеют вчера развернутые знамена, всегда с родниковой чистотой звучит горн, легенда равна в своем значении были, быть — легенде, тени обладают материальной плотностью.

Меняется облик городов, меняются стили и скорости — Юг давно включился в общую индустриальную гонку. И люди, как везде, не остались прежними. Но в глубинах души живет что-то нетронутое, сопротивляющееся любым переменам. Житель Нью-Йорка или Чикаго может вдруг, при всей своей деловитости, ощутить ностальгию по минувшему, по тем временам, которых он не видел, но знает — что были. А южанин, настоящий южанин, никакой ностальгии не испытывает, никаких специальных усилий памяти ему не нужно.

О чем говорят при встрече, даже зная, что говорят на публику, интеллектуалы — москвичи, или парижане, или римляне? Да о чем угодно — о политике, философии, литературе, работе, спорте, женщинах. А американцы-южане, пусть это будут, допустим, хорошо известная у нас писательница Юдора Уэлти и двое ее собеседников — литературовед Луис Рубин и историк Шелби Фут, — говорят о Юге, о том, что это значит — родиться и вырасти на глубоком Юге. И звучит один и тот же мотив — чем больше меняемся, тем больше остаемся прежними.

Потому что прошлое у здешних людей — не прошлое, а вечно длящееся настоящее.

Это я, впрочем, уже не их беседу пересказываю и, тем более, не от себя говорю. Это я почти цитирую Уильяма Фолкнера, вернее, персонажа, близкого автору по складу мыслей и чувств, — юриста Гэвина Стивенса, который изъяснялся так: "Прошлое бессмертно. Оно даже не прошлое". Или так: "Вчера не кончится, пока не наступит завтра, а завтра началось десятки тысяч лет тому назад. Для каждого четырнадцатилетнего подростка-южанина не однажды, а когда бы он ни пожелал, наступает минута, когда еще не пробило два часа в тот июльский день 1863 года: дивизии за оградой наготове, пушки, укрытые в лесу, наведены, свернутые знамена распущены, чтобы сразу взвиться, и сам Пикетт в своем завитом парике с длинными напояженными локонами, в одной руке шпага, в другой шляпа, стоит, глядя на гребень холма, и ждет команды Лонг-стрита..." Это не риторика, хотя и сказано красиво. Племянник-подросток, с которым беседует умудренный опытом судья, именно так все видит и чувствует, и слова дяди долетают до него не со стороны, они — продолжение собственных мыслей или, скорее, потока ощущений: старый шарабан с трудом берет подъем, поднимается наконец на плато, и мальчику открывается "весь его родной край, его отчизна — почва, земля,

которые взрастили его и шесть поколений его предков и продолжают теперь растить в нем не просто человека, а человека особого склада, не просто с присущими человеку страстями, чаяниями и взглядами и образом мыслей и действий, а человека особого рода и племени...”.

Откуда этот комплекс избранности, заметный даже на фоне общенационального самочувствия? Откуда это единомыслие людей разного возраста?

Нарисуем мысленно карту Соединенных Штатов: сверху граница проходит по обрзу Великих Озер, снизу — по оконечности полуострова Флорида. Следовательно, горизонтальную осевую можно провести примерно между Норфолком на побережье Атлантического океана и Сан-Франциско на берегу Тихого. Все, что к северу от этой воображаемой линии, — Север, все, что к югу, — Юг. По географии получается так. По географии получается, что Юг — это Оклахома, и Аризона, и Калифорния, не говоря уж о Техасе и Флориде.

Но Юг в Америке — ”глубокий Юг” или, как еще говорят, ”библейский пояс”, ”черный пояс” — понятие не географическое. Это понятие социальное, экономическое, а если о теперешних временах говорить — понятие прежде всего психологическое и культурное.

20 декабря 1860 года штат Южная Каролина объявил о выходе из Союза. Еще через два месяца произошел окончательный раскол — в Монтгомери, Алабама, было объявлено о создании Конфедерации рабовладельческих штатов. Атаковав 12 апреля 1861 года правительственный форт Самтер и взяв его после двухдневной осады, мятежники начали Гражданскую войну.

Исторически она была неизбежна: аграрный Юг все отчетливее становился препятствием на пути промышленного прогресса, рабовладению становилось все труднее оправдывать себя не только морально, но и экономически. Гражданская война была последней отчаянной попыткой удержаться на поверхности. Удачной она не могла стать — история назад не пятится. Ровно через четыре года после падения Самтера генерал Андерсон торжественно поднял над ним тот же самый звездно-полосатый флаг, что был вынужден спустить 14 апреля 1861 года.

Проигравшие, однако, редко мирятся с логикой прогресса, мертвое упорно не желает признать себя мертвым и, уступив в открытом бою, ищет реванша в позднейшем мифотворчестве.

Современники оценивали ситуацию трезво и честно. Джон Кэлхун — один из самых сильных умов американского Юга, упорно защищал рабовладение с позиций нравственности. Ему и в голову не пришло бы прибегать к уверткам и казуистике, свои идеи он отстаивал с убежденностью мессии: свобода вовсе не предполагает равенства, как раз ”неравенство общественно-го положения, являясь неизбежным следствием свободы...

необходимо для развития". Потому видеть в рабстве моральное и политическое зло значит заблуждаться, наоборот, оно является "самой надежной и устойчивой основой свободных институтов в мире".

Такова была аргументация идеолога. Владельцы хлопковых и рисовых плантаций, народ, как правило, немудрящий, к философствованиям не прибегали. Отмена рабства их разоряла, в чем они не стеснялись признаваться открыто.

Наследники утратили эту прямоту и эту трезвость. С ходом времени из исторической памяти выветривались реальности недавнего, да, впрочем, до конца так и не преодоленного, прошлого. Оно покрывалось романтической дымкой, легенда, высокая и прекрасная, затуманивала сознание. Мятежник в сером мундире, защищавший с оружием в руках собственные привилегии, рисовался Дон-Кихотом, бескорыстно вступившимся за честь дамы, — нередко так, в женском роде, Юг здесь и называют. Смешные ритуалы, претенциозные манеры, которым сами обитатели старинных поместий особого значения не придавали, вырастали в символику, исполненную высокого смысла. Земля, хранящая следы черной крови, представлялась райскими кущами, растоптанными железной пятой индустриального Севера. В середине 30-х годов Томас Вулф, тоже писатель-южанин, обронил саркастически: "Станным образом война из дела конченного и забытого, ушедшего в небытие... превратилась в мертвеца, которому впрыснули животворный эликсир и которого теперь нужно было лелеять пуще самой жизни. Это привело к возникновению мифа, получившего силу чуть ли не божественной святости. Он стал чем-то вроде народной религии. И под влиянием его убаюкивающего неземного очарования Юг начал отворачиваться от теней и уродств современной жизни, которые обступили его со всех сторон, и принялся искать спасения в видениях былого величия и красоты, которых никогда не было".

Сказано сильно. Только такая способность духовной самокритики не каждому была дана, чаще действительно отворачивались от уродств, не желая замечать ни балахонов ку-клукс-клана, ни агрессии нуворишей-бэббитов, которые и Юг, конечно, не пощадили. А может, все видели и понимали, но тем тщательнее закутывались в шелковое полотно легенды, которая, разумеется, не сама собою возникла.

Люди, родившиеся на рубеже веков, люди, чьи отцы, а деды уж наверняка, сражались под конфедератским флагом, люди, на чьих глазах Юг стремительно утрачивал прежние формы — хутора становились городками, городки городами, лесопилки фабриками, — эти люди сочли себя обязанными дать запоздалое сражение на ниве идей.

Эта история началась осенью 1919 года, когда в Нэшвилле,

штат Теннесси, в доме местного покровителя молодых литературных дарований Сидни Хирша, встретились питомцы Вандербильтского университета, чьи имена вскоре приобрели немалую известность, — Джон Кроу Рэнсом и Аллан Тейт, Дональд Дэвидсон и совсем еще юный, почти мальчик, Роберт Пенн Уоррен. Рассуждали об искусствах, о политике, читали стихи, а три года спустя принялись за издание журнала, которому дали романтическое название "Беглец". Ничем, впрочем, он не выделялся в кругу многочисленных начинаний подобного рода; как в других авангардистских изданиях, здесь экспериментировали с формой, ни на что особое не притязая. Что же касается идеологии, то «ни от чего, — по словам Рэнсома, — "беглецы" не отворачиваются столь решительно, сколь от высоколобых браминов "старого Юга"». Другие подхватывали: южная традиция "может быть названа традицией, только если видеть ее в дымке слишком щедрого воображения".

К концу 1925 года журнал благополучно выдохся, поэты рассеялись по свету — кто в Нью-Йорк отправился, кто в Лондон, кто в Париж. И вот тут-то произошло чудесное превращение: Юг, казавшийся столь скучным, столь дряблым умственно и духовно вблизи, с тысячемильного расстояния, из больших городов — людских муравейников, стал выглядеть значительным и прекрасным. Как-то по-особому настроились линзы подзорных труб, и вспыхнул свет, соткался мираж. Его следовало поскорее облечь в материю слов, запечатлеть в сознании современников. Вчерашние "беглецы" устремились назад, к покинутому очагу. Здесь к ним присоединились земляки — писатели, журналисты, ученые-гуманитарии, сформировался кружок единомышленников, именовавших себя аграриями. В 1930 году был проведен симпозиум. Из выступлений участников сложился сборник, который можно счесть манифестом — название, во всяком случае, подходящее: "Вот моя позиция".

Со стороны экономической программа выглядела смехотворно: аграрии затеяли тяжбу с промышленностью, противопоставляя ей в качестве идеала сельскохозяйственную общину старого Юга. Впрочем, люди начитанные, они, можно полагать, и сами догадывались, что путь назад — утопия. К тому же экономические формы жизни интересовали их в последнюю очередь. Иное дело — формы духа. Индустриальная цивилизация, напористо утверждали аграрии, разрушает человека как органическую цельность, отнимает истинные ценности, заставляет молиться фальшивым идолам. Напротив, фермерская жизнь возвращает его к самому себе. Во всем этом не было ничего нового: странная смесь этики Гоббса, руссоизма и переделанных на домашний лад идей античной гражданственности: недаром столь часто аграрии ссылались на Грецию и Рим. Но ведь, не будучи экономистами, они и философами, и полити-

ческими мыслителями себя не считали. Перед ними стояла ясная цель: восстановить поправленное достоинство родного Юга, доказать, что именно здесь сохранилась почва, которая в нынешнем железном веке может порождать "гармонические характеры". Потому и оборачивались они столь настойчиво назад, созидая красивые пасторали. Поэты, ученые, публицисты — все они были едины в своем безоглядном патриотизме, в своем проповедническом пафосе. И знали, к кому обращались, — к соплеменникам, готовым поверить в любую небыль, лишь бы избавиться от душевного бремени поражения. Юг — "наша прекрасная дама", — заклинал себя и других Джон Кроу Рэнсом, и, тем же чувством ведомый, изображал жизнь на южной ферме его друг историк Фрэнк Аусли: "Любое слово, каждое имя, звук вырастали из почвы и несли в себе блистательную память, увлекательное приключение, а часто и кровавую трагедию... Дома были очагами, где люди жили, трудились бок о бок, а когда приходило время умирать, их хоронили на здешних тихих, мирных кладбищах, в смиренном ожидании судного дня". В изображении еще одного агрария, прозаика Эндрю Литтла, фермерская рутина, например дойка коров, исполняется духом молитвенной торжественности.

Такова была атмосфера, в которой Фолкнер рос как писатель. Никаких манифестов он не подписывал, ибо вообще с подозрением относился к любым формам литературной кооперации. Нэшвилл был рядом с домом, но он сюда, кажется, так и не заглянул. С другой стороны, аграрии не склонны были считать Фолкнера вполне "своим", во всяком случае в 30-е годы, в эту пору замечательного расцвета его таланта, Рэнсом с характерной для себя категоричностью заявил, что Фолкнер "исписался". Может, он действительно так думал, но допустимо и иное предположение: духовный лидер решил проучить еретика, который, казалось, обещал стать образцовым представителем школы, но слишком скоро пошел своей дорогой, не слушая никого. Впрочем, это была политика кнута и пряника. Одна из рецензий озаглавлена так: "Фолкнер — наиболее замечательный, но своевольный талант — исчерпан". Но уже через месяц тот же Рэнсом пишет о Фолкнере как о "самом поразительном писателе в современной литературе".

Идеи южной исключительности, южного превосходства, нарциссического самолюбования были Фолкнеру глубоко чужды с молодости. Но это ничуть не мешало оставаться ему до мозга костей южанином. Он отвергал легенды, но любил историю, вернее, не мыслил себя вне истории. Поводыри ему были не нужны, розовый цвет он презирал, однако же чувство места, чувство дома жило в нем всегда и везде, даже если родные края оставались далеко. Как-то в Японии Фолкнера спросили, не соскучился ли он по родине. Писатель ответил:

”Я не думаю, что мне присуще чувство тоски по дому в вашем понимании. Иногда мне хотелось бы услышать стук дождевых капель о навес на заднем крыльце моего дома, но для этого мне не обязательно возвращаться на родину. Я могу представить себе этот звук здесь точно так же, как у себя дома”. Иное дело, что развитое чувство малой родины не мешало Фолкнеру ощущать себя человеком планеты. Думаю даже, что он сознательно вырабатывал в себе это ощущение, хоть потребность в нем испытал, кажется, не сразу.

В 20-е годы молодые американцы отправлялись за океан. Не стоит говорить о тех, кто искал легкой жизни — доллар в послевоенной Европе ценился высоко, можно было с приятностью провести время. Не стоит говорить и о тех, кто просто хотел мир посмотреть и, главным образом, себя показать. Но ведь были Хемингуэй, Фицджеральд, Дос Пассос, да и другие, — в обстановке коммерческого бума им было душно: казалось, в Европе, прежде всего в Париже, творческий дух найдет более благодатную почву.

По-видимому, Фолкнер думал так же, во всяком случае, в июле 1925 года он отправился вслед за иными. И что же получилось?

Нам известно лирическое признание Хемингуэя: ”Париж никогда не кончается, и каждый, кто там жил, помнит его по-своему. Мы всегда возвращались туда, кем бы мы ни были и как бы он ни изменялся, как бы трудно или легко ни было попасть туда. Париж стоит этого, и ты всегда получал сполна за все, что отдавал ему. И таким был Париж в те далекие дни, когда мы были очень бедны и очень счастливы”. Это не просто ностальгический вздох. Не будь Парижа с его мостовыми, музеями, кафе, книжной лавкой Сильвии Бич, мастерской Гертруды Стайн, не будь Испании с ее корридой и горными ручьями, где водится форель, а потом фронтовым товариществом на полях Гражданской войны, не было бы писателя Хемингуэя, каким мы его знаем.

Скотт Фицджеральд, оправдывая репутацию кутилы и бретера, певца ”джазового века”, пускался в Париже во всякие авантюры. Но прежде всего ему, конечно, тоже необходим был сам воздух этой столицы тогдашнего литературного мира, где сокрушались кумиры, где витали и испытывались новые художественные идеи.

А Фолкнер сразу же почувствовал себя в Италии и Швейцарии, Франции и даже Англии как-то неуютно, мало что его здесь привлекало. В Париже он снял комнату там же, где и Хемингуэй, на левом берегу Сены, но жизнь, кипевшая здесь, словно обходила его стороной. Он отправлялся по обычным маршрутам — соборы, музеи, — но это был просто вежливый поклон в сторону французской культуры. ”Вчера был в Лувре, видел

Венеру Милосскую, "Мону Лизу" и т.д. — все оригиналы. Было интересно, особенно картины более или менее новых художников, например Дега или Мане" — вот и все, что он пишет домой. "Оригиналы" — смешное тщеславие провинциала, впервые прикоснувшегося к подлинным ценностям человеческой культуры. Но по самому тону письма видно, что ему скучно.

Фолкнер, конечно, знал, что в Париже тогда образовалась целая интернациональная колония писателей и художников, но палец о палец не ударил, чтобы свести хоть с кем-нибудь знакомство. Только Джойс вызвал мимолетное любопытство, тридцать лет спустя Фолкнер вспоминал, что "предпринял некоторые усилия, чтобы найти кафе, в котором он обычно обедал, — хоть посмотреть". (А Фицджеральд в поисках того же Джойса обегал весь Париж и, встретившись наконец, упорно порывался выпрыгнуть в окно, чтобы таким образом засвидетельствовать почтение великому мастеру.)

Вялые письма продолжают идти в Америку — письма чужестранца, которому ничто в европейских городах не близко. "Чувствую, что Париж меня утомляет". "Устал от городов". "Во Франции, в Париже ощущаю себя не в своей тарелке, вот в чем все дело".

И оживляется путешественник, только когда не надо вести себя как туристу или начинающему писателю, приехавшему на выучку в столицу. Лувр вызывает отстраненный интерес, Джойс всего лишь диковина, но душою отдыхает Фолкнер, пуская с детьми кораблики в лужах после дождя. Понимаю, звучит слащаво и банально, но это правда. Слог писем становится иным, в них появляются детали и лица: "Скорченный старичок мастерит с мальчишками игрушечные катера, у нас таких странных людей не встретишь. Когда я буду достаточно стар для того, чтобы не искать оправданий тому, что отлыниваю от дела, куплю старую шляпу, как у него, и стану играть с детворой в Люксембургском саду".

А еще лучше — там, за границую города. Фолкнер строит планы: "отправляюсь-ка в Бургундию, посмотрю, как крестьяне давят виноград, а потом в Компьен, в лес, на старые охотничьи тропы, сяду на поваленное дерево и представлю себе, будто слышу рог и лай собак и вижу охотников в зеленых куртках, они скачут назад, в прошлое, а потом выезжает король со своей свитой, все в золотом и алом".

Названия странные — Бургундия, Турень, Руан, — но занятия, но жизнь понятные и близкие. Может, именно во французском захолустье очутившись, Фолкнер почувствовал, что пора возвращаться домой — клочок земли ждал пахаря.

Перелистывая хроники и церковные книги, дополняя их более или менее правдоподобными догадками, биографы решили, что первые Фолкнеры, Джон и Элизабет, пристали к аме-

риканскому берегу в 1665 году на борту пассажирского судна "Согласие". Растворившись в толпе эмигрантов, начинавших жизнь на новой родине, они осели где-нибудь в Мэриленде или Виргинии, получили 50 акров земли, полагавшихся каждому, и начали разводить табак, или сорго, или хлопок. Кто-нибудь из отпрысков укрепился на насиженном месте, стал средней руки плантатором, другие двинулись глубже на Юг или на Запад, где отнимали земли у коренных жителей — индейцев, строили дома, покупали негров-рабов. А те, кому не везло, продолжали путь, шли дальше, нигде не задерживаясь надолго, пополняя армию тех, кого потом назовут на Юге "белой швалью".

Обычные судьбы, накатанная поколениями дорога, тот, кому выпало прославить имя, опишет ее сотни лет спустя в романе "Деревушка": "Они явились с Атлантического побережья, а до того из Англии и с окраин Шотландии и Уэльса... При них не было ни невольников, ни шифоньеров работы Файфа и Чиппендейла; почти все, что было при них, они могли легко принести (и приносили) на своих плечах. Они заняли участки, построили хижины в одну-две клетушки и не стали их красить, переженились между собой, и наплодили детей, и пристраивали все новые клетушки к старым хижинам, и так жили. Их потомки так же сажали хлопок в долине и сеяли кукурузу на скатах холмов и на тех же холмах в укромных пещерах гнали из кукурузы виски и пили его, а излишки продавали. Федеральные чиновники приезжали сюда, но уже не возвращались. Кое-что из вещей пропавшего — войлочную шляпу, черного сукна сюртук, пару городских ботинок, а то и пистолет — иногда видели потом на ребенке, на старике или женщине. У них были свои церкви и школы, они рождались друг с другом, изменяли друг другу и убивали друг друга, и сами были судьями и палачами..."

Может быть, кто-нибудь из Фолкнеров был в армии Джорджа Вашингтона, сражался у Банкер-Хилла и, если остался жив, отпраздновал провозглашение независимости. Но история, даже в самых малых своих хранилищах, не удержала имени этого воображаемого солдата или офицера, как потеряла она других Фолкнеров, будь они плантаторами или фермерами.

Лишь через полтора столетия после того, как "Согласие" бросило якорь в одном из заливов Атлантического побережья, имя Фолкнер всплывает на поверхность. 1 июня 1816 года некий Уильям Джозеф Фолкнер женился на Каролине Уорд, дочери шерифа округа Сарри в Северной Каролине, человека видного, серьезного, ученого, главное же — принадлежащего клану, основанному первыми поселенцами. А это всегда было в Америке чем-то вроде охранной грамоты. Но Уильям Джозеф упустил свой шанс. То ли не по себе ему было в тени тестевой известности, то ли по натуре он был искателем приключений — так или иначе, молодая семья вскоре снялась с места

и двинулась в сторону Виргинии, затем Теннесси и Кентукки. Во время странствий рождались дети. Одному из них, Уильяму Кларку Фолкнеру, предстояло сыграть замечательную роль в жизни правнука-писателя, хоть правнук никогда предка не видел, тот умер за восемь лет до рождения Уильяма-младшего. Но ему и не обязательно было его видеть: вся округа хранила память о Фолкнере-старшем, это важная достопримечательность здешних краев, человек-легенда. Много лет спустя писатель вспоминал: "Люди говорили о нем как о живом, будто он лишь отлучился ненадолго и может в любой момент вернуться... Старые места исчезли — нет ни дома, ни плантации, остался только памятник. Но он прошел через наши края как животворная сила".

Ощущение присутствия давно ушедшего человека сохраняется и поныне, в свое время нам предстоит еще в этом убедиться. А пока — вот краткая хроника жизни, отозвавшейся во многих сочинениях наследника имени — и прямыми соответствиями, и, более того, общим своим смыслом, — так, как она была осознана художником.

Унаследовав от отца страсть к перемене мест, Уильям Кларк шестнадцати лет от роду оставил родительский дом, якобы затем, чтобы заработать и обеспечить семье достойное существование. К двадцати годам он уже изрядно изучил право, во всяком случае вел в Рипли, городке штата Миссисипи, судебные процессы и, между прочим, начал пописывать. Впоследствии он и на этом поприще преуспел, хотя даже лучшая его книга, "Белая роза Мемфиса", не поднимается над ложноромантическими традициями местной беллетристики; при всей пристрастности, у правнука доставало трезвости признать это — "все мужчины здесь храбрецы, а женщины — чище ангелов". Но литературные занятия оставались, конечно, на обочине жизни. Молодой человек ищет приключений. В 1846 году Соединенные Штаты объявляют войну Мексике, и Фолкнер — среди волонтеров. На будущий год он, по ранению, возвращается домой, женится на богатой наследнице старинного семейства и получает в качестве приданого плантацию и рабов. Так Фолкнеры вошли в избранный круг южного общества.

Стиль его жизни сложился давно, а к середине XIX века успел обрести пышным орнаментом легенды. Южанин-плантатор представлялся в образе сибарита, коротающего дни за стаканом виски, в разговорах о политике, литературе, может быть, видах на урожай. Любимые его занятия — охота и конный спорт. Это джентльмен-рыцарь, готовый верно служить даме, — этакий Галахед, странник и отважный турнирный боец. У него в жизни один закон — неписанный кодекс чести, и ради верности ему он, не задумываясь, обнажит шпагу или вытащит из-за пояса пистолет. Все это, разумеется, вальтерскоттовская роман-

тика, над которой так едко посмеялся в "Жизни на Миссисипи" Марк Твен. Он, пожалуй, даже хватил через край, возложив на знаменитого шотландского романиста — ни много ни мало — ответственность за рабовладение и, своим чередом, за Гражданскую войну в США.

Увы, легенда жила не только в воображении, она требовала ритуальных жертв в реальной жизни и получала их. На Юге развилась целая культура дуэльного соперничества, в XIX веке она не выказывала ни малейших признаков упадка. История хранит память о знаменитых, исторических, можно сказать, поединках. Так, на дуэли был убит Аарон Бэрр, вице-президент в правительстве Джефферсона. Решал спор с помощью пистолета и генерал, впоследствии президент Соединенных Штатов Эндрю Джексон. При этом он нарушил какие-то параграфы кодекса, и политические противники не забыли ему этого.

Жертвой традиций стал в конце концов и Уильям Кларк Фолкнер. Он стрелял, в него стреляли. В 1849 году вчерашний мексиканский однополчанин Роберт Хиндман обвинил Фолкнера в жульничестве: тот, мол, подделал результаты голосования при выборах в какой-то местный клуб. Причем что значит обвинил? Это сейчас сторона, чувствующая себя ущемленной, нанимает адвокатов, те собирают бумаги, передают дело в суд, на сессии начинаются прения, присяжные удаляются в совещательную комнату, судья объявляет приговор. А тогда, во всяком случае на Юге, такие дела решались просто. Встретившись с обидчиком (скорее всего мнимым) на улице, Хиндман вытащил пистолет и выстрелил в упор. Произошла осечка, нового выстрела Фолкнер, естественно, ждать не стал, вытащил нож — противник свалился замертво.

Так началась вендетта, тянувшаяся несколько лет. Хиндманы искали случая расквитаться, и он не замедлил представиться: кто-то из них затеял с Фолкнером жестокую тяжбу по пустяковому делу об арендной плате. На сей раз, похоже, Фолкнер выстрелил первым — и не промахнулся. Самому же ему до времени везло — снова пистолет одного из Хиндманов не сработал. Через год Фолкнера вызвали на дуэль, но усилиями друзей противников помирили.

А впереди ждали новые испытания, новая кровь. Один из сыновей Уильяма Кларка, изрядный шалопай и карточный игрок, затеял роман с женой местного ювелира, и тот, защищая честь, убил его. Потом явился к отцу и, как требуется по правилам, заявил, что в любой момент готов дать удовлетворение. Но то ли боевой дух угас в стареющем плантаторе, то ли он решил, что правда на стороне оскорбленного, — во всяком случае и этот поединок не состоялся.

Только мирно кончить жизнь Уильяму Кларку Фолкнеру так

и не пришлось. События, если верить преданию, разворачивались следующим образом. После победы на выборах в самоуправление штата он прогуливался с друзьями и оживленно обсуждал события недавней борьбы. Остановился у конторы своего политического противника. Одни говорят, что Фолкнер заглянул в окно и потянулся к карману (в котором, впрочем, не было оружия). Другие уверяют, что ничего подобного, не заглядывал и даже не останавливался. Так или иначе, вчерашний конкурент неожиданно возник рядом и, не говоря ни слова, разрядил пистолет. Через день, 6 ноября 1889 года, Фолкнер скончался, и ему устроили такие похороны, каких, говорят, не видели не только в захудалом Рипли, но и во всем штате Миссисипи. А спустя некоторое время поставили памятник в натуральную величину из белого каррарского мрамора. Эскиз его заблаговременно приготовил сам Фолкнер, который, по слухам, не сомневался, что благодарные земляки когда-нибудь увековечат память о нем.

Некоторые основания для такой веры, пожалуй, были, ведь не просто дуэлянт он отпущенный срок.

Едва началась Гражданская война, Фолкнер набрал на свои средства полк волонтеров и возглавил его. Храбрости Старому полковнику, как и сейчас его называют в родных краях, было не занимать, особенно отличился он при Манассасе, где конфедераты одержали крупную победу над войсками федерального правительства. Карьера военачальника, впрочем, не задалась. Одним не нравилась жесткая дисциплина, которую командир ввел у себя в полку, другие не хотели зря подставляться под пули: презируя тактические расчеты, не желая считаться с целесообразностью, полковник всегда лез в самое пекло сражений. Короче говоря, довольно скоро солдаты взбунтовались и сместили Фолкнера с командирского поста. Гордыня не позволила ему остаться в регулярной армии, и он затеял собственную войну, собрав партизанский отряд, который своими кавалеристскими наскоками досаждал, впрочем, не столько северянам, сколько своим же, ломая сложные стратегические замыслы южных военачальников. С легким юмором об этом будет рассказано много лет спустя в романе "Непобежденные".

Капитуляция у Аппоматокса, где прекратила сопротивление основная группировка южан под командованием генерала Ли, положила конец и одинокой войне Старого полковника.

Удар был силен. Разбежались негры-невольники, уничтожена вчера еще цветущая плантация, развалился дом. Главное же — мятежную душу сжигал позор поражения. Но Уильям Кларк был сделан из слишком прочного материала, чтобы, подобно многим, погрузиться в тоску по былому. Положим, и ему не были чужды сентиментальные порывы, но для этого существо-

вала литература. В 1867 году он написал мелодраму "Потерянный алмаз", в которой с большим пафосом изобразил доблестное воинство южан, готовых до конца защищать проигранное дело. А через пятнадцать лет появилась "Белая роза Мемфиса" — реквием павшим и гимн южному рыцарству. В свою пору роман имел огромный успех, в течение тридцати лет он выдержал тридцать пять изданий общим тиражом в 160 тысяч экземпляров. Не исключено, что он стал одним из литературных источников знаменитой впоследствии книги Маргарет Митчелл "Унесенные ветром", где героиня, хрупкая женщина, "белая роза", сильная духом своего народа, стоит на пепелище одинокой твердыней.

Конечно, все это историческая мишура. И сам сочинитель это, надо думать, прекрасно понимал. Уильям Кларк Фолкнер-беллетрист мог позволить себе самое безудержное мифотворчество. Уильям Кларк Фолкнер-человек отнюдь не лишен был здравого смысла. Аристократ-плантатор в первом поколении, он сохранил практическую хватку первых поселенцев. Парадоксальным образом, может, сам того ясно не осознавая, полковник-конфедерат со всей энергией включился как раз в ту работу, которую навязывали ему враги — северяне, — в Реконструкцию старого Юга. Вчерашний защитник традиции стал ее невольным разрушителем, и эта драматическая раздвоенность тоже прошла впоследствии широкой трещиной через художественный мир, созданный правнуком.

Еще в 1857 году в Рипли была основана железнодорожная компания, но начавшаяся вскоре война не дала осуществиться едва зародившемуся проекту. Пятнадцать лет спустя он возобновился, и среди главных вкладчиков был Уильям Кларк Фолкнер; позднее он стал единоличным владельцем компании. Поначалу дело двигалось медленно, но уже к середине восьмидесятых фолкнеровская линия соединила городки Миссисипи и соседних штатов. А предприимчивый хозяин вынашивал новые планы, собираясь придать бизнесу общенациональный размах, протянув ветки далеко на северо-запад, в сторону Чикаго, и на юг — к Мексиканскому заливу. Впоследствии так оно и получилось, но Старому полковнику не было суждено увидеть результаты своих честолюбивых начинаний.

Таков был этот человек — авантюрист и делец, дуэлянт и расчетливый политик, романтик и трезвомыслящий практик. Когда правнука в детстве спрашивали, кем он хочет стать, ответ всегда был один: писателем, как Старый полковник. Но литературные начинания предка интересовали его все же в последнюю очередь. В истории частной жизни ему виделся отблеск общенациональной истории, это было скрещенье, центр грозной сшибки потоков самой жизни, водораздел времен.

Уильям Катберт Фолкнер родился 25 сентября 1897 года

в Нью-Олбэни. Пять лет спустя семья переехала в соседний Оксфорд, и на фоне городка, почти деревушки, город — город! а жило-то в нем всего около двух тысяч — поразил своими размерами и образом жизни. Младший брат писателя Джон вспоминает: "Мы с Биллом вышли из вагона, и оба онемели от изумления — столько вокруг было людей, лошадей, экипажей. И море света — эти уличные фонари! Их мы тоже увидели впервые. На пути к дедушкиному дому мы заметили, что по обе стороны дороги тянутся тротуары. Больше того, на площади было полно народа, а ведь шел уже десятый час вечера".

Но, конечно, только в сравнении центр округа Лафайет мог показаться столицей. А так — совершенное захолустье. Коров гнали на пастбище через городские улицы, и никаких помех не было — лишь в 1908 году протарахтел здесь первый автомобиль. Единственный в Оксфорде доктор выписывал рецепт и тут же сам смешивал и отмерял снадобье, а при случае мог сделать и операцию — больницы не было. Сразу за дедовым особняком начинался густой лес, где бегало почти не пуганное еще зверье, текли ручьи с прозрачной водой, а чуть дальше разбивались охотничьи лагеря, и начиналось настоящее мужское дело, к которому мечтал причаститься каждый подросток. Жизнь здесь шла особая, ритуальная, отрешенная от всяческих повседневных забот. Пройдут годы, и Фолкнер опишет ее. "Мальчику было шестнадцать. Седьмой год он ездил на взрослую охоту. Седьмой год внимал беседе, лучше которой нет. О лесах велась она, глухих, обширных, что древнее и значительнее купчих крепостей... О людях велась эта беседа, не о белой, черной или красной коже, а о людях, охотниках с их мужеством и терпением, с волей выстоять и умением выжить, о собаках, медведях, оленях, призванных лесом, четко расставленных им и в нем по местам для извечного и упорного состязанья, чьи извечные, нерушимые правила не милуют и не жалеют, — вызванных лесом на лучшее из игр, на жизнь, не сравнимую ни с какой другой, на беседу, и подавно ни с чем не сравнимую: негромко и веско звучат голоса, точно и неспешно подытоживая, вспоминая среди трофейных шкур и рогов и зачехленных ружей в кабинетах городских домов, или в конторах плантаций, или — слаще всего — тут же, в охотничьем лагере, где висит неосвежеванная, теплая еще туша, а добывшие зверя охотники расселись у горящих в камине поленьев, а нет камина и домишка, так у брезентовой палатки, вокруг дымно пылающего костра".

Конечно, это уже литература, мастерство — оживленная в слове память о тех временах, когда теснимая со всех сторон природа еще не отступила далеко, в пойму Миссисипи, и охотничья экспедиция стала целым предприятием. Но сохраняется

в строках, написанных десятилетия спустя, и непосредственность детского переживания, неметафорическая точность детского опыта, да и облик давно ушедшего времени.

Будущий писатель и впрямь рос не столько в школе, сколько в лесу или в конюшне отца, и не было — или казалось, что не было, — четкой границы между мудростью учебника и волнующим звучанием сказок дядюшки Римуса или здешним негритянским фольклором. Старые истории, подлинные, а чаще вымышленные, рассказывала фолкнеровским ребятам — а семья росла, к 1905 году их было уже четверо — Каролина Барр — матушка Кэлли. Судя по всему, это была удивительная женщина, она прожила около ста лет (впрочем, точной даты рождения не помнила, называла то 1840 год, то 1845-й), вынесла бедствия неволи, не согнулась под бременем тяжелого повседневного труда, сохранила благородное достоинство и сознание своей человеческой значительности. С нее списана Дилси — самая привлекательная фигура романа "Шум и ярость". На похоронах старой няньки писатель произнес надгробное слово: "После смерти отца в ее глазах я стал главой той семьи, которой она отдала пятьдесят лет жизни, полной преданности и верности. Наши отношения не были отношениями хозяина и слуги. С ней связаны самые первые мои воспоминания, и не только как о человеке, но и о личности, имевшей на меня сильнейшее влияние, выказывавшей постоянную заботу о моем здоровье, деятельную и неизменную любовь. То была деятельная и неизменная проповедь достойного поведения. От нее я научился говорить правду, не растрачивать жизнь по пустякам, заботиться о слабых, уважать старость". А пятнадцать лет спустя, в 1954 году, будет написан автобиографический очерк "Миссисипи", где Каролина Барр предстанет рассказчику в образе "матриарха с десятками детей, внуков и правнуков (это притом что десятки уже похоронила и забыла), среди которых был такой же мальчик — внук или правнук, она сама не могла точно сказать, — родившийся на той же неделе, что и он, и названный, как и он, в честь белого прадеда, — они сосали ту же самую черную грудь, вместе ели и спали, вместе играли в ту же игру, что составляло для белого ребенка в те годы самое главное в жизни..."

Все это — тоже взгляд издалека, осознанная мысль о прожитом, виденном, воспринятом. А в детские годы матушка Кэлли была просто окном в мир. До какой-то степени она даже заменила родителей. Отец, не только промотавший имущество, но утративший душевную силу и кураж прежних Фолкнеров, охотно рассказывал детям о лошадях и приемах стрельбы влет, но во всем остальном был отделен от семьи глухой стеной собственных тягучих переживаний неудачника. Мать же была погружена в какой-то иной мир — мир любимой ею романти-

ческой литературы, особенно стихов Браунинга и Теннисона. Потом через эти самые стихи как раз и наладится у старшего сына душевная связь с матерью, но пока этот мир ему чужд, а близок совсем иной мир — тот, что встает в рассказах няньки. Одним своим существованием, всеприсутствием напоминала она о том, чему мальчик свидетелем не был, но что окружало его с момента рождения, что насыщало самый здешний воздух. Нельзя сказать, что в Оксфорде и вокруг ничему не научились, но что ничего не забыли — это точно. Старики, а еще больше старухи вспоминали о тех, кто пал в борьбе за честь и достоинство Юга, а теперь лежат под каменными надгробьями кладбищ. И в детских сердцах эти нескончаемые, воспламеняющие воображение рассказы отзывались, может, еще сильнее, чем любые охотничьи байки. К здешним мальчишкам воин-конфедерат, сражавшийся при Манассасе и Виксберге, приходил раньше, чем Санта-Клаус; заржавевший до дыр патрон, чудом сохранившийся со времен Коринта и Шиллоа, был дороже любой самой диковинной игрушки, да и играли здесь не в бейсбол, как теперь, а в войну: приспособлявая всяческие катушки, деревяшки, железный лом, выстраивали осаду, вели сражения с пришельцами, переиначивали историю, желая обернуть позор поражения славой победы. А как иначе, если совсем рядом с наспех выстроенными детскими площадками важно, осанисто прогуливались ветераны, облачаясь по торжественным датам в треуголки и запылившиеся, давно молюю траченные серые мундиры армии конфедератов. Из окон на них завороченно глядели женщины — "неукротимые, непобежденные (писал Фолкнер, вспоминая детские годы), так и не капитулировавшие, запретившие вынимать картечины северян из колонн перед фасадами домов, из каминов и межоконных перемычек, — женщины, которые и семьдесят лет спустя становились похожими на героинь "Унесенных ветром", стоило кому-нибудь упомянуть имя генерала Шермана...".

Да, это был еще старый Юг. Вернее, Юг, не хотевший становиться новым — хотя бы психологически. Детские забавы — это детские забавы. Игры взрослых людей — это защитная реакция, бессильная попытка возродить даже не прошлое, а то представление о прошлом, которое позволяет выгородить в ненавистном настоящем оранжерею несломленного духа. Поднимая полуистлевшие знамена, уходящее поколение не с отрядами генерала Гранта продолжало борьбу — восставало отчаянно против врага гораздо более могучего и непобедимого — промышленного прогресса.

Юг менялся на глазах.

Старый полковник, может быть, строил свою дорогу, чтобы дать выход неукротимой энергии, и в его пору поезда останавли-

вались в любой точке и в любой момент — стоило прохожему поднять руку или машинисту захотеть отдохнуть в ближайшей пивной. Но уже тридцать — сорок лет спустя Миссисипи, да и почти весь Юг был опутан стальной сетью. Поезда теперь ходили строго по расписанию, человеко-часы подсчитывались, грузы взвешивались.

Для Джона Фолкнера, молодого полковника, сына Старого, основанный им — первый в здешних краях — банк был, разумеется, коммерческим предприятием; в то же время он запросто мог, плюнув на дела, затеять здесь же, в конторе, неспешный разговор об охоте, лошадях, подвигах минувших дней. Такой примерно сценой открывается роман "Сарторис": не деловые операции проворачивает старый Баярд (прототипом которого дед писателя и послужил), не клиентов принимает — ждет девяностолетнего нищего, который должен принести ему отцову трубку; а отпустив гостя, "все еще продолжал сидеть и, держа в руке трубку, тихонько поглаживал ее большим пальцем".

Может, потому и не вышел из него настоящий финансист. Да и как мог выйти — упрямый хранитель традиций и уже потому заклятый враг прогресса, он запросто мог отказаться от выгодной сделки на том лишь основании, что ссуду просили для приобретения автомобиля. Неудивительно, что с годами ему становилось все труднее соревноваться с молодыми честолюбивыми клерками. Сантименты были им чужды, зато близко знаком и сладок язык бухгалтерских книг. Один из таких хватких дельцов нового племени, звали его Джо Паркс, вытеснил Джона Фолкнера из президентского кресла. В материальном смысле это семью не особенно подорвало, но дело тут было не в деньгах. Происходила смена караула, на место аристократии духа приходила аристократия доллара.

Заметно менялся и пейзаж. Симфония леса заглушалась скрежетом циркулярной пилы, неумолчным гулом фабрик, выраставших как грибы после слепого дождя. И уже не мулы тащились по колдобинам — машины, набирая скорость, неслись по свеженакатанному асфальту. Пустели фермы, в окончательный упадок приходили плантации — люди перебирались в города. Джон Фолкнер, третьестепенный беллетрист, лишь брату обязанный некоторой известностью, достаточно живо все же описал в одном из романов картины, свидетелем которых был в детстве: "Плодородные земли постепенно иссыхали под жарким солнцем. Бледно-зеленые стебли кукурузы, чашечки хлопка превращались в жухлую траву. Мулы лениво топтались на пастбище — некому было обрабатывать поля. Старые плуги стояли в ряд, и сорная трава пробивалась между лемехами, пожирая все, кроме покрывшихся ржавчиной ручек... Поля хирели. Люди уходили в город".

Описано все точно, но в стиле ощущается некая эпическая замедленность, не дающая ощутить скорость века. Вспоминается легендарный Рип ван Винкль. Занятый любимым делом — охотой на белок, — он притомился и заснул невзначай высоко в Кэтскиллских горах, а очнувшись, не узнал родной деревеньки: на месте трактира выросла гостиница, вокруг замелькали какие-то незнакомые лица, дерево, в тени которого он любил поболтать с односельчанами, превратилось в голый шест со звездно-полосатым флагом на верхушке, люди, вместо того чтобы, как обычно, читать вслух газеты да покуривать трубки, ораторствуют о гражданских правах, континентальном конгрессе, выборах, неведомом Банкер-Хилле. Но ведь проспал-то старый Рип целых двадцать лет, за это время и впрямь многое могло измениться. В нынешнем веке, даже в начале его, даже на американском Юге с его упрямым консерватизмом, темпы были не те. По свидетельству очевидца, уже не роман, как Джон Фолкнер, сочиняющего, а историческую справку, городок буквально в одночасье превратился в центр деловой и политической активности, заключались миллионные сделки, вчерашняя окраина закипела энергией бизнеса, дел было больше, чем рук...

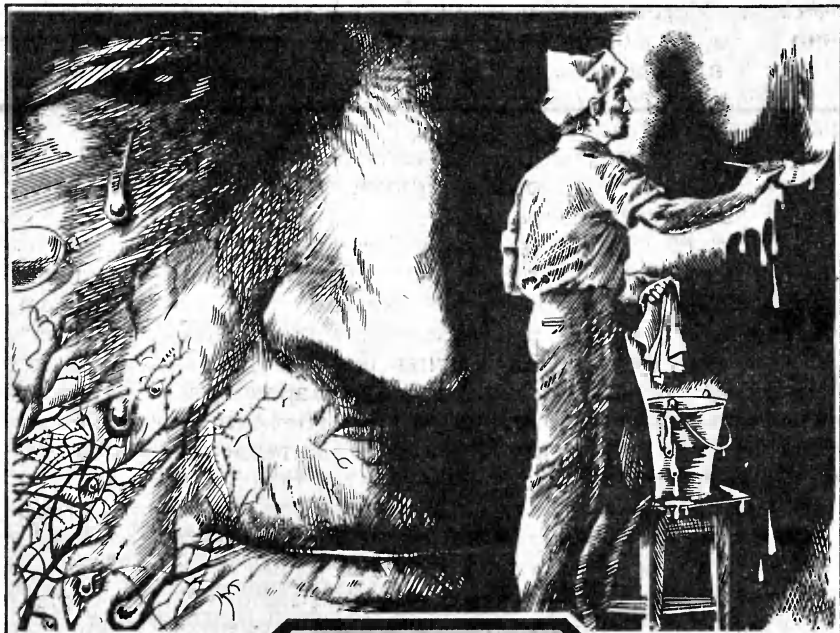
Правда, место, о котором идет речь, не вполне характерно — Норфолк, морской порт, само географическое положение которого благоприятствует таким потрясениям. Но и в стороне от водных и шоссежных путей происходило на рубеже столетий примерно то же самое. Со статистикой не поспоришь. То есть для нас, посторонних, это статистика — вчера было столько-то миль железных дорог, сегодня стало столько, и таким-то образом в такие-то сроки сдвинулась пропорция сельского и городского населения. А те, кто жил и рос тогда, счета не вели: рушился многолетний уклад жизни, грохотом не только в ушах, но и в сердцах отзывалось опасное столкновение традиции и нового.

Это была жизнь на историческом перепутье, и требовала она мужества и мудрости, воли и решимости выстоять, здорового консерватизма и готовности принять перемены, а может, и содействовать им.

В таких условиях и художественный талант формируется по-особому.

Конечно, Уильям Фолкнер в любом случае стал бы писателем — слишком рано проснулась в нем тяга к сочинительству, слишком щедрой фантазией был он наделен: вспоминают, что, начав рассказывать, десятилетний подросток не мог остановиться, и вскоре утрачивалась всякая граница между правдой и небылью. Но родился он в другом месте, не вообще в другом месте, а хотя бы в другой части Америки, — и никогда бы мы не встретились с тем Фолкнером, каким мы знаем его теперь.

Ему не надо было искать сюжеты и героев — они сами его нашли. Ему не надо было специально напрягать голосовые связки — повествовательный тон естественно усиливался эпохой перелома, разыгрывавшей свои драмы и трагедии прямо у него на глазах.



ГЛАВА II ПО ДОРОГЕ В ЙОКНАПАТОФУ

Однако путь к самому себе оказался не прям. Сердце, может, и знало, что золотая жила — рядом, достаточно нагнутьcя, поднять камень, придать форму — и получится нечто высокое и значительное, внятное всем. Но не было никакого опыта и уверенности, им даруемой. Это когда еще Фолкнер скажет слова, ныне в лоск зацитированные: "Мне хотелось бы думать, что мир, созданный мною, — нечто вроде краеугольного камня целой вселенной, что, сколь бы мал этот камень ни был, убери его — и вселенная рухнет". Пока же, только мечтая о писательстве, только пробуя силы, он, наоборот, испытывает сильнейшие сомнения, знакомые, наверное, любому провинциалу: а что как сад окажется все-таки слишком мал и садовника никто не заметит?

Шервуду Андерсону понятны были такие сомнения, он и сам через них прошел и написал о том впоследствии в автобиогра-

фической "Истории рассказчика"; потому и позвал столь уверенно за собою начинающего. Но ведь до этой встречи было еще далеко. А в ранней молодости рядом с Фолкнером был совсем другой человек. Он не был знаменит, он не был писателем, да и разница в возрасте ничтожна (правда, когда младшему семнадцать, двадцатидвухлетний кажется зрелым мужчиной) — тем не менее именно под его сильнейшим духовным воздействием входил Фолкнер в литературу.

Звали этого человека Филипп Стоун, родился и вырос он в семье, похожей на фолкнеровскую, — мать происходила из влиятельного плантаторского семейства, отец — юрист и банкир, а также, понятно, страстный охотник и любитель конного спорта. Но сыну своему Стоуны решили дать классическое образование, что вообще-то было нехарактерно для такой среды: сказывалось еще традиционное убеждение, что южному джентльмену не пристали напряженные интеллектуальные занятия. Фил Стоун закончил университет штата Миссисипи, затем национально знаменитый Йель, где молодежь зачитывалась тогда французами — Верленом и Малларме — и англичанами — Конрадом и Суинберном. Знакомство с новейшими европейскими писателями навсегда определило литературные вкусы, и вернулся Стоун домой в Оксфорд, охваченный просветительским стремлением освежить застойный умственный климат родных мест. Здесь ему указали на парня, который здорово умеет рассказывать истории и, по слухам, сочиняет стихи.

В юном земляке Стоун нашел благодарного слушателя, Фолкнер же на всю жизнь сохранил любовь и преданность первому наставнику. И не скупился на свидетельства оной — душевные, да и земные, материальные. С посвящением Филу Стоуну вышли книги, составившие трилогию о Сноупсах, — "Деревушка", "Городок", "Особняк". Многие черты его внутреннего облика запечатлены в фигуре Гэвина Стивенса — одного из самых благородных, нравственно безупречных фолкнеровских героев. В завещании, составленном в 1934 году, Стоун (вместе с братом Фолкнера Джоном) назван исполнителем воли завещателя. А когда, после банкротства отца, он оказался в совершенно отчаянном положении, Фолкнер, сам в ту пору человек далеко не состоятельный, не колеблясь, пришел на помощь. "У меня есть друг, — пишет он издателю Роберту Хаасу, — мы знакомы целую вечность, у нас всегда все было общее". И далее просит авансировать его, готов подписать любой документ, продать права на рукопись — что угодно, лишь бы выручить товарища. Стоун тоже умел быть благодарным. Когда появился роман "Притча", он откликнулся статьей в оксфордской газете "Игл", где писал не столько о Фолкнере-прозаике, сколько о Фолкнере-человеке: "Многие любят говорить о благородстве, чести, верности. Билл не гово-

рит — он живет этими понятиями. Другие могут бросить тебя, но Билл, если он тебе друг, — не бросит никогда. Тебя могут обливать грязью, тащить на крест, но в этом случае Билл — если он только друг тебе — лишь поспешит на помощь”.

Однако в литературном смысле отношения, поначалу светлые, безбурные, со временем дали трещину.

”Никому не позволено указывать мне, как и что писать”, — раздраженно заметил Фолкнер, когда речь как-то зашла о его старшем товарище. Собеседник не стал выпрашивать подробности, Фолкнер тоже оборвал тему, так что остается лишь догадываться, что его вдруг заставило встать на защиту творческой независимости. Впрочем, сделать это нетрудно.

В университетах Стоун занимался правом, в жизни (неудачливо) банковским делом, но подлинной страстью его стала литература. А поскольку сам он созидательной силой наделен не был, то вся незаурядная энергия, воля, тщеславие ушли на учительство. Ему нужен, просто необходим был сырой материал, которому следует придать завершенную форму и одарить таким образом Америку великим художником. Собственными руками вылепить гения. В этом смысле молодой Фолкнер оказался или, точнее сказать, показался счастливой находкой. Стоун принялся терпеливо, но и тиранически пестовать обнаруженный им талант.

Он действовал с упорством и настойчивостью бульдозера. Добровольно и бескорыстно взял на себя обязанности не только опекуна, но и литературного агента начинающего автора. Перед поездкой Фолкнера в Европу он снабжает его рекомендательными письмами к Т.С. Элиоту и Арнольду Беннету, Эзре Паунду и Джеймсу Джойсу, ничуть не смущаясь тем, что имя его этим знаменитостям ничего не говорит. Слава богу, у Фолкнера хватило здравого смысла ими не воспользоваться.

Когда решался вопрос с публикацией стихотворного сборника, Стоун рекламирует предстоящее издание в газете Йельского университета, не забывая присовокупить: ”Этот поэт представляет собою мою личную собственность, и я требую, чтобы все мои друзья и единомышленники купили по экземпляру”. Шутка, конечно, но в ней заключена немалая доля серьезности: в глубине души Стоун впрямь верил в то, что говорил. Он и сам эту веру сохранил до конца, и в других внедрял, повторяя, что Фолкнер как художник — его выпечки хлеб. Нередко сочинял истории, будучи, впрочем, искренне убежден в их правдивости. Так, Стоун уверял, что именно ему принадлежит название ”Шум и ярость”; увидев, что в первой части рассказ ведется от имени идиота, он якобы напомнил автору слова из ”Макбета”:

Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене

И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак.
В ней много слов и страсти*, нет лишь смысла.
(Пер. Ю. Корнеева)

Сам Фолкнер передает ту же историю иначе. Поначалу роман назывался "Сумерки", но в какой-то момент "из глубин сознания выплыли знакомые слова, и я принял их мгновенно, даже не задумываясь над тем, что и вся цитата точно подходит к придуманной мною темной истории безумия и ненависти".

Так или иначе, Стоун бдительно следил за ростом Фолкнера, диктаторски требуя полного повиновения, и, если ученик позволял себе вольности, строго отчитывал его. "Билл разочаровывает меня, — пишет Стоун после появления "Сарториса" и "Шума и ярости". — Ему никак не удастся вырасти из детских штанишек". В "Диких пальмах" его не устраивает "чрезмерное многословие, нарочитая усложненность и вульгарность слога". Еще через несколько лет Стоун выскажется с большей определенностью: «"Дикие пальмы" и "Авессалом, Авессалом!" загублены тем, что Фолкнер с очевидностью лишен чувства формы. Что же касается его знаменитого стиля, то это вовсе не стиль в точном смысле, а просто манерность».

Может, иные суждения критика и не были лишены смысла, но дело, конечно, не в том. В словах Стоуна все время слышатся совершенно искреннее непонимание и даже детская обида: "собственность" ускользнула из рук, освободившись от опеки, начала своевольничать, взбунтовалась: "Никому не позволено..."

Однако же, мы незаметно сместили сроки. До протеста, до обретенной свободы было еще далеко. А на первых порах советы Стоуна — как писать, что читать, у кого учиться — безукоризненно принимались к исполнению.

Южанин по крови и воспитанию, он, разумеется, вовсе не хотел уводить Фолкнера из родных краев. Наоборот, местная история и местные люди казались ему вполне достойным, даже незаменимым материалом литературы. Но чтобы придать ему значительность всеобщего смысла, надо рассказывать эту историю и изображать этих людей уж никак не на языке безграмотной негритянской мамки. Высокий стиль романтиков, музыка символистов, "чистая образность" имажинизма — вот единственно надежные формы, которыми следует овладевать. И Стоун буквально заваливает Фолкнера стихами Эдгара По и Теннисона, Малларме и Верлена, Джойса и Паунда, Эми Лоуэлл и Эдны Винсент Миллей. При этом требует чтения сознательного, писательского, с карандашом в руках. Стоун

* В оригинале — sound and fury. Так и звучит по-английски название фолкнеровского романа.

хотел воспитать в Фолкнере мечтателя и визионера, даже внешний облик лепил соответствующим образом: для портрета на первой книге непременно нужен "романтический поэт, в духе Байрона, с гордо откинутой головой и развевающимся платком на шее".

Понятно, отчего такие представления находили поначалу у Фолкнера душевный отклик.

Что видел он вокруг себя? Тусклые будни захолустья, сегодня ничем не отличается от вчера, и завтра не обещает ничего нового, перед глазами мелькают одни и те же лица, слуха достигают одни и те же разговоры. Это в детстве можно было упиваться красивыми легендами и тут же, не сходя с места, разыгрывать былые сражения. Теперь от частого повторения истории потускнели, а все остальное было и вовсе скучно: у зеленных лавок, перед магазинами скобяных товаров, на городской площади собирались земляки, и пошло — кто жалуеться на дороговизну, кто на современную молодежь, кто хвастает урожаем, кто, наоборот, сетует на неурожай...

Должно было пройти время, должна была наступить зрелость души, чтобы все это: и слухи, и сплетни, и повторяемость встреч и лиц, и прошлое, и переворачивающееся настоящее — пришло в сцепление и открыло свой глубокий, трагический смысл.

А пока все казалось рутиной. Школьные занятия интересовали меньше всего. "Я никогда не любил школы, — разоткровенничается впоследствии Фолкнер, — частенько убегал с уроков, надо было только, чтобы тебя не поймали".

Оставалась, конечно, охота, она-то никогда не утрачивала прелести новизны, да слишком велики паузы — уезжаешь на две недели в охотничий лагерь, потом полгода ждешь очередного сезона.

Оставалась и верховая езда — тоже замечательное занятие, которым Фолкнер увлекался до конца своих дней. Так ведь из забав жизнь не выстроишь.

А как-то раз в Оксфорд приехал воздушный цирк. Впечатление он произвел оглушительное — самолеты стали наваждением и страстью, сохранившейся на долгие годы. Уже сделал себе имя в литературе, Фолкнер купит старенький аэроплан и с помощью известного на Юге инструктора, ветерана первой мировой войны Вернона Амли, начнет овладевать техникой пилотирования. Учеником он, кажется, был не очень способным ("мне пришлось-таки изрядно повозиться с Биллом", — вспоминает Амли), но на редкость упорным и своего в конце концов добился. Во всяком случае, в середине тридцатых по городкам Миссисипи, Теннесси, Миссури гастролировала труппа "Летающие Фолкнеры". К тому времени само зрелище стало привычным, но публику привлекало имя на афише: не кто-

нибудь — известный писатель крутит бочки и иммельманы. Кончились эти игры трагически: во время одного из представлений погиб младший брат Уильяма — Дин.

Впрочем, и это далеко впереди, а пока юноша, почти еще мальчик, увидел в небе стремительно скользящие, немыслимо красивые машины, глядя на пилотов издали — даже подойти к этим сказочным существам не решался, — с тем большей остротой переживал медлительность городской жизни. И тем сильнее хотелось отвернуться от нее, найти достойную замену, выстроить пространство, где душа обретет себя.

А тут еще несчастная любовь. Эстелл Олдхем, соученица, дочь влиятельного юриста, предпочла робкому воздыхателю, да и далеко не классическому красавцу (черты лица правильные, но ростом мал и сложением тщедушен), высокого, уверенного в себе, имеющего отличные виды на будущее Корнелла Франклина. Впоследствии упрямый Фолкнер добьется-таки своего — Эстелл выйдет за него вторым браком, — но пока он раздавлен, предан, убит.

В таком душевном состоянии только стихи и писать, так что наставления Фила Стоуна и впрямь падали на подготовленную почву.

Еще при жизни Фолкнера, а особенно энергично после смерти, заработала критическая мысль, книги писателя обросли многочисленными комментариями и толкованиями. Не бездействуют и издатели — из архивов извлекается и передается на всеобщее обозрение все, что им было когда-либо написано. В свое время журналы отклоняли сильные вещи, теперь охотно публикуются сочинения откровенно ученические. Это нормальный процесс: художника должно увидеть в его росте, надо знать, с чего он начинался. Только хорошо бы сохранять в оценках чувство меры.

Не всегда это удается, имя Фолкнера-поэта позднейшие энтузиасты употребляют в ряду с именами Китса и Суинберна, Верлена и Элиота. Такие уподобления, впрочем, имеют смысл, только требуют оговорок. Но об этом — дальше, а пока заметим, что современники, не подозревавшие, что рядом с ними — будущая слава литературы, восторгов не проявляли. А иногда и вовсе насмешничали. Ранние (хотя и не самые первые) стихотворные опыты Фолкнера печатались в 1920 году в "Миссисипи", газете местного университета, где Фолкнер в течение полутора лет (на большее не хватило, вкуса к систематическому образованию он так и не выработал) занимался испанским и французским языками, а также посещал шекспировский семинар. Однокурсник, скрывшийся за псевдонимом "У.", откликнулся на газетную публикацию едкой репликой: "Господин редактор, какой замечательный был бы у нас, вероятно, университет, если бы все носили матросские воротники, шапки

из обезьяньего меха и роскошные панталоны, если бы мы ходили по улицам, устало опираясь на палочку (смысл этих уколов скоро станет ясен. — Н.А.), и если бы, от чего убереги господь, мы убивали время, воспевая соблазнительные ножки и подыгрывая себе на лютне. Или это было бы слишком великолепно?"

В пору, когда Фолкнера начнут со всех сторон осаждать просьбами об интервью и, в частности, спрашивать о взаимоотношениях с критикой, он неизменно будет отмахиваться: рецензий не читаю, у писателя нет на это времени. Кажется, он был не вполне искренен, во всяком случае, из переписки видно, что стороннее мнение о книгах не было ему безразлично. «Как дела с рецензиями на "Москитов"?» — это пишет издателю практически неизвестный автор. «Очень бы хотелось прочитать рецензии на "Сарториса"» — слова писателя, уже несколько заявившего о себе. «Все еще не видел откликов на "Моисея"», — беспокоится уже один из ведущих американских писателей.

Правда, все это частные письма — они были собраны и опубликованы только после смерти Фолкнера. Публично на критике, как у нас в старину говорили, Фолкнер, действительно, не отвечал, и исключение позволил себе лишь однажды, в самом начале пути, вступив в открытую полемику с обидчиком; обмен колкостями на страницах студенческой газеты продолжался несколько месяцев.

Понять можно — даже в зрелые годы, когда давно стало ясно, что стихотворчество — не его судьба, Фолкнер постоянно называл себя неудавшимся поэтом и всячески подчеркивал, что поэзия — высший род литературы. А в юности он тем более был в этом убежден.

Что же это за стихи, о чем и как они написаны?

Тут уместно вспомнить, что это были за времена, чем жили люди. Ведь это в Оксфорде ничего не происходило, а в мире?

Шла война, в которую Америка вступила в 1917 году, когда Фолкнеру исполнилось двадцать.

Пройдет несколько лет, и проницательный Драйзер скажет: "Потребовалась мировая бойня, чтобы расколоть уютную раковину невежества и равнодушия, в которую с головой забрался американец".

Некоторое время спустя ныне справедливо забытый, а тогда популярный беллетрист Бадд Шульберг повторит: поколение американцев 20-х годов "было оглушено взрывами, хотя и не побывало на войне".

Наконец, уже наш современник историк Генри Мэй напишет: первая мировая война положила предел "американской невинности", то есть пошатнула счастливую веру в то, что Новый Свет живет по каким-то своим, особым, законам и всемирные бури гложут посреди Атлантического океана.

Все это правда, только ведь смотрят с расстояния — кто

с близкого, а кто и с далекого: видно лучше, судить легче. А кто из известных нам американцев был "оглушен" сразу же, кого собственный опыт жестоко научил трезвости, навсегда освободив от утешительных иллюзий? Быть может, один лишь Хемингуэй. Он был там, он видел, он знает — потому так правдивы, так трагичны его книги.

А другие?

Американцам повезло. На протяжении всего XIX века Европу заливало потоками крови, она содрогалась от ударов истории — наполеоновские войны, 1848 год, франко-прусская война, Парижская коммуна. Америка же, после того как обрела независимость, мирно и уверенно богатела, лишь изредка, ненадолго, да и то для того, чтобы продемонстрировать мощь и поживиться, бралась за оружие. Была Мексиканская война, была колониальная война с Испанией — окончились они быстрой победой, добавили оптимизма. Гражданская война, разумеется, потрясла нацию, потери с обеих сторон исчислялись сотнями тысяч, мировые войны XX века и то потребовали от Америки меньшего числа жертв. В известном смысле это уже была война нового типа, война, в которой гибнут не только солдаты, но и мирные жители, взрываются не только оружейные арсеналы, но и дома. В то же время сохранилось в ней и нечто от средневекового рыцарского турнира. Джентльмены сражаются с джентльменами, кодекс части блюдетсЯ неукоснительно. Фолкнер показал в "Непобежденных" этот стиль противоборства. Двое мальчишек-южан, завидя приближающийся к дому отряд синерубашечников, подстрелили лошадь под солдатом правительственной армии и спрятались под пышным подолом бабушкиного платья. Сержант, ясно видевший, как ребята вбежали в дом, приказал начать обыск, но полковник отменяет это приказание: ведь хозяйка говорит, что детей на усадьбе никаких нет. Он, разумеется, прекрасно понимает, что ему морочат голову, и бабушка понимает, что он понимает, но неписанный уговор вести войну по правилам выше любой целесообразности и очевидности. Единственное, что позволяет себе полковник, — немного поиронизировать, тоже, впрочем, оставаясь в рамках салона: "Но что это я разговорился? Испытываю ваше терпение, держу вас в этом неудобном кресле и читаю вам нотацию, которая может быть адресована лишь даме, имеющей внуков — или, скажем, внука и негритенка, товарища его забав". Старая леди тоже на высоте: "Мне почти нечем угостить вас, сударь. Но если стакан холодного молока после утомительной дороги..."

Нелепо все это, разумеется, было бы принимать за чистую монету; и все же не только миф, но и правда, жизненная, невымышленная правда в таком описании есть.

Историческая память выветривается нелегко, а легенда обла-

дает еще большей стойкостью; к тому же сгорающая Европа отделена от Америки океаном — расстоянием не столько географическим, сколько психологическим.

В литературе США есть рассказ под названием "Дóма". Мы встречаемся в нем с молодым ветераном, вернувшимся с фронта в родные места. Ничего не изменилось в городке, жизнь течет размеренным порядком, "только девочки стали взрослыми девушками". Увы! Кребс (так зовут героя) знает, что этот сонный покой — сплошная липа, что те патриархальные заповеди, в незыблемость которых его в детстве учили верить, — обман, что даже этот крохотный и такой монолитный, казалось, мирок с его возвращением распался. "Все это было вранье" — на повторе этой и подобных фраз построено повествование. Только ведь перед нами — читатель, наверное, уже догадался — снова Хемингуэй, писатель, который все видит в свете военного опыта.

А в огромном своем большинстве молодые американцы воспринимали войну как заморское приключение, поединок чести, на который непременно надо поспеть, дабы доказать себе и другим доблесть и бесстрашие. Отчаянно завидует своим старшим сверстникам герой романа Томаса Вулфа "Взгляни на дом свой, Ангел" — им хорошо, им годы позволяют отправиться на войну. А ему — ему остается только воображать: "Из-за края земли доносится великолепный топот марширующих ног, яростная манящая песнь. С нежной улыбкой, адресованной любимому себе, он видел на своих юных смелых плечах полковничьи орлы".

Нечто подобное испытывал, по всему видно, и Уильям Фолкнер, только ему до мечты было ближе: все-таки не шестнадцать лет — двадцать, призывной, как говорится, возраст. Об опасностях не думалось, слова "Верден", "Марна" слышали и здесь, в Америке, но за ними ничего не стояло. Да и что в том удивительного? Немецкие, французские, русские газеты приводят устрашающие цифры людских потерь. А оксфордская "Индепендент" с февраля 1918 года публикует серию очерков "Как стать летчиком", в которых говорится о "восторге первого полета". Чуть раньше в той же газете — шапка на всю полосу: "Война объявлена. Наша ставка — благословенная свобода Америки". Все это звучало возвышенно и маняще. К тому же у Фолкнера были личные причины стать на тропу войны. Во-первых, в Европе воевал уже младший брат, Мори, отставать, стало быть, не годится. Далее — замужество Эстелл: душа разрывалась от горя и жаждала забвения. Наконец, бурлила кровь южанина, опоздавшего родиться для участия в Гражданской войне: надо сравняться в славе с предками.

Выбор рода войск был незатруднителен — разумеется, авиация. Фолкнер подал заявление в летную школу Британского

королевского военно-воздушного флота (что, кстати, вызвало сильнейшее неудовольствие деда: в этой школе учились по преимуществу янки, а служить в одном полку со вчерашними врагами считалось у правоверных южан неприличным). Прослышав, будто комиссия отдает предпочтение высоким и упитанным, претендент в течение нескольких дней перед отбором усиленно налегал на бананы, дабы набрать вес (с ростом, понятно, ничего не поделаешь). Впрочем, скорее всего Фолкнер сам это все сочинил задним числом, по крайней мере, официальные источники утверждают, что, наоборот, требовались легковесы, а также люди "молодо выглядящие" (это особенно трогательное условие — наружность, конечно, играет в бою первостепенную роль). Приняли не сразу, но в конце концов Фолкнера зачислили все-таки в тренировочный полк, базирующийся в Канаде, неподалеку от Торонто. Произошло это 9 июля 1918 года. Однако учебные полеты, едва начавшись, тут же и оборвались, отпала надобность — последовали Амьенское перемирие, а затем и Версальский мир.

Но не таков был Фолкнер, чтобы просто отказаться от мечты. Не удалось совершить героический подвиг — надо изобрести его. Еще из Канады он шлет письма домой, в которых изображает, с присущей ему фантазией, опасности профессии: один из полетов будто бы едва не кончился трагически, впрочем, все обошлось, отделался ушибами. Год спустя этот эпизод, вероятнее всего придуманный, будет описан в первом опубликованном Фолкнером прозаическом сочинении — рассказе "Благополучная посадка". Далее миф, при ближайшем участии самого героя, начнет обрастать подробностями: вылет в зону превратится в боевое задание, расквашенный нос — в рану, полученную на фронте, и т. д. Усилия не пропали даром. В американском справочнике "Писатели XX века" (1942) можно прочитать: "От летаргии Фолкнера пробудила первая мировая война. Полеты завладели его воображением, и он отправился в Торонто, где получил чин лейтенанта Королевского военно-воздушного флота. Биографы, утверждающие, что на более близкое расстояние к Франции он и не подлетал, заблуждаются. Его послали во Францию в качестве пилота-наблюдателя, на его глазах сбили два самолета, а затем он и сам был ранен и вернулся в Оксфорд только после перемирия". Можно допустить, что, именно эти строки прочитав, Фолкнер опомнился. Просматривая четыре года спустя очерк, которым предполагалось сопроводить собрание сочинений, Фолкнер просит его автора, Малкольма Каули, убрать описания военных подвигов. Каули согласился, хотя и не особенно охотно, ибо, писал он, "я уже сжился с мыслью о Фолкнере как о "раненом писателе" своего поколения, рядом с Хемингуэем и другими".

Но расстался с легендой Фолкнер только в сороковых, когда

уже не было никакой нужды сочинять героическую биографию, искать, запоздало тягаясь с Байроном, свое Миссолунги или, равняясь на Хемингуэя, свой Мадрид или Арденны.

Молодой же Фолкнер настойчиво окружает себя аурой ветерана. В начале 1919 года на улочках Оксфорда появляется человек в потертом офицерском мундире; в руках, как мы уже знаем, — палочка, а в глазах — печаль, невыразимая тоска: так выглядят люди, столкнувшиеся со смертью лицом к лицу и уж не ждущие от мира никакого добра, никакой пощады.

Это была распространенная поза. Сам же Каули, фолкнеровский сверстник, вспоминает, что "в те годы смерть оказывала на молодежь странно-магнетическое воздействие... В представлении американских писателей нового поколения она превратилась в романтическую мечту".

Вот теперь и впрямь можно, то есть нельзя не обратиться к поэзии. Все есть: предательство любимой, томление духа, которому тесно в студенческих классах, не говоря уж о банковских конторах, где Фолкнер прослужил несколько месяцев, и, наконец, последнее звено — несостоявшееся, правда, но как бы состоявшееся свидание с небытием.

Готова, то есть казалось, что готова, — на самом деле другими подготовлена — и форма.

Шестнадцать лет Фолкнер открыл Суинберна, вернее, вскоре поправится он, "Суинберн открыл меня, выскочив, как разбойник с большой дороги, откуда-то из глубин моего измученного юношеского подсознания. Теперь мне кажется, что я увидел в нем лишь объемистый сосуд, в который можно поместить, не расплескав их, мои собственные смутные переживания".

Потом попалась на глаза книга, "раскрыв которую, я обнаружил то, что ищут столь настойчиво, подвывая, как бездомные псы, нынешние поэты. Я увидел, что это значит — родиться в фантастическом мире: раскрыть великолепие оседлости, красоту принадлежности к почве, как принадлежит ей дерево, которое облаивают глупцы, а ветра смерти, отчаяния, безнадежности раздевают безжалостно догола; и все равно оно стоит, прекрасное в своей печали". Книга называлась "Парень из Шропшира", написал ее другой английский поэт-неоромантик, Альфред Хаусмен.

Далее — уже через посредство педанта-систематика Фила Стоуна — пришли елизаветинцы и Китс и, наконец, Верлен, Малларме, Элиот.

Мешанина, конечно, изрядная; тем не менее Фолкнер брал понемногу у каждого. Именно брал, заимствовал — этого необходимого уточнения и не делают как раз нынешние публикаторы и комментаторы. Иногда даже кажется, что они не дают себе особого труда вчитаться в то, что печатают и разбирают; а может, чрезмерно доверяются мнению все того же Фила

Стоуна. Впрочем, он, при всем пристрастии, судил все же осторожнее некоторых нынешних. В предисловии к "Мраморному фавну" (сборник был издан в 1924 году и сложился в основном из стихов, написанных четырьмя-пятью годами ранее) Стоун пишет: "Это стихи молодого человека, в них неизбежно отражается пора исканий и иллюзий. Им присущи слабости, также характерные для начинающего поэта: нетерпение, незрелость, недостаток образования. Но есть и чистый восторг юности, и печаль, странная, смутная, без повода печаль, которую случается испытывать в этом возрасте... Мне кажется, эти стихи внушают надежду. Они обнаруживают незаурядное чувство слова, в них есть музыка, инстинктивное ощущение цвета и ритма, а временами — намек на будущую твердость руки. Они написаны человеком, который наделен истинным даром, наносное уйдет, и в конце концов распустятся цветы, которые могли быть возвращены только в собственном саду".

Ничего не сбылось, сад не вырос, ростки, не успев пробиться наружу, зачахли еще в зерне. Ибо рассада была привозной.

Мы уже знаем, как это было. Вернулся домой молодой человек и, приняв облик все повидавшего и во всем разочаровавшегося скептика, начал подбирать слова и рифмы.

О чем стихи, кто их лирический герой? Естественно, пилот, естественно, солдат-фронтовик. Но поскольку реального опыта не было и подлинных переживаний тоже не было, пришлось сразу же этого героя-ветерана извлекать из естественной среды обитания, окружать романтическим флером, превращать во влюбленного, жестоко обманутого возлюбленной, а также в стойка, гордо принявшего удел одиночества и смерти. "Вечность", "молчание", "рок", "тьма", "каверны земли", "струи звездного света" — таковы декорации, в которых разыгрываются драмы отчаяния и слабой надежды. В таких декорациях Актер должен выглядеть соответственно. Какое-то, недолгое впрочем, время еще удерживался военный летчик, разумеется, не просто летчик — рядовой труженик войны, а Икар XX века, искатель; его неудержимо тянет к солнцу, в лучах которого "сквозь утра свет шагает он, огромный... а затем, как пулею звезда..." — здесь набросок стихотворения "Ас" обрывается. Не потому ли, что автору явно мешает солнечный свет, а того более — "кожаная куртка", "сигарета", "светлые волосы" пилота — слишком все оптимистично, слишком осязательно. Так и не начавшемуся, по существу, полету приходит на смену мраморная стылость форм, солнечному лучу — пугающая тьма, реву мотора — запредельная музыка сфер, человеческим фигурам — фигуры мифа и сказки. Тут как раз очень кстати пришелся Суинберн. Вакханки и нимфы, бассариды и менады прочно поселились в поэзии Фолкнера, кочуя из стихотворения

в стихотворение и придавая им, по видимости, единство образного смысла. Но заемное всегда выдает себя, и уж тем более неспособно чужое компенсировать недостаток своего.

Зачем нужны были английскому поэту мифические персонажи, зачем возрождал он ритуалы, закреплённые в старых сказаниях? Затем, чтобы, бросив вызов ханжеским нравам викторианского века, воспеть волю природной жизни, ненавидящей любые запреты. В праисторической дали виделось ему спасение от пошлости, от торгашеской расчетливости современной жизни. Здесь — плен и тоска чувства, там — полная раскованность и грешная свобода.

Пан при свете дневном, Вакх во мраке вечернем
Быстроногой лани быстрей,
Преследуют с пляской, поят восхищеньем
Бассарид и менад — лесных дочерей.
И, как губы, что радость таят, улыбаясь,
Так же нежно смеется листва, расступаясь,
То скрывая, то вдруг открывая зренью
Бога в пылкой погоне, беглянку среди ветвей.

(Пер. В. Невского)

Но Фолкнер-то жил в другие времена и в других краях, что ему нравы викторианской Англии? И эротическая символика мифа в своем содержательном значении не особенно его волновала. Положим, ничто не пропадает — не прошло даром и знакомство со Суинберном, а также с другими англичанами. Нам еще предстоит прочитать "Деревушку", и, дойдя до нее, мы увидим, как отзывалась в этом романе знаменитая "Аталанта в Калидоне" (откуда и взяты только что приведенные строки): "...всей своей внешностью она... напоминала о символике дионисийских времен — о меде в лучах солнца и о туго налитых виноградных гроздьях, о плодоносной лозе, кровоточащей соком под жадными и жестокими копытами козлоногих". А Кит-са скрыто и прямо Фолкнер вообще будет цитировать постоянно. Но там эти цитаты органично войдут в уже созданный, свой художественный мир, займут в нем необходимое место. А пока фавны и нимфы образуют только искусственный фон, долженствующий оттенить возвышенные чувства несчастного влюбленного — сквозного героя фолкнеровской лирики. Поэтому там, где у Суинберна — мускульная сила, скульптурная точность стиха, у подражателя — лишь вялая, сентиментальная расслабленность. Вот подстрочный перевод:

Несчастливая нимфа и Пан несчастный, о, как рыдал он, ощутив
Лишь ветра тихий вздох и шевеленье
Речного тростника; несмелый чувства взрыв
И сладость запустенья — и боли аромат.

Впрочем, энергичная ритмика, контрастная четкость обра-

зов — это как раз то, что Фолкнера привлекало в английском поэте всего менее, скорее — смущало.

Вперед, через мели к волнам,
Крепнет ветер соленый, ревет,
Преследуя нас по пятам,
Подгоняя смерть вперед.

(Пер. И.Кашкина)

“Смерть” — подходит, и ощущение погони тоже подходит, но слишком все здесь определено и динамично, а нужны полутона, неукротимость следует сбалансировать фатализмом.

Тогда Фолкнер обратился к французам — Верлену, Малларме, Валери. Вообще говоря, интерес к поэтам “конца века” был понятен: уж если учиться изображать разочарование, тлен души, безнадежность, то у кого же, как не у тех, кто действительно пережил — и в совершенстве запечатлел — тяжелейшую душевную смуту? Но начинающий поэт из американской провинции слишком поверхностно и слишком эгоистически прочитал “проклятых поэтов”.

В поисках мира высших значений, которые должны прийти на смену утраченным ценностям, они стремились “запечатлеть не саму вещь, а производимые ею впечатления” (Малларме). Фолкнера же привлекали прежде всего слова, приемы — в их смысл он не вдумывался. Он даже название мог позаимствовать — написал вслед за Малларме собственный “Полдень фавна”. Но что с того? Близость все равно оказывается внешней, ибо повтор никогда не бывает точным.

Не поиск собственного поэтического языка, хоть и с посторонней помощью, это был. Придумывая ощущения и настроения (“...песня спета — земли великая душа разбилась пред кончиной света”), актер у нас на глазах декламирует чужие строки, перебирает чужие парики, примеряет чужую одежду.

Получается просто гримаса, сплошная жестикуляция. В манере Суинберна. И Малларме. И Франсуа Вийона. И Китса. Наконец, Элиота, который как раз тогда начал выдвигаться в центр литературной жизни. В Европе, а потом в Америке прочитали “Любовную песнь Дж. Альфреда Пруфрока”, и Фолкнер не замедлил воспользоваться новым образцом. Но и тут он просто подражает, а суть безнадежно утрачивается. Элиот откровенно смеется над нелепыми притязаниями своего персонажа — потрепанного, облысевшего, уютно свернувшегося в раковине быта Гамлета, — Фолкнер его возвышает. В оригинале герой, то есть, разумеется, совершенный антигерой, саморазоблачается; в копии — застывает в горделивом одиночестве, по-настоящему стремится “уйти от мира к молчащей полночи на лоно”, вовсе не задумываясь над тем, насколько комически выглядит в своей позе непонятого и отверженного.

Оборачиваясь назад, можно, конечно, обнаружить в ранних пробах пера известную необходимость. Сохранились, развились не только отдельные образы; пристально вчитываясь в строки английских и французских предшественников, Фолкнер воспитывал в себе интуитивно-поэтическое восприятие мира, столь сильно сказавшееся в его зрелой прозе.

И все же между опытами молодости и позднейшими взлетами — целая пропасть.

Поражаешься, как изменяло Фолкнеру-поэту чувство меры, чувство стиля. Осенью 1920 года он написал пьесу "Марионетки" (поставлена она так и не была, даже на любительской сцене университета), где действуют персонажи комедии дель арте: Пьеро, Коломбина, Арлекин. А несколько месяцев спустя появился как бы стихотворный комментарий к пьесе: "Мир и Пьеро: ноктюрн". Опять происходит очевидная подмена. Традиционный Пьеро, персонаж народной комедии — комедии! — масок. Это, как мы помним, симпатичный паяц и растяпа, все время попадающий в дурацкие положения. А Фолкнер под заемным именем изображает страдальца, замкнутого в клетке из лунного света, и луна-паук прошивает его сердце серебряными нитями. Коломбина, в свою очередь, уже не неверная жена, а силуэт женщины, бросающей к ногам Пьеро алую розу — "отрезанную руку". Двум влюбленным не найти дороги друг к другу, и Пьеро грустно осознает, что "в одиночестве состариться он должен и погибнуть". Короче — еще один вариант фавна — летчика — непонятого художника.

Как говорилось, вслед за Суинберном Фолкнер принялся за Хаусмена. По-видимому, и в пору изнурительной погони за нимфами и наядами жил в глубине души деревенский парень, которому внятен язык леса и земли. Потому и вызывали сердечный отклик строки, в которых и чувство места сохранялось, и темная грусть-тоска жила.

А что теперь с упряжкой,
А что с плужком моим,
Которыми я правил,
Покуда был живым?

Как прежде тянут кони
По той земле плужок,
Где ты пахал когда-то,
Куда ты ныне лег.

(Пер. Б.Слуцкого)

Только и Хаусмен слабо помогал, больше того, "шропширский парень", попадая в чужие края, сразу утрачивал живость, превращаясь опять-таки в разочарованного изгнанника.

Снова думаешь о том, как на Фолкнера поработало время — не всегда к его благу. Все написанное им теперь найдено и обнару-

довано, но страсть библиофила этим, естественно, не утолишь. Согласно изысканиям одного энтузиаста, к 1974 году сохранилось 70 экземпляров первоиздания "Мраморного фавна": двадцать шесть хранится в университетских библиотеках, тридцать — в частных коллекциях, а четырнадцать у случайных владельцев, которые и становятся объектами осады. Причем готовы дать за тощий томик больше, чем дают за первоиздание "Тамерлана" Эдгара По, не говоря уж о хемингуэвском сборнике того же 1924 года — "Три рассказа и десять стихотворений".

Семьдесят лет назад такую ситуацию и вообразить было невозможно.

6 августа 1919 года нью-йоркский журнал "Нью рипаблик" опубликовал "Полдень фавна" и заплатил автору первый в его жизни гонорар — пятнадцать долларов. Эта победа чрезвычайно вдохновила автора, а также его литературного опекуна, и они принялись рассылать рукописи в различные издания. Стихи повсюду отклоняли, иногда с объяснениями, иногда без всяких объяснений. Однажды, сильно раздраженные очередным отказом, друзья решили разыграть издателей. Переписали знаменитую поэму Кольриджа "Хан Кублы" и, подписав ее собственным именем автора, отправили в редакцию журнала. Пришел ответ: "Мистер Кольридж, нам понравилась Ваша поэма, но, к сожалению, опубликовать ее в настоящее время не представляется возможным". Фолкнер мог чувствовать себя удовлетворенным: если уж Кольриджа не хотят печатать, стало быть, не в том дело, что стихи молодого автора дурны, — просто издательским миром правят дураки.

Пошутив, Фолкнер все же возобновил попытки — эффект был прежним. Тогда Стоун принялся за дело решительно — предложил сделать авторское, то есть за собственный счет, издание. Таким образом тиражом в тысячу экземпляров и был отпечатан известный уже нам "Мраморный фавн".

Сборник встретило полное молчание критики и такое же равнодушие публики. Забегая вперед, скажу, что та же судьба ожидала вторую — и последнюю — поэтическую книгу Фолкнера "Зеленая ветвь". К тому времени — дело происходило в 1933 году — автор уже завоевал некоторое положение в литературе, но не помогло и это — спроса не было. Правда, ко второму поражению Фолкнер отнесся хладнокровно, примирившись, очевидно, с тем, что поэта из него не получилось. Во всяком случае, к стихотворной форме он, по существу, больше не возвращался и издать ранее написанное попыток не предпринимал.

Есть, впрочем, некоторые основания полагать, что и в молодости, в самую бурную пору стихотворчества, он уже смутно подозревал, что взялся не за свое дело. Свидетельства косвенные, но все же внимания они заслуживают.

Многие в Фолкнере видели раньше, а некоторые видят и сейчас, лишь природного, пусть необыкновенно одаренного художника, такого барда, заброшенного в XX век из седой древности, либо медиума, чьими устами вещает дикая природа. Мыслей, сознательного отношения к творчеству, которое столь характерно именно для литературы XX века, у него не находили. Один американский критик писал в 50-е годы: "Не думаю, что у Фолкнера когда-либо были идеи. Ощущения, высказанные с устрашающей энергией, — да, но не идеи, не стремление понять мир, вместо него — одно лишь желание чувствовать глубоко и переводить на язык слов свои ощущения и видения". Честно сказать, писатель и сам приложил некоторые усилия к созданию такого именно образа. Не счесть, сколько раз повторял Фолкнер, что он не литератор, а фермер, простой деревенский парень, что напрасно в его книгах ищут больше, чем в них есть. "Мне нравится рассказывать истории, описывать людей и ситуации. Но это все. Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь автор знал, о чем хочет рассказать. Он всего лишь пытается поделиться тем, что знает о своих местах и людях этих мест, и сделать рассказ по возможности волнующим". А все остальное, мол, — интеллектуальные игры критиков, которые, в минуту раздражения скажет Фолкнер, являются естественными врагами художника.

Есть в этих высказываниях искренность, есть доля кокетства, есть самозащита недоучки, который в свое время грамотой пренебрег, а потом тайно по этому поводу всю жизнь сокрушался и, как мог, приобщался к знанию. Например, еще в Париже Фолкнер тщательно, с карандашом в руках, читал "Книгу по современной критике", где особенное его внимание привлекли статьи Гуго фон Гофмансталя "Поэт и его слушатель" и немецкого историка культуры, представителя так называемой "философии жизни" Вильгельма Дильтея "Опыт и творчество". Сохранились заметки на полях этих статей, свидетельствующие о живом, не стороннем интересе автора к прочитанному.

Это были уже не первые критические опыты — если, конечно, позволительно назвать опытом достаточно дилетантские реплики. Представляясь публике "деревенским парнем", Фолкнер то ли забыл, то ли не хотел вспоминать, что писал в молодости не только стихи, но также и статьи — нерегулярно, от случая к случаю, не придавая им, может быть, серьезного значения, но все-таки писал. Сейчас они включены в книгу "Ранняя проза и поэзия", тогда печатались все в той же университетской газете и еще в авангардистском журнальчике "Дабл Дилер", который издавался в начале 20-х годов в Новом Орлеане. Им явно не хватает определенности и системы, — да и откуда взяться? — не хватает и мыслительной широты, отличавшей,

допустим, критическую прозу молодого Джойса, не говоря уж об эссеистике Томаса Манна, — глубочайшее уважение к университетской учености обоих Фолкнер пронес через все годы. Но какие-то догадки были, автор ощупью натывался на нечто важное и необходимое — во всяком случае для себя. Эти догадки и позволяют предполагать, что не вполне тверд он был в поэтических поисках.

Вот рецензия на сборник стихов Уильяма Перси "Однажды в апреле". Стихи, объективно говоря, посредственные, подражательные, в ложноромантическом духе. Но понять, что в них задело Фолкнера, можно — скорее всего ощущение, как сказал бы Гёте, избирательного сродства, он и сам писал нечто подобное, сам испытывал те же трудности. Потому критика становится подобием самокритики — автор пытается осознать и собственную силу — или то, что силою казалось, — и слабости, в которых прямо признаваться не хотелось. Конечно, ему понравился у Перси "яркий романтический колорит средневековья" — он и самому рецензенту был близок, даром, что ли, читались так жадно прерафаэлиты — Россетти и прежде всего Суинберн? Он оценил позу отверженного: "Как, увы, многим из нас, ему следовало бы родиться в другое время". Это была его собственная — не желавшая, впрочем, признавать себя таковой — поза. Но по ходу чтения кое-что и смущало, чем дальше, тем сильнее. Поэт явно стремится к величию, а не получается даже величавости — почему бы? А потому, считает Фолкнер, что "в книге слишком много музыки". Сказано туманно, затем автор старается пояснить свою мысль. Поэт поднимает очи горе и стремится проникнуть взором небесную твердь, и это хорошо, это следует приветствовать. Но плохо то, что он отрывается от тверди земной.

Так Фолкнер впервые, по крайней мере — вслух, задумывается о том, без чего мы теперь и помыслить его не можем, что впоследствии назвали "чувством места". Его по-прежнему тянет в запредельные дали, но уже ощущается, хоть и невнятно, иная потребность — потребность общения с текущим временем и людьми этого времени. Как стихотворец Фолкнер не умеет привести эти порывы в равновесие, но как критик, пусть критик-любитель, пытается выработать нечто вроде программы. Одну за другой он пишет статьи "Американская драма: Юджин О'Нил" и "Американская драма: что ее сдерживает", в которых решительно порицает беспочвенность современной литературы. "О'Нил повернулся спиной к Америке и обратился к морской дали, Мардсон Хартли (ныне забытая, а в ту пору довольно популярная поэтесса. — Н.А.) отважно взрывает шутихи на Монмартре, Альфред Критморт (видимо, еще одна музейная фигура, честно сказать, я о таком даже не слышал. — Н.А.) уехал в Италию, а Эзра Паунд самозабвенно развлекается

игрушками из поддельной бронзы в Лондоне". К тому же все помешались на разного рода привозных учениях, прежде всего на фрейдизме. Начитавшись Фрейда, писатели превращаются в невропатов. Похоже, венский врач и философ вообще стал персональным врагом Уильяма Фолкнера, хотя знакомы они не были. Много лет спустя писателя будут донимать вопросами, насколько повлиял на него научный психоанализ. Сначала Фолкнер просто отмахивался, но наконец сказал: "В ту пору, это была середина 20-х годов, в Новом Орлеане все только о Фрейде и толковали. Но я его так и не прочитал. Между прочим, не читал его и Мелвилл, и уж наверняка не слышал о нем Моби Дик". Так писатель говорил в пятидесятых, а в ранних статьях призывал отрубить голову дракону, которого сами же выпустили на свободу.

Океанские штормы, итальянская древность, Монмартр — неужели дома ничего нет? Как же нет? — "У Америки неисчерпаемые запасы материала для драматических произведений". И тут же Фолкнер, явно утрачивая чувство меры, покровительственно замечает, что в последних пьесах, прежде всего в "Анне Кристи", О'Нил, как и должно, поворачивается от моря в сторону своих бедных соотечественников, показывая не без успеха их беды и страдания, радости и надежды. "Быть может, — ободряет критик драматурга, — со временем он извлечет нечто из богатого драматического материала, которого полно в нашей стране". Тональность диалога смешна и даже неприлична: где О'Нил, уже в ту пору первый драматург Америки, и где Фолкнер? Но общие соображения, при всей своей наивности, кажутся небезынтересными — в свете собственного фолкнеровского пути, который еще не начался, но скоро начнется. "Наша национальная литература, — пишет он, — не может вырасти из фольклора, хотя не счесть попыток, какие предпринимались в этом направлении, — не может потому, что Америка слишком велика, у нее слишком много фольклоров: фольклор негров из южных штатов, фольклор испанских и французских переселенцев, фольклор Запада... Не обрести нашей литературе национального характера и при помощи сленга, потому что и сленги в разных районах страны — свои. Но он может вырасти на основе поэтической образности, внятной всем, кто читает по-английски. Нигде в мире, за вычетом, может быть, Ирландии, не обладает английский такой мощью, как в Соединенных Штатах; хотя, быть может, как нация мы не обрели еще подлинного языка". И тут же: "При нашем недостатке душевного равновесия лишь язык способен стать нашим естественным спасителем". И еще: "Как нация мы заражены духом действия, даже наш язык — это скорее способ действия, нежели общения".

Конечно, Фолкнер понимает язык не как звучание, стиль, сцепления слов; для него это прежде всего — материальное

воплощение духа и жизни народа, страны, это люди, лица, дела, история. В качестве подходящих тем он предлагает современным писателям "старые времена на Миссисипи и бурный рост железных дорог". А вместо этого они... Впрочем, чем "они", в представлении Фолкнера, занимаются, мы уже знаем. Можно вновь подивиться нахальству молодого человека, который, сам еще в литературе ничего не сделав, дерзко сокрушает авторитеты, — помимо О'Нила, Паунда, Эми Лоуэлл, жертвой критика стал Карл Сэндберг, не просто ведущий национальный поэт, но и писатель-демократ, как раз замечательно обогативший поэтическую речь языком повседневной жизни.

И все же в этих нелепых часто наскоках было нечто основательное. Поучая, по видимости, других, Фолкнер прежде всего пытался пробиться к самому себе, еще не найденному.

Из-под пера выходили изящные строки, они обладали внутренней соразмерностью, они слышали и понимали друг друга, но земной тяжести были лишены абсолютно. Как-то Фолкнер попытался творчески осуществить собственную программу критика. В конце 1921 года он написал небольшую поэму в прозе под названием "Холм". В первых строках угадывается будущий Фолкнер: безымянный герой взбирается на вершину, а вокруг разворачивается, обретает голос очеловеченный пейзаж: лес, лощина, ручьи, усадьбы, хижины — все то, что скоро оживет в Йокнапатофе. Но тут же материальные предметы утрачивают форму, растекаются в неясные символы, а путник, благополучно справившись с тяготами подъема, попадает в обстановку привычной пасторали.

Никак не мог освободиться молодой писатель от литературных влияний, никак не мог утолить жажду несовершенного подвига духа. Фолкнеру мучительно жаль расставаться с придуманным образом возвышенного героя, издевавшего страдания человечества, принявшего на себя всю боль вселенной, прошедшего через ад разочарований и вернувшегося на землю, чтобы поведать людям о пережитом и вырвать их из плена быта. Но это невозможно — нет общего языка. Отсюда — надсадный трагизм. Вот образец в подстрочном переводе:

Отчего я грустен? Отчего?
Отчего в душе нет мира? Небеса
Взывают, и все ж бессилён я порвать
Мои мраморные цепи.

Это не просто, как был уже случай заметить, персональное состояние души. Другой американский писатель, младший современник Фолкнера, которого он назовет потом лучшим в своем поколении, — Томас Вулф точно и безжалостно обнажил в своей тетралогии о Юджине Ганте-Джордже Уэббере внутренний мир молодого человека, вообразившего себя Икаром или,

положим, раненым фавном: "Джордж уже вошел в роль мученика, заговорил о "художнике", который, мол, выплескивает все самонадеянные мелочи умственной и эстетической жизни своего времени. Выходило, будто художник — это совсем особое, поразительное, редкостное существо, он живет лишь "красотой" и "правдой" и мыслит столь тонко, что обыкновенный человек попросту не способен его понять, как дворняге не понять луну, на которую она лает. И потому художник способен "творить" только в том случае, если он постоянно парит в некоем заколдованном лесу, в каком-то волшебном мире".

Сказано словно о молодом Фолкнере. Правда, со своими ролями и масками, с позой неоцененного гения он расстался если не легче, то во всяком случае быстрее, чем автобиографический герой Томаса Вулфа.

Что, правда, не означало, будто, оставив писание стихов, он сразу оказался дома, сразу и без труда выработал почерк. Сковывал, как выяснится, не только жанр.



ГЛАВА III ВСЕ ЕЩЕ НЕ ДОМА

Для Фолкнера всегда, даже в ранней молодости, внутренние порывы души были самым увлекательным и самым драматичным из всех возможных приключений. А чтобы наблюдать их, вовсе не надо срываться с места и ехать куда-то. Тем более что люди повсюду, любил повторять писатель, одинаковы. У них разный цвет кожи и разные привычки, разные характеры и разная одежда, но живут они одними и теми же страстями и страданиями. Очутившись в середине 50-х годов в Японии, Фолкнер обнаружил, что его собеседники ждали встречи "даже не с интеллектуалом. Им нужен был просто человек, который говорил на языке иноземного интеллектуала, но который научился писать книги, отвечающие их собственным представлениям о литературе, который старается наладить связи между человеческими существами, говорит на общем языке, гораздо более древнем, чем любой язык, на котором говорят интеллек-

туалы, ибо это обыкновенный язык человечности — язык человечества, человеческих надежд и устремлений”.

В этом смысле Фолкнер был совершенно не похож на Хемингуэя. Для того мостовые Парижа, африканские джунгли, горные ручьи в Испании были жизненной и творческой потребностью. Для Фолкнера все многообразие мира сосредоточивалось в Оксфорде, штат Миссисипи. Он, положим, путешествовал. Но либо, как мы уже видели, следуя моде, либо, как еще увидим, — по обязанности, не особенно приятной.

И все-таки однажды наступил и в его жизни момент, какой, должно быть, наступает в жизни любого провинциала, — потянуло в метрополию. Осенью 1921 года Фолкнер отправился в Нью-Йорк. Некоторые биографы уверяют, будто погнала его туда нужда или, может, недовольство отца, которому надоел рассеянный образ жизни старшего сына. Я так не думаю. Пренебрежения благополучия, верно, не было, но все-таки семья далеко не нуждалась. Что же до Марри Катберта Фолкнера, то его больше интересовала конюшня, чем занятия и жизненные планы детей. Так что вернее всего двадцатипятилетний — уже! — молодой человек снялся с места по другим причинам. В провинции литературная карьера явно не задавалась, и, разумеется, его это угнетало. Далее, Фолкнер был американцем, а американская культура, как сам он говорил, — это культура успеха. Не получается в Оксфорде — может, в Нью-Йорке получится? Это был не завоевательный поход, какой предпринимает порой литературная молодежь, штурмующая столицы; это была робкая попытка сделать хотя бы негромкое имя, найти среду, которая поможет выдвинуться.

Нельзя сказать, что трехмесячная поездка оказалась совсем зряшной. В Нью-Йорке Фолкнеру помогли найти работу в книжном магазине (заведовала им, кстати, некая Элизабет Пролл, которой в недалеком будущем предстояло стать женой Шервуда Андерсона). Продавцом он, говорят, оказался неважным: клиентов раздражало, что их поучают, нередко в самом агрессивном тоне, — мол, этот автор заслуживает внимания, а этот полное ничтожество. Продавцом неважным, зато читателем, как и прежде, отменным. Именно здесь, в Нью-Йорке, Фолкнер впервые всерьез познакомился с Сервантесом и Достоевским, Бальзаком и Диккенсом, Флобером, Мелвиллом, Конрадом — писателями, ставшими спутниками всей жизни. Разумеется, этому знакомству предстояло окрепнуть и углубиться, уроки — пережить и осмыслить. Нельзя же всерьез принимать написанный тут же, по горячему следу, рассказ “Любовь” — совершенно эпигонское упражнение в стиле Конрада; одному из персонажей даже имя конрадовское дано — Туан: так обращаются туземцы к главному герою “Лорда Джима”, одного из самых известных романов англий-

ского писателя. Впоследствии автор должным образом отозвался об этом опыте, правда, источник заимствования указал другой: "...жалкое подражание Кипплингу".

Все же не просто для того, чтобы пополнить, как говорится, литературное образование, отправился Фолкнер так далеко — этим можно заняться и дома. Недаром он поселился в Гринич-виллидж. Это название донеслось и до захоlustья: не улица, не площадь, не городской район, а то, что можно было бы назвать состоянием духа. Гринич-виллидж — цитадель художников — бунтарей и искателей, которые с присущей молодости бесшабашной смелостью атаковали любые, освященные традицией, формы культуры. Элиот здесь пользовался непререкаемым авторитетом, в него верили, как в мессию. Казалось бы, такие умонастроения, пусть в самой радикальной форме, должны были быть Фолкнеру близки. Но нет, он просто потерялся в этой атмосфере шумных споров о будущем поэзии. Не потому ли и Левый берег Сены оставил его равнодушным, что позади был Гринич-виллидж? В обоих случаях Фолкнер не обнаружил проницательности. Авангард был нецелен — наряду с эпатажем, манифестами или даже просто болтовней осуществлялись серьезные попытки реформы художественного языка. Пришелец этой границы не увидел. Но упрекать его особенно не приходится — другой темперамент, другой склад ума, другие, хотя и не выявившиеся еще, представления об акте творчества.

В Нью-Йорке Фолкнер раз и навсегда понял, что столицы, которые и художественную жизнь лепят по-своему, — не для него.

Под рождество он вернулся домой. Дойдя до этого места, биографы обычно начинают с удовольствием и в подробностях рассказывать, как Фолкнер менял, одно за другим, места службы: банковский клерк, садовник, маляр и т. д. Мы, как условились, все это опустим. Скажем лишь два слова о его работе на университетской почте, и то лишь потому, что относительно недавно, в 1987 году, почтовое ведомство США удостоило память Фолкнера специальным гашением. Курьез тут заключается в том, что таким образом были отмечены не заслуги Фолкнера-художника, а шестидесятилетие его деятельности в качестве почтмейстера. Торжественное представление марки состоялось на родине писателя.

Надо сказать, что чести этой он совершенно не заслужил. Задержался Фолкнер на почте три года, — дольше, чем где-нибудь, — но столь некроткий срок объясняется скорее всего удивительным долготерпением начальства, за которым, своим чередом, стоит местное политическое влияние судьи Джона Фолкнера, дяди Уильяма. Сказать, что Фолкнер работал плохо, нельзя просто потому, что он вообще не работал. По воспомин-

нениям одного земляка, молодой человек целыми днями сидел на стуле перед черным входом и все время что-то писал, не обращая ни малейшего внимания на клиентов, выражающих законное возмущение. Отправить или получить письмо стало неразрешимой проблемой, а о какой-либо отчетности даже и речи не могло быть. В конце концов терпение работодателей иссякло, и они деликатно дали понять досточтимому судье, что племяннику стоит поискать другую работу, больше отвечающую его наклонностям.

Единственным, что отвечало наклонностям Фолкнера, была литература. Правда, уже не поэзия. Он еще пописывал стихи, но все более вяло. Теперь предпринимались первые попытки овладеть новеллистической формой.

Традиции были; собственно, американская литература как литература национальная с новеллы и началась — вспомним Вашингтона Ирвинга. И к мировой читательской аудитории она тоже пришла по этому мостику — в Европе не только Эдгара По-поэта, но Эдгара По-новеллиста открыли раньше, чем дома. А в начале века колоссальной популярностью, оттеснив лучших романистов, пользовался О'Генри.

Но Фолкнеру все это не подходило. Что касается автора готических новелл, вроде "Дома Эшеров", то он, много позже скажет Фолкнер, "принадлежал к той группе американских писателей, которые были по преимуществу европейцами, а не американцами". На О'Генри он не ссылался вовсе, хотя, может, что-то их и сближало, во всяком случае первой литературной наградой, полученной Фолкнером, была премия О'Генри за лучший рассказ. Но даже если так, это был случайный, мимолетный интерес. В длительной традиции американской новеллистики Фолкнеру, как вскоре станет ясно, не хватало цельности, полноты смысла и общего взгляда на мир. Той цельности, которую он сразу же инстинктивно уловил у Достоевского, Бальзака, Мелвилла. Но именно инстинктивно — время эпоса для него еще не настало.

В начале 20-х годов читающую Америку возбудил писатель уже далеко не молодой и издавший не одну книгу, но до той поры мало кем замечавшийся. Интерес и удивление были вызваны как раз тем, что этот писатель совершенно отошел от традиционного канона американской новеллы, с которым он, по собственным его словам, находился в "состоянии войны". "Я не думаю, что на меня оказал какое-либо влияние По, ибо я не доверяю излишне выверенным, геометрическим построениям. Мне кажется, американская новелла испытала чудовищно разлагающее влияние О'Генри, не принес ей пользы и Мопассан".

Суть реформы, осуществленной этим немолодым писателем, заключалась в том, что, отказавшись от сюжета, от интриги, динамики и т. д., он перенес действие во внутренний, непредска-

зуемый в своих движениях мир человеческой души. А в то же время ни на минуту не отрывался от земли, его проза необычайно пластична, здесь все осязаемо и все слышно.

Звали этого писателя, как нетрудно догадаться, Шервуд Андерсон.

Его поразительная способность двойного видения, единство мировосприятия совершенно захватили молодого Фолкнера. Он читал и перечитывал новеллу "Ну и дурак же я" (из сборника "Кони и люди"), все стараясь понять, как это удалось автору в таких простых словах, в этой небрежно-разговорной манере, в обрамлении зауряднейшего пейзажа — товарный поезд, трактор в поле, ипподром в городке, — как удалось обнаружить за всем этим и показать странность, "гротескность", сказал бы сам Андерсон, человеческого характера? Как сумел он в обычном и примелькавшемся увидеть невыразимое и неповторимое, в быте — драму?

Тут нам имеет смысл возвратиться к началу рассказа — к встрече с Андерсоном.

Произошла она так. Старший товарищ Фолкнера, популярный впоследствии беллетрист Старк Янг, пригласил его в Новый Орлеан, соблазняя тем, что здесь сейчас его бывшая патронесса Элизабет Пролл, ныне Элизабет Андерсон, и она, наверное, не откажется познакомить его с мужем.

Фолкнер, конечно, поехал. В Новом Орлеане его поначалу направили к некоему Биллу Спратлингу, живописцу и скульптору, человеку необычайно общительному, который был рад разделить свою мансарду во Французском квартале со сверстником. Тем более что тот тоже был отчасти рисовальщиком: первая опубликованная работа Фолкнера — графический рисунок в манере Обри Бердслея, прославившегося иллюстрациями к "Саломее" О.Уайльда. Надо сказать, что это знакомство, особенно укрепившееся во время совместной поездки в Европу, сослужило Фолкнеру впоследствии дурную службу в его отношениях с Андерсоном. Вернувшись в Америку, друзья издали красочный альбом "Шервуд Андерсон и другие знаменитые креолы", в котором шуточно изображена жизнь Французского квартала. Карикатуры, само собой, сделал Спратлинг, а Фолкнер написал вступление, где спародировал манеру Шервуда Андерсона и, также слегка подтрунивая, изложил некоторые его взгляды на литературу. Андерсон, однако, шутки не понял, сильно обиделся (как обиделся он и на другого своего подопечного, Хемингуэя, который также обыграл его стиль в повести "Вешние воды") и надолго оборвал с Фолкнером всякое общение. Не примирило его с ним даже посвящение, предваряющее роман "Сарторис": "Шервуду Андерсону, чья доброта позволила мне издать свой первый роман, — в надежде,

что настоящая книга не даст ему оснований об этом пожалеть”.

Впрочем, все это — и пародия, и посвящение-покаяние — впереди, а пока знакомство только начинается. Расскажем о нем немного, опираясь на собственные воспоминания Фолкнера.

Весной 1925 года они с Андерсоном встречались в Новом Орлеане часто, едва ли не ежедневно. Сначала говорил только старший — младший помалкивал, потом завязался диалог или, может, словесная дуэль. Андерсон начинал фантазировать, придумывал разного рода смешные сюжеты, Фолкнер обставлял их подробностями. Так продолжалось долго, и в конце концов оба настолько увлеклись, что решили придать игре литературную форму — принялись обмениваться письмами с продолжением. Дальше события развернулись так:

”Я принес ему свой первый ответ на его первое письмо. Он прочитал. Спросил:

— Вам это нравится?

— Не понял, сэр?

— Вам нравится то, что вы написали?

— Да, а что? Все, что не вошло в это письмо, войдет в следующее.

И тогда я понял, что мои слова рассердили его. Он ответил резко, кратко, почти зло. Он сказал:

— Либо вы выбросите все это, и мы прекратим работу, либо возьмете письмо назад и перепишите.

Я забрал письмо. Три дня я работал над ним и наконец снова принес ему. Он опять прочитал, довольно медленно, как и всегда, потом спросил:

— Ну, а теперь вам нравится?

— Нет, сэр, но лучше я пока сделать не могу.

— Тогда пойдет, — сказал он и положил письмо в карман. Голос его потеплел, сделался мягче, и в нем уже снова слышался смех и готовность снова верить и снова страдать”.

Все это Фолкнер вспоминал почти тридцать лет спустя, когда уже и сам превратился в мэтра, так что скорее всего сознательно, в педагогических целях, сместил некоторые акценты. Вряд ли Андерсон так уж серьезно относился к шуточной переписке со своим новым знакомцем. С другой стороны, и Фолкнер, побыв в роли ”раненого фавна”, не склонен был демонстрировать художническую жертвенность и отрешенность. Наоборот, он впоследствии упорно подчеркивал (опять-таки смещая акценты, только теперь в другую сторону), что к писательству относился легко, во всяком случае, первую свою книгу прозы писал ради забавы, или — в подражание Шервуду Андерсону: понравилось, как тот строит день: перед тем как выйти на прогулку, он упорно трудится в уединении. «И тогда я сказал

себе: "Если это все, что требуется, чтобы стать писателем, такая жизнь по мне"».

Если эти столь противоречивые по внутреннему смыслу воспоминания сбалансировать, то идея Фолкнера станет ясна. Демонстрировать религиозную веру в предназначенность не следует. Все должно выглядеть просто, естественно, непринужденно. Не помешает и доля иронии, даже если пишешь о серьезном, тем более что американские писатели почему-то избегают обращаться к этому источнику, который является "нашей бесценной национальной особенностью". Закljučая предисловие к альбому Спратлинга, Фолкнер писал: "У нас, американцев, есть бесценное свойство. Это свойство — наш юмор. Уже одна эта особенность, глубоко укорененная в национальной почве, могла бы сослужить нам ту же службу, что сослужило островное положение Англии для английского искусства в царствование королевы Елизаветы. Наша, американских художников, беда состоит в том, что мы воспринимаем себя и свое творчество слишком всерьез".

Но юмор в искусстве — это вовсе не развлечение.

Коль скоро уж принялся за дело, игры кончаются. Начинается работа. А вернее — начинается судьба.

Все это, конечно, выглядит крайне наивно и даже элементарно. Но в ту пору Фолкнер действительно определялся в жизни и потому уяснял для себя простые истины.

Известные нам слова Андерсона: "Простой деревенский парень... крохотный клочок земли в Миссисипи... тоже Америка" — упали на почву, уже отчасти подготовленную. Фолкнер и сам пытался сформулировать нечто подобное в статье об американской драме, а также в другом критическом очерке "Стихи старые и новые: паломничество". Писатель, как и дерево, говорилось в нем, может вырасти только на родной почве, за сюжетами вовсе не обязательно отправляться в чуждаленные страны.

Убеждение пришло, теперь предстояло осуществить его в непосредственности творческого поступка.

В январе 1925 года Фолкнер начинает писать роман, которому тогда было дано название "На помощь!". Работал он, видно, усидчиво, во всяком случае, Спратлинг вспоминает, что уже с семи утра из комнаты соседа доносился стук пишущей машинки и не прекращался до двух пополудни, когда надо было идти на очередное свидание с Андерсоном.

К маю рукопись была завершена и, в сопровождении рекомендательного письма Андерсона, отправилась в Нью-Йорк, к Хорэсу Ливрайту, совладельцу издательства, которое, публикуя книги, обещавшие верный успех (О'Нил, Паунд, сам Андерсон), готово было, при случае, рискнуть. В наборе тогда был сборник рассказов Хемингуэя "В наше время", и вот теперь —

роман другого дебютанта. Книга вышла тиражом в две с половиной тысячи экземпляров 25 февраля 1926 года под новым названием — "Солдатская награда".

В предисловии к одному из последних переизданий раннего своего романа "Бедный белый" Андерсон писал: "Здесь изображен городок в штате Охайо. Он и стал подлинным героем книги. Мне кажется, то, что случилось с городком, важнее того, что случилось с его обитателями". Эту книгу Фолкнер, кажется, не читал, во всяком случае тогда, в двадцатые годы, не читал. Да и сам автор в минуту откровенности отозвался о ней скептически: "Не мой роман", то есть сочинение не из опыта жизни, а из опыта чтения других писателей выросшее (что с этим самобытным писателем, к сожалению, случалось). И все же сказанное в предисловии не было оговоркой, просто желаемое не совпало с осуществленным, и автохарактеристику следовало бы переадресовать — конечно, циклу новелл "Уайнсбург, Охайо". Здесь, действительно, жизнь городка существенно важна: не просто место действия, не просто события, то комические, то жестокие, а бытийственное пространство, воплощение исторического и природного ритма жизни. Обитателям городка — гротескным людям — только чудом и на ускользающий миг удастся к этой жизни приобщиться, но именно тогда обретают они утраченную цельность. "Восемнадцать прожитых лет (говорится в новелле "Прозрение" о сквозном персонаже всего сборника Джордже Уилларде) кажутся ему лишь мгновением, одним вздохом в общем шествии человечества".

Автор "Солдатской награды" двинулся было тем же путем. Уходят смутные тени, стирается до конца неопределенно-возвышенный рисунок, характерный для стихотворных опытов, изображаемая картина обретает материальную плотность. Мы попадаем в края, знакомые Фолкнеру до последней мелочи: конечно, Чарльзтаун, штат Джорджия, где происходит действие, — это лишь псевдоним Оксфорда, штат Миссисипи. Вот он сразу встает перед глазами: "Чарльзтаун, подобно другим бесчисленным городкам на Юге, вырос вокруг столбов, к которым привязывали лошадей и мулов. Посреди площади стояло здание суда — простой, строгий кирпичный дом с шестнадцатью великолепными ионическими колоннами, заплывающих поколениями любителей жевательного табака. Здание суда было окружено вязами, и у подножий деревьев, на потрескавшихся, изрезанных шрамами скамейках, отцы города, основатели прочных законов и прочных кланов, в черных галстуках шну-рочком или потертых от постоянной чистки серых мундирах, при бронзовых, никому не нужных медалях конфедератской армии, дремали, обстригивая, как палочки, длинные, тягучие дни и даже не притворяясь — нужды не было, — что их ждет работа; те, что помоложе, не достигшие возраста, когда можно

дремать на людях, играли в шашки, жевали табак и болтали. Адвокат, фармацевт и еще двое людей неопределенной профессии перебрасывались медяшками, стараясь попасть в специально вырытые лунки. И над всем этим задумчиво светило раннее апрельское солнце, сладостно чреватое полуденным зноем”.

Это — общий план, а по ходу повествования картина рас-
слаивается на фрагменты, и мы видим, как по улицам городка проплывают фургоны, ведомые полусонными кучерами-неграми, торопятся редкие автомобили, стайками собираются школьники; заглядываем в дома, где утро, занятое хозяйственными хлопотами, незаметно перетекает в вечер, а иногда устраиваются празднества для здешней молодежи; прислушиваемся к женским пересудам, входим в негритянскую церковь, под сводами которой гулко и торжественно звучат молитвенные гимны; вместе с горожанами подстригаем газоны, вдыхаем острые запахи весенней зелени, отправляемся по разным делам, утомившись, рассаживаемся знойным полднем в тени памятника павшему Конфедерату, застывшему в гордой каменной неподвижности над городком как вечная память о минувшем.

Но всего этого Фолкнеру мало — не для того он принимался за роман, чтобы просто изобразить городской пейзаж. Он хочет воплотить образ дома; только дом в его представлении — далеко не местный колорит. Дом, скажет он впоследствии, ”означает не просто сегодня, дом означает завтра и завтра, а потом снова завтра и завтра” (тут явственно слышится Шекспир, в ”Макбете” сказано: ”Завтра, завтра, завтра, — и дни ползут, и вот уж в книге жизни / Читаем мы последний слог и видим, / Что все вчера лишь озаряли путь к могиле пыльной”). Вот это и есть главное. Страницы быта должны сложиться в ”книгу жизни”, и мы не удивляемся, что автор уподобляет негра-возницу изваянию, высеченному из камня десять тысяч лет назад в Египте, а пыль, поднимающуюся из-под лошадиных копыт, потоку самого Времени.

Это смело сказано. Только что же сказать? — написать надо, то есть органично объединить планы, одушевить быт бытием, найти точки присоединения, увидеть, как говорил Блейк, небо в чашечке цветка, и не просто увидеть, а в слове запечатлеть слитность мгновения и вечности.

Читаем и чувствуем, сколь упорно начинающий прозаик старается сделать это. Но замечаем и то, сколь слабо ему удастся решить задачу, скорее всего вообще не удастся. Нет цельности. В одной части картины — живые люди, нарождающиеся и пожухшие листья, бездомные собаки, в другой — чистая метафизика. То и дело повествование прерывается небезупречными по вкусу пассажами, которые, по замыслу,

должны придать и речи, и содержанию высокую значительность. "Секс и смерть: вход в мир и выход из него. Как нераздельно соединены эти двери в коридоре нашей жизни. В юности извлекают нас из праха, в старости вновь возвращают в прах. Нас впускают, чтоб, выдержав срок, откормить на усладу червям".

Мы сразу, конечно, ощущаем надрывную искусственность усилия, и автор тоже ее, наверное, ощущает, стараясь связать нити в единый узел. Но разрывы остаются, разговор идет на разных языках, человеческие фигуры, подвижные в пределах Чарльзтауна, немедленно деформируются, утрачивают живость, возносясь в запредельные дали. Как заурядная девица из провинции, мечтающая о хорошем замужестве и семейном покое, даже как подвижница, готовая всем пожертвовать ради счастья возлюбленного (о чем идет речь, сейчас увидим), Сесили Сондерс, одно из главных лиц повествования, вызывает доверие. Но как фигура, рассеянная в мироздании, она разом это доверие к себе подрывает, слово из созидательной силы нечаянно превращается в инструмент разрушения.

"Но Сесили Сондерс не спала. Лежа на спине в темной комнате, она слышала приглушенные звуки ночи, вдыхала сладкие запахи весны, и тьмы, и зарождающейся жизни", — не слишком яркая, конечно, и все-таки осязательная картина. Но дальше — барьер, за которым этих самых звуков не слышно: "Земля, мировое кругообращение, ужасающий полог, неизбежность жизни, пробивающейся сквозь часы тьмы, проходящей мертвую точку центра и ускоряющей свой бег, поднимающейся с потаенного дна Востока к смутным зорям, которые нарушают утреннюю дрему воробьев". Что это за декламация? Правда, воробыи... Это, конечно, попытка возвращения на землю; только какие же это воробыи? — скорее райские птицы.

Нужно центральное звено, которое соединило бы столь очевидно распадающуюся цепь.

Возьмите любое пособие по литературе XX века, и рядом с именами Хемингуэя, Олдингтона, Ремарка и других, поменьше, писателей "потерянного поколения" вы непременно встретите имя Фолкнера — автора "Солдатской награды". Резон для такого сближения есть. Собственно, по всем внешним признакам к этому именно направлению, оставившему столь заметный след в новейшей литературной истории, роман и принадлежит.

Возвращаются в родные края американцы — молодые ветераны первой мировой, среди них — Дональд Мэхон. Он умирает, не начав, по существу, жить: рана не только обезобразила красивое некогда лицо, — лишила памяти и сознания. А дома ждут. Ждет отец, священник местного прихода, ждет невеста, знакомая уже нам Сесили Сондерс. Но конечно, все светлые

довоенные планы разбиваются о новую немислимую реальность. Пастор Мэхон может уверять других, а прежде всего — самого себя, что пройдет два-три месяца, и сын станет на ноги, все получится, как чаялось, но в глубине души знает, что единственное спасение для Дональда — смерть. Девушка, оправившись от потрясения, произведенного встречей с возлюбленным, готова, в жертвенном порыве, отправиться к алтарю, будто ничего не произошло, но ведь и она знает, только не хочет в том себе признаваться, что это невозможно, что-нибудь наверняка помешает. Мешают родители, сохранившие трезвость. К тому же трагическая коллизия разрешается избавительной смертью героя.

Другие остаются жить. Кто это? И что это за жизнь?

Вот один — рядовой экспедиционного корпуса Джо Гиллиган. Мы знакомимся с ним еще в поезде, когда, изменив первоначальный маршрут, он добровольно принимает миссию брата милосердия, едет с Дональдом к нему домой и остается с ним до самого конца. Для него эта встреча оказалась неожиданно чем-то вроде полосы света в непроглядной тьме абсурда, какая-то цель появилась, возможность деяния и блага, а ведь казалось, что ничего больше нет, смысл жизни утрачен и осталось только избывать дни в пьянке да шутовских эскападах, вроде той, что затеял он в поезде: кондуктор требует предъявить билет, а Гиллиган раздражается в ответ гаерской тирадой: "Посмотрите-ка, нас не хотят пускать. И это — награда за то, что мы проливали кровь во имя отечества. Да-да, сэр, нас не хотят пускать, нам даже не дают места в купе. А что, если бы мы не откликнулись, как один, на призыв родины? Кто ехал бы тогда в этом поезде? Немцы. Поезд, забитый до отказа публикой, жующей сосиски да лакающей пиво на пути в Милуоки, вот что это был бы за поезд".

Вот другая — Маргарет Пауэрс, вдова убитого на войне офицера, с которым она успела прожить всего несколько дней. Впрочем, что за любовь, что за свадьба? Все были возбуждены, всех охватило что-то вроде предстартовой лихорадки: что будет завтра, неизвестно, надо ловить мгновение, думать некогда. Правда, все выглядит игрушечно, да и сами волонтеры больше стараются произвести впечатление на девушек, чем верят в то, что говорят, а рассуждают они об аде сражений, о которых понятия не имеют, о смерти, в которую не верят, о фронтовом товариществе, которого не знают. От таких разговоров голова кружится, отчего бы не выйти замуж за одного из случайных партнеров по танцу в офицерском клубе, а там видно будет, тем более что никто на себя никаких особенных обязательств не берет, жених честно предупреждает, что во Франции не намерен вести жизнь аскета (вот оно, американское представление о войне, — любовная прогулка), и от подружки тоже не

ожидает верности Пенелопы. Но случилось вот что. Вполне следуя договоренности, Маргарет написала мужу на фронт, что игра ей наскучила, и пусть каждый идет своей дорогой. А на следующий день из Европы пришло извещение, "такое обычное, такое безличное", что Ричард убит в бою. "И я, — рассказывает молодая вдова Джо Гиллигану, — почувствовала, что вела себя по отношению к нему вроде как нечестно. Так что, наверное, сейчас я пытаюсь каким-то образом заплатить долг". Выходит, и для Маргарет встреча с несчастным калекой оказалась случайным подарком злой судьбы — путем к искуплению. Она не только провожает Дональда домой, не только самоотверженно ухаживает за ним, но и ритуально отдает себя ему в жены. А когда Дональд умирает, Маргарет стоически отклоняет предложение Гиллигана выйти за него: счастье заказано, покаяние должно длиться вечно.

Не правда ли, как все знакомо? Уберите подробности сюжета, поменяйте декорации, и на месте Дональда Мэхона вполне может оказаться кто-нибудь из безымянных солдат Ремарка, сметенных шквальным огнем артиллерии; на месте Джо Гиллигана — *tenente* Генри из "Прощай, оружие!" или Энтони Кларендон из романа Олдингтона "Все люди — враги"; на месте Маргарет Пауэрс — леди Брет из "Фиесты", — пропавшие, потерянные люди, которых война выбила из жизненной колеи и лишила корней.

Есть и другие черты общности.

Литература "потерянного поколения" во многом строится на контрасте: фронт отражается в зеркале тыла, в образе жизни, которая знает войну только понаслышке. Получив отпуск, Пауль Боймер ("На западном фронте без перемен") отправляется домой и попадает в мир, вчера еще привычный и родной, а ныне — бесконечно чуждый: здесь по-прежнему устраивают вечеринки, по-прежнему ходят за покупками, по-прежнему попивают пиво, а за кружкой авторитетно рассуждают о стратегии, говорят, что из траншеи не виден общий масштаб войны и т. д. Герой совершенно потрясен: "Как можно жить этой жизнью, если там сейчас свистят осколки над воронками и в небо поднимаются ракеты, если там сейчас выносят раненых на плащ-палатках и мои товарищи, солдаты, стараются поглубже зарыться в окоп".

В таком же положении оказывается Джордж Уинтерборн из романа Олдингтона "Смерть героя". Ему, фронтовику, окопнику, оказывается совсем не о чем говорить с вчерашними друзьями и знакомыми из круга лондонской художественной богемы. Разумеется, совершенной дичью звучит на его слух вопрос: "А чем вы во Франции занимаете свой досуг -- все так же читаете, занимаетесь живописью?"

Хемингуэй закрепил сходную ситуацию в рассказе "Дом".

Автор "Солдатской награды" тоже ощущает потребность в контрасте. Тут лишь внешним образом соприкасаются два мира: Чарльзтаун с его привычной американской деловитостью, трезвым расчетом и вместе с тем мотыльковой легкостью, придуманными страстями — и замкнутое братство людей, прикоснувшихся к войне. Эти миры просто не понимают, не слышат друг друга, как не понимал Джордж Уинтерборн даже простейших оборотов из газетного некролога: слова настолько далеки от того, на что он за эти годы насмотрелся, что "ставят его в тупик, точно какого-то землепашца". Сесили и Маргарет инстинктивно испытывают неприязнь друг к другу, и тут не только ревность, не просто борьба за право принести жертву, тут еще полная душевная несовместимость. Отсюда и внезапные, совершенно иррациональные, казалось бы, вспышки ярости со стороны Джо: то, что другим кажется нормальным, он воспринимает как фальшь и вызов.

И еще, новые переклички.

"Меня всегда приводят в смущение слова "священный", "славный", "жертва", а также выражение "свершилось"... Мы слышали их иногда, стоя под дождем на таком расстоянии, что только отдельные выкрики долетали до нас, и читали их на плакатах, которые расклейщики, бывало, наклеивали поверх других плакатов; но ничего священного я не видел, и то, что казалось славным, не заслуживало славы, и жертвы очень напоминали чикагские боины, только мясо здесь просто зарывали в землю". Этот отрывок из романа "Прощай, оружие!" приобрел широкую известность, стал словно бы литературным, а до известной степени и жизненным паролем целого поколения. Хемингуэй здесь необычно откровенен, в других случаях он сдержаннее, но смысл не меняется: все высокие слова стали обманом, из них выветрилось содержание и превратились они лишь в красивую оболочку, за которой стараются скрыть смерть и преступление. Та же идея близка Олдингтону. И Ремарку. И Дос Пассосу.

Отчасти и Фолкнеру, хотя до полноты и ясности он ее не доводит. Мы слышали уже ернические высказывания на этот счет Джо Гиллигана. А есть еще в романе персонаж по имени Джулиан Лау — кадет военно-воздушных сил, разделивший судьбу многих сверстников-соотечественников — "война кончилась на нем". Это фигура совершенно комическая в своей вселенской скорби по несовершенному подвигу, в своей надутости важности, в своих бытовых, таких ничтожных печалях, а также в своей неразделенной любви к Маргарет Пауэрс, которой он исправно шлет письма, не забывая сопровождать признания в любви отчетом о деловых успехах. Фолкнеру, впрочем, мало этого саморазоблачительства, он и со стороны посмеивается над великими претензиями героя: "Кадет Лау,

такой юный, так чудовищно разочарованный, он познал все древнее страдание всех Язонов этого мира, видящих, как корабли их идут на дно, едва покинув гавань..." И еще: "Чем была смерть для кадета Лау, как не истиной, величием и страданием?"

До известной степени это автошарж, Фолкнер совершенно открыто придал несостоявшемуся герою черты сходства с самим собой, каким он вернулся из Торонто, — с молодым человеком, которого однокашники прозвали Графом. Но есть и другая сторона: кадет Лау — это и есть воплощение той самой фальши, которую массово тиражирует "славное", как говорит Джо Гиллиган, отечество — ему нужен некий рекламный образ, оправдывающий высокие слова и безмерные амбиции.

Словом, "Солдатская награда" легко встает в сложившуюся, вернее, складывающуюся литературную традицию. При этом Фолкнер был вполне самостоятелен. То есть, разумеется, он читал — все его тогда читали — "Огонь" А.Барбюса. Читал, должно быть, с завистью, в этом "дневнике взвода" было все, что самому Фолкнеру так и не удалось увидеть и услышать: свист падающих бомб, стоны раненых, война как она есть.

Не прошли мимо внимания и ранние военные романы Дос Пассоса — "Посвящение одного человека — 1917" и особенно "Три солдата". Но ведь "Солдатская награда" — это не военный роман. Это роман о "потерянном поколении". И поскольку понятие закрепилось за вполне определенным кругом литературы, то сейчас, издали, может показаться, что молодой Фолкнер шел по следу, оставленному другими: Хемингуэем, Ремарком, Олдингтоном, А.Цвейгом. Давайте, однако, расположим даты в правильном порядке. "Солдатская награда" — это 1926 год. В том же году появилась "Фиеста". "На западном фронте без перемен" — 1928-й. "Смерть героя" и "Прощай, оружие!" — 1929-й. А "Все люди — враги" и "Воспитание под Верденом" — это уже вообще середина тридцатых.

Но вот какое дело. Перечитывая все эти книги, мы и сегодня ощущаем непосредственное волнение, какое всегда испытываешь, прикасаясь к правде. А "Солдатская награда" производит впечатление безнадежной вторичности.

Как это могло произойти, почему один писатель, допустим, тот же Хемингуэй, обращаясь к определенной жизненной коллизии, добился замечательного художественного результата, а другой, тоже наделенный могучим даром, лишь воспроизвел модельную, никому в частности и всем вместе принадлежащую ситуацию?

Конечно, имело огромное значение то, что Хемингуэй и другие воевали, а Фолкнер до фронта так и не добрался. В "Фиесте" войны вообще нет, в "Прощай, оружие!" она есть, но и Джейк Барнс, и Фредерик Генри, и леди Брет, и Билл Гортон — все они

несут в крови пережитое как непосильное душевное бремя. Потому, кстати, они избегают *говорить* о войне — знают, что нет таких слов, какие могли бы хоть сколько-нибудь верно отразить пережитое. Не то Джо Гиллиган — он все хочет сказать открыто: "Дерьмо. Вот что все это такое. Теперь даже и страдание — подделка". И миссис Пауэрс охотно откликается: "Джо, это единственное искреннее слово сочувствия, которое мне довелось услышать". Так что с них взять — ведь нам только сообщают, что Джо был в Европе, а Маргарет потеряла на войне мужа. Их опыт условен, и потому они просто употребляют те слова, которые принято употреблять. Но, лишенные содержания, они остаются полыми, и форсированная интонация лишь обнажает эту пустоту. Когда Кэтрин Баркли, услышав от возлюбленного случайно сорвавшееся слово "всегда", отшатывается, как от предательского удара, съезжается, мы ее понимаем и ей сочувствуем: человек, у которого отнято вчера и которому перекрыт путь в завтра, человек, живущий минутой, иначе и не может воспринимать понятия, превосходящие конкретность этой минуты. А фолкнеровские герои в кругу этих понятий как раз и пребывают, не чувствуя, должно быть, сколь расходятся они с тем опытом, носителями которого они будто бы являются, да и попросту разрушают живые человеческие характеры. "Все еще юная, она вновь должна была познать ужас расставания, неутоленную потребность прикинуться к чему-нибудь живому в этом темном мире..." "Она ощутила горький запах пепла былых страданий" — это только *как бы* о конкретной героине сказано, на самом деле — образ некоей рассеянной в мире субстанции неизбежного горя. "Мэхон сидел недвижимый, безжизненный, как время", — конечно, не Мэхон, а вселенское олицетворение самой смерти. И погружены эти люди в атмосферу соответствующую — атмосферу "мягко обволакивающей смертности ночи", которой на смену приходит "пророчество возрождающейся весны". Никакой снижающей иронией ("городок должен был воздвигнуть статую Дональду Мэхону, с барельефами Маргарет Мэхон-Пауэрс и Джо Гиллигана взамен кариатид") всей этой натужной патетики не снять.

На фронте Фолкнер не был, и все же военная тема никак его не отпускала. Чувствуя, должно быть, что в романе не выговорился, он несколько лет спустя написал цикл новелл, некоторые из которых еще через двадцать лет, уже зная цену своему слову и имени, включил в "Собрание рассказов". Этот том представлялся ему книгой, где "единство формы и построения так же важно, как и в романе, здесь должны быть целостность и единство задачи, контрапункт, последовательность соединений, подчинение одной важной цели". Без военных сюжетов, как и без рассказов об аристократах и бедняках-

фермерах, об индейцах и неграх, одним словом, о Йокнапатофе, ее прошлом и настоящем, такого единства и полноты, в представлении автора, не получалось.

Отчасти так оно и есть. Рассказы о войне были написаны после возвращения автора из Европы, где он наконец-то собственными глазами увидел поля недавних сражений. "Все выглядит так, — писал он из Франции домой, — будто на высоте шести футов над землей пронесся циклон. Торчат обрубки деревьев, а вдоль дорог валяются ящики из-под снарядов, и сами неразорвавшиеся снаряды, и ржавые мотки колючей проволоки, и человеческие кости, которые местные фермеры закапывают в землю. Бедная Франция!"

Честно говоря, в достоверность описания, хотя и не предназначено оно было для публики, не особенно веришь. Фолкнер пишет так, словно бой закончился только вчера, а между тем прошло более шести лет, как отзвучали последние выстрелы. Это скорее беллетристика или, положим, подготовка к беллетристике — автор воображает, как *должно* выглядеть поле боя.

Что Фолкнера в Европе действительно поразило, отозвалось невыдуманной болью, так это облик вчерашних героев. Сегодня они опустились, ходят в лохмотьях, попрошайничают на залитых светом улицах Парижа и Лондона — никому не нужны. "Так много здесь этих молодых людей, взгляд их мрачен и тускл, иные опираются на костыли, у других пустые рукава, у третьих лица покрыты шрамами. Им и теперь еще, как некогда миллионам сверстников, которые полегли под Дюнкерком и в Вогезах, приходится воевать". Из этих горестных замет, сохранившихся в письмах домашним, и выросли впоследствии рассказы, среди них сильные и запоминающиеся — например, "Победа". Сама война в нем изображена скупой, и слава богу, что автор отказался от изображения боевых эпизодов: наверняка прозвучало бы фальшью — слишком опасный материал, тут любое, самое неистовое воображение нуждается в опоре на опыт, а его, как мы знаем, не было. Даже простые обозначения в этом рассказе — "ночная вылазка", "закрепили захваченную позицию" и т. д. — лишены обязательности, за ними ничего не стоит. А вот фигура героя, сержанта Грея, по-настоящему интересна и существенна: выброшенный на обочину жизни, влачащий полуничтоженское существование, лишенный — по всему видно — будущего, человек не гнется, гордо и яростно отменяя жалостливое сочувствие тех, кому повезло. "В глазах его... нет смиренной надежды нищего, а горькое ожесточение, неслышимый, как тень, отголосок горького беззвучного смеха, каким смеется горбун".

Тридцать лет спустя Фолкнер вернется в Париж, там у него состоится беседа с французской журналисткой Синтией Гренье. Вот фрагмент из этой беседы:

Гренье. Из многих ваших книг создается впечатление, что большинство героев остается во власти судьбы.

Фолкнер (делает жест трубкой). Но всегда есть один человек, который выдерживает, побеждает свою судьбу.

Гренье. Все-таки гораздо больше людей погибает, чем выдерживает.

Фолкнер. Это неважно, то, что они погибают, не имеет значения. Важно, как они погибают.

Гренье. А как нужно погибать?

Фолкнер. Погибать, пытаясь сделать больше того, что можно сделать. Бросая вызов поражению, даже если оно неизбежно.

Вот сердечная мысль, вот "общая идея" писателя. Она звучит и в военных рассказах, объединенных в "Собрании" под общим титулом "Бесплодная земля", в точности воспроизводящим название знаменитой поэмы Т.С.Элиота; тем и определяется их значение не только в этой книге, но и во всем творчестве Фолкнера. Но *предыстория* сержанта Грея и других людей, похожих на него судьбою, достаточно условна. Им не обязательно быть вчерашними фронтовиками — просто экстерриториальные люди, вроде тех, кого так замечательно описывал Джозеф Конрад, один из литературных учителей Фолкнера. В другом его военном рассказе, "Все они мертвы, эти старые пилоты", сказано следующее: "Эта история неполна и мозаична: серия кратких вспышек, осветивших на миг — без глубины, без перспективы — грозное предзнаменование, контурный образ того, что расе суждено испытать, когда блеснет на мгновение ее громовая слава".

Без глубины, без перспективы — скорее всего автор того не желал, но признание это прозвучало беспощадной самокритикой: он-то как раз всю жизнь стремился к полноте и цельности.

Да, то, что Фолкнер не был на войне, имело, конечно, значение. И все-таки дело не просто в этом. Герман Гессе тоже не был. И Томас Манн не был. Но они, как и большинство европейских писателей того поколения, *пережили* войну — пережили как крах ценностей, которые в течение столетий казались незыблемыми. Иначе не написать бы им таких романов, как "Степной волк" и "Волшебная гора", — в предисловии к последнему говорится, что после Вердена "началось столь многое, что потом оно уже и не переставало начинаться".

Вернемся снова к литературе "потерянного поколения". В чем ее сила и достоинство? Часто говорят: в том, что она нашла в себе мужество без прикрас рассказать об ужасах войны, сорвать с нее героический флер, разоблачить демагогию и, конечно, показать войну как душевную катастрофу личности. Это верно, но — не вся правда.

Начиная с возрожденческих времен идея бессмертия рода

человеческого питалась несокрушимой верой в родственную связь индивида и мира. Этот мир мог наносить жестокие удары, свирепо покушаться на человека, но всегда оставалась спасительная грань, переступить ее невозможно, за ней конец, в который поверить нельзя. Отчего Пьеру Безухову, испытывавшему немыслимое давление склада обстоятельств, чувствующему, что мир завалился, остались одни развалины, что нет возврата к вере, отчего удастся ему преодолеть душевный кризис? — "прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых основах воздвигся в его душе". Конечно, огромное просветляющее значение имела встреча с Платоном Каратаевым. Но ведь ей предшествовала другая встреча, другое озарение. Оно, парадоксальным образом, наступило в момент, казалось бы, фатальный — во время допроса у Даву. Тюремщик и арестант, подняв друг на друга глаза, "поняли, что они оба дети человечества, что они братья".

Вот это чувство принадлежности к единому роду людскому — что бы ни разделяло: класс, раса, традиции — и было расстреляно под Верденом и на Марне. Прошлое стало казаться обманом, будущее исчезло, словом, произошла, как сказал Блок, трагедия крушения гуманизма. Историческая заслуга литературы "потерянного поколения" в том и состоит, что она сумела запечатлеть этот ужасный разрыв между человеком и космосом, показать, что отныне уделом, единственной возможностью личности сохраниться в злой свистопляске истории остается сепаратный, как сказал Хемингуэй, мир.

Разумеется, Фолкнер, при всей своей провинциальности, не мог не ощущать сдвигов в мировой духовности, в мировой психологии. Для этого не надо было ехать в Париж и даже в Нью-Йорк. Но в кругу писателей-современников он выделялся особенным свойством: грозные кризисные ситуации интересовали его в первую очередь со стороны их преодолимости, гораздо последовательнее и целеустремленнее, чем многие другие, искал он способов и путей восстановления распавшейся связи времен, укрепления союза между человеком и миром. Для этого и понадобилась ему впоследствии Йокнапатофа. Но пока Фолкнер все еще только на пути к самому себе. Городок под названием Чарльзтаун — лишь смутный прообраз будущего вымышленного королевства, он то и дело утрачивает только ему присущие черты, растворяется в мире, и тогда становится похож, допустим, на городок под названием Хортонс-Бэй, где происходит действие некоторых рассказов из сборника "В наше время". А у Хемингуэя и провинция, оказавшись невольной на ветрах времени, являет собою безнадежно расколотый мир. Но то, что для других было своим и необходимым, с точки зрения даже не столько личной судьбы, сколько творческой задачи, для Фолкнера было чужим. Один из

персонажей "Солдатской награды" говорит: "На войне живешь только сегодня. Вчера остается позади, а завтра может никогда не наступить". Из подобного мироощущения выросла вся литература "потерянного поколения". Отчего же речь Фолкнера звучит так бесстрастно — словно он подслушал у кого-то слова и теперь повторил их? А оттого, что не принадлежал автор "Солдатской награды" к этому поколению. Для него, в отличие от Хемингуэя, "вчера" и "завтра" — необходимость, непременные опоры художественного мира. Еще не построенного, впрочем.

Прессу "Солдатская награда" получила на удивление благожелательную, особенно если принять во внимание то, как встречали зрелого Фолкнера. Газеты дома, на Юге, вообще писали, что это "лучший роман о войне", "наиболее заметный роман года", что Фолкнер превзошел Дос Пассоса и Синклера Льюиса; но даже рецензенты, свободные от соображений местного патриотизма, отзывались о книге высоко. В "Нью-Йорк таймс" можно было прочитать, что "Солдатская награда" выдает "силу ума и глубину сострадания", что автор выказывает "страсть и способность к переживанию почти эллинистическую". Последнее соображение расшифровке не поддается, но ясно, по крайней мере, что критику роман понравился. Да и публике, кажется, тоже, во всяком случае, тираж разошелся в течение нескольких месяцев.

Фолкнер, даже в частной переписке, никак судьбу романа не комментировал, но, надо полагать, столь лестные отклики ободрили его, дотоле неудачливого и непризнанного стихотворца. Да и независимо от публичной реакции, роман был дорог автору. Правда, в сравнении с тем, чему еще предстояло быть написанным, он выглядел в его собственных глазах "едва народившимся на свет, неловким жеребенком", однако же, чувство "юношеской одержимости", которое писатель испытывал, сочиняя первую большую книгу, надолго осталось в его эмоциональной памяти.

Это, впрочем, не просто субъективное, по-особому пристрастное восприятие. Неудача есть неудача, но, при всех слабостях, в "Солдатской награде" можно уловить, пусть еще неотчетливые, приметы того Фолкнера, каким вскоре ему предстояло явиться миру.

Во-первых, Чарльзтаун, о чем уже шла речь, — это прямой путь к Джефферсону, центру округа Йокнапатофа.

Во-вторых — повествовательная техника. Здесь автор впервые обратился к внутреннему монологу и "потoku сознания" — тем приемам, виртуозной разработкой которых поразил воображение писателей-современников Джеймс Джойс — его эпихальный "Улисс" появился за пять лет до "Солдатской награды". Как и другие, Фолкнер зачитывался этой книгой, как и другие,

быстро понял возможности такой структуры. Потом, правда, появятся сомнения, будут делаться оговорки, иногда принципиального свойства, и все же потрясенность, испытанная при первом знакомстве, не пройдет. К "Улиссе", как-то заметил Фолкнер, надо подходить, как подходит безграмотный священник-баптист к Ветхому завету: с верой. В этих словах больше правды, чем в уклончивых ответах на прямые вопросы об оказанном Джойсом влиянии — сдержанность, можно думать, объясняется тем, что Фолкнеру очень не нравилось, когда его называли американским Джойсом.

Но речь в конце концов не о технике, не о приемах — о существе творчества. Нам говорят: люди страдают, им плохо и света впереди не видно. Мы верим, но чувство наше задето не глубоко, ибо и сам автор, сострадая, разумеется, своим несчастным героям, глядит на них все же со стороны — они просто мало ему знакомы. Однако же, сам трагизм судьбы человеческой, сама пограничная ситуация, когда надо прилагать колоссальные усилия, чтобы удержаться на краю, не сорваться в бездну, — все это Фолкнеру, как вскоре можно будет понять, близко. То есть настолько близко, что ничего другого нет вообще. Остается, следовательно, найти подходящую почву, чтобы вся эта высокая метафизика проросла реальными судьбами.

Мы читаем: "Как у нас в последнем счете распоряжаются деньгами и кредитами? Пройдет время, и останется один лишь гигантский музей, а также банк, и тот и другой будут захламлены бесполезными, ненужными вещами. Впрочем, это уже превратилось в проклятие нашей цивилизации — Вещи, Собственность, которым мы отдали себя в неволю, которые требуют от нас либо честно работать по восемь часов в сутки, либо преступать закон, дабы они, вещи, были ублажены и одеты по последней моде..."

Какой неуклюжий слог, какая бесцветная публицистика — кто поверит, что вышло это из-под пера Фолкнера? Но в недалеком будущем и эта обозначенная, только обозначенная тема: унижительная зависимость от вещей, утрата — в погоне за миражами процветания — связи с землей, с природой, — найдет подлинное развитие, выдвинется в центр творчества.

Помимо тех персонажей, с которыми мы уже знакомы, в "Солдатской награде" есть еще одна фигура — некто Януариус Джонс. Это странный тип, он внезапно появляется, столь же незаметно исчезает и возникает вновь, никакого видимого участия в событиях не принимая, только комментируя их, только пугая обывателей своим необъяснимым всеведением да агрессивностью: он всячески пристаёт к Сесили, к Эмми, служанке Мэхонов, и вообще в отношениях с женщинами исповедует, как сказано, "культ решительности". Помимо

всего прочего, даже и на фоне других, не очень подвижных персонажей, Джонс отличается особенной стылостью, она подчеркивается специально и с нажимом: желтые, немигающие глаза, непроницаемый, остановившийся взгляд, монотонная речь.

Зачем-то все-таки Януариус Джонс здесь нужен — зачем? Это тоже станет понятно, если взглянуть на роман издали, с расстояния пройденного писателем пути. Он никогда не был склонен к буколке, наоборот, постоянно обращался к самым жестоким сторонам жизни, к самым потаенным, тщательно оберегающим себя от света глубинам характеров, показывал зло во всей натуральности и всей неприглядности. Носителями такого зла становились у Фолкнера чаще всего люди, лишенные корней и почвы, люди — перекасти-поле, которым ничто в мире не дорого и которые поэтому готовы в любой момент, удовлетворяя эгоистические побуждения, переступить через живое. Януариус Джонс и есть первый набросок такого как бы человека, а вернее сказать — нелюдя, "не знавшего и не желающего знать, от кого рожден, Джонсом нареченного лишь в силу алфавитной случайности, Януариусом — лишь по случайному совпадению календаря и биологических законов, а также в силу порочной связи между его звездой и потребностью в еде и одежде".

Таков этот роман — он напоминает поле, обильно поросшее сорняками, сквозь которые, однако, здесь и тут упорно пробиваются живые, способные к росту побеги. Их, наверное, и заметил уже не откровенно сочувствующий земляк, и даже не рядовой нью-йоркский рецензент, но человек видный, более того, прославленный — английский писатель старшего поколения Арнолд Беннет. Откликаясь в 1930 году на лондонское издание "Солдатской награды", он писал: "Фолкнер — многообещающий талант. Он необыкновенно изобретателен, наделен недюжинным воображением и удивительным даром описания характеров..."

Отдадим должное проницательности Беннета — он будто заглянул вперед.

Закончив роман, Фолкнер, как мы уже знаем, отправился в Европу. В чемодане были рукописи незаконченных стихотворений, к тому же путешественник подрядился описывать дорожные впечатления для газет Нового Орлеана. Поначалу он честно пытался выполнить взятые на себя обязательства, да и к стихам время от времени возвращался, но вскоре все это оставил. Неожиданно возник новый замысел, он стремительно обрастал плотью человеческих фигур, ситуаций, смешных и трагических; разрозненные, поначалу лишь в воображении существующие фрагменты, сцены обретали стройность общего плана.

"Элмер" — так, по имени героя, озаглавил Фолкнер свой новый роман, о котором пишет из Парижа матери: "Это будет великая книга. Нечто совершенно новое".

Пожалуй, слишком сильно сказано, во всяком случае, личность героя знакома — насколько можно судить по сохранившимся фрагментам так и не законченной книги. Это все тот же физически, а главное, душевно искалеченный войною юноша, чья жизненная драма усугубляется несчастливой любовью. В то же время это художник-дебютант, пребывающий в напряженном поиске темы и стиля. Словом, в едином образе сливаются лирический герой "Мраморного фавна" и разбитые персонажи "Солдатской награды".

Все же до некоторой степени автохарактеристика начатой книги — разумеется, только в части ее "новизны" — оправдывается.

Действие перенесено в Европу. Словно не доверяя устойчивости памяти, Фолкнер торопливо, по-журналистски передает европейские впечатления: перемещаясь от страницы к странице, можно легко проследить маршрут путешествия автора, а также восстановить разные истории, приключившиеся с ним и его спутником Биллом Спратлингом, черты и подробности биографии которого автор явно имел в виду, сочиняя образ заглавного героя.

Изменился и взгляд на него. Джо Гиллиган, Маргарет Пауэрс, прежде всего, разумеется, Дональд Мэхон вызывают глубоко сострадательное отношение писателя. Элмеру писатель тоже сочувствует, но, пожалуй, больше по инерции. Теперь он заметно отделен от персонажа иронической дистанцией, посмеивается, впрочем вполне добродушно, и над военными испытаниями, и над любовной тоской. Да и как будущий гений Элмер — личность довольно сомнительная, творческие порывы героя снижаются самим стилем: "И вот он наконец в Париже: Лувр, Клюни, Салон — все то, к чему он так страстно рвался... этот веселый город-мальчишка, этот холодный многомудрый гибнущий город, куда Сезанна, как упирающуюся корову, перетаскивали его друзья, город, где Дега и Моне стремились из бледных пятен цвета создать образ жизни и любви, гневно обличая Бужеро и его изогнутые алые женские тела, город, в котором все еще пишут Матисс и Пикассо..." (Импрессионисты действительно с презрением относились к популярному тогда у публики Бужеро с его слащавыми красотками, но вот Фолкнера одно, по крайней мере, из ста полотен должно было привлечь — "Нимфы и сатир".)

Главное же — автор стремится увеличить повествовательный объем. Ему теперь тесно в границах одного лишь сегодняшнего дня, и, соответственно, не устраивает линейная композиция. Роман, как и положено, начинается представлением героя: Элмер Ходж поднимается на борт сухогруза, которому предстоит пересечь Атлантику. Но сразу же ход повествовательного времени сдвигается, нас переносят в детские годы героя — годы

печальные и скитальческие: родители переезжают из городка в городок, нигде не задерживаются надолго, так что у мальчика развивается неизбывное ощущение бездомности. Во время этого рассказа корабль успевает достичь берегов Италии, и в следующей главе Фолкнер описывает Венецию и Геную, где с героем происходят всякие забавные приключения. Потом — снова взгляд назад. Объединяются эти разделенные во времени планы хаотической работой сознания, воплощая которую Фолкнер совершенно очевидно использует открытия Джойса.

Книга была начата 21 августа 1925 года, а через три недели Фолкнер сообщает матери: "Роман продвигается легко, написано уже 27 с половиной тысяч слов". Но дальше работа застопорилась, а вскоре, на четвертой главе, и вовсе оборвалась. Восемь лет спустя Фолкнер попытался вернуться к незавершенной рукописи и собрал из ее фрагментов большой, в два с половиной листа, рассказ, озаглавив его "Портрет Элмера". Тогда напечатать его не удалось, он увидел свет лишь в 1979 году, когда Джозеф Блотнер включил его в том "Несобранных рассказов Уильяма Фолкнера".

Когда автора спрашивали, почему он оборвал работу над книгой, Фолкнер обычно отвечал так: она получается забавной, но недостаточно забавной. Действительно, насколько можно судить, ему никак не удавалось выработать и выразить сколь-нибудь цельное отношение к герою: ирония постоянно нарушалась драматическими, даже трагическими, в духе "раненого фавна", интонациями. Но допустимо и иное предположение: Фолкнер стремился к эпической полноте, к изображению широкой картины жизни, а центр — не держал: о себе Элмер повествовать еще кое-как мог, жизненная панорама от него упорно ускользала.

Тогда же, в Париже, Фолкнер принялся было за другой роман, даже название придумал: "Москиты". Но дальше этого не продвинулся, полагая, по собственному признанию, что "еще не созрел настолько, чтобы книга получилась такой, какой хочется ее видеть, — мало знаю людей".

Теперь, оказавшись под рождество 1926 года дома, а вернее — в Новом Орлеане, он вернулся к этому замыслу. Тут выяснилось, что, сетуя на скудость жизненного опыта, Фолкнер имел в виду просто определенную среду. Судя по сохранившимся сведениям, первоначально имелась в виду книга о подпольном бизнесе, о бутлеггерах, — откуда бы Фолкнеру их знать? Но сейчас он обратился к тому кругу людей и занятий, которые были известны хорошо — не столько по Парижу и Нью-Йорку, сколько по Новому Орлеану, — к богеме.

Разумеется, писал Фолкнер не очерк нравов Французского квартала и не портреты приятелей — художников и поэтов. Цель была серьезна: интеллектуальный роман — рассуждение

в беллетристической форме о сути и назначении искусства, о миссии писателя, о его месте в жизни. Все те разрозненные критические статьи, что писал Фолкнер в молодости, те случайные заметки, что оставлены были на полях ученых книг, те мысли, что возникали в музеях Флоренции, Рима, Парижа и недовысказанными остались в "Элмере", — все это должно было теперь найти завершенную форму.

Задача для литературы не новая, а в XX веке приобретающая особо болезненную остроту. Написаны уже были "Жан-Кристоф", "Мартин Иден", "Гений". Впрочем, этих романов Фолкнер, кажется, не читал. Зато читал "Портрет художника в юности", читал "Любовную песнь Дж. Альфреда Пруфрока" и, разумеется, "Улисса", где судьба художника в современном мире — один из ключевых мотивов. Читал также, и с особым интересом, Олдоса Хаксли, чьи книги тогда, в 20-е годы, были особенно популярны в Европе, да и в Америке. Этого английского писателя тоже привлекал мир искусства, художественная богема, только, в отличие, положим, от того же Джойса, он совершенно не стремился к пластической выразительности, люди в их индивидуальной характерности, капризной непредсказуемости чувств и поведения его не интересовали, в своих персонажах писатель видел только носителей определенного комплекса взглядов на жизнь, культуру, даже беллетристическую технику. Перевернув последнюю страницу одного из знаменитейших, программных, можно сказать, романов Хаксли "Контрапункт", мы почти ничего не можем сказать о внешности, привычках, психологическом складе автобиографического героя Филиппа Кворлза. Да и сам он откровенно признается, что, попадая в мир человеческих страданий и радостей, чувствует себя в нем чужеземцем. Зато оседают в памяти рассуждения героя-писателя, как надо строить книгу: "Весь разворот мыслей и переживаний, и при этом органическая связь с легким звучанием вальса. Вставить это в роман. Как? Резкие переходы сделать нетрудно. Все, что тебе нужно, — это убедительность жестов и параллельное, по принципу контрапункта, движение сюжета. В то время как Джонс убивает свою жену, Смит прогуливает ребенка в парке".

Словом, среди современников Хаксли был наиболее убежденным поклонником, а отчасти зачинателем литературы идей. Так зачем же он нам здесь, в книге о Фолкнере, нужен? — ведь к идеям в литературе, к чистой интеллектуальности наш герой всегда относился подозрительно. И уж вовсе чуждо было ему это холодное, вызывающее бесстрашие — "в то время как Джонс убивает свою жену...". Примем, однако, в соображение, что самые идеи, из материала которых строил английский писатель свои романы, совершенно лишены были метафизической отстраненности, а равнодушие к трагическим сторо-

нам жизни вовсе не указывало на какой-то непоправимый вывих души.

И идеи, и настроения возникли и развились в совершенно определенной обстановке духовного кризиса, надлома, опустошенности, столь характерных для послевоенного мира. Иное дело, что Хаксли, в отличие от писателей "потерянного поколения" (к которому, впрочем, и сам принадлежал), упорно избегал малейшего намека на трагедию, подменяя ее, по словам одного критика-соотечественника, буффонадой огромных масштабов. Ясно видя исчерпанность традиционных общественных институтов, утратив, как и многие другие, доверие к идеалам классического разума, не выдержавшим испытания мировой бойней ("мы жили, — пишет Хаксли, — в мире, потерпевшем моральное и социальное крушение"), он в то же время не испытывал никакого сочувствия к своим героям, праздно рассуждающим о религии, литературе, новейших философских учениях, прежде всего о фрейдизме.

Вот это Фолкнеру, освободившемуся наконец от иллюзий жертвенности, подвига, любовного томления, которое испытывает непонятый художник, — было близко. Оттого столь пристальный интерес вызывали у него ранние романы Хаксли "Желтый Кром" и "Шутовской хоровод" — название последнего заимствовано из трагедии ближайшего предшественника Шекспира драматурга-елизаветинца Кристофера Марло "Эдуард II", где сказано: "Мои герои, как сатиры козлоногие, пройдут пред вами в хороводе шутовском". "Сатир козлоногий" — это уже, конечно, полемическое опровержение "мраморного фавна"...

В Париже, как мы уже знаем, Фолкнер лишь со стороны взглянул на жизнь Монмартра и Левого берега Сены, в Нью-Йорке остался странно равнодушен к жизни, кипевшей в Гринич-виллидж. Атмосфера Французского квартала ему была известна изнутри, потому и судить он мог трезвее, без высокомерия и предвзятости. Да, среди сверстников-соседей Фолкнер видел людей, которых привела сюда не мода, не суетное желание выделиться, продемонстрировать миру свое искаженное страданием лицо, — они работали, они действительно искали язык и хотели быть услышанными. Но сталкивался он на каждом шагу и с другим — с пустой светской болтовней, с жеманностью, со скудостью духа и мысли, плаксиво жалующейся на всеобщее непонимание.

О чем-то подобном он уже начинал писать в "Элмере", но — не договорил. Теперь оборванная на полуслове речь продолжилась.

К тому же появился литературный образец — поводыри все еще были нужны, или казалось, что нужны, — и Фолкнер им охотно воспользовался.

Не только персонажи — даже общий план "Москитов" сходен с общим планом "Желтого Крома". Хаксли сводит своих персонажей в сельской усадьбе, где они часами беседуют о Душе и Искусстве, перебрасываясь парадоксами, упражняясь в остроумии, обмениваясь легкими полемическими уколами. В том же роде построены "Москиты". Бросив поверхностный взгляд на Новый Орлеан, вернее, все на тот же Французский квартал, представив бегло его обитателей — беллетристов, скульпторов, живописцев, художественных критиков, — Фолкнер затем собирает их на борту яхты, принадлежащей богатой вдове миссис Мурир, покровительнице искусств и патронессе юных талантов. Здесь затеваются любовные игры, рвется в клочья страсть, но главным образом — звучат разговоры о судьбе и предназначении художника, о его взаимоотношениях с публикой.

Что это за разговоры? В них как будто есть нечто содержательное: преходящее и вечное в искусстве, местное и универсальное, трагическое и смешное, главное же — буржуазные вкусы, тирания массового сознания и обывательского стиля жизни, те опасности легкого успеха, которые подстерегают художника на каждом шагу.

Об этом в ту пору, да и позднее, задумывались многие, а американцы — особенно. Потому что их национальный миф — все та же "американская мечта" — с самого начала неотделим был от идеи материального процветания. Скотт Фицджеральд создаст цикл очерков под общим названием "Крах", где, устроив беспощадный духовный самосуд, покажет, как гибнет талант, которому не удалось устоять перед искусами популярности. И Хемингуэй в "Зеленых холмах Африки" напишет о собратях — американских писателях: "Мы губим их всеми способами. Во-первых, губим экономически. Они начинают сколачивать деньги... Разбогатеv, наши писатели начинают жить на широкую ногу, и тут-то они и попадаютvся.

Теперь уже приходится писать, чтобы поддерживать свой образ жизни, содержать своих жен, и прочая, и прочая, — а в результате получается макулатура. Это делается отнюдь не намеренно, а потому, что они спешат. Потому, что они пишут, когда им нечего сказать, когда вода в колодце иссякла. Потому, что в них заговорило честолубие". И Синклер Льюис, первый американский писатель — Нобелевский лауреат, заметит, что мерою достоинства романиста или поэта в Америке стало обладание дачей на модном курорте. Наконец, Фолкнер, уже на склоне лет, с горечью признает: Америке художники не нужны. Каждый выражается по-своему: Фицджеральд — с тайной грустью, Хемингуэй — скептически, Льюис — с явным сарказмом, Фолкнер — с пафосом, но в любой интонационной форме заключена правда чувства, подлинная боль, слово звучит как исповедь.

В "Москитах" ничего этого нет, проблема мельчится, драма художника подменяется пародией. Тут, кстати, автор охотно и остроумно шутит, воплощая то самое свойство характера, которое он считал национальным достоянием американцев. Герои говорят вроде о том же, но как говорят — лениво, расслабленно, словно любясь собственной неустроенностью. Просто произносят фразы, просто производят впечатление.

Читатель это видит и чувствует. Видит и чувствует, конечно, и писатель. Да что там видит? — это ведь он сам нацепил на них маску, заставил — как Хаксли до него — обнажить пустую душу. Они всего лишь актеры — исполнители ролей, которые ничем, впрочем, друг от друга не отличаются. Случайные люди на земле, без прошлого, без будущего. След их пребывания в жизни — исчезающий след, который оставляет на водной глади яхта с красивым мифологическим названием "Назикаа". На словах все эти люди протестуют, разоблачают буржуазный снобизм, условности, защищают собственную духовную независимость. Только все это ничуть не мешает им наслаждаться вполне буржуазным комфортом плавучего дома. Здесь бунтовать, изображать вольных бродяг даже удобнее, чем в мансардах Французского квартала.

Говорят об искусстве, рассуждают о новых формах, сокрушают авторитеты, мечтают о шедеврах, которые поразят мир и перевернут представления о возможностях искусства, но, берясь за перо, кисть, резец, немедленно утрачивают энергию. Шедевр — идеал женской красоты выглядит так: "Торс девственницы: без груди, без головы, без рук и ног, запечатленный в момент мраморной неподвижности и яростно стремящийся вырваться из нее..." Конечно, это издевка, впрочем, и сам автор скульптуры понимает, что снизил до гротеска тот дух вечной юности, что грезился ему в минуты вдохновения или того, что за вдохновение принималось. Столь же отчетливо понимает он, и чего стоят салонные дискуссии: "Болтовня, болтовня, болтовня: абсолютная и умопомрачительная глупость слов".

Но ни на что другое не способен.

Это, собственно, и показал Фолкнер: беспочвенность претензий, слабование, бессилие создать что-нибудь настоящее — нечто такое, что на самом деле могло бы противостоять пошлости и бездуховности.

Только ведь мало этого — для романа мало. Мы уже давно поняли, с кем имеем дело, а автор все продолжает убеждать нас, все расширяет границы шутовского хоровода. Такая избыточность небезопасна, и не просто потому, что повествование утрачивает динамику, топчется на месте и вызывает тем самым скуку. Хуже то, что автор и сам невольно втягивается в порочный круг. Хочется сказать свое слово, весомое и значительное, — не получается. "Звезды медленно загорались, напо-

миная бледные увядшие гардении..." "За окном, погруженный в расслабленное, вялое, тусклое раздумье, лежал Новый Орлеан; он был подобен стареющей, но все еще прекрасной куртизанке, возлежащей в прокуренном будуаре, жаждущей наслаждений, но и истомленной ими". "Миссис Мурир вздохнула, ощущая тяжесть прожитых лет, неизбежность тьмы и смерти". Это авторская речь, но уже безнадежно испорченная стилем мышления и выражения персонажей романа, этих поистине "полых людей".

"Москиты" были опубликованы в конце апреля 1927 года. На этот раз аплодисменты были не столь громкими, во всяком случае не столь единодушными; скажем, одного рецензента с Юга этот роман на фоне "выдающегося дебюта" разочаровал. С другой стороны, Дональд Дэвидсон, один из вчерашних "беглецов" и завтрашних "аггариив", роман в целом принял, заметив, что автор теперь полностью овладел методом Джойса. Тепло были встречены "Москиты" и там, где формировались репутации книг, — в Нью-Йорке на них с похвалой откликнулся видный поэт и критик Конрад Эйкен, а Лилиан Хеллман, тогда начинающая, а впоследствии ведущая театральная писательница Америки, и вовсе заявила, что лишь немногие из современных авторов владеют стилем столь же превосходно, сколь автор "Москитов".

Опять критическая оценка явно не соответствует реальной творческой ценности романа. Но не стоит слишком сурово упрекать рецензентов. Существует такое понятие, как литературный стиль времени, стиль не в буквальном смысле — построение фраз, образность и т.д., но более широко: темы, герои, проблематика. Он, этот стиль, воздействует на вкусы публики, в том числе публики профессиональной — критиков. Привычное — воспринимается, новое — настораживает. Фолкнер-прозаик писал в ту пору как все, и о том же, о чем писали все. К тому же он, погрешая порою против вкуса, в общем словом владел уверенно, у него хорошо получались лирические пассажи, а с другой стороны, развито было чувство комического. Это критиков и привлекало. Позднее, когда Фолкнер резко выделился в текущей литературе, — отношение сложилось иное. Должно было пройти время, и немалое, чтобы увидеть в этой необычности подлинное открытие. Между прочим, именно Конрад Эйкен был одним из тех немногих ценителей, кому удалось это сделать, притом едва ли не первым. В 1939 году он написал статью "Роман как форма" — блестящее и глубокое исследование, посвященное Фолкнеру-романисту. Но тут уж он о "Москитах" даже не вспомнил.

Что же касается самого автора, то и его отношение к этой книге с течением времени менялось. Когда сочинял ее, был по-настоящему увлечен. То есть — герои казались живыми

людьми. В августе 1926 года он писал одной приятельнице, которой собирался посвятить "Москитов": "Твоя книга почти закончена. Осталось совсем немного. Это хорошая компания: Дженни невыразимо сладостна, как крем-сода, а у Пита странно-золотистый цвет глаз, а мистер Толлиаферро..." О неравнодушном отношении автора говорит и то, как нервно отнесся он к издательской редакции: из книги вычеркнули несколько абзацев, которые по тогдашним викторианским нравам Америки могли показаться слишком вольными.

Но потом, кажется, Фолкнер к роману совершенно охладел, упомянув его в своих беседах и переписке лишь однажды. В Японии один слушатель сказал: "Мне всегда нравились "Москиты", а вы как сейчас относитесь к этой книге?" — "Полагаю, это неважный роман, и все же мне, как и вам, он нравится". Дальше на эту тему писатель распространяться не стал. А когда здесь же, в Японии, Фолкнера спросили, в каком порядке лучше всего читать его книги, он ответил: "Возможно, лучше всего начинать с романа под названием "Сарторис", в нем — зародыш всего остального". Словно раньше ничего написано не было, во всяком случае, ничего, достойного внимания. В общем — верно. Главные книги оставались все еще впереди.



ГЛАВА IV ОБРЕТЕНИЕ

“Писатель хочет не просто сравняться с современниками. Он даже хочет не просто сравняться с Шекспиром, он хочет превзойти его” — так говорил Фолкнер, обращаясь к студентам Виргинского университета, где в конце 50-х годов вел нечто вроде курса писательского мастерства. Потом, готовя записи бесед со слушателями к печати, он исключил эти слова, хоть давно уже был увенчан нобелевскими лаврами и славу завоевал всемирную. Но во времена, о которых речь, Фолкнер не то что публично, а даже и с самыми близкими людьми ни за что бы не позволил себе такой меры откровенности. Лишь одному собеседнику он мог довериться — самому себе. Что, однако же, толку предаваться тайно честолюбивым мечтаниям, если уже тридцать, а все еще топчешься на месте? Шекспир! — какой там Шекспир. Ведь даже сверстники ушли далеко вперед. Фицджеральд всего на год старше, Хемингуэй на два года моложе,

а "Великим Гэтсби" и "Фиестой" зачитываются по обе стороны океана; в то же время "Солдатская награда" и "Москиты", не говоря уж о "Мраморном фавне", — всего лишь, как говорится, факт одной литературной биографии. У Фолкнера доставало трезвости видеть это, как бы ни ласкали слух благожелательные отзывы критики.

Отчего так получается? Таланта не хватает? С этим, как мы уже поняли, Фолкнер никогда бы не согласился. Трудится не упорно? (В одном из позднейших интервью он скажет, что хороший писатель складывается из 99% таланта, 99% дисциплины, 99% работы.) Такая легенда существует — писатель сам придумал ее: мол, сочинительством занимаюсь между делом, перемежая им другие занятия (какие, собственно?). Еще в 1930 году, отвечая на вопросы журнала "Форум", Фолкнер так изобразил свой путь в литературе: "Встретил человека по имени Шервуд Андерсон. Сказал: "А что, если попробовать писать романы? Может, не придется работать". Сказано — сделано. "Солдатская награда". Сделано. "Москиты". Сделано. "Шум и ярость". Сделано." Пока, как видим, шутка, но впоследствии, кажется, Фолкнер сам ей поверит или, во всяком случае, заставит других поверить.

Разумеется, все это лишь красного словца ради, а может, чтобы оправдаться как-то за неудачное начало. Биографы давно установили, что в молодости, как и в зрелые годы, писатель работал самозабвенно. Сейчас вдоль и поперек прочитаны рукописи его книг — все они, в том числе и первые, пестрят авторской правкой.

Приходилось, следовательно, признать, что на протяжении десяти примерно лет бил мимо цели. Сначала, в стихах, подражал прямо, как прилежный ученик, далее, в романах, уже не подражал, но шел тем не менее, куда шли все.

Пора было браться за свое. Пора было, наконец, поверить, довериться чутью, заглушавшемуся прежде внутреннему голосу, инстинктивному знанию того, что близлежащее не так мелко и скучно, как кажется, что и в медленном быте, в рутине, сокрыт смысл жизни.

"Москиты" еще только набирались, не было и корректорских листов, когда писатель принялся за новую книгу. С нее, собственно, Фолкнер и начался — раньше под тем же именем выступал какой-то другой автор. Затянувшийся период подготовки к настоящему писательству остался позади, перед Фолкнером открылись совершенно иные горизонты. В интервью 1956 года, явно сокращая сроки и ослабляя драматизм длительных поисков, он следующим образом зафиксировал этот знаменательный момент перехода: "Работая над "Солдатской наградой", я увидел, что писать интересно. Однако позднее я понял, что не только в каждой отдельной книге должен быть

определенный замысел, но все созданное художником должно подчиняться некоему общему плану. "Солдатскую награду" и "Москитов" я писал просто потому, что мне нравилось писать.

Начиная с "Сарториса", я обнаружил, что маленький, величиной с почтовую марку, клочок земли достоин изображения, и что мне никогда, сколько бы ни прожил, не исчерпать его, и что, превращая реальное в апокрифическое, я обрету свободу и осуществляю способности, которые мне отпущены. Открылась золотая жила, я создал собственный космос".

Теперь мы хорошо знаем эти края, их карта, отпечатанная впервые на обложке романа "Авессалом, Авессалом!", разошлась по миру в миллионах экземпляров. Вот она. На севере округ ограничен рекою Таллахачи, на юге другой рекой, которая дала название всей местности, — Йокнапатофой. Посредине железная дорога. К западу от нее — земли, принадлежавшие некогда индейцам племени чикесо и проданные потом вождем Иссетибехой белым пришельцам. Впоследствии здесь разбил плантацию и выстроил особняк Томас Сатпен. Неподалеку — дом священника Хайтауэра, где был убит полукровка Джо Кристмас. Здесь же — лесопилка, и дом Розы Колдфилд, и дорога, по которой Энс Бандрен с сыновьями перевозил гроб с телом жены в Джефферсон, центр округа, где она завещала себя похоронить. К востоку от железной дороги — Французова Балка, холмы, поросшие густым сосновым лесом, лавка Билла Варнера, крохотные фермы земледельцев-издольщиков.

Внизу, где обычно помещаются выходные данные и обозначается масштаб карты, написано: "Джефферсон, округ Йокнапатофа, штат Миссисипи. Площадь: 2400 кв. миль. Население: белых — 6298, негров — 9313. Уильям Фолкнер — единственный хозяин и повелитель".

"Авессалом, Авессалом!" вышел в 1936 году, и к тому времени Фолкнер не был самозванцем, действительно вступил во владение придуманной им страной. Написаны были "Сарторис", "Шум и ярость", "Когда я умираю", "Свет в августе", и за названиями, именами стояли реальные истории и судьбы, читатель уже многое знал.

Но за десять лет до того территорию еще предстояло завоевать: голая равнина — ни лесов, ни ферм, ни домов, ни их обитателей. Можно было действовать постепенно, в хронологической последовательности, осваивая край так, как осваивали Америку пионеры: за милей — миля, за участком — участок. И тогда, как станет ясно, начать следовало бы с 1811 года, когда правительственный чиновник Джеймс Ликург Компсон принялся скупать йокнапатофские земли у здешних индейцев. А может, заглянуть и глубже в историю, рассказать об отдаленном предке, основателе рода Квентине Маклюэне

Компсоне, который родился в 1699 году в Глазго в семье печатника.

Но Фолкнер решил иначе: сразу же поломал естественный календарь событий, начал не с начала, а по существу с конца или с тех событий, которые близкий конец предвещали.

Осенью 1926 года возник замысел романа "Отец Авраам". Как раз в это время Шервуд Андерсон писал под тем же названием биографию президента Линкольна — может быть, Фолкнер позаимствовал заголовок. Но если и так, то сходство было только в звучании — имя у Фолкнера ассоциировалось не с национальной историей, но с библейской легендой о проповеднике веры, герое-воителе и родоначальнике народов. Впрочем, как сразу обнаруживается, и это сцепление условно, ибо главный герой книги, Флем Сноупс, ничего не сохранил от мудрости, великодушия, духовной мощи библейского Авраама, осталась лишь близость, так сказать, функциональная: тоже вожак, тоже главный.

Теперь нам хорошо знакомо это имя и все, что за ним стоит: прочитаны романы, составившие трилогию о Сноупсах, — "Деревушка", "Городок", "Особняк", прочитан и "Сарторис", где говорится о целом клане, представители которого "тонкими струйками просачивались в город из маленького поселка, известного под названием Французова Балка. Первый Сноупс, Флем, однажды без всякого предупреждения появился за стойкой излюбленного фермерами маленького кафе в одной из боковых улиц. Утвердившись здесь, он, подобно библейскому Аврааму, начал переселять в город своих родственников и свойственников — семью за семьей, одного человека за другим — и устраивать их на такие места, где они могли зарабатывать деньги".

Но до трилогии еще далеко, а в "Сарторисе" Флем вообще только упомянут — так, словно если и не все, то по крайней мере нечто существенное о нем уже рассказано и автор лишь коротко напоминает об известном.

Действительно, в начатой книге Фолкнер намеревался показать, как на Юг, на то пепелище, что осталось после Гражданской войны, хлынуло племя пришельцев. Лишенные корней и традиций, свободные от любых нравственных запретов, они решили, что пробил их час взять социальный реванш у поверженных хозяев прежнего Юга, установить здесь порядок, основанный на голом стяжательстве.

Определилась общая идея, выстроился сюжет, начали обретать плоть персонажи, и даже топография Джефферсона и ближайших окрестностей в своих главных приметах сложилась. Найден был и прием. Как и в "Элмере", Фолкнер смещает ход времени, начиная с изображения Флема на вершине карьеры: вот он сидит неподвижно в президентском кресле джеффер-

сонского банка, куда пробивался интригою и обманом на протяжении долгих сорока пяти лет, — а затем возвращаясь к началу пути.

Но вдруг, на двадцать пятой или тридцатой странице, так удачно, казалось, разворачивающаяся история застопорилась. Автор попытался было расширить круг действия, начал вводить новых персонажей, например аптекаря В.К.Сэрэта (потом, в новых книгах, он сменит имя и профессию, превратившись в торговца швейными машинами Рэтлифа). Ничего не получалось, всякий раз писатель упирался в тупик, сюжеты и люди не связывались воедино, а без этого и главный герой отказывался расти.

Кажется, ущерб таился в самом замысле, или, может, точка отсчета была избрана неверно.

Впоследствии Фил Стоун, который все еще был рядом с Фолкнером, наблюдая за каждым его шагом, писал: "На самом деле Юг преобразило вовсе не освобождение негров, а стремительное процветание "белой швали": лишенные нравственного чувства старой аристократии, эти люди захватили ключевые позиции". При этом Стоун не преминул добавить, что именно он подсказал Фолкнеру сюжет, да и общую идею "Отца Авраама". Может, и так, но сама социальная панорама начала века открыта была, разумеется, любому, даже не очень внимательному, наблюдателю. Бросалось в глаза, как обжигаются в здешних краях, расталкивая всех локтями, новые люди — бедняков-южан называли "белой швалью", а пришельцев с Севера — "саквояжниками": придя сюда налегке, они с необыкновенной, пугающей быстротой захватывали и земли, и банки, и магазины. Что касается Фолкнера, то он, как мы знаем, был даже не просто наблюдателем — до известной степени объектом этой агрессии. Выгеснили из банка деда. Объединившись в синдикат, отбросив за ненадобностью сентиментальные соображения местного патриотизма, превратили прадедову железную дорогу в прибыльное коммерческое предприятие общенационального масштаба. Презрели все то, что Фолкнерам, как и другим старым кланам, было дорого и близко, — честь, порядочность, мораль, — и внедрились нравы, основанные на самом бессовестном шантаже и надувательстве. Это из их среды выделились демагоги-политиканы наподобие Бильбо, губернатора штата Миссисипи, или сенатора Вардамана. Сейчас имена этих людей мало кто помнит, разве историки, а тогда, на рубеже тридцатых, они входили в силу, покоряя, увы, сердца современников своим рассчитанно грубоватым демократизмом. Как происходило все это, прекрасно показал много лет спустя в своем известном романе "Вся королевская рать" Робер Пенн Уоррен.

Неудивительно поэтому, что Фолкнер, обратившись к жизни

Юга на рубеже столетий, захотел сразу же показать ее в наиболее характерных и впечатляющих чертах.

Но оказалось, что этого недостаточно. День сегодняшний, чтобы обнаружить свой смысл, нуждался в историческом пространстве, ему необходим был образ памяти и дороги. Иначе — все заваливается, слишком многое остается недосказанным. Откуда взялись нувориши, что позволило им с такой видимой легкостью утвердиться? Оставаясь на пяточке времени и внутри одной только социальной среды, ответить на вопросы было невозможно. Короче говоря, Сноупсы нуждались в Сарторисах — основателях Йокнапатофы, которых новое племя вытесняло и в конце концов вытеснило.

К тому же Фолкнер, презирая и ненавидя перемены, пожирающие родной дом, одним этим презрением, одной этой ненавистью удовлетвориться не мог. В детстве будущий писатель упивался историями о былых подвигах. В юности они показались смешными и напыщенными. Теперь, в зрелую пору, Фолкнер к ним вернулся — без прежнего безоглядного восторга, но и без скепсиса: прошлое ждало воплощения и в благородной красоте своей, и в комизме, и в трагедии обреченности. Два года спустя Фолкнер, вспоминая незадававшуюся работу над "Отцом Авраамом", скажет: "Исписав и изорвав десятки страниц, я понял наконец, что единственное мое спасение заключается в попытке воссоздать под переплетом мир, к утрате которого, к поминкам по которому я был уже внутренне готов, ощущая с невыносимой горечью, какую испытываешь в молодости, что я не только подошел к порогу отчаяния, но что каждый обретает зрелость в этом огромном мире в одиночку... Тогда я начал писать, поначалу без определенного плана; но вскоре понял, что написанное получится волнующим, если будет основано на личном опыте. Тогда я взял некоторых людей, мне знакомых, других придумал, третьих вылепил, опираясь на истории, услышанные некогда от кухарок-негритянок и кучеров всех возрастов. Вылепил, говорю я, потому что отчасти они сложились из того, чем были в действительности, а отчасти из того, чем должны были стать, но не стали: так я улучшил породу, созданную богом, который, хоть и любил, может быть, сцену, не имел ни вкуса, ни склонности к театральному представлению".

Запись эта была сделана явно для себя, сохранилась случайно; но, разысканная и обнародованная ныне, она помогает понять, почему писатель оставил на долгое время попытки развить "Отца Авраама". Да, он видел вокруг себя Сноупсов и знал их, хотя, может, еще недостаточно. Но людей иного круга, иной породы он, пусть и повымерли они к тому времени, знал, как ни странно, лучше. К тому же он их любил.

Словом, Фолкнер начал новую книгу, которую назвал "Флаги в пыли".

Заготовки, каковыми можно считать первые главы ненаписанного романа, не пропали — у Фолкнера вообще ничего не пропадало, — они ждали своего часа. До него было еще далеко, впрочем, и во "Флагах" автор сохранил Сноупсов и даже расширил их круг, пытаясь ответить все на тот же вопрос: откуда взялась эта чума, как удалось им выбиться из грязи прямо в князи. Но сразу, с первых же страниц, начинается разворачиваться другая история, начинается вставать другой мир, населенный другими людьми. Мы уже знаем их имя — Сарторисы. Это те, кто закладывал основы старого Юга, кто вырабатывал его моральные нормы и этику поведения, кто сражался и пал при Манассасе или Ричмонде, завещав потомкам хранить память о проигранном Деле, — а лучший исход любой войны, скажет Фолкнер много лет спустя, — поражение. Тут же и сами эти потомки, новые поколения, опаленные дымом другой войны, первой мировой, и их сверстники, которые в Европе не были, но считают себя обязанными набросить гарольдов плащ разочарованности (автор все еще не может освободиться от обветшавших одежд писательской молодости). Пути Сарторисов и Сноупсов неизбежно пересекаются, и в момент встречи происходит трагический раскол: в судьбах и отношениях людей отражается ход истории, отбрасывающий одних — лучших — на обочину, а других — низких и отвратительных — одаряющий всеми благами. Воспоминания о недавней мировой бойне затем, собственно, и понадобились, чтобы усилить чувство неотвратимости перемен.

Над новой книгой Фолкнер работал неустанно, буквально изнуряя себя. К сентябрю 1927 года шестисотстраничная рукопись была завершена, Фолкнер отослал ее в Нью-Йорк. Из письма Хорэсу Ливрайту (на чье доброжелательство он вполне мог рассчитывать, ведь уже две книги выпущено) видно, сколь огромные надежды возлагал писатель на этот роман: "Наконец и бесспорно я написал Книгу, в сравнении с которой все предыдущее — что телята рядом с племенным быком. Думаю, это лучшее, что приходилось читать в этом году Вам, да и любому другому издателю". Тут же следует приписка, лишняя раз показывающая, как дорого было Фолкнеру это его детище: «Прилагаю некоторые пояснения для наборщика; ради бога, просмотрите их и, если возможно, погладьте его по шерсти, умаслите каким-нибудь образом; ведь обычно мне буквально выкручивают руки, добавляя в виде бесплатного приложения кавычки и запятые, в которых я вовсе не нуждаюсь. Не думаю также, что даже птичка, которая придумала название "Солдатская награда" (оно действительно было принято по предложению женщины-

редактора. — Н.А.), изобретет на сей раз что-либо лучшее, чем "Флаги в пыли"».

В ожидании скорого и, естественно, благоприятного ответа Фолкнер, как и обычно об эту пору года, отправился на оленью охоту. Вернувшись в Оксфорд, он нашел на столе письмо от издателя, которое разом его отрезвило. Приговор оказался убийственным. В ответе даже не было ритуальных фраз вежливости ("интересный замысел", "живые характеры", "мастерство диалога", "но, к сожалению..." — к таким откликам Фолкнер давно привык). Ливрайт сразу же берет быка за рога, не находя нужным тратить время и бумагу на реверансы: "С сожалением должен сообщить Вам, что все трое наших сотрудников, прочитавших рукопись "Флагов в пыли", находят, что публиковать ее не следует". Дальше — хуже: "Более того, как друзья Вашего таланта, мы полагаем, что Вам не стоит предлагать ее в другие издательства". Почему же? А вот почему. «"Солдатская награда" была хорошей книгой, впрочем, могла бы быть написана и лучше. "Москиты" уже не так хороши, Ваш духовный рост замедлился, да и мастерство, мне кажется, не выказывало признаков прогресса. И вот теперь — "Флаги в пыли", которые, откровенно говоря, всех нас разочаровали. Роман распадается на фрагменты, ему не хватает цельности, сюжет развивается слабо, характеры малоподвижны... Рассказ никуда не ведет, у главной линии тысячи ответвлений, и все обрываются на половине. Будь у книги хоть какой-то сюжет, хоть подобие композиции, мы могли бы предложить некоторые сокращения и поправки, но повествование размыто до такой степени, что в этих предложениях, я думаю, не было бы никакого смысла».

Отзыв привел автора в отчаяние и ярость одновременно; первой реакцией, вспоминает он, был слепой протест. Но потом, продолжает писатель, "я попытался быть объективным, как отец, которого оглушили известием, что сын его — идиот, или вор, или прокаженный". Ничего, естественно, не получилось: "На какой-то один ужасный момент я застыл в оцепенении и скорби и, как сделал бы на моем месте любой отец, закрыл глаза во гневе несогласия".

Понять легко, мало кто из художников, даже крупнейших, наделен способностью холодной самокритики; к тому же речь идет о произведении дорогом, как никакое другое. Правда, переписка, завязавшаяся в это время, касается в основном денежных вопросов — Фолкнер и в этом смысле возлагал на роман немалые надежды. "Очень жаль, что Вам не понравились "Флаги в пыли". Если Вы не настаиваете на том, чтобы задерживать у себя рукопись под залог тех двухсот долларов, которыми издательство авансировало меня летом, вышлите ее, пожалуйста, в Оксфорд, чтобы я мог попытаться счастья у других изда-

телей". Из другого письма: "...хочу предложить отвергнутую Вами рукопись другому издателю. Можно ли это сделать, имея в виду, что я либо заплачу свой долг, либо представлю Вам следующую рукопись, когда она будет завершена? Правда, я не знаю, как скоро это будет, но если мне удастся пристроить "Флаги" и получить аванс, я смогу расплатиться с Вами. Я только что отослал своему агенту несколько рассказов, может, их примут, и тогда я опять-таки смогу вернуть долг. В противном случае просто не знаю, что делать, у меня полно идей, но вы, издательский народ, утверждаете, что книги, вроде той, что была отклонена Вами, — просто бред. Боюсь, мне придется продать пишущую машинку и искать себе место, хотя, видит бог, тратить даром талант, какой мне дан, просто святотатство..."

Видно, Фолкнер в то время и впрямь был в отчаянном положении. И все-таки в поисках выхода из тупика продолжает сохранять убежденность, что именно эта книга "сделает мне имя как писателю". И рассылает ее в разные концы страны не потому лишь, что нужны деньги. Но ответ отовсюду один и тот же: не пойдет.

Так кто же был прав: настойчивый автор или издатели?

Теперь мы можем попытаться понять это — в середине семидесятых, спустя почти полвека по написании, роман пришел-таки к читателю в своей оригинальной форме.

Разумеется, Ливрайт не был филантропом и деньги на ветер не хотел выбрасывать. В то же время, как мы уже имели случай убедиться, не был он и просто коммерсантом, у которого в литературе один лишь интерес — прибыль. Его отзыв — это отзыв опытного редактора, и он был, по чести говоря, прав, утверждая, что роману недостает композиционной строгости, что повествовательное пространство чрезмерно перенаселено. Автор действительно начинает одну историю, потом внезапно ее обрывает, чтобы приняться за другую, а к прежней уже и не возвращается. Сарторисы, появляясь один за другим, втягиваясь в различные приключения, еще как-то друг с другом связаны — хотя бы именем, хотя бы принадлежностью к семье; точно так же и Сноупсы составляют единый клан. Но друг от друга те и другие удалены безнадежно, каждый обживает свой угол и только в нем остаются. А тут еще новые персонажи возникают, у них свои биографии, свои заботы. Образуется какая-то толпа людей, почти не слышащих, да и не желающих слышать друг друга. И вообще, как справедливо заметил в позднейшие времена один критик, роман напоминает одеяние, предметы которого изготовлены в разных местах: пиджак — от Кардена, брюки — от провинциального портного, галстук и рубашка случайно выдернуты из домашнего гардероба.

Снова можно вспомнить Томаса Вулфа. Он писал, примерно

тогда же, в конце 20-х годов, своему приятелю, беллетристу Джону Уилоку: "Ты хочешь создать совершенное произведение, а мне необходимо представить всю пустыню американского континента". В другом письме, адресованном Старку Янгу, с которым дружил и Фолкнер, Вулф говорил: "Лично я стремлюсь поместить в свои книги целую вселенную бытия — сотни характеров, которые должны быть такими же реальными, как и я сам".

Фолкнеру был близок этот грандиозный, скорее всего для одного человека непосильный проект — он и сам к тому же стремился; так что неудивительно, что он точнее и глубже многих оценил глобальный порыв младшего современника, поставив его во главе лучшей, по его мнению, пятерки американских писателей XX века.

Но в пору сочинения "Флагов в пыли" Фолкнер, уже представив себе общий план эпоса, еще не умел его воплотить. В одну книгу он просто не уместился, потому и расплзалась она по швам, кособочилась все время.

Это Ливрайт, конечно, заметил. А вот того, что обещает замысел, смутно проступающий за очевидными слабостями, — не разглядел. Впрочем, не вполне справедливо было бы упрекать его, да и других тогдашних читателей книги, в близорукости.

Какие книги писались в ту пору, какие читались, если говорить, конечно, о серьезном творчестве, оставляя в стороне массовую беллетристику, которая в 20-е годы переживала невиданный взлет, буквально затопила книжный рынок?

Книги о людях, погибших на войне, даже если их счастливо миновала пуля. Это Хемингуэй, это Дос Пассос.

Книги о "веке джаза", скрывающем за карнавалом послевоенного процветания мертвенную пустыню духа. Поистине пир если не во время, то накануне чумы. Это Фицджеральд.

Книги о времени, изживающем себя в погоне за призраками успеха, о крушении всех ценностей. Это Элиот.

Книги о художниках, разучившихся творить и впадающих то в усталый скепсис, то в пустые словопрения, то в высокомерное и гибельное, разумеется, отрицание жизни и культуры. Это Хаксли.

Книги, погружающие читателя в глубины психики — чаще всего в духе Фрейда. Это Лоренс.

До некоторой степени в тот же круг входили и первые два романа Фолкнера.

А "Флаги в пыли" — это просто другая, совершенно непривычная по тем временам литература. Литература, отныне для Фолкнера неизбежная.

Пусть получилось плохо, пусть вовсе не получилось — сойти с пути, вернуться на прежнюю колею (к чему невысказанно

подталкивал издатель, вспоминая "Солдатскую награду") писатель не мог. Никому ничего не говоря, напротив, уверяя, что принялся за другие вещи, чтобы отработать все тот же несчастный аванс, Фолкнер вернулся к отвергнутой рукописи.

Работа шла мучительно. Вычеркивались абзац, страница, даже целая глава, но на их месте возникали новые абзацы, страницы, главы, еще более развернутые. Книга не только не становилась компактнее, а, наоборот, разбухала, оседая под собственной тяжестью. Автор готов уж был отказаться от безнадежного предприятия, но тут ему, как вскоре выяснилось, повезло — в дело включился его давний приятель-земляк Бен Уоссон. Познакомились они еще в университетских аудиториях, и, в отличие от многих, Уоссон не обманулся расслабленно-аристократической позой "Графа". Правда, его, студента прилежного и добросовестного, несколько смущало вызывающее, демонстративно пренебрежительное отношение Фолкнера к знанию. Говорят, когда профессор, читавший шекспировский курс, попросил его как-то прокомментировать сцену из "Отелло", тот лишь отмахнулся: откуда, мол, мне знать, все это происходило четыреста лет назад, меня там не было. Впрочем, и это была лишь юношеская бравада, стиль студенческой вольницы или, может, неуклюжий протест против академии с ее претензией заменить живую литературу "разборами". "Разбирать" произведения Фолкнер действительно не умел и не хотел, зато способен был увидеть за сюжетами, персонажами, техническими приемами писательства несконнанный мир человеческой истории. Это и оценил сразу в Фолкнере новый его товарищ, тем более что сам, обладая цепким умом, хорошей памятью, чутьем на правду в литературе, совершенно лишен был воображения. Так или иначе, эти двое сблизились, правда, ненадолго. После того как Фолкнер ушел из университета, встречи стали случайными, а затем Уоссон вообще уехал из Оксфорда в Нью-Йорк, где нашел работу по себе — литературным консультантом Американского театрального объединения.

О нем-то Фолкнер, получив очередной отказ (перерабатывая рукопись, он не оставлял попыток опубликовать ее в оригинальной форме), и вспомнил: вдруг Уоссон поможет пристроить книгу, наверняка ведь у него за эти годы завязались прочные связи в издательском мире. На этот раз, как ни странно, получилось. По прошествии некоторого времени из Нью-Йорка пришел обнадеживающий ответ: роман принят в издательстве "Харкурт, Брейс энд компани", договор вместе с тремястами долларов аванса высылается ближайшей почтой, автора просят приехать для уточнения некоторых деталей. Что это за "детали", Фолкнер, разумеется, догадывался — наверняка потребуют сокращений. Тем не менее это был луч надежды,

и Фолкнер телеграфировал Уоссону (который стал теперь его официальным литературным агентом), что он заранее согласен на все.

Но такое обещание легче дать, чем выполнить. Увидев, чего от него хотят, автор даже не взбунтовался — пришел в тихий ужас. Разговор с Уоссоном протекал, по его воспоминаниям, так:

Фолкнер. Капусту посадили, она выросла. Пришел ты, посмотрел на кочан, он тебе не понравился: какой-то скособоченный. Давай-ка, говоришь ты, я постригу его так, чтобы он был похож на произведение искусства; у меня он будет выглядеть как горох, или японская пагода, или хорошо поджаренный пончик; отлично, отвечаю я, действуй, только в этом случае капуста погибнет.

Уоссон. Тогда давай вместе приготовим из нее какое-нибудь блюдо, например салат, им накормишь по крайней мере вдвое больше людей, чем простым кочаном.

"Вместе" этими гастрономическими операциями Фолкнер заниматься отказался категорически, но не возражал, чтобы Уоссон попробовал в одиночку. Через неделю или две, продолжает свой рассказ Фолкнер, они встретились снова, и Уоссон показал результаты своей деятельности. Рукопись сильно похудела, но именно это, настаивал редактор-доброволец, ей и нужно: тут у тебя, говорил он, материала по крайней мере на шесть книг, а ты расточительно используешь его в одной.

В таком утверждении был смысл, автор уже и сам отлично понимал это. Иное дело, что Уоссон явно перестарался — он практически вовсе исключил из романа все истории, связанные со Сноупсами, на что согласиться было невозможно. "Флаги в пыли" — картина жизни на Юге, без Сноупсов она не только не полна, вообще невозможна. Надо хотя бы завязать узел — пусть он развяжется потом, в других книгах. Потому Фолкнер, включившийся теперь в работу, сохранил уже цитированный абзац о семействе, стекающемся в Джефферсон. Правда, от подробного рассказа автор до времени уклонился, оставив на страницах только одного Сноупса — бухгалтера джефферсонского банка. Получился набросок всех последующих членов клана: манекен в человеческом облике, чей голос звучит механически, как граммофонная запись, взгляд никогда не оживает, страсть остается в границах самой низкой похоти. Впрочем, и Байрон Сноупс пребывает на краю повествования, а на переднем плане — аристократическое семейство Сарторисов. По их имени и назван был новый, по существу, роман, увидевший свет в январе 1929 года.

Начинаешь читать, и кажется — автора упорно, неизменно преследуют так и не воплощенные призраки отгремевшей в Европе войны. Как и в "Солдатской награде", возвращается

домой летчик-ветеран Баярд Сарторис. Ему повезло, он остался жить, даже искалечен не был, но сохранилась только физическая оболочка, а душа ранена навывлет; затянуться этой ране не дано, так что телу, чтобы обрести покой, надо тоже истлеть, ускорить путь к гибели. И действительно, Баярд только тем и занят, что нетерпеливо, яростно ищет способ умереть. Едва появившись в Джефферсоне, он покупает скоростной автомобиль новейшей марки и принимается гонять по разбитым, совершенно не приспособленным для езды дорогам с такой сумасшедшей скоростью, что остаться в живых можно лишь чудом. Вновь и вновь повторяется одна и та же, лишь в мелких деталях меняющаяся картина: вытянувшийся в полете сигарообразный корпус автомобиля, а внутри — четкий, остановленный на мгновение профиль, лицо безумца, глаза невидящие и горящие: "...они рванулись вперед с гулом, напоминающим глухие раскаты далекого грома. Немыслимая лента разматывалась под машиной и исчезала, вздымаясь бешеным вихрем пыли, а придорожные заросли сливались в сплошной струящийся тоннель... Баярд, свирепо усмехаясь, оскалился..." "Дорога нырнула вниз, потом снова устремила вверх по длинному пологому склону, перекопанному надвое еще одним спуском, и вдруг крутой стеной встала прямо перед ними. Автомобиль взлетел наверх, пронесся по спуску, потом совершенно оторвался от дороги, снова с оглушительным ревом помчался вперед". "Секунда полной тишины, в которой исчезло всякое ощущение движения. Потом вдруг затрещал можжевельник, по радиатору со свистом захлестали ветки, злобно норовя треснуть ездовых по головам; они наклонились вперед, уперлись ногами в пол, а автомобиль, подпрыгивая, описал длинную дугу... Снова беззвучная пустота, потом резкий толчок, от которого рулевое колесо ударило Баярда в грудь и, вырвавшись из рук, чуть не выдернуло их из суставов".

Но избавление не приходит. В любых, самых невероятных ситуациях, которые бы, наверное, и профессиональных каскадеров устроили, Баярд остается цел, отделяясь то царапиной на лице, то сломанными ребрами. Упустив очередной шанс смерти, убедив себя лишний раз, что готов в любой момент ее принять, герой вроде примиряется с неизбежностью жизни: "Земля на какое-то время приняла его в свое лоно, и он познал то, что называется удовлетворенностью. Он поднимался на рассвете, сажал растения, наблюдал за их ростом и ухаживал за ними; бранил и погонял черномазых и мулов, не давал стоять им без дела... ложился в постель с приятным ощущением отдыха в благодарных мышцах, со здоровым ритмом природы во всем теле и так засыпал". Но все это ненадолго. Проходит день, неделя, и ритм природы вновь сбивается,

Баярд снова превращается в загнанного, попавшего в ловушку зверя, он ждет только пули, и, если, даст бог, она настигнет, "ты мог бы радоваться, взлететь наверх — куда угодно, лишь бы не на землю".

В конце концов герой сыграл наверняка или почти наверняка: он сел за штурвал экспериментального, сконструированного каким-то маньяком-любителем самолета, попал в бешеный штопор и, даже не попытавшись выйти из него, врезался во взлетную полосу.

Баярд Сарторис — если не родной, то во всяком случае двоюродный брат Джо Гиллигана, только если тот стоически готов претерпеть жизнь до конца, то герой нового романа ждать не намерен. Впрочем, его стремлению оборвать как можно скорее сроки пребывания на земле есть объяснение. Если для Гиллигана война — всемирная, на всех поровну разделенная катастрофа, то Баярда она обездолила лично: у него на глазах погиб младший брат Джон. И теперь мертвец призраком неискупимой вины постоянно преследует его — вины не за то, что хоть и пытался, да не смог уберечь родную кровь, а за то, что не хватило когда-то решимости пойти, как и Джон, на верную гибель: ведь отправляясь в тот отчаянный боевой вылет, Джон точно знал, что не вернется. И вот теперь Баярд думал "о своем брате, которого не видел уже больше года, думал о том, что через месяц они встретятся снова". Это воспоминание, это видение горящего, на куски разваливающегося самолета все время с ним, любая встреча, любой разговор, без всякого видимого повода, побуждения, ассоциации, возвращают его к минувшему. "Я не пускал его на эту проклятую хлопушку" — с такими словами, даже не поздоровавшись с родными, возвращается Баярд домой. И, отправляясь на охоту, он не видит лиц, не слышит собачьего лая, лишь заученно, следуя инстинкту, выработанному с детства, делает все, что нужно делать в таких случаях: занимает место, вскидывает ружье, целится, спускает курок. А чувства, а мысли его заняты совсем другим, покоя нет, он и здесь "вспомнил то утро, с напряженным вниманием пережил его вновь — от той минуты, когда заметил первый дымок трассирующего снаряда, до тех пор, когда при выходе в крутой вираж смотрел, как пламя, словно бодро трепещущий на ветру оранжевый вымпел, вырвалось из носа "Кэмела", на котором летел Джон, и он увидел знакомый жест брата и его падавшее тело, которое вдруг неуклюже распласталось, теряя равновесие в воздухе; он пережил все это опять — словно бегло листая страницы много раз прочитанной книги, пытаюсь вспомнить, ощутить пулю, пронзающую твое собственное тело или голову, пулю, которая в ту самую секунду могла убить и тебя".

Возвращаясь к событиям войны, стремясь настойчиво вопло-

тять непережитое, компенсировать отсутствие опыта воображением, Фолкнер рисковал. И надо откровенно сказать, что здесь, как и в прежних вещах, он не вполне свободен от сковывающей власти словесного канона. "Высокий, худощавый, трагически юный" — это, собственно, не Баярд, это безличные черты рассеянного в послевоенной атмосфере страдальца, которыми можно наделить кого угодно. Например, романтического любовника по имени Хорэс Бенбоу. Как бывшему офицеру какого-то тылового интендантского ведомства, где он проторчал всю войну, ему здесь делать явно нечего (потому, может, Фолкнер, перерабатывая роман, согласился на значительные сокращения по этой линии). Но вот Хорэс возвращается домой, и здесь автор наделяет его свойствами "неуловимой утонченной ущербности"; помимо того, отвлекаясь от городского быта, герой совершает "странствия по безбурным мерцающим далям заоблачных сфер". Написано почти всерьез.

Во всем этом есть укоренившаяся привычка и старая фальшь. Достоинств книге она, разумеется, не прибавляет, но удивительным образом и не разрушает того ощущения правды, которое испытываешь, читая "Сарториса", и какого не возникало при чтении "Солдатской награды", тем более "Москитов".

Почему бы?

А потому, что война здесь лишь дополнительный и в общем посторонний, привычный источник напряжения: он искусственно увеличивает силу света, но саму его природу, к счастью, не меняет.

Им действительно плохо, всем этим молодым людям, но плохо не оттого, что они пережили (а большинство даже и не пережило, только делает вид) военные испытания. Сами они, Баярд во всяком случае, ни за что бы с этим не согласились, но автор знает отлично и нам тоже ясно дает понять. Причины надлома коренятся не во вчерашнем дне, искать их надо много глубже — в историческом прошлом.

Вот самое начало романа: "Старик Фолз, как всегда, привел с собой в комнату Джона Сарториса; он прошагал три мили от окружной богадельни и, словно легкое дуновение, словно чистый запах пыли от своего выцветшего комбинезона, внес дух покойного в эту комнату, где сидел сын покойного и где они оба, банкир и нищий, проведут полчаса в обществе того, кто преступил пределы жизни, а потом возвратился назад. Освобожденный от времени и плоти, он был, однако, гораздо более осязаем, чем оба эти старика..."

Так сразу задается мера повествовательного времени, которая потом уже не позволит нам воспринимать события и судьбы в одной лишь их сиюминутной актуальности. История протекает здесь и сейчас, но началась давно и кончится не завтра, если вообще когда-нибудь кончится. И в этой неизбежной продолжи-

тельности уже есть своя драма, потому что бессчетный ход времени неизбежно предполагает столкновение настоящего и прошлого, которое вовсе не прошлое или такое прошлое, такая традиция, которая во всех своих обликах — высоких и смешных, животворящих и тленных — стремится утвердить свое право на вечность. Много лет спустя, подытоживая почти уже пройденный путь, Фолкнер скажет: "Не существует никакого "было" — только "есть". Если бы прошлое существовало, не было бы ни печали, ни страдания".

Традиция обнаруживает себя повсюду, во всем.

В фигуре, в ястребином профиле старого Джона Сарториса, главы клана, который, появившись на первой странице, пребудет вместе с наследниками до самого конца повествования, а затем шагнет и в другие истории, рассказанные в других книгах. Он давно умер, но это не важно — он здесь, рядом, напоминая о себе осязаемостью духа, "дерзкой тенью, властвующей над домом", упрямой мечтой о величии, гранитной твердиной памятника, который господствует над всей округой. Еще живы люди, разделившие с ним торжество первых побед в Гражданской войне. Например, девяностолетний Фолз: он вспоминает военные эпизоды, и в пересказе они звучат так живо, будто не полвека с лишним назад произошли, а только вчера, будто ничего с тех пор не изменилось, не стряслось: храпят под всадниками боевые кони, полковник ведет свою небольшую команду в глубокий обход, и вот уже янки захвачены врасплох, взяты в плен, да только делать с ними нечего и взять с них нечего, приходится отпустить, реквизировав провиант и одеяла, чтобы в тепле провести ночь. Впоследствии Фолкнер и к этому эпизоду вернется, а пока — возникают все новые носители старины, которая, впрочем, упорно отказывается признать себя таковой. Вот тетя Салли — она "жила главным образом прошлым, мягко, но бесповоротно отгородившись от всего, что произошло после 1901 года"; вот Дженни, младшая сестра полковника Джона Сарториса, — эта и вовсе пришла сюда затем лишь, кажется, чтобы поведать в сотый раз одну и ту же историю, которая по мере повторения "становилась все красочнее, приобретая благородный аромат старого вина, пока наконец безрассудная выходка двух обезумевших от собственной молодости мальчишек не превратилась в некий славный, трагически возвышенный подвиг двух ангелов, которые своей героической гибелью вырвали из миазматических болот ничтожества род человеческий, изменив ход истории и очистив души людей".

А дело обстояло так. Еще один из рода Сарторисов, тоже Баярд, только не из Миссисипи, а каролинский, наделенный особенно отчаянным нравом (все они, кажется, унаследовали неукротимый дух Уильяма Фолкнера-старшего), так что был

сущим наказанием даже для этой семьи, получил во время Гражданской войны должность адъютанта генерала Стюарта. Тот, надо сказать, отличался не меньшей лихостью и сумасбродством. И вот как-то эти двое, в сопровождении еще нескольких офицеров, обнаружив под рождество, что у них вышел весь запас кофе, вскочили на лошадей и после сумасшедшего галопа через онемевшие от изумления сторожевые разъезды федеральной армии ворвались в провиантскую палатку противника и тут же, под беспорядочные выстрелы янки, принялись передавать друг другу, точно заздравную чашу, огромный кофейник. При этом генерал Стюарт, как истый джентльмен, воспитанный на Юге, не забыл пригласить и пленника — тучного штабного майора — выпить за здоровье Поупа, одного из генералов армии северян. А когда трапеза закончилась, с той же великолепной учтивостью предложил майору лучшего коня. Уезжать, правда, пришлось в некоторой спешке — охрана всполошилась, кольцо окружения начало стягиваться, но, разумеется, храбрецам удалось уйти от погони. Только Сарторису из Каролины всего этого показалось мало. Пленный язвительно заметил, что если кофе посылают добывать генерала Стюарта, то за анчоусами скорее всего отправится сам главнокомандующий южан — генерал Ли. На этот вызов нельзя было не ответить. Едва спешившись, Баярд тут же вновь оказался в седле и повернул коня назад. Но теперь ему не повезло: до палатки-то он добрался, но нерастерявшийся повар всадил ему в спину заряд из мощного "дерринджера".

Подробности истории могли меняться, но заканчивалась она всегда одинаково. Тетя Дженни выдерживала паузу, морщины на бледном ее лице разглаживались, черты приобретали особенную кротость и нежность, и она говорила, адресуясь к давно умершему Джебу Стюарту: "Несчастный... В пятьдесят восьмом году я танцевала с ним вальс в Балтиморе. — И голос ее был гордым и тихим, как флаги в пыли" (вот смысл первоначального названия романа).

Таковы эти люди — пленники и несломленные носители традиции, которая не знает календаря, живет за счет постоянно возобновляющихся, неисчерпаемых, в сущности, запасов рыцарственного духа, передаваемого по наследству.

Старый Баярд, дед отчаянного гонщика, не участвовал в Гражданской войне, только наблюдал ее подростком. Но и он, конечно, обломок былого, и он без остатка растворен в атмосфере героического времени. Недаром Баярд почти ничего не слышит — это символическая глухота, надежно охраняющая его от покушений внешнего мира. Привычки, сложившиеся давно, держатся неколебимо, что бы там, за окнами банка, за окнами дома, где царит безмятежная тишина, ни происходило. В точно определенное время он оставляет

кабинет, чтобы поспать час-другой, в точно определенное время спускается вниз, усаживается в сосредоточенном молчании на складной стул перед входом в банк. И постоянно его ожидает тут экипаж, да не просто экипаж, а еще одна — при всей своей неказистости — твердыня истории, такая же прочная, как памятник основателю рода. На козлах — неизменный кучер, негр Саймон, в левой руке — вожжи, в правой — кнут, и это всегда так, а во рту — явно несгораемая сигара. И каждый день любопытствующие могут наблюдать ритуал отъезда: завидев хозяина, Саймон подтягивается, каким-то лишь одному ему известным способом сообщает лошадям, что кульминация близка, и лошади тоже подбираются, по крупам пробегает волнующая дрожь, и вот уже сделан первый шаг, и на "морщинистой черной физиономии изобразилось неопишное величие". Старик принадлежит разным расам, между ними — пропасть в социальном положении, только все это ерунда в сравнении с тем, что их нерушимо объединяет. И недаром Баярд, при всей своей глухоте, речи Саймона воспринимает без всякого напряжения, тому даже голос не приходится повышать.

Впрочем, что там Баярд, Саймон, Фолз — даже и те, кто родились много позже, естественно включаются в круг и ритм традиции. Нарцисса Бенбоу — совсем другого, нового времени человек, однако и она столь же дремотно-неподвижна, сколь и старик. Часами бродит молодая девушка по пышному Сарторисову саду, неспешно переговариваясь с тетей Дженни о том, о сем, и им обоим, в едином духовном состоянии пребывающим, чудятся притаившиеся по углам фигуры "в шелковых и атласных кринолинах и фижмах, в камзолах и широких плащах, а иные в серых мундирах, опоясанных широкими алыми шарфами, и с грозными шпагами, до поры до времени мирно помещающимися в ножнах". И неудивительно, что Нарцисса выходит замуж за молодого Баярда: что с того, что он в своей страшной нецельности, безумии — прямая ей противоположность; он — Сарторис, и этим сказано все, звук имени для нее выше и важнее любой личной несовместимости.

Есть среди персонажей книги семейство Маккалемов — шестеро сыновей и отец-патриарх, тоже успевший послужить в армии конфедератов. По происхождению — не аристократы, а "белая шваль", те же Сноупсы по существу, но сделанные, видно, из другого, благородного человеческого материала, так что и они, как свои, вошли в лоно традиции. Маккалемовы лица, как и лица Сарторисов, были подобны монете одного чекана — казалось, будто их высек "из сумрачной тьмы огонь очага, будто замысел их родился в одной голове и будто все они были обтесаны и подкрашены одной и той же рукой". Жизнь этих людей нерушимо связана с жизнью самой природы,

ничего им, труженикам — фермерам и охотникам-промысловикам, не нужно, кроме неба над головой, земли и леса, где есть все, так что старому Маккалему непонятны и чужды даже малейшие отклонения от закрепленного годами порядка, каким дети иногда, явно по недомыслию, пренебрегают: "Индийка! — с великолепным презрением проворчал старик. — Полная загородка опоссумов, полный лес белок, полная река уток, полная коптильня окороков, а вам, ребята, непременно приспичило ехать в город покупать к рождественскому обеду индейку".

Есть во всем этом — чувствуется сразу — некоторая доля иронии. Совершенно комически ведет себя старый Баярд, когда его притащили к дипломированному врачу, чтоб удалить бородавку на щеке. Стерилизаторы, термостаты, никелированные кипятивники приводят его в полную панику, он беспокоится ерзает на стуле, воинственно вскакивает, порывается бежать, и спасает его от оперативного вмешательства лишь появление старого знакомого — местного эскулапа Люша Пибоди, который "начал практиковать в округе, когда весь медицинский инвентарь состоял из пилы, галлона виски и мешочка карамели". Разрешается в конце концов дело тем, что Фолз вытравляет бородавку какой-то проверенной мазью.

Это взгляд со стороны, а иногда источник юмора перемещается вовнутрь. Подтрунивают над отцом сыновья Маккалемы: "Да, сэр, когда генерал Ли сдался, это была величайшая ошибка человечества. Страна от нее так и не оправилась". И даже сами ветераны готовы порою перевести дело на шутку.

"Старый Баярд стряхнул пепел с сигары.

— Билл, — сказал он, — а за что вы, ребята, собственно говорите, воевали, дьявол вас всех побери?

— Баярд, — ответил ему старик Фолз, — будь я проклят, если я это когда-нибудь знал".

И все-таки, даже и посмеиваясь над собою, и становясь объектом насмешки, эти люди вызывают и уважение, и симпатию, больше того — любовь. Ибо близость традиции делает их чем-то большим, нежели они есть, дает опору, причащает космосу бытия.

Вот коренной сдвиг в самосознании Фолкнера как художника. Его уже не просто индивидуальные судьбы интересуют: в самом характере, жесте, поступке, слове отражается свет самого бытия. Иными словами, писатель творит эпос.

В "Солдатской награде" Чарльзтаун, едва возникнув, тут же и растворился в сумрачных переживаниях персонажей. Назвавшись Джефферсоном, тот же городок и окрестности его обрели несокрушимую материальную вещественность. Бродя вместе с обитателями по здешним местам, останавливаясь у домов и магазинов, заглядывая в кабачки, карабкаясь по склонам хол-

мов, вдыхая пряные запахи знойного полдня, прислушиваясь к сонному жужжанию пчел, следуя за собаками, взявшими лисий след, наблюдая монотонные движения пахарей, отыскивая ночью по горящим огонькам-глазкам опоссумов, притаившихся на дереве, мы постепенно начинаем ощущать, как вся эта примелькавшаяся повседневность складывается в самую жизнь, совершенно независимую от побуждений тех существ, которые попадают на ее дорогах. Конечно, она и к людям равнодушна, если только, поднявшись над мелким эгоизмом, они примут высший порядок. Иногда Фолкнеру замечательно удается показать это единство. Попав в дом Маккалемов, увидев над головой морозное небо, различив в полутьме то, что раньше никогда не замечал: штабель дров, бочонок с водой, плуг — нехитрую фермерскую утварь, — даже молодой Баярд испытал неожиданно ощущение непривычного, хотя в любой момент и готового рухнуть покоя — "кровь его согрелась, тело перестало дрожать".

Но голос писателя еще до конца не окреп, иногда он срыгается; словно ни себе, ни нам не доверяя, автор резким и потому особенно заметным усилием обрывает ровный ход повествования и с грохотом, точно гвозди в стену, начинает вбивать ударения.

"Какому-нибудь Гомеру хлопковых полей следовало бы сложить сагу про мула и его роль в жизни Юга. Именно он, больше чем какой-либо иной одушевленный или неодушевленный предмет, благодаря полному равнодушию к окружающей жизни, которая сокрушала сердца мужчин, и злобной, но терпеливой озабоченности сегодняшним днем, сохранил неизменную верность этой земле, когда все остальное дрогнуло под натиском безжалостной колесницы обстоятельств; именно он вызволил поверженный Юг из-под железной пяты Реконструкции и снова преподавал ему урок гордости через смирение и мужество, через преодоление невзгод; именно он совершил почти невозможное в безнадежной борьбе с неизмеримо превосходящими силами благодаря одному только мстительному долготерпению", — долго звучит еще, не снижая тона, эта возвышенная ода бессловесному труженику. Сама по себе она хороша, и все-таки этот мул-статуя, мул-символ не так убедителен, как проплывающие медленно перед глазами живые мулы, которых не может сбить с дороги ничто, даже врезающийся в них на полной скорости автомобиль.

Точно так же время, застывшее в фигурах стариков и старух, отчетливее и достовернее в своей пластике, чем тот образ метафизического Времени, который Фолкнер хочет выстроить поверх его бранных воплощений: "Сарторисы презрели Время, но Время им не мстило, ибо оно долговечнее Сарторисов. А возможно, даже и не подозревает об их существовании". Положим,

и такие пассажи не случайны, скоро, очень скоро Фолкнер к ним вернется, глубоко задумается о природе Времени и его отношениях к людям, и вообще этот феномен займет едва ли не центральное место в его художественном мире. Но в "Сарторисе" риторика не всегда находит опору в реальности.

Только приступая к чтению романа, мы заметили, что повествование чревато драмою встречи настоящего с прошлым. Пока этого, честно говоря, не видно: жизнь в Джефферсоне протекает более или менее идиллически, все здесь — и черные, и белые, и богатые, и бедные — одна семья, и если что случается с ее членами, то это только неудача на охоте, или бородавка на щеке, или невинные проделки, вроде той, что позволил себе Саймон, присвоив приходскую сотню долларов, а после заставив старого Баярда заплатить долг. Разве можно всерьез воспринять гневные тирады, которыми раздражается тетя Дженни по адресу Сарторисов, кляня их безрассудство или дремучее невежество? Разве вызывает хоть сколько-нибудь глубокое сострадание Нарцисса — молодая вдова, у которой муж погиб, не дождавшись рождения сына? Ничуть не вызывает, ибо и сама она проходит сквозь трагедию, словно и не заметив ее, и понятно, почему не заметив, — теперь и она приобщена к Сарторисам, а тут уж само имя — охранная грамота.

И все-таки не напрасно в самом же начале повествования сказано, что старый Баярд и Билл Фолз вмурованы в мертвую эру. Что это такое? А это и есть настоящее. Его можно презирать, ненавидеть, отворачиваться от него, и все же настагает оно джефферсонцев, не давая забыть о себе. Может, например, принять облик — вспомним его — Байрона Сноупса: все окружающее ему чуждо, в жизни он знает один лишь интерес наживы, обман, низость — вот его черты и вот его оружие. Впрочем, с этой угрозой Джефферсон справляется легко, не приложив, собственно, к тому никаких усилий: как появляется Сноупс в городке незаметно, так и уходит бледной тенью, несолоно хлебавши, оставив за собою лишь разбитое стекло и смятую клумбу, на которую свалился, удирая из дома Нарциссы (месяцами он анонимно терроризировал ее письмами — похотливыми признаниями, а теперь решил выкрасть вещественное доказательство или то, что могло таковым стать).

А вот другая опасность — и впрямь опасность, тем более грозная, что имени своего не выдает, в конкретной форме не воплощается. Это — сама история, скрытый ее ход, разрушающий привычные связи, сложившиеся в мире Сарторисов.

Вернемся ненадолго к молодому Баярду. Зачем столь яростно стремится он к смерти? Мы уже ответили, вернее, сам он ответил на этот вопрос: чтобы расплатиться таким образом за смерть брата, в которой он невинно повинен. Но есть и иная причина, более основательная, неизмеримо более страшная.

И Баярд тайно ее знает, только знания своего никак не выдает. Вот она: сама эпоха Сарторисов на исходе, собственно, уже кончилась, и ее не возвратишь никакой силой памяти, никакой символической глухотой. Самоубийство молодого человека — а ведь это, разумеется, самоубийство — есть непреложное свидетельство перелома времен, наступления той самой мертвой эры, в которой Сарторисам места нет.

Скорость — вот единственное материальное воплощение, знак агрессии нового времени, коего естественным врагом становится легенда. Между прошлым и настоящим — полоса несовместимости, она закрепляется в стиле, в самом звучании слов, в самом их подборе. Автомобиль подобен свирепому шторму, все сметающему на своем пути, — столь же безжалостны были штормы, описанные Джозефом Конрадом, они атаковали человека как личного врага, старались скрутить члены, вырвать душу. Может, изображая сильными ударами пера "немыслимую ленту дороги", бешеный вихрь пыли, Фолкнер сознательно воспроизводил ритмы своего близкого предшественника в литературе. А легенда пребывает в совершенно иной повествовательной стихии: дом Сарторисов, построенный далекими предками, "был тих и безмятежно спокоен... лестница с белыми балясинами, устланная красным ковром, изящной дугой поднималась во мглу... где царила лишь изредка нарушаемая атмосфера торжественного величия".

Иное дело, что Фолкнер, наметив эту трагическую тему противостояния прочного быта исторического прошлого и безытичности настоящего, не довел ее до кульминации, остановился даже не на полпути — в самом начале.

Представление об исчерпанности времени и человека было ему глубоко чуждо, даже и тогда чуждо, когда владело умами, когда не только интеллектуалы зачитывались шпенглеровским "Закатом Европы" и не только профессиональные прорицатели ожидали близкого наступления апокалипсиса. А в дальнейшем Фолкнер только тем и занимался, что укреплял в себе и других веру в бессмертие человека. "Человек тверд, — говорил он, — ничто, ничто — ни война, ни горе, ни трагедия, ни отчаяние не могут длиться столь же бесконечно, сколь длится он; человек восторгается над всеми своими страданиями, если только приложит к тому усилие, сделает попытку поверить в человека и в надежду — не будет просто искать костыли, на которые можно опереться, но сам твердо станет на собственные ноги".

Но эти гордые слова — итог пути художника, который уже измерил не только природную стойкость и величие человека, но также слабость его и ничтожество, изобразил традицию не только как воплощение благородства и чести, но и как бремя, уничтожающее слабых и гнущее, хоть и не сгибающее, сильных.

А пока всего этого сложного переплетения нет, пока традиция как раз и выступает в роли "костылей", пока ей не только себя не дано испытать, но даже и с "мертвой эрой" всерьез не дано сразиться.

Гибель молодого Баярда двумысленна. Отчасти она действительно символизирует конец старого порядка. Но можно ее истолковать и в том смысле, что юноша погиб именно потому, что не доверился традиции, усомнился в ценностях прошлого, вышел за границы круга, шагнув в "беззвучную пустоту".

Что же касается смерти деда, то она и вовсе иллюзорна — он просто слился навсегда с воздухом еще не названной по имени Йокнапатофы, вернулся в ту землю, что его породила. Недаром, перестав дышать, он даже позы не переменил — "по-прежнему сидел, слегка наклонив голову и держась рукой за дверцу". Потрясения эта смерть не вызывает, тем более что тут же она балансируется новым рождением — на свет является очередной Сарторис — сын Нарциссы, которому, может быть, суждено продолжить род.

Завершается роман на ноте высокого покоя, щедро обволакивающего все времена, все поколения: "Нарцисса продолжала играть... Потом она обернулась и, не поднимая рук от клавиш, улыбнулась тете Дженни — спокойно, задумчиво, с ласковой отчужденностью. За аккуратно причесанной поблекшей головой мисс Дженни недвижно висели коричневые шторы, а за ними, словно тихий сиреневый сон, стояла вечерняя полутьма, приемная мать мира и покоя". В этой финальной фразе все рассчитано. Недаром обрывается она почти буквальной перекличкой с Китсом, чья "Ода греческой вазе" начинается в точном переводе так: "О ты, нетронутая дева тишины, / приемная дочь молчания и медленного времени". Фолкнер не просто восхищался поэтическим совершенством этого стихотворения, включая в тексты книг очевидные или скрытые из него цитаты, — он видел в нем воплощение мирового равновесия и торжествующей веры в сохранность красоты.

Итак, после долгого блуждания по разным издательствам, переменив название, а во многом и содержание, книга наконец увидела свет. Как встретили ее? На Юге — довольно сдержанно. Наиболее благожелательной была, пожалуй, рецензия поэта и критика Доналда Дэвидсона. Он писал, что "как стилист и проницательный наблюдатель человеческих нравов" Фолкнер "стоит наравне с лучшими американскими романистами, уступая, быть может, лишь трем или четырем". Однако далее следовали оговорки, смысл которых клонился к тому, что автор не нашел еще темы или характера, которые позволили бы его таланту развернуться в полную мощь. Вряд ли Фолкнера, ожидавшего от нового романа столь многого, порадовал этот отзыв. Впрочем, поначалу он мог утешать себя провинциаль-

ностью местных литературных вкусов и нравов. «Я живу, — писал он в издательство, опубликовавшее "Сарториса", — в атмосфере, где печатное слово существует разве что в самой примитивной форме. В здешних книжных лавках не найти ничего, кроме журналов, где на обложках изображены либо девицы в нижнем белье, либо гангстеры, палящие друг в друга из пистолетов; то же самое относится и к газетам... Совершенно не представляю себе, как можно было бы организовать в наших краях продажу "Сарториса".

Правда, есть тут один аптекарь, который торгует и книгами, но любое печатное издание, в котором нет иллюстраций и которое стоит дороже 50 центов, по здешним понятиям и впрямь — лекарственное снадобье; так что этот человек мог бы рискнуть лишь из симпатии ко мне... Это славный парень. Словом, если бы Вы могли предоставить ему льготные условия, он, пожалуй, продал бы экземпляр-другой, в конце концов, местный люд знает, что я "сочинитель книг"».

Но и культурная метрополия не обнаружила особого интереса к роману. Тираж, весьма невеликий (1998 экземпляров), распродавался с трудом, так что обеспокоенным издателям пришлось даже попросить автора выступить в качестве собственного агента на Юге (цитированное письмо и есть ответ на эту необычную просьбу). И рецензенты тоже откликались скептически. Смущали композиционные неувязки, вялость действия, но более всего — фигура молодого Баярда, в котором все дружно увидели главного героя. Несколько лет спустя один критик достаточно четко выразил преобладающее ощущение первых читателей "Сарториса": "Молодой Баярд слишком часто предстает как духовно неразвитый романтик, подверженный разного рода неврозам; он чрезмерно поглощен собою, он лишен тех существенных свойств, которые позволили бы ему стать истинным представителем Сарторисова рода, тем более — выразителем исканий современного человека".

Разумеется, Фолкнера такая реакция обескуражила, особенно на фоне критического успеха первых двух романов, о которых теперь он и вспоминать не хотел. Но мы сейчас не будем заниматься оскорбленными авторскими чувствами. Заслужил ли "Сарторис" общественное равнодушие — вот вопрос.

Легче всего сказать — современники, как это часто бывает, писателя не поняли, и лишь время все расставило по местам, отведя "Сарторису" достойное место.

Во многом это действительно так, о том у нас уже шла бегло речь.

Вообразим, что роман написан не в 1929 году, а, скажем, тридцать лет спустя, в эпоху научно-технической революции и разного рода взрывов, в том числе ядерных. Во времена, когда бесконтрольный прогресс науки и техники породил

невиданный по своим масштабам экологический кризис, так что не только профессионалы-ученые, но и писатели, а может быть в первую очередь писатели, подняли голос в защиту исчезающей на глазах природы. Во времена, когда во всем мире, хоть и в разных формах, развилась та литература, которую у нас называли деревенской. Вообразим все это — и признаем, что на первый из романов йокнапатофского цикла время действительно поработало, и поработало неплохо. Не будет преувеличением сказать, что Фолкнер угадал многое из того, что выдвинулось впоследствии в центр общественного сознания, в том числе сознания художественного.

Сейчас мы и впрямь читаем "Сарториса" не теми глазами, какими читали его в момент появления, сейчас, может быть, мы задумаемся, прежде чем назвать "незрелого романтика" Баярда главным героем книги.

Пережив в годы первой мировой войны тяжелейшее потрясение основ, человечество, его философы, его писатели инстинктивно отвернулись от прошлого — все в нем показалось обманом и непристойной фальшью. Все лучшие свои силы литература бросила на то, чтобы лишить современников иллюзий, с необыкновенным упорством она занималась разрушением кумиров и мифов или того, что мифами в ту пору казалось. Иные, как Джойс, подводили нерадостный итог тысячелетней цивилизации, другие верили, что расчищают место для строительства нового мира. Сегодня положение изменилось. Столкнувшись с угрозой тотального уничтожения, человеческий дух испытывает особо настоятельную потребность в прочных, непреходящих опорах самозащиты. Возрождается доверие и уважение к ценностям, казалось, безнадежно скомпрометированным или просто забытым. Например, к тому, что называют малой родиной — очагу, домашним преданиям, отеческим гробам. Остро осознается потребность, как сказал бы Д.С.Лихачев, в духовной оседлости. Это возвышающее и благодетельное чувство, это нравственная опора, помогающая выстоять на ветрах времени, сохранить достоинство, не затеряться, утратив выражение лица, в мировом пространстве.

Однако же в естественном пристрастии к "своему", "особенному" могут таиться и немалые опасности. Легко впасть в провинциализм, ограничивая мир околлицей, все примеряя к себе, утрачивая способность всечеловеческого видения, а может, не считая нужным ее в себе воспитывать. Еще хуже, когда местный патриотизм оборачивается высокомерием, эгоистическим желанием непременно выделиться. История нынешнего столетия особенно красноречиво показала, какую кровавую цену приходится платить за подобного рода эгоизм.

Какое, однако, отношение все это имеет к Фолкнеру и его роману, который теперь наверняка называли бы "деревенским"?

На мой взгляд, самое прямое. Этот писатель едва ли не первым в литературе XX века попытался реабилитировать предание. И он же опроверг его самодостаточность, не убоившись встать на путь жесточайшей национальной самокритики.

Еще полтора столетия назад наш соотечественник Петр Яковлевич Чаадаев говорил так: "Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, преклоненной головой и запертыми устами... Мне чужд этот блаженный патриотизм, этот патриотизм лени, который приспособляется все видеть в розовом свете и носится со своими иллюзиями. Ими, к сожалению, страдают теперь у нас многие дельные умы". Разумеется, Фолкнер этих слов не читал, да и вообще об авторе их никогда не слышал. Но сама мысль была ему кровно близка. Собственно, на протяжении всей жизни этот окраинный человек сознательно вырабатывал, как сейчас сказали бы, планетарное мышление, освобождаясь от нерассуждающей любви к своим Сарторисам и Компсонам. И немало пришлось претерпеть ему от патриотически настроенных земляков...

Давалось это — и трезвость, и, особенно, широта взгляда — нелегко. В "Сарторисе" автор предпринимает, как мы видели, некоторые попытки прорваться к дальним, за пределами дома лежащим истинам. Но выглядят эти попытки робко и неубедительно.

Пройдут годы, и писатель снова обратится к клану Сарторисов, оживит застывшего ныне в мраморной неподвижности главу семьи, вернется в те времена, когда нынешнему старому Баярду было только четырнадцать. И тогда обнаружится, что прошлое, замурованное сейчас в спасительной глухоте, вовсе не так безоблачно и безгрешно, каким, может, кажется издали. Станет понятно, что не только с новыми временами Сарторисы вступили в непримиримую тяжбу — зерно гибели проросло внутри самого рода. Это мы увидим, читая роман "Непобежденные". А пока Фолкнер об этом только смутно догадывается. Слишком тесно привязан он к своим героям-землякам. В лучшем случае — легкая ирония, добродушная насмешка, которой не победить ни сострадания, ни бесконечной любви к этим симпатичным чудакам — хранителям славы, чести, достоинства.

Читая "Сарториса", думаешь и о том, что чувство ответственности и благотворной связи с истоками, случается, ослабляет другое, тоже необходимое человеческое свойство — готовность к переменам. Не то безоглядное поклонение всему новому, которое заставляет предавать забвению любое прошлое, но ясное, при всем своем неизбежном драматизме, осознание неизбежности прогресса. Оно тоже давалось Фолкнеру с необыкновенным трудом, так что даже самым проницательным читателям порою казалось, что идет он по дороге жизни, повернув голову назад, в прошлое. "Я против идеи возврата к природе. Если раз-

вие остановится, то человечество погибнет. Мы должны идти вперед и нести с собою все бремя наших ошибок и заблуждений и затем исправлять их; мы не должны возвращаться к состоянию идиллического покоя, при котором мечта заставляет поверить, будто мы счастливы и свободны от бед и прегрешений", — так говорил писатель в конце жизни, и слова его не звучали риторикой, за ними стоял опыт тяжелой душевной работы и протяженного творческого опыта. Но сейчас-то он был только в начале пути, и прошлое, сохранившееся в строгой красоте Сарторисова особняка, в безмятежности городской жизни, во все еще зеленеющих и полных дичи лесах, и впрямь сливается с мечтой, которой хочется верить в свою осуществимость.

Вот как случилось. Обнаружив после долгих блужданий верную дорогу и уж не собираясь сходить с нее, писатель вместо того, чтобы вздохнуть наконец с облегчением, увидел, как мало еще, в сущности, сделано. Он мог, отчасти по праву, сетовать на недомыслие современников, прошедших, по существу, мимо "Сарториса". Но себя-то не обманешь: роман не получился, вернее, не получился таким, каким должен был получиться. Не стал, как предполагалось, Книгой. И не в том дело, что композиция не заладилась, что иные сюжетные линии так и остались не доведенными до конца. Это все дело техники, мастерства. А предстояло решить задачи куда более трудные. Надо было сделать малое великим, надо было, не уходя из дому, стать своим не только для близких, но и для далеких, для тех, кто всех этих Сарторисов и Маккалемов не знает и, может, знать не хочет. Надо было превратить истекающее, истекшее время старого Юга, а также ненаступившее время послевоенной Реконструкции во время, измеряемое категориями вечности. Но так, чтобы оно опять-таки осталось здешним, узнаваемым временем.

На занятиях в Виргинском университете Фолкнер сказал, как о чем-то само собою разумевшемся: "Человеческие истины универсальны, то есть независимо от того, родился человек черным, белым, краснокожим или желтым, у него одни и те же стремления, заблуждения и победы. В любом случае он борется с собой, другими людьми, средой. И в этом смысле не существует региональных писателей, просто писатель использует материал, с которым лучше всего знаком, потому что это избавляет его от необходимости заниматься какими-то специальными изысканиями".

"Не существует региональных писателей" — как бы не так, сколько угодно. Если бы Фолкнер в свое время прилежнее занимался в университете, он наверняка столкнулся бы со школой "местного колорита" в собственной, родной американской литературе, с направлением, которое — было это в последней трети XIX века — программно ставило задачи воссоздания местных нравов, природы, обычаев. А если бы Фолкнер вниматель-

нее следил за тем, что происходит вокруг, то непременно обнаружил бы, что земляки — "беглецы", затем "аграрии" — призывают к тому же, только регион другой. Далее — как это понять: "...просто... использует материал". Брет Гарт превосходно знал людей Дикого Запада и мастерски изображал их. Ну и что из этого? Мы с удовольствием перелистываем его новеллы о старателях, мы смеемся его грубоватым шуткам, но это в общем-то читиво, завлекательная литература — потому как раз, что одаренному беллетристу совершенно не было дела до "универсальных истин". Эжен Сю скорее всего знал Париж лучше, чем знал его Бальзак. Но Растиньяк с нами, а кто вот так, с ходу, вспомнит хоть одного персонажа "Парижских тайн"?

Нет, ничто само не приходит. До универсальных истин предстояло дорабатываться, новые, обширные территории человеческого духа — осваивать.



ГЛАВА V САМОЕ ЛУЧШЕЕ ПОРАЖЕНИЕ

Из переписки 1928—1929 годов явствует, что, еще переделявая "Флаги в пыли" в "Сарториса", Фолкнер полностью ушел в работу над новой книгой. "Сумерки" — так озаглавил он рукопись, начатую, судя по всему, в конце зимы или ранней весной 1928 года и задуманную в форме короткого, страниц на десять, рассказа. Получился роман, известный миру под названием "Шум и ярость".

На "Флаги в пыли" автор возлагал огромные надежды. От новой книги в плане читательского успеха не ожидал ничего. Много лет спустя, в письме одному из редакторов издательства "Рэндом Хаус", он даже обронил привычное словцо: "Мне кажется, я писал "Шум и ярость" забавы ради. Предыдущую книгу отвергли все, к кому я обращался, так что у меня уже не осталось надежд стать читаемым автором, зарабатывать деньги сочинительством". К фолкнеровским автохарактеристикам

мы уже, надеюсь, привыкли относиться с осторожностью, так что определение "забава" нас не смутит, тем более теперь хорошо известно, что из этой "забавы" получилось. Но что верно, то верно: писал новую книгу автор, совершенно не задумываясь о перспективах издания, отдаваясь чистой воле и радости творчества. В этом смысле позднейшие воспоминания вполне согласуются с теми ощущениями, что возникли в ходе работы. В феврале 1928 года писатель сообщал Алабаме Лерой Фолкнер, младшей сестре деда, которую в семье называли "тетушка Бама": "Сочиняю совершенно жуткую книгу. Вряд ли кто-нибудь рискнет опубликовать ее в течение ближайших десяти лет. Харкурт, правда, клянется напечатать, но я ему не верю". Тут Фолкнер оказался прав, Альфред Харкурт действительно отклонил рукопись, к чему автор отнесся совершенно хладнокровно: "Я и не думал, что она может быть издана, даже не собирался ее никому предлагать. Как-то я упомянул о ней в разговоре с Хэлом, и он убедил меня показать ее. Так что, собственно, я просто дал ее почитать, скорее всего из любопытства. Жаль, что книга вам не понравилась, но не могу сказать, что я рассчитывал на что-либо другое".

Да, реакцию издателя "Сарториса" Фолкнер угадал, но в сроках сильно просчитался. Упомянутый в письме Хэл — это Харрисон Смит, один из ведущих сотрудников Харкурта, который как раз в это время решил в партнерстве с другим энтузиастом книгоиздания Джонатаном Кейпом основать собственное дело. Для начала Смит попросил бывшего патрона уступить ему рукопись "Шума и ярости". Тот с облегчением согласился, заметив, правда, что только безумцу может прийти в голову печатать такую книгу.

Но, как показало будущее, зубр ошибся, а правы оказались не скованные каноном книгопечатания и диктатом моды молодые люди. Именно этот роман выдвинул Фолкнера в число классиков мировой литературы XX века.

Правда, признание пришло не сразу, да поначалу и не дома, что для американских писателей не новость: Эдгара По открыл Бодлер, масштаб Германа Мелвилла — автора "Моби Дика" тоже впервые был осознан европейцами.

Французский перевод "Шума и ярости" (он был осуществлен в 1937 году) произвел сенсацию. На него откликнулся молодой тогда, но уже авторитетный Жан-Поль Сартр, и его статья, к которой еще предстоит обратиться, повлекла за собой, подобно камешку (нет, не камешек это был, конечно, — увесистый камень), лавину интерпретаций. К нынешнему времени роман оброс таким количеством разборов, комментариев, построчных примечаний, что в этом плане, если говорить о современной литературе, впереди остается один лишь "Улисс". Разбираться в этой необъятной критической продукции здесь, разумеется,

не место. Заметим лишь, что иные из этих толкований приближают нас к роману, другие, напротив, затемняют и без того непростой смысл, ибо авторов интересуют не столько герои, сюжет, стиль и т.д., сколько демонстрация методологии: в книге ищут подтверждение постулатов разнообразных литературоведческих школ: мифологической, фрейдистской, структуралистской и прочих. Читать всего этого Фолкнер не читал, но слышал наверняка; может, именно обвал интерпретаций и заставил сказать, что в его книгах слишком часто стараются найти больше, чем автор в них вложил. Отчасти — привычное кокетство, но в общем добрый совет всем нам: не надо слишком умничать, не надо возводить чересчур сложные мыслительные конструкции, лучше довериться тексту. Это мы и попытаемся сделать, отдавая себе отчет, что на пути встретятся немалые трудности.

«Я думаю, — вспоминал Фолкнер, — в жизни художника бывает такой период, когда он, за неимением лучшего слова, плодоносит, когда он просто созидает. Позднее кровь замедлит бег, кости отвердеют, мышцы утратят пластичность; быть может, появятся другие интересы. Но все же случается такой момент в жизни писателя, когда он работает во всю силу своего таланта, и к тому же очень быстро. Позднее эта скорость упадет, хотя талант может и не ослабеть. Но есть, есть такой момент в его жизни, несравненный момент, когда они полностью сливаются. Скорость письма и сила таланта вступают в союз, и тогда писатель... "горит"».

Огонь, продолжая авторскую метафору, вспыхнул на рубеже тридцатых, на страницах "Шума и ярости". Это был действительно перелом, даже в сравнении с "Сарторисом". Он совпал и со сдвигами в домашней жизни.

Дело в том, что Фолкнер женился-таки на Эстелл Олдхэм. Брак ее с Корнеллом Франклином получился неудачным, все чаще жена преуспевающего юриста наезжала из Гонконга, где они жили тогда, в Оксфорд и задерживалась здесь на недели и месяцы — семья фактически распалась. 29 апреля 1929 года был официально зарегистрирован развод, а два месяца спустя Эстелл обвенчалась с Фолкнером в небольшой пресвитерианской церкви близ Оксфорда.

Давняя мечта наконец осуществилась, хотя на что рассчитывал Фолкнер, сказать трудно: уже опубликованные книги доход приносили ничтожный, реальных перспектив — никаких, а ведь у жены было от первого брака двое детей, и самолюбие не должно было бы позволять согласиться на денежную помощь отца, пусть это и оговорено в соответствующих документах. Но тогда Фолкнер, кажется, ни о чем не думал, единственное, что сделано было в практическом смысле, — телеграмма Харрисону Смигу с просьбой авансировать пятьюстами долларами на медовый месяц.

Вряд ли он оставил у Эстелл приятные воспоминания. Она успела привыкнуть если не к роскоши, то к прочному достатку, к тому же сложился определенный порядок жизни с ресторанными застольями, светскими беседами, вечерними туалетами. Теперь все разом переменялось. Наряды не выцвели и не вышли из моды, но демонстрировать их было некому и негде — молодые поселились под Новым Орлеаном, в изрядно обветшавшем доме старого приятеля, детям которого Фолкнер пересказывал когда-то новеллы Вашингтона Ирвинга. И публика окружала соответствующая: симпатичные люди, но блеск заморских одеяний оценить не могут, потолковать о литературе, политике, религии тоже не могут — другое на уме. И это тем более удручало, что собственный муж сразу по приезде получил какой-то объемистый пакет и вместо того, чтобы развлекаться, запирался в кабинете и часами оттуда не выходил. А когда спускался к завтраку или обеду, то либо отмалчивался, либо отвечал настолько невпопад, что сразу было ясно — занят чем-то совершенно другим. Как вскоре выяснилось, в пакете была корректура "Шума и ярости". Читая ее, Фолкнер обнаружил, что Бен Уоссон изрядно потрудился над рукописью, стремясь упорядочить ее, приблизить к некоей норме, во всяком случае сделать более доступной для чтения — разбить на абзацы, поставить знаки препинания так, как этого требуют правила пунктуации, и т.д. Фолкнер ответил довольно сердитым письмом, смысл которого сводился к тому, что автор ценит внимание и понимает, что желают ему только добра, однако же и он кое-что в своем деле понимает, так что лучше все оставить как есть. Несколько дней спустя он снова адресуется к Бену Уоссону: тут Фолкнер сожалеет о резкости тона, но по существу от сказанного не отступает, только хочет сделать редактора союзником: "Извини за прошлое письмо, я не хотел бы показаться неблагодарным упрямым. Но, поверь, я прав. Да я, собственно, тебя ни в чем и не упрекал. Просто я обратился к тебе, потому что думал, и сейчас думаю, что ты лучше других способен понять, чего я хочу, и к тому же я знаю, что думаем мы одинаково, ведь прошлой осенью мы уже все обговаривали".

С печалью Эстелл все это, понятно, не имеет ничего общего. Что ж, нас и впрямь интересует не миссис, а мистер Фолкнер. Разумеется, он был человеком от мира сего, и давно чаемая женитьба дала ему мощный заряд душевной бодрости. Но, как выяснилось, домашние радости не всегда идут об руку с радостью творчества, особенно если пишешь не очередное сочинение, а Книгу.

Что такое писательство? В отличие от английских и немецких романтиков, в отличие от "проклятых" поэтов, в отличие от Джойса, Элиота, Томаса Манна Фолкнер на эту тему никогда

сколь-нибудь всерьез не рассуждал. Единственно, что было, — доморощенная теория творческого труда как длинной цепи "поражений". Он повторял вновь и вновь: "Лучшее в моем представлении — это поражение. Попытаться сделать то, чего сделать не можешь, даже надеяться не можешь, что получится, и все-таки попытаться, и потерпеть поражение, а потом снова попытаться. Вот это и есть для меня успех". "Я чувствую, что все, мною сделанное, далеко не так хорошо, как я хотел бы, как надеялся, — собственно, поэтому и принимаешься за очередную книгу. Если бы художник создал какую-то одну книгу и она получилась такой, какой он хотел ее видеть, он бы, наверное, переменял профессию. Но так не бывает, потому он предпринимает очередную попытку и начинает думать о своей работе как о серии поражений, то есть в каждом случае он достигает лучшего, на что способен, но ничто из сделанного не совершенно, а все, что ниже совершенства, — поражение". "Быть может, это даже хорошо, что мы обречены на поражение, ибо, пока претерпеваем его, пока кровь течет по жилам, нам суждено делать новые попытки; когда же мы осуществим мечту, завершим форму, достигнем пика совершенства, останется лишь одно: переступить черту, покончить жизнь самоубийством".

В кругу фолкнеровских "поражений" роман "Шум и ярость" был поражением любимым. Потому что, вспоминает он, "с этой книгой я больше всего мучился, больше всего над ней работал и продолжал работать, даже когда понял, что все равно ничего не выйдет. Мое отношение к ней, должно быть, похоже на чувство, которое испытывает мать к своему самому несчастному ребенку. Другие книги было легче написать, и в каком-то отношении они лучше, но ни к одной из них я не испытываю чувств, которые вызывает "Шум и ярость". Это мое самое прекрасное, самое блистательное поражение". И еще: "Я из всех сил стремился сосредоточить весь свой жизненный опыт в произведении размером с булавочную головку, а именно это, как я пытался уже объяснить, движет художником".

Все верно, эта книга так и не осталась у Фолкнера позади, постоянно была рядом. Роман уже вышел и разошелся, а писатель пять лет спустя — чего не делал ни прежде, ни потом — сочиняет к нему предисловие, даже два варианта предисловия, объясняя замысел, рассказывая историю создания. А много позже пишет к роману "Приложение", опять-таки, хотя по-новому, растолковывая суть характеров героев и даже рассказывая, что произошло с некоторыми из них позже, за пределами истории, вошедшей в книгу. Когда обнаружилось, что между текстом и "Приложением" есть некоторые несоответствия, Фолкнер — в письме к Малкольму Каули — заметил: "Пусть. Пусть остаются эти несоответствия. Может быть, стоит только

немного расширить предисловие, сказав в конце что-нибудь в таком роде: возникшие несоответствия доказывают, что в глазах автора эта книга и пятнадцать лет спустя остается живой, и, оставаясь живой, она растет, изменяется; что "Приложение" было написано на том же подъеме духа, на каком был написан и роман; что, собственно, не "Приложение" лишено последовательности, а сама книга. То есть что в тридцать лет автор не знал людей так, как он знает их сейчас, когда ему сорок пять".

А как же эти мучения, эту непрекращающуюся работу над книгой согласовать с тем чувством необыкновенного подъема, легкости, какое испытывал Фолкнер, сочиняя ее? Впрочем, тут не обязательно должно быть противоречие.

Как-то Фолкнера спросили, нравится ли ему "Американская трагедия". Он ответил: "Я бы не сказал, что это очень хорошая книга. Мне кажется, Драйзер точно знал, что ему нужно, но выразить это затруднялся и находил в том мало удовольствия; у него были идеи, я не имею в виду идеи политические, — и он знал, что хочет сказать людям: "Вот вы какие". То есть он писал не ради удовольствия, ради развлечения, ему все это было ужасно трудно... У Драйзера, я думаю, один вид чистого листа бумаги вызывал отвращение".

С Фолкнером можно не соглашаться, я, например, совершенно не согласен. Да и сам он не всегда был столь суров к Драйзеру, как-то даже назвал его старшим братом Шервуда Андерсона — "отца моего писательского поколения". То есть Драйзер Фолкнеру — кровный родственник, дядя, так сказать. Но речь не о мере справедливости в оценках, гораздо важнее и интереснее другое. Творчество — изнурительная работа, "99% дисциплины, 99% труда", но также — игра, если угодно, и впрямь забава. В этом смысле новатор Фолкнер выступает чистейшим традиционалистом, которому совершенно не по душе развившееся в XX веке представление о специфически понятой "сознательности" творчества. Среди его предшественников, например, Лермонтов: автору, говорится во вступлении к "Герою нашего времени", "просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает". Или — Гете, на которого, в свою очередь, ссылается Томас Манн. В одном из его писем можно прочесть: «Тяжелая жизнь? Я художник, то есть человек, который развлекается, — не надо по этому поводу напускать на себя торжественный вид. Правда... все дело в уровне развлечения: чем он выше, тем больше поглощает тебя это занятие. В искусстве имеешь дело с абсолютным, а это тебе не игрушка, но никогда не забуду нетерпеливых слов Гете: "Когда занимаешься искусством, о страдании не может быть и речи"».

Фолкнер словно продолжает речь, начатую другими. Все в том же предисловии к роману сильно звучит чистая лириче-

ская нота: "Четкое и осязаемое, но зыбко уходящее от передачи словом чувство, которое мне давала работа над первым разделом "Шума и ярости", тот восторг, та пылкая, радостная вера и предвкушение удивительных, внезапных и нетронутых вещей, которые наверняка таятся в чистом листе бумаги, когда прикасаешься к нему пером, — чувство это не вернется. Начинаю я очередную рукопись без неохоты, кончаю с холодным удовлетворением, какое бывает от дела трудного и хорошо выполненного, — и так будет, покуда смогу выполнять его хорошо. Но то, прежнее, чувство не вернется. Никогда уж мне его не испытать". Мы увидим еще, что и десять, и двадцать, и тридцать лет спустя Фолкнер будет говорить нечто подобное. Роман "Шум и ярость" навсегда остался для него вещью эталонной — не в смысле мастерства, а в плане непосредственности творческого переживания.

В сознании автора персонажи "Шума и ярости" — живые люди, он вместе с ними страдает и порой, очень редко, смеется, трагически влюбляется, играет в гольф, предается высоким философским раздумьям, сходит с ума и даже кончает жизнь самоубийством. Словом, все время ощущает их не книжное присутствие в собственной жизни.

Послушайте:

"Негритянка Дилси — очень хороший человек, она храбрая, мужественная, щедрая, добрая и честная. Она гораздо храбрее, честнее и щедрее меня".

"Кэдди — моя любимица, для меня она навсегда останется прекрасной".

"Единственное чувство, которое вызывает Бенджи, — это горе и жалость, но не по отношению к нему, а по отношению ко всем людям".

"Джейсон спокойно мог разобрать на бревна особняк времен Георгов и потом быстренько распродать их на постройку охотничьих домиков".

«У Квентина "больное" зрение... возможно, он вообще ничего ясно не видит... Квентин по-прежнему вопрошает бога: "Почему это случилось?"»

Тут собраны воедино фолкнеровские отзывы о персонажах. Но разве о вымышленных лицах так говорят? Нет, конечно. Так говорят о людях, с которыми давно и коротко знакомы.

Действительно, те несколько месяцев, в течение которых был написан роман, стали лишь временем завершения проекта, возникшего довольно давно, но долго не находившего соответствующей формы. Один из фолкнеровских знакомых вспоминает, что еще в Париже, осенью 1925 года, тот дал прочитать ему небольшой набросок, в котором рассказывалось о девочке и ее братьях. По его мнению, это был первый подступ к будущему роману. Вполне вероятно, во всяком случае, три года спустя

Фолкнер вернулся к этим безымянным пока персонажам и попытался, по собственным словам, сочинить рассказ "без сюжета: просто ребятишек выставляют за дверь, потому что они еще слишком малы, чтобы знать, что произошло, но, играя в свои детские игры, они случайно узнают это, даже не узнают, а видят скорбную церемонию выноса тела..." Потом он немного переменял заставку: девочка в запачканных штанишках влезает на грушевое дерево, чтобы все-таки посмотреть, что происходит в доме, а у подножья с нетерпением ожидают ее рассказа братья и негритята — дети слуг. Но это все еще была новелла, а уже чувствовалось, что в случайном эпизоде заключено нечто большее, то, что в малую форму решительно не уместится, какая-то тайна, в которой скрыта не только судьба этих детей или одной семьи, но, может быть, смысл мироздания, трагедия жизни и смерти. Нужна была, следовательно, верная точка обозрения, неожиданный взгляд, который, натываясь на твердую оболочку вещей, словно не замечает преграды и сразу проникает в глубину. Детское, не обремененное опытом и условностями сознание дает в этом смысле большие преимущества, поэтому автор от первоначального образа, картинки, ситуации — как ни назови — отказываться не хотел. И все же этого было недостаточно. Тогда, говорит он, "мне пришло в голову, что из слепой самопоглощенности неведения, какое свойственно детям, можно извлечь гораздо больше, если сделать одного из них подлинно невинным, то есть идиотом".

Всякому понятно, какой огромной трудности задачу поставил перед собою Фолкнер. Он говорил, правда, что всю жизнь пересказывает "одну и ту же историю — историю о себе и мире". И другие, особенно близкие, тоже подтверждали это. Младший брат писателя вспоминал: "Я не знаю никого, кто столь же тесно объединял себя со своими писаниями, как Билл. Иногда даже нельзя сказать, кто есть кто, где Билл, а где персонаж. Но это и не нужно, потому что всегда знаешь, что эти двое — на самом деле один". Но тут все-таки случай особый. Безумие — это немота, и, следовательно, "за" героя должен говорить автор, но так, чтобы не разрушить бессвязности речи. И так, чтобы в невнятном бормотанье обнаружился смысл — страшный, конечно, но смысл. Одной лишь технической выучки для этого мало.

Вернемся, однако, к авторскому рассказу о романе.

"Я просто начал писать о том, как дети брызгаются в ручье и сестра упала и промокла, а младший из братьев, сидя на берегу, заплакал, решив, что ее обидели, одолели, или, возможно, надеясь, что она бросит все и прибежит к нему, своему любимчику, утешить и успокоить. И когда она, забыв о водном сражении, прибежала и нагнулась, вся мокрая, к нему, повесть, рассказанная этим меньшим братом... обозначилась, обрисовалась разом.

Я увидел, что мирное поблескивание ручья должно обратиться в суровый, мрачный поток времени и этот поток унесет сестру, оторвет ее от брата, так что она уже не сможет возвратиться и утешить; но разлука еще не все, далеко не все. Девочке суждены позор и стыд. А Бенджи никогда не должен вырасти из этого мгновения — для него познание должно и начаться и завершиться этой запыхавшейся, неистовой, склонившейся к нему мокрой фигуркой, от которой пахнет деревьями. Никогда не должен Бенджи вырасти, чтобы скорбь утраты не могла быть сдобрена пониманием и, значит, облегчена, как у Джейсона облегчена она яростью, а у Квентина — забвением.

Я увидел, что детей услали на луг, чтобы не было их дома во время бабушкиных похорон, и нужно это для того, чтобы Кэдди полезла на грушу взглянуть через окно на похороны, а трое братьев и дети-негры смотрели бы с земли на ее испачканные сзади илом штанишки (хотя символику загрязненной одежды я осмыслил не разом); ведь и тут проявилась благородная отвага, с которой Кэдди будет впоследствии претерпевать свой позор, а Квентин и Джейсон вынести не смогут — первый найдет спасение в самоубийстве, второй — в мстительной ярости, и эта ярость заставит его отнимать у незаконнорожденной племянницы те гроши, что будет посылать ей мать, Кэдди. Мне забрезжило уже и то, как Дилси вечером, сняв с Кэдди штанишки, трет ими голый задик обреченной девочки, очищая замаранное тело замаранной же одеждой, и загрязнение это знаменует и предсказывает будущий позор, и Дилси словно видит мрачное будущее и свою роль в нем — роль хранительницы рушащегося семейного очага Компсонов”.

Это, разумеется, не просто воспоминание о том, как начинался и сочинялся роман, — это не потускневшее от времени переживание событий и судеб. Автор словно бы в очередной раз переписывает любимую книгу. Но, переписывая, невольно, может быть, упорядочивает несколько историю, кое-что опускает, а что-то, наоборот, доводит до завершенности, до полной ясности, так, чтобы туман рассеялся окончательно и все стало по своим местам.

Ни об одном другом из своих романов не рассуждал Фолкнер столь пространно и столь вдохновенно. И пожалуй, не просто потому, что это его любимая книга.

Ведь читать ее трудно, действительно трудно, живые в представлении автора люди к нам пробиваются мучительно и неохотно. Вернее, это мы к ним пробиваемся. Хорошо, конечно, что есть позднейшие авторские пояснения, хорошо, что есть “Приложение” с его генеалогической таблицей компсоновского семейства — с 1699 года по 1945-й. И даже критические комментарии, где истолковано все — и символика испачканных штанишек, и самоубийство, и безумие, и многое другое, даже

го, чего нет, — небесполезны. Но что это за литература, которая нуждается в такого рода подпорках? Нет, поблагодарив за помощь, последуем все же совету, который сам же автор-комментатор дал одной читательнице, пожаловавшейся, что не поняла роман после троекратного перечитывания: "Прочитайте в четвертый" (то же самое, между прочим, сказал он в раздражении жене, скукавшей над "Улиссом" и так ничего в нем и не понявшей: попробуй начать сначала).

О чем "Шум и ярость", что за люди проходят перед нами? Даже на эти простейшие вопросы, которые позволительно адресовать любой книге, ответишь не вдруг.

Фолкнер восхищался литературой прошлого — Бальзаком, Толстым, Достоевским. Но у Бальзака действительно есть первая страница: он сразу, у самых истоков "Человеческой комедии", изображает пансион госпожи Воке, представляет его обитателей: папаша Горио, молодой Растиньяк, Вотрен и другие. И у Толстого, в "Войне и мире", в салоне Анны Павловны Шерер собираются гости, и среди них будущие главные герои. И у Достоевского: "Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тридцать лет назад и о которой сообщу в своем месте".

Словом — классический порядок.

Он отчасти сохранился и в литературе XX века, даже Джойс, этот неистовый реформатор прозы, начинает "Улисса" представлением ключевой фигуры романа — школьного учителя и поэта Стивена Дедалуса.

А на читателя "Шума и ярости" сразу же обрушивается грохочущий словесный поток, он ни на секунду не задерживается, тащит за собой, пытаешься хоть за что-нибудь — за лицо, за деталь — уцепиться — не получается. Кто-то, мы еще не знаем его имени, ведет рассказ: "Через забор, в просветы густых завитков, мне видно..." — но, едва начав, вдруг заходится плачем-мычанием. Оказывается, услышал слово "кэдди". Но почему это слово, которым в Америке называют мальчиков, подающих клюшки для гольфа, отдается такой болью? Почему все так волнуются из-за какого-то луга, который пришлось продать? Почему обыкновенный, почти комический эпизод — негр по кличке Ти-Пи напился саспрелевой водки и не на шутку по этому поводу разгулялся — вызывает такой надрыв у окружающих? Можно понять, что скучная равнина, расстилающаяся вокруг студенческого городка в Кэмбридже, на Северо-Востоке, заставляет одного из героев вспомнить изобильную природу, в которую погружаешься дома, на Юге: "...бывало, выйдешь — и точно окунешься

В тихое и яростное плодородие, все утешающее, как хлеб — голод. Сплошным щедрым потоком вокруг тебя, не скряжничая, не трясясь над каждым жалким камушком. А здесь зелени отпущено деревьям как будто ровно настолько, чтобы хватало с грехом пополам для прогулок, и даже лазурь дали — не наша фантастическая синева". Нам как будто вложили нить в руку, но немедленно она обрывается, и ни с того ни с сего ввергают нас в бездну боли и смутных порывов души: "...что кость придется ломать заново и внутри у меня что-то Ох Ох Ох и в пот ударило..." В чем дело? о чем речь?

Ничего не понятно. Фразы, презирая знаки препинания, обрываются посередине, чтобы возобновиться через десять, а то и сто страниц, предметы, едва успев обрести хоть какую-то четкость, тут же вновь расплываются, теряют контур, все время происходят скачки во времени и пространстве. Какие-то указания нам, правда, даны — тут же, в книге, даны, — точно обозначены даты действия каждого из четырех разделов: 7 апреля 1928 года, 2 июня 1910-го, 6 апреля 1928-го, 8 апреля того же 1928-го. Только и это, извините, чистейшее надувательство, потому что седьмое, положим, апреля включает в себя события, случившиеся и гораздо раньше, и гораздо позднее.

Так есть во всем этом хоть какой-нибудь смысл или смысла нет, и искать его не надо, и перед нами впрямь лишь развернули устрашающую шекспировскую метафору: "Жизнь... это повесть, которую пересказал дурак..."

Соглашаться с этим почему-то не хочется. К тому же подступаемся мы к "Шуму и ярости" не в неведении. Можно не знать ни строки из той необъятной критической литературы, что посвящена роману, но слышать-то мы слышали, что это замечательное произведение, одна из вершин романа XX века. Так что же — нам просто в течение долгого времени морочат голову или?.. Можно, конечно, вновь по-иждивенчески обратиться за поддержкой к другим. Американский исследователь Э.Волпи проделал колоссальный труд, составив хронологическую таблицу событий, происшедших в "Шуме и ярости". Из нее мы узнаем, что бабушка умерла в 1898 году, Кэдди вышла замуж 24 апреля 1910-го, Квентин покончил самоубийством в том же году, 2 июня. Ну и что это дает? События закрепляются на листках календаря, но связи между ними все равно нет. К тому же все эти арифметические операции, все эти аналитические усилия не вполне безопасны. Да, все смутно, да, смысл упорно ускользает, но ведь, едва открыв роман, мы ощущаем — не можем не ощутить — эмоциональную мощь повествовательной речи, пусть она будет сколь угодно рваной. "Подожли. Открыл калитку, и они остановились, повернулись. Я хочу сказать, поймал ее, хочу сказать, но закричала, а я сказать хочу, выго-

ворить, и яркие пятна перестали, и я хочу отсюда вон. Сорвать с лица хочу, но яркие опять поплыли. Плынут на гору и к обрыву, и хочу заплакать. Вдохнул, а выдохнуть, заплакать не могу и не хочу с обрыва падать — падаю — в вихрь ярких пятен” (в прекрасном русском переводе О.Сороки расставлены, как видим, знаки препинания, в оригинале их почти нет).

Объясняя роман рационально, ”разбирая” его, слишком легко разрушить непосредственность звучания слова. И все же роман — это не просто звучание, это содержание, это опять-таки смысл.

Надо к нему пробиваться — терпеливо, медленно и, увы, без посторонней помощи.

Оправившись несколько от первоначального потрясения, мы начинаем все же кое-что соображать. Прежде всего становится понятно, чего делать не надо. Не надо искать ясности там, где ее и быть не должно. Первая часть романа — ”монолог” кретина, в чьем мутном сознании логические связи, даже подобие их, возникнуть просто не могут. ”Слышно, как по крыше барабанил дождь” — так сказал бы всякий нормальный человек. Бенджи выражает ту же мысль на своем языке: ”Слышен дождь”. Ассоциации, возникающие у него, непредсказуемы, случайны и уж, конечно, рационально не объяснимы. Пытаясь выразить их, закрепить хоть как-то в произнесенном, с трудом вытолкнутом из гортани слове, он пропускает опосредующие звенья, соединяет концы напрямую. Например, так:

”Стой, — говорит Ластер. — Опять за гвоздь зацепился. Никак не можешь, чтобы не зацепиться.

Кэдди отцепила меня, мы пролезли”.

Откуда вдруг взялась Кэдди, ведь ее близко не было, и вообще, как станет наконец понятно, она давно, много лет назад, ушла из дому. Оказывается, совершается обратный скачок во времени — на двадцать пять лет, но Бенджи ничего не стоит преодолеть это расстояние, разницы между вчера, сегодня, завтра он не проводит (курсив и понадобился затем, чтобы перевести стрелки, — надо все же читателю дать понять, что время действия изменилось; в рукописи Фолкнер просто использовал чернила разного цвета, но выяснилось, что типографская техника еще не готова к такому набору, пришлось прибегнуть к традиционным способам).

Словом, Фолкнеру нужно было показать мир глазами идиота — и понятно, что реальные пропорции оказались безнадежно сдвинутыми.

Но другой брат, Квентин, — человек вполне разумный, больше того — интеллектual. Однако же и его речь сбивчива, и его мысли текут хаотически, всячески противясь даже подобию связности: ”Они свернули на тропинку, пошли тенью, и вокруг них желто мигают мотыльки.

Потому что ничего другого нет Мне верится что есть но возможно и нет и тогда я Ты поймешь что даже вселенская несправедливость едва ли стоит того что ты намерен".

Потом, даже не при втором, а при четвертом или пятом чтении романа, все эти скачки памяти и сознания уже без особых усилий приводишь в систему. Но, совершив эту операцию, вдруг понимаешь, что нужды в том не было, что это просто код, не рассчитанный, собственно, на дешифровку, обозначение чего-то такого, что никаким частным, сколько угодно убедительным, объяснениям не поддается.

Людам, безумны они или нормальны, плохо, очень плохо, безнадежно плохо, все они готовы в любой момент сорваться в пропасть: беспорядок слов и выражает красноречивейшим образом это отчаяние.

Но чем оно — снова вопрос — вызвано?

Постепенно замечаем, что разорванные чувства героев тянутся к некоей точке. Это — Кэдди. Ее образ — образ тепла и заботы — застыл в провальной памяти идиота; ее образ, но уже измененный, сдвинутый, преследует, не давая покоя, Квентина; ее с ненавистью вспоминает третий брат, Джейсон: муж Кэдди обещал ему хорошее место в банке, но обещание потеряло силу, как только обнаружилось, что сестра родила внебрачного ребенка.

Словом, Кэдди — это центр. Но ведь он исчез: девушка вышла замуж, а потом, как мы уже говорили, вовсе покинула дом.

Этот уход имеет откровенно символический характер, собственно, им и определяется конкретно-историческое содержание всей этой истории, на вид такой бессодержательной.

Сарторисы, законсервировав себя в придуманно-героических формах былого и любуясь ими, еще удерживают старый Юг. То есть им кажется, что удерживают. Героям "Шума и ярости", Компсонам, таким же аристократам, таким же строителям традиционных устоев, этой иллюзии уже не испытать. Юг распался, погиб окончательно, оставив на поверхности уродливые обрубки, либо трагические приметы обреченности. В жилах Компсонов, говорил автор, текла некогда добротная, сильная кровь (мы еще ощутим ее ток, например, в романе "Авессалом, Авессалом!"), но постепенно она становилась все жиже, пока наконец не истощилась совсем.

Последний акт драмы и изображен в "Шуме и ярости".

Ушло бывшее материальное благополучие — потому и говорят с таким надрывом члены семейства о каком-то луге, что это не просто кусок земли, а часть дома. Она отвалилась — луг пришлось продать местному гольф-клубу, чтобы оплатить учебу сына в Гарварде и хоть сколько-нибудь пристойно выдать замуж дочь.

Но главное, конечно, — поражение духовное, коего следы видны в каждой биографии, в каждой судьбе.

Безумие Бенджи — это, конечно, не просто прием, не просто невинность в ее крайнем воплощении, это тоже символ поражения.

Квентин добровольно обрывает жизнь, и этот шаг иногда толкуют как последнюю дань инцестуальной страсти к сестре. Такой мотив, верно, есть в романе, однако толкают героя к самоубийству причины все же внеличные: ему, Компсону, просто нет места в новом мире. "Я не есть, я был" — так Квентин говорит о себе сам. А вот как говорит о нем в "Приложении" автор: "Квентин. Кто любил не тело своей сестры, но определенный символ компсоновской чести, лишь временно и ненадежно (он знал это) защищаемой тонкой плевой ее девственности, подобно тому, как дрессированный тюлень удерживает на кончике носа миниатюрную модель земного шара. Который любил не идею кровосмешения, коего он не совершал, но некую божественную идею вечного наказания: он, а не бог будет той силой, которая повлечет его вместе с сестрою в ад, где он будет опекать ее вечно и навсегда сохранит ей жизнь в вечном огне".

А сестра, эта любимица автора, кончает и вовсе катастрофически — становится любовницей нацистского генерала, то есть бесповоротно выходит за круг достоинства и нравственности. Правда, случается это уже за пределами романного времени — о последнем грехопадении мы узнаем все оттуда же, из "Приложения".

Джейсону томительные переживания чужды, и ничего особенного с ним не случается. Это человек практический. Сегодня не повезло — сначала сестра разрушила планы, потом племянница, сбегав с актером бродячего цирка, забрала деньги, которые у нее же были им украдены. Но ничего, завтра Джейсон свое наверстает. Только образ жизни, повадка, низменные устремления этого человека с окончательной, может быть, определенностью знаменуют упадок: ведь этот хапуга и стяжатель, "самый отвратительный характер", созданный — по его собственным словам — писателем, не откуда-нибудь пришел; это не чужак — его выделил из себя сам же мир Компсонов, а это значит, что перемены необратимы.

Да и представители старшего поколения несут явственные черты вырождения: отец постепенно спивается, мать погружена в жестокую ипохондрию, из которой не выведут скучные вздыхания о небывшем прошлом.

Словом, "Шум и ярость", если выпрямить сюжетные линии, стянуть воедино разрозненные эпизоды, — повесть о моральной деградации одного семейства, за которым стоит целая система жизнеустройства.

Тут Фолкнер в литературе XX века тоже был далеко не пионером — уже написаны и прочитаны и "Будденброки", и "Дело Артамоновых", и "Сага о Форсайтах", и большая часть "Семьи Тибо". В них тоже видно, как кровь, некогда здоровая, постепенно разжижается, в них тоже показан процесс омертвения прежних форм жизни.

Однако же и у Томаса Манна, и у Горького, и у Голсуорси, и у Мартен дю Гара история разворачивается в естественной своей последовательности, писатели показывают, как постепенно клонится к закату стабильный и так в себе уверенный порядок. А Фолкнер эту постепенность разрушает.

Отчего бы? Первым этим вопросом задался, кажется, Сартр. Вот как начинается его статья о фолкнеровском романе: "Когда читаешь "Шум и ярость", прежде всего поражает странность повествования. Почему Фолкнер разломал на куски время рассказываемой им истории и перемешал их? Почему первое окно, которое открывается в мир, — сознание идиота? У читателя возникает искушение найти ориентиры и восстановить хронологию: "У Джейсона и Кэролайн Компсон было три сына и одна дочь. Дочь, Кэдди, отдалась Дэлтону Эймсу и забеременела от него; вынужденная срочно выйти замуж..." Тут читатель останавливается, замечая, что он рассказывает совсем другую историю: Фолкнер отнюдь не задумал сначала упорядочить интригу, чтобы потом перетасовать ее части, словно колоду карт: он рассказал то, что хотел рассказать, единственно возможным для себя способом".

Как видим, Сартр от ответа ушел, во всяком случае, пока ушел, и в этой недоговоренности есть смысл: до конца понять, почему писатель избрал именно такую форму, а не другую, нам не дано, даже и пытаться не стоит. Но ведь писательская воля — не чистый произвол, выбор цели и выбор техники тоже чем-то управляется.

"Шум и ярость" часто называют американским "Улиссом". Как это, собственно, понимать — как комплимент? Он не заслужен. Ирландский писатель ставил перед собой грандиозную задачу: показать "все во всем", разыграть все пять актов человеческой истории, от мифических времен до наших дней. У Фолкнера таких амбиций не было, хотя, понятно, не просто девочку в запачканных штанишках и даже не просто закат Юга он изображал.

Тогда, может быть, упрек в подражательстве?

Что верно, то верно: первые две части "Шума и ярости" написаны в той же технике, что и "Улисс". Преимущества "потока сознания", когда, не прибегая к авторскому вмешательству, можно показать внутренний мир человека во всей его натуральности, иррациональных изломах, Фолкнер понял давно и теперь использовал их полностью. Бенджи и Квентин

не столько рассказывают о том, что произошло (идиот на это вообще не способен), сколько обнажают измученную душу — а ее мука — это и есть мука истории.

Мы уже знаем, что Фолкнер считал Джойса гением, а к "Улису" советовал подходить с верой. Только не похоже, что сам он следовал собственному совету. Веры без любви не бывает, а нельзя сказать, будто Фолкнер любил "Улисса". Да и не полюбишь этот роман-монстр, не зачитаешься им, забыв обо всем на свете, как зачитываемся мы Пушкиным и Сервантесом, Достоевским и Бальзаком. Любить — не любил, но восхищался, благоговел перед величием замысла и совершенством его воплощения — это верно. Не зачитывался, но перечитывал, хотя и не так, как перечитывал Библию, "Дон-Кихота", "Братьев Карамазовых". Читал, перечитывал — по-писательски. "Книга интересная", — сказал он как-то об "Улиссе". Интересная — в смысле поучительная.

Точно так же обиходным стало сопоставление Фолкнера с Прустом, с его знаменитым романским циклом "В поисках утраченного времени". И эта аналогия не беспочвенна. Фолкнер сам говорил, что ощущает тесную близость со старшим современником-французом, что, прочитав его впервые, испытал что-то очень похожее на зависть: "Вот это — то самое! — если бы мне такое написать". А как-то заметил и вовсе рискованно: "Он мне помог".

Чем же мог помочь Фолкнеру писатель совершенно иного склада, писатель — интеллеktуал и рационалист, тщательно взвешивавший каждую фразу, каждое слово, никогда не допускавший даже и намека на тот чудовищный беспорядок, каким поражает нас автор "Шума и ярости"? Чем мог помочь писатель, который не только никогда ни мула, ни опоссума не видел, но даже не подозревал, что они вообще существуют на свете; который не только не слышал звуков леса, но даже, плененный астмой, на городскую улицу почти не выходил из своей обитой пробкой комнаты?

Но бывает, встречается и отдаленное.

Пруст, как известно, разработал ассоциативный метод: взгляд случайно падает на какой-то предмет, и сразу же приходит в действие механизм памяти, этот предмет утрачивает четкость формы и, как снежный ком, набухает все новыми слоями — слоями пережитого. Вот знаменитый, хрестоматийный, можно сказать, пример из романа "По направлению к Свану": Марселю, автобиографическому герою всего колоссального цикла, подают чай, он тянется к вазочке с пирожными "мадлен", из чашки, из вазочки медленно выплывают детские, проведенные в провинциальном городке Комбре годы: и прогулки с Франсуазой, старой служанкой, и вечер у моря, и вокзал, и скалы, о которые разбивается прибой, и вечера,

когда приходили гости, а его отправляли спать, но он заснуть никак не мог, и церковь святого Иллария с колокольной, и многое-многое другое. Точно так же — в "Шуме и ярости". Терпкий запах глицинии, разлитый в окрестностях Кембриджа, моментально возбуждает у Квентина память о Кэдди, о ее грехопадении, уходе из семьи. И Бенджи, заслышав, как барабанит по крыше дождь, начинает плакать: в темном сознании восстанавливается образ сестры, которая всегда утешала его, когда пугал своими раскатами гром.

Да, сходство очевидно, так что даже готово возникнуть подозрение если не в эпигонстве, то в ученичестве. Просто наставники другие: раньше Суинберн и Хаусмен, теперь Джойс и Пруст — всеобщие властители дум.

Но это не так. Когда-то Фолкнер хорошо сказал: "Иногда мне кажется, что в воздухе носится своего рода идейная пыльца, которая оплодотворяет близкие по складу умы здесь и там, без какого-либо прямого контакта между ними". Положим, был и прямой контакт, был и вполне осознанный литературный эксперимент в духе Джойса. Но главное все-таки, действительно, — атмосфера времени. В этом смысле Фолкнер был зависим не от того или иного современника, даже очень крупного, но от самой жизни, от господствующих или, во всяком случае, чрезвычайно распространенных умонастроений.

Раньше казалось: мир управляется разумно, любые, самые тяжелые вывихи поддаются выправлению, стоит лишь привести существующий порядок — а сделать это можно — в согласии с нормами гуманизма, выработанными на заре новой истории, в эпоху Возрождения. Причины порождают следствия, будущее предсказуемо. Поэтому и в литературе, какой бы точки ни достигал ее критический градус, сколь бы яростно ни набрасывалась она на пороки современности, выстраивалась четкая в своей последовательности, детерминистская картина мира. Положим, живет в провинции молодой человек по имени Эжен Растиньяк, он получил определенное воспитание, ему уготована определенная судьба, она его не устраивает, тогда он отправляется в Париж, видит, как трудно пробиться сквозь кастовую замкнутость того мира, что привлекает своим обманчивым блеском, это лишь подогревает амбиции, молодой человек готов принять и принимает правила игры. Но тем самым он разрушает в себе все добрые начала. Столица покорена, добыто министерское кресло, только слез молодости, пролитых на могиле папаши Горио, больше уж не пролить.

Все это, конечно, очень грустно, но, с другой стороны, путь, пройденный Растиньяком, может быть разложен на этапы и рационально объяснен — вот что было, вот как стало, и стало потому, что герой уступил диктату обстоятельств, отклонился от четких, далеко не исчерпанных норм морали.

В XX веке гармония, в которую Бальзак, Диккенс, даже Толстой еще верили и в которой Достоевский уже усомнился ("если Бога нет..."), идеалы, что худо-бедно удерживали мир в равновесии, — эта гармония и эти идеалы в сознании людей распались. Война, унесшая миллионы жизней, подвела черту.

Потому объяснение трагедиям стали искать не в обстоятельствах, а в душах людей, в темных глубинах подсознания, в бесконтрольных эмоциональных взрывах, в инстинктах, разрушающих и мир, и самого человека. Разумеется, прямую зависимость между состоянием общества и формой литературного произведения искать нелепо, но некая общая связь существует. История, если начать ее так: "У Джейсона и Кэролайн Компсонов было трое сыновей и дочь..." — не рассказется, не выявит ни общего, ни даже частного смысла: исчезновение некоей социально-психологической традиции. Семейными отношениями, исторической неизбежностью всего не объяснишь, центр тяжести надо перенести вовнутрь, в сферу иррационального, не желающего считаться с формами и логикой материального мира.

Так казалось многим, сдвиг запечатлелся не только в литературе. Весьма широкое распространение в Европе первых десятилетий текущего века приобрела интуитивистская философия Анри Бергсона. Его книгами, особенно "Творческой эволюцией", зачитывались в самых разных, по преимуществу интеллигентских, конечно, кругах. Полагая, что суть жизни может быть постигнута только в процессе непосредственно-интуитивного ее восприятия, французский мыслитель много рассуждал о природе времени в его взаимоотношениях с личностью. Вот, например: "Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше я активно работает, когда оно не устлавливает различия между настоящим состоянием и состояниями, ему предшествовавшими". То есть время — категория субъективная, человек формирует его, а точнее, деформирует согласно собственной творческой воле.

"Деревенский парень", вопреки стойким представлениям, читал и Бергсона, во всяком случае, он ничуть не удивился, когда это имя возникло в разговоре с одним из интервьюеров, неким Лоиком Бюваром, студентом из Франции, занимавшимся в Принстоне политическими науками. Ответил серьезно, тщательно обдумывая, по свидетельству собеседника, слова: "Да, мои представления и взгляды Бергсона крайне близки. Никакого времени нет. Я совершенно согласен с теорией Бергсона о текучести времени. Есть только летучий миг — настоящее, в которое я включаю и прошлое, и будущее, — и это — вечность. По моему мнению, художник в значительной степени способен формировать время. В конце концов, человек никогда и не был рабом времени".

Философические построения, такие на вид абстрактные, и впрямь обнаружили близость к пожелтевшим хроникам глубокого Юга, хранящим память об анекдотах и трагедиях, некогда здесь разыгравшихся. Они утаивают свой смысл, если листать страницы в их естественной нумерации. А если перетасовать их, начать с семнадцатой, затем возвратиться к первой, а от нее — к двадцать восьмой?

Это Фолкнер и принялся делать. Но, поставив точку под "монологом" идиота, то есть там, где история, по его соображениям, должна бы закончиться, вдруг обнаружил, что нет, этого мало, не рассказалась она. Тогда он передал слово Квентину — пусть он взглянет на те же события со своей стороны, договорит недоговоренное. И снова — недостаточно. Вступил третий брат — эффект тот же. Пришлось написать четвертую часть, где автор берет инициативу повествования на себя, пытаюсь связать фрагменты воедино, заполнить оставшиеся пустоты.

Отчего же не рассказалась история? Ведь как возникла — не на бумаге еще, а в воображении — девочка, так и осталась до конца даже не книги, а всей жизни. Оборачиваясь назад, Фолкнер говорил: "Славно знать, что, покинув землю, оставишь после себя что-то, но еще лучше — создать вещь, чтобы, умирая, ею любоваться. Да, гораздо лучше смотреть, как обреченная девочка в запачканных штанишках взбирается на апрельскую грушу в цвету, чтобы взглянуть на бабушкины похороны".

Отчего же не рассказалась история? Ведь сколь бы темно, невнятно ни было изложение событий, как отпечатались они в памяти идиота, "монолог" Бенджи уже содержит трагическое признание: старый Юг умер или, скажем, умирает в конвульсиях, отталкивающих своей страшной натуральностью. Новые главы — новые доказательства, но не новая мысль.

Однако же выясняется, что, продолжая рассказ, Фолкнер далеко не просто уточняет детали — он безбрежно раздвигает его границы. Вывихнутая хронология имеет смысл гораздо более значительный, чем то может поначалу показаться.

Впрочем, проницательный Сартр — возвращаемся к его статье — заметил это сразу: "Всякая техника романа подразумевает свою метафизику". А раз метафизика, то причем здесь какие-то события, какие-то конкретные люди, какое-то никому не интересное захолустье? Он продолжает: "Абсурдность, которую Фолкнер находит в человеческой жизни, помещена туда им самим". А вот это уже заблуждение. Ибо метафизика Фолкнера — это все-таки не метафизика Бергсона, и вообще, погружаясь в глубины изломанного человеческого сознания, изображая смятенность и страсть, писатель не отрывался от истории, от земной тверди, от своего клочка земли.

Йокнапатофа в своей материальности — звуках, запахах,

великолепном изобилии природы — сохраняется постоянно. "Рядом с хибарой, в летнюю пору ее затеняя, стояли три тутовых дерева, и молодая листва их, которая позднее станет спокойной и широкой, как ладони, плоско трепетала, струилась под ветром. Порывом его неизвестно откуда принесло двух соек, пестрыми клочками бумаги или тряпок взметнуло на сучья, и они закачались там, хрипуче ныряя и вскидываясь на ветру, рвущем, уносящем — тоже как тряпье или бумагу — их резкие крики". Все видно, слышно, осязаемо, и без этой осязательности Фолкнера нет.

Верно, однако же, и то, что Фолкнер — не одна лишь осязательность. Трудность состоит в том, что история как история и история как метафизика постоянно в "Шуме и ярости" взаимопроницают. Да, Йокнапатофа никуда не исчезает, но ей становится тесно в собственных пределах, центростремительность все время старается перейти в центробежность.

"Продали луг. Белая рубашка его неподвижна в развилке, в мерцающей тени. Колеса паутинноспицы. Под осевшим на рессоры кузовом мелькают копыта, проворно и четко, как игла вышивальщицы, и пролетка уменьшается без продвиженья — так марионетка топчется на месте, а ее в это время быстро тянут за кулисы. Опять поворот, и стало видно белую башню и круглоликую глупую самоуверенность часов. *Луг продали*".

"Такие дни бывают у нас дома в конце августа — воздух тонок и свеж, как вот сегодня, и в нем что-то щемяще-родное, печальное. Человек — это сумма климатов, в которых ему приходится жить. Человек — это сумма того и сего. Задача на смешанные дроби с грязью, длинно и нудно сводимая к неизменному нулю — тупику страсти и праха".

Естественно, легко, словно ничего это ему не стоит (видимость, конечно, оптический обман), местное, сиюминутное, подвижное перетекает в универсально-застывшее. История Юга прорастает историей человеческого духа, человеческого страдания. Историей Времени.

Самим Компсонам (за вычетом, разумеется, Бенджи) может казаться, что бедами своими они обязаны постылым, пусть даже гибельным, но, во всяком случае, здесь и сейчас сложившимся обстоятельствам. Не выйди Кэролайн Бэском за Джейсона-старшего, который считал ее неровней, жизнь в семье могла бы сложиться по-иному. Останься Кэдди дома, спокойно доучивался бы в Гарварде Квентин. Не соверши она грехопадения, процветал бы Джейсон.

Но писатель разрушает эти иллюзии героев, и любимых и ненавистных. Он знает и помнит и нам дает понять, что беды семьи — это беды жизни, в тех формах, в каких она сложилась в здешних краях. Но за проклятием местной истории стоит

проклятие куда более страшное — людей агрессивно атакует, лишает их покоя и будущего само Время. Это оно, неуловимое и потому особенно грозное, подстерегает за каждым углом и наносит немилосердные удары: лишает рассудка одного, толкает к самоубийству другого, вводит в катастрофическое искушение наживы третьего.

”Отец говорит: человек совокупность его бед. Приходит день — и думаешь, что беды уже устали стрястаться, но тут-то, говорит отец, бедой твоей становится само время. Чайка, подвешенная к невидимой проволоке и влекомая через пространство. Символ тщеты своей уносишь в вечность. Там крылья отрастут, говорит отец, да только арфисты из нас плохие”.

Так говорит, ссылаясь, как видим, на Джейсона-старшего, Квентин Компсон. Но то и другое — прямая речь и цитата, в нее вкрапленная, — разумеется, обман, легко раскрываемый. Отец слишком незначителен, слишком жалок, чтобы стать на такой уровень философствования. Сын слишком измучен комплексами, чтобы формулировать столь ясно. Это сам автор, невидимо, но властно управляющий и жестами, и речами, и чувствами своих персонажей, произносит за них текст роли. И он же (вновь скрываясь) отнимает всякую надежду на избавление, оставляя один только выбор, даже не выбор — неизбежность: смерть, прах. Прислушиваясь к тиканью часов, следя за бегом секундной стрелки, Квентин, то есть как бы Квентин, говорит: «Часы это дедовы, отец дал их мне со словами: ”Дарю тебе, Квентин, сию гробницу всех надежд и устремлений; не лишено язвительной уместности то, что ты будешь пользоваться этими часами, постигая человеческий опыт *reducto absurdum*, способный удовлетворить твои собственные нужды столь же мало, как нужды твоих деда и прадеда. Дарю не с тем, чтобы ты блюл время, а чтобы хоть иногда забывал о нем на миг-другой и не тратил весь свой пыл, тщась подчинить его себе. Ибо победить не дано человеку, — сказал он. — Даже и сразиться не дано. Дано лишь осознать на поле брани безрассудство свое и отчаяние; победа же — иллюзия философов и дураков”».

Неужели это действительно так? Зачем же человечество, в чреде поколений, испытывая страдания, принося огромные жертвы, часто ненужные, но иногда и необходимые, медленно пробивалось сквозь невежество и предрассудки к свету и знанию, зачем боролось с голодом и болезнями, проникало в тайну жизни, зачем астрономы наблюдали звезды, ученые выводили законы, а писатели писали книги? Затем, чтобы пришел в какой-то момент, через миллионы лет после зарождения материи, некий американец и сказал, что все это лишено смысла и надо подчиниться року?

Можно понять его собственных соотечественников, которые, сообразив, что речь идет не просто о Юге, что Фолкнер задумывается над бытийственными вопросами, взбунтовались против предлагаемых ответов. Красноречивы самые названия первых откликов на "Шум и ярость": "Болезненность в литературе", "Школа жестокости", "Кульг жестокости", "Литература ужаса", "Ведовство на Миссисипи".

Можно понять и Сартра, в чьей статье, сохранившей и сегодня, полвека по написании, свою ценность, есть, например, такие слова: "Фолкнеровское видение мира может быть уподоблено взгляду человека, который едет в открытом автомобиле, и голова его постоянно повернута назад". Это не просто красивая метафора, она лишь зримо сгущает ход наблюдений критика над романом, его философией. Оборачиваясь в прошлое, убеждает нас Сартр, фолкнеровские герои лишают себя будущего, они целиком и без остатка погружены во все-ленский абсурд и даже на помышляют, не догадываются о том, что есть нечто помимо небытия. "Предстоящее самоубийство, которое отбрасывает густую тень на последние часы Квентина, — не просто одна из возможностей, встающая перед человеком; Квентину ни на секунду даже не приходит в голову, что он мог бы и не покончить с собой. Это самоубийство — неподвижная стена, объект, к которому Квентин неумолимо приближается, пятясь назад, который он не хочет и не может осмыслить".

Решив, что позиция писателя именно такова, Сартр категорически ее отверг. И не мог не отвергнуть. Он, убежденный гуманист (ведь экзистенциализм, по определению Сартра, это и есть гуманизм), он, человек, все духовные силы кладущий на то, чтобы бросить вызов злу мира, которое никогда не отрицал, но примириться не мог, — он, этот человек, готов был принять и смерть и самоубийство. Но в фатум верить отказывался. Напротив, смерть должна стать результатом добровольно и сознательно сделанного выбора, когда других возможностей уже не осталось. Потому Сартр не может узнать себя в героях Фолкнера, они отнимают у него свободу выбора, лишают смысла все проекты, все ожидания, пусть осуществиться им дано за пределами земного срока данной конкретной личности. "Человек не сумма того, что в нем есть, — вступает он в прямую полемику с автором "Шума и ярости", — а совокупность того, чего в нем еще нет, но что он может обрести". Сартр согласен, что мир одряхлел, утратил революционную энергию, что будущее, как он выражался, преграждено. Но есть нечто более важное: «Прегражденное будущее все равно остается будущим. Даже если у реальности человеческого бытия не осталось ничего впереди, даже если оно "закрыло все счета", ее существование все равно определяется этим "предчувствием себя самого".

Утрата всяких возможностей не отнимает, например, самой возможности человеческого бытия — она просто сообщает ему особую "манеру бытования по отношению ко всем тем же возможностям"» (закавыченные автором слова принадлежат другому знаменитому философу-экзистенциалисту, Мартину Хайдеггеру).

Сартр точно и доступно изложил собственный символ веры. Но сохраняет ли он ту же точность по отношению к Фолкнеру? Это сомнительно. Сказано так: "Мне близко его искусство, мне чужда его метафизика". Рядом — еще сильнее: "поражающее искусство".

Только, читая статью, замечаешь, что искусство Фолкнера занимает критика в последнюю очередь. Еще раз согласимся: всякая техника романа подразумевает свою метафизику. Но дело в том, что Сартр вообще не проводит никакого различия между этими понятиями. И это тоже естественно: сам он, как прозаик и драматург, оставался *прежде всего* философом, образ для него — лишь форма осуществления готовой, выношенной мысли.

А Фолкнер все-таки *прежде всего* художник, для него искусство (искусство, а не просто прием) — самоценный и самодостаточный мир.

Этот мир, Йокнапатофа, есть жизнь, и она, со всеми своими несчастьями, сопротивляется грозному Ничто, не хочет покорно гнуться ни перед уставом мертвой традиции, ни перед роком человеческого существования как такового, вне пределов географии и хронологии.

Своим чередом и герои, обитатели этого мира (а за ними — сам автор), отказываются смиренно принять неизбежность гибели, что бы там о тщете бытия они ни говорили и как бы своим словам ни верили. Осознание неизбежности и бунт против нее — вот откуда в романе так много шума и ярости. Это знак, это осязаемый след той тяжбы, что ведут люди со Временем.

История не рассказалась, ибо надо было вывести ее на вселенские просторы? Да, разумеется, от этого утверждения не отказываемся. Но масштаб — это еще не все. Писатель потому еще длит, никак не может закончить повествование, что ему надо испытать различные варианты протеста и сопротивления, пройти весь путь. При этом, конечно, соблазнами легких исходов обольщается он всего менее.

Говорят, та часть романа, где мир показан глазами идиота, — самая трудная для понимания. Это действительно так, но лишь в том случае, если искать в его ассоциациях хотя бы подобие логики. А если, как мы уже договорились, от безнадежных попыток в подобном роде отказаться, то обнаружится, что самая темная часть есть как раз часть самая очевидная в своем содержании.

Бенджи слышит, как сестра, братья, негры — мальчики и девочки — толкуют что-то про бабушкину смерть, чувствует, как вытаскивают его из постели, ведут куда-то, потом видит: остановились у дерева, подсаживают Кэдди на нижний сук, она лезет по стволу, заглядывает в окно. Смысла во всем этом, конечно, для него никакого нет: случайные звуки, ненужные движения. Но во всяком случае сохраняется определенность места и времени. И тут внезапно, без всякого видимого побуждения — скачок (графически он, напоминая, выделен курсивом):

”Дерево перестало качаться. Смотрим на тихие ветки.

— Ну, что ты там увидела? — Фрони шепотом.

Я увидел их. Потом увидел Кэдди, в волосах цветы, и длинная вуаль, как светлый ветер. Кэдди Кэдди”.

Кого — их? Почему светлая вуаль и цветы, когда только что были запачканные штанишки? Потом, дочитав книгу, можно, наверное, понять: каким-то образом объединились смерть бабушки и свадьба сестры, случившаяся много лет спустя. Можно даже, если очень хочется, истолковать неизбежность сцепления: оба события выбивают несчастного крестина из покойной бессознательности. Но в общем-то все это не имеет значения, а важно — и это замечаешь сразу же — вот что: безумец совершенно свободно перемещается вверх-вниз по стенкам колодца времени. Достаточно случайного жеста или предмета, мелькнувшего перед постоянно затуманенным взором, услышанного слова, как уносит героя в иные дали, потом возвращает назад. Мир предстает в виде набора цветных картинок, которые своевольно складываются в любой комбинации.

В этом — правда деформированного сознания. Но — и нечто большее: первая попытка сопротивления ревущему потоку Времени.

Что ж, дурак побеждает врага, только что это за победа? Ведь время как проблема даже не возникает — не может в таких условиях возникнуть, — абсурд преодолевается примитивом, трагический путь познания завершается, не начавшись. Бенджи, разъяснит автор впоследствии, ”назначено быть идиотом, чтобы он не только не поддался будущему, но и... полностью отринул это будущее. Без мысли и без понимания, бесформенный, бесполой, похожий на нечто безглазое и безгласное, жившее, существовавшее — единственно благодаря своей способности страдать — в эпоху зарождения жизни; рыхлый, тычущийся слепо, белесый, беспомощный ком неосмысленной вселенской муки, бытующей во времени, но вне ощущения времени — и только уносящей еженощно в медленные, яркие наплывы сна ту неистовую и отважную девчушку, что была для него лишь касаньем и звуком... и запахом деревьев”.

Страдание, мука — эти слова, если составить частотный словарь фолкнеровского языка, наверняка займут две первые позиции. Не было, кажется, интервью, беседы, лекции, в которых писателя не спрашивали, отчего в мире, им созданном, так много страдания, причем в самых крайних, устрашающих формах? Да и как не спросить. Преступление, насильственная смерть, инцест, безумие, жестокое коварство — все то, что открылось нам впервые на страницах "Шума и ярости", начало повторяться, грозно увеличиваясь в масштабах, едва ли не во всех последующих книгах. От этих вопросов писатель не уходил, терпеливо повторяя: жизнь без страдания невысказана, больше того, не претерпев беду, не пройдя сквозь муку, человеку не измерить глубин собственного бессмертия.

В этих словах снова слышится время — не эпоха завершения родной писателю истории Юга, но время гигантских потрясений мира, время таких испытаний, каких раньше не было. Слышится и литература — голос писателя, угадавшего будущие катастрофы и потому оказавшего столь сильное воздействие на художественное сознание XX века. Это, конечно, Достоевский.

Бальзак привлекал Фолкнера единством монументального художественного плана. Он "подчас писал плохо", зато "его персонажи не просто перемещаются от первой до последней страницы книги. Между всеми ними есть преемственность, которая, подобно току крови, соединяет первую и двухтысячную страницы. Та же кровь, мускулы, живая ткань связывают всех персонажей".

Флобер, напротив, восхищал безукоризненным мастерством; Мелвилл — мощью творческого дерзания: создание "Моби Дика" — "задача, непосильная для одного человека".

Но к русскому классику Фолкнер испытывал чувство особой близости, говорил так: "Надеюсь, я заслужил право на духовное родство". Действительно, заслужил: вслед за Достоевским американский писатель считал изображение человеческого сердца в конфликте с самим собой главной задачей художника. А какой конфликт порождает большие страдания?

"Я уверен, что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание — да ведь это единственная причина сознания" — так говорит Парадоксалист, подпольный человек, и человек Фолкнера с чистой совестью мог бы повторить эти слова, ведь его только затем и ставят постоянно в крайние, невысказанные обстоятельства, чтобы он, вполне по-достоевски, "постоянно доказывал самому себе, что он человек, а не штифтик! хоть своими боками, да доказывал, хоть троглодитством, да доказывал".

Бенджи, вернемся теперь к "Шуму и ярости", на это решительно не способен. Да, он изначально и неизбежно несчастен,

однако проникнуть в глубины собственного несчастья бессилён, удары сыплются со всех сторон, а он только мычит жалобно и бессмысленно.

Вот ещё одна причина, по какой не рассказалась история. Кошмар — лишь тогда кошмар, когда он не просто испытан, но — осознан, когда измерены его глубины, когда ему брошен подлинный, а не инстинктивный лишь вызов.

Тут начинается следующая глава: рассказ Квентина. Начинается так, что сразу возникает впечатление некоего дубляжа. Бенджи благотельно освобождён от морока Времени своим безумием, Квентин хочет освободиться, совершая простейший акт разрушения. Бросив взгляд на часы, "сию гробницу всех надежд и устремлений", он бьёт их циферблатом о край стола. Ничего, естественно, даже в буквальном смысле не получается. Стекло рассыпается на осколки, но механизм продолжает безжалостную свою работу, часы тикают, и этот звук (неважно, от своих ли, уцелевших после удара, от городских ли часов, отбивающих четверти), то понижаясь, то поднимаясь до грохота, сопровождает Квентина на протяжении целого дня, в который вместились вся его короткая, готовая оборваться и обрывающаяся жизнь. Сходный символ возникал у Рильке: "Но часы покинув, куда-то время умирать ушло..." Австрийского поэта Фолкнер, кажется, не читал, во всяком случае не упоминал его имени, и книг Рильке в его библиотеке не было; тем знаменательнее эта встреча. Разница лишь в том, что Рильке чувство всячески умеряет, контролирует, скрывает от посторонних, а Фолкнер даёт страсти выплеснуться до дна.

Жизнь Квентина протекает словно в двух измерениях. Одно — комната в общежитии, студенческий городок, трамвай, пересекающий мост через Чарльз-ривер, окрестности Кембриджа. Но это какое-то условное, эфемерное измерение. Квентин лишь физически в нём пребывает. Откликается на реплики приятеля, соседа по общежитию, — участвуют лишь голосовые связки; встречается за городом с компанией однокашников, с которыми условился ехать на пикник, — снова случайные разговоры, ум и чувство где-то не здесь, далеко. Прицепилась по дороге какая-то девочка, Квентин покупает ей пирожное, но тут даже и разговора завязаться не может — та итальянка, ни слова не говорит по-английски.

Другое измерение — память, вот она-то работает постоянно, неистово. Сквозь рвущуюся ткань настоящего проступают неожиданно четкие контуры былого, которое и лишает этого человека надежды на будущее.

Все верно — Квентин одержим идеей самоубийства. Но почему, однако, Сартр решил, что ни о чём другом он помыслить не может?

Раздумий на эту тему, собственно, вообще нет, ни словом,

ни намеком не дает нам герой понять, что роковое решение принято: о трагедии мы узнаем из первой и последующих частей. Да и не просто потому столь ясно восстанавливается в сознании жизнь дома — встречи, ссоры, примирения с сестрой, — что это подлинная реальность, в отличие от мнимой реальности настоящего. Тут еще и вполне сознательное усилие — не памяти (ей усилия не нужны), а души: слепить, сложить, восстановить каким-нибудь образом осколки прошлого — это значит найти себя, выжить, спастись, *не совершить* самоубийства. "Нельзя победить время" — и герой гонит воспоминания, точнее, они сами от него отлетают, возвращая к безбытности нынешнего момента. Но сами же, ускользающие, и приходят назад. Не техника писательская тут поражает, не способность, расставляя в определенном порядке слова, материализовать нерасчлененность времени. Главное — четко возникающее ощущение мучительной внутренней борьбы, образ истерзанной души, безнадежно взыскующей равновесия. Действительно, безнадежно. Пережив вновь все, что было, Квентин упирается в стену: переиграть ничего невозможно. И, только убедившись в этом, он кончает самоубийством, спасается в самоубийство, по словам автора.

Но до конца еще далеко.

Рассказ возвращается к истокам, возобновляется в третий раз. Новую версию читать легче, да так оно и должно быть.

Бенджи воспринимает окружающее нерасчлененно, его "речь" — это запечатленная боль, которая не понимания требует — сострадания.

Квентин с первых же слов монолога определяет врага, его поступки подотчетны разуму, он осознает мир и себя в мире. При этом и сознание, и чувство, и память настолько напряжены, с такой непостижимой мгновенностью воспаряет он от земной действительности к последним вопросам бытия, что и его слова, дабы быть понятыми — не просто умом, но сердцем, — требуют от стороннего наблюдателя-читателя едва ли не соизмеримого покоя.

Что же касается Джейсона, то он все упрощает до схематизма, связи восстановлены, растерзанное время возвращается в свои нормальные формы, любые следствия имеют явные, четко фиксированные причины. Метафизика его не занимает, трезвомыслящий делец, он просто не знает, что это такое. Время — беда таких, как Квентин, — визионеров, мечтателей, безумцев, которые прыгают с моста в воду, не умея плавать. А его, Джейсона, беда — обыкновенная человеческая беда, ее можно измерить и взвесить.

Распутство сестры (а только распутство — "шлюхой родилась — шлюхой и подохнет" — видит он там, где было и страдание, и отчаяние, и невозвратность утрат) оборвало начинаю-

щуюся финансовую карьеру на взлете, и задача, следовательно, состоит в том, чтобы реваншироваться, встать на ноги, зажить беспечально. А попутно — освободиться от проклятого компсоновского духовного наследия, стереть клеймо поражения, написанного на роду. Наплевать на то, что окружающие насмеются — "раб торговли". Пусть хоть и раб, зато под своей вывеской: "Джейсон Компсон". И вот он деловито, не считаясь со средствами, презирая любые условности, правила чести (все это тоже ненавистно-компсоновское), отправляется в путь, по кирпичику возводя здание благополучия. Получает место приказчика в магазине (не банк, конечно, но все лучше, чем ничего), по маленькой спекулирует на бирже, откладывает в кубышку деньги племянницы и даже из материнского чувства извлекает материальную выгоду — продает Кэдди за пятьдесят долларов право на мимолетное свидание с малолетней дочерью.

Словом, читаем в "Приложении" к "Шуму и ярости", Джейсон "не только держался в стороне от Компсонов, но соперничал со Сноупсами, которые в начале века захватывали городок по мере того, как Компсоны, Сарторисы и их племя стали исчезать, — и соперничать было нетрудно, потому что для Джейсона весь город, весь мир и все человечество, за исключением его самого, были Компсонами, которым неизвестно почему, но ни в коем случае было нельзя доверять".

Дилси говорит: "Холодный вы человек, Джейсон, если вы человек вообще. Пускай я черная, но, слава богу, сердцем я теплей вашего".

"Тебя же не упростишь. В тебе теплой крови нет и не было" — это Кэдди подхватывает слова старой няньки.

А потом сам Фолкнер, и не раз, авторитетно подтвердит правоту любимых героев. "Встречаются, — говорил он, — люди, которых нельзя назвать людьми... В реальной жизни я встречал людей, которые были безнадежны с точки зрения собственно человеческих свойств, старых человеческих истин — сочувствия, жалости, мужества, бескорыстия". Таков Джейсон — он совершенно бесчеловечен.

Но в этом случае нам даже нет нужды в поясняющих отzyвах. И так все понятно — хотя бы из сцены, в которой четко разведены по полюсам люди и нелюди. Получив свои доллары, Джейсон хватает крошку Квентину, садится в коляску, едет на вокзал, где обещал встретиться с Кэдди. Она "стоит на углу под фонарем, и я говорю Минку, чтоб ехал вдоль тротуарной кромки, а когда скажу: "Гони", чтобы хлестнул лошадей. Я раскутал макинтош, поднес ее к окошку, и Кэдди как увидела, прямо рванулась навстречу.

— Наддай, Минк! — говорю, Минк их кнутом, и мы пронесли мимо не хуже пожарной бригады. — А теперь, как обещала, — кричу ей, — садись на поезд! — Вижу в заднее стекло —

бежит следом. — Хлестни-ка еще разок, — говорю. — Нас дома ждут. Заворачиваем за угол, а она все бежит.

Вечером пересчитал деньги, и настроение стало нормальное. Это тебе наука будет, приговариваю про себя. Лишила человека должности и думала, что это тебе так сойдет”.

Дико это все, конечно, но если стать на точку зрения Джейсона, понять можно: испортила жизнь — получай в отместку. Но маленький Ластер, внук Дилси, чем досадил ему? Между тем он и его мучает. В город приехал бродячий цирк, и мальчишке до смерти хочется попасть на представление. А у Джейсона случились две контрамарки. Самому не нужны — ”десять долларов приплатят, и то не пойду”. Но подарить даже и не думает. Продать — пожалуйста, по пятаку за билет. А поскольку платить нечем, то Джейсон садистски сжигает билеты в камине на глазах мальчугана.

Да, тут пояснения не нужны, и в четвертый раз перечитывать тоже не нужно, все видно сразу: человек страдает, а бесчеловечность издевается и шелестит банкнотами.

Джейсон Компсон — даже не Гобсек, тот любил не только деньги, но и дочерей, родную кровь; у этого все чувства атрофированы, и внятен только один язык — язык цифр и учетных ставок: ”В полдень на двенадцать пунктов понижение было”, ”к закрытию курс биржи упал до 12.21, на сорок пунктов”.

Правда, ничего не помогло — ни обман, ни шантаж, ни предательство. Бесчеловечность гибнет в собственной утробе, пусть оформляется этот итог, в согласии с обликом и поведением персонажа, сугубо прозаически — мы уже знаем, как. Обнаружив, что шкатулка из-под денег пуста, Джейсон бросается в погоню за беглецами, но что толку — тех и след простыл. Впрочем, все это уже не интересно. Коль скоро личность отказывается — или лишена изначально — от существенных свойств, то утрачивают всякий смысл понятия победы и поражения: все едино.

Много лет спустя, готовя к изданию сборник, представляющий, по его мысли, Йокнапатофу в наиболее характерных чертах и лицах, Малкольм Каули советовался с автором по поводу состава. Тот предложил, в частности, включить в книгу всю третью часть ”Шума и ярости”. Мотив был такой: ”Этот Джейсон теперь тоже стал реальностью нового Юга. То есть я хочу сказать, что он единственный из Сарторисов и Компсонов, кто смог сразиться со Сноупсами на собственной территории и по-своему отстоять ее”.

Позднее Фолкнер уверял слушателей (дело происходило во время лекционной поездки по Японии), что Джейсону пришлось дать слово, ибо Квентин представил историю слишком однобоко, и теперь необходимо было ее уравновесить.

Но ведь уравновесить — значит найти середину, выработать компромисс, убрать все лишнее, так, чтобы одна чаша весов не перетягивала другую. Так разве в этом смысле монолог Джейсона уравнивает то, что было выдохнуто Бенджи и выкрикнуто Квентином? Да ничего подобного, как раз наоборот, Джейсон швырнул последнюю, самую тяжелую горсть земли на могилу старого Юга, придавил ее несдвигаемой плитой.

Бенджи вызывает инстинктивную жалость, какую испытываешь, увидев на улице увечного или слепого. Квентину, проходя с ним его крестный путь, глубоко сострадаешь. Судьба Кэдди тоже вызывает сильный душевный отклик, потому что одно дело — тебя уведомили: стала любовницей нацистского бонзы, другое — сам видишь, как, спотыкаясь, скользя по грязи, протягивая руки, бежит несчастная за каретой, а в ней дочь, на которую и взглянуть не дали.

Все эти раздавленные, униженные, безумием или невротами преследуемые люди — именно люди, теплокровные существа, даже идиот, в чьих бессмысленных воплях "игрой соединения планет все горе, утеснение всех времен обрело на миг голос". А раз сохраняется человечность, то не исчезает и надежда — неременная спутница подлинной трагедии. Пусть этому порядку, этому роду распрямиться не дано — на руинах может возникнуть новая жизнь, появится новый первенец, такой, о котором писал в предисловии к "Возмездию" Александр Блок: "Мировой водоворот засасывает в свою воронку всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка. Но семья брошена, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно воздействовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него..."

Компсоны, один за другим, гибнут под напором исторических обстоятельств. Все же им, как это ни трудно, можно противостоять. Можно противостоять даже Времени — человек способен и на это. Но есть сила еще более грозная — саморазрушение. Мы говорили, что время Компсонов истекло, ибо завелся внутренний враг, который и предал род проклятию, разменял честь и достоинство на презренный металл. Но ведь речь-то, как мы, хочется верить, убедились, идет не о локальной исто-

рии. Компсоны — капля, в которой отразился весь океан. А раз так, то и Джейсон — искривление не просто одного семейства, но всего рода человеческого.

Какое уж тут равновесие. Наоборот — конец. Тупик страсти и праха. Можно опускать занавес, ставить точку.

Только опять не поставилась она. Правда, книга пошла труднее, миновал месяц, вспоминает автор, прежде чем он вновь заставил себя взять перо в руки и написать: "День начинался промозгло и мутно". Тут же он добавил, что история окончательно запуталась, что монологи Квентина и Джейсона оказались полумерами, возникла потребность в еще одной части, которая дала бы "взгляд со стороны, то есть взгляд автора, и рассказывала бы, что на самом деле случилось". Но нас уже не обманешь — в совершенную независимость персонажей мы давно утратили веру, как бы виртуозно ни маскировал автор свое присутствие. Иное дело, что "случившееся", то есть им же самим, Уильямом Фолкнером, изображенная картина упадка, его не устраивало. Уж если Квентин, этот вконец отчаявшийся, утративший волю к действию Гамлет, не хочет мириться с неизбежностью, то писатель тем более не готов принять идею конца. Сколь бы ни был близок душевно ему этот персонаж, автору и в голову не придет последовать за ним в черноту ночи.

Заключительной части и назначено было стать аргументом человеческой стойкости.

Автор назвал эту часть "своей", но "своя" она не в большей, хотя и не в меньшей степени, чем весь роман. Сдвиг повествовательной формы, верно, происходит — раньше рассказ велся от первого лица, теперь от третьего. Но это не столь существенно — по-прежнему события и лица, все те же знакомые нам события и лица, предстают в отраженной форме. На сей раз — с точки зрения Дилси. Раньше она оставалась в тени событий, теперь перемещается в центр, завершая историю и доводя ее до полноты — вынося авторитетные нравственные оценки.

Можно ли доверить такую ответственную роль безграмотной старухе?

Вот — первая же с ней встреча, вот портрет.

"В черной жесткой соломенной шляпе поверх платка-тюрбана, в шелковом пурпурном платье и в бурого бархата накидке, отороченной облезлым безымянным мехом, Дилси встала на пороге, подняв навстречу ненастью морщинистое впалое лицо и дрябло-сухую, светлую, как рыбье брюшко, ладонь, затем отпахнула накидку и осмотрела перед платья.

Цвета царственного и закатного, оно поло падало с плеч на увядшие груди, облегалo живот и вновь обвисало, слегка раздуваясь под нижними юбками, что с разгаром весны и тепла будут сбрасываться слой за слоем. Дилси смолоду была

дородна, но ныне только остов громоздился, дрябло драпированный тощей кожей, тугою разве лишь на животе, почти отечном, как если бы мышца и ткань были зримый запас стойкости или бесстрашья духа, весь израсходованный за дни и годы, и один костяк остался неукротимо выситься руиной или вехой над чревом глухим и дремотным, неся над собой опавшее и костяное лицо, подставленное сейчас непогоде с выражением вместе и покорствующим, и по-детски удивленно-огорченным. Постояв так, Дилси повернулась, ушла обратно в хибару и затворила дверь”.

Кто перед нами?

Ну, конечно, старуха-негритянка, ни кола ни двора у нее, вся жизнь прошла в нужде и работе, рождена в рабстве, потом получила свободу, да только к чему ей эта свобода — привыкла к несвободе, настолько привыкла — не сама, быть может, кровь многих поколений сказывается, — что уж и не ощущает ее как несвободу, иной судьбы не представляет. Их даже сейчас можно встретить, таких старух, — не только в захолустье, но и, положим, в миллионной Атланте, в негритянских кварталах города: сидят перед многоэтажными, все еще непривычными домами, сложат на животе тяжелые руки и глядят: снисходительно — на играющих среди персиковых деревьев ребятишек, недоверчиво — на деловито вышагивающих клерков, ибо не негритянское это дело — высиживать в конторах, и вовсе со страхом — на молодцов-мотоциклистов.

А во времена фолкнеровской юности, да и позже, таких старух на Юге было куда больше, они мирно заканчивали свой век, нечуткие к переменам и не подвластные им. Так что, списывая свою Дилси с Кэролайн Бэrr, Фолкнер видел ее черты рассеянными повсюду вокруг — и в соседних домах, и в соседних кварталах.

Но не зря он, конечно, собрал все эти черты воедино. Ибо сразу становится заметно: Дилси не из тех, мимо кого пройдешь — не заметишь. Здешняя речь, здешнее, каких сотни, лицо — морщинистое, дряблое, здешние, с невинной претензией на форс, одежды. И вместе с тем — все нездешнее. Недаром облезлое платье окрашено в цвета царственного заката.

Послушаем еще раз Фолкнера, произносящего надгробное слово на похоронах столетней няньки: ”...она родилась рабыней, с черной кожей, и вся ее молодость прошла во времена, которые были для ее родного края тяжелыми, трагическими. Она прошла сквозь жизненные невзгоды, причиной которых она не была, взяла на себя не свои заботы и печали. Конечно, ей за все платили, но плата — это всего лишь деньги. К тому же денег она получала немного и ничего не откладывала про черный день. Да и того не считала, не жалуясь и не придираясь, и даже этой своей способностью так вести себя заслужила ува-

жение и признательность семье, которой она отдала всю свою преданность и верность, заслужила горе и сострадание людей, которые не были ей родными и которые любили, а теперь потеряли ее.

Родилась, росла, трудилась. Теперь ее нет с нами, и мы скорбим о ней, и если только небеса есть, ее душа на небе”.

Любовь к родному с малолетства человеку писатель перенес на вымышленную фигуру. Но это, конечно, была не просто дань благодарности, выраженная в наиболее естественной для художника форме. Дилси, говорит автор в послесловии к роману, ”взяла на себя заботу о семье, погибавшей, разваливавшейся у нее на глазах. Она стала хранительницей этой семьи без всякой надежды на награду: делала для нее все, что было в ее силах, и согревала ее в этом любовь к беспомощному мальчику-идиоту”. О какой семье речь? Разумеется, о Компсонах, о ком же еще? Но также и о семье гораздо более многочисленной, из многих семей сложившейся, о той семье, коей и она сама частью, а может, фундаментом является. Оберегая сумасшедшего, ухаживая за капризной ”мис Кэйлан” (Кэролайн Компсон), оплакивая горестную судьбу Кэдди и Квентина, защищая от Джейсонова хамства юную Квентину, Дилси смутно угадывает за всеми своими подопечными, кому она добровольно присягнула на верность, нечто гораздо большее, чем они есть. В Ветхом завете люди, ей подобные, назывались стерегущими дом. Она и охраняет его, самоотреченно, жертвенно, героически, — хотя и без всяких жестов героизма, — охраняет до конца этот обреченный дом старого Юга.

Бесполезно — сама же Дилси, с обычным смирением, в котором есть нечто от непокорного, негибаемого величия, осознает это. Возвращаясь из церкви, где приезжий священник произнес вдохновенную — весь приход встал в едином порыве — проповедь, она говорит невнятные для дочери — другое поколение! — слова: ”Я видела первые и вижу последние.

— Какие первые-последние? — спросила Фрони.

— Да уж такие, — сказала Дилси. — Видела начало и вижу конец”.

Ее вины в том, что все пошло прахом, нет. Она делала, что могла. И все равно — конец, снова тупик, безысходность: если уж достойнейшие бессильны удержать постройку, то, верно, она и не заслуживает спасения.

Но ведь все время помним мы, что не просто о Юге идет речь, и Фолкнер лишний раз не забывает это подчеркнуть. ”Остов громоздился... зримый запас стойкости и бесстрашья духа... костяк остался неукротимо выситься руиной или вехой...” Это уже не просто ”мэмми”, вырастившая не одно поколение белых детей, да и не просто страж обычаев, складывавшихся десятилетиями и веками. Это твердыня Дома чело-

веческого. Неужто и ему суждено развалиться под бременем преступлений, неужто и ему не удержаться на ветрах времени?

Вот с этим Фолкнер не согласится ни за что. Все вокруг рушится, Дилси — прямым текстом сказано — не гнется. Да не в словах дело, сказать можно по-всякому. Сама атмосфера, в которую героиня погружена, которую она же и создает, — это атмосфера мифологического величия, высокого покоя, воздух бессмертия. Это точно выражено в стиле: смолкают надрывные вопли идиота, нет яростных синкоп Квентина, не слышно жестяного скрипения Джейсона, — речь течет плавно, неспешно, задумчиво.

В "Приложении" о Дилси и ее соплеменниках сказано: "Они терпели". Многозначительна сама эта краткость. Комплексы, мучающие Квентина, пришлось разъяснять и растолковывать, биографию Кэдди — описывать, отношение к Джейсону — аргументировать. А жизнь, ее упорство, преодолевающее самые трудные препятствия — чем сильнее давление, тем и сопротивление сильнее, — в пространных комментариях не нуждается.

Имеет ли значение цвет кожи? Послушать автора — еще какое. Он настойчиво повторял, что человек выстоит в любых условиях, ему резонно возражали: как же так, ведь лучшие ваши люди, вроде того же Квентина, гибнут. Против этого спорить трудно, и тогда Фолкнер говорил — да, и "все-таки в семье есть Дилси, которая упорно удерживает ее от распада, не надеясь на вознаграждение. Я хочу сказать, стремление человека выстоять может направляться по иным, более "низким" каналам, выразиться в черном человеке, в негритянской расе, прежде чем человек согласится уступить и признать свое поражение".

Только до этих слов еще двадцать пять лет, и все эти годы, да и после тоже, писатель мучительно обдумывал историю Юга в свете расовой розни. Об этом мы, конечно, еще будем говорить.

А в "Шуме и ярости" эта сторона дела его все-таки мало занимает. Ему просто нужен человек, у которого достанет стойкости претерпеть любые невзгоды, устоять в любую бурю.

Это — Дилси, та самая Дилси, которую под другим именем можно было бы встретить на улочках Оксфорда или в округе, но которая, как мы уже, собственно, заметили, черпает и силу, и мудрость свою в запредельности мифа. Никакого противоречия, да и принижения легендарных героев в этом уподоблении нет. Недаром Фолкнер говорил, что любит перечитывать Ветхий завет, потому что люди, в нем изображенные, живут и действуют "подобно нашим предкам в XIX веке", и есть среди них не только великие мужи, но также негодяи и мошенники, и все они тоже "ведут себя совершенно как наши современники".

Сейчас о мифе в литературе не говорит только ленивый. Одни утверждают, что он разрушает образность, другие, напротив, видят в нем живительный источник творчества и все сколько-нибудь интересное в искусстве сводят к мифу. При этом само понятие слишком часто утрачивает сколько-нибудь определенные границы.

Нам рассуждать на эту тему тут не с руки — слишком специальный предмет. Замечу лишь, что мифологический герой — это прежде всего именно герой, то есть личность, которая, при всей своей предопределенности, предназначенности, осознает свои поступки и готова принять за них все бремя личной вины. Гегель так толковал судьбу царя Эдипа: он не может не совершить прелюбодеяния и отцеубийства, но при этом ни за что в жизни не согласится переложить ответственность за преступления на чужие плечи. Это и имел в виду великий философ, говоря о героическом состоянии мира, в противовес позднейшим прозаическим временам, когда люди, утратив величие древних, только и ищут, суетливо и жалко, чем бы объяснить свое поражение и свой позор.

Дилси — частица этой старой звездной пыли, каким-то чудом занесенная в XX век. Те, кому она безропотно служит, будь это люди добрые или злые, — так или иначе, объясняют все происшедшее несчастливо сложившимися обстоятельствами, обманном раскладом костей, брошенных на доску равнодушным Игроком. Бенджи, обрети он дар речи, сослался бы на то, что его развитие остановилось в трехлетнем возрасте. Квентин не в силах выдержать расставания с сестрой. Джейсон вообще считает, что все вокруг вступили в заговор, лишь бы помешать ему устроиться в жизни. И только Дилси не оглядывается по сторонам, не ищет оправданий — гордо и неуклонно несет крест жизни — своей, близких и мировой.

Так мы и закрываем эту маленькую, но такую поразительно емкую книгу. Ею не зачитаешься, как и "Улиссом", — во всяком случае с первого раза. Автора ее мастером-стилистом, вроде Флобера, или Конрада, или Генри Джеймса, не назовешь. Она начисто лишена той эпической мощи, которая поражает у классиков XIX века, у Толстого и Бальзака.

Но, справившись со всеми трудностями восприятия, мы неожиданно обнаруживаем, сколь близок мир, так странно, причудливо изображенный писателем с далекого американского Юга, тому миру, в котором выпало жить нам самим. В нем много зла, много несчастий — войн, нищеты, подлости разного рода, он тоже беспокоен, полон шума и ярости. И все-таки он сохраняется, и даже, спотыкаясь на каждом шагу, впадая в заблуждения, иногда чудовищные по своим последствиям, идет вперед. Человечество вырабатывает силы, способные вытерпеть, выдюжить, превозмочь любые препятствия — и

внешние, и, что много труднее, внутренние: малость, слабость, незащищенность даже лучших.

После "Шума и ярости" Фолкнеру предстоял еще долгий, почти тридцатипятилетний, путь в литературе. Будут написаны новые книги, история в них отразится шире и крупнее, в чертах сильных, устрашающих, обнадеживающих. Больше будет подробностей, появятся незнакомые прежде лица, укрепятся, прояснятся, получают более рациональную основу связи и отношения между людьми. Но и впрямь никогда уж Фолкнеру не пережить того мощного подъема чувств, что испытал он, сочиняя "Шум и ярость", никогда не выразить существо человеческого опыта с такой ослепительной яркостью. И еще иногда я думаю, что такой роман должен бы, по всем правилам, появиться в конце творческого пути. Ибо это книга итогов, писатель словно воображает общее состояние человечества, выстраивает живую и подвижную, но все же модель так, словно границы ее не важны или давно очерчены.

Но книги пишутся не для удобства биографов и критиков. Надо было Фолкнеру начать с конца — он и начал. А уж потом пошел вширь.



ГЛАВА VI УСПЕХ

Старожилы уверяют, что нынешний Оксфорд не особенно отличается от Оксфорда шестидесятилетней давности. И им можно поверить. Конечно, здесь теперь, как и повсюду, полно автомобилей, асфальтом покрылись улицы, реклама кое-какая, не слишком, однако же, бросакая, появилась, городскую площадь тесно окружили банки и страховые конторы, на окраине выросли небольшие фабрики, главным образом деревообрабатывающие. Но в самой атмосфере сохранилось нечто патриархальное: медленная жизнь, к вечеру вовсе замирающая, полупустые магазинчики и бары, дома, прилепившиеся друг к другу, так что через забор можно запросто переговариваться друг с другом. Все знают всех, да и всех-то этих не намного больше, чем прежде, — тысяч девять-десять. Словом, окраина, глубокая провинция, правда, упорно себя таковой не признающая. Фил Маллен, редактор здешней газеты "Оксфордский орел" (на

меньшее, разумеется, никто бы не согласился), вспоминает, как Фордовский фонд попросил его проконсультировать сценарий документального фильма о Фолкнере, многолетнем его приятеле. Сценарий начинался такими словами: "Уильям Фолкнер — знаменитый писатель, который работает в захолустном американском городке..." Дальше Маллен и читать не стал, вернул рукопись, сопроводив ее следующей запиской: "Оксфорд — вовсе не "захолустный американский городок", у нас, между прочим, ночевал Улисс Грант". Действительно, было такое — командующий армией северян и будущий президент США оставался здесь во время кампании 1865 года. Ничего агрессивного, впрочем, в этом местном патриотизме нет, наоборот, ощущается даже добродушная самоирония. Другой фолкнеровский знакомец, его неизменный спутник в охотничьих экспедициях, услышав по радио, что Фолкнеру присудили Нобелевскую премию, отправил шведскому королю письмо такого содержания: "Дорогой король! Поскольку на церемонии вручения Нобелевской премии Вы сказали о нашем друге Билле Фолкнере такие добрые слова, просим Вас быть в ноябре нашим почетным гостем в охотничьем лагере". Королевская канцелярия вежливо отклонила приглашение, сославшись на то, что "его величество не ездит на лошади и не стреляет". Получив такой ответ, оксфордцы только хмыкнули: "Король явно не имеет представления о том, что происходит в охотничьем лагере, если полагает, что для хорошего времяпровождения там надо ездить верхом и палить из винтовки".

Такие нравы. Понятно, что в этой обстановке стоит даже не сказать, а только подумать о чем-то, как вся округа уже узнает о вашем намерении. А если планы строит сам Фолкнер — не писатель Фолкнер, до которого пока мало кому есть дело, а правнук Старого полковника, то они, эти планы, вообще становятся общественным мероприятием.

Вернувшись из свадебного путешествия домой, Фолкнеры принялись подыскивать жилье, и городок хлопотливо взялся за дело. Оно сладились быстро — уже ранней весной 1930 года начались переговоры о покупке дома, неподалеку от которого будущие новоселы играли когда-то детьми.

Двухэтажный этот особняк в колониальном стиле, с колоннами у фронтона, по всему периметру окруженный террасами и балкончиками, — на вид внушительный, но не тяжелый, — превращен ныне в музей. Впрочем, тепло жилья в нем сохранилось, ибо, за вычетом взятых под стекло счетов из магазинов, прачечной и т.д., да панели, на которой выбиты знаменитые слова из Нобелевской речи: "Я отказываюсь принять конец человека..." — все здесь осталось, как при жизни хозяина. Библиотека, напоминающая о том, что Фолкнер читал хоть и много, но бессистемно — подбор книг вполне об этом свидетельствует (прав-

да, двести или триста томов с фолкнеровскими пометками на полях увезла с собою, продав дом и угождая университету, дочь писателя Джилл Саммерз). На стенах — рисунки матери, которая любительски занималась живописью, на столе, почти целиком занятом огромной пишущей машинкой, — беспорядочно разбросанные бумаги, банка с крошками табака, потухшая трубка. Тут же — предметы, рассказывающие о растущей популярности владельца, например фигурка Дон-Кихота — подарок премьер-министра Венесуэлы. Поначалу библиотека служила Фолкнеру и кабинетом, но потом он сделал специальную пристройку, где в основном и работал. Стены здесь тоже неголые, только не книжными стеллажами уставлены и не картинами завешаны — покрыты надписями: своим мелким, прыгающим, с трудом поддающимся расшифровке почерком Фолкнер набрасывал общий план, сюжетные ходы, характеристики героев романа "Притча". От времени буквы немного стерлись, но мемориальной патиной не покрылись — тоже живой след человеческого присутствия. Здесь же, внизу, — столовая, гостиная, холл, весь вид которых — нечинный, порядком не блестящий — напоминает о том, что мечты Эстелл стать хозяйкой салона, пусть небольшого, так и не осуществились. Да и пейзаж вокруг — скорее фермерский, чем аристократический. Ведет, правда, к дому изящная аллея, обсаженная буковыми деревьями, но рядом — хозяйственные постройки: конюшня, сарай, летняя кухня. Земля полого уходит вниз, и за ручьем начинаются лес и поля, некогда прилежно обрабатывавшиеся и дававшие урожай, а теперь поросшие сорной травой. Повсюду валяется инвентарь — лопаты, совки, мотыги.

Так это выглядит сейчас. А шестьдесят лет назад дом предстояло обживать.

В 1844 году местный плантатор Роберт Шигог купил у индейцев землю, нанял архитектора-англичанина и построил особняк. Хозяину повезло — здание сохранилось в пожаре 1864 года, хотя все вокруг сгорело дотла. По прошествии десятилетий дом перешел во владение другой семьи, которая значительно расширила угоidia. Но процветание продолжалось недолго, хозяйство постепенно пришло в запустение. Дом сдавали по частям случайным жильцам, а потом он и вовсе опустел. Штукатурка на колоннах потрескалась, фундамент осел, крыша начала течь, крыльцо покосилось.

Фолкнера, однако, все это не обескуражило, жилье ему понравилось, человек вообще-то не суеверный, он как-то сразу решил, что стоит переехать сюда, и неудачи и разочарования останутся позади, все пойдет отныне хорошо. На всякий случай он придумал для дома символическое название Роузноук — вычитал у Фрезера в "Золотой ветви", что шотландская мифология дала такое имя дереву, олицетворяющему мир, покой, благопо-

лучие. В апреле был подписан контракт, а в июне, когда здание приняло мало-мальски приемлемый облик, отпраздновали новоселье.

Тут же, правда, встали финансовые проблемы.

Теперь в Оксфорде любят рассказывать про своего великого земляка разные анекдоты. Вот один из них: получив как-то из продуктовой лавки чек, Фолкнер отослал его хозяину со словами: "Сейчас у меня нет денег, чтобы заплатить Вам. Но когда-нибудь моя подпись на этой бумажке будет стоить больше, чем я должен или еще задолжаю вам". Тут он не ошибся, любой фолкнеровский автограф теперь ценится высоко среди собирателей. Да уже в начале 50-х годов шустрые нью-йоркские дельцы получали от библиофилов по сорок долларов за экземпляры его книг с авторской надписью.

Но до этого еще далеко, а пока надо было не только пятидолларовый счет оплатить, но найти деньги на ремонт, не говоря уж о шести тысячах (сумма по нынешним временам смехотворная, — за такой-то дом! — а по тем, особенно для Фолкнера, — немыслимая), которые предстояло выплатить в течение нескольких лет прежним хозяевам.

Роман "Шум и ярость" принес огромное душевное удовлетворение, но материальное положение, как автор и предполагал, не поправил. Пресса была разная. Одни, обнаружив в романе лишь беспросветный пессимизм, отвернулись от автора. Другие, наоборот, встретили книгу с энтузиазмом. "Великое произведение" — так отозвалась о книге нью-йоркская "Хералд трибюн", рецензент которой удостоил Фолкнера чести сравнения с Достоевским и Джойсом. Обычно чопорный, скупой на комплименты, особенно по адресу южан, Бостон пошел еще дальше. Критик местной газеты "Ивнинг транскрипт" вспомнил, читая "Шум и ярость", Еврипида, обнаружил в романе черты греческой трагедии. Книгу сразу заметили за океаном, правда, оттуда донесся голос скорее отрезвляющий. Арнолд Беннет, писавший ранее, что Фолкнер наделен ангельским даром, на сей раз высказался более сдержанно. Да, у автора "незаурядный и в высшей степени оригинальный талант", но книгу "немыслимо, невообразимо трудно читать", и, если Фолкнер хочет занять достойное место в литературе, ему следует освободиться от "юношеской эксцентричности" и забыть о Джойсе. В устах Беннета такой совет был вполне естествен, ибо в эпоху всеобщей тяги к эксперименту он в числе немногих упрямо защищал традицию. Но дело не во вкусах. В одном по крайней мере отношении старый писатель оказался прав: роман не читали. Не помогли ни рецензионная шумиха, ни специальный очерк, выпущенный одновременно с романом, — нечто вроде путеводителя в помощь читателю. Тираж (1789 экземпляров) расходился медленно, полтора года понадобилось, чтобы раскупить его.

Не приносили дохода и рассказы, которые Фолкнер никогда не переставал писать. Недавно нашелся любопытный документ: начиная с 23 января 1930 года писатель в течение двух лет вел счет сочиненным в этом промежутке произведениям малой формы, обводя кружком те, что опубликованы или приняты к печати, и вычеркивая те, что отвергнуты. Кружков чем дальше, тем больше, так что в 1931 году удалось даже выпустить сборник "Эти тринадцать". Но поначалу картина унылая: сплошные жирные линии. Даже "Роза для Эмили", классический ныне, во все хрестоматии входящий рассказ — готический сюжет о мужестве и терпении, — был первоначально отклонен. Между прочим, отказ пришел в тот самый день — 7 октября 1929 года, — когда в книжных лавках появились первые экземпляры "Шума и ярости".

Короче, состоятельным человеком Фолкнера новеллистика не сделала (хотя два рассказа, опубликованных в 1930 году популярным в ту пору журналом "Сатердей ивнинг пост", принесли ему больше денег, чем "Солдатская награда", "Москиты", "Сарторис" и "Шум и ярость", вместе взятые; к счастью, автор не прельстился этой удачей, устоял перед искушением легких денег — щедро авансируя молодых авторов первыми публикациями, еженедельник затем тиранически требовал от них угождения вкусам публики; на эту удочку попался талантливейший Скотт Фицджеральд, который с горечью говорил впоследствии: "Мое честолюбие может быть спокойно, ведь "Пост" платит теперь своей старой шлюхе по 4000 долларов за визит").

Так, давно уже сделавшись профессиональным писателем, Фолкнер столкнулся с печальной необходимостью в стороннем заработке. Несколько лет спустя он вспоминал: "Когда мой третий роман, "Сарторис", был принят к печати, я подумал было, что отныне дело пойдет. Я решил, что писание книг может приносить деньги, а ведь пора уже было самому зарабатывать. Я уехал ненадолго из Оксфорда и стал соображать, что может понравиться людям в Миссисипи; сделал выбор, казавшийся мне правильным, и придумал самую страшную историю, какую только мог вообразить, написал ее за три недели и отправил рукопись Смигу, который собирался издавать "Шум и ярость". Он мне сразу ответил: "Упаси Вас бог это печатать, нас ведь обоих посадят". Тогда я сказал себе: "С тобой все ясно, придется теперь приниматься за работу, раз и навсегда". Это было летом 1929 года. Мне удалось найти место угольщика на электростанции, я работал в ночную смену, с 6 вечера до 6 утра. Я накладывал уголь из бункера в тележку, вез ее к истопнику, там разгружал, а он затапливал котел. Потом, до четырех утра, нам нечего было делать, а в четыре мы вычищали золу и снова разводили пар".

Ясно, Фолкнер не рассчитывал всерьез заработать на жизнь таким образом, и тем более уплатить долги по дому. Скорее всего это был жест отчаяния или, может, уступка отцу, который, по словам писателя, "всегда был готов помочь, но его удручала мысль, что сын превратился в бродягу". К тому же здесь он мог побыть в одиночестве, уйти от укоряющих взглядов жены. И место для литературной работы оказалось подходящее: между одиннадцатью вечера и четырьмя утра можно было заниматься своим делом, а за письменный стол сходилась перевернутая угольная тележка. Правда, прямо за стеной гудела динамо-машина, но с шумом можно было свыкнуться, он даже создавал постоянный ритмический фон.

В течение шести недель был написан новый роман. Разговор о нем, впрочем, отложим и вернемся к той книге, которая так напугала издателя. Договор на нее был заключен 6 мая 1929 года, а в конце месяца рукопись под названием "Святылище" пришла в Нью-Йорк — отсюда и взялись, надо полагать, три недели, потребовавшиеся якобы для ее написания. На самом деле работа началась давно, автор приступил к ней, едва закончив "Шум и ярость". К тому времени у него сложился, пусть пока нечеткий, готовый в любой момент измениться в деталях, план Йокнапатофы: ее обитатели, и те, что обрели уже жизнь на страницах "Сарториса" и "Шума и ярости", и те, которым только предстояло еще воплотиться в словах и поступках, настойчиво искали себе места в истории края.

Она не уместилась на страницах одного произведения — приходилось отсекаать и вычеркивать. Но из романа героя убрать можно — из жизни человека не вычеркнешь, полноты не будет. Фолкнер готов был согласиться с тем, что в первоначальном варианте "Флагов в пыли" приключениям Нарциссы и Хорэса Бенбоу уделено слишком много внимания, слишком далеко уводят они от основной идеи. Правда, эти персонажи вовсе не ушли, заняли какое-то место в "Сарторисе", но место незаметное, так что даже непонятно, что им здесь, собственно, делать. Теперь пришел их черед.

Впрочем, дело не просто в том или другом персонаже, в той или другой линии сюжета. Уже тогда, только начиная еще осваивать свое вымышленное королевство, Фолкнер ощущал, сколь стеснительны становятся привычные формы сочинительства. Жизнь и "литература" вступали в конфликт. "Литература" требует завершенности, поэтому она всегда приблизительна, неполна, одностороння. А жизнь — принципиально незавершима, судьбы продолжаются за пределами книжной обложки. Весь отпущенный ему срок Фолкнер вел изнурительную борьбу с этой ограниченностью "литературы" — в интересах безграничности жизни. Понятно, что в этой борьбе победы быть не может — отсюда и стоическое признание неизбежности "пораже-

ния". Но можно хотя бы попытаться преодолеть конечность "литературы".

Преодолеть стилем. "Мы, — говорит Фолкнер о себе и о Томасе Вулфе, — пытались втиснуть все, весь опыт буквально в каждый абзац, воплотить в нем фрагмент жизни в каждый данный ее момент, пронизать ее лучами со всех сторон. Поэтому романы наши так неуклюжи, поэтому их так трудно читать. Не то чтобы мы сознательно старались сделать их неуклюжими, просто иначе не получалось".

Преодолеть масштабом общей идеи. "В какой-то момент я обнаружил, что определенному плану подчиняется не только отдельная книга, но вся писательская работа, все написанное".

Йокнапатофа должна была продолжаться, в ней всему и всем находилось место.

Вернулись герои "Сарториса". Но не только. Приступая к "Святынищу", автор стал разбирать старые рукописи и наткнулся на зарисовку, сделанную пять лет назад в Париже. Тогда она ему самому очень понравилась. Он писал матери: "Только что закончил замечательную вещь — две тысячи слов о Люксембургском саде и смерти. Сюжет едва намечен, это поэтический, хотя и в прозе выполненный рассказ о молодой женщине. Я писал, не отрываясь, двое суток, и получилось здорово. Почти не спал, перечитывал написанное, искал слова, записывал и вычеркивал, придумывал все новые варианты. Но теперь это само совершенство — жемчужина". Потом автор, видимо, поостыл и даже не пытался этот — очерк? поэму в прозе? — опубликовать. А теперь вот зарисовка нашлась и по странной ассоциации объединилась с историей, о которой автору рассказали в Мемфисе: в здешний публичный дом несчастным образом попала девица из весьма уважаемого семейства. Так возникла главная героиня "Святынища". — Темпл Дрейк.

Впрочем, до всего этого докопались много позже, в ходе критического освоения йокнапатофского края. Сам же Фолкнер упорно отказывался говорить об этом романе сколько-нибудь всерьез.

Сдержанный прием "Сарториса" его сильно разочаровал, и тогда писатель — так он, по крайней мере, говорит об этом — решил сочинить что-нибудь более привычное — на публику. Впервые эта версия была выдвинута в предисловии к изданию 1932 года: "В основе этой книги лежит дешевая идея, я писал специально для того, чтобы сделать деньги". Пятнадцать лет спустя автор повторил: "Главная причина заключалась в том, что я нуждался в деньгах... Я придумал "Святынищу" форму ходового товара... Поэтому я не любил эту книгу и не люблю сейчас". Затем Фолкнер нередко напоминал, что деньги, на которые он рассчитывал, получить не удалось — издательство прогорело. Это, положим, верно или почти верно. Партнеры,

Смит и Кейп, чего-то там не поделили, фирма распалась, и банк заморозил авторские гонорары, в том числе 4000 долларов, которые причитались Фолкнеру. Но вообще-то эту историю Фолкнер рассказал, кажется, для того лишь, чтобы произнести ударную фразу: "Если пишешь книги, пиши их с предельной честностью".

"Святылище", стало быть, этому условию не удовлетворяет? Надо сказать, самокритика оказала и продолжает оказывать немалое воздействие на восприятие книги. В ней и впрямь усматривают нечто вроде символа писательской беспринципности. С подобным отношением можно встретиться не только в критических сочинениях. Героиня романа английского прозаика Тома Шарпа "Дальний умысел" (он у нас переведен и пользуется успехом) уговаривает своего протеже поставить имя под чужим порнографическим романом. Тот, вполне бездарный, однако же свято относящийся к ремеслу молодой человек, с негодованием отказывается. Тогда всплывает имя Фолкнера.

"Вспомни "Святылище". И изнасилование. Кукурузный початок.

— Ты хочешь сказать, что это написал не Фолкнер? — в ужасе спросил Пипер.

— Да нет, именно, что он. Написал, чтобы его заметили, чтобы добиться признания. До "Святылища" его книги не раскупались, а после он стал знаменитостью".

Все точно. Именно этот роман принес писателю долгожданную известность. Первый, двухтысячный тираж разошелся в течение нескольких недель, в феврале — марте 1931 года, тут же был отпечатан новый — около шести с половиной тысяч. Собственно, это был первый и на ближайшие годы (до публикации в 1939 году "Диких пальм") единственный фолкнеровский бестселлер. "Я здесь прямо-таки произвел фурор, — пишет Фолкнер жене из Нью-Йорка, где состоялась церемония представления книги. — Журналы устраивают в мою честь банкеты и коктейли, все хотят со мною познакомиться. В общем, я с удивлением обнаружил, что стал самой заметной фигурой американской литературы. В смысле самой перспективной. Даже Драйзер и Синклер Льюис стремятся меня увидеть, а Менкен едет сюда из Балтиморы, только чтобы пожать мне руку".

Похоже, в этих словах, вместе с наивным бахвальством, звучит тайное смущение: как могла привлечь столь широкое внимание такая книга?

Кто прав: автор и критики последующих поколений или современники?

Вернемся для начала к издательским приключениям романа. Разочарованный коммерческим провалом "Шума и ярости" Харрисон Смит перечитал книгу, которая столь устрасила его при первом знакомстве. Ни слова не сказав писателю, который,

кажется, и думать забыл о "Святылище", он отправил рукопись в набор, и летом 1930 года Фолкнер к немалому для себя удивлению получил гранки первых пяти глав романа. Чтение их никакого удовольствия не доставило. Написанное выглядело так беспомощно, что автору, по собственным словам, пришлось выбирать между двумя возможностями — либо вовсе отказаться от этой затеи, либо переписать по существу весь текст. Избран был второй путь — "я порвал корректуру". Порвать, положим, не порвал — но работу действительно проделал огромную: недавно Ноэл Полк, молодой университетский профессор, быстро вырастающий в одного из ведущих в США исследователей творчества Фолкнера, подтвердил это документально, кропотливо изучив — в сопоставлении с рукописью — якобы уничтоженные гранки. Ноэл показывал их мне — впечатление они производят устрашающее, в глазах пестрит от зачеркиваний и перечеркиваний, можно пожалеть наборщиков, которым пришлось иметь дело с этим хаотическим нагромождением знаков и слов (кое-что, между прочим, типография так и не смогла разобрать, и лишь в 1985 году тот же Полк, потратив уйму времени и усилий, восстановил во всей полноте авторскую волю).

Но все это проблемы лабораторные, отчасти технические, они могут занимать текстологов и критиков — читателю до них какое дело? Он обращается к тексту, вовсе не задумываясь над тем, что там автор или редактор с ним делали на пути к публикации (к тому же некоторые, например Джозеф Блотнер, далеко не уверены, что роман выиграл от переработки).

"Святылище" заметно отличается от других фолкнеровских книг — тем прежде всего, что его легко читать. Правда, и здесь писатель использует прием, который известный нам Конрад Эйкен назвал приемом "задержанного смысла". То есть смысл эпизода, поначалу совершенно невнятный, раскрывается лишь в ходе дальнейшего повествования, обрастая деталями и мотивировками. Но в этом романе дистанция между событием и его осмыслением предельно сокращена, загадка, если и возникает, разгадывается немедленно.

Вот сюжет. Взбалмошная девица по имени Темпл Дрейк, накутив чинным распорядком местного колледжа, а также традициями домашнего воспитания, какое принято в семьях потомственных аристократов, тайком сбегает из общежития и сговаривается с приятелем поехать в соседний городок на футбольный матч. Тот, однако, успел ко времени встречи изрядно нагрузиться, теперь хочет добавить и, несмотря на слабые протесты спутницы, отправляется в старый, полуразрушенный от времени дом во Французовой Балке, где теперь живет вместе со своей невенчанной женой Руби и младенцем бутлеггер Ли Гудвин. Там Гоуэн (так зовут молодого человека) забывает, что приехал не один, пускается во все тяжкие, а утром, в хмельном уга-

ре, уезжает, оставив Темпл в этом вертепе. К несчастью, в ту же ночь в доме оказался некто по прозвищу Лупоглазый, личность темная и по виду устрашающая: "Лицо у него было того странного бескровного оттенка, какой возникает при электрическом освещении; в сдвинутой набок соломенной шляпе, руки в боки, он напоминал... о злобной пустоте смятой консервной банки". Глаза — как "две резиновые кнопки", кожа "мертвенного цвета", "подбородка не было вовсе", да и все лицо как бы стерлось, исчезло — как "у восковой куклы, которую поставили слишком близко к огню и забыли". Обездоленный с самого рождения, познавший кошмар трущобного детства, неполноценный физически — познать женщину ему не дано, — Лупоглазый носит в груди чувство тяжелой, внешне, впрочем, никак не выражаемой ненависти к миру и свирепо мстит ему за незадавшуюся судьбу. Самым извращенным образом — кукурузным початком — Лупоглазый насилует Темпл. Ему пытается помешать Томми — то ли слуга, то ли подручный, то ли нахлебник Гудвина; за этот жест благородства он поплатился жизнью — Лупоглазый выстрелом из пистолета сносит ему череп. Потом он увозит Темпл в Мемфис, где помещает ее в публичный дом, превращенный фактически в узилище: выходить на улицу девушке запрещено. Далее выясняется, что присматривать за девушкой, под видом ее любовника, поручено карточному шулеру по кличке Рыжий. Но тут Лупоглазый просчитался. Темпл влюбляется до безумия в своего надзирателя и пытается сбежать с ним. Тогда Лупоглазый убивает Рыжего.

Между тем по подозрению в убийстве Томми в тюрьму отправляется Гудвин. Защищать его берется Хорэс Бенбоу, но проигрывает дело. Темпл, которую ему удалось в конце концов отыскать, лжесвидетельствует, указывая на Гудвина как на убийцу. Завершается роман сценой казни Лупоглазого, которого арестовали и приговорили к повешению за убийство, совершенное не им. Он, впрочем, не делает и малейшей попытки оправдаться — собственная жизнь ему так же безразлична, как и жизнь других.

Понятно, что из такой истории можно сделать все, что угодно. Можно — психологическую драму, а можно — бульварную дешевку.

Быть может, в первоначальном, нам не известном варианте был избыточный натурализм, и от него-то как раз автор освобождался. В этом случае он вполне преуспел, сейчас ничего такого особенного нет, по существу ни одно из убийств даже не показано, и насилие тоже не показано — мы обо всем узнаем только из разговоров. В публичном доме слышны подозрительные шорохи, звуки расстроенного инструмента, хлопанье бутылочных пробок — но "клубничные" возможности не использованы и на полпроцента, даже Драйзер в "Американской

трагедии" откровеннее, а в сравнении хотя бы с Джоном Апдайком автор "Святылища" и вовсе невинен. Больше того, по всему видно, заведение мисс Ребы только тогда привлекает внимание писателя, когда можно посмеяться над двумя обывателями-простаками, попавшими сюда в поисках гостиницы подешевле. Короче, Фолкнер не без оснований писал в Париж переводчику своих книг Морису Куандро: "Вижу, что во всем, что касается вопросов пола, я остаюсь в значительной степени пуританином".

Нет в романе ничего и от детектива. Хотя проясняется смысл событий не сразу, интрига, тайна, разгадывание — неперменные спутники жанра — здесь совершенно отсутствуют.

Ни напугать читателя, ни пощекотать ему нервы, ни даже увлечь криминальным сюжетом Фолкнер не хочет.

Чего же хочет?

В Японии у писателя спросили: "Существует ли связь между заголовками ваших романов — "Авессалом, Авессалом!", "Святылище", "Шум и ярость" — и их персонажами?" Он ответил: "Нет, не существует. Заглавия моих романов скорее символичны, нежели прямо связаны с содержанием, ходом действия или персонажами. "Святылище" — это значит, что у каждого должно иметься безопасное и надежное место, где можно укрыться в минуту опасности". Тут, конечно, вполне прозрачный намек на мармеладовское: "Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти". Эта ассоциация и заставила, должно быть, одного из первых рецензентов "Святылища" озаглавить свою статью так: "Тень Достоевского на глубоком Юге".

Не смеются ли над нами? Публичный дом — безопасное место? святылище, где можно уберечься от угрозы? Но мир, изображенный Фолкнером, — это зазеркальный мир перевернутых понятий, мир, где все обращается в свою противоположность, мир ненадежных видимостей, готовых в любую минуту обнажить отталкивающую сущность. В таком мире "виргинский джентльмен", как аттестует себя Гоуэн Стивенс, — это лишь заурядный пропойца, Темпл, "дочь судьи", — потаскуха, а публичное заведение и на самом деле может прикинуться храмом.

Отчего же все меняет свой знак?

В "Святылище" Фолкнер приблизился к теме, которая станет крайне для него важной, пройдет через все творчество — и художественное и публицистическое. Это противостояние природной сути бытия, естественной сути человека — и машинной цивилизации. Можно сформулировать иначе: Прогресс против Человека. Человек внутренний и человек внешний, подобие человека. Впереди на эту тему — "Пилон", особенно повесть "Медведь". А пока — только подступы, заготовки. Поэтому так легко

цитировать. "Из окна я видел беседку, всю в плюще, а зимой еще и гамак, — рассказывает Хорэс Бенбоу. — Но зимой оставался только гамак. Так мы узнали, что "природа" — это "она". Заговор женской плоти и женского времени года. Каждую весну я видел новое торжество этого вечного цветения, побеждающего гамак; зеленая западня — обещание непокоя". Потом Хорэс вспоминает давнюю словесную перепалку с восемнадцатилетней падчерицей, ловившей мужчин где попало. Это тоже заставляет задуматься о женской и мужской субстанции жизни, за противостоянием которых — другая смертельная вражда — живое и мертвое. "Было два зеркала, одно позади меня, другое позади нее, и она смотрелась в то, что позади меня, забывая про другое, в котором я видел ее лицо, видел, как она смотрит мне в затылок, сама при этом совершенно утрачивая четкость облика. Поэтому природа — это "она", а Прогресс — это "он", природа создала беседку из плюща, а Прогресс изобрел зеркало".

Все это не слишком внятно, да и риторикой отдает. Позже, когда Фолкнер вполне овладеет темой, он будет писать не так, из слов возникнет живая картина, и сами слова прозвучат иначе. Шестнадцатилетний Аик Маккаслин, из тех Маккаслинов, что пришли в эти края давно и с ними сжились, не хочет возвращаться из леса в город, и старый генерал Компсон его вполне понимает: "Ладно. Оставайся. Если из-за лишней проведенной тут недели книжонка, состряпанная за деньги каким-то педагогом, тебя в девять потов вгонит, покуда осилишь, то нечего тебе и ходить в школу. А ты помолчи, Кас, — продолжал он, хотя Маккаслин (старший, дядя Айка. — *Н.А.*) и так молчал, — увяз одной ногой на ферме, другой — в банке, а в коренном, древнем деле ты перед ним младенец; вы, растакие Сарторисы и Эдмондсы, напридумывали ферм и банков, чтоб только заслониться от того, знание о чем дано этому мальчугану от рождения, — и страх, понятно, врожден, но не трусость, и он за десять миль по компасу пошел смотреть медведя, к которому никто из нас не мог подобраться на верный выстрел, и увидел, и обратно десять миль прошел в темноте; это-то, быть может, посуущественнее ферм и банков". Здесь же, в повести "Медведь", показано, как всего пять лет прошло, и уже не мальчик, не юноша даже — молодой мужчина возвращается в лес, так и оставшийся для него "единственной женой и любовницей". Потрясенный, видит, как все вокруг изменилось — "наполовину выстроенный хлебозавод, занявший два или три акра площади, и целые мили сложенных штабелями рельсов, тронутых той яркой, светло-рыжей ржавчиной, какая бывает на новой стали, и резко пахнувших креозотом шпал". А забравший сюда по случайности медвежонок испуган пронзительным гудком паровоза, он карабкается на ближайший ясень —

"приник к стволу, спрятал голову в лапы по-человечьи, точнее, по-женски"; и белки обезумели от ударов топора и визга циркулярной пилы, слепо прыгают с ветки на ветку, "обратив кро-ну в сплошной зеленый вихрь обезумевших листьев".

Десять лет назад Фолкнер так писать еще не умел. Правда, и дидактикой рассуждений о природе и прогрессе он тоже ограничиваться не собирался, во всяком случае с самых первых строк, еще не придумав для героя ударной фразы, попытался воплотить смысл образно. Лупоглазый предстает неподвижным воплощением зла — на это работает вся символика облика. Тут же эта символика раскрывается, растолковывается почти житейски: "Тебе, конечно, невдомек даже, как ее называют, — говорит Лупоглазому Хорэс Бенбоу, услышав пение какой-то лесной птахи. — Да ты и вообще не узнаешь птицы, если только не услышишь, как она заливается в клетке, в гостиничном холле, или если ее не подадут в блюде за четыре доллара". И, как бы подтверждая правоту этих слов, Лупоглазый шарахается в страхе от совы, внезапно ударившей крыльями. Таких вот уродов с изначально деформированной этикой порождает цивилизация.

Им противостоят живые люди, доказывающие свою укорененность любовью, преданностью, терпением. Например, Руби, для которой весь свет — хилый, болезненный ребенок и непутевый возлюбленный. За них — и в беззаконье, и в нищету, и в тюрьму, и на плаху. Хорэс Бенбоу тоже был, по-видимому, задуман как природный человек — недаром в его уста вложена столь важная для писателя мысль.

Но только задуман. Конфликта не получилось, то есть *этого* — природы и цивилизации — конфликта. Центр тяжести сразу сместился в сторону. Как противоположность Лупоглазому Хорэс Бенбоу в романе, конечно, нужен. Но существенный смысл его присутствия здесь — другой.

Поскольку он пришел сюда из "Сарториса", а еще больше — из неопубликованных "Флагов в пыли", то и нам надо вернуться на момент к этим книгам, напомнив, что писаны они пастелью, что люди, их населяющие, — люди, может, и смешные, никчемные в практическом смысле, но в общем-то хорошие и даже замечательные: такие не предадут, такие выручат в нужде.

В "Святылище" от них только Хорэс и остался — идеалист, мечтатель, рыцарь. И это одиночество не случайно — монолит дал глубокую трещину. А сказать вернее — сами Сарторисы, сами аристократы и все, что с ними связано, — тоже оборачивается противоположностью. Готовясь в свое время к постановке пьесы английского драматурга Джона Бойнтона Пристли "Опасный поворот", Г.М.Козинцев записал в дневнике режиссера: «Возможно, Пристли создал совершенно новый жанр, который следовало бы определить как "светлую идил-

лию с убийством, прелюбодеянием и кровосмесительством"».

Это наблюдение в некотором смысле применимо к фолкнэровскому роману.

Да, светлая и даже до известной степени идиллическая сторона жизни осталась — Хорэс ее и представляет. Он не просто профессионал-адвокат, он ходатай по делам человеческим. Например, ничего не может быть для него естественнее, чем приютить обездоленную женщину с младенцем. "Неужели так трудно понять, — обращается он к Руби, — что, может, человек потому что-то и делает, что знает, что это правильно, что без этого невозможна гармония мира?" И не надо ему никакого вознаграждения: "Мне уже заплатили. Тебе, — продолжается разговор, — этого не понять, но моя душа прошла университеты длиною в сорок три года". Но Хорэс недооценил жизненного опыта собеседницы. Пусть и вдвое его моложе, Руби успела увидеть столько несчастий и подлости, что ее прекрасному покровителю и не снилось. И этот опыт побеждает идиллию, самому же Хорэсу приходится взглянуть на мир не через розовые очки.

Предательство не где-то далеко — оно рядом. Куда исчезла покойная, погруженная в дрему Нарцисса, знакомая нам по "Сарторису"? С упорством, в котором не осталось почти ничего человеческого, отстаивает она свои и своего ребенка жизненные права — так, как их понимает. Щедрость брата, приютившего отверженную, в ее глазах — дерзкое и непозволительное покушение на устои. Со всей возможной решительностью требует Нарцисса немедленного изгнания жены и ребенка бутлеггера, подозреваемого в убийстве: "Ты что, не понимаешь, что это мой дом, дом, где мне жить до конца жизни? Где я родилась. Мне наплевать, куда ты пойдешь, что будешь делать. Мне наплевать, сколько у тебя будет женщин и кто они. Но я не могу позволить, чтобы мой брат связался с женщиной, о которой говорят. Я не ожидаю от тебя сочувствия ко мне лично; но я прошу не забывать, кто были наши отец и мать".

Иными словами, существует неписанный устав, и надо блюсти его, а правда, человечность — это так, струящийся эфир. Нарциссе совершенно безразлично, убивал ли Гудвин, не убивал: "Я и не думаю об этом. Мне все равно. Городок думает, что убил он, следовательно, неважно, правда это или неправда".

Аномалия, внезапно обнаружившийся индивидуальный изъян души. Да ничего подобного — как раз норма. Род, племя, клан утратили белоснежную чистоту, проступили черты отталкивающего ханжества, просто жестокости. Все такие — и "виргинский джентльмен" Гоуэн, и "дочь судьи" Темпл. Критики гадали, что это с ней произошло за те несколько дней, которые пролегли между свиданием с Хорэсом, когда он уговорил ее предстать

перед судом и рассказать, как все было в действительности, — и тем моментом, когда она, поднявшись на свидетельское место и поклявшись говорить только правду, солгала и послала тем самым на виселицу невинного. А ничего не произошло — просто при виде отца, братьев, зала, где собрались земляки, заговорила кровь, отравленная извращенными представлениями.

Теперь Фолкнер беспощаден к своим аристократам, от "блистательной обреченности" почти ничего не осталось, и старый Сарторис, оживи он на миг, увидел бы со своей высоты не "бастионы самой бесконечности", а отталкивающую картину мерзости и предательства.

Ореол высокого достоинства утрачен не только социальным верхом. Мир, изображенный в раннем романе, не на одних Сарторисах держался, были еще, хоть и в тени, Маккалемы — трудовые люди, и они, может, надежнее Сарторисов, те живут только памятью о славных поражениях, а эти — цепкой связью с землей.

С ними-то что произошло? Да тоже ничего не произошло, просто выяснилось, что и в этом своем слое община далеко небезупречна. Джефферсону — а действие происходит по-прежнему здесь — и впрямь наплевать на то, что случилось в действительности; важно, что поругана честь одной из своих, и городок, ломая социальные перегородки, стеной встает на защиту порядка. Местные дамы — богобоязненные прихожанки — заставляют хозяина гостиницы отказать в крыше Руби: ведь брак не освящен церковью и ребенок — плод греховной связи. А дальше — и вовсе разбой, суд Линча: толпа вытаскивает приговоренного Гудвина из тюрьмы и сжигает его, как в средневековье, на костре. Джефферсон и тут убежден в своей правоте. "Так ему и надо, — сказал водитель. — Мы должны защищать своих женщин. Они нам и самим понадобятся".

Нет, не "дешевой идеей" вдохновлялся писатель, сочиняя "Святилище". Как и в "Шуме и ярости", он пытается, преступая собственные симпатии и собственную боль, взглянуть на край и людей, его населяющих, твердым, неидиллическим взором.

И все-таки можно понять, почему он был недоволен книгой. Скорее всего не проходило ощущение, что в материале остались нетронутые пласты, скороговоркой сказалось то, что требовало разговора вдумчивого и неспешного. Например, сцена расправы. Фолкнер ушел — и хорошо сделал — от леденящих кровь подробностей, но что мы видим и слышим? Только "яростный рев горящего бензина", только топот ног, только низкий гул многих голосов. Все как бы с расстояния, внутрь автор заглянуть не решается и нам не дает. А ведь толпа — это явление, социальный феномен, эмоциональное состояние. Фолкнер его еще изобразит — в "Свете в августе", затем, еще сильнее,

в "Осквернителе праха". А пока — лишь неотчетливое предчувствие будущих картин.

Оказавшись неожиданно в центре всеобщего внимания, Фолкнер, может быть, не осознал, а может быть, не придал должного значения тому, сколь сильно способствовала его успеху критика. Крупнейшие журналы страны откликнулись благожелательными, а иногда восторженными рецензиями. Именно в связи со "Святылищем" возникла впервые параллель с Достоевским, которой предстояло стать общим местом (кстати, если верить Фолкнеру, он тогда еще ни строчки из русского классика не прочитал). Максуэлл Перкинс, знаменитый редактор издательства "Скрибнерз и сыновья", тот самый Перкинс, что открыл публике Фицджеральда, Хемингуэя, Томаса Вулфа, всерьез подумывал, что надо бы и нового автора присоединить к этой звездной компании, "перекупив" его у "Харрисона и Смита". Из-за океана донесся голос Андре Мальро, который увидел в "Святылище" "вторжение греческой трагедии в детективную историю".

Правда, чем ближе к Оксфорду, тем заметнее менялась реакция пишущей и читающей публики. В одном кентуккийском журнале говорилось, что да, конечно, Фолкнер — лучший из современных прозаиков, но в его родном штате роман скорее всего вызовет скандал. И точно. Рецензент из Мемфиса (а это уже совсем рядом с домом) с отвращением заметил, что "Святылище" — это "ужасающий, лишенный признаков человечности монстр, жестокая чувственность которого вызывает тошноту". А в родном городке, окажись там автор, когда появилась книга, его, должно быть, вовсе забросали бы камнями. Даже близкие родственники сильно разгневались, решив, что не иначе Билл написал этот роман в состоянии какого-то странного помрачения ума.

Ничего удивительного. В Оксфорде и вообще-то не привыкли ценить изящную словесность, а если что и читали, то либо ковбойские истории, либо романтические сказания о старом рыцарстве. С Хорэсом Бенбоу еще можно было примириться, хотя, разумеется, дамы предпочли бы увидеть победительного воина на коне, с развевающимся флагом в руках, а не поникшего, задавленного жизнью идеалиста. Но Нарцисса, а тем более городок, община как целое — это непозволительно. Это предательский удар в спину.

Действительно, редко даже и зрелый Фолкнер (а уж о юных писательских годах говорить не приходится) выказывал такую беспощадность к нравам, царящим в родных краях.

Но этого было недостаточно, ибо из всего Фолкнер хотел извлечь высокую, экзистенциальную идею.

В "Святылище" — не получилось. Успех мог тешить самолюбие, отчуждение, возникшее дома, могло огорчать или раздра-

жать. Однако в любом случае самым сильным оставалось чувство неудовлетворенности. Ведь было что-то, превышающее сюжет (Достоевский, греческая трагедия и т.д.). Было — и осталось в свернутом виде, не развилось, лишь слабые, почти неразличимые следы отслоились на полях. Кому-то они могли показаться огненными литерами — ну а автор знал, что это не так, что замысел — не воплотился, что обещание осталось невыполненным.

Потому и не мог он долго забыть историю, рассказанную в "Святылище", людей, в ней участвующих.

В конце концов Фолкнер к ней вернулся. Но произошло это много лет спустя.

А пока он движется по Йокнапатофе вширь, заглядывает во все уголки края, ловит взгляды, вслушивается в речь и щедро, нерасчетливо, ничего не откладывая про запас, торопится воплотить увиденное и услышанное на бумаге. Рядом с Сарторисами и Компсонами возникают другие, не столь яркие, но не менее интересные, оказывается, люди. К ним явно стоит присмотреться.

После "Святылища" журналисты начали любопытствовать, что это за птица объявилась в захолустье, где по всем правилам знаменитостям не место? О себе, как мы знаем уже, Фолкнер говорить либо вовсе отказывается, либо глотает слова и к тому же явно дурачит собеседника: «Родился одиноким младенцем мужского пола в штате Миссисипи. Ушел из школы, проучившись пять лет. Получил место в дедовском банке, где познал медицинскую ценность спиртного. Дед решил, что это швейцар. Накричал на него. Началась война. Понравилась британская униформа. Зачислен в Королевские военно-воздушные силы. Сбит. Это стоило британскому правительству 2000 фунтов (10 000 долларов). Снова поднялся в воздух. Сбит. Еще 2000 фунтов. Уволился. Король сказал: „Хорошая работа“».

Если же собеседники продолжали донимать вопросами, не удовлетворяясь этим сомнительным юмором, Фолкнер нацеплял на себя маску южного джентльмена — потомственного аристократа и погружался в долгое молчание.

Да что там шакалы-журналисты, он и в родной писательской среде вел себя точно таким же образом. А ведь тут никто не позволял себе бестактного любопытства, тут толковали о высоких предметах: о культуре, философии, религии. Но Фолкнер, по воспоминаниям, в этих разговорах участия не принимал, едва заводились они, тут же уходил в скорлупу, особенно сильно налегая на выпивку.

Постепенно сложилась репутация нелюдима и гордеца. Фолкнер словно нарочно отталкивал от себя людей, даже из числа поклонников. Оказавшись в нью-йоркском ресторане за одним столом с Робертом Пенном Уорреном, Фолкнер на протя-

жении всей трапезы упорно отказывался поддерживать разговор, а ведь собеседник не раз публично выражал восхищение даром старшего товарища. Хотя из обыкновенной благодарности можно было быть поприветливее. Клинт Брукс, восьмидесятипятилетний патриарх американской литературной критики, автор двух массивных томов, посвященных творчеству Фолкнера, вспоминает, каких трудов стоило ему, тогда молодому исследователю, уговорить будущего героя этих книг уделить ему хоть несколько минут.

Не угадаешь, что его могло задеть. Теннесси Уильямс, уже известный к тому времени драматург и ко всему прочему тоже южанин, спросил земляка, что тот думает о положении негров. Что может быть естественнее? — все в ту пору, а дело происходило в середине пятидесятых, только об этом и говорили. Фолкнер тем не менее обиделся и промолчал два часа.

Так складывались отношения с соотечественниками. А оказываясь вдали от дома, Фолкнер вел себя и вовсе непозволительно. Альбер Камю зачитывался его книгами, годами мечтал о личном знакомстве. Наконец они встретились в Париже, на приеме у известного издателя Галлимара. Но ничего, кроме разочарования и обиды, из этого не получилось. Американский гость молча протянул руку, пробормотал нечто невразумительное и быстро отошел в сторону.

Наслушавшись рассказов в этом роде, молодая преподавательница Виргинского университета, которой поручили пригласить Фолкнера на встречу со студентами, долго топталась в нерешительности у ворот Роузноука. Потом все-таки собралась с духом и двинулась по аллее, ведущей к дому. Тут ее встретил яростный лай собак, а затем в рабочем комбинезоне появился сам хозяин и весьма неласково спросил, что, собственно, нужно? Видите ли, заикаясь произнесла гостья, нам так нравятся ваши книги, но, боюсь, мы до конца их не понимаем, и очень бы хотелось услышать от вас кое-какие пояснения. Может быть, это и не лучший способ знакомиться с писателем, но все-таки хозяину следовало быть полюбезнее. А он буркнул только, что не видит в этом никакой необходимости. Но и юная дама уже оправилась от первого смущения и отпором пренебрегла. В конце концов Фолкнеру пришлось согласиться, только он заявил, что со студентами встретиться готов, но чтобы не было ни репортеров, ни профессуры.

С репортерами все понятно, но профессора — что за странное условие! Между тем оно кое-что раскрывает в характере писателя. Верно, — все говорят — человеком он был нелюдимым и даже мрачным, сохранилась, кажется, только одна фотография, на которой Фолкнер улыбается — в кругу друзей, собравшихся на помолвку дочери.

Но это не снобизм. То, что казалось аристократической гор-

дыней, было на самом деле смущением, которое он, недоучка, испытывал, встречаясь с интеллектуалами. Требовались месяцы, а иногда и годы, чтобы это смущение одолеть. Как-то Фолкнера, молодого еще прозаика, пригласили участвовать в конференции писателей Юга вместе с такими звездами, как Шервуд Андерсон, Джеймс Бранч Кабелл, Эллен Глазго и Аллен Тейт. Он поехал, но предварил свое появление таким письмом: "Случалось ли вам видеть деревенский фургон, как он въезжает в город, а рядом бежит собака? Фургон останавливается на площади, из него вылезают люди, а собака забивается под днище. Угрозами или лаской ее можно выманить оттуда, но стоит на секунду отвлечься, как она сразу возвращается на место, глухо ворча. Так вот, я и есть эта собака".

С годами характер мало изменился. Камю Фолкнер высоко ценил — и впоследствии дал тому доказательства, прочувствованно откликнувшись на его смерть. Но общаться предпочитал издали, через книжные строки: ну как этот, не ему чета, классически образованный писатель втянет в разговор о феноменологии духа, свободе и необходимости, самоубийстве как философской проблеме, отчуждении и т.п. Не то чтобы ему все это было неинтересно, просто панически боялся показаться неотесанным провинциалом. Уоррен — не Камю, земляк, южанин, но ведь и он не просто художник, а еще академист-литературовед, известный неокритик, тоже можно ожидать подвоха. Вообще, встреча получилась забавная, Уоррен хорошо ее запомнил, хоть прошло лет сорок. Собеседники упорно не понимали друг друга: Уоррену казалось, что живой классик, каким он уже тогда признавал Фолкнера, просто не хочет с ним говорить, и оттого тоже надолго замолкал, а тому, в свою очередь, чудилось, что высокомуудрый критик до него лишь снисходит.

Как ни странно, тот самый журналист, который взял у Фолкнера первое большое интервью, оказался понятливее Уоррена и многих других писателей, чьи пути пересеклись с фолкнеровским. Он верно заметил: "Фолкнер не все время рассказывает в тяжелом одеянии, держа в руке Сократову чашу с ядом. Пока критики сравнивают его с русскими и называют "гением", который "пишет, как ангел", сам он интересуется тем, где лучше клюют сомы и как уберечь гороховые поля от грызунов".

Отчасти так оно и было. Разумеется, "деревенский парень", "неписатель" и проч. — это тоже маска. Но не просто маска. Фолкнер и впрямь чувствовал себя по-настоящему дома только в Оксфорде, штат Миссисипи. Особенно — среди людей, что называется, простых — фермеров, бакалейщиков, охотников. В этой компании Фолкнер заметно менялся, внутреннее напряжение спадало. Положим, в рубаху-парня и говоруна он не превращался; даже вечерами в охотничьем лагере, когда рассказывались разные истории, в том числе и вполне мужские, Фолкнер,

по слухам, как правило, молчал. Но все равно в нем чувствовали своего и он чувствовал себя среди своих. Фолкнеровский тезка Билл Эванс, который в годы их общей молодости приторговывал овощами да занимался малярными работами, вспоминает, что ничуть не обиделся, когда приятель как-то прошел по улице, даже не заметив его.

В свою очередь, и Фолкнера скорее всего ничуть не задело бы, услышь он, как Эванс говорит журналистам: "Ну да, я прочел в конце концов "Осквернителя праха", потому что видел фильм, который, вроде, сняли по этой книге. Между прочим, я и сам там появляюсь в массовой сцене. Но сказать вам правду, я так и не понял, о чем Билл всю жизнь писал".

А вот о нем, о таких, как он, в частности, и писал. Даже сейчас в Миссисипи людей, одетых в рабочий комбинезон, чаще всего до дыр затертый и не первой свежести — работают они, как правило, на ферме или на бензозаправке, — называют "фолкнеровскими людьми". В "Сарторисе" они мелькнули на обочине. Теперь, в новом романе, который Фолкнер осенью 1929 года писал на электростанции, ночами, приспособив под письменный стол перевернутую угольную тележку, они вышли вперед.

Роман назывался "Когда я умирала". В мировую фолкнериану давно вошла, кочуя из статьи в статью, автохарактеристика этой книги: "Я сознательно решил сделать *tour de force**. Еще не прикоснувшись пером к бумаге, еще не написав первого слова, я уже знал, каким будет последнее... Только приступая к работе, я сказал себе: "Наступил решающий момент, либо я выиграю, либо проважусь, и тогда уж никогда больше не опущу перо в чернильницу". С холодным сердцем, все рассчитав и все поставив на карту, уверяет нас Фолкнер, сочинял он новую книгу. Восторг, предвкушение неожиданного — все то, что было еще вчера, когда создавался, поистине создавался роман "Шум и ярость", — ушло, осталось только мастерство, проверка поставленных возможностей.

Может, все так и было, может, Фолкнер верно описывает собственные намерения и ощущения. Но получилось все-таки иначе. Если "Когда я умирала" и *tour de force*, то лишь в том смысле, что автор повторил прием, уже использованный в предыдущем романе. И даже довел его до логического предела. Авторской речи нет вовсе, книга разорвана на цепь монологов, иногда длинных, иногда кратких, а то и вовсе в одну-две фразы уместающихся, и ведут их четырнадцать персонажей — главным образом, Бандрены, а рядом с ними соседи, та же фермерская беднота. И хоть время здесь движется в естественной хронологии и даже композиционный центр есть — монолог покойницы

*Ловкая штука, фокус (*фр.*).

("Когда я умирала"), все равно образуется изрядный словесный хаос. Но не просто задачи натурального воспроизведения человеческой речи интересуют художника, пусть порою техника и впрямь подавляет смысл. Из мозаики частных впечатлений, случайных эпизодов, походя брошенных взглядов и фраз должна вырасти цельность.

Прилежные читатели литературы XX века, мы привыкли к тому, что, изображая развал нравственных норм, с горечью, а порой и страхом вглядываясь в картину лжи и насилия, писатели черпают надежду на возрождение, на бессмертие рода человеческого в народной среде.

Роллановский Жан-Кристоф с достоинством пронес свой божественный дар через все испытания жизни, ни на минуту не дрогнул, ничем не поступился. Но бунтарский дух молодости все же иссяк, и оживает он, как сказал бы Фолкнер, "внизу" — в старом резчике по камню Кола Брюньоне. Вот где сохранилась неистребимая сила жизни, спокойное мужество, неброская, свободная от рефлексий уверенность в завтрашнем дне. Прочитав "Кола Брюньона", Горький восхитился: "Это, может быть, самая изумительная книга наших дней. Нужно иметь сердце, способное творить чудеса, чтобы создать во Франции, после трагедий, пережитых ею, столь бодрую книгу — книгу непоколебимой и мужественной веры в своего родного человека, француза".

Качествами высокого морального стоицизма отличаются любимые хемингуэевские герои — ветераны многих войн, готовые до конца защищать свой духовный суверенитет. Но у них и в помине нет той цельности характера, какой наделены испанские партизаны в "Колоколе". А главные слова писателя доверяет человеку, чья жизнь прошла в неромантическом промысловом труде, — старику Сантьяго: "Человека можно убить, но победить его невозможно".

Библейским величием дышит фигура Ма Джоуд — героини стейнбековских "Гроздьев гнева"; в ней почти нет индивидуального, — воплощение всеобщей народной души.

Еще один американец, крупнейший поэт Карл Сэндберг, патетически восклицает: "Народ, да!"

И уж совсем рядом с нами мудрые старики и старухи русских писателей — "деревенщиков".

Фолкнер, может показаться, стоит в стороне от этой длительной и прорастающей вперед традиции. Он изображает ту же народную стихию, но какова под его пером вся эта йокнапатофская "белая шваль", трудяги, с которыми мы знакомимся на страницах романа "Когда я умирала" (а с некоторыми были, впрочем, знакомы и раньше — по "Сарторису")?

Когда-то Эдди, мать многочисленного семейства Бандренов, взяла с мужа обещание похоронить ее в Джефферсоне, где ле-

жат родные. Тот верен данному слову, но, оказывается, помимо святого долга, есть и вполне земной, эгоистический интерес: в Джефферсоне можно вставить зубы, о чем Энс давно мечтает. Вообще из монологов главы клана вырастает фигура на редкость несимпатичная. Многолетний труд, близость к земле совсем его не облагородили, наоборот, заскорузли не только руки, но и сердце, и к тому же Энса постоянно преследует комплекс неудачи. Он только и знает, что заунывно, с каким-то методическим постоянством жаловаться на сломанную судьбу, на то, что то и дело стрясаются с ним разные беды, на равнодушие детей, да на что угодно. Даже стихии, убежден Энс, вступили в тайный заговор, лишь бы сделать жизнь еще тяжелее. Но сочувствия этот и впрямь побитый временем, согнувшийся в три погибели человек не вызывает. Нет, не потому, что из утраты хочет извлечь свою маленькую выгоду. И не потому, пожалуй, что неизбывная нищета породила самую вульгарную жадность, даже у дочери Энс не гнушается отнять последнюю копейку. Дело в том, что он сам выстраивает между собою и людьми глухую стену непонимания, несочувствия. Приниженность сочетается в нем с каким-то изощренным высокомерием, которое заставляет отталкивать бескорыстную помощь. Он словно испытывает мазохистское наслаждение, твердя, что со своими несчастьями справится сам, что таков уж его удел — страдать и мучиться в одиночку. Невольно начинаешь испытывать неловкость, что у тебя жизнь сложилась немного, на самую малость лучше. Но как раз на это Энсова жалобная риторика и рассчитана.

Таков отец. Что же дети?

Кэш — здравомыслящий молодой человек, прилежный работник, мастер, добрый самаритянин, но душевные порывы ему чужды совершенно. Он может понять, почему брата, совершившего поджог, упустили в сумасшедший дом. Это правильно — любая собственность священна, ни при каких обстоятельствах нельзя покушаться на то, что заработано своим горбом и полито потом. Приближающаяся смерть матери оставляет его полностью равнодушным. Он лишь деловито мастерит гроб — для живой еще, но угасающей плоти, — и монотонный визг пилы словно заглушает слабый голос сердца.

Джуэл, другой сын, и вовсе фанатик наживы, маленький человек, который, презрев любые радости жизни, твердо решил выбиться в люди и мрачно, не улыбаясь движется к поставленной цели. Днем приходится работать на семью, но остается еще ночь, и ночами Джуэл обрабатывает у соседа-фермера поле, чтобы скопить деньги на лошадь. Живое чувство у него атрофировано до конца, беда в доме воспринимается всего лишь как досадная помеха: выпала возможность получить немного денег за перевозку леса, а тут приходится сидеть у одра умирающей

матери. Так о нем в округе и говорят: "Уж этот не упустит случая заработать лишнюю трешку, пусть даже ценой предсмертного материнского поцелуя. Бандрен до кончиков пальцев..."

Дьюи Делл, единственная дочь Бандренов, как заведено у Фолкнера, воплощает природное женское начало, тепло, к которому тянутся все, особенно родные. Такое инстинктивное ощущение близости вызывала у компсоновского семейства Кэдди. Но, подобно высокородной героине "Шума и ярости", простая работница из нового романа вовсе не безгрешна: в Джефферсон влечет не одно лишь высокое чувство нравственного долга. Забеременев, она рассчитывает добыть в городке какое-то чудодейственное лекарство, избавляющее от плода.

Да и сама Эдди провела, оказывается, далеко не праведную жизнь. Томление плоти заставило ее выйти, без любви, даже без влюбленности, за Энса, а в замужестве она не хранит верность брачной клятве: один из детей, Джуэл, прижит от священника местного прихода.

Соседи — под стать Бандренам. Так же убога жизнь, так же смещены нравственные понятия, такие же мелкие интересы. Какое, собственно, право у Кору Талл, жены здешнего фермера, винить родню умирающей Эдди в черствости, — она ведь и сама только демонстрирует сострадание. Принято, христианский долг велит, а на самом деле, сидя у постели подруги, обеспокоенно думает о том, что пирог, выпеченный на продажу, кажется, не особенно удался.

Остается еще, правда, Дарл Бандрен. Это, видно сразу, человек иного самочувствия, даже иного измерения. Он наделен как бы двойным зрением, даром проникать за поверхность событий, угадывать истинные мотивы поведения людей — и где пропадают ночами Джуэл, ему ведомо, хоть и не следит он за братом, и что гонит в Джефферсон сестру, знает. А главное — дана ему способность глубокого переживания, в отличие от всех остальных, за мелочами быта ему открывается бездонный мир сущностей, в простых словах невыразимый, в линейных мерах не исчисляемый. С необыкновенной легкостью, как и Квентин Компсон, перемещается он из материального пространства в беспредельность. "Река не будет в ширину и сотни ярдов, и отец, и Вернон, и Вардаман, и Дьюи Делл остались на виду единственными, кто не принадлежал этому ровному потоку отчаяния, жутковато скособочившемуся справа налево, так, будто мы достигли пункта, в котором движение опустошенного мира резко набирает скорость, перед тем как в последний раз сорваться в пропасть. Они похожи на карликов. Все это выглядит так, как если бы пространство, нас разделяющее, стало временем: неизбежность. Как если бы время, перестав разматываться перед утончающейся прямой линией,

разматывается петлями, и расстояние меж нами — ниточка, скрученная вдвое”.

В округе этого юношу считают безумцем, да и сам автор впоследствии, комментируя роман, высказывался в том же роде. “Дарл, — говорил он, — сумасшедший с самого начала. Но постепенно его безумие проявляется все сильнее и сильнее. Он лишен способности сопротивляться всем несчастьям, которые выпали на долю семьи, той способности, которая является признаком не столько здоровья, сколько привычки. Джуэл сопротивляется, потому что он нормален, из всех Бандренов он самый крепкий. Другие сопротивляются просто по инерции, но Дарл не может сопротивляться и потому сходит с ума”.

Авторскую точку зрения должно уважать, но и спорить с ней не возбраняется. Почему бы не предположить, что безумен как раз “нормальный” мир, ничего и никого вокруг себя не видящий, и, напротив, душевно здоров человек, не желающий принять такую “норму” поведения и чувства, то есть бесчувствия? В данном случае спорить тем легче, что Фолкнер и сам не тверд в определениях. Назвав Дарла сумасшедшим, он сразу же добавляет: “Кто знает, сколько прекрасной поэзии было создано в мире безумцами, и кто знает, какой утонченной восприимчивостью обладает больной ум? Возможно, это и не так, но очень хочется думать, что в безумии есть эти положительные стороны”.

Обычная фолкнеровская манера. Он не любит окончательности, судит уклончиво, оставляя нам полную свободу выбора. “Это просто тринадцать точек зрения черного дрозда, — говорил он, используя полюбившийся образ из стихотворения поэта-соотечественника Уоллеса Стивенса. — Но истина, я думаю, обнаруживается, когда читатель, уловив все эти тринадцать способов видения черного дрозда, выработает еще одно, собственное, четырнадцатое представление об этом дрозде, которое и есть истина”.

Так или иначе, понятно одно. Дарл и мир, каким он представлен в романе, несовместимы; как несовместимы нежность и грубость, честь и бесчестье, искренность и ханжество, любовь и глухое недоброжелательство.

Выходит, и эта опора — “низ”, на который автор возлагал такие надежды, — не держит? Так сказать было бы слишком легко. Верно, испытания смертью близкого человека Бандрены не выдерживают, наоборот, трагедия безжалостно высветила всю их малость, ничтожество. А уж об испытании повседневной жизнью и говорить не приходится — пустота взаимотождества.

Но отчего же тогда все эти скопидомы и себялюбцы с таким непонятным, неистовым упорством, презирая любые обстоятельства, осуществляют все же волю матери? Почему не отс-

тупают, увидев, как опасно разбушевала река, бросаются в поток, который сметает и людей, и мулов, — в изображении этой сцены Фолкнер достигает высочайшей экспрессии. Сентиментальными побуждениями этого не объяснишь, но и практическими соображениями не объяснишь тоже. Наоборот, если предсмертный завет используется только как предлог для устройства собственных делишек, то следовало бы переждать, пока стихия не утихомирится. Тут другое. Горе не переживает, даже не воспринимается как горе не потому лишь, что сердца каменные. Смерть — вне пределов индивидуальной человеческой воли, она входит в цикл развития, который не людьми направляется. А Бандренам как раз нужно стать — самим себя поставить — в такое положение, чтобы можно было бросить вызов внешним силам, доказать себе и миру: выстоим, чего бы то ни стоило. И уж тут все наносное уходит. Перед тем как отправиться в путь, Энс может думать все о том же несчастном протезе; похоронив жену, может, не моргнув глазом, тут же представить детям новую миссис Бандрен. Но в решающий момент он, как и все остальные, полностью отрешен, до конца вовлечен в поединок, практический смысл которого совершенно не важен. Испытание существенно само по себе, феноменологически, на языке философов. Собственно, Энс — уже не Энс, Джуэл — не Джуэл, все они — воплощение нестигаемости жизни, ее верховной мощи. Да и двадцатимильное расстояние до Джефферсона — не дорога просто, а крестный путь человечества.

Название романа, как не раз указывал автор, восходит к Гомеру, к одиннадцатой песне "Одиссеи", где Агамемнон рассказывает историю своей гибели:

...Все на полу мы, дымящемся нашею кровью, лежали,
Громкие крики Приамовой дочери, юной Кассандры,
Близко слышал я: нож ей во грудь Клитемнестра вонзила
Подле меня; полумертвый лежа на земле, попытался
Хладную руку к мечу протянуть я: она равнодушно
Взор отвратила и мне, отходящему в область Аида,
Тусклых очей и мертвеющих уст запереть не хотела.

Нелепо искать прямые переклички, тем более что Фолкнер, кажется, перепутал. Объясняя смысл заголовка, он и впрямь цитировал "Одиссею". Но ни в оригинале, ни в английском переводе нет слов, которые упоенно повторял писатель: "Когда настал мой смертный час, женщина с собачьими глазами не пожелала мне, сходящему в Аид, запереть очи". А. Долинин предположил, что Фолкнер по ошибке, а может, намеренно объединил цитированные строки из "Одиссеи" с мотивами трагедии Эсхила "Агамемнон", где Клитемнестра дважды сравнивается с собакой. Весьма вероятно. Как бы то ни было, Фолкнера меньше заботили непосредственные аналогии (хотя есть и они:

подобно тому, как Клитемнестра обманывает Агамемнона с Эгисфом, Эдди изменяет Энсу с Уайтфилдом), нежели глубоко скрытая связь между событиями и людьми XX века и событиями и людьми древних мифов. А раз так, то и заурядная история вырастает в масштабах, перемещается в сторону вечных проблем и истин, столь страстно взыскуемых писателем-почвенником. Вольно перетолковывая гомеровскую ситуацию, Фолкнер отверзает мертвые уста, помещая в центр повествования монолог уже отошедшей Эдди. Это может показаться трюком, это во всяком случае шокирует, но автору и нужно какое-то сильнодействующее средство, чтобы придать бытийственную глубину всем этим разговорам о деньгах, о мулах, о лошадях. В несколько страничек исповеди писатель попытался вместить не просто всю жизнь героини — суть человеческой жизни, человеческого страдания вообще.

Вот откуда оно проистекает: между личностью и истиной стали слова, которые ею же, личностью, хитроумно изобретены, чтобы облегчить себе участь, обмануть судьбу. Но лишь голько слова сталкиваются с реальностью, обман сразу раскрывается: "Когда я зачала Кэша, то поняла, что жизнь ужасна и что в этом все дело. Тогда я и узнала, что слова никуда не годятся; не годятся даже тогда, когда ими хотят что-то выразить. Когда он родился, я поняла, что "материнство" — выдумка того, кому нужно было слово для обозначения, ибо тем, кто рождает детей, безразлично, есть слово или нет. Я увидела, что и "страх" изобретен тем, кто никогда не испытывал страха, а "гордость" — тем, кто не знает, что это такое".

Надо, следовательно, пробиться сквозь сомкнутый ряд слов к обнаженным сущностям. Посмертный монолог — это и есть такая попытка. Разумеется, суфлирует автор, Эдди только повторяет текст: "Кровь, родственно объединяющая людей, земля, откуда люди приходят и куда возвращаются... Кажется, я нашла ответ. Я решила, что оправдание заключено в обязательстве перед живым — перед кровью, этим потоком красной горечи, пробивающимся сквозь пласты земли".

Можно сказать, что лишь на пороге смерти человек в полной мере осознает рассеянный во днях опыт, что, только переступая черту, он складывает случайные фрагменты в цельное знание. Но не зря как-то Фолкнер заметил: истины существуют не для того, чтобы их находить, истины существуют для того, чтобы их постоянно искать.

Можно также сказать, что и монолог — всего лишь слова, возвышенная риторика. Отчасти верно. Именно в романе "Когда я умирала" Фолкнер впервые придумал для своей вымышленной страны название, которому предстояло прочно войти в сознание многих читательских поколений всего мира: Йокнапатофа. Только что же название? — вновь комбинация типо-

графских знаков. Мало даже объяснить его смысл, что, впрочем, сделано было много позже. Фолкнер нашел Йокнапатофу на старых картах северного Миссисипи. Впоследствии слово было сокращено вполовину, и сейчас река, протекающая в этих местах, называется просто Йоконой. Писатель, однако, вернулся к оригинальному названию — разумеется, не фактической достоверности ради, ибо что за дело "апокрифическому королевству" до реальной топографии? Важен смысл. На языке аборигенов-индейцев племени чикесо Йокнапатофа означает "медленно течет вода по равнине". Символика понятна. Не место действия фиксируется — создается образ реки жизни, вбирающей в себя все и вся, начала и конца не имеющей. В конце концов Фолкнер такой образ создал — всем своим творчеством. Но в этой книге между одним понятием — Йокнапатофа и другим понятием — земля связь только угадывается, да и то, пожалуй, в перспективе: мы знаем, что будет дальше. Мозаика, возникающая из осколочного видения персонажей, в завершенное эпическое полотно не складывается. Не потому ли, отвечая на вопрос, к какой из ранних вещей ему больше всего хотелось бы вернуться, добавить что-то, переписать, Фолкнер неизменно отвечал: "Когда я умирала". А едва завершив роман (и словно забыв, что позади уже и любимая книга — "Шум и ярость"), Фолкнер сказал интервьюеру: "Я еще не написал настоящего романа. Еще слишком мало жизненного опыта. Он пока не кристаллизовался в достаточной степени, чтобы создать книгу, где воплотится одна из тех фундаментальных истин, что человечество познало на своем пути. Может, лет через пять мне это удастся. Может, я напишу своего "Моби Дика" или "Клариссу Гарлоу".

По отношению к целому "Когда я умирала" — нет, повторим, не просто *tout de force*, но, пожалуй, — не выполненное до конца обещание. Роман был важен и в другом смысле: художник, изображающий крайние положения, художник, бесстрашно прорывающийся в самое сердце тьмы, Фолкнер в то же время отчаянно стремился упорядочить хаос, создать из него гармонию. Опять-таки искал — ничего не хотел навязывать жизни. Как просто, как соблазнительно было бы противопоставить исчерпавшим историческую энергию аристократам простых людей, народ, условным формам поведения — гранитную мораль людей земли.

Писатель не стал на этот путь. "Когда я умирала" — это как раз безжалостная самокритика народа, пусть себя таковой не осознающая. Автор потому, может, и сдерживает свой собственный голос, чтобы дать героям самим высказаться до конца и до конца выявить свою сущность.

Но сложность состоит в том, что самокритика становится одновременно и гордым самоутверждением, тоже, разумеется,

никак не декларированным. Ничтожество, душевная черствость
оборачиваются величию нерассуждающей щедрости духа.

Впоследствии Фолкнер будет настойчиво исследовать эту
диалектику, которая составляет основу его выстраданного
гуманизма.



ГЛАВА VII НА ЧЕРНОМ КРЕСТЕ

В 1930 году Нобелевская премия по литературе впервые была присуждена американцу — Синклеру Льюису. Лауреат, как принято, выступил в Шведской королевской академии с речью. Он говорил о том, что Америка, страна, где "процветают промышленность, капитал и наука", утратила вкус к прекрасному, писатель же здесь обременен сознанием своей ненужности — "читатели хотят видеть в нем только утешителя или шута или... его благодушно считают безобидным брюзгой, который, по всей вероятности, никому не хочет зла и который, во всяком случае, ничего не значит в стране, где строятся восьмидесятиэтажные здания, производятся миллионы автомобилей и миллиарды бушелей зерна". Правда, за то, чтобы быть "шутом" или "безобидным брюзгой", "нам хорошо платят, даже слишком хорошо". Все же кое-что автору "Бэббита" внушало оптимизм: появилась группа молодых писателей, которые помогают аме-

риканцам вырваться "из душной атмосферы благонамеренности, здравомыслящего и невероятно серого провинциализма". Среди них — Уильям Фолкнер, который "сумел показать Юг без кринолинов".

Неизвестно, попались ли эти слова на глаза Фолкнеру, но, несомненно, они бы его ободрили, тем более что только что вышедший роман был встречен без всякого энтузиазма. Одному критику Бандрены показались всего лишь марсианами, бог весть как очутившимися на американской земле. Другой написал, что книга напоминает "психологический ребус". С рассказами дело обстояло еще хуже. В то самое время, когда в далеком Стокгольме мэтр рассуждал о надеждах американской литературы, Фолкнер — одна из этих надежд — подводил итоги заканчивавшегося года. Они оказались безрадостными. Из тридцати семи рассказов, которые автор разослал по различным редакциям, принято было только шесть, а опубликовано и вовсе четыре.

Впрочем, все это было совершенной безделицей в сравнении с ударом, который тогда обрушился на семью. Новый, 1931 год начался ужасно. 11 января Эстелл, не доносив, родила дочь, Алабаму, а через девять дней девочка умерла. Когда-то Фолкнер рассуждал о входе в жизнь и выходе из жизни, и вот теперь этот коридор пересек его собственный дом, только оказался слишком коротким.

Рассказывают, что в первое время писатель совершенно не находил себе места. То угрюмо молчал целыми днями, то необыкновенно возбуждался, угрожая расправой доктору, который будто бы не все сделал, чтобы спасти ребенка. Однажды он даже предпринял попытку самоубийства, направив автомобиль в телефонную будку.

И все-таки оказалось, что у этого человека достаточно крепкая духовная мускулатура. Он заставил себя вернуться к работе — то был единственный шанс выстоять. Больше того, как написал в предисловии к французскому изданию "Шума и ярости" Морис Куандро, "эмоциональный шок дал могучий импульс творческому воображению".

Действительно, всего год понадобился Фолкнеру, чтобы написать один из лучших своих романов — "Свет в августе". К тому же судьба, испытав Фолкнера на стойкость, словно решила вознаградить его авторское долготерпение. Насколько пустым в смысле публикаций оказался предыдущий год, настолько плодородным новый. Опубликовано "Святылище", затем новеллистический сборник "Эти тринадцать". Далее в периодике подряд появились шестнадцать ранее отклоненных рассказов, некоторые из них ("Ad astra", "Когда наступает ночь", "Волосы", "Лисья травля", "Справедливость") вошли впоследствии в авторское "Собрание".

Это было сразу замечено, в том числе и дома, на Юге. "Контемпо", небольшой журнал Северо-Каролинского университета, посвятил Фолкнеру целый выпуск, где автор критического очерка назвал его "наиболее значительным в кругу американских писателей-современников", выше Шервуда Андерсона и Синклера Льюиса, Теодора Драйзера и Джона Дос Пассоса, Уиллы Кэсер и даже Хемингуэя — безусловно в ту пору кумира.

Только денег не было по-прежнему. Гонораров за рассказы едва хватило на то, чтобы рассчитаться со вчерашними долгами, а из попытки опубликовать "Свет в августе" в журнале главами ничего не получилось.

Но тут подтвердились слухи, давно доносившиеся до Фолкнера, — им заинтересовался Голливуд. Пришла телеграмма от Сэма Маркса, главы сценарного отдела крупнейшей фирмы "Метро-Голдвин-Майер". Предлагался шестинедельный контракт по 500 долларов в неделю. Ехать не хотелось, но выхода не было, 7 мая 1932 года Фолкнер появился на студии, и началась долгая, продолжавшаяся с перерывами почти двадцать лет, полоса жизни, связанная с работой в кинематографе.

Что такое Голливуд для Америки, знает всякий. Это, конечно, не точка на карте — городок, выросший на Тихоокеанском побережье, близ Лос-Анджелеса. Это даже не просто столица кинобизнеса, завоевавшего со временем весь мир. Это — часть национальной мифологии, понятие, стоящее в ряду других центральных понятий американской истории, — "Мэйфлауэр", статуя Свободы, Уолл-стрит, которая, понятно, означает нечто большее, чем название делового квартала Нью-Йорка. Голливуд — это символ безграничных возможностей, феерического успеха, молниеносной славы.

Увы, реальность, как то всегда бывает, разрушает мечтания. Голливуд смеется над простаками и превращает энтузиастов в мизантропов. Выглянув в окно, художник Тод Хэкет, герой голливудского романа Натаниэля Уэста "День саранчи", увидел на улице странных людей: "...Их одежда была сумрачна и плохо сшита — выписана по почте. Тогда как остальные двигались шустро, шныряли по барам и магазинам, эти слонялись возле перекрестков или, стоя спиной к витринам, разглядывали каждого прохожего. Когда кто-то встречал их взгляд, в их глазах загоралась ненависть. Тод еще мало знал о них — только, что они приехали в Калифорнию умирать". И тут же возникает устрашающий, в стиле черного юмора, образ Голливуда как пустыни мертвых — муляж дохлой лошади в бассейне одного частного дома: "Над чудовищно распухшим брюхом торчали прямые, негнувшиеся ноги. Похожая на молот голова была свернута набок, и из мучительно оскаленного рта свисал тяжелый черный язык". Уэст знал, о чем писал, он отдал Голливуду лучшие годы. Писатель и погиб здесь в автомобильной

катастрофе, возвращаясь с похорон Скотта Фицджеральда. Что-то зловеще-символическое есть в этой смерти.

Свалка радужных надежд, Голливуд — это и кладбище талантов, Мефистофель, который, как положено, требует в заклад душу. В книге о Скотте Фицджеральде его друг Эндрю Тернбулл писал, что, предлагая контракт, тебе, хоть и не обязательно такими словами, говорят: "Мы пригласили вас сюда, потому что у вас яркая индивидуальность, но настаиваем, чтобы на время работы здесь вы о ней забыли".

Сам Фицджеральд часто сталкивался с этим убийственным парадоксом. Он попытался было внести что-то свое в сценарий по роману "Унесенные ветром" — потребовали не отклоняться от текста. Сценарий "Трех товарищей" изуродовали так, что он вообще не узнал дела рук своих. "Порою написанное мной, — говорил Фицджеральд приятелю-однокашнику, — нравится боссам, и иногда я не могу им угодить. Здесь такая неразбериха, что я даже не знаю, кому попадет в руки мой сценарий. Временами у меня все валится из рук. Я думал, все будет просто, но работа в Голливуде — сплошное разочарование, здесь не осталось ничего живого, я не ощущаю жизни".

Если так обращались с любимцем публики, то чего мог ожидать сочинитель, только-только добившийся известности?

Едва появившись в Голливуде и познакомившись с работодателями, Фолкнер исчез на неделю. "Дело в том, — объяснял он впоследствии, — что я просто испугался. Мое появление вызвало слишком большой переполох, и у меня нервы не выдержали".

Кажется, это выдумка. Никакого переполоха не было, все протекало вполне буднично. Когда беглец возвратился, его засадили за ту работу, которую и поручают обыкновенно новичкам: надо было внести кое-какие исправления в уже готовый и даже запущенный в производство сценарий. Потом Фолкнер принялся переделывать для кино собственные рассказы — из тех, что были в свое время отвергнуты журналами: "Любовь" и "Вдова из колледжа". Их не приняли и здесь, но кинодебютант отнесся к этому вполне хладнокровно. На обороте одной из страничек сценария позже нашли запись — скорее всего начало неотправленного письма: "Я еще не освоился, не привык к этой работе. Но ничего, справлюсь и смогу быть не хуже других в этом бедламе".

Действительно, через несколько месяцев Фолкнер взялся за дело, которое хоть немного его увлекло, во всяком случае поначалу. Это был сценарий по его недавно опубликованному рассказу "Полный поворот кругом". Как-то в Нью-Йорке он оказался в компании, где бывшие летчики рассказывали всякие байки о своем фронтовом опыте. Воображение несостоявшегося ветерана заволновалось, и он вновь вернулся к давно каза-

лось, забытым сюжетам. Фолкнер изобразил двух английских моряков, совсем еще мальчишек, одному восемнадцать, другому двадцать, которые, играя в войну (кто первый увидит "бобра", то есть немецкое грузовое судно, получает очко), совершают в то же время на своих катерах-скорлупках немислимые подвиги. Их доблесть настолько поражает опытного уже вояку капитана американской армии Богарта, что он, пренебрегая всеми правилами, совершает дерзкий дневной налет на бомбовый склад немцев, а также пикирует на замок, где в это время завтракают вражеские генералы. Только теперь, рискуя отчаянно и вернувшись с победой, он чувствует, что сравнился в храбрости с младшими товарищами по оружию, а также расквитался за их гибель: как явствует из сводки, они свою смертельную игру проиграли, нашли конец в водах Атлантики. Выступая тридцать лет спустя перед слушателями военной академии в Вест-Пойнте, Фолкнер скажет: "Когда герой направляет свой самолет на тот замок, это с его стороны бунт против непробиваемой тупости генералов и адмиралов, которые сидят в полной безопасности и повелевают, чтобы молодые отправлялись туда-то и делали то-то. Наверное, каждый солдат пережил в своей жизни нечто подобное". Формально этот комментарий связан с заключительной фразой рассказа: "Господи! — думал он (Богарт. — *Н.А.*). — Эх, если бы они все были здесь — все генералы, адмиралы, президенты и короли — их, наши, все на свете!" Но вообще-то Фолкнер в данном случае на самого себя глядит сквозь чужие очки — Хемингуэй нечто подобное говорил много раз, и в его устах такие слова звучали убедительно. А фолкнеровские моряки и летчики — это те же Сарторисы. Только на этой войне им делать нечего, тут гибнут всерьез и отвагу доказывают не лихими набегами на провиантские склады.

Однако же для кинематографа, особенно коммерческого, в рассказах такого рода находили богатые возможности. Фолкнеру понадобилось всего пять дней, чтобы сделать сценарий. Но дальше начались осложнения. В ту пору в Голливуде существовало железное правило: "звезды" не должны простаивать. Если съемка одного фильма закончена, а в другом, даже запущенном в производство, нет подходящей роли, стало быть, следует ее дописать. Как раз в этот момент освободилась популярнейшая актриса Джоан Кроуфорд, о чем и было сообщено автору. Тот растерялся: "Но ведь, насколько я помню, в рассказе нет женщин". "Нет — так будут", — твердо заявил режиссер, следуя указаниям продюсера. У "звезды" возникли свои претензии — она захотела, чтобы Фолкнер написал для нее текст в стиле военного жаргона английских моряков. Помимо того, понадобился неизбежный любовный треугольник — так в фильме появилась обольстительная Энн, сестра коман-

дира катера, разрывающаяся между капитаном Богартом и лейтенантом Хоупом.

Фолкнер боролся до конца, уступать не хотелось, но в конце концов пришлось. Деньги были нужны, как никогда. Умер отец, и забота о семье легла на плечи старшего сына, у которого теперь была и своя семья — в начале 1933 года Эстелл родила дочь. "Билл отныне считал себя главой нашего клана, — пишет в книге о брате Джон Фолкнер. — Так оно и должно было быть, и он принял эту роль сразу же и без громких слов — со спокойным достоинством и решимостью". Увы, клан этот нес утраты. Погиб Дин. Реальность трагически дублировала литературу: подобно Баярду Сарторису, Дин разбился, не успев увидеть ребенка, которому предстояло родиться через несколько месяцев. И эту обездоленную родню Фолкнер тоже не мог, разумеется, оставить.

Вот и приходилось заниматься поденщиной, благо контракты становились все выгоднее — работало имя.

Теперь писатель прекрасно знал, на что идет. Как-то, пересекая границу Калифорнии, он бросил спутнику: "Здесь бы надо поставить столб с надписью: «„Оставь надежду всяк сюда входящий”», или как там это у Данте». Ко всему прочему замаячила вполне реальная перспектива судебной тяжбы. В сороковом году Фолкнер познакомился в Голливуде с неким Уильямом Херндоном, оборотистым посредником, которому неизменно удавалось устраивать клиентам выгодные контракты. Он предложил свои услуги, и Фолкнер, на беду, согласился, не заметив, что попал буквально в кабалу. Во всяком случае, когда случилась между ними какая-то размолвка и писатель решил расторгнуть договор, Херндон пригрозил судом. Или — пусть заплатит десять тысяч отступного. Эта история исключительно тяжело подействовала на Фолкнера, он написал тогда самое, быть может, отчаянное из своих писем: "Я думал, что прошел в Голливуде через все круги ада, но теперь это херндоновское дело. Чувствую себя скверно, совершенно подавлен, не отпускает ужасная мысль, что я даром трачу время, мне все кажется, что вот-вот меня хватит удар или свалюсь в обморок. Может, когда-нибудь я смогу сюда вернуться, но сейчас надо кончать и бежать домой. Последнее время я чувствовал, что вот-вот наступит срок — тебе уже за пятьдесят, — который наступает для всех художников, когда им приходится признать, что выхода из тупика нет и дальше жить не стоит, а может, и раньше не стоило. Перед тем как уехать отсюда, я постараюсь договориться, чтобы мне дали возможность писать дома — наверное, это единственный способ заработать деньги, которые мне нужны или кажется, что нужны... Мои книги никто не покупает, да и издавать не хотят. Труд моей жизни (создание моего апокрифического королевства), даже если мне суждено его завершить, никогда не обеспечит меня материально. А что касается всячес-

кого хлама, то я не могу быть уверен в успехе даже на пятьдесят процентов. Может, мне придется взяться за редакторскую работу или сочинять какие-нибудь мелочи — но только дома, где жизнь будет все же подешевле, чем сейчас, когда семья разбросана, приходится платить за гостиницы и т.д., а расходы на содержание дома не уменьшаются оттого, что я там не живу”.

Конфликт с Херндоном удалось в конце концов уладить, ну и что? С самим собою мира не было. В Голливуде становилось все труднее дышать, он приносил деньги, но не было даже и намека на то, что называется творческим удовлетворением. Как-то Фолкнер увидел в руках у Бена Уоссона том Пруста: ”А, ”По направлению к Свану”. Сван? Это разнесчастный сукин сын, зря его считают снобом. По-моему, как раз наоборот. Боже, что только Одетта с ним не вытворяла, да если бы даже его распяли, боль была бы меньше...” Тут Фолкнер неожиданно оборвал себя: ”В каком-то смысле Прусту повезло. Ему ведь не пришлось знаться с Голливудом, чтобы зарабатывать на хлеб. Честное слово, все, что угодно, — звуконепроницаемая спальня, астма — только не это”.

”Это” — конечно, прежде всего халтура, тирания заказчика и все такое прочее. Но, пожалуй, не только. Голливуд, штат Калифорния, слишком далеко от Оксфорда, штат Миссисипи. Как-то приятельница Фолкнеров случайно подслушала домашнюю ссору. Эстелл, все еще мечтавшая о светской жизни, уговаривала мужа — с нею конечно, — вернуться в Голливуд. Тот раздраженно откликнулся: ”Тебе бы только развлечения. А я не хочу никуда ехать. Я хочу остаться здесь. Это единственное место, где я способен писать”.

Голливуд пересек большую работу — к счастью, приближавшуюся к концу. Едва закончив сценарий ”Полного поворота кругом”, Фолкнер получил корректуру новой книги. Теперь и издатели у него были новые — Роберт Хаас и Хэррисон (Хэл) Смит, которому посвящен роман ”Когда я умирала”. Началось все почти год назад, 17 августа 1931 года, когда Фолкнер взял чистый лист бумаги и написал наверху — ”Темный дом”. Замысел, как и в случае с ”Шумом и яростью”, возник из картинки: молодая женщина, зовут ее Лина Гроув, отправляется из Алабамы, где ее дом, в Миссисипи на поиски возлюбленного, который бросил ее беременной. Ехать недалеко, однако путь кажется нескончаемым: ”Мулы плетутся мерно, в глубоком забытье, но повозка словно не движется с места. До того ничтожно ее перемещение, что кажется, она замерла навеки, подвешена на полпути — невзрачной бусиной на рыжей шелковине дороги. До того, что устремленный на нее взгляд не может удержать ее образа, и зримое дремотно плывет, сливается, как сама дорога с ее мирным однообразным чередованием дня и тьмы, как нить, уже отмеренная и вновь наматываемая на катушку”.

Ритм нашелся сразу, образ тоже — дорога. Вообще, работа продвигалась динамично. Правда, Фолкнер жаловался, что не испытывает того творческого состояния, что переживал, сочиняя "Шум и ярость". "Что-то исчезло и не возвращается, — пишет он Бену Уоссону. — Я знаю теперь, еще перед тем, как найти нужное слово, что сделают в следующий момент герои, ибо сам выбираю между различными возможностями и вариантами и взвешиваю, измеряю их по шкале Конрадов, Джеймсов и Бальзаков".

Но как бы там ни было, к этому времени была написана уже почти половина романа, хотя работа прерывалась и до Голливуда: сначала Фолкнер поехал в Шарлотсвилл на конференцию писателей Юга, потом по издательским делам в Нью-Йорк. В журнале "Нью-Йоркер" 28 ноября появилось следующее сообщение: «Уильям Фолкнер, чьи готические романы о мрачных глубинах человеческой души привлекают в последнее время широкий интерес, снял квартиру в центре Манхэттена и пробудет здесь до середины декабря. Большую часть времени он проводит в одиночестве, работая над новым романом "Свет в августе"».

Речь с очевидностью идет о "Темном доме" — откуда же взялось новое название? У Джозефа Блотнера об этом рассказывается так: "Обычно в полдень Фолкнер с Эстелл устраивались на восточной галерее дома выпить аперитив. Как-то Эстелл, взглянув на пожухлую траву, желтеющие листья деревьев, сказала: "Билл, тебе не кажется, что у нас в августе свет какой-то другой, не такой, как повсюду в это время года?" Он поднялся со стула. "Вот оно", — и ушел в кабинет. Вскоре вернулся, не сказав ни слова в объяснение. Зная замкнутый характер мужа, Эстелл промолчала".

Вполне вероятно, что так оно все и было. Много позже Фолкнер, отвечая на вопрос читателя, следующим образом объяснил смысл заглавия: "В середине августа в Миссисипи бывает несколько дней, когда вдруг повеет осенью, воздух ясный, прохладный и светится каким-то особым светом, и кажется, что это не сегодняшний свет, что он пришел к нам из далекого прошлого, из Греции, с Олимпа, и видятся фавны, сатиры и боги. Такими бывают всего один или два дня, а потом все проходит, случается это каждый год в августе. Вот и весь смысл названия. Для меня это просто красивые и располагающие к размышлению слова, они воскрешают в памяти иные времена, иной свет, более древний, чем свет христианской цивилизации".

Студент Виргинского университета, получив такой ответ, судя по всему, удовлетворился. Но сам-то роман отвечает ему в лучшем случае лишь частью своего многослойного содержания. А вообще-то — какой там покой Олимпа, какие боги, ка-

кой свет? Наоборот — жестокость, насилие, беспросветная мгла, и впрямь "темный дом", под которым следует понимать весь мир.

Два убийства совершает Джо Кристмас, главный герой романа. Сначала он убивает, орудуя зазубренной ножкой стула, своего приемного отца Макихерна. Это преступление может быть истолковано как бунт пленного духа. Методично, систематически истязает Макихерн пасынка, лишая радостей детства, вколачивая жестокую иеговистскую мораль, как понимали ее непримиримые протестанты начальных лет американской цивилизации. Сквозь толщу лет пробивается громовой голос знаменитого проповедника XVIII века Джонатана Эдуардса, устранившего прихожан видениями геенны огненной. Обращаясь к "грешникам в руках разгневанного Бога" (название самой нашумевшей его проповеди), человек в сутане потрясал своды маленькой церкви в Энфилде, штат Массачусетс: "Черные тучи гнева божьего нависли над вашими головами и готовы разразиться ужасной бурей, страшным громом... Гнев божий подобен великим водам, готовым прорвать плотину, они поднимаются все выше, их напор все сильнее и сильнее... О грешник! осознай же немыслимую угрозу, стоящую перед тобой; над огромной чашей, переполненной гневом, над широкой бездонной пропастью, полыхающей гневом, держит тебя в руках своих Бог; его гнев готов обрушиться на тебя, как обрушился он на тех, кто горит в аду".

Скорее всего полуграмотный Макихерн никогда не читал Джонатана Эдуардса, чьи проповеди многократно издавались, даже не слышал этого имени. Но в мрачном ригоризме его жизненного поведения, в немилосердии, в неколебимой авторитарности отзывается давняя традиция, в которой порыв к свободе странно сочетался с подавлением индивидуальной человеческой воли. "На колени. На колени. НА КОЛЕНИ, ЖЕНЩИНА. Проси у бога милости и прощения, не у меня" — это эхо давних правил, давних верований.

Затем Кристмас убивает свою любовницу Джоанну Берден, и это преступление кажется вовсе иррациональным. Пусть и ей свойствен тот же, что отчиму, фанатизм, пусть и она наделена волей, стремящейся подавить чужую волю, — направлены ее помыслы совсем в другую сторону: она хочет сеять разум и добро, утверждать иного бога — кроткого и милосердного. Меченая сызмальства клеймом отверженности (аболиционистка на Юге), она все усилия прилагает к тому, чтобы очистить землю и людей от скверны расового насилия. "Северянка, негритянская доброхотка — до сих пор по городу ходят слухи о ее странных отношениях с неграми, городскими и иногородними, хотя прошло уже шестьдесят лет с тех пор, как ее дед и брат убиты на площади бывшим рабовладельцем в споре об участии

негров в местных выборах. Но и поныне что-то тяготеет над ней и именем — это темное, нездешнее, грозное, хотя она всего только женщина, всего только отпрыск тех, кого предки города не зря (по крайней мере, на их взгляд) страшились и ненавидели. Но тут они: отпрыски тех и других, в их связях с вражьиими тенями и рубежом меж ними — видение давно пролитой крови, ужас, гнев, боязнь”.

Что же — герой продолжает кровавое дело истребления рода, покушающегося на местные традиции? В Кристмасе оживает старый Джон Сарторис? (Это он — ”бывший рабовладелец”, застреливший отца и брата Джоанны, о чем упомянуто в раннем романе и будет еще рассказано в новом, ”Непобежденных”.) Совершенно на это не похоже.

А потом, уже в конце, расправляются с убийцей — разряжают в него пятизарядный кольт и добивают, надругавшись, мясничьим ножом.

Все это абсурд и дикость, но, странное дело, почему-то надругательство над жизнью не вызывает ни потрясенности, ни страха, ни даже сострадания. Не потому ли, что все эти сцены насильственной смерти как-то необычно построены? Они словно удалены от точки наблюдения, а главное — нет сильного, страстного, пусть извращенного, троглодитского, если хотите, чувства, нет даже малейшей напряженности. Все совершается тихо, безмятежно — и как бы безлично, будто иная, потусторонняя воля избирает инструменты осуществления роковых предначертаний.

”Теперь все сделано, все кончено, — спокойно думал он, сидя в черном кустарнике и слушая, как замирает вдали последний удар часов. Это было место, где он поймал ее, нашел два часа назад, в одну из тех безумных ночей. Но то было в другие времена, в другой жизни. Теперь здесь была тишь, покой, и тучная земля дышала прохладой. В тишине роились несметные голоса из всех времен, которые он пережил, — словно все прошлое было однообразным узором. С продолжением: в завтрашнюю ночь, во все завтра, которые улягутся в однообразный узор, станут его продолжением. Он думал об этом, тихо изумляясь: продолжениям, несметным повторам, — ибо все, что когда-либо было, было таким же, как все, что будет, ибо будет и было завтра будут — одно и то же. Пора настала”.

Как необычно, еще раз заметим, подготавливает себя Кристмас к нанесению убийственного удара, а вслед за тем и поджог старой усадьбы (отблеск пожара, столб дыма — первое, что видит, въезжая в Джефферсон, Лина Гроув). Он (разумеется, Фолкнер за него) вспоминает Шекспира, те же самые слова из ”Макбета”, что отозвались на страницах ”Солдатской наградь”: ”...завтра, завтра, завтра...” И его ближайшего предшественника Кристофера Марло, чьи строки из драмы

”Мальтийский еврей” Элиот взял эпиграфом к своему ”Женскому портрету”:

Ты согрешил,
Но было то в другой стране,
К тому же девушка мертва.

Только елизаветинская трагедия лишается тут, как видим, свойственной ей страсти, гармонически звучит музыка сфер, действие переносится в потусторонние дали, совершенно равнодушные к людскому быту. Это ведь не здесь, только там, в запредельности, может так происходить: ”...его тело словно ушло от него. Оно подошло к столу, руки положили бритву на стол, отыскивали лампу, зажгли спичку”. А дальше — мы ничего не видим, только потом нам рассказывают, что в развалинах сгоревшего дома нашли обезображенный, с отсеченной головой труп хозяйки. И раньше, свалив Макихерна, Джо выглядит так, ”как будто и не нападал ни на кого в отдельности, и лицо его под занесенным стулом было совершенно спокойно... Голос его тоже звучал спокойно, лицо было как у спящего, только дышал он так, что было слышно”.

Так убивает Кристмас. Так убивают и его самого. Преследуют, как зверя, загоняют в угол, расстреливают в упор, но сам охотник, зовут его Перси Гримм, словно помимо себя действует — бежит, отдает команды, — марионетка, хладнокровный исполнитель чужой воли. ”Он тоже ехал быстро, беззвучно, со стремительной легкостью призрака, неумолимо и неуклонно, как колесница Джаггернаута или Судьба... Он замер лишь на миг и тут же снова рванулся с места, с той же поджарой стремительностью, слепо послушный какому-то Игроку, двигавшему его по Доске... Казалось, он только и ждал, когда Игрок опять сделает им ход, и с той же безотказной уверенностью побежал прямо на кухню, к двери, открыв огонь чуть ли не раньше, чем увидел опрокинутый набок стол, за которым скорчился в углу комнаты беглец”.

Здесь убивают, мстят — нелично, не за какие-то обиды, преступления. Здесь вообще не люди вступают в поединок, а некие общие человеческие состояния.

Джо Кристмас изначально, с рождения — изгой и посторонний, отсюда все его чувства, весь строй поведения.

Что делает его посторонним? Уж на этот вопрос ответить, кажется, несложно. Он — метис или, может, кварталон, во всяком случае есть в нем примесь черной крови, и уже это лишает его законного места в мире, управляемом белыми.

Итак — расовый конфликт.

А как же иначе?

...В Гарварде закончился очередной учебный год, и Квентин Компсон уехал на каникулы. До Джефферсона было еще дале-

ко, но за границей Виргинии молодой человек почувствовал, как что-то переменялось. Что это было? Небо другое, природа, поскупившаяся на Северо-Востоке, а здесь изобильная? Это, конечно, тоже, но не только. Поезд замедлил ход, остановился. «Я поднял штору, выглянул. Вагон встал как раз на переезде, с холма идет проселок меж двух белых заборов, у подножия расходящихся по обе стороны, как бычий рог у основания, и посреди дороги, в мерзлых колеях, негр верхом на муле ждет, когда проедет поезд. Не знаю, сколько времени он ждет, сидя на муле, но вид у обоих такой, будто они тут с тех пор, как существуют забор и дорога, будто их даже в одно время с холмом создали, высекли из камня и поставили дорожным знаком, говорящим мне: "Вот ты и снова дома"».

Недаром американский Юг называют "черным поясом", имея в виду, конечно, не только демографию. Вся история этих мест выкрашена в черное и белое, вся представляет собою хронику кровавого противоборства угнетения и свободы.

Естественно, и литература американского Юга глубоко и страстно переживает позор рабовладения, трагедию и боль расового раскола. Передают слова одной дамы с Юга, которая будто бы сказала сразу после окончания Гражданской войны: "Мистер Линкольн полагает, что он освободил негров; на самом деле он освободил меня".

О, если бы история, в том числе история человеческого духа, двигалась так легко, так беспечно! Дама сильно поторопилась. Гражданская война не освободила черных от бремени зависимости, не освободила она и белых — от комплекса расового превосходства, а совестливых — от бремени вины. Прав был другой южанин: "Проклятие на каждом белом ребенке, рожденном и еще не родившемся". И, договаривая все до конца, сказал еще: "Злой рок и проклятие пали на весь Юг и на нашу семью, словно за то, что один из наших предков решил укоренить свое потомство на земле, отданной в жертву злему року и уже им проклятой, даже если бы это проклятье много лет назад навлек на себя кто-то другой, а вовсе не наша семья и в те времена, уже заранее им проклятые".

Это слова из романов Уильяма Фолкнера.

Шум и ярость, бушующие в Йокнапатофе, порождены не в последнюю очередь тяжелым переживанием исторического наследия Юга, которое далеко не изжито и поныне. К расовой проблеме писатель обращался неизменно, начиная еще с "Сарториса". Там, правда, царит еще почти идиллия, в стиле южной литературы времен Гражданской войны: негры и белые составляют одну семью, Саймон не ощущает никакой униженности, наоборот, то, что он прислуживает самому видному члену общины, добавляет ему какого-то совершенно комического достоинства.

Но дальше и пастораль, и юмор уходят, писатель медленно поднимается к осознанию той глубочайшей трещины, которая расколола Юг надвое. И тут — единственный, может быть, случай — писатель вдруг обнаружил, что чисто художественными средствами проблема не решается. Оттого-то, должно быть, он столь много и охотно — как ни о чем другом — рассуждал об отношениях рас на Юге.

Еще в начале 30-х годов "Нью-Йорк хералд трибюн" опубликовала заметку своего корреспондента о встрече с Фолкнером, который только что закончил "Святилище". Там, в частности, говорилось: "Фолкнер считает, что раньше, во времена рабства, неграм жилось лучше, чем сейчас. С его точки зрения, "великодушная автократия" — идеальное общественное устройство для негров, хотя и признает, что теоретически такая система вряд ли устойчива". Дальше идут, закавыченные, то есть Фолкнером сказанные, слова: "Но факты слишком часто расходятся с теориями; во всяком случае, я никогда не слышал и не читал о том, что во времена рабства негров линчевали. Им было лучше при рабстве, потому что о них заботились. Не думаю, правда, что и белым было лучше, во всяком случае, теоретически".

Тогда эту публикацию почти не заметили, а кто заметил, возможно, решил, что это эпатаж или просто раздражение писателя-южанина, которого журналист-северянин явно провоцировал.

Но потом стало ясно, что не эпатаж. Впрочем, об этом — в свою пору. Пока же заметим, что Фолкнер-художник намного сложнее и многограннее Фолкнера-публициста и идеолога. Не то чтобы он сознательно уходит от определенности. Просто сама расовая проблематика, втягиваясь в орбиты Йокнапатофы, незаметно утрачивает четкость контуров, главное же — внутреннюю замкнутость. Да так оно и должно быть, это просто иное пространство — мир глобальных понятий, по отношению к которым только могут раскрыть свой смысл понятия здешние.

Я не хочу, разумеется, сказать, что художник — одно, а идеолог — нечто совершенно другое. Порой жизненные воззрения прямо, необработанно вторгались в творческую практику, и это, надо признать, разрушительно воздействовало на цельность создаваемой картины. Иногда, напротив, в публицистике явственно напоминал о себе художник. В сентябре 1955 года в Гринвуд, Миссисипи, приехал из Чикаго на каникулы четырнадцатилетний негр-итальянский школьник Эммет Тилл. Здесь он якобы начал приставать к белой. Родственники безжалостно расправились с подростком. Эта история получила широкую огласку, и агентство Юнайтед Пресс обратилось к Фолкнеру с просьбой о комментарии. Он ответил, но как? "Ныне решается вопрос,

выживем мы или нет... Возможно, прискорбное и трагическое насилие, совершенное в моем родном штате Миссисипи двумя взрослыми белыми над несчастным негритянским мальчиком, даст ответ на вопрос, достойны ли мы того, чтобы выжить. Если мы в Америке дошли в развитии нашей обреченной культуры до того, что вынуждены убивать детей, каковы бы на то ни были причины или каков бы ни был цвет их кожи, мы заслуживаем гибели и, очевидно, погибнем”.

И этот ответ может задеть — ожидаешь ясного, недвусмысленного осуждения, а писатель философствует. Но ”Заявление по поводу дела Эммета Тилла” — это уже как бы и не заявление, а размышление художника.

Или вот еще — письмо Фолкнера крупнейшему негритянскому прозаику Ричарду Райту по поводу его романа ”Черный подросток”, где автор изобразил свое униженное и оскорбленное детство — детство изгоя: ”Только что прочитал ”Черного подростка”. То, что Вы сказали, надо было сказать, и Вам удалось сделать это хорошо. Но боюсь (говорю это как человек, привыкший ценить в авторе ”Сына Америки” крупного художника), Вы в своем романе не достигли и половины того, чего хотели достичь, ибо он тронет и заставит страдать лишь тех, кто уже познал такие страдания, прошел через них.

Вы высказались хорошо, настолько хорошо, насколько это позволяет избранная форма. Но я думаю, в ”Сыне Америки” Вы добились куда большего. Надеюсь, Вы будете продолжать свою тему, но — как художник, как в ”Сыне Америки”. Полагаю, Вы согласитесь, что хорошая, неумирающая литература есть плод воображения, ощущения и осознания страданий Каждого, Любого, а не просто результат воспоминаний о собственных горестях”.

Того, кто читал этот роман Райта, может неприятно поразить холод отношения к бедам собрата-человека, которому выпало несчастье родиться с черной кожей. Но тот, кто знает Фолкнера, поймет, почему ”Сын Америки” оказался ему ближе: расовая проблематика решается в нем экзистенциально, в терминах общечеловеческого страдания.

Вернемся теперь к тем временам, от которых ушли так далеко вперед. В апреле 1931 года, за несколько месяцев до того, как приступить к ”Свету в августе”, Фолкнер написал рассказ ”Засушливый сентябрь”. Открывается он бытовым эпизодом: люди пришли постричься. Но мирная привычность занятия взрывается сразу, с первой же фразы: ”В кровавых сентябрьских сумерках — после шестидесяти двух дней без дождя — он распространился словно пожар в сухой траве: слушок, анекдот, как угодно называй”. И точно — полыхнул пожар, пролилась кровь. Кто-то сболтнул, от скуки, должно быть, от делать нечего, будто местный джефферсонский негр Уилл Мейз

то ли обидел белую, то ли даже напал на нее. Никто не знает, что произошло, да скорее всего ничего и не произошло, просто перзрелой сорокалетней дамочке показалось, что взглянули на нее с вожделением. Но это никого не интересует, никто не хочет слушать парикмахера со смешным именем Пинкертон, терпеливо убеждающего клиентов, что все это ерунда, Уилл — негр смирный, свое место знает, ни на что такое не способен. Все эти заверения только распаляют: "Было! А какая, к чертовой матери, разница! Вы что, намерены спускать черномазым, пока они и впрямь до этого не додумались?"

Люди сатанеют на глазах, превращаются в свору гончих, слышавших охотничий рог. И вот они уже подгоняют машины, хватают ничего не подозревающую, ошеломленную жертву, запикивают внутрь и устремляются куда-то на полной скорости. Что произошло дальше, догадаться нетрудно. Но именно догадаться. Сколько мы таких сцен наблюдали в литературе, начиная с "Хижины дяди Тома" и кончая повестями и рассказами фолкнеровского современника и земляка Эрскина Колдуэлла. И всегда они строятся более или менее одинаково. Содрогаюсь от ужаса, гнева, позора, писатели изображают расправу во всех страшных подробностях, четко расставляя моральные акценты, вынося приговор. Фолкнер от этой схемы уходит. Разумеется, ему жалко безвинного фабричного сторожа, разумеется, он презирает и осуждает толпу линчевателей. Ничего не говоря прямо, заставляет их самораскрываться в животной своей сути. И все-таки взгляд писателя все время уклоняется в сторону. В фокусе остается не Билл Мейз, и не Крепыш, или Маклендон, или заезжий коммивояжер — охотник на человеческую дичь, а — парикмахер. Он до последнего стремится остановить суд Линча, даже в машине еще говорит что-то насчет закона и порядка и, лишь убедившись в тщете усилий, выскакивает наружу.

"От толчка он покати́лся, ломая одетые пылью стебли бурьяна, и оказался в канаве. Вокруг взметнулась пыль, и он лежал, задыхаясь и давясь в потугах рвоты, среди отвратительного потрескивания иссохших стеблей, пока не промчался и не замер вдали рокот второй машины. Потом он встал и пошел, прихрамывая, а дойдя до большой дороги, повернул к городу, ладонями отряхивая на себе одежду. Луна поднялась выше, прорвалась наконѐц в чистую высь, выплыв из пыли, а через некоторое время и город замерцал под пыльной пеленой. Парикмахер все шел, хромя. Вскоре он услышал шум машин, и в пыли за его спиной, разрастаясь, замерцали отсветы фар; тогда он сошел с дороги, снова припал к земле среди бурьяна и переждал, пока машины проедут. Машина Маклендона ехала теперь позади. В ней сидели четверо, и на подножке никого не было.

Они проехали; пыль поглотила их; и отсветы и звуки замерли. Пыль, поднятая ими, еще немного повисела, но вскоре

вековечный прах вновь поглотил и ее. Парикмахер выбрался опять на дорогу и, прихрамывая, побрел к городу”.

Заметьте — все время сохраняется эффект двойного видения: пропыленный бурьян — и зловещий хруст того же бурьяна, огни городка — и свет луны, пыль из-под автомобильных колес — и вековечный прах. Откуда здесь эти атрибуты вечности, постоянно обволакивающей быт и стирающей любые различия, убирающей перегородки между участниками жизни, кем бы ни были они — жертвами, миротворцами, палачами? Ведь и над насильником, утолившим звериный инстинкт, ”темный мир, казалось, лежал поверженный под холодной луной и не смыкающими век звездами”.

Если читать ”Засушливый сентябрь” в терминах расы, видеть в нем только отражение болезненных явлений южной действительности, то останется лишь в очередной раз поразиться чудовищному бесчувствию писателя. Но в том и дело, что так читать его нельзя, или, скажем, писатель не хочет, чтобы мы его так читали. Внутреннему содержанию тесно в границах сюжета. Все переводится в план глобальных категорий: наследие несвободы продолжает физически уничтожать черных и морально — белых, которым суждено нести крест вины и несмываемое клеймо проклятия. Ведь потому и вглядывается все время писатель в парикмахера Пинкертонa, что надо ему закрепить важнейшую свою мысль: середины нет, неучастие мнимо, меры собственной ответственности таким образом не уменьшишь.

В рассказе эта мысль до конца все же не выразилась; слишком невелико повествовательное пространство и слишком, что там ни говори, определена ситуация: она накладывает четкие нравственные обязательства.

Нужен был более высокий уровень обобщения. Нужен был, как говорилось в письме Ричарду Райту, — Каждый, Любой.

В романе ”Свет в августе” все так и строится. Положим, — читавший помнит, — здесь есть и откровенные, графически четкие картины расового безумия. Среди персонажей запоминается Док Хайнз — невольный дед Кристмаса; это его дочь Милли, согрешив с проезжим циркачом, по виду мексиканцем, а на самом деле ”нигером”, произвела на свет младенца, чье несчастное рождение вызвало всю эту жуткую фантаσμαгорию. Маленький, тщедушный человечек, заморыш, смилившийся с тем, что всю жизнь ему не везло, и даже горделиво несущий крест неудачи — ”никакой приниженности потерпевшего в нем не было”, — он сохранил на всю жизнь одно чувство, врожденный инстинкт — ненависть к неграм. Когда Кристмаса поймали и повели в тюрьму, Хайнз ввинтился в толпу, пробился к арестанту. «Тут он замер на миг, злобно глядя пленнику в лицо. Этот миг был долгим, однако раньше, чем старика успели схватить, он поднял палку и ударил пленника и хотел ударить еще, но тут его

наконец поймали и стали держать, а он исходил бессильной яростью, и на губах его легкой и тонкой пеной вскипала слюна. Рта ему не заткнули. "Убейте выблядка! — кричал он. — Убейте. Убейте его"».

"Я никогда не слышал и не читал о судах Линча". Психологически допустимо, что Фолкнер говорил это. Интервьюер — чужак, янки, поработоритель, пусть не думает, что его предки сражались за правое дело. К тому же в историческом смысле Фолкнер, может быть, и прав: он обращается к доаболиционистским временам, а жуткий обычай линчевания распространился после Гражданской войны. Однако, оставаясь наедине с чистым листом бумаги, художник, естественно, отбрасывает любые соображения тактики, амбиции, да и хронологию также.

В очерке "Миссисипи" он рассказывает о мальчике, выросшем на глубоком Юге, — о себе, собственно, рассказывает: "Особенно ненавидел он нетерпимость и несправедливость: линчевание негров — не за преступления, а просто так, за то, что у них черная кожа". Тут же, правда, идет оговорка: "Таких случаев становилось все меньше и меньше, и хотелось надеяться, что со временем их не станет вовсе, но зло было совершено, и оно навсегда останется несмываемым пятном".

Это очерк, а в романе Фолкнер куда более жесток. Рядом с Доком Хайнзом — Перси Grimm. Один — стихийный расист, к тому же само присутствие черных словно облегчает его удел: приятно знать, что ты не на самом дне. А Grimm — расист принципиальный, идейный, может, еще и поэтому он убивает Кристмаса как бы не сам — а от имени и по поручению всей белой расы. Предназначенный к бесконечному крестовому походу, избранный выжигать ересь в любых ее формах и проявлениях, Grimm, говорится в романе, "переживал страшную трагедию: он не просто опоздал родиться, он опоздал на такую малость, что ему пришлось из первых рук узнать о том невозвратимом времени, когда ему следовало быть мужчиной, а не ребенком". Речь идет о первой мировой войне, на которую этот человек не попал, немного не дотянув по возрасту.

Теперь можно реваншироваться: Grimm вступил в отряд национальной гвардии. Колебания, сомнения, рефлексии ему не ведомы, он живет по неписаному кодексу — твердыня и оплот Порядка. "Жизнь, открывшаяся его глазам, несложная и бесповоротная, как голый коридор, навсегда избавила его от необходимости думать и выбирать, и ноша, которую он взял на себя, была блестящей, невесомой и боевой, как латунь его знаков различия; возвышенная и слепая вера в физическую храбрость и беспрекословное повиновение, уверенность в том, что белая раса выше всех остальных рас, а американская раса выше всех белых, а американский мундир превыше всего человечества, и самое большее, чего могут потребовать от него в уплату за это

убеждение и эту честь, — его собственная жизнь”. Согласно этому уставу, Гримм и линчует Джо Кристмаса.

Сколь бы ни был бесстрастен, нарочито нейтрален тон, нетрудно уловить сильное чувство протеста, которое вызывает у писателя этот садист, как и то явление, что в нем воплощено, тот Игрок, который дергает за ниточку. Но какое, собственно, явление? Расизм?

Вот автокомментарий, сделанный пятнадцать лет спустя. В ту пору, это был 1945 год, Фолкнер оживленно переписывался с Малкольмом Каули, обсуждая состав тома сочинений, задуманного как сокращенная история Йокнапатофы. Идея очень понравилась писателю: “Хорошо бы и впрямь сделать Золотую книгу моего апокрифического края. Я уже и сам подумывал, что в старости надо сработать нечто в этом роде: выстроить по алфавиту подробную генеалогию семейств, от отца к сыну, к внуку”. Книга вышла, в нее были включены новеллы, главы из романов, в частности и сюжет из “Света в августе”. Фолкнер писал: “Уоррен Гримм (очевидная оговорка. — Н.А.) объединяет все в единое целое. Насколько я помню, он был фашиствующим Галахэдом, который, убивая Кристмаса, спасал белую расу. Я придумал его в 1931 году. Пока в печати не начали писать о Гитлере, я и не подозревал, что создал нациста еще до того, как это сделал он”.

Что касается нацизма в его исторически определенном облике, Фолкнер, скорее всего бессознательно, нарушает пропорции. В отличие от многих современников в Америке и Европе, в прямую писательскую борьбу с гитлеризмом он не вступал, разве что в одном из последних романов, “Особняке”. Так что в это понятие Фолкнер скорее всего вкладывает общее представление о силе, избавившей себя от морали, о разрушительном, преступном фанатизме идеологии, презревшей элементарные нормы человечности. И это, между прочим, объясняет, почему, в представлении автора, история Перси Гримма образует идейный центр сборной книги. В самом деле, что общего у нее с другими новеллами, помещенными здесь же, рядом, например “Справедливостью” или “Красными листьями”, где рассказывается о начальных временах Йокнапатофы? Общее — тема, тема насилия и преступления.

В границах “черного пояса” то и другое может принимать специфические формы, но суть этими границами ни в коем случае не замыкается. Невидимый Игрок, управляющий Перси Гриммом, это не просто расист. И жертвенная судьба Джо Кристмаса — не просто расплата за нечистоту крови и уж тем более не возмездие за совершенные преступления.

Откуда мы, собственно, узнаем, что он полукровка? Кристмас сам нам это сказал, вернее, не нам, а одной потаскушке по имени Бобби. А ему откуда это стало известно? — от приют-

ской диетсестры, которую он застал за грехом, а та, чтобы избавиться от свидетеля, наябедничала начальнице, что мальчишка — "нигер".

Вполне возможно, что это просто уловка, выдумка. Но, может, и правда, во всяком случае, старый Хайнз в этом убежден. Только ведь и он лишь подозревает, что любовник дочери — черный; к тому же никем не доказано, что этот, так до конца нами и не увиденный, персонаж — отец ребенка.

Но все это не имеет ровно никакого значения. Фолкнеру нужно, чтобы герой *думал*, что в нем есть примесь черной крови, что он, следовательно, срединный, никакой расе не принадлежащий человек. Так все и строится.

Ниоткуда явился Джо Кристмас в мир — просто нашли у дверей приюта спеленутый комок в рождественскую ночь — отсюда и прозвание. (Кристмас по-английски — рождество.) И с той поры, как он себя помнит, вся жизнь превратилась в мучительные поиски имени и корней, в череду попыток пробить глухую стену анонимности. При этом никакой помощи — ласки, тепла, добра — принять он не хочет, неизменно ее отбрасывает. Ему в одиночку суждено нести крест и знак доблести, избранности одновременно, независимости от прошлого и будущего, от белых и черных.

Так до конца. Герой все время движется по кругу, постоянно возвращаясь к точке, из которой вышел. Он идет, говорят нам, по улице, но она тянется бесконечно — тысячи опустевших улиц: "...как для кошки, все места были одинаковы для него. И ни в одном он не находил покоя. Улица все тянулась в смене фаз и настроений, всегда безлюдная: видел он себя как бы в бесконечной последовательности аватар, среди безмолвия, обреченный движению, гонимый храбростью то подавленного, то вновь разжигаемого отчаяния".

Ни разу лицо героя не попадает в фокус, черты постоянно расплываются, не застывая в каком-то определенном выражении, вся фигура словно составлена из отдельных частей, которые непонятно что удерживает вместе. "Похож он был на бродягу — и вместе с тем не похож. Ботинки у него были пыльные, брюки тоже в грязи. Но сшиты из приличной диагонали и отутюжены, а рубашка его, хотя и грязная, была белой рубашкой; на нем был галстук и соломенная шляпа, новая, с твердыми полями, заломленная нагло и зловеще над неподвижным лицом. Он не был похож на босяка в босяцком рубище, но бездомностью от него так и веяло, словно не было у него ни города, ни городка родного, ни улицы, ни камня, ни клочка земли".

Давно замечено, что судьба героя "Света в августе" аллегорически перекликается с новозаветной легендой. Да и как не заметить — аналогии провоцируются постоянно, начиная с имени.

Далее — отклики в сюжете. Джо Кристмаса выдает полиции подручный в бутлеггерском промысле — ученик, так сказать, Иуда. Скитаясь, скрываясь от преследователей, Кристмас заходит в деревенскую церковь, наводя ужас на паству, — это, конечно, изгнание менял из храма; неделя проходит между убийством Джоанны Берден и тем моментом, когда герой решает сдаться властям, — страстная неделя; расправа над Кристмасом заставляет вспомнить казнь в Иерусалиме (как и рождение в хибаре Хайнзов — рождение в хлеву).

Столь откровенное возвышение фигуры явно ущербной смущало, чтобы не сказать шокировало. У автора часто спрашивали: "Зачем вы связываете имя Христа с таким дурным человеком, как Джо Кристмас?" Он разъяснял: "Я думаю, трудно сказать про того или другого человека, какой он — дурной или хороший. Я допускаю, что есть исключения, но вообще человек — жертва собственной природы, своей среды, своего окружения, и ни про кого нельзя сказать, что он только плохой или только хороший. Человек пытается быть лучше в пределах возможного. Что же касается Кристмаса, то он просто не знал, кто он. Он понимал, что никогда и не узнает, и единственное спасение — чтобы жить с собою в мире — состояло в том, чтобы отвергнуть человечество, принять удел изгоя. Он попытался сделать это, но ему не позволили, люди не позволили. Я не считаю, что он плохой человек, он человек трагический". В другой раз Фолкнер, заметив, что трагических героев у него только трое, поставил в этот ряд и Кристмаса. И как раз поэтому отказался сравнить его с Лупоглазым, тот и впрямь "исключение" — чудовище.

В чем же трагедия? Автор начал было: "Он не знал, есть ли в нем негритянская кровь, и никогда бы не узнал", но тут же поправился, вернувшись к ранее высказанной мысли: "Трагедия состоит в том, что он не знает, кто он, и никогда не сможет узнать, а это, по моему мнению, самое трагическое состояние, в каком только можно оказаться, — не знать, кто ты".

Быть может, евангельские аналогии сами по себе и впрямь неоправданны. Иисус Христос искупил смертью грех людской, а фолкнеровскому герою идея милосердия, бескорыстного служения совершенно чужда. Писатель, разумеется, и сам это видел, недаром в перекличках, при всей их очевидности, всегда сохраняется некая приблизительность, возможность иного толкования. Порой Фолкнер даже сознательно разрушает сходство: в рукописных вариантах Кристмасу в момент гибели было тридцать три года, в окончательном — тридцать шесть.

И все-таки модельные ситуации были нужны, ибо нужна была фигура универсальная — вечный скиталец, воплощенное страдание, никто в отдельности и все вместе.

Обреченность страданию, которую Фолкнер всегда считал

уделом человеческим, становится обреченностью гибели. Это не проклятие черной крови — это судьба. Джо Кристмас мог скрыться, уйти от погони и не сделал этого. Отдав себя в руки властей, он мог дожидаться суда и приговора к пожизненному заключению. Не сделал и этого — убежал из-под стражи, твердо зная, что смысла в том никакого нет. Вернее, есть, только другой, противоположный. "В этот понедельник вечером, усевшись за ужин, город удивлялся не тому, что Кристмасу удалось бежать, а почему, вырвавшись на волю, он искал убежища в таком месте (где — еще увидим. — Н.А.), зная, что там его наверняка настигнут, и почему, когда это произошло, он не сдался, но и не оказал сопротивления. Как будто замыслил и рассчитал в подробностях пассивное самоубийство".

Улица, по которой бесприютно, отчаянно мечется Кристмас, — не только его улица; по ней все идут, и всех эта улица-ловушка, улица-клетка затягивает в свою безысходность.

По словам автора, он, не зная еще общего плана "Света в августе", решил, что роман должен начинаться с изображения молодой женщины, бредущей разбитой сельской дорогой. Но, разбирая черновики, видишь, что это не так. Никакой Лины Гроув еще нет, а сразу же появляется Гейл Хайтауэр, священник: он отправляется в Джефферсон, куда только что получил назначение, и по пути рассказывает жене, как героически погиб в тех краях его дед, ветеран Гражданской войны. Этот сюжет Фолкнер придумал еще раньше, положив его в основание рассказа "Ливанская роза". Основывался он на реальных событиях: когда исход войны был, по существу, решен, конфедераты нередко устраивали набеги на провиантские склады северян. В штате Миссисипи эта практика получила особенное распространение. Нечто в этом роде, как мы помним, Фолкнер изобразил в "Сарторисе", а теперь развил эпизод, украсив его разными романтическими подробностями. Впрочем, сама интрига автора не в первую очередь занимала, главное, как и всегда, состояло в том, чтобы сблизить прошлое и настоящее. Потому, красочно рассказав о деде, он передвигает затем в центр фигуру Хайтауэра — внука, которого неудержимо влечет на места былых сражений.

Рассказ не получился, и Фолкнер даже не стал прилагать особых усилий к его опубликованию. Но персонаж запомнился и ожил в романе.

Зачем он здесь? Какая роль в общем повествовательном плане назначена этому странному, нелепому человеку, который добивался джефферсонского прихода с таким рвением, будто это был чуть ли не собор святого Петра, а достигнув заветной цели, тут же утратил обретенное и доживает теперь дни в одиночестве и униженности? Стена между пришельцем и городом выросла сразу же. Джефферсон ожидал слова божьего, пропо-

веди смирения, а на церковную кафедру поднялся какой-то скоморох, шарлатан, зазвучала сбивчивая, возбужденная речь, и шла она не о грехе и искуплении, а о конных атаках, развевающихся знаменах, воинской славе. "Старшие пытались охладить его радость и возбуждение разговором о серьезных церковных делах, об обязанностях их церкви и его собственных", но ничего не помогало. К тому же Джефферсон был совершенно шокирован поведением жены Хайтауэра, которая без зазрения совести нарушала обет супружеской верности и в конце концов то ли выбросилась, то ли просто упала из окна мемфисской гостиницы, разбившись насмерть. Завершилось все тем, что священника лишили кафедры, но из городка он не уехал, а только в порыве самобичевания приколотил к дому вывеску: "Гейл Хайтауэр, Д.Б. Уроки рисования. Рождественские открытки. Проявление фотографий". Д.Б. значит Дрянной Безбожник.

Отчасти этот герой растворяется в толпе уже знакомых нам (а впереди — новые встречи) призраков, для которых все осталось в романтически приподнятом прошлом. В воображении Хайтауэра — гордые всадники, отчаянные рейды, и на улицах Джефферсона, хоть и прошли десятилетия, чудятся ему следы подков, из самого воздуха ткутся очертания воинов. Джефферсон подобен Мекке, он понял это еще четырехлетним малышом и, поступив в семинарию, все думал, что вот наступит момент, и он объявит во всеуслышание: "Господь должен призвать меня в Джефферсон, потому что там кончилась моя жизнь, была остановлена пулей, в седле, на скаку, ночью на джефферсонской улице, за двадцать лет до того, как началась".

По сравнению с этим оглушительным ударом Судьбы все остальные удары словно нечувствительны. Хайтауэр стоически переносит, просто не замечает ни измен жены, ни гибели ее, ни презрения общины. Даже когда настоящая, невыдуманная смерть подступила, физических сил не осталось, дух поддерживается памятью: "Как протяжный вздох ветра в древесных кронах, начинается этот гром, а затем вылетают они, теперь — на облаке призрачной пыли. Пронесются мимо, подавшись вперед в седлах, потрясая оружием, а над ними на жадно склоненных пиках трепещут ленты; бурля, с беззвучным гамом они прокатываются мимо и пропадают; пыль взвивается к небу, всасываясь в темноту, тая в ночи, которая уже наступила. Но он все сидит в окне, прикинув огромной и плоской головой в повязке к двум пятнам рук на подоконнике, и, кажется, все еще слышит их: даже пение горнов, лязг сабель и замирающий гром копыт".

Во всем этом есть красота и даже некоторое величие — величие и красота легенды, которой автор не устал восхищаться и не устал находить все новые слова, чтобы свое восхищение

выразить. Но это тленная красота: миф поддерживает жизненные силы и одновременно подавляет человека и даже превращает, независимо от его воли, в инструмент зла. Фолкнер резко подчеркивает эту неразрешимую двойственность: Кристмаса убивают в доме Хайтауэра, хозяин старается остановить преследователей, но убийства предотвратить не может. А согласно моральному кодексу фолкнеровского мира неучастие всегда мнимо: все в ответе за всех. Мнима и отрешенность: пребывание посреди призраков не уберегает от связи с нынешней жизнью, ее трагедиями, преступлениями, жертвами.

И все-таки не за тем лишь понадобился Фолкнеру этот герой, чтобы еще раз создать ослепительно яркий образ былого и еще раз выставить ему суровый нравственный счет. И не за тем лишь, чтобы еще раз напомнить, что от ответственности никуда не уйти, нигде не скрыться.

Гейл Хайтауэр не только в Джефферсоне не может найти себе места, он и в романной композиции словно плавает. Появляется, затем надолго исчезает, вновь выходит наружу и опять скрывается в тень. И лишь под занавес обстоятельно повествуется о его жизни — с детства до старости. Автор так говорил об этой рваной композиции: "Книга, если только в ней нет последовательно развивающегося сюжета, как, например, в приключенческом романе, представляет собой серию эпизодов. Это как оформление витрины. Чтобы разместить все предметы так, чтобы каждый заиграл от соседства с другим, нужно иметь определенную систему представлений и вкус. Мне показалось, что для истории Хайтауэра самое место в конце: хотелось оттенить трагизм жизни Кристмаса трагедией героя, который являет собой его противоположность. Хайтауэр — человек, который хочет в собственных глазах стать лучше. Он потерпел крах в семейной жизни и в том последнем, что ему осталось, — в служении богу; вот он и ищет себе утешение в прошлом, когда один храбрый член их семейства не упустил своего шанса. Я поместил эту предысторию в конце книги, где, на мой взгляд, она выглядит более выигрышно".

По правде говоря, этот комментарий больше дезориентирует, чем направляет. Из знакомства с Хайтауэром не создается впечатление, что он хочет стать лучше, тут Фолкнер явно имеет в виду не эту конкретную фигуру, а свою любимую идею: всякий человек стремится стать лучше. Далее, поступая в семинарию, мальчик думал вовсе не о служении всевышнему: ему просто надо было попасть в Джефферсон, на родину призраков: "Единственное для меня спасение — вернуться умереть туда, где моя жизнь прекратилась раньше, чем началась". Главное же — Хайтауэр совсем не противоположность Кристмасу. Что одна история оттеняет другую, это верно. Но не по принципу контраста, а, наоборот, по принципу дополнительности. По сути дела,

безумный священник, при всех особенностях нрава, биографии и т.д., — дублер или даже двойник главного героя. Он тоже символизирует трагедию одиночества и отверженности — трагедию Каждого, Любого. Отсюда и композиционное решение. Не хочется соглашаться с тем, что Фолкнер думал лишь об "оформлении витрины". Мне кажется, "рассеивая" героя, писатель пластически, зримо подчеркнул его бесприютность, бездомность духа.

Охотно говоря о предшественниках, Фолкнер редко соглашался отвечать на вопросы, касающиеся текущей литературы. Но исключения были. Вот одно из них. "Персонажи современных молодых писателей обычно даже не просто отгорожены от людей, они живут в настоящей изоляции, не вместе с миллионами других людей, проникаясь муками и надеждами всех человеческих сердец, в мире, где есть несколько простых понятных истин и моральных принципов, а в вакууме, наедине с фактами, которые они не выбирали и от которых не могут ни убежать, ни отделаться, как посаженная под перевернутый стакан муха". Даже юный Холден Колфилд, герой романа Сэлинджера "Над пропастью во ржи", даже он, продолжает Фолкнер, — человек в кругу сверстников наиболее восприимчивый и стойкий — терпит крах в попытке соединиться с родом человеческим. Ибо там, где он рассчитывал обнаружить человечность, ее не оказалось.

С Фолкнером можно соглашаться, имея в виду один ряд книг, — и можно спорить, обращаясь к другому ряду. Впрочем, он и сам не особенно настаивал на собственной правоте, оговариваясь, что недостаточно знает современную (речь, как понятно, идет о 50-х годах) литературу. Да и не в мере объективности оценок дело. Такое ощущение, что Фолкнер вообще не столько оценивает других, сколько скрыто выражает собственную положительную идею.

Любая иллюзия должна быть опровергнута правдой.

Любая жестокость должна испытать себя добром.

Любая бездомность должна подчеркнуть неодолимую потребность в доме.

Тут мы обращаемся к фигуре, которой роман все-таки открылся, и ею же завершился.

"Иные времена, иной свет, более древний, чем свет христианской цивилизации", — все то, о чем говорил писатель, объясняя название книги, сгущается в личности, вернее, в высоком безличии Лины Гроув. В ней было, говорил Фолкнер, "это языческое свойство — все принять. Ее желание иметь ребенка... ведь она совершенно не стыдится этого ребенка и того, что у него вроде бы нет отца, она выполняла непреложное веление времени и знала, что отец рано или поздно отыщется. Но что касается ее самой, ей он и не очень-то нужен, то есть она беспокоится

о доме и отце не больше, чем женщина, зачавшая от Юпитера. Ей важно одно — что у нее родился ребенок. Только это и имеет значение, этот цвет и сияние цивилизации, которая намного старше нашей”.

Можно понять так, будто язычество вступает в поединок с христианством. Но в романе никаких следов такой борьбы нет. Если Джо Кристмас прямо соотнесен с евангельской легендой, да и разного рода аллюзии на нее щедро рассыпаны в тексте, то Лина к мифам Древней Греции и Древнего Рима никак не привязана. Она — вообще вне сроков и привязанностей. Это олицетворение надвременной гармонии, торжественного покоя вселенной, безгрешной убежденности в том, что бытие — вечно.

Героиня отправляется на поиски отца ребенка и, следовательно, дома, но действительно — тут с автором-комментатором надо вполне согласиться — прагматическая цель путешествия интересует ее в последнюю очередь. Ибо домом она одарена изначально. Этот дом — сама природа, неотделимой частью которой она является. Со стороны кажется, что ”мысли ее заняты Лукасом и приближающимся событием, на самом деле она тихо противится извечным предостережениям земли, чьим промыслом, милостью и бережливым уставом она живет”.

Все меры календаря сдвинуты. Целых два месяца понадобилось ей, чтобы попасть из Алабамы в Теннесси, а кажется ей, что ничтожное это расстояние она одолела непостижимо быстро. Но ведь когда ведут инстинкт и вера, счет другой — не на дни, не на мили. ”Разматывается позади длинная однообразная череда мирных и неукоснительных смен дня и тьмы, тьмы и дня, сквозь которые она тащится в одинаковых, неведомо чьих повозках, словно сквозь череду скрипополосных вислоухих аватар: вечное движение без продвижения на боку греческой вазы”.

Последняя строка этой лирически-возвышенной прозы — разумеется, снова Китс, все та же ”Ода греческой вазе”. Но, пожалуй, в этом случае Фолкнер уже не просто находит возможность лишний раз использовать полюбившийся образ. Теперь он ищет существенные сцепления смысла. Изображенный английским поэтом юноша-флейтист, счастливо обреченный вечно наигрывать мелодии ускользящим девам, воспринимается Фолкнером как символ самоценности, высокой гармонии космоса, неподвластного суетности летучего мига. Естественно, в материальной атмосфере Йокнапатофы символы развоплощаются, ищут и находят здешнюю форму. Какой из Байрона Банча, рабочего лесопилки, добровольного спутника и заботливого опекуна Лины, какой из него влюбленный флейтист? Какая из Лины, деревенской работницы с огрубевшими руками и тяжелыми башмаками на ногах, дева пленительного духа? Но впрямь, как сказано у Китса, старина сохраняет

свежесть смысла, пусть воспроизводит он себя негромко и не-приметно. Изображение на боку вазы становится бытовой сцен-кой. Со стороны она выглядит так: Байрон Банч, несущий свою влюбленность терпеливо, без надежды на вознаграждение, захо-дит ночью под навес, где мирно спят Лина с только что родив-шимся младенцем, и — рассказывает случайный наблюдатель — ”никакого крика не было, ничего. Я только видел, как он влез потихоньку в кузов и пропал, потом — наверное, до пятнадцати можно было медленно досчитать — ничего, потом слышу, такой вроде возглас удивленный — проснулась, значит, но только уди-вилась и недовольна слегка, но не испугалась нисколько — и негромко так говорит:

— Ай-ай-ай, мистер Банч. Как вам не совестно. Так ведь мож-но и ребенка разбудить. — И сам он из задней двери появился. Не быстро и совсем даже не своим ходом. Плюнь мне в глаза, если мне не показалось, что она подняла его, как этого ребеноч-ка, если бы ему было, ну так, лет шесть, — и говорит: — Подите, ляжьте, поспите. Завтра нам опять ехать”.

И действительно, поехали, пошли, бог знает куда: все то же движение без продвижения.

Знаменитая ода кончается так:

Когда других страданий полоса
Придет терзать другие поколенья,
Ты род людской не бросишь утешать,
Неся ему высокое ученье:
”Краса — где правда, правда — где краса!” —
Вот знанье все и все, что надо знать.

(Пер. И.Лихачева)

Скорее всего Фолкнер не задумывался особенно над тем спе-цифическим значением, которое вкладывали романтики в клю-чевые для них понятия — правда, красота. В некотором роде это для него тоже инструмент, используя который он как бы даже вступает в полемику с великими предшественниками, полеми-ку, конечно, совершенно стихийную.

Знак равенства перечеркивается. Красота в буквальном смысле становится чем-то внешним, опасным, обманным и даже саморазрушительным. Так губит себя пламенными виде-ниями Гэйл Хайтауэр: ”Это прямо видишь, слышишь: гвалт, выстрелы, крики торжества и ужаса, топот копыт, деревья ды-бятся в красном зареве, словно тоже застыв от ужаса, острые фронтоны домов — как зазубренный край рвущейся земли”.

А правда не любит слишком ярких красок, они ей просто не нужны, она обнаруживает себя в течении обыденной жизни. Ее красота уходит внутрь и живет на глубине. Потому-то Лина Гроув лишена, собственно, сколько-нибудь запоминающегося облика. ”Молодая, миловидная, бесхитростная, доброжелатель-ная и живая” — вот и все, что сказано о внешности героини,

пройдешь — не заметишь. Но разве замечаем мы землю, по которой идем, воздух, которым дышим?

Если считать по страницам, Лине Гроув уделено в романе ничтожно малое место. Но, даже и исчезая надолго из повествования, она незримо ведет его, направляет, образуя своим невидимым присутствием необходимый фон. Это прекрасно почувствовал Борис Пастернак. По существу, и запомнилась ему из всех персонажей романа только Лина. «"Свет в августе", — говорил поэт Ольге Карлайл, внучке Леонида Андреева, — чудесная книга. Характер маленькой беременной женщины незабываем. Как она бредет из Алабамы в Теннесси, огромность Соединенных Штатов, — самый их дух — все это захватывает, хотя мы и не были там никогда».

Можно бы добавить только, что за огромностью страны встает еще большая огромность — мир, в котором человек терпеливо ищет свое место, старается сделать землю теплее и пригоднее для жилья.

Лина и автору была близка, близка сердечно. С ходом лет он даже наделял ее такими свойствами, какие ей — как героине романа — не всегда соприродны. Вот фрагмент одного интервью:

Вопрос. Малкольм Каули сказал, что все ваши герои несут в себе покорность судьбе.

Ответ. Это мнение Малкольма Каули. Я бы сказал, что иные из моих героев покорны судьбе, а другие нет. Мне кажется, что Лина Гроув, например, из романа "Свет в августе" прекрасно сама распорядилась своей судьбой... Она — капитан своей судьбы.

Пожалуй, это слишком сильно сказано. Ведь Лина не сама идет по жизни, ею движет инстинкт, ей посчастливилось родиться со знанием устава, который выше всех других уставов, — устава времени и земли. Так что ей даже не надо предпринимать особых усилий для того, чтобы "вытерпеть".

Может, поэтому, создав столь привлекательный образ, писатель не остановился. Он хотел найти и впрямь капитанов — людей, способных ломать препятствия и сокрушать преграды, рассеивать мрак. Людей, которые, как сказал бы Гегель, сами берут на себя весь поступок и ни на кого, ни на что не перекладывают бремя ответственности — ни на кровь, ни на обстоятельства, ни на инстинкт.



ГЛАВА VIII В ПОИСКАХ ЦЕЛЬНОСТИ

Роман вышел 6 октября 1932 года и прессу получил отличную. Кое-кто, правда, бурчал — мол, Фолкнер по-прежнему склонен к натурализму, его герои слишком поглощены "собственными внутренностями", — но в целом преобладали превосходные степени. "Яркие краски", "глубокая проницательность в изображении человеческих характеров", "необыкновенная сила, достигающая порой уровня подлинной поэзии". А дома, в Оксфорде, позабыв обиды, нанесенные "Святыищем", с гордостью заметили, что теперь их земляк сравнялся с лучшими писателями мира.

На самого Фолкнера этот шквал аплодисментов в прессе не произвел особенного впечатления. Больше того. «Я получил сигнальный экземпляр только что вышедшего романа, — пишет он одному знакомому, — и выяснилось, что мне даже не интересно, как они его в издательстве оформили. Все книги, опубли-

кованные после "Шума и ярости", выстроились в ряд на полке, я смотрю на корешки с названиями и чувствую, как во мне растет что-то похожее на отвращение. В конце концов, само это чувство, казалось, шепнуло: "Слава богу, тебе уж никогда больше не придется их открывать"».

Впрочем, рецензии оставили равнодушным не одного только автора. А может, их просто не прочитали — как не прочитали и сам роман. Рассказывают такую историю. Вскоре после публикации "Света в августе" Фолкнер вернулся в Голливуд — заканчивались съемки по рассказу "Полный поворот кругом". Как-то в просмотровый зал зашел Кларк Гейбл, который тогда стремительно выдвинулся в ряд первых звезд американского экрана. Разговор, как обычно, не клеился. В конце концов Гейбл спросил, кого из современников стоит читать, кого можно назвать среди лучших. Подумав немного, Фолкнер ответил: "Эрнест Хемингуэй, Уилла Кэсер, Томас Манн, Джон Дос Пассос и я". "Как, — удивился собеседник, — вы тоже пишете?"

Кажется, Фолкнер не обиделся и даже не огорчился, только не слишком остроумно парировал: "А вы чем занимаетесь?"

Дела его в то время шли хорошо, и настроение тоже было хорошее. Наконец-то — правда, недолго это длилось — можно было не думать о деньгах. В Голливуде заплатили 6000 долларов за право экранизации "Святылища". К тому же Роузноак расширился и начал приносить доход. В Фолкнере и впрямь проснулся фермер, охотник-промысловик, больше того — хозяин. Он увлеченно рассказывает, как проводит время в августе: "Пора собирать урожай. Мы косим сено для лошадей и скота. Очень жарко, грозы, дождь готов пролиться в любой момент, так что надо поглядывать на небо, стараешься перехитрить погоду, потому что нельзя, чтобы сено намокло, пока везешь его с поля в сарай. Рискую, загадываешь на три дня вперед, огораживаешь участок для косябы — клевер, горох и т.д., — заводишь трактор, негр садится за штурвал, я наблюдаю, пока он не закончит обрабатывать землю, выкошенная трава остается лежать на солнце, потом, на третий день, собираем всю команду — цепляем к трактору кузов, а к джипу — я за рулем — подкос, пятеро сгребают сено, укладывают его в тюки, везут в сарай — все это под палящим солнцем, сорок градусов жары..."

Другому корреспонденту Фолкнер пишет, как замечательно прошла охота: "Я видел семь оленей — все самки — и ни разу не выстрелил. Но мы гнали их — дух захватывает — целый день на лошадях через густой лес, собаки преследовали старого самца почти пять миль, с семи утра, наконец около трех пополудни выбились из сил, и вернулись мы домой затемно, освещая компасы спичками". Это переписка с друзьями, и Фолкнер, конечно, никак не рассчитывал, что она станет достоянием публики. Но вот письмо официальное, во всяком случае официальному

лицу, президенту Американской академии искусств адресованное. Фолкнера приглашают на церемонию по поводу присуждения ему литературной награды — медали Хоуэллса. Он отвечает: "Дорогой мистер Ван Дорен, благодарю за письмо. Я высоко ценю оказанную мне честь; ничто не ободряет так, как публичное и осязаемое признание коллег. Конечно, я хотел бы приехать. Но, к глубокому сожалению, сейчас я даже не могу сказать: "Нет". В это время года я — фермер, а ни у кого из миссисипских фермеров нет ни денег, ни времени на путешествия, пока он не соберет урожай". И Фолкнер действительно не поехал в Нью-Йорк, медаль была получена по почте.

Деньги, пожалуй, все-таки отговорка. Переписка с Ван Дореном относится к более позднему времени — 1950 год, — и тогда Фолкнер был уже не просто состоятельным, но даже, можно сказать, богатым человеком. Но и раньше, когда жизнь шла чересполосицей, деньги то были, то не было их, и чуть не в каждом втором письме приходилось умолять: "с огромным нетерпением жду чека, приближается время платить налоги", "ради бога, как можно скорее пришлите денег" и т.д. — даже и тогда он с охотой выходил в поле, и вовсе не потому, что хотел заработать.

Словом, со стороны и впрямь могло показаться, что Фолкнер, по крайней мере на время, вовсе утратил вкус к литературе. Но это, конечно, не так. Да, и в поле летом выходил, и охотился, и воздухоплаванием увлекался (как раз в эту пору, в начале тридцатых, стал брать у Вермона Амли уроки летного мастерства), но вновь, как и прежде, должен был наступить момент, когда все отходило в сторону и оставался только письменный стол и чистый лист бумаги. Верно, Фолкнер не любил перечитывать старые книги, но только потому, говорил он, что у писателя нет на это времени, закончив одно, тут же принимаешься за другое.

27 июня 1933 года он пишет Бену Уоссону: "Ну, дружище, у нас теперь дочь, назвали Джилл. Родилась в воскресенье, и обе, мать и девочка, чувствуют себя хорошо". Но непонятно даже, что больше его радует: долгожданный ребенок или вновь возникший литературный замысел. Кончается письмо так: "Не отрываясь, пишу новый роман".

Трудно даже сказать, что именно Фолкнер имеет в виду, ибо после публикации "Света в августе" он все время менял планы. Извлек из старых бумаг заброшенного некогда "Отца Авраама" и принялся распутывать завязанные на память узелки. Даже составил план трилогии под названием "Сноупсы". Но вскоре оставил рукопись, чтобы вернуться к ней много лет спустя, когда уже и мир был другим, и писатель лучше научился его понимать.

Придумал сюжет для другой книги — "Реквием по монахине",

но и ее тоже надолго отложил. Потом в памяти всплыло старое название, от которого когда-то отказался в пользу "Света в августе". В феврале 1934 года Фолкнер сообщает Харрисону Смиуту: "Похоже, я приступил к новому роману, отложив "Сноупсов" и "Монахиню" до лучших времен. Назову его "Темный дом" или что-нибудь в этом роде. Это довольно страшная история о том, как между 1860 и 1910 годами приходил в упадок один дом, или семья. Впрочем, не так уж и страшно, как может показаться. Главные события разворачиваются во время и сразу после Гражданской войны, а кульминация — это уже другая история, происшедшая полвека спустя и объясняющая, что случилось раньше. Тема, грубо говоря, — судьба человека, который надругался над землей, и земля ему отомстила, разрушила его семью. История повествуется от имени Квентина Компсона, героя "Шума и ярости", вернее, он связывает ее воедино... Он вот-вот совершит самоубийство из-за сестры, и мне нужна та горечь, которую он изливает на Юг в форме ненависти к стране и ее людям; так оказывается возможным извлечь из сюжета больше, чем дает исторический роман... Пожалуй, могу обещать рукопись к осени".

Автор, как уже случалось, ошибся в расчетах. Роман, о котором идет речь, под новым названием — "Авессалом, Авессалом!" — будет завершен лишь два года спустя. А пока Фолкнер по-прежнему не может ни на чем остановиться. Пишет предисловие к "Шуму и ярости", затем — подряд несколько рассказов ("Засада", "Отход", "Рейд"), образовавших впоследствии три первые главы романа "Непобежденные". Дальше — сценарий для Голливуда "Золото Саттера", по мотивам исторического романа Блеза Сандрара "Золото". Первоначальный вариант был сделан Сергеем Эйзенштейном, который должен был и ставить фильм. Студию что-то в сценарии не устроило, и Фолкнеру поручили приспособить его к голливудскому канону. Ничего из этого не получилось, но время было все же потрачено не даром: некоторые мотивы сценария отозвались в "Авессаломе". Во всяком случае, Фолкнер, наконец, возвращается к оборванному было повествованию. Изменилось не только название, но отчасти замысел, так что, говорит автор в очередном письме Харрисону Смиуту, "книга пока не вполне созрела, можно сказать, не вышли еще сроки беременности. Слишком часто приходится откладывать ее в сторону, чтобы подзаработать немного, но в общем, не в том дело... Написано много, но вполне удовлетворяет меня только одна глава. Может, стоит пока отказаться от продолжения, вернуться к "Реквиему по монахине", это будет небольшая вещь, вроде "Когда я умираю", а то, чем я сейчас занят, — большая книга, наверное, больше "Света в августе". Между прочим, я придумал название, которое мне нравится, — "Авессалом, Авессалом!" — рассказ

о судьбе человека, которому, для удовлетворения гордыни, нужен был сын, а родилось много сыновей, и они покончили с отцом”.

Так Фолкнер и поступил, рукопись отправилась в стол; только взялся Фолкнер не за то, о чем упоминал в письме. Возникла новая идея. Она, собственно, отчасти уже осуществилась: незадолго до того был быстро написан рассказ “Такое вот мужество” — о жизни пилотов-акробатов. Рассказ не напечатали, попросив внести некоторые исправления. Этим Фолкнер заниматься не стал. Но тут произошло событие, заставившее вернуться к небольшой вещице.

Весной 1934 года, на пасху, Фолкнер вместе с семьей и друзьями отправился в Новый Орлеан, где предполагалась торжественная церемония открытия нового аэропорта. А накануне состоялось большое воздушное представление, во время которого погиб один из участников. Праздник был трагически омрачен, а писателя эта смерть заставила взглянуть на давних знакомцев уже не глазами восхищенного зрителя, да и не так, как любители смотрят на профессионалов — взгляд автора рассказа “Такое вот мужество”. Теперь Фолкнер задумался: что это за люди? Что заставляет их постоянно рисковать жизнью?

В течение двух последних месяцев 1934 года был написан, а уже в марте будущего года опубликован роман “Пилон”.

Опасаясь, как бы в книге не увидели лишь беллетризацию реального происшествия, Фолкнер писал издателю: “Нью-Валуа (место действия. — Н.А.) — это лишь слегка замаскированный Новый Орлеан. Аэропорт “Файнман” — это аэропорт “Шушан”, названный так в честь местного политического деятеля. Но на этом соответствия и кончаются... Все события “Пилона” вымышлены... лишь в одном случае я более или менее сознательно стремился к биографической точности: за Маттом Ордом, одним из персонажей романа, стоит Джимми Уэнделл, который тогда держал рекорд скорости приземления, установленный на самолете его собственной конструкции.

Но, повторяю, история, эпизоды, участники, как изображены они в книге — все вымысел. Иное дело, что кто-нибудь может в ней вычитать и увидеть то, что я и в мыслях не держал. Кто-нибудь может найти (или не найти) повод для судебной тяжбы. Вам решать, есть для этого основания или нет, повысит это спрос на книгу или нет и не лучше ли изменить место действия и т.д. так, чтобы не было никаких поводов для иска”.

Разумеется, автора менее всего интересовала верность конкретным событиям, случайным свидетелем которых он оказался. И, изображая героев, он и впрямь совершенно не стремился к портретной близости. Они, эти герои, пояснял Фолкнер, “представляют собою эфемерное, странное явление на фоне современной жизни. Фактически для них в то время не было

места в нашей культуре, экономике, и все-таки они существовали, и все знали, что они не жильцы на этом свете, как оно и было в большинстве случаев. На маленьких стремительных аэропланах они носились в воздухе и желали только одного... лишь бы хватило денег на то, чтобы не умереть с голода и добраться до места следующих соревнований. В этом было что-то безумное и почти безнравственное. Они существовали как бы независимо от бога, не просто вне понятий достоинства или любви, но именно как бы вне бога. Для них не было необходимости принимать свое прошлое и будущее. У них не было прошлого. Они были эфемерны, как бабочка, которая появляется на свет утром — без желудка, лишь для того, чтобы на следующий день умереть”.

Тем, кто читал роман, Фолкнер не сказал ничего нового, по существу, лишь повторил слова персонажа, безымянного репортера местной газеты, которого так поразило зрелище полета, весь этот сумасшедший слалом в воздухе, захватывающая картина другой, рискованной, запредельной, так не похожей на его собственную, жизни, что он начисто забыл первейшую заповедь американской журналистики: только факты — и пустился в запретное рассуждательство: ”Они не люди вроде нас; да будь у них обычная человеческая кровь и чувства, они не смогли бы выделять эти фигуры, не захотели бы, не посмели... Подожди их, и они бы не ощутили ожога, не закричали от боли; разбейся — и не будет даже крови, когда вытащишь их из-под обломков: только масло, которое заливают в картер... Нет, это не люди. Никаких связей, и места, где родился и куда надо возвращаться, тоже нет... От побережья до побережья, в Канаду летом, в Мексику зимой, один чемодан и один консервный нож на всех, ведь тут что трое, что один или двенадцать — разницы никакой. Куда угодно, лишь бы были люди, которые оплатили бы им дорожные расходы и бензин. Потому что им не нужны деньги; не за деньгами они гонятся, да и не за славой, потому что слава — только до следующего соревнования, а может, даже и не до завтра. Им не нужны деньги, разве только тогда, когда приходится порой общаться с людьми, например, в гостинице, или поесть, или купить пару-другую штанов и юбок, чтобы полиция не привязывалась”.

Положим, репортер немного увлекся, а вслед за ним увлекся автор-комментатор. По его книгам трудно восстановить ход американской жизни в XX веке, как восстанавливаем мы его, допустим, по книгам вроде ”Американской трагедии” или ”Гроздьев гнева”. Такая литература несправедливо казалась Фолкнеру слишком мелкой.

Но жизнь, текущая жизнь предьявляет свои права и тому, кто хотел бы — нет, не отвернуться, разумеется, — но в каждом миге увидеть отблеск вечности, драму вселенского масштаба.

"Пилон" сочинялся во времена, как их называют в Америке; великой депрессии. Паника, разразившаяся на нью-йоркской фондовой бирже в октябре 1929 года, давно миновала, но шрамы все еще кровоточили. Понятие "кусоч хлеба" слишком многими воспринималось не в метафорическом смысле, и новый лидер нации, Франклин Рузвельт, не преувеличивал, говоря, что "треть американцев живет в трущобах, ходит в лохмотьях и недоедает". Может быть, Фолкнер не читал политических выступлений и не интересовался статистикой, но он видел голодные лица и слышал о стачках и забастовках. И это знание оставило явный след в романе. Его герои вовсе не так оторваны от нужд насущных, как это кажется репортеру. Время входит в роман на первых же страницах, в облике механика Джиггса, которому едва удастся наскрести пару долларов на башмаки, выставленные в витрине магазина. И вовсе не просто из любви к острым ощущениям рискует в воздухе Роджер Шуман: это единственный шанс выиграть приз, у соперников более мощные машины. И не игру со смертью затевает он на следующий день, садясь за штурвал заведомо неисправного самолета: его влечет низменная проза двухтысячного выигрыша. Об этом прямо говорит его жена, вернее, уже вдова: "Нам нужны были деньги, за ними Роджер и поднялся в воздух".

Герои спорят с автором и несколько очков в этом споре получают. Но партию в целом выигрывает, разумеется, писатель. Может быть, себе на беду выигрывает: "Пилон" почти лишен той энергии самодвижения, какой насыщены лучшие книги Фолкнера, явственно ощущается авторское усилие, даже насилие: воля персонажей подавляется, они превращены в манекены, в аргумент тезиса.

Это старая фолкнеровская идея, старая его боль: между человеком и природой, между человеком и человеком все время воздвигаются искусственные преграды, разрушающие саму возможность живого и непринужденного диалога. Словно в насмешку эти преграды называют Прогрессом. Еще не успев обрести почву под ногами, не успев поверить в такие понятия, как сердечность, память, добро, люди безоглядно доверяются механическому разуму, всякого рода сделанным вещам — так, словно они способны уменьшить сумму страданий, облегчить судьбу. Совсем наоборот, такая подмена, самообман разрушают личность — духовно и даже физически. В конце 1954 года Фолкнеру случайно попала на глаза газетная заметка, в которой сообщалось о гибели самолета итальянской авиакомпания. Приводились подробности: летчик доверился показаниям приборов, хотя чувствовал, что с машиной что-то неладно. Фолкнер откликнулся письмом в "Нью-Йорк таймс": "Хоть на карту была поставлена собственная жизнь, он не осмелился презреть,

бросить вызов постулатам нашей культуры, провозгласившей непогрешимость машин, инструментов, технических устройств, — силы, более безжалостной даже, чем старая иудаистская концепция бога, потому что наш бог лишен ревности и мстительности, в нем вообще нет ничего личного”.

В ”Пилоне” определеннее, четче, чем в любом из иных своих произведений, Фолкнер показал катастрофические результаты обесчеловечения культуры.

Роджер Шуман гибнет, потому что самолет был неисправен, а сел он в него, потому что нужны были деньги. Но это лишь конец дороги, трагически предопределенной — для этого человека и его товарищей — с самого начала.

В новом романе Фолкнер впервые после ”Москитов” оставил обжитую Йокнапатофу, и сама эта перемена места действия глубоко содержательна. Там, дома, жизнь тоже тяжела и даже трагична, однако у человека есть почва, есть предание, он не один, сохраняются опоры. А здесь изображены люди бездомные, перекасти-поле, они лишены прошлого и потому сколько-нибудь осмысленного настоящего. Как о Джо Кристмаса, о героях ”Пилона” можно сказать, на этот раз буквально, что нет у них ни улицы, ни городка родного, ни клочка земли, который можно было бы назвать своим. Но ощущается и огромная разница. Судьба Кристмаса — метафора общечеловеческого страдания. Это потерянная фигура, это жертва вселенского порядка вещей, совершенно не зависящего от того, как складываются обстоятельства. Поистине беда тут — само Время. А персонажи ”Пилона” — жертвы, добровольные жертвы вполне определенного типа цивилизации, вырабатывающей свой кодекс поведения, свой стиль, свой язык. То есть как раз наоборот — бесстыльность, безъязыкость, безбытность.

То, что открывается нам на страницах романа, лишь условно можно назвать жизнью, по сути это отрицание жизни, все явления переходят в свою противоположность, только этой противоположностью и могут быть обозначены.

Взамен оседлости — вечное блуждание. Откуда вы, спрашивает шофер такси у Джиггса. — ”Отовсюду. В данный конкретный момент я пребываю вдали от Канзаса”.

Взамен отношений любви, даже обыкновенной привязанности — механическое партнерство, лишенное и намек на живое чувство, на устойчивую продолжительность. Увидев как-то где-то, то ли в Айове, то ли в Индиане, приземлившийся самолет, девушка-школьница, даже не заходя домой, чтобы оставить учебники, бежит к нему, к стоящим подле него людям в кожаных куртках. Это не зов плоти и уж, конечно, не любовь с первого взгляда: в сознании уже закодирован шифр машинной цивилизации, и человек слепо повинуется ее закону. Потом Лэверн, так зовут девушку, жила попеременно с обоими, с пилотом

и парашютистом, родила, неизвестно от кого, сына, и отцовство было решено жребием. Тут нет и намека на моральную вседозволенность, просто это не имеет никакого значения, ибо в кругу безбытности знают лишь одну близость, одно родство — родство с машиной. Разумеется, двусмысленность ситуации не могла не привлечь — и привлекла — деятелей кинобизнеса. По "Пилону" был почти четверть века спустя снят фильм "Павшие ангелы", в котором всячески обыгрывалась пикантность необычного треугольника. В картине снялись популярные актеры, в том числе знаменитый Рок Хадсон, она имела успех, но Фолкнер не разрешил использовать в титрах свое имя: слишком сильно разошлась киноверсия с оригиналом. Режиссер обнажает, в буквальном смысле, натуру, а писатель обнажает общее положение вещей: Прогресс убивает жизнь. Он доводит эту идею до конца. Мать оставляет ребенка, ему говорят, что больше им не встретиться, но мальчик словно не слышит, его интересует только, куда делась игрушка-самолет. "О, твой самолетик, — сказал дед. — Твой самолетик. Он наклонился, схватил игрушку, подержал ее, лицо его исказилось гримасой гнева, и он швырнул ее в стену и под взглядом мальчика подбежал и начал топтать ее со слепой яростью маньяка". Но ничего уж не поможет, владелец самолетика обречен, ведь он родился в ангаре, на свернутом парашюте.

Полоса подмен не обрывается, накапливаются все новые признаки распада.

Человеческий голос заглушается хрипением репродуктора. Людей, толпящихся в ресторане, на галерее для зрителей, в автобусе ничего не связывает, кроме этого металлического звука — звука "бездонного, нечеловеческого, вездесущего, усталости и измождения не ведающего". Смысл слов не воспринимается, он тонет в речи, лишенной интонации, пауз, ударений, проникающей куда-то в подсознание — "неизбежное и невыразимое явление природы, такое же, как шум ветра или ржавчина на железе".

И вот последний итог минус-культуры — минус-человек: неживая куклообразная фигура, лишенная внешности и страсти. Пилоты не только со стороны такими кажутся — они и сами себя воспринимают безымянно. Копаясь в моторе самолета и поглядывая время от времени на Лэверн, Джиггс словно не видит ее: "Она просто была последним и ныне стремительно сужающимся вместилищем этого, их..."

Но может быть, это всего лишь особый круг, некая резервация бездуховности, орден со своим уставом, а для других он не обязателен? Или, скажем, нарост: убери его и норма восстановится, организм, изначально здоровый, оправится от болезни.

Нет, такого утешения Фолкнер ни себе, ни другим не оставляет. Писателя спросили, имеют ли какое-нибудь значение

имена героев, он развернуто ответил: "Нет, мои персонажи, к счастью, сами выбирают себе имена. Мне искать не приходится. Наступает срок, чаще всего это бывает в самый момент зарождения или вскоре после того, и герой сам себя называет. А если нет, я сам никогда не делаю этого. Я, случалось, писал о людях, чьи имена так и остались мне неизвестны. Потому что они мне их не назвали. Был, например, один такой в "Пилоне". Это главный герой книги, он до конца отказывался сказать мне, кто он такой. Я и сейчас не знаю его имени. Это репортер".

Итак, репортер, в представлении автора, — центральное лицо повествования. Это действительно так; другие исчезают, возвращаются, снова уходят, некоторые навсегда, — репортер постоянно пребывает в рамке, его глазами видим мы происходящее, а если не видим и не понимаем, он же все нам и растолковывает, заполняет пустоты.

Отчего же не назвался он? А оттого, что у него нет имени, или же оно не имеет значения. Потому и приживается он с такой легкостью в компании скитальцев-воздухоплателей. Входит в ангар, словно ниоткуда, точно из воздуха соткался, не представляется, не говорит, что ему здесь нужно, да никто и не спрашивает, инстинктом чуя, что появился свой. А после на него будет брошен взгляд со стороны, и недоговоренное, оставшееся в намеке, договорится: "Этот человек, полагал (вернее, надеялся) редактор, был не женат; не то чтобы он знал это по слухам или из документов, просто такая уж аура окружала само существование репортера — существа, у которого, казалось, и родителей тоже не было, которое никогда не состарится, как никогда не было ребенком; похоже, выскочило оно целиком и окончательно созревшим из какой-нибудь страшной истории... Если бы узнали, например, что у него есть брат, это вызвало бы не больше участия или удивления, чем если бы нашли пару к башмаку, выброшенному в мусорный ящик на улице".

Выходит, не в профессии дело. Вирус безымянности поразил всех. Правда, в судьбе репортера эта болезнь, как бы сказать, не наследственная. В ней нет — на то он и главный герой — фатальной неизбежности. Совершается выбор — глубоко ложный в своем существе. Пятнадцать лет спустя Фолкнер скажет в одном из писем: "У него не было имени, но это не аноним: он — каждый. Я думаю, у любого молодого человека, пусть даже он будет уродом — карликом, калекой, больным, — есть силы для одной великой любви и готовность пожертвовать ради любви, ради возлюбленной. Только большинство из нас упускают свой шанс. Мы страшимся, мы не рискуем встретить вызов этой любви или делаем ложный выбор (если он есть, конечно) — недостойный выбор или слишком огромный, непосильный для нас, чуждый нам. Вот так он и поступил".

Фолкнер в "Пилоне" вновь вспоминает Элиота, для одной из глав использовано название все той же поэмы "Любовная песнь Дж. А. Пруфрока". Прочитав ее пятнадцать лет назад, Фолкнер, как мы помним, странным образом не заметил комической раздвоенности заглавного персонажа. Теперь — увидел его, каков он есть, каким написал его Элиот: бунтарь — и трус, бессильный побороть страх перед будущим, Гамлет, осознающий себя "статистом в явлении проходном", романтик, прези-рающий расчет, — и плешивый, жирком оплывший обыватель, меряющий жизнь, как бром, столовой ложкой, Лазарь, вставший из гроба, чтобы возгласить истину, но обрывающий себя на полуслове саморазоблачительным признанием: "...короче говоря, я испугался".

Фолкнер воспроизводит этот ряд антиномий, только не всегда выводит их наружу. Предыстория репортера осталась нерас-сказанной, но мы легко можем ее вообразить, тем более что автор прозрачно намекнул на нее в только что прочитанном на-ми письме. Репортер бежит от рутины, бунтует, стремится к свободе. Но она оказывается совершенно мнимой, "раб тя-гучих буден", как сказал бы Элиот, попадает в иной плен. В конце он возвращается в лоно порядка, продолжая, впрочем, ощущать его гнет, анархически пытаюсь избавиться от скучных обязанностей. На столе у редактора лежит написанный репор-тером отчет о последнем полете Шумана, а внизу, прыгающим почерком, без знаков препинания, — приписка: "Надеюсь сукин ты сын это то что тебе нужно а теперь я отправляюсь на улицу Амбуаз чтобы напиться а если ты не знаешь где это спроси своего сына и он тебе скажет, а если ты не знаешь что такое напиться приходи сюда и погляди на меня да прихвати денюжат потому что я пью в долг".

Так завершается этот роман, где противоположностью тоске, убожеству повседневной жизни становится анархия, невесо-мость, духовное бесплодие.

Фолкнер уверял, будто взялся за книгу только потому, что «перестала продвигаться работа над "Авессаломом", мне надо было на время отвлечься, и я подумал, что лучше всего напи-сать другую книгу. Так возник "Пилон"».

Все-таки не совсем так. Была внутренняя потребность, хоте-лось досказать недосказанное в прежних вещах, хотя бы в том же "Святылище". Иное дело, что и сама история, и персонажи — эти люди-невидимки — пребывают на краю фолкнеровского ху-дожественного мира. Может, потому и отозвался он столь не-брежно об этой книге, может, потому равнодушно отнесся и к критике, хотя исходила она не от случайного рецензента, а от человека близкого — Малкольма Каули, — и к похвале, хотя не поскупился на нее сам Хемингуэй.

В содержательном плане время действия "Пилона" не укла-

дывается в хронологические границы великой депрессии, охватывает значительный период современной цивилизации. Тем не менее время романа имеет достаточно определенный предел, достаточно определенные приметы, которые, с ходом истории, возможно, сотрутся. А писатель, говорит Фолкнер, "смотрит дальше", имея в виду "не мнение читателя в 1957 году, ни даже в 2057 или, коль уж на то пошло, в 4057 году".

Пора было возвращаться в Йокнапатофу.

Под конец жизни Синклер Льюис вспоминал, как в пору журналистской молодости он, колеся по стране, встретился с Джеком Лондоном. Застал он его за чтением Генри Джеймса: "Взяв у кого-то из соседей "Крылья голубки" и стоя у стола, великий Мастер, плотный, приземистый, в простой ненакрахмаленной рубашке и черном галстуке, с непрерывно возрастающим изумлением читал вслух легкие, сверкающие строки Джеймса. Потом он швырнул книгу и взвыл: "Да кто же мне скажет, в конце концов, что это за белиберда?"

Пожалуй, даже самый непредвзятый, терпеливый читатель нового фолкнеровского романа "Авессалом, Авессалом!" тоже возмутится: ему явно морочат голову, выдавая за литературу невнятную, хоть и возвышенную по тону речь. В ней опять много слов и страсти, только произносит слова на этот раз не безумец. У Генри Джеймса был хотя бы блеск, была до совершенства доведенная манера, а здесь? Медленно, тяжело наползают друг на друга фразы-монстры, обрываются в начале, на середине, где угодно, с тем чтобы потом возобновиться через двадцать страниц — да кому же под силу соединить эти зазубренные концы? Только, казалось бы, ухватишься за ускользающую нить, только начнешь улавливать значение, как тебя подстерегает неожиданность: оказывается, где-то незаметно произошла смена рассказчиков, и, естественно, вся картина сдвигается, переворачивается. К тому же — постоянные, необъяснимые скачки во времени, в пространстве: из середины прошлого века в начало нынешнего, с Юга на Север. Ничто не закреплено, все текуче, разболтано, как в старом автомобиле. Центр не держит, его просто нет, или не находится. Как будто взяли чистый лист бумаги, плеснули на него чернил, пятна расплзлись по поверхности, образовали немыслимые узоры — а потом выставили на всеобщее обозрение: разбирайся.

Роман действительно писался трудно — как никогда раньше, недаром автор то обрывал работу, то возвращался к ней. Главного героя книги, полковника Томаса Сатпена, Фолкнер придумал давно. Еще в 1926 году, путешествуя по Европе, он набросал рассказ "Эванджелина", в котором появляется этот человек, плантатор, запутавшийся в семейных делах. Пять лет спустя писатель вернулся к рассказу, перенес действие в сумрачный, опустевший дом (отсюда и первоначальное название), обита-

тельница которого, выходящая от времени мулатка по имени Рэби, рассказывает случайному путнику готическую историю, происшедшую здесь много лет назад, в Гражданскую войну, называет имена тех, кто призраками бродит по комнатам и коридорам. Чарлз Бон, Джудит Сатпен, ее брат Генри. Повествование приобрело известную завершенность*, но автор не был удовлетворен: осталось слишком много пробелов. Недаром рассказчик, выслушав старуху, говорит: «Но я все-таки никак не мог понять.... Старуха явно чего-то недоговаривала. Она сама сказала, что этого мне знать не положено. И я понимал, что по каким-то своим соображениям чести и гордости она не скажет. И подумал: "Теперь я никогда не узнаю, в чем дело. А без этого вся история не имеет смысла, и, следовательно, я зря теряю время"».

Правда, в финале тайна дома раскрывается, но все равно слишком многое остается неясным и загадочным, история зияет черными провалами. Тогда писатель зашел с другого конца, передвинул в центр одного из местных жителей, бедняка-издольщика Уоша Джонса, который смотрел за домом и плантацией Сатпена, пока тот был на войне. Так получился рассказ "Уош", напечатанный в 1933 году. В нем больше цельности, недаром автор использовал его, правда, значительно переработав, в не написанном пока романе, а впоследствии включил, в оригинальном виде, в "Собрание рассказов". И все-таки до полноты было далеко, это — лишь часть истории, все еще не открывающей своего смысла.

И тут Фолкнер догадался, кажется, отчего это происходит: неверно выбрана точка обзора. В "Эванджелине" история рассказывается от имени безымянного повествователя-чужака; он тут никого не знает, и его не знают. Этот человек попал сюда из другого давнего рассказа, "Мистраль", и там был на месте: молодые люди — рассказчик и его приятель, архитектор и художник Дон, — хемингуэевского типа путешествуют по Италии, выпивают, покуривают, небрежно перебрасываются репликами ("Салют. — Мы уже это говорили. — Ладно, тогда еще салют. — Салют"), с любопытством вглядываются в здешние лица, прислушиваются к здешним историям, но они их не задевают, вызывая лишь мимолетный интерес: наше дело — сторона, остановились — двинулись дальше. Потом оба персонажа возникают в рассказе "Снег". Они ничуть не переменились, только из Италии действие перенесено в Швейцарию. В "Эванджелине" друзья возвращаются в Миссисипи, но и тут

*При жизни автора рассказ не опубликован; впоследствии он был включен в том "Несобранной прозы и стихов", а теперь вышел и на русском (Литературная Россия. 1987. № 40—41), только почему-то переводчик дал свое, достаточно, на мой взгляд, безвкусное название — "Библейский сюжет".

сохраняется позиция стороннего наблюдения. Поэтому, как прежде, бросаются в глаза мелочи — красная роза в волосах, расшитые перчатки, сабля на боку и все прочее. А суть дела остается скрытой. То есть скрываемой, и так это и должно быть: посторонним тайны не поверяются.

Тогда Фолкнер поставил в центр "своего" — Квентина Компсона; ему и расскажут больше, и поймет он лучше, с полуслова схватит. Так определилось начало романа. Квентин вслушивается в слова собеседницы, другой, правда, в сравнении с рассказом, собеседницы, но это неважно: речь идет о тех же событиях. Они случились задолго до того, как Квентин появился на свет, однако большую часть истории он, собственно, уже знал. Ибо "это была частица его собственного наследия, нажитого им за свои двадцать лет, — ведь он дышал тем же воздухом и слышал, как его отец говорил о человеке по имени Сатпен; это была часть наследия города Джефферсона, который восемьдесят лет дышал тем же воздухом, которым человек этот дышал между нынешним сентябрьским днем в 1909 году и тем воскресным утром в июне 1833 года, когда он впервые въехал в город из туманного прошлого, и приобрел себе землю никому не ведомым образом, и построил свой дом, и женился на Эллен Колдфилд, и произвел на свет своих детей — сына, сделавшего вдовую дочь, что не успела выйти даже замуж, — и так, предначертанным ему путем, пришел к насильственной смерти. Квентин с этим вырос; даже самые эти имена были взаимозаменяемы и почти что неисчислимы. Его детство было полно ими, в самом его теле, как в пустом коридоре, гулким эхом отдавались звучные имена побежденных, он был не реальным существом, не отдельным организмом, он был целым сообществом".

Центр определился, оставалось как будто решить только некоторые технические задачи, обнажить те внутренние нити, что связывают одного члена общины со всею общиной. На отдельном листе бумаги Фолкнер начертил стрелы: такие-то сведения Квентин получил от старой джефферсонской жительницы Розы Колдфилд (она в некотором роде заменила мулатку — одинокую обитательницу старого дома в "Эванджелине"), другие — от отца, а тому рассказал отец отца, который в свою очередь кое-что услышал от самого Сатпена, а кое-что от соседей. Своясь с этим графиком, писатель и принялся записывать историю, уже целиком сложившуюся в сознании. Но вот что получилось. Отослав в апреле 1935 года рукопись первой главы в издательство, Фолкнер две недели спустя получил ее назад с редакторскими пометками в таком, примерно, роде: "кто ведет речь?", "когда происходят события?", "ничего не понятно" и т.д.

Что в том удивительного? Во-первых, сам Квентин, как

выяснилось, — свидетель не очень надежный, он все знает, но на оценки его полагаться надо с осторожностью. Впоследствии Фолкнер так отзывался о герое, пришедшем сюда из "Шума и ярости": "В моем представлении он остается верным себе. У него "больное" зрение, и Сатпен он понимает не лучше, чем самого себя, то есть, возможно, вообще ничего не видит ясно". Именно поэтому, кстати, понадобился еще один герой, который тоже бегло мелькнул на страницах "Шума и ярости", — Квентинов однокашник Шрив Маккенон (там его звали Шривом Маккензи). "Комментатором, который удерживает всю постройку в ее связи с реальностью, — говорит автор, — был Шрив. В одиночку Квентин превратил бы ее в нечто совершенно фантастическое. Это предприятие нуждалось в надежном вкладчике, чтобы сохранять подлинность, вызывать доверие, иначе — превратилось бы в дым, стало бы вспышкой ярости".

Но допустим на момент, у Квентина не "больное", а вполне нормальное зрение, допустим, он каким-то чудесным образом излечился от душевных недугов, мучавших его на страницах ранней книги. Полагаю, это немного бы изменило, ибо то, что Квентин, будучи "сообществом", схватывает на лету, для нас с вами остается невнятным: мы вне круга того знания, что дано ему с детства. Собственно, мы пребываем в том же положении, что и редактор — первый читатель книги, а вместе с ним вопрошаем: "Что все это означает"? Или — вместе со Шривом — он тоже пришелец, и ему тоже все время приходится перебивать уточняющими вопросами бессвязную речь Квентина.

Фолкнер честно хотел помочь. Используя опыт работы над "Шумом и яростью", он графически выделил скачки во времени, затем, впрочем, очень неохотно, ввел в некоторые места авторский комментарий. Далее, уже завершив рукопись, составил, по примеру опять-таки "Шума и ярости", таблицу, даже две таблицы. В одной — хронология событий, каждое из них точно закреплено во времени. 1807 год — Томас Сетпен родился, 1838 — женился, 1869 — погиб. В другой содержатся более развернутые сведения о семейных связях, занятиях, основных событиях жизни, даже если они выходят за пределы собственно повествовательного времени. Например: "Шривлин Маккенон. Родился в Эдмонтоне, провинция Альберта, Канада, в 1890 году. Учился в Гарварде (1909—1914). В 1914—1918 годах капитан военно-медицинской службы Канадского экспедиционного корпуса Британской армии. В настоящее время практикующий врач в Эдмонтоне, провинция Альберта".

Наконец, Фолкнер, что доставило ему, наверное, особенное удовольствие, вычертил уже известную нам карту графства Йокнапатофа. И начал с того, что в левом верхнем углу обозначил: "Сатпенова Сотня".

Все это было сделано не зря. Пользуясь указателями, нам

легче разобраться в том хаотическом нагромождении лиц и событий, в которые вглядывается и о которых повествует Квентин Компсон. Теперь можно понять, что, в какой последовательности, как произошло.

Тринадцатилетнего Сатпена, выходца из многодетной семьи англо-шотландского происхождения, спустившейся в 1817 году с гор Западной Виргинии и осевшей внизу, на плодородных землях, послали как-то с поручением к местному плантатору. Мальчик постучал было в парадную дверь ослепительно белого особняка, но негр-привратник с презрением отправил его к черному входу: место белой швали там. Удар был силен. Сатпен убегает из дома, дав себе страшную клятву вернуться, превзойти богатством, известностью спесивых владельцев здешних мест, основать свою — на века — династию. Так юный Генри становится бродягой. На какое-то время следы его исчезают, а в 1827 году он объявляется в Гаити, где женится на Евлалии Бон, единственной дочери и наследнице владельца сахарной плантации. От нее у него родится сын Чарлз. Выясняется, однако, что в жилах Евлалии течет негритянская кровь, тогда Сатпен оставляет жену и ребенка. В 1833 году, сопровождаемый архитектором-французом и дюжиной невольников, он появляется в Йокнапатофе — всадник на взмыленном коне, возникший из ниоткуда, "словно и человек и животное прямо с неба свалились под яркое солнце праздничного летнего дня". Здесь он покупает участок земли (будущая Сатпенова Сотня), строит особняк и женится на Эллен Колдфилд, дочери местного жителя, не по любви и не потому, что Гудхью Колдфилд был особенно богат и знатен — наоборот, захудалый лавочник: просто пришельцу нужно закрепить право пребывать в Йокнапатофе наравне со старожилами. У Сатпенов рождаются дети — Генри-младший и Джудит. Давняя мечта как будто близка к осуществлению, но тут все начинает трещать по швам. Выясняется, что первая семья Сатпена в Соединенных Штатах, в Новом Орлеане. Сводные братья — Чарлз и Генри — оказываются студентами одного и того же университета в штате Миссисипи. На рождественские каникулы Генри приглашает нового друга домой, в гости, Джудит влюбляется в него. Дело идет к свадьбе, но она не состоялась: отец запрещает дочери выходить замуж. Генри отказывается от имени и наследства и уезжает вместе с Чарлзом, по-видимому, уже зная, что их связывает родственная кровь (был какой-то разговор с отцом, содержание которого так и не раскрылось). В это время начинается Гражданская война, все трое мужчин — отец и сыновья — уходят на фронт, служат в одном полку. Тем временем снова налаживаются свадебные планы, и теперь как будто женитьба неотвратима, но опять Сатпен что-то сообщает Генри — может, что Чарлз уже женат, женат на мулатке, и что у них сын. По воз-

вращении домой Генри на глазах у сестры-невесты убивает брата. Несколько месяцев спустя война заканчивается, полковник Сатпен возвращается в Джефферсон. Хозяйство его, еще вчера цветущее, совершенно разорено, от плантации остался крохотный участок, опустевший дом глядит мертвыми глазницами выбитых окон. Однако энергия не оставила этого человека, он готов начать все сначала. Собирается жениться на Розе, младшей сестре умершей к тому времени Эллен, только оскорбительно требует от нее доказательств, что та способна дать потомство. Потом сходитя с Милли, пятнадцатилетней внучкой своего старого издольщика Уоша Джонса; от этой связи родится девочка, а Сатпену нужен сын — наследник Дома, продолжатель династии. Поэтому отец отказывается признать ребенка, и дед Милли, мстя за бесчестие, закалывает Сатпена ржавой косой. А в финале символически вспыхивает громадный особняк — роковой "темный дом", где, оказывается, все это время скрывался Генри, а также слабоумный Джим Бон, внук Чарлза, единственный уцелевший сын Сатпеновой семьи.

Так завершается эта история-мартиролог, история — запутанный лабиринт разного рода событий, по преимуществу трагических.

Мы прошли этот лабиринт от начала и до конца. Но тут выясняется, что, упорядочив кое-как чудовищную мешанину фактов, мы ничуть не приблизились к главному: *почему* все это произошло, почему "весь план — дом, положение, потомство — рухнул, так, как будто соткан из дыма, без единого звука, не вызвав дуновения потревоженного ветра и даже не оставив после себя развалин"? Об этом ничего нам не расскажут таблицы-хроники, на Квентина, как мы уже убедились, рассчитывать трудно, а другие повествователи — отец его, дед, Роза Колдфилд слишком часто вступают друг с другом в спор, предлагая различные версии случившегося. Что же касается самого главного героя, то он — случай в мировой литературе небывалый — вообще лишен слова, это фигура вспоминаемая, человек-тень.

Короче, как и прежде, Фолкнер рассчитывает прежде всего не на детективную хватку, не на сообразительность читателя, а на наше с вами сочувствие, проникновенность.

"В романе "Авессалом, Авессалом!" из всех персонажей, которые рассказывают о Сатпене, есть у кого-нибудь правильный взгляд или все это "тринадцать способов видения черного дрозда"? — спросили у Фолкнера, и он с готовностью подхватил этот полюбившийся образ: "Именно так. Мне кажется, невозможно смотреть на правду: она ослепляет. Смотрит один, и видит одну из ее сторон. Смотрит другой — и видит другую. Но если соединить все вместе, получится полная правда, хотя каждый человек в отдельности и не мог увидеть ее целиком.

В каком-то смысле взгляд у мисс Розы и Квентина верный. Отец Квентина видел только то, что ему казалось правдой, и ни грана больше. Кроме того, старик Сатпен был слишком крупной фигурой, чтобы такие люди, как Квентин, мисс Роза или мистер Компсон, могли его понять, постичь. Чтобы увидеть его таким, каким он был в действительности, возможно, требовался человек, умудренный опытом, терпимый или чувствующий, понимающий тоньше, глубже. Так что вы правы — и впрямь получаются "тринадцать способов видения черного дрозда", а у читателя, после того, как он узнал все эти тринадцать точек зрения, пусть будет своя, четырнадцатая, и, хочется верить, правильная".

Пожалуй, и в этом нет ничего нового; опять вспоминается "Шум и ярость" или "Когда я умирала" — то же многоголосие, та же смена взглядов. И все-таки — случай особый. Ибо впервые Фолкнер попытался изобразить фигуру поистине шекспировской стати. Не сразу это поняли. Рецензенты различных изданий жаловались — и я их вполне понимаю — на трудность языка. Язвительный Клифтон Фэдимен из "Нью-Йоркера", завоевавший известность своими критическими фельетонами, написал, что "Авессалом" — это самая скучная книга, какую приходилось ему читать за последние десять лет. На Юге роман почти не заметили, во всяком случае, скромный "Пилон" привлек куда большее внимание. Голливуд отказался от экранизации, хотя автор, явно желая заинтересовать продюсера, написал в сопроводительном письме: "Это книга о смешанных браках".

Но со временем все стало на свои места. Правда, признание пришло не скоро, уже после смерти художника. Вот один отзыв: "Это высшая точка развития американской литературы". Вот другой, принадлежит он Клинту Бруксу: «"Авессалом" — возможно, лучший из фолкнеровских рассказов о человеческом сердце в конфликте с самим собою».

Предприятие Фолкнер действительно затеял грандиозное, в его наследии этот роман — как космос в космосе. Здесь множество слоев.

Сразу проступают очертания характерно-почвенные: то, что случилось, могло случиться только на Юге. Осуществляя свой проект, Сатпен доказывает, что он равен самым сильным и самым знатным. Но началось-то все с того, что его, белого, не пустил на порог дома негр. Перспектива брака Чарлза Бона и Джудит пугает героя не столько своим инцестуальным характером, сколько угрозой смешения белой и черной крови. Мы помним также, что заставило Сатпена бросить первую семью. "Иметь сыном негра или даже наполовину негра, — говорил автор, — значит разрушить мечту. Если б он только мог вообразить, что когда-нибудь выяснится, что Бон — его сын,

Сатпен сам бы его убил". Да он и убил, пусть не своими руками.

Сатпен действует в согласии с правилами, задолго и независимо от него сложившимися. Потому его история — это история Юга, гибнущего под гнетом извращенных представлений о жизни, под гнетом расовых предрассудков. Юг превращается в призрачную страну, и населяют ее призраки. Быть может, и Квентинова "любовь к смерти", о которой мы прочитали в послесловии к "Шуму и ярости", могла возникнуть только на Юге, где он имел несчастье родиться.

В "Авессаломе" впервые у Фолкнера действие происходит во время Гражданской войны, "когда все устояло, в незыблемость которых нас приучили верить, рушились в огне и дыме и наконец погибли все — мир, безопасность, гордость и надежда, остались только изувеченные ветераны чести и любви".

Но что мы, собственно, слышим? — только звучные названия и имена: Висксберг и Коринт, Ли и Шерман. Что видим? — только игрушечные фигуры в плюмажах, пытающиеся сохранить комическое достоинство даже накануне краха. Тут не в том даже дело, что главное для писателя — частная жизнь, надлом души, а общественный катаклизм — грозный фон, придающий переживанию трагическую неотвратимость. Война — лишь прорвавшийся нарыв, последний удар по той системе ценностей, которые и без того обречены гибели.

Корень зла это, разумеется, расовое угнетение, "разбойничья мораль", как сказано в романе. Но не только. "Он не был даже джентльменом" — эту фразу Роза Колдфилд твердит как заклинание, словно безродность — грех куда более неискупимый, чем любые преступления.

Еще в давнюю, колониальную пору Юг был поделен не только на белых и черных, но также на белых и белых. Обосновавшись на плодородных землях Старого Доминиона, поселенцы выстроили большие дома, разбили, используя невольничий труд, большие плантации и образовали постепенно касту, нечто вроде ордена со своим неукоснительным уставом. Вот как описывает картину здешней жизни крупный историк, автор трехтомного труда "Американцы" Дэниэл Бурстин: "Сельский джентльмен из Виргинии ездил в экипаже, в столовой у него были серебряные приборы, украшенные фамильной монограммой, в качестве судьи он вел гражданские тяжбы, возглавлял местный приходский совет, читал книги, какие положено читать джентльмену, и даже оснащал беседы и письма цитатами из классиков древности". Поначалу среди таких джентльменов случались оборотистые дельцы, сам Джордж Вашингтон, например, удачно спекулировал землями. С ходом времени, однако, дела передавались в руки приказчиков, а сами обитатели роскошных особняков возомнили себя аристократией духа, ко-

торой пристало лишь красноречие, верховая езда да охота. На этих праздных богачей со все большей завистью посматривали фермеры, пришедшие с Севера или Запада. Они опоздали к разделу пирога, рабов купить было не на что, приходилось потеть днями и ночами, чтобы обеспечить мало-мальски сносное существование.

Так что обида Сатпена, его столкновение с традиционной плантаторской средой, его мечта, наконец, — это обида, столкновение, мечта — исторические. Об этом писал Фолкнер Малкольму Каули, когда тот просил просмотреть статью-вступление к "Избранному": "В этом сельском крае, где не было больших городов, мелкие фермеры жили обособленно, ведя экономическую войну как с рабами, так и с рабовладельцами. Формируясь как класс, причем медленно, потому что в их среде часто, как у Сатпена, был всего лишь один сын от единственного сына, они стремились не к тому, чтобы стать буржуазией, они стремились стать знатью... После того как в предвоенные и военные годы этот процесс формирования завершился, они были так заняты, что не было времени записывать песни или даже петь их, к тому же, вероятно, они стыдились своих песен (это Фолкнер отвечает на вопрос Каули о литературе и песнях военного четырехлетия. — Н.А.). В течение последующих восьмидесяти лет старое поколение, устоявшее против всех перемен, вымерло, а наиболее сильные из оставшихся поняли, что для того, чтобы выжить, нельзя оставаться той знатью, какой они были до 1861 года, необходимо стать буржуазией".

Это уже следующий шаг — его попытался сделать Джейсон Компсон. А мы пока вернемся к Томасу Сатпену. Да, ничего не поймем мы в его судьбе, отвернувшись от Юга и его истории. Но и оставаясь в ее пределах, тоже ничего не поймем. В какой-то момент Квентин Компсон, хоть и "больное" у него зрение, замечает весьма пронизательно: "Сатпен был отмечен невинностью духа, вот в чем состояла его беда. Ему вдруг открылось не то, что он хотел сделать, а то, что ему непременно нужно, необходимо было сделать, потому что, не сделай он этого, ему до конца дней своих не жить в ладу с самим собою и с тем, чем наделили его все люди, которые умерли ради того, чтобы он жил, и хотели, чтобы он передал это дальше".

О чем речь?

Сатпен родился на Западе в горах, где в течение долгого времени жизнь текла, не расслаиваясь или расслаиваясь слабо, — и впрямь общинная жизнь. Во всяком случае так представляет ее себе он, мальчишка, который вырос в бревенчатой хижине, косо приткнувшейся к склону холма. Все ходят в одинаковом тряпье, едят одно и то же, занимаются одним делом. "Родившись там, он даже никогда не слышал, не мог представить себе, что существует место, где землю аккуратно поделили и

присвоили люди, которые только и делают, что скачут по ней верхом на красивых лошадях или сидят разодетые в красивые наряды на верандах своих больших домов, в то время как другие на них работают; он тогда еще не мог себе представить, что такая жизнь существует, или что кто-нибудь хочет жить такой жизнью, или что существуют все те вещи, какие у них там есть, или что владельцы этих вещей не только могут свысока смотреть на тех, у кого их нет, но что в этом им помогают не только другие владельцы таких же вещей, но даже и те самые люди, на кого они смотрят свысока, те, у кого этих вещей нет и никогда не будет. Ведь там, где он жил, земля принадлежала всем и каждому, и потому человек, который бы не поленился обнести забором кусок земли и сказать: "Это мое", был просто сумасшедший; а что до вещей, то ни у кого не было их больше, чем у тебя, потому что у каждого было ровно столько, сколько он был в силах взять и удержать, и лишь тот сумасшедший не поленился бы захватить или даже просто пожелать больше вещей, чем он способен был бы съесть либо обменять на корм или виски".

Нелепо было бы воспринимать все это буквально, разве что в Западной Виргинии, в среде безграмотных земледельцев, стихийно возникло подобие общины Брук Фарм, которую полвека спустя безуспешно пытались основать трансценденталисты. Или каким-то чудом возродились наивно-патриархальные времена, когда еще никто не знал, что такое собственность и что такое деньги. Но Фолкнер, само собой, на такое восприятие не рассчитывает. Будучи уверен в том, что его прекрасно поймут, он пишет не о начале XIX века, и даже не о начале XVII, а все о той же "американской мечте", которая во времени не закреплена.

"Не просто идея, но состояние, живое человеческое состояние, долженствующее возникнуть одновременно с рождением самой Америки, зачинающееся, создающееся и заключающееся в самом воздухе, в самом слове "Америка", состояние, которое мгновенно, тотчас же одухотворит всю землю, подобно воздуху или свету... Мечта, надежда, состояние, которые наши предки не завещали нам, своим наследникам и правопреемникам, но, скорее, завещали нас, своих потомков, мечте и надежде. Нам даже не было дано возможности принять или отвергнуть мечту, ибо мечта уже обладала и владела нами с самого рождения. Она не была нашим наследием, потому что мы были ее наследием, мы сами, в чреде поколений, были унаследованы самой идеей мечты".

Это Фолкнер, эссе "О частной жизни", написанное в 1955 году. Как видим, двадцать лет назад, в иной, романной, форме и другими словами, автор по существу говорил то же. Невинность Сатпена, обнаруженная Квентином Компсоном, — это

невинность безымянного Американца, нового Адама, человека, пришедшего в мир налегке и собирающегося накарябать своими заскорузлыми пальцами самые первые буквы на страницах книги жизни. Он исполнен решимости бросить вызов стихии, прорубиться сквозь чащу, продолбить каменную землю, осушить болото и построить дом; но совершенно не готов — внутренне, психологически — к тому, что на земле до него уже побывали люди, установили порядки, перед которыми его невинность и его воля могут оказаться не всесильными. И когда это знание неустраимо приходит, мечта утрачивается или, скорее, принимает уродливые формы. "То, что мы слышим теперь, — это какофония страха, умиротворенности и компромисса, напыщенный лепет; громкие и пустые слова, которые мы лишили какого бы то ни было смысла, — "свобода", "демократия", "патриотизм"; произнося их, мы... отчаянно пытаемся скрыть потерю от самих себя" — продолжение эссе о "Частной жизни", прямая и беспощадная национальная самокритика. А в романе тринадцатилетнему мальчишке, который не знал и даже не мог поверить, что землю можно разбить на участки, предстояло сделать и это, и еще более ошеломляющее открытие, о нем мы вскользь упомянули: "Он постиг разницу не только между белыми и черными, но начал понимать, что существует разница между белыми и белыми и что она измеряется отнюдь не способностью переставить с места на место наковальню, выдавить кому-нибудь глаза или выпить сколько влезет виски, а потом подняться и выйти из комнаты".

Вот исходная точка того пути, который привел Сатпена к гибели. Она заслужена им — как воздаяние за неискупимый грех. Но опять-таки совершенное им — не просто злодейство, и сам Сатпен — не просто человек, лишенный нравственного чувства. Его вина — это в большой степени и впрямь беда — не его личная, а целого общественного строя жизни, отнюдь не ограниченной "черным поясом". Так автор это и объясняет. Не к одной лишь "респектабельности", как показалось одному студенту Виргинского университета, стремится Сатпен, ему (это уже слова Фолкнера) "хотелось большего. Он стремился всем отомстить так, как он это себе представлял, а кроме того, доказать, что человек бессмертен, что он не должен из-за искусственно созданных норм или же обстоятельств находиться в униженном положении по отношению к другим".

"Как он это себе представлял", — но представление выработал не сам, потому, возмущая наше чувство, Сатпен вызывает и сострадание, как исторически заблуждающийся и, следовательно, трагический герой.

Несомненно, его судьба — американская трагедия, такая же, какую, допустим, переживал драйзеровский Клайд Гриффитс,

еще один преступник и жертва одновременно. Или заглавный персонаж романа Фицджеральда — недаром этот ловчила-бутлеггер, жульническим путем сколотивший себе огромное состояние, назван *великим Гэтсби*.

Но почему Фолкнер говорит, что Сатпена "ждала трагедия в древнегреческом понимании этого слова"?

Только теперь и открывается вся грандиозность замысла. Оставь писатель своего героя на Юге, получился бы улучшенный вариант, положим, "Унесенных ветром". Изобрази он муку "нового Адама", получилось бы продолжение "Американской трагедии" или "Великого Гэтсби". Но Сатпен-южанин, Сатпен-американец — это и мифическая личность, то есть опять-таки Каждый, Любой.

Еще ничего не произошло, во всяком случае, мы ничего не успели узнать, как перед внутренним взором Квентина Компсона возникает — словно из-под расколовшейся земли, и даже запах серы не успел еще рассеяться, — устрашающая демоническая фигура и вместе со своим воинством начинает хозяйничать в округе: "*Да Будет Сатпенкова Сотня*, как в незапамятные времена: *Да Будет Свет*". Так сразу раздвигается в бесконечность время, так язык романа, сохраняя здешнее звучание, переводится на язык Библии, откуда и взято название.

Согласно ветхозаветному преданию, Давид, сын Иессея из Вифлеема, пастух и музыкант, был призван к израильско-иудейскому царю Саулу, чтобы игрою на гуслях успокаивать властителя и отгонять злых духов. Помимо того, он сделался оруженосцем царя и сыграл выдающуюся роль в войне с филистимлянами, поразил их богатыря Голиафа, после чего враги обратились в бегство. Но дальше началась распря в стане победителей. Подвиг Давида принес ему всенародную любовь, и Саул видит в нем опасного соперника. Давид вынужден бежать; после целого ряда драматических приключений он провозглашается царем в Хевроне. Следует рассказ о его разнообразных героических деяниях, так что в конце концов сложилось представление о мессианской предназначенности этой личности — избранника бога, основателя вечного "царства Давидова". Однако же правление его не было безоблачным, он нередко навлекал на себя праведный гнев того, кто, через пророка Самуила, еще в юности помазал выходца из бедной пастушеской семьи на царство, — самого грозного бога иудеев Яхве. Увидев как-то купающуюся красавицу Вирсавию, Давид взял ее в жены, а мужа Вирсавии Урию Хаттеянина послал на войну, где его ждала верная гибель. За это бог наказал Давида смертью сына, ребенок, рожденный Вирсавией, умер в младенчестве. И далее дом Давидов не был убережен от несчастий. Один из его сыновей, Амнон, силою взял свою сводную сестру, за что был убит Авессаломом, другим сыном царя. В страхе перед гневом отца

Авессалом бежал, а впоследствии пошел против Давида войной. Бунт был подавлен, Авессалома, запутавшегося волосами в ветвях дуба, убил, вопреки приказанию не убивать, Давидов военачальник. Когда весть дошла до дворца, "смутился царь, и пошел в горницу над воротами, и плакал, и, когда шел, говорил так: сын мой, Авессалом! сын мой, сын мой Авессалом! о, кто бы дал мне умереть вместо тебя, Авессалом, сын мой, сын мой" (2. Царств. 18:33).

В кругу фолкнеровского чтения Библия занимала особое место, он обращался к ней постоянно и как-то развернуто объяснил причины интереса: "Ветхий завет для меня — образец самого лучшего, здорового в своей основе и увлекательного фольклора, с каким мне когда-либо приходилось встречаться. Новый завет — это уже философия и мысль, в нем есть нечто поэтическое. Я и его перечитываю. В Ветхом завете меня увлекают описания великих мужей прошлого, живших и действовавших подобно нашим предкам в XIX веке. Я обращаюсь к Ветхому завету, чтобы узнать о людских деяниях. При чтении же Нового завета я как бы слушаю музыку, обзираю издалека скульптуру или архитектурный памятник. Таким образом, различие между Ветхим и Новым заветом состоит для меня в том, что один — о живых людях, а другой — об устремлениях человека, воплотившихся в более или менее строгую форму". А как-то раз Фолкнер отозвался о древнем памятнике и его героях вовсе фамильярно, увидев в Аврааме старого мошенника и плута.

Словом, Библия не подавляла писателя своим божественным величием. Да, это книга на все времена, в том смысле, что в ней запечатлелись подвиги духа — и вселенская низость, вечное счастье и вечное страдание, младенчество, юность, старость — все фазы человеческой жизни. Но одновременно Библия — сборник приключений, печальных и забавных, она не держит человека на расстоянии, приглашает к собеседованию.

В "Авессаломе" легко различить переклички с ветхозаветным миром. Иногда прямые. В треугольнике: Чарлз Бон — Джудит — Генри — в точности воспроизводятся соотношения треугольника библейского: Амнон — Фамарь — Авессалом. Тот же мотив кровосмесительства, то же братоубийство. Но чаще, конечно, не столь очевидные. Положим, если эпизод, в котором потерявший мула Авессалом повис на дубе, истолковать символически, то сразу протянется нить к Генри Сатпену, утратившему почву под ногами, безнадежно потерявшемуся в жизни. Даже в самой мозаичной композиции романа можно увидеть отражение библейского хаоса, где все друг с другом связано, но связано странно, алогично.

Конечно, главный "библейский" персонаж — сам Томас Сатпен. Подобно Давиду, он поднимается из самых демократи-

ческих глубин. Сатпенов дом, выросший в Йокнапатофе, сродни храму Яхве, который попытался воздвигнуть в Иерусалиме библейский царь. Гаити, где герой готовит себя к великому будущему, — это пустыня, пещера, лес, где Давид скрывается от преследований Саула.

Впрочем, все это частности, более или менее необязательные, а порой, вполне возможно, и домысливаемые: зная общий план, мы охотно ищем соответствий в мельчайших клеточках постройки.

Но вот то, чего искать не надо, не надо домысливать — само бросается в глаза.

В разных книгах Библии Давид изображается то как храбрый воин, то как образцовый музыкант, то как составитель псалмов, объединенных в Псалтырь. Но в любых вариантах легенда изображает его прежде всего как патриарха, отца множества детей, основателя династии, которой назначено править миром, строителя города городов — "града Давидова".

Таков и герой романа, таков его честолюбивый замысел. Вначале Сатпенom действительно руководит чувство мести, чувство зависти пасынка судьбы к ее хозяевам. Чтобы изжить это чувство, надо разбогатеть, построить дом, и пусть он будет намного больше того дома, "к дверям которого он в тот день подошел, а расфуфыренная обезьяна-черномазый прогнал его на заднее крыльцо". Но потом стало ясно, что все это — деньги, дом, положение — только инструмент, только средство осуществления Цели, в которой нет суетности, но есть величие: Да Будет Сатпенова Сотня. И когда все уже пошло прахом, все рухнуло, точно было соткано из дыма, Сатпен все еще стоял как памятник собственной идее, все еще упрямо искал ошибку и надеялся ее исправить — словно "впереди — тысяча дней или даже лет неизменного благополучия и мира, а он даже после смерти по-прежнему останется здесь, по-прежнему будет наблюдать, как повсюду вырастают его замечательные внуки и правнуки".

Все сходится. Под другим именем почти тридцать веков спустя появляется в Йокнапатофе пастух, чье блистательное восхождение не переставало волновать воображение потомков. Но, обращаясь к преданию, Фолкнер не чувствует ни малейшей от него зависимости, с полной внутренней свободой творит собственный мир. Более того, по ходу действия, которое есть, собственно, постепенное раскрытие характера, он все больше удаляется от образца.

Герой ветхозаветной легенды чем дальше, тем заметнее утрачивает двойственность, превращается в идеального владыку, посредника меж богом и людьми. В Книге Царств он еще не только великий воин, но и сладострастник, но уже Исаяя изображает его справедливым вождем человечества, знаменем

народов, который "будет судить не по взгляду очей своих и не по слуху ушей своих будет решать дела" (Ис. 11:3).

А у Фолкнера — иначе, нет и намека на идеальность. Наоборот, в самом конце нас, зрителей, прожигает лишь взгляд фанатика, глухого ко всем предостережениям судьбы и упорствующего в своей решимости подчинить мир и людей собственной воле. К тому же писатель не замыкается в одном лишь библейском пространстве, сколь бы оно ни было велико. Ему нужен масштаб, нужна мера вещей и людей, и поэтому с необыкновенной легкостью переходит он от Ветхого завета к другим мифам. Сатпен — это не только несостоявшийся царь Давид, но также "овдовевший Агамемнон" и "древний, застывший в неподвижности Приам", он строит и перестраивает свои планы "в то время, когда... рушился Рим и погибал Иерихон".

То, что Сартр говорил о "Шуме и ярости", легко может быть отнесено к "Авессалому". Вздумай мы применить обычные линейные меры, и расскажется другая, надо сказать, достаточно банальная, история: бедняку удалось пробиться наверх, но обрел он положение несправедливым путем, потому постигло его в конце концов справедливое возмездие.

Но Фолкнер за частной драмой, искалечившей жизни нескольких поколений людей, за социальной драмой Юга обнаруживает роковые вопросы самого бытия: цель и способы ее достижения, действие и его результат, личный интерес и общечеловеческое благо. В истории накапливался опыт решения этих роковых антиномий, она донесла до нас имена героев, мифических и реальных, которые с достоинством пронесли по жизни крест, сделали выбор и осветили путь потомкам. И все равно каждому приходится начинать сначала и делать собственные ошибки.

Отчего же, возвращаемся мы теперь к этому вопросу, рухнул замысел, отчего потерпел этот сильный, значительный человек поражение?

Оттого ли, что, сам того не ведая, изначально является заложником порядка, который анонимно правит жизнью и диктует поступки людей? Так считает Роза Колдфилд, так считает и Квентин Компсон. Все дело в том, говорит он, что Сатпену выпало жить в такой общественной среде, которая возвела "здание своей экономической системы не на твердой скале суровой добродетели, а на зыбучих песках беспринципного оппортунизма". В таком взгляде есть своя правота, но до конца смысл трагедии, конечно, исчерпать он не может: утрачивается субъект, его заслоняют обстоятельства.

Отец Квентина судит иначе. Сатпен, полагает он, был обречен, ибо, "пока он все еще разыгрывал перед публикой свою роль, за его спиной Рок, судьба, возмездие, ирония — словом, режиссер, как его ни называй, уже менял декорации и тащил на сцену

фальшивый реквизит для следующей картины". Ничего для нас нового в этом суждении нет, все уже было сказано на страницах "Шума и ярости": "...победить не дано человеку. Даже и сразиться не дано. Дано лишь осознать на поле брани безрассудство свое и отчаяние".

Окончательной эта версия заведомо быть не может — и не только в силу своего фатализма. Просто и в данном случае Сатпен лишается независимости. Разумеется, как мифологический герой он пребывает в ведении верховной воли. Но, во-первых, само по себе это, как уже был случай заметить, вовсе не освобождает человека от ответственности за поступки. "Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает о... противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям" (Гегель).

Очевидно, что такую цельность характера Сатпен утратил — век настоящих героев остался позади. Утратил — но связь с источником все-таки, как немногие, сохранил, в том как раз смысле, что детерминизм рока (как и детерминизм обстоятельств) для него — не оправдание. Недаром с таким яростным отчаянием старается он понять, где он — он лично — сделал ложный шаг.

Но дело не только в этом. За поисками мифологических параллелей мы как-то подзабыли, что Сатпен — это современный тип, человек цивилизованного мира. Порядки этого мира могут не нравиться, но любая, даже самая могучая индивидуальная воля обязана считаться с ними. И в данном случае трагедия — это расхождение между личным интересом и интересами общего блага, осознанными, разумеется, в широком и серьезном смысле. Этого решительно не могут понять персонажи "Авессалома", слишком сильно они, даже лучшие из них, скованы клановым чувством и клановым мышлением.

Но это понимает автор. Он не пренебрегает ничем, ни одной точкой зрения, — но ни одной и не удовлетворяется, стремясь, как и обычно, к полноте истины.

Грандиозный замысел Сатпена рухнул, потому что в его основании не было добра и милосердия, он свободен от обязательств перед основными нормами человеческого общежития, и такая свобода означает разнузданную вседозволенность. Герой предпринял попытку превозмочь судьбу и обстоятельства, но со средствами считаться не захотел. Так жертва превратилась в палача. Фолкнер как-то попытался объяснить эту двойственность. Сатпен, говорил он, "достоин жалости. Он был безнравственным человеком, жестоким и глубоко эгоистичным. Он достоин жалости, как достоин жалости каждый, кто попирает чувства людей, кто не понимает того, что сам принадлежит человеческому роду. Сатпен этого не понимал. Он был Сатпенем.

Он намеревался получить то, что хотел, только потому, что он большой и сильный. Мне кажется, такие люди рано или поздно терпят поражение, потому что не осознают себя частью рода человеческого, в семье человеческой не выполняют свой долг”.

Чувствуется, сколь дорога автору эта мысль, как настойчиво стремится выразить он ее буквально в нескольких словах. Конечно, в романе все это сложнее, нет в нем, и не должно быть, такой определенности. Однако же суть дела именно такова: человек поставил себя выше закона — не касты, не определенного круга, но закона людей — и тем самым обрек себя гибели.

Вечные истины потому и называют вечными, что они всегда актуальны. И все-таки вполне может показаться, уж больно неподходящее время выбрал Фолкнер для рассуждения о высоких вопросах бытия и нравственности. Или, пожалуй, скажем иначе: время, не время вообще, а сегодняшний день, словно обтекает роман, даже отдаленным эхом не отзывается на его страницах.

Ведь в ту пору и самые закоренелые метафизики, и самые вдохновенные визионеры спускались с горних высот духа на землю, чтобы принять участие в работе на поприще текущей жизни. А как же иначе! Впервые за всю многовековую историю такой страшной угрозе уничтожения подверглись накопления человеческого духа. Честь, достоинство, элементарная порядочность требовали четкого самоопределения: с кем вы, мастера культуры?

Резко сдвинулись пропорции литературной картины мира. На передний план выдвинулась публицистика, страстно зазвучала прямая писательская речь, расстояние между словом и делом, между фактом и оценкой сократилось до неразличимости.

”Сейчас время военных корреспондентов, а не писателей. Время бойцов, а не историков. Время действий, а не размышлений”. Так говорил Жан-Ришар Блок, в недавнем прошлом спокойный летописец французской действительности на стыке XIX—XX веков, автор романа ”... и Компания”.

”Разумеется, много спокойнее проводить время в ученых диспутах на теоретические темы. И всегда найдутся новые ереси, и новые секты, и восхитительные экзотические учения, и романтические непонятые мэтры, — найдутся для тех, кто не хочет работать на пользу дела, в которое якобы верит, а хочет только спорить и отстаивать свои позиции, умело выбранные позиции, которые можно занимать без риска. Позиции, которые удерживают пишущей машинкой и укрепляют вечным пером. Но всякому писателю, захотевшему изучить войну, есть и еще долго будет куда поехать”. Так говорил в середине 30-х Хемингуэй, раньше других почувствовавший угрозу поднимающегося фашизма.

”Человеком быть трудно. Но им легче стать, углубляя свою

соборность, чем культивируя свою отдельность". Так говорил Андре Мальро, которому еще вчера одиночество казалось единственным спасением в богооставленном мире. А пройдет год-два, и Мальро, и Хемингуэй, и Ральф Фокс, и Матэ Залка, и многие другие впрямь станут солдатами, защищающими в Испании честь и достоинство человека. Многие из них оттуда не вернутся...

Разумеется, писатели и в бою оставались писателями. Даже в звездные свои часы публицистика не подавила романа, вообще традиционной литературы вымысла. Но что это была за литература? "Карьера Артуро Уи" Бертольта Брехта. "Война с саламандрами" Карела Чапека. "Успех" Лиона Фейхтвангера. "Седьмой крест" Анны Зегерс. "У нас это невозможно" Синклера Льюиса. "По ком звонит колокол" Эрнеста Хемингуэя. "Годы презрения" Андре Мальро. Книги, которые прямо воевали с идеологией и практикой фашизма, обнажали его суть, книги, действие которых происходило на передовой, в концлагере, в пивной, где замышлялся гитлеровский путч. Такие книги лишний раз доказывали правоту Томаса Манна, уже позже, в сороковые годы, сказавшего: "У Гитлера было одно особое качество: он упрощал чувство, вызывая непоколебимое "нет", ясную и смертельную ненависть. Годы борьбы с ним были в нравственном отношении благотворной эпохой".

Фолкнер в этой борьбе как бы не участвовал. "Авессалом" на общем литературном фоне эпохи выглядел странно, и было бы чистейшим педантизмом сказать, что роман, мол, писался еще до того, как фашизм бросил в Испании свой дерзкий вызов миру и гуманизму. И после того, как начался мятеж генерала Франко, обитатель Роуэноука, владелец Йокнапатофы остался в стороне. Лишь однажды он высказался публично. В числе ряда видных деятелей американской культуры его попросили выразить свое отношение к испанским событиям. В ответ Фолкнер послал телеграмму председателю Лиги писателей США: "Как непримиримый противник Франко и фашизма я искренне хочу высказаться против всех нарушений законной государственности и грубого насилия над народом республиканской Испании".

Положим, и в тридцатые литература не всегда высказывалась прямо и непосредственно. Тот же Томас Манн все эти годы отдал сочинению тетралогии "Иосиф и его братья", действие которой происходит даже не в прошлом, как у Фолкнера, столетии, а в праисторические времена. Но, сохраняя верность языку легенды и стилю мифологического мышления, художник и не думает скрывать актуальности повествования. Вот что говорил он в докладе, написанном по следам романа: "За последние десятилетия миф так часто служил мракобесам-контрреволюционерам средством достижения их грязных целей, что такой

мифологический роман, как "Иосиф" в первое время своего выхода в свет не мог не вызвать подозрения, что его автор плывет вместе с другими в этом мутном потоке. Подозрение это вскоре рассеялось, приглядевшись к роману поближе, читатели обнаружили, что миф изменил в нем свои функции, причем настолько радикально, что до появления книги никто не считал бы это возможным. С ним произошло нечто вроде того, что происходит с захваченным в бою оружием, которое разворачивают и наводят на врага. В этой книге миф был выбит из рук фашизма..."

Ничего даже отдаленно подобного о своем "Авессаломе" автор сказать бы не мог. Скорее всего, сочиняя его, он даже не думал о том, что происходит в Европе, о том, от чего и Америка не защищена — ни традициями свободолюбия, ни океаном. На сей раз Фолкнер даже не стал говорить, как сказал задним числом о "Свете в августе", будто раньше других распознал опасность фашизма.

Но содержание литературы может превосходить и авторские намерения, и даже собственную объективность. А вечные проблемы, всегда нетленные, могут трагически обостряться в те или иные моменты истории. Фолкнер не думал о концентрационных лагерях. Но, толкуя о нравственности и имморализме, защищая единство рода человеческого, восставая против попыток его разрушения, напоминая о личной ответственности каждого, писатель, хочет он того или нет, бросает вызов не просто вселенскому, но и конкретному социальному злу. Он рассказывает о событиях, происшедших в прошлом столетии, ищет в них вневременный смысл и — остается человеком своего времени.

В свою пору это замечено не было, и не стоит опять-таки себя представлять умниками, а современников корить за недальновидность. На нас работают годы. При взгляде издали книги обнаруживают такие пласты смысла, которые сближают их с событиями, ни в тексте, ни даже в глубоком подтексте не отразившимися.

"Авессалом", мне кажется, и с нашей эпохой рубежа столетий вступает в живой диалог.

"...А был он веком всяческого разъединения, обособления, несогласия и нетерпимости к "чужому"... Разъединения национальные (рост шовинизма), расовые, социальные, континентальные, разъединения между мирами (первым, вторым, третьим), научные (между отдельными науками), между научной интеллигенцией и всякой иной, между "технарями" и "лириками" — творцами гуманитарной культуры, между профессиями (слишком много у нас специальностей), между мировоззрением и идеологией (не следует смешивать мировоззрение с идеологией). Мы стали планетой глухих, но еще не разучившихся говорить. Вернее, бубнит каждый свое... только свое...

Боюсь, что мы скоро разучимся и говорить. А что толку говорить, если никто друг друга не выслушивает”.

Это я обращаюсь к моральному авторитету Дмитрия Сергеевича Лихачева — свидетель и участник жизни почти всего истекающего века, он смотрит на него словно издалека, из наступающего XXI-го. К сожалению, ученый и писатель прав. Слишком долго люди, разделившись на кланы, касты, сообщества, эгоистически утверждали, вместо того чтобы сообща искать истину, собственные взгляды и интересы, нередко полагаясь при этом на силу не идей, но мышц. Росла энергия монолога, утрачивалось искусство общения, укреплялись замкнутые воззрения, ослабевало чувство всеобщности, хотя соответствующей риторике всегда было в избытке.

И вот мир, столь не дорожающий своим единством, подошел к черте такой катастрофы, после которой не будет уж ни говорящих, ни слушающих.

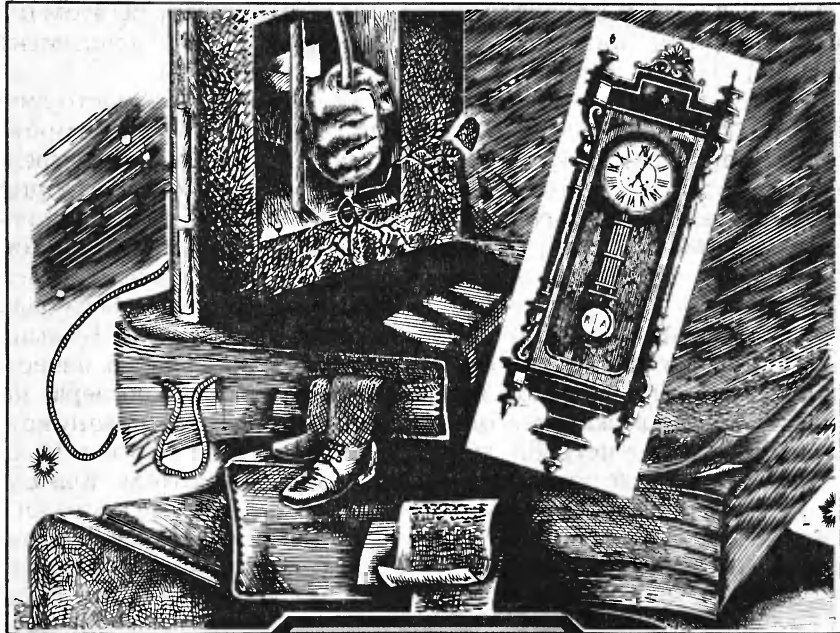
И тогда трезвый смысл, разум восстал против этой жуткой перспективы.

Конечно, человечество опирается прежде всего на спасительный инстинкт самосохранения, от века присущий всему живому.

Но и художественная культура — мощная опора выживания рода. Она и в эпоху тотального разъединения, о котором говорит Д.С.Лихачев, упорно противостояла мировой центробежности, выступала собирателем сил.

Сегодня этот опыт бесценно важен. Сегодня лучшие литературные творения века в первую, может быть, очередь притягивают не мастерством и даже не психологической глубиной (хотя, понятно, что без этого не было бы и ничего другого), но именно призывом к моральной интеграции человечества. Мы, кажется, поняли, что ”наведение мостов” — вовсе не криминал...

Среди этих лучших творений — фолкнеровский ”Авессалом”, напоминающий о непреходящем смысле и непреходящей ценности такого понятия, как семья человеческая.



ГЛАВА IX ПРОЩАНИЕ С ДЕТСТВОМ

Фолкнер не зря говорил, что ему целой жизни не хватит, чтобы рассказать все истории йокнапатофского края и его обитателей. В сознании, в воображении художника стоял, жил своей жизнью маленький, но и такой огромный мир, который лишь фрагментами, многое оставляя неразвернутым, кое-что вовсе скрывая, воплощался под переплетами книг. Стоило убрать один урожай — выпустить один роман, как поле уже вновь зеленело и вновь ожидало пахаря и жнеца.

Много ли мы узнаем из первого романа-саги о полковнике Джоне Сарторисе? Почти ничего — только памятник запомнили. Но сразу же, из намеков, из фраз, брошенных походя, стало ясно, что фигура это крупная, незаурядная; недаром же он, "неизмеримо более осязаемый, чем простая брeнная плоть, сумел проникнуть в неприступную крепость молчания, где жил его сын".

Теперь Фолкнер решил было подробно рассказать об этом основателе рода, одном из тех, кто закладывал фундамент общины.

Помимо всего прочего, тут имели значение мотивы чисто личного, биографического свойства. Шли годы, исполнилось сорок, а образ прадеда, Старого полковника, ничуть не потускнел, остался таким же живым, каким был в детстве, когда будущий писатель, седлая первого своего коня, воображал себя воином-героем, сметающим в лихой атаке сомкнутый строй врагов с Севера. К тому же, стоило оглядеться вокруг, прислушаться к тому, что говорят на улице, как из глубин времени выступала фигура Фолкнера-старшего: округа его не забывала. Больше того: чужаков могла привлекать распространяющаяся известность сочинителя романов и рассказов Уильяма Фолкнера, но в глазах местных жителей он долго оставался лишь правнуком старого солдата с ястребиным профилем. Даже и сейчас в Нью-Олбэни не всякий покажет вам, где родился писатель, или будут уверять, что родился он не здесь — далеко отсюда, — но жил действительно в этих краях, поблизости, в Рипли. И долго приходится растолковывать, что речь идет не об Уильяме Кларенсе, а Уильяме Катберте Фолкнере. Что же касается Рипли, то любой встречный с удовольствием, оставив дела, поводит вас по местам, связанным с жизнью Старого полковника. В городской библиотеке хранится его архив, а по периметру читального зала, из-за стекол, смотрят пожелтевшие строки газет, где в той или иной связи упоминается его имя. Рядом — больница, тут вас непременно остановят и покажут прилепившийся к ней незаметный домик: он сложен из того самого кирпича, который пошел на выделку кухни в особняке знаменитого земляка. Сам дом, правда, не сохранился, но он описан и запечатлен во всех видах: не дом даже, а целый замок, с бойницами и решетками, колоннадой, белыми стенами и крышей из красной черепицы. Выглядит прочно, основательно, горделиво, как бы напоминая, что жил здесь человек не случайный.

Потом вас поведут на окраину городка, где позади какого-то дома, в густой тени деревьев, стоит скромное, почерневшее от времени надгробье — место захоронения уже известного нам Томаса Хиндмана. Потомки его давно рассеялись по стране, но здесь его помнят и за могилой ухаживают. Потому что ему выпала удача найти смерть от руки самого Уильяма Кларенса Фолкнера. На камне так и выбито: родился 20 июня 1822 года, убит полковником Фолкнером в мае 1849-го.

Завершается путешествие, естественно, на кладбище, где у самого края, отовсюду видный, возвышается памятник: пристально и, кажется, с неодобрением глядит человек из камня на тех, кто пришел на эту землю после него.

Под пером правнука мрамор и застывшая в нем легенда

оживают, украшаются подробностями, бывшими и не бывшими. Фолкнер не отрицал, конечно, что строил образ Джона Сарториса из материалов жизни Старого полковника, но и буквального совпадения не признавал. Что взято из истории, что придумано — сказать трудно, и если так уж необходимо, придется "внимательно пролистать всю книгу, страница за страницей, чтобы выяснить, сколько же я вложил в нее семейных историй, услышанных от моих теток — старых дев, с которыми прошло мое детство. Ну что же, общее у них то, что они оба организовали пехотный полк, обстоятельства смерти тоже во многом сходные, а что касается всего остального, — придется смотреть по тексту, страница за страницей — придумал ли я тот или иной эпизод или же слышал о нем".

Понятно, что это рассказ о написанном. А мы говорим о тех временах, когда никакой книги еще не было.

В 1934 — 1936 годах, когда трудно шла работа над "Авессаломом", Фолкнер написал несколько рассказов, посвященных последним годам Гражданской войны, когда войска Улисса Гранта подавляли тлеющие очаги сопротивления на Юге. Опубликованы эти рассказы были в "Сатердей ивнинг пост", журнале для массового чтения, и Фолкнер всегда отзывался о них вполне уничижительно: дешевка, беллетристика. Тут он, положим, напрасно себя оговаривал: до заигрывания с публикой писатель не опускался, в рассказах чувствуется и искренность, и доброта, каких не бывает в поделках. Да и трудно представить себе, что Фолкнер работал вполсилы или для денег, обращаясь к героической личности прадеда — а именно тут он под именем Джона Сарториса вырос столь крупно. Иное дело, что все эти рассказы — "Засада", "Вандей", "Отход" — написаны необычно для Фолкнера просто, даже простодушно: кажется, писатель лишь подхватывает носящиеся в воздухе слухи, отрывочные воспоминания и придает им форму отчасти романтическую.

Наверное, поэтому они его и не удовлетворяли. К тому же он чувствовал, что эти истории, если рассказывать их по отдельности, не столько открывают правду, сколько ее затемняют. Существует некая общность, какое-то нераскрытое пока единство, коренится оно вне времени или места действия и зависит даже не просто от повторяемости одних и тех же персонажей. Главное же — обнаружилось, что Джону Сарторису, при всей любви к нему писателя, никак не удастся сохранить центральное положение.

В самом конце 1936 года Фолкнер писал Беннету Серфу из издательства "Рэндом Хаус": "У меня готовы шесть рассказов из времен Гражданской войны; их персонажи — двое подростков, черный и белый... Как бы вы посмотрели на то, чтобы сделать на этой основе цельную книгу?"

Идея понравилась, и Фолкнер принялся за работу. Как и

обычно, дело пошло быстро. Сразу нашлись связующие фразы, и начало разворачиваться связное повествование о Джоне Сарторисе, каким он видится двум юнцам — сыну Баярду и товарищу его детских игр негритенку Ринго. Но — тоже, как обычно или, во всяком случае, бывало, — стали возникать трудности. Не получалось внутренне цельного рассказа, в котором за судьбою человека открывалось нечто большее, историческое, значительное — то как раз, что и могло бы придать эпизодам единство смысла. Фолкнер решил было, что не хватает фона. В рассказе "Отход" он значительно расширил историю братьев-близнецов Маккаслинов, Бака и Бадди, наполнив ее разного рода комическими подробностями из жизни этих йокнапатофских чудачков. Например, описал, как они, разыграв партию в покер, решили таким образом, кому идти на войну, а кому оставаться дома. Далее, писатель включил новые эпизоды в рассказ "Рейд", показав — глазами тех же мальчишек — опустошенную войной землю и поведав героическую молву, как по железной дороге в последний миг перед тем, как она была взорвана, видением пронеслись, бешено соперничая друг с другом, два паровоза. Еще в одном рассказе стала яснее низменная натура спекулянта и мародера Эба Сноупса, нового, ранее незнакомого члена этого семейного муравейника. Фолкнер даже изменил название. Прежнее — "Непобежденные" — отошло ко всей книге, а рассказу дано новое: "Удар из-под руки"; так обозначается фехтовальный прием, настолько бесчестный, что он уже в XVI веке был запрещен дуэльным кодексом. Наконец, Фолкнер куда подробнее рассказал о Розе Миллард, матери полковника Джона и бабушке Баярда. Подробнее не в смысле эпизодов и деталей, а в смысле изображения сильного и стойкого характера. Может показаться даже, что теперь именно она — не Сарторис, не подростки — удерживает цельность повествования — как, по мысли автора, удерживает от распада и всю семью.

Одна фолкнеровская слушательница в Нагано говорила так: "Читая ваши романы, я чувствую, что вас не оставляет мысль, будто все зло и все беды в этом мире проистекают от женщин. Взять хоть "Святылище", где Кларенс Сноупс говорит Хорэсу Бенбоу что-то в таком роде: "Половина всех несчастий — от женщин". Или мисс Миртл: "Если мы, бедные женщины, виною всем бедам и страданиям..." Писатель возразил: "Положим, так. Но вспомните, что говорят это люди, которым не следует особенно доверять. Один был гнусным оппортунистом, другая — женщина, принадлежавшая к классу, к профессиональному кругу, стоящему вне понятий нравственности... В сравнении с ними или в противоположность им я хотел бы думать, что некоторые из моих женских характеров представляют лучшее в человечестве". Тут Фолкнер вновь вспоми-

нает Дилси из "Шума и ярости", а рядом с нею ставит старую Розу: "Она объединяла семью, делала все что могла, чтобы одеть и накормить негров, пока мужчины скакали на лошадях и размахивали мечами, взыскуя славы".

Но и этой женщине-матриарху не удалось стать в центр книги, то есть стать существенно — обеспечить внутреннее единство темы и стиля.

Тогда Фолкнер вернулся к юным участникам событий, вернее, к одному из них — Баярду Сарторису. Раньше его и видно особенно не было: просто рассказ шел от его имени, и это позволяло повысить эмоциональную температуру, да и придать событиям романтический оттенок. В детском восприятии все, естественно, утрачивает реальные пропорции, воображение влюблено в подвиг, оно и смешное преобразует в великое. Достаточно крикнуть: "Я генерал Пембертон!" — и горсть щепок превратится в осажденную крепость, а дырявое ведро в щит, перед которым враг бессилен.

Все это очень правдоподобно и очень забавно. Но чем дальше, тем явственнее ощущалась теснота роли: наблюдателю не хотелось быть только наблюдателем.

Нежесткими, но достаточно определенными штрихами переписал Фолкнер партию рассказчика, и от этого переменялась вся картина, утратился ее несомненно игровой характер, рассказ обрел полноту эпического смысла.

Писатель не отказался от комических сцен, написанных ранее; не стал специально править новые эпизоды — те, что поначалу были добавлены только для уплотнения фона. Он просто нашел новые соотношения, новые сцепления.

"Мы... повидали уже янки; мы дали выстрел по одному из них; прячась по-крысьи, скорченно, мы слышали, как бабушка, безоружная и даже с кресла в кабинете не вставая, одолела целый полк их", — война как игра, имеющая, впрочем, для мальчика, воспитанного и выросшего на Юге, очень серьезный смысл. Это было в рассказе и это осталось в книге.

Полковник Джон Сарторис на краю безнадежности, когда все уже сдались или собираются сдать, терроризирует победоносные войска северян партизанскими набегами, совершает блистательные подвиги, например едва ли не в одиночку берет в плен отряд янки. Война как легенда, распаляющая воображение, — маленький Баярд себя самого видит на месте отца, готовится стать наследником его славы. Это тоже было (в рассказе "Отход") и тоже осталось в книге.

"На глазах у нас отец и другие возвращались домой на изможденных лошадях или пешком, как бродяги, в линялой и заплатанной (а то и явно краденой) одежде, в мундирах с потускневшими галунами, с пустыми ножнами от сабель, и не под знаменами, не с барабанным боем шли, не во главе строя

(пускай бы и состоящего всего из двух шагающих в ногу солдат), а чуть не крадучись являлись, чтобы пробыть дома два-три дня или неделю и вспахать землю, починить забор и выкоптить свинью..." Резкая смена регистра: ни романтики, ни музыки атак — трезвость. Но и это было и осталось, разве что обросло подробностями.

"...Не сшибка, не атака потной конницы (вечный предмет рассказов о войне), не громыхающая скачка пушечных упряжек, разворот, изготовка и ббах! ббах! в мертвенное демонское зарево вражьего и своего порохового ада (такая картинка живет в фантазии любого мальчугана); не рваные цепи иступленно вопящей и тощей пехоты, бегущей под изодранным флагом (а это еще неотъемлемей от ребячьего воображения). Ибо случился промежуток, интервал, в котором по-жабы присевшие пушки, задыхающиеся люди и вздрагивающие лошади остановились, встали зрительским амфитеатром вокруг земной арены, под тающей яростью дыма и слабеньких воплей, и позволили унылой воинской трехлетней тяжбе сгуститься, сжаться в один бесповоротный миг, в один финальный поединок не двух полков и батарей или двух генералов, а двух паровозов". А вот этого в оригинале рассказа "Рейд" не было, а в главе, включенной под тем же названием в роман, оказалось. Ну и что же? Просто лишнее напоминание о том, как многослойно встает мир перед глазами мальчишки: тут и слава, и бесславье, и расцвет, и запустение.

Так что суть не в том, что одни фрагменты остались, другие ушли, третьи были дописаны. Просто все теперь выстроилось в порядок общей картины, нашелся центр, отвердел стержень.

Как это получилось? Сдвинулась точка зрения. Уже не просто герой фиксирует события, они и сами по себе разворачиваются, медленно и тяжело обнаруживая свой смысл, пробиваясь сквозь невидимые барьеры избирательного восприятия. Изменилась, далее, речь. То есть не просто изменилась, а расслоилась. В одних случаях она вполне сохраняет детскую естественность. Но часто входят в словесный поток иные, сторонние, слова, иные звуки.

"Есть физический предел для восприятия в единицу времени — того самого времени, что поощряет в детях веру в невероятное".

"Исчезло время".

"...Подумав, теперь я знаю, — не победоносность то была, а только воля выстоять, едко-усмешливый отказ от самообманов, заходящий немного дальше и того оптимизма, который бодро принимает вероятность в ближайшем же будущем всего наихудшего, что мы способны претерпеть".

"Честь против чести, храбрость против храбрости, — не для материальной цели, а подвиг ради подвига, — последнее реши-

тельное испытание духа, доказующее лишь финальность смерти и тщету всякого усилия”.

Да кто же поверит, что таким образом рассуждает тринадцатилетний паренек, который и в школу толком не ходил — война помешала. Но нас и не просят в это верить. Дело в том, что фигура рассказчика изначально нецельна. Едва мы успели увидеть Баярда, сокрушающего игрушечный, выстроенный из щепок и железок форт северян, как тут же прозвучало: ”Теперь я знаю...” И сразу стало понятно — и чем дальше, тем еще понятнее, — что голос героя — это голос памяти, которая и удерживает опыт в его пережитой непосредственности, и отчужденно оценивает себя самое. Оценивает с другой, удаленной точки, с позиций иного опыта. Надо было еще, разумеется, оправдать этот сдвиг во взгляде сюжетно. И Фолкнер дописал новый рассказ или, пожалуй, по размеру судя, повесть — ”Запах вербены”, где действие переносится на десять лет вперед. Она придает повествованию событийную завершенность. Она определяет жанровый характер книги — роман воспитания. И соответственно — обнажает его скрыто нарастающую тему: мальчик становится мужчиной, юнец утрачивает иллюзии, обретает зрелость души.

Баярд Сарторис, каким в военную пору видим его мы и каким он сам себя видит из опустевшего, лишившегося хозяина отцовского дома, — наследник, пленник (неволи не ощущающий) традиции и мифа. Ему не нужно уверять себя или искать доказательств тому, что южане защищают правое дело, что солдаты и офицеры конфедератской армии — лучшие люди на земле, а женщины-южанки — благороднейшие и утонченнейшие создания. Это знание, эта убежденность даны ему от рождения, ибо, подобно Квентину Компсону, он был ”сообществом”. Ну, а дальше начинают работать законы детского восприятия: все неправдоподобно увеличивается в размерах, все приобретает оттенок несравненного величия. Отец мал ростом, а на коне кажется еще меньше, потому что конь крупен. Но поди докажи это сыну. В представлении Баярда полковник ”высился и пеший, на коне же вырастал уже до неба, до невероятия”. А когда он принимается — всего-то — рубить жерди, это не древесина, а враги ложатся под ударами его сабли, и кажется, что ”все мы — Джоби, Люш, Ринго (Сарторисовы негры. — Н.А.) и я стоим там, как бы выстроясь, — не в потной жажде штурма и победы, а в том мощном, хоть и покорном утверждении верховной воли, которое, должно быть, двигало Наполеоновы войска...”

Необязательно взбадривать воображение разного рода уподоблениями из чужой истории; стоит оглядеться, как видны будут повсюду следы очеловеченной легенды, выросшей на родной почве. В роковые минуты сдвигаются понятия, переигрываются

ваются роли. Женщине Юга уже мало быть просто олицетворением благородства и чистоты, даже "наиславнейшей для южанки участи — быть невестою-вдовою полегшего костью за святое дело" и то недостаточно. Ей нужно самой взять в руки оружие. Так и поступает Друзилла, отдаленная родственница Баярда и впоследствии жена его отца. Последние месяцы войны она делила бивачный быт с мужчинами, носила форму рядового, ходила в атаки. Ее и поражение не надломило. Когда другие, устало признав, что прошлого не вернуть, начали вращаться в мирную жизнь, Друзилла по-прежнему осталась оплотом южной чести и южного достоинства, сохранила, как впоследствии говорил Фолкнер, дух рыцарства и оптимизма. "Храбрая, безжалостная, требовательная, не терпящая оскорблений — кровь за кровь! — вот какой она бы была, если б родилась мужчиной". Да ей и женская слабость не помеха, в сражениях она даже забыла обвенчаться с Джоном Сарторисом: долг выше. В новых поколениях Друзилла хочет видеть или воспитывать ту же верность кодексу чести. Это она вызывает пасынка, когда убили отца, дает ему дуэльный пистолет и с ним веточку вербены как символ мужества, а потом целует руку, которой предстоит свершить святое дело отмщения. А когда вдруг поняла, что выстрела не будет, в ужасе отшатнулась, и "глаза ее наполнились жгучим сознанием измены".

Но до этого отказа пока далеко, Баярду предстояло еще пройти чреду соблазнов. У него перед глазами Друзилла-амазонка, воительница, у него перед глазами отец — лихой рубака, а также верный страж традиции: как мы знаем уже из "Света в августе", он хладнокровно убивает заезжих аболиционистов Берденов, вздумавших насаждать здесь порядки расового равенства. А труднее всего избавиться от голоса собственной крови, которая кричит иступленно: "Сволочи янки".

Потом что-то переломилось. Что именно и как — этого мы не видим, годы, прошедшие между временем воспоминания и вспоминаемым временем, остались за строкой. Но, вероятно, происходила трудная работа души и ума, и вот ее результат. Отца убил политический противник, и просто уклониться от вендетты Баярд не может — для этого он все-таки слишком южанин. Но и убивать — тоже не может, не будет, это угадывает не только наделенная фантастическим чутьем Друзилла, но даже грубый солдат Джордж Уайэт, старый однополчанин Джона Сарториса, — "весть, враждебная немудреному кодексу чести, по которому он жил, сообщилась ему через касание, минуя мозг, и он вдруг отстранился с пистолетом в руке, воззрился на меня бледными, бешеными глазами, зашипел сдавленным от ярости шепотом:

— Ты кто? Сарторис ты или нет? Если не ты — клянусь, я сам его убью".

Молодому человеку под конец пришлось и через это испытание пройти — гнев вчерашнего конфедерата, пристальные, выжидающие взгляды земляков, собравшихся у дома, где вот-вот должна разыгаться кровавая драма. Баярд оказался на высоте, и не потому, что вошел к обидчику семьи безоружным, дал дважды в себя выстрелить и потом одним лишь взглядом изгнал его даже не из кабинета, а вообще из города, из штата. Мужество не в том, что человек заглянул в глаза смерти, а в том, что *не выстрелил*, отказался пролить кровь и тем самым бросил вызов традиции.

Вернувшись домой, Баярд увидел у себя в комнате веточку вербены, вроде той, что вдела ему в петлицу Друзилла, отправляя на поединок.

Фолкнер так объяснял символику финала: "Хоть Баярд и нарушил традицию, в которую верила Друзилла, — око за око, веточка вербены означает, что она поняла: для такого способа тоже нужно мужество, и, может, даже больше внутреннего мужества, нежели просто для того, чтобы пролить кровь и сделать еще один шаг в борьбе по принципу: око за око". А уход героини (Друзилла покидает дом) Фолкнер оправдал тем, что, признавая мужество Баярда, принять его она не может: "Да, ты смел, но такая смелость не по мне".

Год спустя там же, в аудитории Виргинского университета, писатель вернулся к этой теме. "Что символизирует в последней части "Непобежденных" веточка вербены? Традицию, частично раздавленную механистическим веком, или что-нибудь другое?" Так был сформулирован вопрос. Фолкнер ответил: "Нет, ветка вербены была свежей, это как бы обряд посвящения в рыцари, можно подумать, что она раздавлена, но она жива, а на следующий год вырастет новая. И в этом тоже будет дух рыцарства и оптимизма; то есть она могла бы просто накаркать несколько слов на листке бумаги, но это были бы безликие, неживые чернила и бумага. А здесь жизнь, надежда на возрождение в будущем".

Концы, как видим, не особенно сходятся, и это понятно: Фолкнер и судит героиню, и ощущает душевную к ней близость, никак не хочет до конца примириться с тем поражением, что она — натура сильная и гордая — потерпела. Но образ, созданный художником, оказывается более цельным, нежели позднейший комментарий к роману. Поверим автору, согласимся с тем, что Друзилла своим символическим жестом хотела оставить след и память о тех нравах и традициях, которые десятилетиями питали клановую мораль. Поверим и в то, что она надеялась на возрождение. Но ведь сам же Фолкнер показал, что его не может, не должно быть, что исчезновение мира, удерживающего себя насилием и кровопролитием, бесповоротно. Ложные, обветшавшие кумиры должны уступить место подлин-

ным, основанным на идеалах человечности, ценностям. В этом состоит главная мысль романа, герой которого преодолевает традицию. И даже больше — не просто преодолевает, не просто сам освобождается от плена косности; он словно бы очищает кровь, исправляет кодекс общины.

Пожалуй, ни одна из фолкнеровских книг после "Святыни" не вызвала столь оживленного отклика. Клифтон Фэдимен, давний фолкнеровский недоброжелатель, не упустил случая позубоскалить, написав, как и обычно, рецензию-шарж; Альфред Кейзин, выдвигавшийся тогда в передний ряд американской критики, тоже не принял романа, уподобив автора "капризному упрямому ребенку... который запутался в словесном хаосе". Но эти голоса потонули в слитном хоре похвал. Газеты и журналы Севера и Юга, Востока и Запада писали, что Фолкнер наконец обрел зрелость художника, полностью овладел стилем, что ему замечательно удалось образы детей и т.д.

Однако же странным образом и критики, и поклонники не заметили главного, писали о чем угодно, только не о том, ради чего роман сочинялся. Точно так же и Голливуд, сразу же заметивший "Непобежденных", скользнул лишь по сюжетной поверхности: на экране отразился Юг в кринолинах и багровом зареве военных пожаров.

Между тем Фолкнер чувствовал, что напал он на жилу богатую, только тронул ее, многое осталось нераскрытым, маня дальнейшими поисками и, возможно, обретениями. К тому же это был обещающий опыт новой для писателя формы: роман в рассказах, где цельность обретается не в сюжете, а в свободном развитии общей темы; она может временами, и даже надолго, уходить на глубину, но в какой-то момент обязательно проявится — контрапунктом. Впоследствии Фолкнер придал этому принципу едва ли не универсальное значение. Когда Малкольм Каули, воодушевленный читательским успехом однотомника "Избранный Фолкнер", предложил автору выпустить по сходному типу том рассказов, тот с охотой и тщанием принял его составлять, имея в виду, что должно получиться завершенное произведение, а не просто цепь фрагментов, помещенных под одной обложкой. Фолкнер писал Каули: "...Для собрания рассказов общая оформленность, связность так же важны, как и для романа: то есть должна быть определенная цельность, единый настрой, развитие, движение к одной цели, финалу".

Действительно, передвигаясь внутри этого объемистого тома, переходя от рассказа к рассказу, мы чувствуем неслучайность их соседства, пусть речь идет о предметах совершенно разных, пусть и между героями порой может не быть ничего общего. Но такая цельность все-таки обеспечивается прежде всего единством творческой личности автора, единством задачи: изобразить агонию человеческого сердца, измученного в борьбе с самим собою.

Роман в рассказах — дело иное, он требует единства более, как бы сказать, конкретного.

Опробовав в "Непобежденных", собираясь и далее развивать эту форму, Фолкнер мог опираться на уже существующие образцы: "Дублинцы" Джеймса Джойса, "В наше время" Хемингуэя, наконец — и в первую, разумеется, очередь, — "Уайнсбург, Охайо" Шервуда Андерсона.

Коль скоро снова всплыло это важное для Фолкнера имя, скажем, что через несколько месяцев после публикации "Непобежденных" автор романа встретился после долгого перерыва со своим наставником на каком-то литературном обеде в Нью-Йорке. К сожалению, тот не забыл старой обиды и встреча началась напряженно. Андерсон попытался отделаться какими-то незначительными фразами, однако же Фолкнер предпочел этой нарочитой сдержанности не заметить. «Он потянул меня за рукав, — пишет в своих "Мемуарах" автор "Уайнсбурга", — и отвел в сторону. Ухмыльнувшись, Фолкнер сказал: "Шервуд, старина, что это, черт возьми, должно означать? Вы что, приняли меня за Хема?"» А Фолкнер описал это же свидание так: "Вновь на какое-то мгновение он показался мне выше, значительнее всего, что он написал. Но потом я вспомнил "Уайнсбург, Охайо", и "Торжество яйца", и отдельные рассказы из сборника "Кони и люди", и понял, что вижу, наблюдаю гиганта на земле, которую населяет много, слишком много пигмеев, даже если ему и удалось сделать лишь два или, может, три жеста, достойных гиганта".

Бывают все-таки в жизни странные совпадения. Второй раз в жизни Фолкнер увиделся с Андерсоном, и опять в нужный момент. Сейчас ему, конечно, не обязательны были советы, которые он выслушивал почти пятнадцать лет назад в Новом Орлеане, — они давно уже доказали свою продуктивность. Но было что-то и символическое, и обнадеживающее в том, что вновь на пути встретился старый писатель как раз в ту пору, когда Фолкнер обдумывал возможности того самого гибридного жанра, который столь замечательно использовал Андерсон.

Не теоретически, разумеется, обдумывал. Ничего конкретного, правда, пока не было, но писатель уже твердо знал, что вернется и к форме "Непобежденных", и к той теме, для осуществления которой эта форма оказалась столь подходящей.

Позволим себе нарушить хронологическую последовательность изложения и, перешагнув через четыре года, вовсе для Фолкнера-писателя не бесплодных, обратимся сразу к очередному роману в рассказах "Сойди, Моисей".

Складывался он в точности так же, как прежний. Еще в марте 1935 года, одновременно со "Сражением на усадьбе" (впоследствии одной из глав "Непобежденных") Фолкнер опубли-

ковал рассказ "Лев" — небольшой сюжет из охотничьей жизни: молодой человек приходит в край, где получил некогда боевое крещение, и с печалью наблюдает, как все вокруг переменялось: лес поредел, его перерезала железная дорога, и только в неумирающей памяти сохранился девственный пейзаж, даже не подозревающий, как скоро ему предстоит рухнуть под напором равнодушной цивилизации. Рассказ как рассказ, ничего нового в нем для автора не было, и большого значения он ему не придавал, во всяком случае не догадывался, что, в значительно переработанном виде, этот набросок или, скорее, психологический этюд станет частью другого, большого рассказа "Медведь", а тот, в свою очередь, превратится в центральное звено романа.

И пять лет спустя, написав в течение месяца три рассказа — "Судебное разбирательство", "Не все то золото", "Огонь и очаг", — он тоже еще не знал, что, сомкнувшись, они образуют главу того же романа. Пока же просто попытался их опубликовать.

Но уже в апреле того же, 1940 года замысел начал приобретать реальные очертания. Фолкнер пишет в "Рэндом Хаус": "Я подумываю сейчас о книге в стиле "Непобежденных", но главы, которые я уже написал и попытался пристроить в виде отдельных рассказов, были отклонены. А времени перерабатывать их у меня нет".

Тем не менее уже через месяц он возвращается к этой идее: «Отослал своему литературному агенту четыре рассказа о черных. Мог бы поработать над ними, написать еще два-три и сделать книгу наподобие "Непобежденных"».

В июле Фолкнер завершает рассказ, название которого, "Сойди, Моисей", будет дано всей книге, и тогда же, на сей раз с полной определенностью, сообщает издателю: «Этой частью завершается рукопись, состоящая из рассказов — некоторые из них опубликованы, — построенная в манере "Непобежденных"».

Правда, после этого работа замедлилась. Как нередко бывало, Фолкнер попал в полосу финансовых затруднений. Он шлет отчаянные письма издателям, просит авансы, берется за литературные дела, ничего общего с "Моисеем" не имеющие, изъясняет готовность на любые переделки, лишь бы рассказы, ранее отклоненные, печатали. Вот одно из писем этого времени: "У меня нет под рукой копии рассказа "Медведь". Это переработанный вариант главы из книги, которую я сейчас пишу... Делаю это в спешке, ибо очень нуждаюсь в деньгах. В надежде, что "Посту" он подойдет и что уже на следующей неделе я получу чек, я переписываю рассказ согласно их пожеланиям по памяти, не дожидаясь, пока вы пришлете экземпляр рукописи... Ради бога, попытайтесь получить за него хоть что-нибудь, и как

можно скорее. Я сейчас в таком положении, что согласен на любые условия”.

Все-таки дело было не просто в деньгах. Что рассказы тянутся друг к другу, Фолкнер чувствовал, более того, упорно и сознательно выстраивал их в единство. Об этом говорят даже технические детали. Закончив "Стариков", он тут же, продолжая нумерацию страниц, принялся за "Осень в пойме", а потом таким же образом перешел к "Медведю" (впоследствии, правда, эта глава переместилась выше, разделив две предыдущие). Однако же долго не находилась крупная объединяющая идея. Повторялась история с "Непобежденными": этажи надстраивались, фундамент колебался.

1 мая 1941 года Фолкнер вернулся к роману, составил, как ему тогда казалось, окончательный план. Название: "Сойди, Моисей". Главы: "Огонь и очаг", "Черная арлекинада", "Старики", "Осень в пойме", "Сойди, Моисей". Оставалось, правда, отшлифовать текст, убрать внутренние несоответствия и т.д. — работа некороткая и нелегкая, но все же Фолкнер надеялся, что более полугода она не потребует, даже с учетом того, что, как он писал издателю, "по ходу дела может возникнуть необходимость в чем-нибудь новом". Но в срок он все равно не уложился. 2 декабря он писал совладельцу издательской фирмы Роберту Хаасу: "Мое обещание прислать рукопись к первому уже нарушено. Оказалось, что этому скелету нужно больше мяса, чем я думал. Мне кажется, тем, что я сейчас пишу, можно будет гордиться, поэтому нужна тщательная отделка, переписывание, чтобы получилось как надо. Сейчас — и уже давно — я целиком ушел в это дело”.

Повествование действительно пошло резко вглубь, налаженные, казалось, пропорции совершенно сместились, вообще получался другой и о другом написанный роман.

Раньше Фолкнер считал, что достаточно рассказать об "отношениях между черной и белой расами". Так он и обозначил тему книги в письме от 1 мая. Первоначальная композиция такому замыслу вполне отвечала. Автор вспомнил комическую пару — дядю Бака и дядю Бадди — из "Непобежденных" и решил подробно описывать еще одно йокнапатофское семейство — Маккаслинов, у основателя которого была белая жена и черная наложница, так что род с самого начала пошел двумя рукавами, и на протяжении полутора столетий лет белые и черные Маккаслины жили бок о бок, образуя единый, но и внутренне раздвоенный клан.

В соответствии с таким планом Фолкнер и принялся перерабатывать ранее написанные вещи. Персонажам были даны новые имена, придуманы новые биографии. Скажем, в журнальном варианте "Стариков" был хорошо нам знакомый Квентин Компсон; теперь он превратился в Айку Маккаслина, которому

предстояло, хоть и не сразу, стать главным героем романа. Естественно, перемена имени произошла не механически — другим получился характер. Своим чередом, отец Квентина тоже исчез, и на его место стал Маккаслин Эдмондс. Не названная по имени негритянка из "Осени в пойме" оказалась правнучкой Люциуса Карозерса, основателя рода, а ее любовник — Рос Эдмондс и т.д. Потом автор по привычке графически изобразил генеалогическое древо, не забыв и тех, кто в событиях участия не принимает, но семье принадлежит и, следовательно, тоже входит в историю. Например, безымянная сестра Бадди и Бака или трое умерших в младенчестве детей Тенни Бичем и Томино-го Терла — представителей черной части Маккаслинова семейства.

Этому скелету и предстояло как раз обрести мясом.

В "Огне и очаге" Фолкнер рассказал юмористическую историю о том, как Лукас Бичем, наиболее крупная фигура среди черных Маккаслинов (к ней Фолкнер еще вернется), наткнувшись случайно на золотую монетку в кургане, где он прятал самогонный аппарат, принялся за раскопки клада. Впрочем, комический жанр не выдерживается, травестийные сцены — Лукас уводит мула у своего белого родственника, облапошивает представителя фирмы, приславшей какое-то кладоискательское устройство, бракоразводная процедура и т.д. — перемежаются тяжелыми раздумьями о расовом проклятии Юга. Умирает белая женщина, и двух младенцев, своего и оставшегося сиротой, воспитывает негритянка. До поры у мальчиков все было общее — и игры, и маленькая свора гончих, и лошади, на которых взрослые позволяли ездить. Но в какой-то момент одного из них настигло "старое родовое проклятье — старая кичливая гордость, порожденная не доблестями, а географической случайностью, произросшая не на чести и мужестве, а на стыде и лиходействе". Братский союз сразу же распался, тепло, и любовь, и совместность открытия мира ушли, и одному из них — белому — осталось лишь мучительно переживать свое грехопадение, вернее, то, что кровь и наследие велят ему считать грехопадением.

Потом эта ситуация разлада, нецельности рода людского дублируется в среде взрослых, и мирный до поры повествовательный тон и вовсе готов взорваться, не выдерживая внутреннего напряжения. Карозерс Эдмондс (Рос), сын Захарии и внук Карозерса Маккаслина Эдмондса (Каса), владелец наследственного поместья, вдруг с ужасом видит, что его поденщик и чернокожий родственник, Лукас Бичем, при всех своих пороках, по-человечески выше, значительнее его — белого человека: *"Он больше Карозерс, чем все мы, вместе взятые, включая самого Карозерса. Он и порождение, и вместе с тем модель для всей географии, климата, биологии, которые произвели старого*

Карозерса и нас, остальных, весь наш несметный, неисчислимый род, утративший ныне лицо и даже имя, — за исключением его, который сам себя сотворил и сохранился, остался цельным, презирая, как, наверное, презирал старый Карозерс, всякую кровь — и белых, и желтых, и краснокожих, и в том числе свою собственную”.

Этих слов сначала не было, они пришли потом, когда идея романа оформилась окончательно, когда повествование об отношениях двух рас включилось в иную духовную перспективу.

Вслед за “Очагом и огнем” идет “Черная арлекинада” — рассказ с сильными элементами готики: негр — рабочий лесопилки хоронит молодую жену, затем, одержимый горем, напивается, убивает — отсекает бритвой голову ночному сторожу-белому, карточному шулеру, а потом сам становится жертвой суда Линча. Фолкнер использует традиционную маску комедии дель’арте (в буквальном переводе название прозвучало бы так: “Черный Панталоне”), но совершенно переворачивает содержание: место шута, пройдохи, насмешника и паяца занимает человек, на смерть раненный душевно и изживающий беду в крови, чужой и своей. Этот рассказ вошел в книгу почти без изменений и в общем ее плане может показаться инородной вставкой, даже с внешней стороны. Автор объясняет в нем то, что объяснять бы не должен, что давно уже известно: Карозерс Эдмондс — местный белый землевладелец, Лукас Бичем — старейший из Эдмондсовых арендаторов и проч. К тому же ни Райдер, главный герой, ни покойная жена его Мэнни, ни дядя Алек, ни тетка несчастного никак не связаны с Маккаслиновым семейством — а ведь на этой связи все держится.

И все же “Черная арлекинада” не по случайности сюда попала, это тоже кирпичик, хоть и незаметный, без которого здание не держится. Тут вся суть не в кровавых эпизодах, а в их стороннем истолковании. Помощник шерифа вроде и старается, но так и не может пробиться к смыслу, это, собственно, с его точки зрения все происшедшее выглядит арлекинадой. Ему даже в голову не приходит, что человек с черной кожей способен на подлинное страдание, он все понимает буквально: раз пришел на работу сразу после похорон, значит, души нет, раз вместо того, чтобы сидеть смирно в камере и ждать суда, проламывает тюремную стену, значит, напился до бесчувствия и не понимает, что путь теперь только один — на костер. Все это безумие легко, без всяких усилий, укладывается в элементарную схему — она даже не помощником шерифа придумана, вычерчена долголетней традицией, передвинувшей негра на обочину истории: “Проклятые негры. Это еще чудо, ей-богу, что с ними хлопот не в сто раз больше. Потому что они же не люди. С виду вроде человек, и понимаешь его, и он тебя вроде понимает — иногда, по крайней мере. Но как дойдет до нормальных человеческих

чувств и проявлений человеческих, так перед тобой проклятое стадо диких буйволов”.

Подлог, старый безличный обман разоблачается: там, где принято видеть холодное равнодушие, обнаруживается сильное, пусть и принимающее крайние, истребительные формы, чувство; а те, кто привыкли считать себя людьми, обнаруживают совершенную бесчеловечность. На этом контрасте, на этом разоблачении все и строится. ”Ну что ты на это скажешь?” — заключив рассказ, обращается к жене помощник шерифа. — ”А то и скажу, что если хочешь сегодня ужинать, то поторапливайся. Через пять минут я убираю со стола и ухожу в кино”.

В следующем рассказе — ”Старики” — происходит некоторая разрядка, эпическое замедление. Действие переносится в любимую среду Фолкнера — в лес, и природный мир словно обволакивает своей величественной нетронутостью людей, извлекает их из суеты повседневности, устраивает им испытание, учит своему языку, своей стойкости, своему кодексу чести. ”Они стояли, укрытые в поросли под величавым дубом, и снова был реюющий, пустынный сумрак да зябкий бормоток дождя, моросящего весь день без перерыва. Затем, точно дождавшись, когда все станут по местам, глушь шевельнулась, задышала. Она как будто наклонилась к ним — к Сэму и мальчику, к Уолтеру, к Буну, что затаились на каждом лазу, — нависла исполненным, беспристрастным и всеведущим судьей состязания. А где-то в глубине ее шел олень, не всполохнутый погоней, шел не труся, а лишь настороже, как и положено участнику охоты, и, быть может, повернул уже на них, и совсем уже рядом, и тоже ощущает на себе взгляд предвечного арбитра”.

Человеческие существа естественно входят в общий круговорот, и это для Фолкнера знак той цельности мироздания, культуры, которую он всегда противопоставлял раздробленности цивилизации. Никакого сбоя не происходит при перемещении взгляда с природы на человека: история старого охотника Сэма Фэзерса, сына индейского вождя и негритянки-рабыни, — это, собственно, история земли. Но покою не суждено длиться бесконечно, в какой-то момент случается раскол: ”Мальчику казалось, что хотя места, где охотятся они с Сэмом, принадлежали еще деду, потом отцу с дядей, теперь Касу, а потом во владение ими вступит сам Айк, но власть Маккаслинов над этой землей так же эфемерна, малозначаща, как закрепившая ее давняя и уже выцветшая запись в джефферсонском архиве, и что он, Айк, здесь всего-навсего гость, а хозяин говорит устами Сэма”. Здесь это все еще малозаметная трещина, смутное предощущение грядущих катастроф, глухой намек на тему, которой предстоит развиться и стать одной из центральных в романе. А пока Фолкнер через нее переступает, возвращается к задвинутой было в сторону двуцветной картине жизни на Юге.

Согласно первоначальному плану, за "Стариками" следовала "Осень в пойме", и связь тут действительно прямая. Положим, прошло много времени, лет шестьдесят, не меньше, но герой тот же, Айзек Маккаслин, который в "Стариках" впервые совершил ритуальный обряд приобщения к охотничьему делу, а теперь, на склоне лет, оборачивается назад, в минувшее. И действие происходит там же, в лесу, только лес уже не тот, что прежде: "...бывшие олени и медвежьи тропы сделались дорогами, затем автострадами, и новые города возникли в свой черед на автострадах и вдоль речек..." Теперь, чтобы добраться до глуши, надо ехать за двести миль от Джефферсона, да и этот нетронутый участок все уменьшается.

Накопилась у старика усталость, и ностальгия есть, но сильнее чувство достойно прожитой жизни. Он, Айк, не поддался тому, что называют прогрессом, поэтому — вдруг открылось — ему и леса не жалко. Они с ним "ровесники: его собственный срок охотника, лесовика не с первого дыхания его начался, а как бы передан ему, продолжателю, старым де Спейном и старым Сэмом Фэзерсом, наставником его, и принят им с готовностью и смирением, гордо и радостно; и оба срока — его собственный и леса — вместе истекут, но не в забвение канут и небытие, а возобновятся в ином измерении, вне пространства и времени, и там найдется вдоволь места для них обоих". И еще одно успокаивает Айзека: той догадке, что мелькнула давно в детском сознании, — лес не принадлежит и не может принадлежать никому — он остался верен, не принял наследства, отказался и от земель, и от дома, прожив все долгие годы в хибаре.

Тут вроде можно было ставить точку. Но до конца, оказывается, еще далеко, чудесные видения прошлого и довольство собою резко обрываются. Молодежь уходит на охоту, старик остается в палатке один, внезапно полог откидывается, и входит молодая женщина с ребенком в руках. Ребенок, говорит она, от Роса Эдмондса — белого Маккаслина, а сама — негритянка. Правда, кожа светлая, не сразу понял Айзек, кто перед ним, но, когда сообразил, все в нем — белом — взбунтовалось: *"Может, через тысячу или две тысячи лет, — мелькнуло в мозгу. — Но не теперь в Америке! Но не теперь!"*

Так природная праведность подверглась испытанию социальной традицией и этого испытания не выдержала. Айзеку нечего ответить на спокойные слова женщины из его же, Маккаслинова, рода: "Старый человек, неужели вы настолько все забыли, что не осталось в вас малого воспоминания о своей или хотя бы чужой любви". Он лишь себе может, и то невнятно, признаться, что и его вина есть в том, что мир разделен и вообще устроен не так, как нужно. Нет, герой не развенчан, даже не осужден, он просто лишается святости, которая уходит, когда осознается ответственность.

Наконец, финальная часть — "Сойди, Моисей". Для названия использована строка из негритянского духовного гимна: "Сойди, Моисей, в далекую землю Египетскую и скажи старому фараону, чтобы он отпустил мой народ на свободу". В довременном сознании обитателей Двуречья земля Ур — Египет ассоциировалась с мировым "низом". Религиозное сознание американских негров трансформировало это представление, отождествив мечту об освобождении от рабства с библейским исходом иудеев из Египта.

Здесь музыкально завершается тема, прошедшая через весь цикл: старая негритянка Молли встает воплощением спокойного достоинства, воли, терпения целого народа, который и в многовековом порабощении сумел сохранить лучшие человеческие качества. Она не ищет милости, не просит подачки. Если внук совершил преступление (а изгнанный Росом Эдмондсом с фермы, он его совершил, убил полицейского), то наказание заслужено. Она лишь хочет его похоронить дома — Вениамина, проданного в Египет (тут неграмотная негритянка немного путает: согласно ветхозаветной легенде, братья продали в Египет не Вениамина, а другого сына Рахили, жены Иакова, — Иосифа, которого после прозвали Прекрасным). В облике Молли легко угадываются черты Дилси и, своим чередом, Кэролайн Барр. За несколько месяцев до того, как был написан рассказ, она умерла, и долго еще в памяти писателя звучал негритянский хор, которым проводили соплеменники его старую няньку. Печальная эта музыка чистым, сильным сопрано отзывалась в рассказе:

"— Продали в Египет, и теперь он умер.

— Воистину так, господи. Продали в Египет.

— Продали в Египет.

— И теперь он умер.

— Продали фараону.

— И теперь он умер".

Так завершается повествование. Но автор медлил отсылать рукопись в издательство. Не потому, что она расползалась: после значительной переработки внутренние связи наладились и укрепились, получилась книга, не просто сборник. Смущало что-то другое. Поначалу Фолкнер решил, что не хватает временного размаха, нужна историческая глубина, так, чтобы видны были истоки, откуда все пошло, так, чтобы прошлое, о котором Сэм Фэзерс рассказывает юному Айку, существовало не только в памяти, передаваемой по наследству, но в живых своих картинах. Писатель взял сочиненный год назад (и еще не опубликованный) рассказ "Почти", изменил название — "Было", — а также способ повествования: теперь оно ведется не от имени Баярда Сарториса, а в третьем лице. Помимо того, автор дописал как бы введение, из которого явствует, что,

не будучи свидетелем происшедшему, Айзек Маккаслин, "дядя Айк", переживает события так, как если бы сам в них участвовал. Так Фолкнер и объяснил смысл нового названия: "Это первая часть книги, составленной из рассказов, действие которых развивается в течение длительного времени. Главный герой — человек по имени Айзек Маккаслин — к началу событий уже довольно стар. Но все же кто-то должен был рассказать о предках Айзека. В книге эту роль сыграл его дядя... Только поэтому и называется "Было", то есть все это было давно, но Айк причастен ко всему этому".

Рассказ легко вписался в общий план и действительно обогатил его — не просто в том смысле, что появились новые люди, которых раньше мы знали только по именам в таблице: мисс Софонсиба, Томин Терл — или знали недостаточно, как, например, дядю Бака и дядю Бадди. Получив новое начало, роман укрепил свою форму симфонически. На протяжении всего действия трагические эпизоды смягчаются комическими, в середине же ("Черная арлекинада") и финале этого смягчения нет, здесь все смещается в сторону смерти. Нужно было найти соответствие, контраст. Этой задаче и подчинена первая глава, в которой рассказана совершенно юмористическая история, как Томин Терл в очередной раз удрал от братьев-близнецов, как его ловят, а между делом обыгрывается вовсе уж анекдотический сюжет, когда карты решают судьбу одного из братьев: жениться ему или не жениться на мисс Софонсибе, в чьей спальне он совершенно ненароком оказался.

И все же глубины по-прежнему не хватало: как всегда, Фолкнер за роковыми проблемами расы хотел увидеть что-то еще более значительное, касающееся всего рода человеческого.

Тут снова пришел на помощь опыт "Непобежденных" — на этот раз не в композиционном смысле. Тогда, если помните, главный герой долго оставался лишь участником, а то и просто заинтересованным наблюдателем событий — важен был не он сам, важна точка зрения. А потом Баярд утратил эту закрепощающую узость, предстал в своем духовном росте — и все разом переменялось, цепочка анекдотов, или, скажем, хроника из времен Гражданской войны, превратилась — впрочем, мы видели, во что она превратилась.

С трудностями нового романа Фолкнер справился сходным образом. Прежде Айк Маккаслин то отступал в тень, то выходил на передний план, но, даже и оказываясь в четком фокусе, выявлял лишь малую часть своего внутреннего мира, своей духовной биографии — приобщение к охотничьему делу предков, что еще? А главное оставалось скрытым.

Теперь оно проявилось: во всю мощь развилась тема нравственного возмужания личности, поиска правды, которая выше всех тех сил, что разъединяют человеческое сообщество. Автор

усилил уже прозвучавшие мотивы, ввел новые ударные фразы, взял камертонную ноту во вступлении к роману: "Он не имел никакой собственности и не желал иметь, ибо земля не принадлежит никому, а принадлежит всем, как свет, как воздух, как погода". Главное же, написал — писал долго и трудно — новый рассказ, мы его раньше упоминали, — "Медведь". Он и стал фундаментом романа, его корнем, откуда побеги пошли в разные стороны, но связь с основой не утратили.

Фолкнер, как мы видели, часто и терпеливо растолковывал смысл книг, символику сцен, характеры героев. Но он почти всегда избегал любых самооценок, не вступал в спор даже с доброжелательными критиками и уж тем более не любовался собственным изданием. Вот и когда о "Медведе" речь заходила — а бывало это часто, — не позволял себе увлекаться, да и других пытался уберечь от слишком рискованных сопоставлений. Интервьюируя Фолкнера, его хороший знакомый, критик Харви Брайт, заметил, что, по его мнению, "Медведь" — это "Моби Дик" современности. Собеседник, по словам самого Брайта, на удочку не попался, "отклонил провокацию": "Ну что за ерунда"? А провокация, безусловно, была, Брайт не мог не знать, что Фолкнер считал книгу Мелвилла величайшим американским романом, ставил его даже выше столь любимого им "Гекльберри Финна".

В другой беседе — с Синтией Гренье, женой сотрудника американской информационной службы в Париже, Фолкнер услышал: "Вчера вечером я перечитывала "Медведя", и, хотя я не очень-то знакома с охотой и тому подобными вещами, меня затронули чувства, описанные в нем. Мне кажется, что это очень хороший рассказ". Фолкнер только слегка улыбнулся: что же, вам нравится, я рад, и на этом покончим.

И все же, по всему чувствуется, автору рассказ был очень близок, тайно он им и впрямь гордился. Недаром, не желая рассуждать о достоинствах "Медведя", всегда поддерживал разговор о мотивах, деталях, серьезно и неспешно предлагая толкования тех или иных мест. Тут уж не просто терпение было или уважение к аудитории, была охота, был интерес — рассказ словно рос в сознании автора, и герои его сохраняли неизменную живость. Фолкнер даже, что случалось нечасто, раскрывал жизненные истоки произведения. Та же Синтия Гренье спросила, существовал ли в действительности Старый Бен — гигантский медведь, наводящий страх на всю округу, и Лев — смешанной породы пес, который годами Бена преследовал. Фолкнер, явно радуясь старому воспоминанию, ответил, и сказал больше, чем спрашивали: "Да. Когда я был мальчишкой, у нас в округе бродил медведь вроде Старого Бена. Однажды он попал лапой в капкан, охромел, и с тех пор все его так и звали — Хромая Лапа. Его тоже убили, но, конечно, не так

эффектно, как я убил его в рассказе. Хоггенбека я списал с парня, который работал у моего отца. Было ему лет тридцать, но ум четырнадцатилетнего. А мне было восемь или девять. Конечно, раз я сын хозяина, мы всегда делали по-моему. Просто чудо, как мы остались в живых, чего только не вытворяли! Просто чудо”.

Вот так же, и сочиняя рассказ, Фолкнер испытывал, наверное, чистую радость погружения в мир собственного детства и дальше, глубже — в те невозвратные, а может и не бывшие, мифические, времена, когда природа жила собственной жизнью, а человек шел не покорять ее, а отдаваться, постигать законы и с готовностью принимать их.

Невинность давно утрачена, цивилизация вступила в права, напридумывала разного рода условностей, только искажающих человеческие отношения, и все-таки остается возможность — если хватит воли и выдержки — через эти условности переступить и принять вызов природы, сделать последнюю попытку обрести утраченную цельность. Так и прокладывает свой путь в жизни Айк Маккаслин.

Собственно, даже не прокладывает — ведет, с детских лет, безошибочный инстинкт, надо быть лишь верным ему, не поддаваться ни на какие провокации, противостоять любым искушениям. В охотничьем лагере перебрасываются случайными, казалось бы, словами, но звучат они по-особому веско, даже величественно. Пьют обыкновенное виски, но буроватый напиток в бутылке кажется мальчику ”конденсатом дикого и бесмертного духа”.

Все вокруг неуловимо увеличивается в размерах, окрашивается в цвет славы и подвига, на все ложится отсвет мужества и силы.

Такой сценой начинается ”Медведь”, и повествование сразу исполняется чувством вселенского эпического покоя. Но это взорванный эпос, это расколотый мир, и трещина прошла и через сердце тех, кто не успел еще по сути ничего совершить — ни доброго, ни дурного.

Да, Айк наделен верным чутьем, но все равно к правде, к истинному в себе приходится пробиваться через затвердевшую кору исторического опыта. Погоня за медведем, в которую устремляется мальчик, вырастает в роковое испытание, становится даже не просто актом мужества — мужества хватало, — но актом познания, приобщения к символам веры, что требует чистоты и решимости духа. Изо дня в день мальчик покидал лагерь, углублялся в чащу, надеясь хотя бы увидеть того, за кем годами безуспешно гоняются взрослые, испытанные охотники. И ничего не получалось: только следы находил. И не получилось бы, если б индеец Сэм Фэзерс, единственный, пожалуй,

среди обитателей Йокнапатофы, кому язык леса внятен до конца, — поистине мифологическая фигура, — не подсказал: ружье. Таково правило, таков ритуал: общение с природой — а Старый Бен ее часть — нельзя осквернять посторонними предметами. Награда не замедлила: оставив ружье, сняв с руки часы и компас, мальчик добился заветного свидания — медведь "предстал недвижный в стоячих зайчиках зеленого знойного полдня, не громадный из снов, а каким мерещился наяву или чуть крупнее — размеры скрадены пятнисто-сумеречным фоном — и смотрит".

Трещина между миром человеческим и миром природным вроде бы заделана. Но тут же — новый взрыв. Медведь, только что явившийся в окружении вековой тишины, превращается в яростное, опасное животное. Сцены, живописующие последнюю, решающую схватку собак и людей со Старым Беном, написаны апокалипсически, здесь все полыхает огнем, исступлением, безумием. "Лес впереди и отягченный дождем воздух обратились теперь в сплошной рев. Заливистый, звенящий, он ударялся в тот берег, дробился и вновь сливался, раскатывался, звенел, и мальчику казалось, что все гончие края, сколько их было и есть, режут ему в уши. Он вскинул ногу на спину выходящей из воды мулице. Бун не стал садиться, ухватился рукой за стремя. Они взбежали на обрыв, продрались сквозь прибрежные кусты и увидели медведя: на задних лапах встал спиной к дереву, вокруг вопят и каруселью вертятся собаки, и вот опять Лев метнулся в прыжке".

Конечно, этот грозный непокой, эти громовые раскаты Фолкнеру ближе и дороже визга циркулярной пилы или свистка паровоза. Но и идиллии он не ищет и не хочет. Стихийные силы не упорядочены, они всегда готовы к бунту, к самозащите, а то и к безжалостному нападению. Автор счел нужным специально это разъяснить: «"Дикая природа"... символизирует темные силы прошлого — старины, чуждой всякой жалости, но в собственных глазах непогрешимой и последовательной. Она как жила, так и канула в небытие, ни в чем не сомневаясь... Медведь — символ такого прошлого и тех его начал, которые сами по себе не злы, поскольку неотделимы от человеческого естества, и в юности проявляются в человеке волею извечной безжалостности природы через инстинкт — это ощущается и в юношеских грезах, и в ночных кошмарах».

Человек, как и природный космос, мечен грехом — мысль для Фолкнера принципиальная. Но тут нет равенства. Природа ни в чем не сомневается, и если различает добро и зло, то "своим, особенным образом". А человеку даровано сознание, и он обязан до конца осуществлять этот дар. Исправляя природу, он и себя исправляет. Как? Разные приспособления, инструменты тут не помогут, это просто иной способ насилия, выдаю-

щего себя за прогресс и наивно верящего в свое могущество. Нет, нет, Фолкнер, стоит напомнить, ничуть не разделял идеи возврата: как только остановится движение, исчезнет сама жизнь. Но в его понимании прогресс, если это прогресс подлинный, означает накопление не суммы технических знаний, а суммы милосердия. В нем спасение мира. Вот еще один авторский комментарий к "Медведю": "Я рассказал о том, что он (Айзек Маккаслин. — Н.А.) должен обязательно понять: нужно не только преследовать, но и догнать — и потом сжалиться и не уничтожить, поймать, потрогать и отпустить, потому что тогда можно будет завтра снова начать погоню. Если же уничтожить то, что поймал, все пропадет, погибнет. Иногда эта способность не разрушить то, к чему стремишься, представляется мне главным достоинством человека, и, во всяком случае, в этом самая большая радость. Важно само преследование, стремление к цели, а не вознаграждение, добыча".

На относительно небольшом повествовательном пространстве сгустились идеи и образы, выражающие нравственное кредо художника. Он говорил, что не любит идеи и символы, — ничего подобного. В "Медведе" то и другое проведено четко и нескрываяемо. "Неукротимым и как перст одиноким виделся старый медведь, вдовцом бездетным и неподвластным смерти, старцем Приамом, потерявшим царицу и пережившим всех своих сыновей". Вряд ли Фолкнер запямятовал, что в мифе, напротив, последний царь Трои гибнет в войне при взятии города греками, гибнут и сыновья, а жена его, Гекуба, остается жить. Скорее он, может, хотел исправить миф, воплотить если не бессмертие, то такую силу жизни, которая сильнее всего, даже разрушительных инстинктов зла. И сцена гибели Старого Бена выдержана в мифологическом стиле: "...не поник, не склонился долу. Рухнул, как дерево..." — прямая цитата из "Илиады", где слова эти повторяются вновь и вновь.

Под стать медведю-символу молодой Маккаслин, недаром дано ему библейское имя и недаром апеллирует он к всевышнему: "И меня Он должен был провидеть — Айзека, Исаака, рожденного во времена уже не Авраамовы и не согласного быть отданным в жертву".

Словом, миф энергично вторгается в действие, бросает величественный отсвет на людей и события. После завершившегося наконец гона умирает старый Сэм Фэзерс, и эта смерть — тоже лишена обыденности завершения пути какого-то одного человека. В ней есть некая недоговоренность, даже загадка. Только что индеец еще дышал, и вот уже вырос могильный холм, самый момент смерти даже не показан. Автор разъясняет: "Он понимает, что жизнь его кончена, он устал от жизни, и, если бы у него были силы, он бы отошел сам, а он не может. Он просит Буна, и, я думаю, Бун убил его. Это был жест, достойный греческого героя".

Как и другие рассказы, из которых составилась роман, "Медведь" был опубликован отдельно, впрочем, всего за два дня до того, как увидела свет вся книга. Он и в дальнейшем не раз включался в различные новеллистические сборники, привлекая, между прочим, куда большее читательское внимание, нежели роман как целое. Но между журнальным и книжным вариантом есть большая разница, в первоиздании не хватает целой большой главы. К сожалению, это была воля самого автора: сначала он уступил нажиму редакторов из "Поста", а потом сам решил, что, коль скоро публике рассказ нравится в таком виде, значит, так тому и быть. Между тем без этой опущенной, четвертой по счету, главы рассказ мелеет, а роман и вовсе перекашивается. Это писатель отлично видел, потому в данном случае был как раз непреклонен, отказываясь что-либо менять и уж тем более — опускать главу в романном варианте. Впоследствии у Фолкнера состоялся такой диалог:

Вопрос. С какой целью вы перерабатывали "Медведя" — рассказ о мальчике и огромном медведе-изгое?

Ответ. На самом деле он не перерабатывался. Это была необходимая часть произведения, которое я считал не сборником рассказов, а романом, книгой. Мне казалось, что рассказ о медведе в определенном месте необходимо было прервать и вставить туда что-нибудь другое по тем самым соображениям, по которым музыкант говорит себе: "В этом месте мне нужен контрапункт. Необходим диссонанс. Или стоит сменить тему".

Можно, конечно, сказать и так, можно принять авторское объяснение, имея в виду только, что контрапункт для Фолкнера — понятие далеко не техническое.

Поначалу "Медведь" кажется естественным продолжением первых глав и предшествованием того, что последует.

Мотив посвящения в мужчины возникает еще в "Стариках": первый олень убит, мальчик символически помазан кровью, — и в новой части только развивается, уходя несколько от чистой ритуальности охотничьего быта, клонясь в сторону универсальных истин. "Это история не просто о мальчике, — говорил автор, — а о взрослении человека вообще; становясь старше, он учится завоевывать место в мире, на земле. Медведь олицетворяет собой старину, некогда непоколебимую; и именно в силу былой непоколебимости, а также верности представлений о том, как должно себя вести, прошлое заслуживает того, чтобы его уважали. Как раз это чувство испытывает мальчик. Из встречи с медведем он вынес знание не о медведях, он обрел понимание жизни, нашел место в ней. Многому научил его медведь — отваге, состраданию, ответственности".

Далее, в "Медведе" сильно звучит, как мы имели уже случай заметить, противопоставление вольной природы миру банков

и ферм. Это тоже развитие и предшествование — от "Очага и огня" — к "Осени в пойме".

А четвертая глава — не просто продолжение, то есть и продолжение тоже, но одновременно и резкий обрыв в логическом нарастании темы.

Как будто Айзек Маккаслин, выдержав все испытания, пробивается к истине, обретает цельность в единении с природным миром. По смерти Сэма Фэзерса, своего духовного отца, он готов нести эстафету жизни дальше — не просто продолжать завещанное предками дело, но удерживать в равновесии очеловеченный космос. И вот в этот самый момент происходит надлом, построенное с таким трудом здание заваливается, и мальчик — то есть не мальчик уже — мужчина, двадцать один исполнился, — оказывается перед трагической необходимостью все начинать сначала. Только задача невероятно усложняется.

Перелистывая старые конторские книги, которые с детства видел на полках отцова дома, Айзек между записями о рождениях и смертях, доходах и расходах, разных мелких домашних происшествиях обнаруживает отчеты о купле-продаже рабов. Такие, например, корявым почерком выведенные строки ему попадаются: "Тенни Бичем 21 год. Выиграна в покер Амодеем Маккаслином у г-на Хьюберта Бичема Возможный стрит против трех открытых троек". Или еще: "Евника Куплена отцом в Новом Орлеане 1807 г за 650 долларов... Утонула в речке на рождество 1832 г". Уточнение: "Юня 21 1833 Утопилас". Далее эпистолярный обмен мнениями: "23 юня 1833 г Да кто когда слышал чтоб негры топилис" — "Авг 13 1833 г Утопилас".

Конечно, не настолько невинен Айзек, чтобы не видеть того, что видят все. И может быть, ничего нового из этих пожелтевших свитков он не узнал, разве что подробности: Евника утопилась потому, что Люциус Карозерс Маккаслин, патриарх рода, взял в наложницы собственную — и ее, Евники, — дочь Томасину.

Но эта ожившая история позора особенно потрясла его именно теперь, на сильном психологическом фоне обретенной, казалось, духовной зрелости: понятно стало, что найти общий язык с лесом и землей — это еще далеко не все.

В новый регистр переводится тема, прозвучавшая в "Черной арлекинаде". Айзек пускается в спор со своим дядей, а вернее, с целой системой взглядов, с традицией, заложником которой и сам является.

"— Они выстоят. Они лучше нас. Сильнее нас. Их пороки скопированы, собезьянничаны с белых или привиты белыми и рабством: безалаберность, нетрезвость, уклонение от работы — не лень, а уклонение от того, что заставляет делать белый не для благоденствия рабов и не для облегчения их жизни, а для собственного обогащения...

и Маккаслин:

— Что ж, продолжай перечень... Спать с кем попало. Небужданность, неуравновешенность. Неспособность различать между своим и чужим...

и он:

— Как же различать, если в течение двух сотен лет для них вовсе не существовало своего?

и Маккаслин:

— Ладно. Продолжай. А их добродетели...

и он:

— Да. Исконны, никем не привиты. Выносливость...

— Выносливы и мулы.

и он:

— ...сострадание, терпимость, и терпение, и верность, и любовь к детям...

и Маккаслин:

— Чадолюбивы и собаки.

и он:

— ...безразлично, своим или чужим детям, черным или белым. И более того: не только не привиты белыми эти добродетели, но и не переняты, вопреки белым. Ибо врожденные, достались от свободных праотцов, свободных задолго до нас, да мы-то никогда и не были свободны”.

Но и теперь круг не замкнулся.

”Да мы-то никогда и не были свободны”, — говорит Айзек. Почему? Ясно: тяготеет проклятие рабовладения. Однако это не единственное проклятие. Раса обрекла себя на несвободу еще и потому, что присвоила, захватила в собственность то, что собственностью быть не может, — землю. Эта мысль тяжело, медленно растет в сознании героя, она, как мы видели, догадкой мелькала и прежде, а теперь оформляется в непреложное знание. Путь к нему не показан, остался в том пропущенном пятилетии, что разделяет смерть Сэма Фэзерса и словесную битву двух Маккаслинов в отцовской лавке. И лишь по отшлифованной четкости формулировок можно догадаться, сколь насыщено протекала жизнь духа, какой бесповоротный перелом произошел. Айзек, единственный прямой потомок по мужской линии, отказывается от наследственного владения; впрочем, не отказывается даже, ибо, ”чтоб отказаться, надо прежде владеть, а земля и не была моей. И никогда отцовской не была и дядиной, и завещать они ее мне не могли, потому что и дедовой не была она, и завещать им во владение и мне на отречение дед не мог, потому что земля и старому Иккемотубе не принадлежала, и продать он ее не мог ни во владенье, ни на отречение. Потому что и пращурам его индейским никогда она не принадлежала так, чтобы пойти через Иккемотубе на продажу деду или кому другому, ибо в ту минуту, когда Иккемотубе обна-

ружил, уразумел, что можно продать ее за деньги, тут же земля вовеки, изначально перестала быть его владением из рода в род, и купивший ее человек не купил ничего”.

Давно, больше десяти лет назад, Фолкнер написал рассказ “Справедливость”. Там впервые прозвучали эти индейские имена, впервые поведало о том, как заселялись пустынные прежде места, которые потом станут Йокнапатофой. Было так: в 1820 году в леса северной части Миссисипи пришел вождь, за которым закрепилась черная слава отравителя, — Иккемотубе, чье имя было переделано на французский манер, впрочем, ошибочно, — Du Homme (надо — L’Homme), и насилием, обманом, убийством установил свою власть в этих краях. Все это мы узнаем от Квентина Компсона, но он лишь пересказывает слова Сэма Фэзерса, услышанные по пути домой “в странных, почему-то зловещих сумерках”. И когда дед спрашивает притихшего мальчика, о чем все-таки шла речь, тот и ответить не может: “Мне было тогда двенадцать лет, и надо было еще долго ждать, пока я преодолю это марево сумерек. Я уже тогда знал, что когда-нибудь все пойму, но к тому времени Сэма в живых не будет”.

Так оно и произошло. Раскрылось (но уже не Квентину, а молодому Маккаслину) не понятное тогда значение имени вождя — в английском произношении оно звучит как Дуум — “Рок”, “Проклятье”, и наступила пора расплаты. Айзек готов принять на себя бремя вины предков. Только смиренности ему мало. Он предпринимает отчаянную попытку очиститься, а значит, верится, очистить, освободить тех, кто придет вслед. Первый убитый олень означал формальное посвящение. Конфирмация духа состоялась лишь теперь. Подобно тому как Баярд Сарторис в “Непобежденных” избавляет общину от рока насилия и мести, Айзек Маккаслин снимает с нее проклятье рабства и землевладения. “Медведь”, говорил Фолкнер в Нагано, “стал для меня универсальной историей человека, который, совершенствуясь, превзошел своего отца, надеясь, что его сын в свою очередь пойдет еще дальше; а помогли ему отстоять свою мечту справедливость, выносливость и сострадание...”

Однако тут же автор словно опровергает себя или, скажем, поправляет. Вот фрагмент из беседы с Синтией Гренье, которая состоялась через несколько месяцев после турне по Японии. На вопрос о любимом герое Фолкнер предсказуемо ответил: Дилси — и сразу спросил сам: а ваш?

Гренье (вздрагивает). Айзек Маккаслин из “Медведя”.

Фолкнер (улыбнувшись, быстро и прямо). Почему?

Гренье. Потому что он получил крещение в лесу, потому что отказался от собственности.

Фолкнер. А вы считаете, это правильно — отказаться от наследства?

Гренье. Да, в его случае. Он хотел отказаться от запятнанного наследства. А вы не считаете, что он поступил правильно?

Фолкнер. Видите ли, мне кажется, что человек должен быть способен на нечто большее, чем просто отречение. Ему следовало бы быть более деятельным, вместо того чтобы сторониться людей.

Тут нет противоречия, тут — неоднородность самого героя, о ней автор, в сущности, и говорит. Айзеку достало личного мужества и милосердия разорвать порочный круг — в этом величие и моральная сила. И все же впрямь не хватает борцовской воли, он слишком наивно, отчасти самоутешительно полагает, будто достаточно отойти в сторону, не умножать своим собственным поведением грехов истории, — и она исправится: "Пусть именно мой народ принес проклятие на здешнюю землю, но потому-то, возможно, как раз его потомки смогут — не противостоять проклятью, не бороться с ним — но, может, просто дотерпеть, дотянуть до той поры, когда оно будет снято".

Фолкнер не случайно заговорил о моральном императиве действия. Роман писался и заканчивался уже после опустошительной атаки японской авиации на Пирл-Харбор, война и на этот раз не миновала Америку. Проблемы добра и зла, преступления и искупления, насилия и мира, улучшения человеческой природы — все то, что неотступно преследовало писателя в любые времена, вновь обрело практическую остроту, потребовало неотложного решения. Из письма Роберту Хаасу, помеченного 21 января 1942 года, видно, сколь тесно сомкнулись в сознании писателя книга, посвященная далекой истории, и события, происходящие здесь и сейчас: "Вот посвящение к роману "Сойди, Моисей". На этот раз мир катится в тартарары, верно? Мне бы хотелось стать диктатором. Тогда бы я взял всех этих конгрессменов, которые отказываются давать деньги на войну, да послал бы их на Филиппины. Через год не осталось бы в живых ни одного лейтенанта. Я организовал у себя в округе противовоздушные посты наблюдения, отвечаю также в местной гражданской обороне за авиацию и связь. Но этого мало. Есть возможность стать гражданским инструктором летного дела. Если устроюсь с делами, возьмусь за это". Два месяца спустя Фолкнер пишет тому же Хаасу: "Похоже, "Моисей" получился. Я еще раз просмотрел книгу, и мне кажется, что все в порядке. Но сейчас плохое время для книгоиздания — война... Скоро предстану перед медицинской комиссией, а потом отправлюсь в Вашингтон, в Бюро авионавтики. Меня ждет лейтенантское звание с окладом 3200 долларов в год, надеюсь, дадут и пилотские шевроны. Конторская работа не по мне, но, наверное, лучше сначала получить назначение, а уж потом попробовать приблизиться к тем местам, где стреляют. Что я и намерен сделать".

Фолкнер действительно в это время мало писал и еще меньше публиковал: после "Моисея" (дата издания — 11 мая 1942 года) и до 1949 года в печати появилось лишь три небольших рассказа. Это, как и можно было ожидать, вызвало очередной домашний финансовый кризис. Пришлось пойти обычным путем — в восьмой раз Фолкнер подписал контракт с Голливудом, причем на сей раз на грабительских условиях — ему платили вдвое меньше, чем десять лет назад, когда он был новичком. Но и тут не работалось, хотя среди сценарного мусора попалась значительная вещь: "Иметь и не иметь"; кто-то уже сделал первый вариант сценария, получилось скверно, Фолкнер взялся довести дело до конца.

Но на сей раз больше, чем поденщина, Фолкнера угнетало другое.

Вот еще одно письмо этого времени — в продолжение прежних.

"Война — плохое время для писания, — и вот почему. Пещерные инстинкты, которые человек, как ему показалось, вытеснил и тем самым облагородился, — вылезли наружу, нашли место, заняли, по существу, все пространство — и в жизни, и в литературе. Что-то должно уступить дорогу; пусть это будет литература, искусство, так случалось раньше, будет случаться и впредь. Только жаль, что мне приходится жить в такое время. Я еще слишком молод, чтобы не волновала меня старая, но еще соблазнительная проститутка — военный горн, но уже слишком стар, чтобы откликнуться на его звук, и соответственно слишком стар, чтобы писать, проводить оставшийся мне срок в ожидании труб и вспышек славы, заслуживающих описания".

Очень характерное для Фолкнера состояние духа. Что делать? В сорок шесть лет уже не повоюешь, и, конечно, все фронтовые прожекты не осуществились. Он, правда, утверждал в одном из писем, что просил сенатора от своего штата поддержать ходатайство о зачислении в военно-воздушные силы; но это скорее всего выдумка: никаких следов в архивах не сохранилось.

В 1942 году Фолкнер писал из Голливуда своему пасынку Малкольму Франклину: "Я думаю, ты прав, собираясь на военную службу. Они, конечно, и так бы тебя призвали, но не в этом дело. Ты больше пригоден к солдатской службе, чем думаешь, даже если особой склонности к ней не питаешь. Да и не будет у тебя ее никогда, ибо, чтобы стать хорошим солдатом, нужно не только уметь, но и хотеть подчиняться: нужно иметь готовность компенсировать провалы логики в поведении тех, кто заставляет тебя отказаться от внутренней независимости. И еще я боюсь, что та же самая старая гниль поднимается из этой войны, как поднималась она из прежних. Возьми хоть речь Черчилля о том, что он не хочет председательствовать при разделе Британской империи. И все-таки это самое значительное событие,

которое выпало тебе в жизни. Все твои сверстники пройдут через войну, и ты будешь раскаиваться, если не окажешься среди них. Во всем этом есть что-то от духа и плоти старых пещерных времен. Есть, есть, и странно, как это люди, даже самые образованные, ищут этого публичного свидетельства своей мужественности: своей отваги и способности выдюжить, своей готовности пожертвовать жизнью за землю предков. Я не хочу идти. Ни один человек в своем уме не любит войну. Но когда смогу — пойду, может, для того хотя бы, чтоб доказать себе, что я, как и другие, способен (конечно, учитывая физические ограничения, налагаемые возрастом) защитить ту жизнь, которую выбрал я или мои близкие”.

Хемингуэй, пожалуй, счел бы это рассуждение защитой позиций при помощи пишущей машинки и уж, конечно, никогда бы не стал ссылаться на возраст. Ветеран первой мировой, участник Гражданской войны в Испании, он — фолкнеровский сверстник — пошел и на эту войну и заслужил боевую — не журналистскую — награду.

Что на это сказать? Да ничего говорить и не надо, разве что повторить: Фолкнер — не Хемингуэй. Это не значит, что он не уважал чужой храбрости или считал, что писателю она не нужна. Как раз на этой почве у него с Хемингуэем произошла неприятная история, и, хоть после она разрешилась, осадок остался. В 1947 году Фолкнер с неохотой, но все-таки согласился выступить перед студентами Миссисипского университета. Через некоторое время в "Нью-Йорк хералд трибюн" появился отчет об этой встрече; цитировались, в частности, слова Фолкнера, что Хемингуэю недостает мужества. Тот, естественно, возмутился, даже сел за письмо, но потом передумал и попросил ответить своего приятеля, генерала Лэнэма, которому приходилось видеть его, Хемингуэя, под огнем. Генерал написал Фолкнеру, и адресат тут же откликнулся, объяснив, что он знает, как Хемингуэй вел себя на трех войнах, что речь шла лишь о *писательском* мужестве. "Я сказал, что все мы потерпели поражение (в том смысле, что никто из нас не поднялся до уровня Диккенса, Достоевского, Бальзака, Теккерея и других). Что поражение Томаса Вулфа было лучшим, потому что он обладал наивысшим мужеством: он рисковал заслужить упрек в дурновкусии, неловкости, сентиментальности, скучности: победа или поражение, и плевать на все. Что Дос Пассос идет вслед за ним, ибо он жертвовал частью своего мужества ради стиля. Что Хемингуэй идет еще дальше, ибо у него не хватило мужества превозмочь себя, не хватило мужества наплевать на дурновкусии, длинноты, скучность и т.д." Копию этого письма Фолкнер отправил Хемингуэю, приложив следующую записку: "Дорогой Хемингуэй, сожалею об этой проклятой дурацкой истории. Я просто хотел заработать 250 долларов,

беседовал со студентами, не рассчитывая на публикацию, иначе потребовал бы, чтобы мне показали текст. Я всегда считал, что все беды человека от языка его, и, пожалуй, мне лучше помолчать. Может, это будет последним уроком. Надеюсь, Вам на все это наплевать. Если же нет, примите, пожалуйста, нижайшие извинения от искренне Вашего Фолкнера”.

Эта переписка тоже кое-что проясняет или, точнее бы сказать, подтверждает. Фолкнер не был и не стал военным писателем. В годы второй мировой войны он написал лишь одно стихотворение на военную тему — ”Опытный ас” — нечто вроде поэтического отклика на газетную корреспонденцию, где рассказывалось о том, как летчик выбросился из горящей машины в море и продержался в спасательном жилете три недели.

А вообще-то все эти годы Фолкнер, как мы уже говорили, хранил почти полное литературное молчание. Но отсюда не следует, что они, эти трагические для человечества годы, были для него бесплодными в духовном смысле. И отсюда не следует, что война вообще прошла мимо него как художника. Просто, как и прежде, она воспринята была как событие, которое решительно обостряет конфликты, присушие и мирному времени.

В одном из произведений, замысел которого возник как раз в пору военного лихолетья, это нерассекаемое единство человеческой истории отразилось непосредственно. Но разговор о нем — о романе ”Притча” — удобнее немного отложить и сразу обратиться к другой книге. Во-первых, она тоже была задумана в сороковые. Во-вторых, и в ней, вовсе с войною не связанной, опыт пережитого отразился — как прежде, в ”Авессаломе”. Литература, искусство все же не уступили. В-третьих, наконец, ею, в известном смысле, завершается цикл, начатый ”Непобежденными”.

Еще в апреле 1940 года Фолкнер обмолвился в письме к Хаасу: ”Придумал криминальную историю с погоней и убийствами, которая должна иметь успех (они всегда имеют успех), но не рискую пожертвовать полугодом, чтобы написать ее, у меня просто нет этих шести месяцев”. К июлю того же года замысел оброс некоторыми подробностями: ”Загадочная история, необычность которой состоит в том, что в центре ее — негр, заключенный в тюрьму за убийство; столкнувшись с угрозой линчевания, он берет на себя функции собственного адвоката”. Тут же Фолкнер добавляет, что задуманный сюжет — лишь часть большой книги, наподобие ”Непобежденных”, которая составит из пяти уже опубликованных и двух пока ненаписанных рассказов.

Потом наступает длительный перерыв, Фолкнер занят другой работой, которая продвигается, как никогда, мучительно. Лишь 1 февраля 1948 года он сообщает в издательство: ”Две недели назад отложил большую рукопись, и сейчас у меня написано 60

из примерно 120 страниц небольшого романа, действие которого происходит в моем вымышленном Джефферсоне. Сюжет — криминальный; тема — взаимоотношения белых и черных, а идея состоит в том, что не Север, и не правительство, и никто другой, а только белое население Юга несет ответственность за судьбу негров. Впрочем, это рассказ о жизни, никто в нем не проповедует. Если не ошибаюсь, я уже излагал вам эту историю некоторое время назад: негр в тюрьме, его обвиняют в убийстве, он ждет, что с минуты на минуту придут белые, выволокут его на улицу, обольют бензином и подожгут; он превращается в детектива, сам разбирает дело, ибо что ему еще остается, ведь его собираются линчевать; и вот он просит знакомых куда-то сходить, на что-то посмотреть, а потом сказать, что они нашли. Через три недели все будет готово”.

И действительно, ровно через двадцать дней была поставлена точка под черновым вариантом романа; еще семь недель потребовалось на доработку — книга была написана в рекордно короткий срок, только роман “Когда я умирала” отнял меньше времени, но его, говорил автор, можно было бы сработать со связанными руками, настолько все с самого начала было ясно. Оставалось только найти название — впервые Фолкнер испытал такого рода затруднения и даже просил издателей помочь. Предлагались различные варианты: “Маскарад”, “Кабала”, “Четвертый участок”, “Образец”. В конце концов остановились на авторском предложении — “Осквернитель праха”, хотя вполне Фолкнер удовлетворен не был и искал подходящий синоним для точного и краткого выражения сюжета, который теперь, в авторском изложении, выглядит так: “Тело убитого похоронено. Когда некто выкапывает его, чтобы расследовать подробности преступления, обнаруживается, что в могиле лежит другой. А когда дело берет в свои руки закон, выясняется, что в гробу вообще никого нет”. Это, правда, не все, скорее внешний контур, ибо “в конце концов получилась детективная история, а в ней немного социологии и психологии”.

А вот что говорил Фолкнер десять лет спустя, когда роман прочно укрепился в кругу наиболее популярных книг: “В гигантском количестве издавались детективы, покупали их и мои дети, приносили домой, так что я буквально натыкался на них на каждом шагу. Тогда и я придумал сюжет для детектива: человек сидит в тюрьме в ожидании смерти и сам начинает распутывать свое дело, ибо помощи ему ждать не от кого. Потом я решил, что герой должен быть негром. Подвернулся Лукас Бичем. Вот так и сочинилась книга. Сначала я подумал было о заключенном, которому не по средствам нанять сыщика, — эдаком парне-сорвиголове, любимце женщин и выпивохе — всякий раз, когда ему нечего сказать, он пропускает стаканчик. Но как только я остановился на Бичеме, он сразу все взял

на себя, и книга далеко отклонилась от той детективной истории, которую я сначала придумал”.

Так автор, постепенно перемещаясь во времени, устроил нечто вроде рентгеновского просвечивания собственного романа. Но объективных показаний все-таки не получилось.

То есть верно, разумеется, что детектива нет, даже если брать только сюжет, то все равно нет. Интрига как таковая завязывается лишь к середине романа, когда двое подростков — белый и черный — и с ними семидесятилетняя старуха ночью, при свете фонаря, обнаруживают, что труп подменили. Но даже и эта сильно задержавшаяся завязка не придает повествованию необходимой динамики, узел ослабевает, нить провисает, наше внимание отвлекается куда-то далеко в сторону, к предметам совершенно недетективного свойства, и лишь в конце, очень бегло, интрига разъясняется. Оказывается, двое местных — братья Гаури, Кроуфорд и Винсон, взяли подряд на лесозаготовки, но один обманывает другого, сбывая дрова на сторону. Опасаясь разоблачения, Кроуфорд убивает младшего брата, разыграв сцену убийства таким образом, что подозрение падает на Лукаса Бичема. Джек Монтгомери, скупщик краденого леса, догадывается, как было дело, и в целях шантажа — а может, у него был какой-то зуб на партнера, и он решил отдать его под суд за убийство — выкапывает труп из могилы, чтобы шерифу сразу стало ясно: стреляли из другого, не Лукасова, всем в округе известного, пистолета. Ничего не получается: Кроуфорд разгадывает план, подстерегает Джека и убивает его. Тут как раз появляются доморощенные сыщики и обнаруживают подмену. Тогда, едва дождавшись, пока они уйдут, Кроуфорд вновь опустошает могилу и спешно закапывает оба трупа поблизости, в овраге.

Сейчас в моде телесериалы. Перед каждым показом, как известно, кратко излагается содержание предыдущей серии или серий. Так вот, точно в таком же телеграфном стиле Фолкнер описывает, как все произошло. К тому же история несколько отдаёт опереттой, а настоящий детектив требует серьезного, напряженного расследования, разветвленного сюжета, ложных ходов и проч. Вообще-то Фолкнер этими приемами владел, в молодости он написал вполне детективный рассказ ”Дым”, где в роли сыщика выступает тот же Гэвин Стивенс, что разъясняет последовательность событий и в ”Осквернителе праха”. Кстати, вскоре после публикации рассказа Фолкнер познакомился с Дэшиэллом Хэмметом, в прошлом сотрудником знаменитого сысканого агентства Пинкертон, а теперь признанным мастером детективной литературы. Оба надеялись поучиться друг у друга. Фолкнер, собиравшийся тогда писать ”Святилище”, — искусству построения интриги, Хэммет, мечтавший о карьере ”обычного” писателя, — мастерству психологичес-

кого анализа. Учебы, однако, не получилось, каждый остался при своем.

Словом, детективный сюжет стал лишь виньеткой — с этой точки зрения автор верно проследил рост книги от первоначального замысла к результату. Но дальше он излагает содержание слишком односторонне. Ничего такого особенного Лукас Бичем на себя не взял, во всяком случае — ничего нового. Еще в романе "Сойди, Моисей" он только тем и занимался, что доказывал — и доказал, — что цвет кожи ничего не значит, что человеческая ценность измеряется на других весах. Вот и теперь Бичем все тот же: спокойное, без всякого вызова, достоинство, презрение к общепринятым правилам поведения. Одним ударом, одним взглядом сбивает Лукас сословную спесь с юного героя романа, Чика Маллисона, переворачивает в его сознании все понятия, с которыми рождается на Юге любой белый. Лукас совершенно неподвижен, существует словно не сам по себе, а всегда лишь как раздражитель внутреннего мира других. Можно, конечно, сказать и так: "Все берет на себя", но кого, собственно, интересует камешек, породивший обвал? Захватывает сама лавина, в которой этот камешек давно потерялся.

Далее, нас уверяют: это рассказ о жизни, никто в нем не проповедует. Очень даже проповедует, морали сколько угодно, и социологии тоже не чуть-чуть. Есть, само собой, и проповедник — Гэвин Стивенс. Он рассуждает о расе, о том, что дело самих южан — освободить народ самбо, но это только пример, только аргумент в пользу стержневой идеи: "Мы единственный народ в Соединенных Штатах... который представляет собой нечто однородное... Мы защищали, в сущности, не нашу политику или наши убеждения, и даже не наш образ жизни, а просто нашу целостность... Очень немногие из нас понимают, что только из целостности и вырастает в народе или для народа нечто, имеющее длительную, непреходящую ценность, — литература, искусство, наука и тот минимум администрирования и полиции, который, собственно, и означает свободу и независимость, и самое ценное — национальный характер, что в критический момент стоит всего".

Целая лекция, даром что ли Стивенс прошел курс Гарварда и Гейдельберга. Да что там лекция. На разбитой проселочной дороге в стареньком автомобильчике излагается, ни больше ни меньше, программа, краткий свод идей, охватывающих важные явления текущего столетия. Очень хочется согласиться с адвокатом, который уже успел завоевать наши симпатии и добротой своей, и справедливостью, и независимостью суждений, и ненавязчивым юмором. Действительно, технический прогресс, коммуникации, победившие время и пространство, превращают мир, как говорят социологи, в "глобальную деревню" или в чудовищных размеров стадион, где утрачиваются

любые представления о национальной или индивидуальной особости. Все грозит безликостью, стандартом, все унифицируется — вкусы, мысли, культура, — и, кажется, впрямь единственный источник сопротивления этому неудержимому процессу, этому гнету трафаретов — почва, развитое и сознательно культивируемое чувство самобытности. Но как вспомнишь, что под призывы к национальной целостности и патриотизму творились, и не только в нашем столетии, страшные преступления, велись губительные войны, как подумаешь, что и в нынешнее просвещенное время, на рубеже третьего тысячелетия, встают новые крестonosцы веры, не обязательно и даже чаще всего не религиозной, — так возникают сомнения. И соглашаться, во всяком случае безоговорочно, уже не очень тянет. Привлекательно звучащие слова, увы, совершенно лишены диалектики — уж коль скоро автор заговорил о социологии, то и нам невозбранно использовать понятия научного ряда.

Правда, персонаж — не автор, даже если эти двое близки (а в том, что близки, сомнений никаких нет).

В Японии у Фолкнера состоялся разговор как раз по этому поводу.

Вопрос. Припоминаю, что один из героев "Осквернителя праха" говорит, что Север и Юг — это две разные нации. Верно ли это?

Ответ. Ну, следует помнить, что это точка зрения героя, и я не обязан ее разделять. Я пишу о людях, а не пытаюсь высказать собственные мнения, так что сказанное им — это сказанное им, а я вполне мог бы не согласиться. Не помню сейчас контекста высказывания, но вполне допускаю, что это его точка зрения.

Верно, идея обособленности, отравляющая сознание Гэвина Стивенса (а ведь за ним, к несчастью, миллионы, и не только в штате Миссисипи или, напротив, в штате Вермонт, на Северо-Востоке США), совершенно чужда Фолкнеру, при всей его любви к родным местам и традициям. "Пишешь ведь не о среде, просто помещаешь в определенную обстановку рассказ о людях; да, я согласен, что любое произведение искусства, любая книга создается на определенном социальном фоне, но сомневаюсь, чтобы его отражение было основной задачей художника... Романист рассказывает о людях, о человеке, вступающем в конфликт с самим собой и другими людьми".

Да, Гэвин прав: искусству нужен корень. Но это — как земля в представлении Циолковского: колыбель, в которой невозможно оставаться всю жизнь. Фолкнер эту мысль отстаивал упорно, а особенно настойчиво там и тогда, где и когда, как ему казалось, должна возникнуть дистанция отчужденности. Получив приглашение в Японию, рассказывает писатель, я поначалу с благодарностью отклонил его, ибо не видел, что может связывать хозяев и гостя: слишком разные цивилизации,

и вряд ли что получится, кроме чинной беседы. А кому она интересна? "Но я ошибся. Прием, оказанный мне здесь, убедил, что японские интеллектуалы не просто хотели встретиться с другим интеллектуалом. Они искали встречи с человеком, который говорит на языке другого интеллекта, но который сумел написать книги, отвечающие их представлению о том, чем должна быть литература, человеком, старающимся установить связь между человеком и человеком, — говорящим на языке всех, на том языке, который старше любого интеллекта, потому что это простой язык человечности — человечества, человеческих надежд и устремлений, которые придали ему, человеку, сил преодолеть и условия существования, и судьбу, и им самим порождаемые несчастья".

Из Японии Фолкнер поехал на Филиппины. Здесь он встречался с журналистами, университетской профессурой, главным образом, с писателями, которые мучились проблемой, давно решенной и японской, и даже молодой американской литературой, — как обрести лицо и язык; не затеряться в общем круге культуры. Фолкнеру были близки эти тревоги, и он много говорил о местном колорите, о среде и проч. Но кончал неизменно так: среда, а это не просто "мир, где живешь, земля, по которой ходишь, город, улица, — это традиция, воздух, которым дышишь, наследие", — так вот, среда обретает смысл и значение лишь тогда, когда писатель созидает, "ощущая ответственность перед огромностью универсальных истин, главная из каковых есть человек в конфликте с самим собой, с неизменностью своей натуры, с другими, с окружением, со средой. Тогда он действительно искренний, подлинный художник".

Словом, как человек, умеющий видеть, ценить мир и культуру в их нерассекаемой цельности, Фолкнер был выше, значительнее своего добросердечного героя. Но если бы речь зашла о расовых отношениях, автору, по совести, не удалось бы отговориться независимостью точки зрения Гэвина. Потому что это и его точка зрения, он ее много раз высказывал. И в этом смысле оставался вполне постоянен. Может быть, потому, что это не просто его позиция — за ней система, умонастроение, отстаивавшие себя с необыкновенным упорством. Разве что оттенки менялись.

Было время, характер расовых отношений, сложившихся и утвердившихся на Юге, не искал никаких иных аргументов, кроме оголенно экономических. Духовные вожди пуритан вдохновлялись идеей строительства Града на Холме, проповедовали независимость духа, утраченную в обжитом английском доме. Но колонисты, осваивавшие Виргинию, Старый Доминион, как его называли, были людьми практическими, они руководствовались не только идеями грандиозного социального эксперимента, сколько близлежащими интересами процветания.

Для этого нужна была дешевая рабочая сила, и невольничество представлялось бездонным ее источником. Не то чтобы южане были, как на подбор, свирепыми людоедами, многих смущал, а лучших так и угнетал порядок жизни, основанный на узаконенном неравенстве. Джентльмен-плантатор ни за что в жизни не сел бы за один стол, не подал бы руки работоторговцу, ставшему уже к началу XVIII века примелькавшейся фигурой на Юге. Но "дело, которым он промышлял, — пишет крупнейший американский историк и литературовед Вернон Луис Паррингтон, — почиталось неизбежным злом, порожденным экономическим укладом, и уничтожить его представлялось невозможным".

Потом, когда институт рабовладения полностью исчерпал свои экономические возможности и Гражданская война готова была вот-вот разразиться, южная идеология начала вырабатывать целую систему моральной самозащиты. Впрочем, бегло у нас об этом речь уже шла, а глубоко забираться в историю необходимости нет.

Заметим лишь, что, даже и прибегая к разного рода мистификациям, южане все-таки до конца от земли не отрывались. Хлопок есть хлопок, кукуруза есть кукуруза, это понимали всегда и все, даже люди весьма далекие от экономики и ее проблем. Вот, например, Фолкнер. Он часто повторял, что сохраняющаяся расовая дискриминация поддерживается страхом белых утратить привилегированное положение в хозяйстве: "сейчас белые, выращивая хлопок, получают на каждом фунте 30 центов прибыли; если экономическое положение черных изменится, то и прибыль белых фермеров станет меньше"; "весь трагизм отношений между черными и белыми — не расового или этнического, а экономического порядка: белые опасаются, что если неграм дать ход, то это их, белых, разорит".

Все это, конечно, так. Но Фолкнер прекрасно, гораздо лучше нас с вами, видел, знал, что чисто материальными соображениями расовую вражду не объяснишь. Чем дальше, тем очевиднее упиралась она в вопросы этики и гражданского самосознания. Разве жертвы в Гринвуде, Литл-Роке, Селме принесены были, чтобы получить несколько лишних центов на сборе урожая? разве черный поток хлынул в 1963 году в сторону Вашингтона затем только, чтобы снести барьеры экономического неравенства? и разве другая, белая, сторона устраивала суды Линча, стреляла, бросала в тюрьмы — творила насилие только потому, что под угрозой оказалось материальное благополучие?

Традиция, свод неписаных правил общения — вот что стояло на карте. Предрассудки, даже и готовые признать себя таковыми, могут оказаться сильнее любых императивов общечеловеческой морали. А экономика тогда вообще отступает в тень. Фолкнер, повторяю, слишком хорошо понимал это. И вот он

уже не о ценах и бушелях толкует: "Я утверждал и утверждаю, что южане не правы, что их позиция беспочвенна, но если мне придется столкнуться с тем же выбором, что и Роберту Ли, я его сделаю. У моего прадеда были рабы, и он знал, что это дурно. И все же он вступил в один из первых полков армии конфедератов, защищая не свою этическую позицию, но родную землю, на которую пришли завоеватели". Насчет "завоевателей" это, конечно, тоже миф, но сама его укорененность в южном сознании говорит о многом.

В начале 1956 года Алабаму, где расистские предрассудки даже по южным меркам были особенно сильны, взбудоражил слух, будто в местный университет собираются принять негритянскую девушку Оссириин Лаки. Слух подтвердился и породил обвал дискуссий, принимавших нередко крайние формы. Попечительский совет университета единодушно восстал против нарушения вековых традиций. Дело дошло до Вашингтона, и высший законодательный орган, опираясь на принятое два года назад решение о совместном обучении, обязал власти штата обеспечить претендентке ее конституционные права. Последовала новая вспышка страстей, университетский городок в Тускалозе превратился в вооруженный лагерь, были выставлены пикеты, дело грозило принять кровавый оборот. Многие в Алабаме и вообще на Юге были убеждены, что первый день учебы станет для Лаки последним днем жизни: из этого кипящего котла целой ей не выбраться. Фолкнер держался того же мнения и вообще был обеспокоен сложившейся ситуацией. Четверть века назад он избегал публичных высказываний, держал взгляды при себе, а если уступал напору журналистов, то, не в последнюю очередь, в целях явного эпатажа. Помните? — "Неграм было лучше при рабстве, потому что о них заботились". А теперь, быть может, впервые в жизни Фолкнер по собственной инициативе стал искать трибуну, с которой можно было бы быть услышанным — всей страной, а еще лучше всем миром. Завязались было переговоры с телевидением, но ничего не вышло. Тогда Фолкнер дал интервью Расселу Уоррену Хау, нью-йоркскому корреспонденту лондонской "Санди таймс". Там оно и появилось 4 марта, а через три недели было перепечатано в США. Заявив драматически, что Юг вооружается для восстания, что он опять охвачен духом 1860 года, который неизбежно разрешится новой войной и новым поражением ("я знаю людей, которые в жизни не держали в руках оружия, а сейчас они лихорадочно покупают винтовки и патроны"), Фолкнер призывает к спокойствию, выдержке, постепенности. Это прежде всего, полагает писатель, нужно самим черным, да они, если верить ему, и не торопятся: "Я знаю негров на протяжении всей своей жизни, они обрабатывают мою землю. И чувства их тоже знаю... Негр на глубоком Юге не любит быть вместе

с белыми. Он любит свою школу, свою церковь. Сегрегация вовсе не обязательно означает унижение". Ну, а если все же найдутся — среди белых, а в первую очередь, разумеется, среди черных — люди, чье достоинство, чье чувство справедливости не может примириться с историческим проклятием неравенства? На это Фолкнер отвечает так: "Нужно терпение. Сейчас время для спокойствия, но это время пройдет. Негр имеет право на равенство. Оно неизбежно, это неотвратимый результат, но мне дело представляется таким образом, что нужно принять во внимание человеческую природу, а она порой не имеет ничего общего с моральными истинами. Истина говорит одно, а факт другое. Мудрый сказал: "Давайте обратимся к факту. Давайте сперва разберемся с фактом". Противопоставлять реальному факту моральную истину — глупость".

В других случаях, как увидим, писатель такого уважения к "факту" не выказывал, наоборот, "моральную истину" всегда ставил выше. К тому же не совсем понятно, что он в данном случае понимает под "фактом". Потому интервьюер насаждает:

"В Европе позицию "медленного прогресса" критикуют на том основании, что ранимость преследуемого вызывает большее сочувствие, чем ранимость палача. Что вы скажете на это?"

Фолкнер упорно стоит на своем: "Европейские критики правы с моральной точки зрения, но внутри человека действуют импульсы посильнее морали. Человек совершает разные поступки, независимо от того, дурны они или хороши. Мы знаем, что расовая дискриминация морально дурна, что от нее воняет, что ее не должно быть, — но она есть. Как же быть? Действовать в отношении преследователя таким образом, что он — а мы знаем, что так и будет, — возьмется за оружие? Или, может, лучше пойти на компромисс, предоставить дело времени и спасти то лучшее, что сохраняется еще в этих белых?"

Как Фолкнер хотел, так и получилось, — его услышали. Интервью вызвало широкий отклик по обе стороны океана. Многие к тому времени пришлось выслушать писателю на своем веку, в чем только критики не обвиняли — в апологии жестокости, в склонности к живописанию порока, просто в литературной беспомощности. Но расистом его еще не называли. Теперь назвали. Именно это слово употребил Джеймс Болдуин, начавший тогда выдвигаться в ряд виднейших негритянских писателей. Уильям Дюбуа, прославленный литератор, ученый, общественный деятель, высказывался мягче, сильных выражений себе не позволял. Он даже предложил Фолкнеру провести публичные дебаты по вопросу о десегрегации школ и общественного транспорта в Миссисипи. Растерявшийся, по всему чувствуется, корреспондент ответил отказом: "Не думаю, что нам есть о чем спорить. Мы оба заранее согласны, что ваша позиция морально, юридически и этически справедлива. Если вам не ясно,

что мой призыв к спокойствию и терпению верен с практической точки зрения, тогда мы оба лишь потратим время в бесплодных спорах”.

С практической точки зрения! Чего, собственно, Фолкнер ожидал — аплодисментов? Или хотя бы понимания? Но как можно понять человека, который всегда отстаивал высшие интересы нравственности и чести, милосердия и добра, а теперь утверждает, что есть вещи и поважнее моральных истин, например прагматика, или неотчуждаемое право южан самим решать свои домашние проблемы. Хороши домашние проблемы — свобода, независимость.

Правда, за общими рассуждениями Фолкнер ни на момент не упускает из виду человека: ”Если эта девушка вернется в Тускалозу, она погибнет”. Не это ли имеет он в виду, говоря, что ”факты” дороже ”истин”? Но ведь не просто об одной судьбе идет речь. Интервьюер последовал вроде за Фолкнером на почву конкретной реальности и предложил ему такой вопрос: ”Негритянская община Монтгомери, столицы Алабамы, бойкотирует с 5 декабря городской транспорт. Как вы относитесь к пассивному сопротивлению в этом роде?” Что можно ответить? ”Да, это имеет смысл”. Или: ”Нет, никакого толка от этого не будет”. Фолкнер вроде так и начал: ”Да...” — однако тут же последовало обескураживающее, сногшибательное ”но”. Собственно, Фолкнер вообще ушел от вопроса и заговорил, на беду себе, о том, о чем не спрашивали: ”Я не приемлю насильственной интеграции, точно так же, как не приемлю насильственной сегрегации. Если придется выбирать между правительством Соединенных Штатов и штатом Миссисипи, я выберу Миссисипи. Сейчас мои попытки как раз к тому и сводятся, чтобы избежать необходимости такого выбора. Если есть средний путь — прекрасно, я стану на него. Но если дело дойдет до войны, я стану на сторону Миссисипи против Соединенных Штатов, даже если это будет означать, что надо выйти на улицу и стрелять в негров”.

На Фолкнера обрушился поток возмущенных писем, репутация писателя затрещала по всем швам.

Неужели он и впрямь произнес эти слова, достойные разве что ослепленного патриота времен Гражданской войны? Отдавал ли он себе отчет в том, что говорит? Или это было мгновенное помрачение? Во всяком случае, через несколько дней Фолкнер опомнился и послал в редакцию ”Репортера” письмо, из которого следовало, что ему приписали то, чего он не говорил: ”Если бы мне удалось посмотреть текст интервью, перед тем как оно пошло в печать, не было бы тех ложных утверждений, которые появились от моего имени. Таких утверждений не выдвинет ни один здравомыслящий человек, да и никто, полагаю, в здравом уме им и не поверит”. Но тут было задето

профессиональное достоинство журналиста. Рассел Хау немедленно откликнулся: "Все утверждения мистера Фолкнера были дословно расшифрованы по стенографической записи беседы, которую я вел. Если замечания, отличающиеся особенно диксикратическим духом, неверно выражают его мысль, я, как почитатель таланта мистера Фолкнера, рад услышать это. Но я обнаружил лишь то, что он сказал".

Сейчас уже не выяснишь, на чьей стороне правда, — свидетелей не было, а магнитофоны еще не вошли в обиход. Но две вещи более или менее ясны. Во-первых, Фолкнер, если и произнес приписываемые ему слова, действительно сожалел о них. Опубликовав опровержение в "Репортере", он тут же, не колеблясь, согласился прокомментировать злосчастное интервью на страницах журнала "Эбони", издания, которое в основном читали черные. Здесь он вновь утверждал, что его неправильно поняли. Во-вторых, собирая фолкнеровские высказывания по расовой проблеме воедино, видишь, что экстремистом он, конечно, не был. Скорее, как у нас бы сказали, — постепеновец. Ответ редактору "Эбони" Фолкнер сопроводил "Письмом к лидерам негритянской расы", которое вскоре было опубликовано на страницах того же журнала. Автор "Письма" призывал следовать путем Ганди. Терпение, ненасилие, спокойствие, достоинство — такие лозунги следует начертать на знаменах борьбы за гражданские права. Ее энтузиастам и руководителям следовало бы, советует Фолкнер, повторять: "Мы должны научиться быть достойными равенства, так чтобы, получив его, можно было его сохранить и удержать. Мы должны научиться ответственности, которую налагает равенство". Эту идею Фолкнер проводил все время с необыкновенной последовательностью, отыскивая все новые аргументы. В дни, когда напряжение, связанное с делом Оссирина Лаки, достигло критической точки, он писал одному из профессоров Алабамского университета: "Сегрегация существует, нравится это нам или нет. У нас нет больше выбора между сегрегацией и несегрегацией. Вопрос только в том, какими средствами действовать. То есть будет ли сегрегация отменена насильственно, извне, несмотря на все наши усилия; или же она будет отменена согласно свободному выбору, нами самими, южанами, теми, кто готов принять на свои плечи бремя, не ожидая, пока оно будет навязано.

Я голосую за то, чтобы действовать самостоятельно, хотя бы потому, что, давая негру шанс на равенство, которым он сможет распорядиться, мы остаемся наверху; он будет обязан нам благодарностью; но если его равенство будет навязано нам законом, насильственно внедрено извне, наверху будет он — как победитель, сокрушивший оппозицию. А нет тирана более безжалостного, чем тот, кто только вчера был униженным, был рабом".

С моральной точки зрения все это, очень мягко выражаясь, звучит сомнительно. Положим, тут нет воинственности потенциального линчевателя, но клановый, расовый эгоизм кричит во всю мочь. Чувство исторической справедливости должно было, кажется, подсказать писателю другие слова, да и позицию — тоже другую; но нет, предрассудки воспитания, среды удерживают мертвой хваткой. Три года спустя Фолкнер получил письмо от Пола Поларда, активиста Национальной ассоциации в защиту прав цветного населения; автор, некогда бывший с женой у Фолкнеров в услужении, просил поддержать организацию материально. Последовал развернутый ответ, некоторые мотивы которого заставляют думать, что Фолкнер говорил-таки о готовности взять в руки винтовку, во всяком случае, мог сказать это.

”Дорогой Поллард, — писал он, — миссис Фолкнер и я были рады получить вашу с Элизабет весточку и хотели бы возобновить старую дружбу.

Я не могу выслать деньги, о которых вы просите. Попытаюсь объяснить почему. В прошлом мне приходилось, частным образом, оказывать кое-какие услуги вашему комитету, потому что мне казалось, что это единственная организация, которая давала вашему народу хоть какую-то надежду. Но в последнее время она, на мой взгляд, начала совершать ошибки. Может, она делает это сознательно, может, ненарочно, но во всяком случае она присоединяется и приветствует акции, которые наносят вашему народу ущерб, ибо возникает положение, при котором белые, ненавидящие и глубоко переживающие те несправедливости, что заставляют ваш народ страдать, окажутся перед выбором: либо защищать своих, либо драться со своими, и тогда им, даже тем из них, кого ваши считают лучшими среди моих, придется стать на сторону своего народа.

Я согласен с вашими двумя великими представителями, Букером Вашингтоном и доктором Карвером. Любая социальная справедливость и равенство, дарованные вашему народу одним лишь законом и полицией, исчезнут, как только полиция будет отозвана, пусть даже отдельные члены вашей общины заслужили право на свободу. Мне думается, что люди вашей расы должны заслужить это право, право на свободу и равенство, которых они взыскуют и которыми должны обладать, выработав в себе чувство ответственности за бремя, каковым они являются. Так, как об этом сказал доктор Карвер: ”Мы должны заставить белых испытывать в нас нужду, хотеть, чтобы мы были им равны”.

Мне кажется, ваша организация не способствует этому. Какое-то время назад я отложил известную сумму, которую расходовал и буду расходовать на то, чтобы дать людям вашей расы образование, научить их *завоевывать* право на равенство

и на то, чтобы убедить белых, что ему, вашему народу, достанет ответственности удержать свободу. Как сказал доктор Карвер, надо *заставить, убедить* белых *захотеть* равенства, а не просто принять его, потому что оно насаждается штыками полиции — и будет отброшено, как только штык примкнут к винтовке.

Мне кажется, суть состоит в следующем: чтобы люди вашей расы получили право на равенство и справедливость как живые участники нашей культуры, большинству из них придется полностью переменить свой нынешний образ поведения. Они в меньшинстве и потому должны вести себя лучше, чем белые. Они должны быть *более* ответственны, более честны, более нравственны, более трудолюбивы и образованны. Они сами, а не закон должны убедить белых сказать: "Добро пожаловать, будьте нам роднею". Если негр не сделает этого путем самовоспитания и укрепления в себе чувства ответственности, нравственного совершенствования, напряженность между нашими двумя расами будет только усиливаться.

Ваш искренний друг Уильям Фолкнер".

Теперь он высказался до конца. Последовательность, неуклончивость позиции делают честь. Но ни славы, ни душевного покоя участие в делах, которые волновали и Юг, и всю страну, писателю не принесло. Правовверные южане, не стесняясь порой в выражениях, обвиняли Фолкнера в антипатриотизме — им казалась кощунственной сама мысль о равенстве, какими бы там путями к нему ни идти. Когда Фолкнер печатно выступил против смертной казни негру, обвиненному в изнасиловании белой, окружной прокурор заявил — тоже печатно, — что писатель "либо дал волю своему богатому воображению, либо вступил в союз с коммунистами". А радикалы и даже просто либерально настроенные сограждане били с другой стороны: расист.

На перекрестке таких суждений оказался, едва появившись на свет, роман "Осквернитель праха" — пора нам к нему вернуться. Авторитетный нью-йоркский критик Макссуэлл Гайсмар заявил, что книга написана рукою южного шовиниста. А земляки писателя встретили "социологию" романа в штыки.

Оксфордская "Игл" получила (и обнародовала) немало писем, авторы которых возмутились антипатриотической позицией автора книги. И уж вовсе взрыв страстей вызывало известие, что "Метро-Голдвин-Майер", купившая права на экранизацию, собирается снимать фильм по "Осквернителю праха" в окрестностях Оксфорда. Когда один из ведущих в то время режиссеров студии Кларенс Браун приехал сюда со своей группой искать натуру, его встретили с открытым недоброжелательством: не нужны нам здесь всякие пришельцы, собирающиеся рассказывать о том, как мы линчуем негров. Браун был несколько обескуражен, а оправившись, попытался успокоить публику. В интервью местному журналисту он сказал:

”Мы постараемся снять фильм так, чтобы он стал красноречивым выражением подлинного южного взгляда на расовые отношения и расовые проблемы”. Протесты, однако, продолжались, и тогда редактор газеты назвал вещи своими именами: Голливуд — это большие деньги, а деньги нашему городу не мешают. Такое трезвомыслие несколько притушило эмоции; впрочем, наиболее принципиальные оппоненты остались при своем: выгода выгодой, реклама рекламой, а честь знамени превыше всего.

Съемки все же начались. На этот раз Фолкнер, чего раньше не бывало никогда, энергично включился в работу. Ему понравился Хуан Эрнандес, актер-пуэрториканец, выбранный на роль Лукаса Бичема, и он терпеливо учил его акценту, с каким говорят негры в этой части Юга. А еще больше понравился режиссер и режиссерский сценарий. ”Браун — один из лучших режиссеров, с кем мне приходилось работать, — пишет Фолкнер Беннету Серфу, своему редактору из издательства ”Рэндом Хаус”. — Он начал с того, что попросил меня прочитать сценарий и сказать, какие требуются изменения; уверен, что это не просто из вежливости. Но там нечего было менять. Я, впрочем, внес небольшие поправки в тюремную сцену, переписал эпизод в кухне шофера, когда они нарезают мясо, но это и все”. Чтобы создать праздничную атмосферу, Фолкнер даже, при всей своей нелюбви к шумным сборищам, устроил домашний прием. При этом он совершил, увы, вполне сознательно, огромную бестактность. С присутствием заезжего цветного его гости, скрепя сердце, еще как-нибудь примирились бы, но если приглашать Эрнандеса, то надо приглашать и негритянскую семью, у которой он в Оксфорде остановился. А такого нарушения традиций никто бы не потерпел. Так и прошел прием без ведущего актера.

Через несколько месяцев состоялась премьера. Очевидец так описывает ее: ”Воскресным вечером 9 октября светло-голубой луч от лампы в восемь миллионов свечей прорезал небо над площадью. Три другие лампы, поменьше, образовали световую дугу над зданием суда, и еще с десятков осветил фронтоны свежевыкрашенного нового здания кинотеатра... С тех пор как янки сожгли город, такого всеобщего возбуждения здесь не было. Оркестр Миссисипского университета играл мелодию за мелодией, и вот по радио начали объявлять поименно о прибытии знатных гостей”. Но начало представления задерживалось. В то самое время, когда местные знаменитости занимали места в зале, герой дня препирался с близкими, отказываясь участвовать в церемонии. Только появление тетки, не привыкшей, чтобы ей перечили, положило конец спору. Ворча и морщась, Фолкнер надел визитку и направился в театр. Не зря, не из упрямства он сопротивлялся.

Ему ли, старому голливудскому волку, не знать, что сценарий — это одно, а фильм — другое? А ведь увлекся, решил, что раз на бумаге все получается как надо, то и фильм будет хорошим. Самообман продолжался до того самого момента, когда Фолкнер побывал в Мемфисе на просмотре. Он, как водится, проявил лояльность, сказал интервьюеру, что фильм отличный, что он гордится так, как если бы снял его сам, и т.д. Правда, оговорился на всякий случай, что язык кино не следует смешивать с языком литературы.

Но дело все-таки было не в трудностях перевода. Фильм, если воспринимать его вне литературной основы, действительно получился удачным, так что, может, Фолкнер не слишком лукавил, рассыпаясь в похвалах. Ну, а если все же сравнить "Осквернителя праха", каким он получился на экране, и "Осквернителя праха" в оригинале, то сразу будет заметно, что детектив остался, более того — усилился, а социология, не говоря уже о психологии, почти исчезла. Так оно, наверное, и должно было быть. Дело в том, что главным героем фильма, человеком, и впрямь все на себя берущим, стал Лукас Бичем, прекрасная актерская игра лишний раз это подчеркивала. И быть может, глядя на экран, Фолкнер — по контрасту — лучше понял, о чем же и о ком все-таки написан роман. Во всяком случае, уже после того, как фильм был закончен, пошел в прокат, завоевал шумную популярность, Фолкнер сказал, что на самом-то деле "Осквернитель праха" — это "неплохое исследование на тему о том, как шестнадцатилетний подросток за одну ночь вырастает в мужчину". Вот это точно. Чик Маллисон уже мелькал на дорогах Йокнапатофы — в рассказах "Монах", "Завтра", "Ошибка в опыте". Но именно мелькал, один из многих, в лучшем случае — наблюдатель детективных разысканий Гэвина Стивенса. Теперь он выходит в центр и оказывается в том же положении, в каком раньше были Баярд Сарторис и Айк Маккаслин (вообще эта тройца гробокопателей: Чик, его чернокожий приятель Алек Сандер, престарелая мисс Хэбершем — точье-в-точье напоминает скитальцев из "Непобежденных": Баярд — Ринго — Роза Миллард). Есть, впрочем, и куда более отдаленный предшественник — Гек Финн. Не особенно высоко ставя Марка Твена как мастера ("слишком расплывчат, его книги — неоформленная масса материала"), Фолкнер в то же время говорил, что из "Гекльберри Финна" вышла вся новейшая американская литература.

Как и все, по существу, фолкнеровские герои, Чик родился уже взрослым, то есть человеком, у которого есть память и опыт — история. Из малейшего дуновения воздуха, выбоины на асфальте, звука имени складывается в его сознании четкая картина. Стоило кому-то произнести: "Лукас", как мальчик сразу понял, хоть и не знал его лично, кто это, а затем "вспомнил

все остальное из этой истории, представляющей собой кусок или часть летописи здешнего края". И стоит ему пройти мимо городской тюрьмы, как уже не часть, а вся история общины встает перед ним, "ибо не только загадочные, всеми забытые инициалы, слова и даже целые фразы, вопли возмущения и обвинения, нацарапанные на стенах, но самые кирпичи хранят не осадок, но сгусток — уцелевший, нетронутый, действенный, неистребимый сгусток страданий, и позора, и терзаний, о которых надрывались и разрывались сердца, давно обратившиеся в неприметный прах".

Такая память — дар и благо: ребенку не надо учиться ходить, как всем другим детям, он не открывает мир, не тычется слепо — приходит в него по-хозяйски, ему не нужна даже направляющая рука, не нужны подсказки, советы, остережения. "Дядя знал", "дядя рассказывал" — Чик будто бы передает слова и знание старшего, но это чистая условность, он сам все знает и рассказывает нам — людям со стороны.

Однако же еще в большей степени такая память — проклятие и бремя, невыносимая нагрузка на душу. Потому что ее приходится не просто принимать с благодарностью, но — преодолевать. На долю героя выпадает испытание, и от того, выдержит он или нет, зависит не только его, Чика Маллисона, но и целой общины будущее. Со времен Марка Твена прошли десятилетия, над миром пронесли смерчи, о каких относительно спокойный XIX век и не подозревал, захолустный американский Юг они тоже не миновали. Потому фолкнеровским мальчикам не поиграть в те игры, не испытать такого покоя, в какой погружен их земляк и сверстник Гек Финн. Тут гибель всерьез, тут за окнами дома не плавная Миссисипи течет — "огромная лавина времени ревела, не приближаясь к полночи, а волоча ее за собой, не затем, чтобы швырнуть полночь в крушение, но чтобы изрыгнуть на них останки крушения полночи, одним хладнокровным, заслоняющим небо зевком".

Соответственно и сроки сдвигаются: мужчинами становятся в одночасье. Даже сравнительно с "Непобежденными", с "Моисеем" время драматически сжато, и если в тех книгах мы видели результат скрытой, растянувшейся на годы работы души, то здесь она протекает на глазах, стремительно.

Три порога приходится преодолеть Чикку Маллисону. Вся эта история началась раньше, чем начался сюжет ("Это было в то воскресенье, ровно в полдень шериф подъехал к тюрьме с Лукасом Бичемом..."). Она началась четыре года назад, когда унаследованный, упорядоченный мир сильно накренился: Лукас Бичем переступил, сам того не заметив (и тем это для мальчика ужаснее), черту, отделяющую черных от белых. Он помог Чикку выбраться из ручья, куда тот ненароком свалился, охотясь на зайцев, высушил, накормил, обогрел — и плату принять

отказался. Чик опозорен — не просто лично уязвлен, он чувствует, что унизил "не только свое мужское "я", но и всю свою расу". С этого момента жизнь превратилась в мучительное ожидание и поиски реванша. Совершенно заурядные события, поступки исполняются рокового, providенциального смысла. Чик посылает Лукасовой жене рождественский подарок и вздыхает облегченно: теперь я свободен. Но в ответ приходит ве дерко свежей патоки, и все начинается сначала. Проходя по городской площади, Лукас не замечает его (а болтался-то там Чик затем лишь, чтобы попасться на глаза), и это новое оскорбление, потому что невозможно поверить, будто негр не заметил белого, хотя бы у этого негра и случилось большое горе — жена умерла. Да затем, собственно, и бросился Чик в свое отчаянно-рискованное ночное приключение с раскопкой могил: он спасает Лукаса от веревки и костра, но еще больше облегчает собственную душу.

То есть мальчику так кажется, или, может быть, он действительно верит, что главное — расквитаться за пережитое унижение. Но на самом деле он уже споткнулся, незаметно, неосознанно пока, о другой порог. Теперь он лицом к лицу с собственной расой. На пути к тюрьме им с дядей встретился джефферсонский лавочник, они перекинулись парой слов, земляк посетовал, что жена занемогла и нет времени поглазеть на камеру, куда поместили негра и откуда понаехавшая в городок родня убитого наверняка его вытащит. Но если вдруг будет в нем нужда, стоит только окликнуть.

"Вот видишь? — сказал дядя. — Он ничего не имеет против, как он выразился, черномазых. Спроси его, и он тебе наверняка скажет, что он любит их больше некоторых известных ему белых, и сам он этому верит. Они, по всей вероятности, частенько обсчитывают его, недодадут цент-другой и тащат, наверное, какие-нибудь пустяки, по мелочам... он, вероятно, и сам отдает им даром какие-нибудь там кости, мясо с душиком, которое он по недосмотру принял от мясника, завалявшиеся карамельки. Все, что он требует от них, — это чтобы они вели себя, как черномазые. Вот так именно и поступил Лукас: пришел в ярость и застрелил белого человека; и, наверное, мистер Лилли считает, что все негры хотели бы сделать то же, а теперь белые возьмут и сожгут его, все правильно, как полагается, и он твердо убежден, что и сам Лукас хотел бы, чтобы с ним поступили именно так, как подобает белым; и те, и другие поступают неуклонно по правилам: негр — как положено негру, а белые — как полагается белым, и после того, как каждая сторона утолила свою ярость, никто не в обиде... и сказать правду, мистер Лилли, наверное, даже одним из первых предложит дать деньги на похороны Лукаса и помочь вдове и детям, если бы они у него были".

Мальчик промолчал, ничего не ответил, но, может, эта длинная профессорская тирада нарушила, сдвинула авторитетную систему представлений, с которой он родился и вырос, может, мелькнула, не задержавшись пока надолго в сознании, мысль: а чем я лучше этого захудалого мистера Лилли, ведь и я думаю, как он, как все думают: *"Если бы только он сначала был просто негром, хоть на секунду, на одну крохотную, бесконечно малую долю секунды"*. Пусть другим этого мало, пусть они требуют от негров постоянно правильного поведения, но тут уж идут количества и оттенки, а система, порядок, иерархия — одни и те же.

А потом, через несколько часов, — но только по календарному счету — эта случайная встреча, эти не застрявшие в памяти слова породили обвал: тщедушная фигурка лавочника грозно выросла до размеров целого мира, открывшегося теперь Чикку во всей своей устрашающей, недоброй тяжести. Джефферсон заполнился людьми с Четвертого — самого, даже по местным понятиям, консервативного — участка округа (впрочем, по словам автора, *"Четвертый участок не сделал при данных обстоятельствах ничего такого, чего не сделали бы остальные"*, — потому и отклонил он этот вариант заглавия романа, скорее подошло бы, предлагает тут же Фолкнер, другое название, скажем *"Округа"*). Суд Линча не состоялся, но скопившаяся злоба должна была найти выход, и вот она все крушит окрест, выбивает витрины, рвет в клочья занавеси, топчет цветы. Самое страшное — безымянность; перед глазами Чика — толпа, бесчисленная масса лиц, *"удивительно схожих отсутствием всякой индивидуальности, полным отсутствием "я", ставшего "мы"*. Раньше в ощущении родственной связи с этим *"мы"* Чик черпал и собственную силу, и твердость, и уверенность неодинокчества, чувство прикосновенности к истории с ее трудами, славой, достоинством. И только ждал, что ему выпадет случай причаститься и стать достойным этого сообщества и, оставив в нем свой след, *"занять место в летописи человеческих дел"*. Но теперь все перевернулось, утратило форму и меру — как в кривых зеркалах. Открылось *"Лицо, сборное Лицо его земляков, уроженцев его родного края, его народа кровного, родного, с которым он был бы счастлив и горд оказаться достойным стать единым несокрушимым оплотом против темного хаоса ночи, — Лицо чудовищное, не алчно всеядное и даже не ненасытное, не обманувшееся в своих надеждах, даже не досадующее, не выжидающее, не ждущее; и даже не нуждающееся в терпении, потому что вчера и сегодня суть Есть; Неделимое; Одно"*.

Это слишком сильный удар, сознание уже готово осуществить полный пересмотр унаследованной системы ценностей, когда сжигают все, чему поклонялись вчера и всегда. Чик вот-вот заскользит вниз, рухнет в черноту безверия и отчаяния, но

тут начинает резонерствовать дядя Гэвин. И мальчик приближается к третьему порогу своей ускоренной духовной Одиссеи. Ничего нового он, собственно, не услышал, он и сам всегда знал, не сомневался, что есть свои и есть чужие, Север — люди, похожие на него и на тех, кто с ним, и на том же языке говорящие, однако "нет настоящего родства, а скоро не будет и контакта". И все это казалось должным и естественным. А теперь естественность утратилась. Когда-то Чик испытал стыд оттого, что не сумел доказать черному своего и, следовательно, своей расы превосходства. Ныне он снова переживает шок, но это уже очищение: мальчик понимает, что невозможно — позорно, безнравственно — защищать свое только потому, что оно свое, что нельзя мириться с нетерпимостью только потому, что она возвращена родной почвой.

Баярд Сарторис искупает родовую вину, отказываясь от насилия.

Айзек Маккаслин, удаляясь в одиночество, хочет смыть с общины грех рабовладения и собственности.

Чик Маллисон никаких ритуальных жестов не совершает, символических веточек вербены не получает. Но по силе самопознания он оказывается выше обоих своих предшественников. Случайный эпизод детства — встреча с Лукасом — стал судьбоносным: герою может казаться, что он ищет случая рассчитаться с долгом, с невольным кредитором, а на самом деле — ищет себя и в себе — целый мир, — освобождается от скверны, да и вперед глядит. В этом смысле он превосходит и своего наставника. Пятидесятилетний Гэвин говорит, что нельзя останавливаться, нельзя мириться с бесчестьем и несправедливостью, но это Чик уже понял. Понял и нечто большее: "Нам теперь нечего беспокоиться, что мы остановимся. По-моему, нам сейчас надо побеспокоиться, в каком направлении мы двинемся и как".

Наверное, эти прозвучавшие обещанием слова вспомнил автор, когда говорил в интервью Синтии Гренье: "Гэвин Стивенс был хороший человек, но не смог дорасти до собственного идеала. Но вот его племянник, мальчик, — я думаю, из него выйдет человек получше. Мне кажется, из него выйдет настоящий человек".

До новой встречи с Чиком, впрочем не с Чиком уже — с Чарлзом Маллисоном, оставалось недолго. Интервью было дано в 1955 году, а через два года появился "Городок", вторая часть трилогии о Сноупсах, где повзрослевший герой ведет одну из главных партий.



ГЛАВАХ ДРАМА ИДЕЙ И ДРАМА ЛЮДЕЙ

К моменту появления "Осквернителя праха" у Фолкнера сложилась в литературе какая-то странная репутация. С одной стороны, его книги не проходили незамеченными, да и имя, особенно после "Святынища", было на слуху. Недаром в 1939 году фотография писателя украсила обложку "Тайма", а на внутренних полосах был опубликован большой иллюстрированный очерк. И вместе с тем — книги его мало читались, почти не читались. С этим парадоксом столкнулся Малкольм Каули, когда принялся в 1945 году составлять том фолкнеровского "Избранного" в рамках задуманной им серии мастеров литературы США. Издательства, одно за другим, отклоняли саму идею. Тщетно Каули ссылаясь на международный авторитет Фолкнера — Сартр, а вслед за ним и Камю говорят, что молодежь Европы буквально обожествляет этого писателя. Напрасно кивал и на Хемингуэя, который ему, Каули, писал, что счастлив был бы

служить у Фолкнера литературным агентом. В ответ он слышал одно и то же: вы составляете библиотеку мастеров литературы, а какой же из вашего Фолкнера Мастер, загляните в книжные магазины, его книги пылятся на полках.

В конце концов "Избранное" все же увидело свет. Каули хлопотал не зря. Он верно рассудил, что читательский неуспех Фолкнера объясняется чрезвычайными трудностями восприятия — собственно, и мы все время о том толкуем. Вот критик и решил поместить Йокнапатофу под одну обложку, самым построением книги раскрыть на многое глаза, рассеять тьму, упорядочить хаос, да и встречающиеся то и дело несоответствия убрать. В самом деле, в одном случае Иккемотубе представляется отцом Иссетибехи, а затем его внуком, один и тот же персонаж возникает под разными именами, одни и те же события происходят в разных книгах в разное время и т.д. Словом, "Избранное" задумывалось как очередной путеводитель по вымышленному краю — на сей раз сторонний, не авторский (хотя, как мы знаем, и принимал автор активное участие в его составлении).

Вот как выглядит Йокнапатофа в координатах времени.

Иккемотубе пришел сюда в самом начале прошлого столетия. Он продал землю и леса Карозерсу Маккаслину; потом появились Сарторисы, Компсоны, де Спейны, за ними чужак — Сатпен. Этот начальный период отразился во фрагментах, составивших первую часть сборника — "Старожилы". Затем разразилась Гражданская война, пошатнулось положение аристократов, рухнул замысел Сатпена. Это 50 — 60-е годы. На рубеже нового столетия пришли Сноупсы — наступил "Конец порядка" (так названа пятая часть сборника). А к тридцатым годам XX века из семейств основателей остался один Айзек Маккаслин, Сноупсы распространились по всей округе, полностью вытеснив прежних владельцев.

Тут том, составленный Каули, обрывается. Впереди еще были "Осквернитель праха", "Реквием по монахине", "Городок", "Особняк", "Похитители", но существенных изменений в хронологию "Золотой книги" они не внесли, события, в них изображенные, легко распределить, согласно плану, составленному Малкольмом Каули.

Уже после смерти писателя другой внимательный исследователь его творчества, Роберт Кирк, составил еще один справочник: "Люди Фолкнера. Полный указатель к сочинениям писателя". Этот автор, как видно из названия, пошел другим путем, попытался упорядочить художественный мир, связав меж собою его обитателей (из подсчетов выяснилось, что общее число их достигает 1200, из них 175 упоминаются чаще одного раза). Помимо того, Кирк занялся топографией. Составив куда более подробную, нежели авторская, карту, он совершенно точно

указал, где что произошло, кто с кем и когда встретился и все в этом роде. Могут, понятно, быть и иные способы формализации, например тематический. Да они не раз применялись. Собственно, на такой путь и мы было вступили: перешагнув через годы, связали произведения, явно объединенные общностью темы. Может быть, что-нибудь из этого получилось, может, какая-то ясность возникла. Но даже если это и так, обольщаться не следует. Фолкнеровский мир изначально нелинеен, существующие в нем прямые связи осложнены связями совсем неочевидными, так что, уступая соблазну порядка, что-то приобретаешь, но что-то, очень существенное, и утрачиваешь.

Надо возвращаться назад.

Казалось, за десять лет, прошедших после "Сарториса", Фолкнер настолько обжился в своих краях, а, с другой стороны, так много было еще не досказано, не развернуто, что нет ему теперь отсюда дороги: от добра добра не ищут. К тому же один малоудачный опыт недавно был — "Пилон". И уж тем более трудно было предполагать, что этот закоренелый почвенник вдруг возьмется за дело, для себя совершенно непривычное, забудет о приключениях людей, обратится, как какой-нибудь писатель-интеллектуал, — фигура вообще-то в литературе XX века распространенная, — к приключениям, к драмам идей.

Тем не менее получилось именно так.

15 сентября 1937 года Фолкнер быстро набрасывает план нового сочинения — "Дикая пальма". В окрестности Нового Орлеана, туда, где происходило действие "Москитов", приезжает молодая пара. Это явно не муж с женой, да и не счастливые любовники, между ними постоянно остается что-то недоговоренное, не ослабевает напряженность. Ее сразу ощущает местный доктор и, став невольным свидетелем чужой, не понятой им беды, сам с тоскою признается себе, что жизнь не удалась, что и его постигла семейная катастрофа.

Поначалу Фолкнер не думал о большой вещи. Через некоторое время он написал рассказ, в котором были усилены некоторые линии первоначального наброска, введены новые. Скажем, подтвердилось предположение старого доктора, что болезненное состояние молодой женщины вызвано недавним абортom. У героев появились имена — Гарри, Шарлотта.

Рассказ не был опубликован, неизвестно даже, предлагался ли он издателям. Но работа продолжалась почти без перерывов. Рукопись все стремительнее перерастала намеченные рамки. Уже в ноябре Фолкнер пишет Роберту Хаасу: "Я целиком ушел в роман. Двигается он пока медленно, но, даст бог, скоро распишусь и смогу прислать его к первому мая. Впрочем, твердо не поручусь, потому что чувствую себя неважно". Через месяц — тому же корреспонденту, уже куда более оптимистически: "Роман продвигается. Написана почти треть, дело, тыфу-тыфу,

идет на лад, могу писать с закрытыми глазами и связанными руками. К первому мая получите рукопись". К первому — не к первому, но 17 июня Фолкнер шлет в Нью-Йорк телеграмму: "Роман закончен. Остались небольшие поправки. Через несколько дней отправляю".

Хаасу, чьему вкусу Фолкнер доверял, роман понравился, о чем он и сообщил автору, сделав несколько редакторских предложений. Фолкнер писал в ответ: "Дорогой Боб, как я рад был получить от тебя весточку. Последние полтора года у меня все так осложнилось дома и так донимали боли в спине, что сам до сих пор не могу понять, что получилось: роман или макулатура. Когда писал его, все казалось, что между мною и бумагой стена и я пишу не только на невидимой бумаге, но и в крошечной тьме, так что даже не знаю, пишутся слова или остаются в воздухе". Далее идет разговор об этих самых редакторских замечаниях и просьбах: "Теперь о непечатных словах. Их немало. Ты хочешь все их вычеркнуть? Можно сделать так, как раньше, поставить отточие на месте каждой опущенной буквы, например: "Женщины...", — сказал Высокий Каторжник". Этого будет достаточно, не так ли? Ведь людей потрясает то, что они видят, а не то, что слышат или о чем думают, так что, какая разница, заметят они эти слова или нет? Но это как раз тот самый язык, на котором в таких обстоятельствах говорят мои герои, и среди тех, кто, хотелось бы надеяться, прочитает книгу, есть немало людей, которые поверят, что я, как честный (хотя и не всегда удачливый) хроникер человеческой жизни, достаточно верен своему призванию, чтобы отстаивать его даже в мелочах.

Или, может, устроим обмен? Ты поступишь, как считаешь нужным, с этими словами, но при этом согласишься с новым названием?" Оно пришло автору в голову, когда он уже заканчивал книгу, подводил моральный итог испытаниям героев, формулировал кредо. Звучит название так: "Если я забуду тебя, Иерусалим" — усеченная цитата из Библии: "Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня, десница моя" (Пс. 136:5).

Заголовок, впрочем, остался прежним. Что же касается цензурных выражений, спор был заведомо проигран, ибо в те годы печатное слово далеко еще не вступило в полосу нынешней вседозволенности, и издатели даже задумываться не хотели, что перед ними: грубый эпатаж, элементарная распущенность или творческая необходимость (лишь за пять лет до описываемых событий закончились в Америке длительные судебные прения вокруг "Улисса", где, правда, слов, от которых краснеет бумага, куда больше, чем у Фолкнера; разрешив роман к печатанию на территории Соединенных Штатов, судья Джон Вулси вписал свое имя в литературную историю). Впрочем, на сей раз Фолкнер не проявил обычной энергии в борьбе за оригинал.

И, пожалуй, не просто потому, что знал, что эта борьба безнадежна. Он и впрямь до последнего сомневался, получилось ли у него что-нибудь стоящее.

Верно, в последнее время он недомогал, болела спина, и эти боли будут отныне часто возобновляться, он узнает запахи больничной палаты, даже торжественная церемония в Париже, — много лет спустя, — где его чествовали как кавалера ордена Почетного легиона, — оборвется срочной госпитализацией. И в последний путь писатель отправится тоже из больницы.

Верно и то, что скверно складывались дела дома. Едва проводили и оплакали Дина, как свалилась новая беда, не такая, конечно, фатальная, можно даже сказать, рутинная, но также разрушившая ход жизни, поломавшая домашний очаг, а, по воспоминаниям Джона, дом для Фолкнеров был "больше, чем святилище, больше, чем обитель, — символ прочности и надежности, мы оберегали его, как могли". Старшую дочь Эстелл, падчерицу Фолкнера, оставил с младенцем на руках муж. Приемный отец всячески стремился развлечь Викторину, находил для нее занятия, часами читал вслух Китса и Хаусмена. Позднее она говорила просто: "Он спас мне жизнь".

И все-таки это были лишь, так сказать, сопутствующие неблагоприятные обстоятельства. Что действительно лишало покоя — и когда писал роман, и даже после того, как закончил, — так это совершенная новизна опыта. Он и возлагал надежды на книгу — моя лучшая вещь впереди, говорил писатель одному студенту Миссисипского университета, явно имея в виду "Дикие пальмы", — и одушевлялся ("могу писать с закрытыми глазами..."), и вместе с тем испытывал тяжкие сомнения.

Фолкнер всегда писал о трагизме человеческого удела на земле, о страдании и боли, о безумии и несчастьях. Но прежде драмы, даже и принимая вселенские, библейские масштабы, разыгрывались на родной почве, четко соотносились с социальной историей Юга. Безумцев, мучеников, карьеристов, гибнувших под обломками своих замыслов, окружала, обволакивала природа, удерживала от окончательного падения память — вместилище не только преступлений, но добра, теплоты, мужества. Теперь от всего этого сохранились лишь "пальмовые листья, бьющиеся с диким сухим горьким звуком о блестящую поверхность воды", — сквозной образ беды и покоя. Ушли даже люди, остались знаки, символы — чертеж. Ибо разве это люди — персонажи "Диких пальм"? По фолкнеровским понятиям, разумеется, нет, иные даже имени лишены, а у тех, кому оно дано, отнято главное — история, историческая память. Прекрасный объект для эксперимента, для испытания идеи. Впоследствии Фолкнер так говорил о "Диких пальмах": "Я контрастно противопоставляю два типа любви. Один человек жертвует всем ради любви к женщине, другой — жертвует всем, чтобы от любви освободиться".

Создавая роман, Фолкнер поначалу строго ориентировался на тот небольшой этюд, о котором мы уже говорили. Снова появляется старый доктор; тут же — любовники, чья молодость заставляет остро ощутить бессмысленность и безрадостность пережитого, — а отчасти бескорыстную радость надежды на то, что не удавшееся ему другим может удасться, что рядом, стоит только руку протянуть, идет подлинная жизнь. Но иллюзия сразу рассеивается, мы попадаем во тьму приближающейся смерти: женщина истекает кровью, доктора просят хоть чем-нибудь помочь.

Тут занавес падает, обстановка полностью меняется, а через некоторое время мы возвращаемся к началу той истории, трагическую развязку которой только что наблюдали.

На вечеринке в одном из домов Французского квартала встречаются недавний выпускник медицинского колледжа, ныне интерн, Гарри Уилберн и жена преуспевающего художника, сама скульптор, Шарлотта Риттенмайер. Оба не в ладу с жизнью, оба пребывают в душевном смятении, оба жаждут перемены. Гарри — бедняк, он вынужден отказывать себе во всем, даже курит раз в неделю, ведет совершенно аскетический образ жизни, однако упорно приучает себя к тому, что так все и должно быть: "Я отверг деньги и потому отверг любовь. Не отрекся от нее, просто отверг. Мне не нужна она; я знаю, что через год, или два, или пять то, во что я сейчас верю как в истину, станет истиной: мне не нужно будет даже хотеть любви". Только ни во что такое он не верит, лишь уговаривает себя, а сам твердо, хоть в том и не признаваясь, знает: без любви нет ничего — ни жизни, ни работы, ни тем более служения людям, к чему он считает себя призванным.

Шарлотта — персонаж нам отчасти знакомый, мы уже встречались с людьми такого типа в "Москитах". Правда, там был общий план, здесь — крупный, и при увеличении выделились некоторые черты, прежде незаметные, рассеянные в ландшафте жизни Французского квартала. Да и не только смена оптики сказалась. Фолкнера теперь богема не интересует. Он, не в первый уже раз, стремится изобразить женское — природное начало, скованное условностями и рвущееся на волю. В облике Шарлотты возрождается и Эдди Бандрен, и, особенно, Друзилла из "Непобежденных" — короче, женщина, которая не хочет знать преград ни в чем. В мастерской Шарлотте тесно, не хватает воздуха. "Я хотела созидать, взять пластину прозрачной чистой меди или кусок камня и рассечь его, как бы тверд он ни был, каким бы долговечным ни выглядел, высечь из него прекрасное, то, чем можно гордиться, показывая другим, чтобы дотронулись, подержали, увидели, что там внутри, и ощутили прекрасную тяжесть, и, если уронить, он не разобьется или разобьет сердце... если бы у меня только было сердце".

Ничего не получается, вместо скульптур Шарлотта мастерит фигурки из проволоки и папье-маше. Да и получиться не может: как муха о стекло, отчаянно бьется живое чувство, и не может прорвать круг рутинного быта. Со стороны Шарлотта может показаться "роковой женщиной" и даже напугать (особенно невинного младенца наподобие Гарри) своей агрессивной эротичностью. Но нет бесстыдства и нет моральной распушенности. Это просто порыв к свободе — к осуществлению природной сущности. Молодая женщина и к Гарри потянулась — да что там потянулась, завладела им решительно и непреклонно, — потому что увидела в робком незнакомце надежду на избавление. И он тоже, наверное, был готов внутренне к этой встрече. Потому не надо ничего рассказывать, изображать рост чувства, как в добром старом романе о любви. А просто — внезапные любовники разом, не рассуждая и не взвешивая, бросают все, один — работу, другая — мужа и детей, — и бегут без оглядки.

Это не любовь, даже не влюбленность — искупление, заполнение пустоты, попытка начать жизнь с нулевого меридиана, с начала творения — в невесомости. Это — для героев. А для автора — начало исследования, постановка вопроса: сохранилась ли еще в мире, возможна ли любовь — не любовь мужчины к женщине, а любовь как норма человеческого существования? сохранились ли милосердие, доброта, честь? Или ничего этого уже нет, а остались только случайные связи, обман да корысть?

Шарлотта и Гарри колесят по стране, отправляются в Чикаго, оттуда в Висконсин, дальше — в Юту, на рудники. Но разве видим мы города с их небоскребами, автомобилями, неоновой рекламой, людей этих городов с их радостями и печальми — жизнью, одним словом, как видели фермы, леса, плантации, мужчин и женщин Йокнапатофы? Ничего подобного — видим только, как мечутся два загнанных существа, натываясь повсюду на молчаливое отчуждение, на внешние формы, целиком поглотившие живое, а чаще всего — на откровенную грубость, злобу, насилие. Более всего Гарри и Шарлотта боятся стать частью этой действительности, требующей в обмен на материальные блага сердце и душу. Гарри, с детства привыкший считать копейку, еще думает о том, что жить как-то надо, кропает рассказы для заработка, практикует в негритянских кварталах за гроши. Но у Шарлотты его хозяйственные потуги вызывают презрительную усмешку: "Боже, никогда не видела человека, который бы так старался стать мужем. Слушай, если бы мне нужен был преуспевающий муж, а также холодильник, полный продуктов, да дом, зачем бы, ты думаешь, я оказалась здесь, вместо того, чтобы остаться там, где была?"

Положим, со стороны автора тут можно различить некоторую насмешку. В какой-то степени это, может быть, сведение старых счетов с самим собою. Когда-то Фолкнер сильно обжегся

на чистых поэтизмах, сотворив образ "раненого фавна", отвергнутого целым миром. Много воды утекло с той поры под мостами, но память о былых очарованиях и разочарованиях не растворилась вовсе в потоке времени. Необходимо равновесие — это Фолкнер усвоил прочно и неустанно укреплял себя в этой вере. Бунт личности, порыв к абсолютной свободе, торжество любви — прекрасно. Но не должна утрачиваться земная тяжесть. Фолкнер отправляет своих странников в сторону Великих озер, где, устроившись в уединенной хижине, они — прямо-таки Адам и Ева — бродят по берегу нагишом, питаются дарами земли. Только райская идиллия длится недолго и разрешается трагически, о чем нам, собственно, рассказали с самого начала (впоследствии сцена, открывающая роман, разъяснится: Шарлотта умирает от аборта, сделанного любовником по ее настоянию).

И все-таки Фолкнер не просто развивает старые темы, а ведь робинзонада героев "Диких пальм" отчасти сродни парению духа, какое наблюдали мы в ранней лирике.

У автора иная цель, он неуклонно к ней идет, и наконец достигает полной чистоты выражения. Гарри произносит монолог, ради которого по преимуществу и написана вся эта история с супружескими изменами, скитаниями, смертью.

Начало — покаяние, герой признается в том, что его незаметно втянуло в ту самую рутину, от которой он хотел уберечься, — принял комплекс представлений, которым следуют все, превратился в "Стопроцентного домовладельца". Все это в основном ерунда, самоистязание, никаким Бэббитом герой не стал. Но, оказавшись внутри массы, он как-то с особой пронзительностью ощутил, что все те добродетели, которые каждому американцу внушаются с детства, — бережливость, трудолюбие, материальная независимость — превращаются в собственную противоположность: скопидомство, фанатизм, главное же — в респектабельность — свойство, Фолкнером особенно ненавидимое. Оборви здесь герой свою исповедь, звучащую, впрочем, как проповедь, — и получилась бы все та же тяжба с американской мечтой, которую Фолкнер и сам вел, и его современники, начиная с Драйзера, неустанно продолжали. А герой отчасти превратился бы в двойника своего тезки, умирающего высоко в горах писателя Гарри из рассказа Хемингуэя "Снега Килиманджаро". Тот Гарри с тоскою вспоминает, как разменял, погубил свой талант в погоне за успехом у публики. Этот Гарри начинает свои рассказы в дамских журналах примерно так: "У меня давно пробудился женский инстинкт, но по уровню знания я была не старше ребенка", или: "О, если бы в тот фатальный день меня не оставила материнская любовь". Возможная параллель с Хемингуэем подсказана самими персонажами "Диких пальм", которые, каламбуря по поводу наиме-

нований мясных консервов компании "Armour" (оружие), не упускают, естественно, случая помянуть автора романа "A Farewell to Arms" ("Прощай, оружие!"). Тут, собственно, едва ли не прямое, несколько пародийное заимствование — точно так же играл словами герой "Снегов Килиманджаро". Вообще, в "Диких пальмах" Фолкнер впервые, да и единственный, кажется, раз откликается как художник на творчество своего знаменитого современника. Что такое, в конце концов, сумасшедшее бегство Гарри Уилберна, как не попытка заключить "сепаратный мир", прельстивший в свое время Фредерика Генри? А озерное одиночество героев — своего рода дубляж соответствующих сцен из романа "Прощай, оружие!" — Кэтрин и tenente Генри пересекают озеро, удаляясь от войны в мирную Швейцарию. И финалы в обоих книгах одинаково катастрофичны.

Не будем, впрочем, слишком увлекаться этими параллелями. Гарри ведь не обрывает речь там, где оборвали ее мы, он продолжает ее, вернее — заканчивает: "Я не о деньгах. К черту деньги. Я мог бы заработать, сколько надо. Я о нас. О любви, если угодно. Потому что она исчезла. Для нее не осталось места в нынешнем мире... Мы ликвидировали ее. Это заняло у нас довольно много времени, но человек неистощим на выдумки, вот мы и освободились в конце концов от любви, точно так же, как мы освободились от Христа. Глас божий мы заменили хрипом радио, и вместо того, чтобы накапливать из месяца в месяц, из года в год валюту чувства, ожидая возможности разом истратить ее на любовь, мы размениваем ее на медяки, дабы подчекотать нервы газетной строкой или нёбо — конфетками и печеньем. Если бы Иисус Христос вернулся сейчас на землю, нам пришлось бы срочно распять его, чтобы защититься и оправдать и сохранить цивилизацию, которую мы создавали, по образу человеческого, в течение двух тысяч лет — в страдании, гнев, бессилии и ужасе, создавали, умирая и проклиная все на свете; а если бы вернулась Венера, она выглядела бы мужчиной в тряпье, который зашел в метро в туалет и в руке держит колоду французских игральнх карт".

Свое право на "духовное родство" с Достоевским Фолкнер пытается доказать не впервые. Но раньше, в "Святылище", были только беглые, робкие прикосновения, а "Реквием по монахине" оставался еще впереди. Так что "Дикие пальмы" — это первая серьезная попытка прямого диалога с русским классиком. Фолкнер обращается к Достоевскому как философ к философу, как идеолог, каким раньше никогда не был, а теперь попытался стать, — к идеологу.

У всех на памяти притча о Великом Инквизиторе. Разумеется, Иван Карамазов проводит свою мысль и глубже, и последовательнее, но сама-то она, да и словесная ее форма совпадают едва ли не буквально.

Или, допустим, разговор братьев в ското-тригоньевском трактире. Опять-таки, куда провинциальному лекарю до интеллектуала, размышляющего о мироздании, гармонии, боге, — на фоне страстных, мощных монологов Ивана речь Гарри кажется косноязычным бормотанием, выводов ему своих с такой афористической яркостью никогда не сформулировать. Но по существу герой Фолкнера следует карамазовским путем: измученная бесплодными поисками любви (то есть красоты, гармонии), растлеваемая утвердившейся системой ценностей душа отвергает мир лжи и насилия.

Как религиозный мыслитель и глубоко верующий христианин, Достоевский всегда искал просветляющее начало, способное опровергнуть разрушительный бунт, противостоять нигилизму отчаяния. В финале "Преступления и наказания" Раскольников переживает глубокое нравственное перерождение, но это, говорит автор, уже другая история. Он рассказал ее в "Идиоте" — романе о "положительно прекрасном человеке", собирався продолжить в "Житии великого грешника".

У Фолкнера отношения с богом были куда интимнее, неформальные, как сейчас бы сказали, отношения. Как мы видели, Библия привлекала его живостью характеров и положений, Евангелие (за одним-единственным исключением, о котором дальше) — высотой поэзии. "Мы говорили о Сартре и Камю, — вспоминает Лоик Бювар, французский студент, изучавший в Принстоне политические науки, — и я заметил, что молодежь теперь переходит от веры в бога к вере в человека. Наверное, сказал Фолкнер, вы все же заблуждаетесь, отказываясь таким образом от бога. Бог есть. Это он создал человека. Если вы не считаетесь с богом, вас ждет тупик. Вы вопрошаете бога, а затем начинаете сомневаться, спрашивать: "Почему, зачем?" — и бог исчезает... Конечно, я говорю не о персонифицированном или механическом боге, но о боге, являющемся наиболее законченным выражением человечества, о боге, существующем как в вечности, так и сегодня".

Это запись по памяти, а вот — стенограмма беседы:

Вопрос. Что, художник использует христианство просто как инструмент, наподобие того, как плотник орудует молотком?

Ответ. У плотника молоток всегда под рукой. Все — христиане, если мы только договоримся, что понимать под этим словом. Это индивидуальный кодекс поведения каждого, следуя которому личность возвышает себя над собственной природой. Каков бы ни был символ — крест, распятие, да что угодно, — этот символ есть напоминание человеку о его долге перед человеческой расой. Христианские аллегории — это матрицы самопознания и самооценки. Они не могут научить человека добру, как учебники учат началам математики. Они говорят ему, как открыть себя, как выработать моральный кодекс и стандарты

поведения, в согласии с своими возможностями и устремлениями, показывают несравненный пример страдания, жертвенности и обещания, надежды.

А такое, например, рассуждение доброму верующему могло бы показаться профанацией: "Пишешь о том, что знаешь, а христианская легенда — она в сознании любого христианина; несомненно, она также и в сознании мальчишки из провинции, из южной провинции. Мое детство, да и вся жизнь прошли в маленьком городке штата Миссисипи, и христианство вошло в мое сознание. Я с этим вырос. Я ни о чем особенном не думал — просто принял его. Оно есть во мне — и все. То есть совершенно не имеет значения, верю я в бога или нет, просто христианство — во мне".

Вряд ли, конечно, от художника, рассуждающего таким образом, можно ожидать создания образов, хоть отдаленно напоминающих Льва Николаевича Мышкина или Алешу Карамазова; тем более — трудно ожидать четких формул-идей. И все-таки Гарри Уилберн свое кредо высказывает, свое "верую" производит.

Но не сразу.

Читавшие "Дикие пальмы" заметили, конечно, сколь выпрямленным оказался в нашем изложении сюжет романа.

Собственно, не сюжет даже, ибо единого сюжета нет, это роман-кентавр, в котором параллельно, нигде на поверхности не пересекаясь, текут два повествовательных потока. Рассказ о приключениях любовников постоянно прерывается рассказом о приключениях безымянного персонажа — Высокого Каторжника. События разделены не только в пространстве, но и во времени, между ними — десять лет, но могло бы быть больше, могло меньше — никакого значения это не имеет. Параллельная история озаглавлена — "Старик", так — почтительно, и любовно, и опасно — называют Миссисипи здешние негры.

Трагическая мелодия, пояснял Фолкнер, нуждалась в контрастном звучании, "вот я и придумал другую историю — в качестве полной антитезы первой, своего рода контрапункта. Я не писал два отдельных рассказа с тем, чтобы после рассечь и перемешать их. Я писал их так, как вы сейчас их читаете, как последовательность частей. Глава из "Диких пальм", затем глава из истории про реку, очередная глава из "Диких пальм", затем — контрапунктом — продолжение истории про реку; так, мне кажется, сочиняет свои произведения музыкант". В другом случае автор более подробно развивал ту же тему: "Была одна история — история Шарлотты Риттенмайер и Гарри Уилберна, которые всем пожертвовали ради любви, а затем утратили ее. И до тех пор, пока я не принялся записывать эту историю, я и понятия не имел, что получаются две отдельные истории. Но, дойдя до конца того, что сейчас составляет первый раздел

"Диких пальм", я вдруг почувствовал, что чего-то не хватает, рассказ нужно усилить, приподнять его наподобие контрапункта в музыке. Тогда я принялся за "Старика" и писал его до тех пор, пока "Дикие пальмы" не потребовали возвращения. Что ж, я оборвал "Старика" там, где сейчас кончается первый раздел этого параллельного сюжета, и вернулся к "Диким пальмам", и принялся развивать тему, пока она вновь не начала угасать. И опять поддержал ее звучание за счет истории-антитезиса, где рассказывается о человеке, который обрел любовь, но из-за всех сил старается от нее избавиться, вплоть до того, что добровольно возвращается в тюрьму, где он сможет чувствовать себя в безопасности. Оба сюжета возникли сами по себе, как бы по необходимости. Но в основе — история Шарлотты и Уилберна".

Писатель, как видим, все время нажимает на технику — контрапункт, созвучия, контраст. Один литературный критик с музыкальным образованием даже сделал нечто вроде нотной записи романа, показав, как начало каждой очередной главы подхватывает в соответствующей тональности затухающую к концу тему предыдущей.

Но книга все же — не симфония и не рондо (хотя композитор Вирджил Томпсон и решил было написать по мотивам "Диких пальм" оперу, даже вступил с Фолкнером по этому поводу в переписку; ничего из этой затеи в конце концов не вышло). Помимо всего прочего, обе части — "Дикие пальмы" и "Старик" — обладают каждая такой внутренней цельностью, что, кажется, можно для удобства связать растерзанные на куски тексты и читать их в последовательности — как два самостоятельных произведения. К этому, между прочим, подталкивает нас издательская практика: обе части нередко публиковались по отдельности. И автор не возражал. Первое же из предложений в этом роде (дело было уже в начале пятидесятых) он воспринял так: "Да ради бога, пусть делают, как хотят. Думаю, правда, что расчленение "Диких пальм" надвое разрушит ту идею, которую я стремился воплотить. Но, очевидно, мое писательское тщеславие (если это тщеславие) уже настолько удовлетворено, что не нуждается более в такой мелочной самозащите".

Позиция, конечно, двусмысленная, если не вовсе соглашательская. И вряд ли писателя оправдывает то, что в ту пору ему было не до препирательств с издателями: "Я настолько близок, — продолжает он несколько извиняющимся тоном цитируемое письмо, — к завершению большой книги, что боюсь, как бы молния не влетела мне в окно прежде, чем я поставлю последнюю точку".

Тем более не оправдывает, что ведь и впрямь разделительные операции производят опустошительный эффект. И дело тут далеко не просто в музыкальных сцеплениях.

Вот история, рассказанная в "Старике". Восемнадцатилетний юноша, начитавшись детективных романов, попытался ограбить поезд. Естественно, его поймали и приговорили к пятнадцати годам каторжных работ. В это время разбушевалась, вышла из берегов Миссисипи (в основе — так называемое Великое наводнение 1927 года, когда и происходят события, здесь описанные), и заключенных послали на выручку местным жителям. Ситуация, изображая которую Фолкнер, конечно, мог бы дать выразиться своему замечательному пластическому дару; но он и в этом случае не стремится к живописанию, его по-прежнему волнует универсальная идея, недаром в системе намеков, щедро рассыпанных по тексту, наводнение уподоблено библейскому потопу, а островок, который вода случайно пощадила, — вершине горы Арарат.

Каторжник спасает беременную женщину, потом — выбросив ялик на берег этого самого островка — благополучно принимает роды. Правда, другое поручение — снять с крыши сарая местного фермера — выполнить не удалось: видно, водой смыло. Все сроки возвращения давно вышли, но спасатель бежать не думает, наоборот, соображает, как бы поскорее вернуться назад, в тюрьму. На пути с ним случаются разного рода приключения, например, он попадает в индейский поселок, где вместе с жителями принимает участие в охоте на крокодилов, даже не задумываясь, как и прежде, об опасности. В конце концов каторжник благополучно добирается до тюрьмы, но награды не последовало. Его так долго не было, что парчменские власти решили, что он погиб, так и доложили губернатору штата. Теперь, чтобы выбраться из неловкого положения, юристы-крючкотворы придумывают какую-то комбинацию, в результате которой к сроку добавляется еще десять лет. Когда герою об этом сообщили, он даже не поморщился: "Пусть так. Закон есть закон".

Даже из беглого пересказа видно, что обе истории, как автор и хотел, контрастно оттеняют друг друга, один способ жизненного поведения испытывает себя другим, одна идея — другой, противоположной по своей сути.

Мысль противостоит чувству.

Воля — инстинкту.

Бунт — смирению.

Самовыражение — дисциплине и верности долгу.

Какова позиция писателя в этой тяжбе, есть ли она вообще, эта позиция? — ведь, как обычно, роман написан так, что сколько-нибудь определенно на этот вопрос не ответишь.

Как-то Фолкнер обмолвился, что герой "Старика" — человек душевно ему близкий. Может, и не вполне близкий, — многое разделяет, — но во всяком случае хорошо знакомый. Ведь это по сути один из тех деревенских парней — арендаторов, сдель-

щиков, бродяг, — которых так часто изображал писатель, с которыми легко находил общий язык, в которых — не становясь, разумеется, как с иными бывает, на колени, не глядя снизу вверх — ценил несуетливость, смекалку, добродушие. Он знал их с детства, вырос рядом с ними и не порывал душевной связи до конца дней своих. Может, потому и получались у него такими живыми даже второстепенные, окраинные характеры — все эти Букрайты, Армстиды, Таллы и другие.

Но, принадлежа этому кругу, Каторжник резко в нем выделяется, словно — приподнят над почвой, из которой вырос. В его облике и поведении сразу обнаруживается нечто необычное, отчасти донкихотское, то есть бунтарское, поперечное. Вовсе не затем пускается он в свое криминальное железнодорожное приключение, чтобы раздобыть денег на побрякушки своей девушке: "Не деньги были ему нужны. Не богатство, не презренный награбленный металл; это должно было стать чем-то вроде украшения — нагрудным знаком доблести, как олимпийская медаль, которую вручают спортсмену-любителю, — символ, свидетельство того, что и он мог бы стать лучшим в игре, в которую играет ныне наш подвижный и текучий мир". Впрочем, даже и особенного тщеславия, без которого немислим спорт, нет в этом жесте — скорее внутренняя потребность. Точно так же и на крокодилов Каторжник идет всего лишь с ножом — со стороны зрелище совершенно комическое, но герой в своей стихии: "В конце концов свинья это всегда свинья, неважно, как она выглядит". А спасение женщины — и вовсе подвиг добра, разумеется, себя таковым не осознающий.

Понятно, хрупкий ялик — не Росинант, нож, которым забивают скотину, — не деревянный меч, да и сам герой не витает в мечтах и облаках, как его далекий литературный предшественник. Но ведь и рыцарские времена — когда это было? И не должно смущать, что Дон-Кихот сражался со злом и несправедливостью, а Каторжник — со стихиями. Дух несогласия — прежний.

Наряду с "Братьями Карамазовыми" Сервантес был в круге постоянного чтения Фолкнера. Дон-Кихот, говорил писатель на встрече в Вест-Пойнте, «неизменно вызывает у меня чувство восхищения, жалости и восторга, потому что он — человек, делающий все возможное, чтобы тот дряхлеющий мир, в котором он вынужден был жить, стал лучше. Его идеалы, по нашим фарисейским понятиям, представляются нелепыми. Однако я убежден — они не нелепы. В том, как они осуществляются на практике, есть нечто трагическое и комичное одновременно. Читая порой одну-две страницы романа, я вновь начинаю видеть в Дон-Кихоте себя самого, и мне хотелось бы думать, что я стал лучше благодаря "Дон-Кихоту"».

Здесь спотыкаешься, аналогия с ламанчским рыцарем грозит показаться совершенно натянутой, потому что разве Высокий Каторжник собирался исправить мир? Да ничего подобного, совсем напротив, он этот мир, с его "фарисейскими понятиями", приемлет. Но вот еще одно высказывание Фолкнера. Джин Стайн в разговоре с ним сослалась на распространенное мнение, будто его герои не делают сознательного выбора между добром и злом. Писатель развернуто ответил: "Жизни нет дела до добра и зла. Постоянный выбор между добром и злом делал Дон-Кихот, но лишь в своем иллюзорном мире. Дон-Кихот безумен. Сталкиваясь же с реальной жизнью и пытаясь разобраться в людях, он совершенно не в состоянии различать добро и зло. А люди живут в реальном мире, и все их силы уходят на то, чтобы просто жить. Жизнь — это движение, и важно лишь то, что заставляет человека действовать: власть, честолюбие, погоня за наслаждением. Время, которое человек тратит на то, чтобы оставаться человеком нравственным, он насильно отрывает от общего движения жизни, частицей которой является. Рано или поздно человеку, конечно, приходится делать выбор между добром и злом. Потому что этого требует моральный долг, иначе просто жить невозможно. А моральный долг — это проклятие, которое человек вынужден принять в дар от богов ради того, чтобы взамен получить право на мечту".

Сколь ни сбивчиво изъясняется Фолкнер, — мысль его, как и в самом романе, совершенно лишена монологической чистоты, — кое-что все же проясняется.

Рыцарственное служение добру, верность моральному императиву долга перед людьми, готовность к служению — все это как привлекало автора в Дон-Кихоте, так и привлекает. Но времена, увы, переменились, честь требует реальных аргументов, аргументов действия, это Фолкнер повторять не устал. Знаменитый испанский писатель Мигель де Унамуно, которого считают своим предшественником многие нынешние латиноамериканские романисты, еще в начале XX века сформулировал целую "теорию" кихотизма: "Если все идет прахом, если исчезли в мире порядочность, доброта, альтруизм, если люди, ослепленные эгоистическими интересами, готовы ради них перебить друг друга, что же, остается сжать зубы и защищать мораль в себе, защищать, не рассчитывая на успех, — по-донкихотски".

Это хорошая, честная позиция, многие замечательные люди до конца отстаивали ее и в жизни, и в литературе. Разве не был своего рода Дон-Кихотом Бертран Рассел? Разве не по-донкихотски ведут себя герои раннего Хемингуэя? И не чистейшими ли Дон-Кихотами, хоть и в панцире сложных философских систем, выглядят персонажи драматургии Сартра и прозы и эссеистики Камю? Последний так даже Сизифа превратил в Дон-Кихота. Фолкнер уважал такую позицию. Сколько угодно мог

он говорить, что Хемингуэй боится рисковать и не выходит за пределы того, что умеет в литературе и гарантирует читательский успех, но нравственное мужество (не говоря уж о военном) автора "Фиесты" оставалось для него вне сомнений. Альберу Камю, по случаю присуждения ему Нобелевской премии, Фолкнер послал такую телеграмму: "Приветствую душу, которая неустанно ищет и вопрошает".

Но сам Фолкнер действительно смотрел на мир и на миссию художника иначе, чем многие из его современников. "Бессмертие человека, — говорил он, — в том и состоит, что, сталкиваясь с трагедиями, которые он не в силах одолеть, он все же пытается сделать это". Поэтому, кстати, не раз вступал в спор с мифом, столь близким Камю, — мифом о Сизифе. Вернее, так. Фолкнеру близок был диссидентский дух французского философа-экзистенциалиста. Он готов был принять его позицию — "жить вопреки", которая выразилась и в "Мифе о Сизифе". Но ни за что в жизни он не принял бы чувства фатальной обреченности. Наоборот, он был совершенно убежден, что человеку подвластно все, любые препятствия, любые твердыни. Оттого, может, столь прекрасный в своей неотразимой наивности, в своем личном благородстве образ Дон-Кихота вызывал у писателя и нечто похожее на внутреннее сопротивление.

В "Диких пальмах" противоречивая, незастыдная, но и определенная в то же самое время мысль писателя нашла ясное выражение.

Мы уже готовы не только разделить очевидную авторскую симпатию к герою "Старика", но и счесть, что, выстроив последовательный ряд оппозиций, писатель склонился к тому, что подлинная свобода — в невинности духа, в умении принять неизбежное, в отказе от саморазрушительного бунта. Но тут в движении романа наступает резкий перелом. Чтобы резче выразить идею, Фолкнер с нажимом проводит прямую параллель в положениях: подобно Высокому Каторжнику, Гарри Уилберн попадает в тюрьму. Но в отличие от него — не смиряется. Ему предлагают таблетку цианистого калия — самоубийство он отвергает. Каторжник говорит просто, с сознанием выполненного долга: "Вот ваша лодка и вот ваша женщина. А этого сукиного сына из сарая я так и не нашел". Гарри мучительно раздумывает, и мысль его, спотыкаясь, наталкиваясь на барьеры противоречий, но их не обходя, выражая себя косноязычно, все же пробивается к свету: *"Не может быть, чтобы этим все кончалось, — подумал он. — Не может. Прах. Не плоти прах, плоти всегда в достатке. Это стало ясно двадцать лет назад, когда защищали жизнь наций и выдвигали лозунги — если счесть, что нации и плоть заслуживают сохранения ценой отнятой плоти. Но память. Конечно же, память существует независимо от плоти. Но это было не так. Потому что тогда она,*

память, сама себя не узнает, — подумал он. — Она не узнает то, что вспоминает. Так что нужна и старая плоть, старая слабая тленная плоть, чтобы память могла пульсировать". И вот ударный, совершенно в карамазовском духе, финал: "Да, — подумал он, — между страданием и ничто я выберу страдание".

Правда, этой сильной нотой повествование не завершается, автор вновь выпускает на сцену Высокого Каторжника, явно, учительно напоминая о том, что бунту не должно быть чуждо смирение, что природа, жизнь не терпят никаких кренов, но жаждут равновесия. Однако же бесспорность неволи как истинной свободы (а такая именно мысль и проводится в "Старике") отвергнута.

Автор любил мудрость, обретенную героем "Диких пальм". По самым разным поводам повторял он его последнюю фразу, укрепляя других и себя в минуты жизни трудные. Рассказывают, что под конец одной затянувшейся любовной истории, никому счастья не принесшей, Фолкнер сказал: "...выберу страдание". И вроде бы, сентиментальностью слова не прозвучали. Он напомнил их и в письме одной начинающей писательнице — и, вроде, не прозвучали они с профессорской назидательностью. Даже на свои прежние книги Фолкнер теперь, случалось, смотрел при свете нравственной истины, обретенной в "Диких пальмах". Так он, совершенно неожиданно, говоря о репортере из "Пилона", перескакивает к Гарри Уилберну: "Если вы дошли до середины книги, — обращается Фолкнер к читательнице, — то, должно быть, вспомнили другого моего героя, который говорит: "Между страданием и ничто я выберу страдание".

Да, идея дорога, может, ничего дороже и не было. Поэтому Фолкнер никогда не жалел, что написал "Дикие пальмы". Но как художнику роман ему внутреннего удовлетворения не принес, он даже равнодушно отнесся к тому, что впервые после "Святылища" название его книги появилось в перечне бестселлеров. Все-таки опять, как в "Пилоне", не хватало ему родного края. Драма идей жаждала вновь превратиться в драму людей.



ГЛАВА XI СНОУПСЫ

В быту Фолкнер был довольно рассеян, часто говорил невпопад, вечно что-то терялось. Но в литературных делах отличался, напротив, большой дисциплинированностью. Тут у него как раз никогда и ничто не пропадало, любой замысел, даже давно и прочно, казалось, позабытый, заброшенный, в конце концов осуществлялся.

В августе 1945 года Фолкнер писал Малкольму Каули, обсуждая с ним состав "золотой книги апокрифического округа": "Так тянулось десять лет, пока однажды я не решил, что пора наконец взяться за первый том, иначе вообще ничего не выйдет".

Речь идет о знаменитой ныне трилогии о Сноупсах. Только автор сильно сжал сроки. Какие там десять лет — все двадцать. Еще в 1925 году, путешествуя по Европе, Фолкнер набросал очерк под названием "Лжец", где обрисовались характеры деревенского люда, которым впоследствии предстояло развер-

нуться, обрести имена и биографии в позднейших книгах. Тогда, правда, писатель этого еще не знал, никаких амбициозных планов не было. Но уже год спустя он принялся за огромное, в перспективе эпическое полотно "Отца Авраама". Много позже, уже после смерти писателя, один критик скажет, что ничего более грандиозного он в своей жизни не замыслил. Пожалуй, это верно. Уподобляя главу рода Сноупсов библейскому патриарху, водителю народа, Фолкнер собирался рассказать не просто о семейном клане, о "неистошном семействе" (общим числом тридцать два Сноупса пройдут по страницам книг), но о целом общественном классе.

Можно, разумеется, лишь гадать, отчего писатель дошел лишь до двадцать пятой страницы, а потом рукопись отложил, обратился к другим сюжетам, а главное, к другим людям. Впрочем, предположение напрашивается. При всем трагизме мировосприятия, Фолкнер был человеком редкостного душевного здоровья, однажды он даже назвал себя оптимистом. Автохарактеристика, конечно, спорная. Какой из Фолкнера оптимист? Оптимист, при всей своей желчности, — Бернард Шоу, еще больший оптимист — его постоянный оппонент в литературных спорах Честертон, чья проза и эссеистика вообще пронизаны чистым светом радости и безмятежного покоя. На этом фоне их младший современник из-за океана выглядит совершенным мизантропом. Но сумрачный его дух действительно обладал незаурядной силой сопротивления злу и несчастьям, он никогда не гнулся под напором бед и любимых героев наделял той же стойкостью характера. Вот почему с такой охотой обратился писатель к Сарторисам, а также Компсонам, де Спейнам, Маккаслинам и другим. Пусть эта среда далеко не спокойна, пусть здесь творятся несправедливости, больше того — преступления, но это — люди, сохранившие понятия чести, главное же — живые люди, со своими пороками и добродетелями. К жизни-то Фолкнер и тянулся инстинктивно. И тот же инстинкт оттолкнул его от Сноупсов — это неподвижность, это мертвое, которое жадно пожирает живое.

Но, разумеется, вовсе отвернуться от мрачной действительности он не мог. Отсюда вся эта чересполосица — уходы и возвращения к "Отцу Аврааму". Название исчезло — проблема осталась.

Параллельно с работой над "Флагами в пыли" Фолкнер пишет рассказ "Восемнадцатый катрен Омара", название которого весьма условно, впрочем, связано с "Рубай" великого персидского математика, философа и поэта XI века. От рукописи сохранилось только несколько страниц, и незаконченный, собственно, едва завязавшийся сюжет выглядит так: местные фермеры и с ними В.К.Сэрэт — здесь этот коммивояжер появляется впервые — отправляются во Французову Балку, находят

в овраге укромное место и наблюдают, как Флем Сноупс копает землю. Попутно излагается история знаменитого в этих краях Старого Француза и его владений (эти куски почти без изменений перенесены из "Отца Авраама"). Приходит дядя Дик и раскрывает соглядателям цель Флемовых раскопок. Здесь набросок обрывается, но вскоре Фолкнер к нему вернулся, продолжив с того самого места, где поставил точку. Выяснилось, что Флем просто сыграл с земляками старую как мир шутку, заставив их поверить, что в заброшенном саду, купленном им за бесценок, зарыт клад. Обман обнаружился уже после того, как кладоискатели заплатили Флему тысячу долларов за никчемную землю. Сэрэт и Талл только головой покачали, признав лишний раз, что Флем способен облапошить кого угодно, а впавший в безумие Армстид продолжает яростно прорубаться вглубь, упорно не желая примириться с поражением. Теперь у рассказа появилось новое название — "Ящерицы во дворе Джемшида", должнствующее, по-видимому, символизировать упадок и запустение: где раньше легендарный царь древнего иранского эпоса — владетель чаши, в которой отражался весь мир, — устраивал пышные застолья, теперь бегают ящерицы да режут дикие ослы. Под этим заголовком рассказ и был опубликован.

Так сложился один из сюжетов будущей книги. Впрочем, уже не первый.

Еще раньше Фолкнер написал два других рассказа, которые после недолгих блужданий по редакциям тогда же, в 1931-м, были напечатаны: "Пятнистые лошади" и "Собака". В одном повествуется, как Флем Сноупс на пару с барышником из Техаса торгует во Французовой Балке дикими лошадьми. Все выглядит весело и забавно, чистый фарс, замешанный на незатейливом юморе "границы", образцы которого Фолкнер (а задолго до него Марк Твен, Брет Гарт и другие) охотно использовал. С трудом загнав совершенно обезумевших в неволе лошадей за ограду, техасец живо рекламирует товар. Никто, естественно, на эту удочку не попадает, за вычетом вечного фолкнеровского неудачника — того же Армстида, который выкладывает за лошадь последнюю пятерку. Но ничего он не купил: лошадь вырвалась из загона и диким галопом унеслась прочь. Нагрел же руки на сделке, как всегда, Флем.

В "Собаке" появляется другой Сноупс — Минк (впрочем, это впоследствии он переменит имя, сейчас его зовут Эрнстом Коттоном), он убивает своего соседа, зажиточного фермера Хьюстона, в отместку за то, что тот заставил его расплатиться за долги скотиной. Труп скрыть не удалось, и Коттона берут под стражу. Простая фабула становится для автора поводом для раздумий над психологией убийства и феноменологией насилия.

Был общий замысел, были три рассказа и еще четвертый, каким можно считать любовные похождения Байрона Сноупса в "Сарторисе" — пора начинать большую книгу. Так Фолкнер и считал, он даже придумал название — "Крестьяне", а уже весной 1932 года писал Бену Уоссону, что работа над книгой началась и займет, вероятно, не менее двух лет.

Год спустя, отклоняя предложение написать очерк о Миссисипи (он будет написан, но много позже, в пятидесятых), Фолкнер обращается к тому же корреспонденту: "Звучит заманчиво, но заберет слишком много времени; во-первых, я никогда не занимался публицистикой, а во-вторых, должен разделаться с тем, чему и конца не видно. Сейчас я думаю только о романе, и, пока он не станет на ноги, единственное, что я могу себе позволить, — рассказ-другой".

Переписка продолжается.

Осенью 1933 года — Харрисону Смиту: "Вряд ли удастся закончить роман к весне. Я все еще бьюсь над ним, но сейчас в мой улей залетела другая пчелка ("Реквием по монахине". — Н.А.). Боюсь, я буду вынужден на время отложить роман, потому что снова на мели, умер отец, я должен кормить две семьи, так что придется либо заняться рассказами, либо возвращаться в Голливуд, а этого ужасно не хочется".

Ему же — в январе следующего года: "О романе. Я по-прежнему думаю, что "Сноупсы" потребуют двух лет безотрывной работы. Другую книгу (опять-таки "Реквием". — Н.А.) мог бы завершить быстро, если только "Сноупсы" оставят меня в покое, чего они не сделают... Если не придется думать о деньгах на будущий год — все гонорары я уже прожил, — пожалуй, я мог бы обещать рукопись к осени будущего года".

Словом, книга и впрямь продвигалась медленно, и причиной тому, наверное, не только необходимость отвлекаться в поисках заработка

В 1936 году Фолкнер публикует рассказ "Проделка с лошастью", написанный в том же духе "пограничного" анекдота, что и "Пятнистые лошади". Известный в здешних краях пройдоха Пэт Стэмпер, этакий хитроумный американский пикаро, перепродает хозяину только что купленную у него же лошадь, предварительно выкрасив ее в другой цвет. Обманутый не назван по имени, повествователь тоже фигура безымянная, но по намекам, по случайно брошенным словам можно догадаться, что дело происходит тут же, в Йокнапатофе, Сноупсы и Компсоны присутствуют невидимо, а Сэрэт выступает как источник сведений, с его слов история и передается.

Незадолго до того у Фолкнера в Оксфорде гостил его переводчик Морис Куандро, ему нужно было прояснить у автора некоторые непонятные места "Шума и ярости". Накануне отъезда хозяин устроил небольшую вечеринку, а после застолья вы-

звался почитать. Этот рассказ, заметил он, вытаскивая из кармана небольшую стопку бумаги, написан не мною, а одним молодым человеком, вы его не знаете, зовут его Эрнест Трублад. Но это рассказ обо мне, я здесь главный герой, и, по-моему, получилось довольно забавно. Далее, по словам Блотнера, дело происходило так. Чтение продолжалось минут двадцать, наступило молчание. "Что, не очень смешно?" — спросил Фолкнер. "Да не особенно", — отозвался один из гостей. "Мне кажется, слишком много всего наворочено, слишком многословно", — сказал другой. Куандро сохранял *une neutralite respectueuse* — вежливый нейтралитет. Он уже достаточно долгое время имел дело с фолкнеровской прозой, чтобы понять, что всех их разыгрывают. Рассказ назывался "Полдень коровы"; Куандро совсем не был удивлен, когда Фолкнер сознался в авторстве этой "трагической пасторали". Все-таки он не сразу отказался от игры, долго еще расхваливал достоинства Эрнеста В. Трублада, но наконец сдался: "Что же, если вам не особенно нравится эта штука, я сам ею в будущем воспользуюсь". А на следующее утро, когда переводчик уже упаковывал вещи, Фолкнер зашел к нему и вместе с надписанным экземпляром только что вышедшего "Авессалома" протянул копию рассказа — "в подарок от этого славного парня".

"Будущее" со временем наступило — в сильно переработанном виде новелла вошла в "Деревушку". Анекдот с мифическим Эрнестом В. Трубладом тоже имел свое продолжение. По прошествии десяти лет Куандро, вновь оказавшись в Америке, рассказал эту историю своему приятелю — газетному репортеру. Тот, выяснив, что рукопись сохранилась, попросил, через издательство, разрешения ее напечатать. Просьбу передали Фолкнеру, он ответил: "Конечно, пусть печатает. Только у меня не осталось ни одного экземпляра. Я написал это как-то после тяжелой попойки, вовсе не помышлял о публикации, это же, в общем, скабрёзность... Я читал вещицу знакомым, которые вовсе не нашли ее смешной (и, как мне сейчас кажется, они были правы). Да, пусть имеет в виду, что я уже использовал эту историю в "Деревушке". Впрочем, его дело. Только пускай найдет оригинал".

Возвращаемся на десять лет назад. Теперь-то уж, казалось, все стало на свои места. В ноябре 1938 года Фолкнер заправил в машинку лист бумаги и отпечатал наверху: "Книга первая". Чуть ниже: "Поджигатель". Но неожиданно то, что должно было стать началом романа, превратилось в самостоятельный рассказ, от которого в "Деревушке" сохранился лишь след: в две-три фразы уместилась история, как Эб Сноупс, мародер из только что опубликованных "Непобежденных", поджег сарай майора де Спейна, якобы оскорбившего его тем, что заставил чистить ковер, в который он же, Эб, с каким-то садистским наслажде-

нием впечатал свой грязный сапог. Между прочим, "Поджигатель" был отмечен первой в жизни автора литературной наградой — премией О'Генри за лучший рассказ года.

Больше осечек не было, длительная подготовка теперь и впрямь закончилась, фрагменты готовы были собраться в единое целое. 15 декабря 1938 года Фолкнер пишет Роберту Хаасу письмо, которое здесь, не стесняясь размерами, стоит привести целиком:

"Дорогой Боб,

пишу книгу о Сноупсах. Собственно, не одну, а три книги, только не знаю пока, достанет ли каждой на отдельный том, пожалуй, все-таки достанет. В первом скорее всего будет что-нибудь порядка 80 тысяч слов. Наполовину он готов. Три главы ранее печатались в журналах в виде рассказов, но в собрания не вошли.

Название — "Крестьяне". Здесь рассказывается о том, как Флем Сноупс начинает свою карьеру в сельской местности, постепенно захватывает деревушку, пока там уже не остается для него никакой поживы. В результате последней удачной сделки он оседает с женой в Джефферсоне, оставляя родственников заправлять селением.

Второй том — "Rus in Urbe"* . Флем начинает извлекать выгоду из неверности жены, потихоньку шантажирует ее любовника и, шаг за шагом, начав с захудалого рестораника, которым владеет на паях, поднимается по иерархической лестнице, сажая на каждое освободившееся место родственников из деревни; наконец, он занимает кресло президента городского банка, где ему уже нет нужды шантажировать любовника жены.

Третий том — "Падение Илиона". О том, как Сноупсы постепенно пожирают Джефферсон, развращая своими хитроумными сделками местные власти, скупая особняки колониальных времен, а потом разрушая их и распродавая освободившуюся землю.

Таков сюжет, если это можно назвать сюжетом. Флем получает жену, беременную от любовника, который удирает в Техас, а Флем за вознаграждение защищает ее доброе имя. Нет, еще перед тем его младший брат пытается удержать отца от поджога амбара местного землевладельца, думает, что в отца стреляют из-за него, убегает из дома на Запад, где у него родится сын, о котором Сноупсы ничего не знают.

Флем перебирается в городок вместе с женой, чья дочь довольно скоро убеждается, какое гнусное племя эти Сноупсы. Она уезжает в Нью-Йорк на деньги, полученные от настоящего отца, затем пересекает океан, отправляется на войну, в медицинскую часть, где встречается с сыном того парня, Сноупса,

* Деревенщина в городе (лат.).

который сбежал из дому, узнает, что они родственники, и еще убеждается, что отец пытался вытравить из него все Сноупсово. После войны она знакомит этого парня с дочерью Сноупса по боковой линии, у которой семейство тоже вызывает ужас. Молодые люди женятся, у них родится сын-наследник.

Дальше получается, что этот молодой человек, который, страстно надеялись мать с отцом, вытащит семью из грязи, наследует все пороки Сноупсов и ни одной добродетели; он безжалостен и жесток, как его дядя-банкир — глава клана. Ему не хватает храбрости и добросовестности делового человека, чтобы стать удачливым бутлеггером, и трудолюбия, чтобы работать парикмахером, на которого его в конце концов выучили, после того как Флем отобрал у матери деньги, оставленные ей отцом и мужем. Его лицо изуродовано сифилисом, все дешевые шлюхи-негритянки называют его по имени, и это ему нравится.

К этому времени Флем уже покончил с Джефферсоном. Больше ему здесь поживиться нечем, и, хуже того, ничего не хочется. Он не испытывает никакого уважения к людям, к городку, который он сожрал, не говоря уже о присосавшихся к нему паразитах-родственниках. Он достиг той ступени, когда осталось сыграть лишь еще одну шутку с окружением — нахлебниками и со всеми другими. Так он оставляет все свое состояние этому никчемному парню, зная, что ни у кого из Сноупсов не хватит ума сберечь накопленное, а парень хотя бы сумеет освободиться от него таким образом, что родня сойдет с ума от возмущения.

Кончается все так. Флем умирает, родные приходят на похороны, чтобы посмотреть, что им перепадет. Парню, который не знает, что он — единственный наследник, ведь дядя едва замечал его при встречах на улице, зачем-то нужны деньги, и, поскольку он уверен, что ему ничего не достанется, дожидается, пока все уйдут на кладбище, и пробирается тайком во Флемов дом. Единственное, что он там находит, — фотографию дочери Флема, якобы дочери, надписанную настоящим отцом. Парень думает; что это теткин любовник, и, хлебнув для храбрости виски, решает ее шантажировать. Та запугивает его до полусмерти, он еще сильнее напивается, уходит куда-то в чулан, где приятели всячески поддразнивают его: может, сотенку ему все-таки откажут и т.д. и т.д.; в конце концов он нахлобучивает шляпу и с важным видом выходит на улицу, где встречные негритянки говорят ему: "Эй, красавчик, привет", а он отвечает: "Привет, шлюшки" — и идет дальше..."

Таков план. Теперь, когда все давно уже осуществлено, мы видим, что Фолкнеру предстояло далеко от него отойти, особенно в той — третьей — части, которая была разработана наиболее детально. "Падение Илиона" превратилось в "Особняк", и нет в нем ничего или почти ничего из того, что предполагалось.

Да и заняла работа не два-три года, как автор все еще надеялся, а двадцать лет.

Но пока это неизвестно, и Фолкнер стремительно и увлеченно, как в лучшие годы, пишет "Крестьян". Название, несомненно, заимствовано у Бальзака; вообще Фолкнер представлял трилогию чем-то вроде "Человеческой комедии": большое незамкнутое пространство, открытая сцена, где люди встречаются, расстаются, вновь собираются вместе.

Правда, от названия пришлось отказаться — на близость образу оно указывало безошибочно, но слишком расходилось с содержанием книги. Отсылая последние листы рукописи в издательство, Фолкнер предлагает новые заголовки ко всем трем томам: "Деревушка", "Городок", "Особняк". Они и остались.

Издали, когда первая книга давно уже была опубликована, а две другие отложены на неопределенное время, автор так реконструировал ход работы (в письме Малкольму Каули по поводу "золотой книги"): «"Деревушка" задумывалась как роман. Когда я начал его, получились "Пестрые лошади", а дальше дело не пошло. Два года спустя я неожиданно написал "Собаку", затем "Ящерицы во дворе Джемшида", главным образом, потому, что в "Лошадях" возник герой, в которого я буквально влюбился, — разъездной агент по продаже швейных машин Сэрэт. Позднее в наших краях объявился человек с точно таким именем, так что пришлось переименовывать героя в Рэтлифа, ибо весь наш городок только тем и занимался, что гадал, кого я изобразил под этим именем; местных ценителей литературы интересовало только одно: "Как это, черт возьми, он все так хорошо упомянул, да и когда происходило дело?"

Тем временем в книге появился Сноупс и весь его клан; рассказы о нем сложились в сагу и впоследствии влились в отдельный том: "Мул во дворе", "Медный кентавр" и т.д.»

Все это мы уже более или менее знаем, только получается, будто автору надо было лишь найти точки присоединения: техническая работа. Но было не так. И написав уже рассказы, и составив общий план, и даже поставив последнюю точку, Фолкнер продолжал трудиться над книгой. "Посылаю, — пишет он Роберту Хаасу, — новые страницы, которые надо вставить в рукопись. Я отделял их с особым тщанием, отмечая, что надо убрать из первоначального варианта. Забурин быть не должно. Но, разумеется, ничего не надо выбрасывать, так чтобы, когда все будет готово, я мог еще раз прочитать всю рукопись.

Книга начала было расползаться, растекаться. Я укрепил связи, сделал добавления, чтобы придать ей цельности и поставить героев на ноги". В конце автор не удержался и приписал от руки: "Право же, теперь я лучший писатель в этой стране".

1 апреля 1940 года тираж "Деревушки" был вывезен в книжные магазины, и вскоре появились первые отклики. За вычетом Клифтона Фэдимена, для которого Фолкнер давно стал излюбленной жертвой остроумия, критика приняла книгу благожелательно, даже восторженно. Впрочем, к тому времени Фолкнером было уже как бы положено восхищаться, его репутация в литературных — не в читательских! — кругах стояла высоко. Тому были и официальные, так сказать, подтверждения. Незадолго до выхода "Деревушки", 18 января 1939 года, "Нью-Йорк таймс" сообщила, что Фолкнер (вместе с Джоном Стейнбеком) избран членом Национального института искусств и литературы. Полгода спустя влиятельный среди интеллектуалов журнал "Кэньон ревью" опубликовал статью Джорджа Мэриона О'Доннела — первую серьезную работу о Фолкнере дома, в Америке. Критик увидел в его прозе принципиальное единство, основанное на исследовании социальных и этических традиций Юга. Он сравнивал его лучшие книги с "Божественной комедией" и "Электрой", а в кругу американских писателей "наиболее близкая параллель — проза Натаниэла Готорна, у которого Фолкнер многому научился". С этим последним соображением "ученик" вряд ли согласился бы. Готорн, в его глазах, как и Эдгар По, как и Генри Джеймс, стоял в стороне от центральной литературной традиции Америки. "Это не американские писатели, — говорил Фолкнер, — их корни в Европе, они писали в традиции европейских мастеров. Они не были американцами в том смысле, какой я вкладываю в это слово, — не были коренными американскими писателями, порожденными и возвращенными родной почвой, как Уитмен, или Марк Твен, или Карл Сэндберг".

В это же примерно время появилась еще одна заметная и ныне не устаревшая работа — статья Конрада Эйкена. Сравнивая Фолкнера с Бальзаком, Эйкен настаивал, что никто ныне в Америке не владеет романом как *формой* в такой степени, как этот, на вид совершенно бесформенный, писатель. "Его достижения в этой области, несомненно, вызвали бы интерес и уважение самого Генри Джеймса". Параллель, в глазах самого Фолкнера, опять-таки сомнительная; впрочем, как *мастера* Генри Джеймса он ценил высоко.

Кажется, мы отклонились, так что поспешим вернуться к "Деревушке". Итак, пресса оправдывала самые радужные ожидания. Ральф Томпсон, еще вчера сквозь зубы писавший о "Диких пальмах", заявил, что в "Деревушке" Фолкнер превзошел самого себя. Малкольм Каули счел ее лучшей книгой автора со времен "Святынища" (удивительно все же, до чего публичный успех способен воздействовать даже на умы вполне независимые). Наконец, рецензент "Тайма" уподобил Фолкнера Шекспиру. Но все это, даже статья Каули, — эпитеты, реклама.

А что сказано было тогда, сразу по появлении, о "Деревушке" по существу? Ничего не было сказано. На этот счет простодушное признание содержится в том же "Тайме": "Книга, конечно, замечательная, но о чем она, ведомо только богу и, не исключено, Уильяму Фолкнеру".

А между тем в этом романе автор, сохраняя, естественно, выработанный почерк, уделяя по-прежнему внимание и фону, и символике, гораздо отчетливее, чем прежде, заявил о себе как романист *социальный*. Он налаживает смысловые связи, ищет исторические мотивировки, фиксирует события во времени, вглядывается в лица людей при свете конкретной жизненной действительности.

Как-то Фолкнер весьма уничижительно отозвался о Золя, заметив, что тот жертвует правдой переживания, суверенностью внутренней жизни в угоду достоверности факта. А что такое факт? — всего лишь обманчивая видимость, уловка, позволяющая уйти от поисков истины. "Истина же, — говорил писатель, — это добро и справедливость, некий закон, нарушая который, не находишь себе ночью покоя, мучаешься, что сделал то, чего делать было нельзя, и ты сам знаешь, что нельзя. Вот что такое в моем представлении истина, факт не имеет к ней ни малейшего отношения. Факт вообще особого значения не имеет, он зависит от правил, от обстоятельств, от всевозможных вещей, например от температуры воздуха или экономики, но истина постоянна..."

Это кардинальная фолкнеровская идея, он, конечно, верен ей и в "Деревушке". И все-таки "факт" тут, кажется, вырастает в цене. Во всяком случае, автор счел нужным специально уведомить редактора: "События четвертой книги романа протекают примерно в 1890 году. То есть Гражданская война кончилась 25 лет назад. А мне помнится, что в рукописи я отодвинул ее на сорок лет. Убедительно прошу внести соответствующие исправления".

Правда, и тут "факт" — не просто дата: не зря счет времени ведется от войны. Это рубеж, за которым все стремительно покатилось под откос. Разрушилась усадьба Старого Француза, в разор пришла богатая некогда плантация, раздробилась на мелкие участки, и заселили их постепенно пришельцы из разных мест. "Не было у них ни рабов, ни дорогих комодов Файфа и Чиппендейла, — какое там, если у них что и было, так в большинстве своем они все свое имущество в состоянии были принести на собственных плечах, а зачастую и действительно приносили. Они заняли землю, понастроили лачуг в одну-две комнатенки, причем до покраски дело не доходило, переженились между собой и принялись плодить детей да пристраивать к своим лачугам клетушку за клетушкой, опять же не утруждаясь покраской, но на большее их не хватало. Их потомки все

так же растили хлопок в пойме, а кукурузу у подножья холмов, из зерна гнали виски в запрятанных среди холмов укромных закутках и продавали, если не выпивали все сами”.

Это были люди, лишенные, конечно, аристократического лоска Сарторисов, куда им, одно слово — саквояжники. Но и гнета предрассудков не было. Они пришли сюда налегке, рассчитывать можно было только на себя, вот и принялись в поте лица обрабатывать землю. Чуждые сантиментов, да и в моральном смысле далеко небезупречные, новые обитатели Французовой Балки умели, однако, ценить и трудолюбие, и закон трудового товарищества. Кому-то из них везло больше, кому-то меньше, но и удачливые не задирали носа. Таков Билл Варнер. Он по-немногу скупил все лучшие поля, а на оставшиеся взял закладные, занял разные должности, стал, коротко говоря, полновластным хозяином округи. Но это еще хозяин старой закалки. Он может добродушно посмеяться над неудачниками и, конечно, не упустит случая еще подзаработать, даже если для этого придется обжулить соседа, и все же в нем сохранилось нечто домашнее, какая-то легкость нрава, даже лень, хищникам-приобретателям совершенно несвойственная.

Словом, жалко, конечно, до боли жалко Сарторисов и Ко́мпсонов; но, в конце концов, и с Варнером поладить можно.

Увы! падение приобрело необратимый характер. Появляются Сноупсы, и они, говорил автор задолго до появления ”Деревушки”, ”расползаются по округе, как плесень по сыру, разрушают ее традиции, уничтожают все живое и радующее глаз”.

Обжегшись в ”Диких пальмах” на чистой идее, Фолкнер попытался вернуться к характерам. Ведь, в конце концов, и злодеи, мошенники, паразиты не на одно лицо, каждый — пусть порода одинаковая — обладает хоть черточкой индивидуальности или хотя бы особенностями биографии. Так, собственно, Фолкнер раньше Сноупсов и изображал. Жестокий ненавистник рода человеческого, Эб из ”Поджигателя” мало что общего имеет со своим родичем из ”Проделки с лошадью” — плутом, налетевшим на еще более хитрого плута. И для других членов семейства писатель собирался придумать разные истории.

Рассказывая корреспонденту ”Нью-Йорк пост” о готовой почти книге, автор наугад вытащил одного из Сноупсов — Монтгомери Уорда. ”Во время мировой войны он был секретарем ассоциации молодых христиан. Вернулся домой с кучей денег, заработанных, по его словам, на спекуляции бутылочными наклейками, сигаретами и леденцами. Довольно скоро земляки обнаружили, что Монтгомери Уорд привез из Франции набор порнографических открыток, которые он показывает за деньги в сарае позади дома. Его двоюродный брат, сенатор штата, прослышав об этом, захотел взглянуть на коллекцию. Он был наиболее влиятельным членом семьи, и Монтгомери

не посмел ему отказать. Насмотревшись, кузен вернул открытки. Его политический противник, который давно уже задумал свалить Сноупса, обвинил его в распространении порнографии. Сенатор попадает в тюрьму. Другим видным членам клана почти удается выручить его, но он настаивает на том, чтобы произнести длинную речь, почему-то в овчарне. Даже судья пытается удержать его, но страсть к ораторским упражнениям берет верх, и он в конце концов договаривается до того, что получает срок”.

Нам, действительно, обо всем этом предстояло прочитать, но много позже, в ”Городке”, а из ”Деревушки” этот сюжет автор убрал, обнаружив, что анекдот не годится, начинать надо с другого или, во всяком случае, шутить по-другому.

Не получались и характеры, ибо характеры подразумевают человечность, а Сноупсы — это прежде всего сноупсизм, то есть смертоносная бактерия, разъедающая и жизнь, и своих носителей.

Людям дана внешность, даны привычки, манеры и т.д. Легко представить себе Билла Варнера — ”тощий, как жердь, и почти такой же длинный, с рыжеватой, тронутой сединой шевелюрой и усами и колючими, яркого, невинно-голубого цвета глазками, он был похож на попечителя воскресной школы или методистской церкви, который по будням ездит на пассажирском поезде кондуктором и который при этом владеет церковью, а может — железной дорогой, а может — и той, и другой”.

Легко представить себе Варнерова сына Джоди — этакий деревенский донжуан или, допустим, капитан футбольной команды, сменивший ныне спортивную фуфайку на рабочий комбинезон.

Но Флем Сноупс абсолютно непредставим и неосязаем. За всеми во Французовой Балке — биография, каждый перечислит предков до седьмого колена, даже тех назовет, кто когда-то, во времена для молодой Америки почти немыслимые, бросил свои домишки на болотах Шотландии или Уэльса и пересек океан. А за Флемом ничего — ”только что дорога была пуста, и вот, откуда ни возьмись, уже стоит на опушке рожицы у обочины... как из-под земли вырос, да у коня чуть ли не перед мордой, и вид при этом такой, словно он случайно здесь оказался”. Голос у него мертвый, ноги деревянные, лицо неподвижное, и даже дышать ему, как всем людям, кажется, не надо, ”словно все тело каким-то образом приспособилось обходиться своими внутренними запасами воздуха”.

В этом состояла трудность — изобразить ничто, пустоту, скрытую, неразгаданную болезнь, которая бесшумно, но неудержимо разрушает все вокруг себя. Может быть, Фолкнер догадывался, что решать придется именно такую задачу, во всяком случае, в ”Поджигателе” он только упомянул, что у Эба

Сноупса есть сын Флем. Невидимкой остался он и в "Деревушке", только это вездесущий невидимка: то и дело местный люд натывается на следы его деятельности, с изумлением и возрастающим страхом обнаруживая, что Флем опять кого-то провел и вообще вот-вот займет место привычного дядюшки Билла Варнера. Даже женится он как-то совершенно незаметно. Вчера еще Джоди бушевал по поводу сестриногo бесчестья, а сегодня уже Сноупс, немного приодевшись, сидит с Юлой на бричке, груженной чемоданами и баулами, и неспешно удаляется по дороге в городок. А когда однажды община попыталась разгадать, как же это все так получается, один из многочисленных Флемовых родичей только усмехнулся: куда вам против него, ведь Флем даже самому себе не говорит, что замышляет.

Так оно и есть.

Разве нужен был Варнерам арендатор, да еще чужак, о котором здесь даже не слышали? Совершенно не нужен, Джоди сам говорит, что управится в одиночку. Тем не менее сдает землю.

Разве нужен был им приказчик? Совершенно не нужен. Времена пока еще прежние, все друг друга знают, покупатели просто заходят в магазинчик, берут, что им нужно, а деньги оставляют на прилавке. Тем не менее Флем получает это место.

Отчего? Оттого, что пополз по округе слух, будто то ли этот Сноупс, то ли его родич поджег сарай неподалеку отсюда, и Варнеры опасаются, как бы и с их имуществом не распорядились таким же способом? Да ничего подобного, уж атлет Джоди справился бы как-нибудь с этим заморышем, в крайнем случае сторожа можно нанять — денег хватает. Просто такова уж эта сила, она не ищет аргументов, и ей аргументы тоже противопоставить нельзя. Ибо она — анонимна. Сталкиваясь со сноупсизмом, тычешься наугад, удары приходятся в пустоту, против тебя действует какое-то безотказное устройство, отлаженное и заведенное раз навсегда.

Это полное бездушие Фолкнер сгущенно показал в фантастической сцене, являющей собою идейный центр романа. Утомленный безнадежными попытками разгадать Флемовы махинации, Рэтлиф засыпает на своей неизменной конке, снится ему кошмарный сон. Будто бы Флем Сноупс, только что встретившийся ему на дороге, спустился к Сатане получить собственную душу, отданную в свое время в заклад. Я все условия, говорит, выполнил, теперь ваш черед. Ну, Князь Тьмы тоже не лыком шит, возвращать добро не хочется, вот он и ищет, как бы отделаться от посетителя. Велит бесам-приказчикам подменить Флемову душу какой-нибудь другой, завалящей; не возьмет — так подкупить, от взятки откажется — предложить что-нибудь еще, что там в аду предлагают. Но ничего не выходит, соблазнами Флема не возьмешь, он "даже жевать не перестал — знай

себе стоит и чемодан из рук не выпускает". Тогда Князю все это надоело, и он сам решил объясниться. Что ты, говорит, ко мне пристал, сам же признаешь, что сотворил тебя я, следовательно, и душа твоя тебе не принадлежит, заложил чужое, и, выходит, вся сделка недействительна. Катись.

Но клиент и не подумал спорить: верно, заложил не свое и, следовательно, тебя перехитрил. Тут все и кончилось, Сатана признал свое поражение. Бери, закричал, все, все, что хочешь — рай, ад, — "с ревом поднимается ветер и с ревом опускается тьма, а Князь ползет через весь зал, когтями пол царапает, скребется в запертую дверь, вопит...".

Вот что делает Сноупса всесильным — полное отсутствие даже намек на идеально-духовное. По отношению ко всему остальному человечеству он не добрый и не злой, просто — посторонний, другой, не из плоти и крови. Все, абсолютно все понятия, обладающие в глазах людей независимой ценностью, имеют для него исключительно инструментальный характер. "Флем не имел представления о респектабельности, — описывал Фолкнер ситуацию, возникающую уже в следующей части трилогии, в "Городке", — он и не знал, что такие понятия существуют, но потом оказалось, что респектабельность ему нужна. И тогда он надел эту маску, но как только в ней отпадет нужда, он ее сбросит. Иначе говоря, у него есть цель, которой необходимо достичь. И ради этого он спокойно и безжалостно будет использовать любые средства. Понадобилась респектабельность — пожалуйста, он будет респектабельным, понадобится вера — он будет религиозным, надо уничтожить собственную жену — уничтожит. Потребуется обмануть ребенка, девочку, он без малейших угрызений совести пойдет и на это".

Флем добивается всего, чего хочет. Но могло бы быть и иначе, есть путь навверх, есть путь вниз, внутри клана тоже возникает расслоение, и Фолкнер его еще покажет. И лишь в одном направлении сноупсизм действует безошибочно и неуклонно: он стирает черты, хладнокровно истребляет человечность. Когда-то в молодости Минк, двоюродный брат Флема, ушел из дому, где всегда, сколько себя помнит, царила беспросветная нужда. Он направляется в сторону моря, хотя и не знает, что это такое, просто ему нужен был хоть какой-то "посул, это обещание безраздельного простора и неисцелимого забвения, перед которым презренная суeta всего земного трепетала и робко отступала, не для того, чтобы воспользоваться им, а чтобы исчезнуть в многоликой безымянности, в той недоступной гавани, где находят приют все затонувшие ладьи и обитают неуловимые, бессмертные сирены...".

Во всем этом есть некоторая выпренность, романтическая риторика, похоже, автор, чтобы выразить мысль, помещает Минка в какую-то совершенно чужеродную ему среду. Но

мысль-то ясна: пока в человеке остается человеческое, он не стигается, мечтает о недостижимом.

А потом происходит превращение. Порыв иссякает, и жизнь оборачивается антижизнью, чувство, сколь угодно безумное, — полным отсутствием чувства.

Минк убивает зажиточного соседа, но ни злобы, ни ненависти, ни даже неприязни к нему при этом не испытывает.

Истязает жену, но совершенно равнодушно — "ударил ее снова, пачкая в крови руку, потом еще и еще, расчетливо, не спеша, и в этом не было умысла, а только бесконечное трепетное упорство и неодолимое изнеможение".

Во всем этом без труда узнается порода Сноупсов.

Иногда вырождение принимает крайние, устрашающие формы.

Несуществующий Эрнест В. Трублад сделал набросок; Фолкнер развил его в целую новеллу, очень четко, при всей своей внутренней завершенности, вписывающуюся в идейный строй романа. Возникает сильный, буквально шокирующий контраст. Животное, корова, мифологически приподнимается: богиня — волоокая Юнона, помещенная в соответствующую атмосферу, — клонятся к земле под тяжестью росы травинки, наступает утро, солнце лучами-копьями пробивает повисший над землею туман: торжество природы. А рядом — безгласный идиот, с трудом выталкивающий из гортани имя Айк Х'моуп. Его, конечно, жалко, но того сострадания, что пробуждал несчастный Бенджи, он не вызывает. Тут скорее содрогание, страх при виде того, какими ужасными последствиями чревато распространение сноупсизма. Есть и еще один смысловой оттенок: Сноупсы в лучшем случае могут найти общий язык лишь с животными. И недаром Фолкнер замечает на черепе ненормального "заостренные звериные ушки фавна" — пародийное снижение мифа, что подчеркнуто нарочито возвышенным стилем повествования.

Ни разу в этом романе не упоминаются Сарторисы, Компсоны, Маккаслины — словно не только исчезли они из этих мест, но и памяти по себе не оставили. Случайности в этом никакой нет: честь не уживается с бесчестьем, новые времена — новые герои, то есть, разумеется, воплощенные антигерои.

Такова эта грозная безликая сила, покушающаяся превратить живую Йокнапатофу в выжженную землю. Есть ли шанс выстоять? сохранилась ли энергия сопротивления?

На семинаре в Виргинском университете Фолкнеру с явным вызовом был задан вопрос: "Вы говорите, что человек выстоит. Но если взять книги, о которых мы говорим в последние дни, например "Деревушку", то кто же выстоит — негодяи"? Писатель живо откликнулся: "Нет-нет, боже упаси. По-моему, желание смести Сноупсов настолько сильно, что в критический момент появится настоящий боец. Дух сражения порождает

Роланда. Это еще не значит, что люди уничтожат Сноупсов или ту среду, которая их порождает, но важно, что в человеке есть само свойство ненавидеть сноупсизм и сопротивляться ему, и потому в решающую минуту человек не допустит, чтобы Сноупсы нанесли ущерб, который уж не возместишь”.

Кто-то будет бороться, кто-то выстоит — кто же?

Понятно, не Билл Варнер и фермерская мелкота, его окружающая. Между прочим, и они, эти йокнапатофские старожилы, отчасти повинны в том, что Сноупсы появились на этой земле и растоптали ее. Никогда они себе в том не признаются, но ведь от кого Сноупсы унаследовали пороки — скопидомство, прежде всего, — отбросив за ненадобностью добродетели?

По традиции Фолкнер обратился было к Природе. Целую часть романа посвятил он Варнеровой дочери Юле. Она из местных, но в Йокнапатофе и вообще на земле, в границах посюстороннего мира, ей явно тесно, скрытая жизненная сила все время выталкивает героиню из брэнной оболочки в иные, мифические дали. ”Ей, с ее формами, как раз бы воплощать символику древних дионисийских шествий: мед в лучах солнца, налитая гроздь, корчи мучительно обремененной лозы, кровоточащей под безжалостно и алчно топчущим твердым козлиным копытом. Казалось, она не только не была причастна к окружающему миру, но существовала в самодостаточном вневременном одиночестве, и дни ее шли друг за другом словно в пустоте, под непроницаемым для звуков стеклянным колпаком, где в мечтательном и самоуглубленном оцепенении, зачарованная и утомленная наследственной мудростью всех поколений зрелого млечного материнства, она прислушивалась к процессам роста в своем собственном теле”.

Но Юла — не просто воплощение самодостаточной природной силы; она и героиня: дева-воительница Брунгильда, а также водяная нимфа Лорелея, а также Елена Прекрасная, ”вернувшаяся в призрачный, обманный Аргос”.

Мертвечине, таким образом, противопоставляется торжествующая грешная плоть, тленной прозе — высокая героика мифа.

И только?

В начале 1941 года молодой тогда критик Уоррен Бек опубликовал в малотиражных университетских изданиях несколько статей о творчестве Фолкнера и послал ему вырезки. Вопреки обыкновению, писатель откликнулся на эти публикации. Он поблагодарил, как говорится, за внимание: ”Вы обнаружили такие грани смысла, о которых я сам и не догадывался”, а далее обратился к тому, что его действительно волновало: ”Всю свою жизнь я писал о чести, истине, жалости, доброте, способности вновь и вновь мужественно претерпевать страдание, и неудачи, и несправедливости; я писал о людях, испытывавших

страдание и восстававших не ради награды, а во имя достоинства как такового, восстававших не просто потому, что это такие уж замечательные люди, но потому, что иначе им не прожить в ладу с собою и не умереть спокойно, когда придет час. Я не хочу сказать, что дьявол поджидает у смертного одра каждого лжеца, негодяя, лицемера. Наверное, лжецы, негодяи, лицемеры мирно умирают каждый день, окутанные флером того, что они называют святостью. Только о них я не говорю. Я и не пишу для них. Но я полагаю, что есть те, их, может быть, немного, что читают и будут читать Фолкнера и скажут: "Да. Все правильно. Я предпочел бы быть Рэтлифом, а не Флемом Сноупсом. А еще бы лучше быть Рэтлифом, да так чтобы не было рядом никакого Флема Сноупса, с которым надо его сравнивать".

Нечто подобное Фолкнер повторял многократно и неустанно, мы знакомы с такими высказываниями, предстоит еще прочитывать и иные, гораздо более отточенные. Но, кажется, в письме Беку он едва ли не впервые выразил смысл своей литературной работы. И не случайно, конечно, всплыло имя Рэтлифа, нежность, столь ему не свойственную, к этому человеку писатель пронес через всю жизнь, через все произведения. "Чудесный человек, — говорил о нем Фолкнер. — Из известных мне людей он сделал больше всех. Я так и не смог рассказать обо всем, что он сделал". А, собственно, какие такие подвиги совершил этот славный, симпатичный, добрый, но совсем негероический человек — балагур и деревенский детектив, доморощенный философ, тоже, вроде Гэвина Стивенса, Цинциннат районного масштаба? Да никаких. Как-то раз, в порыве возмущенного чувства, он вступился за несчастного дурачка, на которого глазек любопытствующие обыватели, — бесплатный цирк им устроил Аик Сноупс. Да и то сразу же поспешил уйти в тень: "Я не защищал Сноупса от Сноупсов. И даже не человека от Сноупсов. Я мог бы сделать больше, но не стану. Слышите, не стану!" Это уже вообще созерцательство как принцип, как жизненная программа. Что еще? Да, помог вывести на чистую воду того самого прожженного политикана Кларенса Сноупса, о котором Фолкнер рассказывал нью-йоркскому журналисту. Кажется, все, да и то эти славные подвиги отложены до следующих томов трилогии, а пока, в "Деревушке", Рэтлиф — "хитрый и непроницаемый, приветливый и загадочный под своей всегдашней неприметной и насмешливой маской" — только наблюдает, подхватывает на лету слухи и сплетни да пытается, упражняя ум, разгадывать Флемовы козни. Когда же он единственный раз попытался схватиться с ним напрямую, да еще на собственной территории Сноупсов, — позорно провалился. Об этом рассказано в кладоискательской новелле, которая целиком вошла в роман.

И все-таки, наверное, писатель не ошибался, надеясь на этого

человека. Победить Сноупсов ему не дано, да и не рассчитывает он на победу, тем более в одиночку, а союзников пока не видно. Зато, в отличие от всех остальных, он не готов примириться с неизбежностью, кажется, и впрямь ждет того критического момента, когда надо будет выручить, прийти на помощь готовому рухнуть миру. В пользу такого предположения ничто конкретно не говорит, обосновать его невозможно, но, как хотите, у меня, читателя, чувство именно такое. И еще одно, пожалуй, уже более определенное. Все в том же интервью газете "Нью-Йорк пост" Фолкнер говорил о "Деревушке": "Это юмористическая книга, смешной рассказ о банде шакалов, которые живут за счет шантажа и практикуют его двадцать четыре часа в сутки". Положим, когда убивают, тиранят, разоряют безо всякой жалости, впадают в безумие, — не до смеха. Но ведь действительно трагедия причудливо переплетается с комедией, даже с откровенным фарсом. Для Фолкнера это соединение имело принципиально важный смысл. Не только, чтобы создать столь любимый им контраст. Смех способен просветлить тьму, облегчить страдание, он противопоставляет себя смерти как здоровое, если угодно, и впрямь оптимистическое начало. Рэтлиф и выступает носителем этой жизнеутверждающей стихии. Скажем, именно он рассказывает анекдот о перекрашенной лошади. Забавная история. Но в книге-то она к чему? С точки зрения сюжета — эпизод совершенно лишний. Однако, жертвуя последовательностью сюжета, писатель укрепляет смысловые опоры произведения. Коль скоро звучит смех — не все проиграно. К тому же торговец швейными машинами обладает нечасто встречающимся и оттого особенно привлекательным свойством — он не только над другими подшучивает, он умеет и над собой смеяться. Надутая поза чужда ему совершенно.

Пока Сноупсы выдерживают и смех, ничто их не понимает. С Французовой Балкой покончено, Флем оставляет родственников доделывать недоделанное, а сам отправляется в городок покорять новые вершины. Этим роман и завершается.

Роман — но не история, в нем рассказанная. Ей суждено продолжиться с того самого места, на котором оборвалась. Правда, произойдет это, как мы знаем, только через двадцать лет.

Такой значительный разрыв во времени не был случаен. Мир входил в полосу неслыханных потрясений, на самом деле приблизился к критической, роковой границе, и должно было все это увидеть, пережить, чтобы, обогатившись духовным опытом, трагическим, но и обнадеживающим, вернуться к Сноупсам и их противникам.



ГЛАВА XII ВТОРОЕ РАСПЯТИЕ

Летом 1943 года Фолкнер в очередной раз оказался в Голливуде, писал сценарий фильма "Боевой клич", в котором рассказывалось о военном союзе наций, вовлеченных в борьбу с фашизмом. Работа продвигалась быстро, к началу августа завершилась, и писатель собрался уже было домой, когда неожиданно возникла новая идея. У режиссера Генри Хатауэя упорно не ладился фильм о Неизвестном солдате, похороненном у подножья Триумфальной арки в Париже. Тогда кто-то ему будто бы сказал: да ничего и не выйдет, пока вы не превратите своего героя в распятого, а потом воскресшего Иисуса Христа. С этой мыслью режиссер и пришел к Фолкнеру. Сначала тот отмахнулся, но затем решил попробовать. Правда, сценарий ему писать не хотелось, принялся за рассказ. Первый набросок был быстро сделан здесь же, в Калифорнии, а несколько позже, уже дома, писатель к нему вернулся. 30 октября

1943 года он сообщал Хэролду Оберу: "Начал новую вещицу, на 10—15 тысяч слов. Это притча антивоенного, можно сказать, характера, так что, может, она не ко времени. Сейчас я пишу нечто вроде конспекта, его и пошлю вам: если кого-нибудь заинтересует, разверну и приведу в порядок. Недели через две рукопись будет у вас".

Ни через две недели, ни даже через два года обещанного рассказа Обер не получил. Приходили какие-то разрозненные куски, а вместе с ними — письма от автора, уверявшего, что вот-вот, еще немного, и все будет готово. Скромный замысел разрастался, как снежный ком, увлекая автора в такие дали, о которых, приступая к работе, он и не подозревал. И вообще, как выяснилось, никогда не предпринимал такого путешествия. В конце концов ему пришлось в этом признаться и себе, и другим. Из письма Малкольму Каули (ноябрь 1944 года): "Я пытаюсь уместить всю историю человеческого рода в одну фразу". Еще через полтора года — Роберту Хаасу: "Ну вот. Мне кажется, это не только лучшее из того, что я написал; это вообще лучшая книга нашего времени. В письме не могу сказать, что будет дальше, потому что для этого понадобилось бы сто или двести тысяч слов... Думаю, книге, когда она будет написана, предстоит счастливая будущность, она широко разойдется. По масштабу она будет равна "Войне и миру", только на наш манер, о наших временах, на нашем языке". В конце автор добавляет: "Вы, конечно, понимаете — письмо для внутреннего пользования, ради бога, не цитируйте меня публично".

Издатели-то не цитировали. Но составитель тома частной переписки — Джозеф Блотнер — включил в него и эти строки, полагая, должно быть, что самооценка, прозвучавшая бы некогда непозволительной нескромностью, сегодня, учитывая бесспорный классический статус художника, может быть воспринята спокойно. Скорее всего он прав. К тому же из этого письма особенно видно, сколь грандиозен был замысел медленно растущего романа и какие великие надежды возлагал на него автор.

Книга потребовала девяти лет изнурительного труда. Разные это были годы для Фолкнера — годы большой душевной чересполосицы. Война шла к победному концу, и казалось, что, свалив такого страшного противника, заплатив такую чудовищную цену за то, чтобы выжить, мир хотя бы извлечет уроки из собственных ошибок, никто не будет преследовать инакомыслящих, не впадет в опасную спесь, не станет стремиться к обогащению за счет других.

Первые же послевоенные годы разрушили эту прекрасную иллюзию. Черчилль произнес речь в Фултоне, и началась долгая полоса холодной войны. Она не уносила жизней, но катастрофически отравляла мировую атмосферу.

Коммунизма Фолкнер не понимал и не принимал. О том, что происходит у нас дома, он знал лишь понаслышке и очень выборочно. Режим обязательного единомыслия, политические процессы, колючую проволоку лагерей — словом, все то, что сходится для нас в зловещем понятии "сталинизма", писатель, как и многие западные интеллигенты, принимал за неизбежную и единственную форму коммунистической цивилизации. Уже много позже он отклонил приглашение госдепартамента США поехать в Советский Союз в составе делегации американских писателей. Мотивируя свое решение, Фолкнер писал: "Думаю, что отказ поехать в Россию в качестве гостя нынешнего русского правительства будет в условиях "холодной войны" полезнее, чем согласие.

Россия, с которой я, надеюсь, заслужил хоть какое-то право на духовное родство, — Россия Достоевского, Толстого, Чехова, Гоголя и других. Этой России больше нет. Я не хочу сказать, что она умерла; требуется нечто большее, чем полицейское правление, чтобы разрушить и не дать развиваться духовной деятельности наследников этих людей. Я убежден, что они все еще пишут о тех же самых истинах человеческого сердца, о которых писали их великие предшественники, пишут, рискуя, возможно, жизнью, пряча страницы романов, рассказов, пьес в подпол, в дымоход, куда угодно — в ожидании того времени (а оно придет), когда наступит свобода.

Если бы моя поездка в Россию при любых условиях, даже с риском для здоровья (а мне шестьдесят, и я, быть может, написал уже все, что мог, сделал все, для чего был предназначен), спасла хоть одну "Анну Каренину" или "Вишневый сад" наших дней, я бы поехал.

Но поехать туда сейчас, в качестве гостя нынешнего русского правительства, которое, если не ошибаюсь, отправило наследников великого русского духа в подполье и уничтожило бы их, если смогло, означало бы не только обман, но и предательство".

Тяжело читать это письмо. Кто-нибудь скажет, пожалуй, что Фолкнер слишком односторонне и пристрастно судит о нашей духовной жизни, о нашей литературе. Можно заметить также, что момент для переписки в таком роде выбран далеко не лучший. Письмо датировано 1958 годом, то есть временем наших упований, наших надежд, которым, увы, не дано было тогда осуществиться.

Но разве в этом дело? Подумаем лучше, какой огромный нравственный ущерб нанесли нам сталинские преступления. Диалог, который есть необходимое условие развития мировой культуры, оказался задержан на продолжительное время — и стоит ли утешаться тем, что и другая сторона тоже далеко не безгрешна?

Фолкнер не любил коммунизм — так, как он его понимал. Но,

быть может, еще сильнее он не любил антикоммунизм, тем более что тут ехать никуда не надо было — "охота за ведьмами" разворачивалась на глазах. В одном из писем Фолкнер сказал прямо: "Я ненавижу Маккарти". Поистине, сон разума, по словам Гойи, порождает чудовищ. После фултонской речи Фолкнер написал (правда, не отослал) письмо старому знакомому, в котором всерьез предрекал скорое начало третьей мировой войны: накопилось так много злобы, взаимонепонимания, люди настолько разучились слушать друг друга, что кончиться все это может только пожаром, который не пощадит никого.

Фолкнер был южанином, и ему не нравилось, когда со стороны вмешиваются в то, что он считал делом домашним. Но все-таки еще больше не нравилось, просто приводила в отчаяние та атмосфера расовой ненависти, что накалилась на Юге в начале пятидесятых. Впоследствии будут, как мы знаем, высказывания весьма двусмысленные, но поначалу он возмущен и напуган: "Я предвижу, что мне придется оставить родные края, бежать отсюда, как бежали евреи из Германии в годы гитлеровского правления. Надеюсь, конечно, что до этого не дойдет. Но порой думаю, что только катастрофа, быть может, даже военное поражение пробудят Америку от спячки и заставят нас заняться спасением самих себя или того, что от нас еще осталось".

Фолкнер был южанином, и ему оказывались, к сожалению, близки идеи некоторых местных политиков, которые иначе как сепаратистскими не назовешь. Но его пугала, отталкивала ненависть и злоба, с какой эти политики набрасывались на тех, кто думает иначе. В Кливленде, куда Фолкнера пригласили для участия в ежегодном заседании так называемого Совета Дельты, выступил, среди других, губернатор штата Северная Каролина Джордж Бирнз. Он красноречиво говорил о патриотизме и обвинял федеральное правительство — правительство Трумэна! — в предательстве национальных интересов. Рассказывают, Бен Уоссон, сидевший рядом с Фолкнером, наклонился к приятелю и сказал довольно громко: "Да ведь это Сноупс". "А ты как думал", — ответил Фолкнер.

И быть может, более всего его угнетало стремительное падение интересов духа и морали. Америка слишком быстро забыла уроки Великой депрессии. Еще быстрее забыла она уроки второй мировой. Или, может, решила, что победа была для того только и одержана, чтобы Сноупсы могли процветать на разных нивах жизни. Вместо общественного мнения — демагогия политиков, вместо живого человеческого слова — язык биржи, взамен искусства — реклама. В самый канун 1946 года, прочитав присланную Каули вступительную статью к тому "Избранного", Фолкнер отвечал автору: «Все в порядке. И все же мне хотелось, чтобы начиналась статья так: "Когда война закон-

чилась — та, другая, война, — Уильям Фолкнер вернулся домой, в Оксфорд, — но это уже не был его дом, или, во всяком случае, он не мог принять послевоенный мир»».

Сейчас, четверть века спустя, это ощущение только усилилось. В эссе "О частной жизни" Фолкнер писал: "Америке художник не нужен. Америка еще не нашла для него места — для него, который занимается только проблемами человеческого духа и отказывается употреблять свою известность на торговлю мылом, или сигаретами, или авторучками, или рекламировать новые марки автомобилей, морские круизы, курортные отели, или (если, конечно, он восприимчив к обучению и сумеет достаточно быстро приспособиться к стандартам) выступать по радио, где он принесет прибыль, оправдывающую внимание, которое ему уделяют".

На дефицит внимания теперь, действительно, жаловаться не приходилось. Тот самый мир, что Фолкнера столь не радовал, по отношению к нему лично вел себя исключительно щедро. Рекламу Фолкнер по-прежнему презирал и правом на частную жизнь дорожил, как ранее, но, с другой стороны, нарастающая слава и ее материальные свидетельства (в виде дипломов, наград и т.д.) укрепляли веру в то, что его голос художника хотя бы кто-нибудь, да услышал. А при всей замкнутости, обитателем башни из слоновой кости под названием Роуэноак Фолкнер не был. Меня радует, говорил он Синтии Гренье, что мои романы читают и обсуждают.

Вслед за Институтом искусств и литературы избрала Фолкнера своим почетным членом Литературная академия. Затем последовала Национальная премия за лучшее произведение художественной литературы — ею было отмечено в 1951 году "Собрание рассказов". Далее — медаль Хоуэллса, присуждаемая академией (коей этот писатель был президентом в 1908—1920 годах) раз в пять лет за выдающиеся достижения в области художественной прозы. Правда, торжественные церемонии, восхождения на кафедру, речи — суэта, одним словом, — по-прежнему были Фолкнеру не по душе, и он пользовался любым предлогом, чтобы уклониться. И уж вовсе ему не нравились почтительные поклоны со стороны разного рода организаций, спешивших засвидетельствовать уважение имени. В марте 1952 года ректор Тулейнского университета сообщил, что Фолкнеру присвоено звание почетного доктора. Писатель отвечал: "Дорогой профессор Харрис, прочитал Ваше письмо, испытывая гордость и смирение. Но пишу Вам с горечью. Мне кажется, что присуждение почетной степени человеку, не получившему даже правильного среднего образования, не говоря уж о высшем, означало бы дискредитацию самой идеи знания. Прошу Вас передать искреннюю благодарность совету университета за оказанную мне честь".

Помимо всего прочего, Фолкнера, можно полагать, немало раздражало то обстоятельство, что соотечественники спохватились лишь после того, как его признала Европа.

Еще в 1946 году Торстен Йоннсон, тогдашний нью-йоркский корреспондент крупнейшей стокгольмской газеты "Дагенс нюхетер" и переводчик Фолкнера на шведский, уверенно предрекал ему Нобелевскую премию, причем в ближайшем будущем. Такие слухи, действительно, ходили, особенно усилились они через три года, когда имя Фолкнера (вместе с Уинстоном Черчиллем и Пером Лагерквистом) было включено в список кандидатов. Но тогда Шведская академия к единогласию, требуемому уставом, не пришла, и премия за этот год вообще не присуждалась.

Ровно через год в Роуэноаке раздался телефонный звонок. Свен Амман, новый корреспондент "Дагенс нюхетер", сообщал, что в Стокгольме Фолкнера ждут лауреатский диплом и призовые тридцать тысяч долларов. Официальное решение Нобелевского комитета гласило: "...за выдающийся и оригинальный творческий вклад в развитие современного американского романа".

О том, как Фолкнер воспринял известие, ходят разные слухи. Одни говорят, что он сразу уехал в охотничий лагерь, чтобы скрыться от неизбежной журналистской публики. Другие — что ходил по улицам Оксфорда, повторяя: "Не могу поверить". Третьи — что вообще не выказал интереса. Четвертые — что будто бы сказал: "Они дали эту штуковину Синклеру Льюису и Перл Бак, но не заметили Драйзера и Шервуда Андерсона. Предпочел бы остаться в их компании".

Точно известно только одно: на приглашение приехать в Стокгольм Фолкнер поначалу ответил отказом. Через неделю после того, как решение Нобелевского комитета было объявлено официально, он отправил в нью-йоркское бюро "Дагенс нюхетер" письмо такого содержания:

"Дорогой господин Амман,

нижеследующее представляет собою пояснение к ответу, данному мною секретарю Нобелевского комитета Шведской академии, который официально уведомил меня о присуждении премии. Скорее всего мне следовало бы послать это письмо самому секретарю, но я обращаюсь к Вам, ибо, во-первых, Ваш предшественник мистер Йоннсон раньше других познакомил меня со Швецией, а во-вторых, ведь это из Вашего любезного звонка я узнал о премии. Может быть, Вы не откажетесь передать мой ответ секретарю академии, а уж он решит, стоит ли этому письму — или какой-либо его части — придать огласку.

Сообщая мне о решении академии, секретарь приглашал прийти в Стокгольм на церемонию вручения премии. Я ответил, что не смогу сделать этого.

Быть может, по правилам академии подобного рода заявления не могут заменить личного присутствия; в этом случае я, разумеется, не буду пытаться их нарушить, и мне останется лишь засвидетельствовать свое уважение академии и народу Швеции.

Вот то, что я могу добавить к сказанному ранее. Я считаю, что премия присуждена не мне, а моим книгам, — как венец тридцатилетних мучений, работы человеческого духа, стремившегося к тому, чтобы создать пока не существующее, возвысить, или, может, успокоить, или хотя бы позабавить человека. Это отняло тридцать лет. Сейчас мне пятьдесят, и, возможно, не так уж много воды осталось в колоде. А то, что после тридцати лет еще осталось, вряд ли достойно транспортировки из Миссисипи в Швецию; равным образом, мне кажется, что остаток не заслуживает того, чтобы тратить на него премию, так что я рассчитываю найти денежной ее части такое применение, которое будет соответствовать цели и назначению высокой награды.

Вы сами решите, опубликовать написанное или нет; прошу лишь согласовать это с академией.

Еще раз благодарю за доброту и участие.

Искренне Ваш

Уильям Фолкнер”.

Конечно, это письмо никого не удовлетворило. Все уговаривали Фолкнера поехать, в кампанию включилась дипломатическая служба, друзья, семья. В конце концов 8 декабря 1950 года вместе с дочерью он улетел в Стокгольм, заметив все же напоследок, что только ради Джилл он все это затевает, потому что американской молодежи непременно надо посмотреть Европу.

Все было как положено: приветствие, в котором говорилось, что новый лауреат — это ”непревзойденный мастер современной англоязычной литературы и глубокий знаток человеческой души”. Король Густав-Адольф вручает Фолкнеру медаль. Затем прием и речь. Присутствовавшие вспоминают, что Фолкнера было едва слышно, но опубликованное на следующий день в газетах выступление произвело сильное впечатление.

Писатель, который изобразил отчаяние и страдание, как, может быть, никто в литературе XIX века, говорил: ”Я отказываюсь принять конец человека. Легко сказать, что человек бессмертен просто потому, что он выстоит; что когда с последней ненужной твердыни, одиноко возвышающейся в лучах последнего багрового умирающего вечера, прозвучит последний затухающий звук проклятия, что даже и тогда останется еще одно колебание — колебание его слабого неизбывного голоса. Я отказываюсь это принять. Я верю в то, что человек не только выстоит: он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению”.

Писатель, всячески бегущий шумных перекрестков и признающий, казалось, только одну ответственность — ответственность перед листом бумаги, — говорит об общественном предназначении литературы: "Долг поэта, художника... состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них мужество, и честь, и надежду, и гордость, и сострадание, и жалость, и жертвенность — все то, что составляло славу человечества в прошлом, — помочь ему выстоять. Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может стать фундаментом, опорой, поддерживающей человека, помогающей ему выстоять и победить".

Затем чтобы сказать это — и быть услышанным, — Фолкнер и отправился за океан. Денежной части премии он и вправду нашел бескорыстное применение, учредив стипендию для учащихся музыкальной школы в Оксфорде. К символам был, как и прежде, нечувствителен, говорят, даже потерял медаль в резиденции американского посла, где на следующий день привратник обнаружил ее в кадке с пальмами. Может, анекдот, но, в общем, похоже на правду, во всяком случае, подтверждая получение хоуэлсовской медали и выражая признательность, Фолкнер не преминул добавить: "Не думаю, что таким образом возможно по-настоящему оценить человеческий труд". Может показаться гордыней, но это не гордыня. В том же письме говорится: "Всякий раз, закончив очередную книгу, я говорил себе: надо бы переписать, сделать лучше... Но на это никогда не хватало времени". Нет, не гордыня, просто Фолкнер резонно полагал, что литература не нуждается в орденских ленточках.

Европа продолжала одарять знаками внимания. За Нобелевской премией последовал офицерский орден Почетного легиона; кажется, Фолкнер — единственный из американских писателей, удостоенный этой награды.

На родине в первое время весь этот звездопад встретили прохладно. Через несколько дней после объявления решения Нобелевского комитета "Нью-Йорк таймс" писала, намекая, что можно бы найти в США кандидата и подостойнее: "Возможно, в фолкнеровском Джефферсоне, штат Миссисипи, и распространены кровосмешение и насильничество, но об остальной части Соединенных Штатов этого сказать нельзя". Другая газета выговаривала писателю за неуместную строптивость: "Ничем нельзя оправдать открытый конфликт вокруг премии; к тому же желательно было бы найти лауреата более добродушного по отношению к миру, каковой и без того постепенно погружается во тьму".

Своя логика в такого рода комментариях была. Америка, уверяют своих читателей журналисты, процветает, становится все здоровее, и вот находятся люди, которым все не по нраву.

Допустим, проблемы есть. Так надо патриотически участвовать в их решении, надо ободрять людей, а не показывать им собственное несовершенство. Диссидент! клеветник! — а Европа его поощряет.

К тому же у прессы был, возможно, персональный счет к Фолкнеру: уж больно неучтиво он с ней обращается, вызываясь отказываясь от того, что составляет двигатель жизни и трамплин успеха, — от рекламы. В конце концов решили не церемониться: без ведома Фолкнера в "Лайфе", самом читаемом тогда американском журнале, появился очерк, автор которого, пользуясь слухами, собранными в Оксфорде и вокруг, живописно изобразил семейный быт писателя. Реакцию легко было предсказать. "Я еще не видел этой мазни, да и смотреть не буду, — писал Фолкнер Филу Маллену. — Мать читала и пришла в ярость, говорит, что все это гнусная ложь, отказалась от подписки. Годами я старался предотвратить нечто подобное, всегда отказывался, просил оставить меня в покое. Скверно, что в этой стране человек не защищен от журналистики, или как там они называют свои занятия. Но, видно, ничего не поделаешь. Я усматриваю в этом проявление того же духа, который позволяет совершенно незнакомым людям входить ко мне в дом, хватать в качестве сувениров книги или трубки...

Что за дикость! Швеция дала мне Нобелевскую премию, Франция — орден Почетного легиона. А родная страна только и знает что вторгаться в мою личную жизнь, вопреки просьбам и мольбам. Не удивительно, что люди во всем мире не любят нас, ибо мы, кажется, лишены вкуса и благородства, ничем не интересуемся, кроме денег, и только в них и верим, независимо от того, каким образом они получены".

Следует все же признать, что Америка, путившись в погоню за Европой, проявляла внимание к своему соотечественнику не только в форме пиратских налетов репортеров. Последовали уже известные нам избрания и медали, не замедлили и новые. В конце 1954 года Фолкнер получил еще одну академическую премию по литературе, а некоторое время спустя — премию Пулитцера, высшую в США писательскую награду.

Обеими был отмечен роман "Притча".

Здесь мы возвращаемся к тому осеннему дню 1943 года, когда Фолкнер завершил черновик рукописи под названием "Кто?"

Все эти годы, и в самые черные моменты, и в моменты душевного подъема, она не оставляла писателя. Он создавал и издавал другие книги — "Осквернителя праха", "Реквием по монахине", "Собрание рассказов", но неизменно утыкался взглядом в стены кабинета, на которых давно были начертаны слова и стрелки — опорные пункты фабулы нового романа. Они напоминали ему, что книга — главная книга! — плохо движется, совсем не движется.

По переписке Фолкнера 1943—1954 годов можно восстановить в деталях ход работы над рукописью.

В первое время он все еще думает, что должен получиться рассказ или короткая, в два-три печатных листа повесть, которую потом можно будет переделать в пьесу. В письме Роберту Хаасу (15 января 1944 года) Фолкнер объясняет замысел: "Действие происходит в середине первой мировой войны. Появляется Христос (как некое воплощение человеческой решимости положить конец войнам вообще), и его вновь распинают. Сегодня мы возвращаемся назад, мы опять затеяли войну. Быть может, если Иисус даст нам еще один шанс, мы поступим, как прежде, в третий и последний раз отправим его на крест.

Я выражаюсь слишком жестко, а ведь проповедовать я ни в коем случае не намерен. Но вот идея: то, что мы сделали в 1918 году, в 1944-м не только НЕ ДОЛЖНО повториться, это НЕ ПОВТОРИТСЯ, или иначе — НЕУЖЕЛИ МЫ ПОЗВОЛИМ ЭТОМУ ПОВТОРИТЬСЯ, неужели, ввязавшись в очередную войну, мы упустим третий и последний шанс спасти Его?"

Не хочу проповедовать, говорит Фолкнер. По-моему, он лукавит либо впадает в самообман. По-моему, на этот раз писатель как раз хотел проповедовать. Не потому ли он опять ушел с Юга, из Йокнапатофы, что сложившиеся здесь, и только здесь, быт, нравы, обстоятельства помешали бы идее выразиться четко, чисто, без примесей?

Ровно через год Фолкнер вновь пишет Роберту Хаасу и своему новому редактору Беннету Серфу: "Работаю над книгой, которая пока мне нравится. Впрочем, может, я и заблуждаюсь — достиг уже такого возраста, когда художнику становится все труднее оценить собственную работу. Пришла наконец пора зрелости. Всю свою литературную жизнь я был поэтом, у которого нет образования и которого ведут лишь инстинкт и яростная убежденность, вера в истинность и значительность того, что он создает, и еще безграничная страсть к риторике (я признаю, что получаю от этого удовольствие). Ничего иного я не знал и ничто иное меня не интересовало. Ну, а теперь все иначе, настолько иначе, что я пишу и переписываю, взвешиваю каждое слово, чего раньше никогда не делал; я лишь нашлепывал на стену плакаты, как неопытный маляр, и никогда не оглядывался, чтобы посмотреть, как получилось".

Конечно, Фолкнер мистифицирует корреспондентов, причем без всякой надежды на успех — уж кто-кто, а Хаас прекрасно знал, что он и прежде переписывал и взвешивал. Но в этой наивной игре есть, может быть, смысл: писатель лишний раз хочет подчеркнуть, что значит для него новая книга.

Теперь уже вполне понятно стало, что это не рассказ и не повесть. Может быть, даже не роман, сколь угодно большой.

"Отослал в издательство 250 страниц, — в очередной раз адресуется Фолкнер к Хаасу, — но это пока лишь декорация, настоящее повествование еще не началось. Наверное, оно получится длинным, длиннее, чем книги Тома Вулфа (действительно романы-левиафаны, в тысячу и более страниц. — Н.А.)". Предполагается, по словам автора, "эпическая поэма", "нечто большее даже, чем притча". И если получится, — "можно будет бросить писательство". А все эти годы — 1944—1946-й автору кажется, что получится, во всяком случае, пока получается. Едва ли не в каждом письме звучит надежда, даже полная уверенность: "лучшего мне не приходилось писать", "не только лучшее из написанного мною, но вообще — лучшее в литературе нашего времени".

Но проходит недолгое время, и появляются первые сомнения. Пока они, правда, — на вид, во всяком случае, — касаются только возможной читательской судьбы будущего произведения. В марте 1947 года Фолкнер пишет Хаасу: "Наверное, пора издательству знать, о чем я пишу и куда движется работа, потому что она потребует еще некоторого времени, и мне, чтобы не возвращаться в Голливуд, придется вновь стать к вам на содержание.

Написано около трехсот страниц. Дальнейшее мне ясно. Чуть позднее стоит, наверное, приехать в Нью-Йорк и все с вами обговорить. Действительно стоит — я вовсе не ищу повода поразвлечься. Меня смущает место действия и содержание. Если книга может быть воспринята и дана как притча, каковой она является в моих глазах, то это не имеет значения. Может быть, и не надо придавать этому значения. Но тогда, боюсь, вы откажетесь издавать книгу. Впрочем, может быть, я и ошибаюсь. Я мог бы сказать, почему я так думаю, но об этом, собственно, я и стараюсь написать в книге, так что переписка рискует занять столько же места, сколько само произведение.

Так что лучше всего приехать, посидеть вечер и рассказать вам всю историю, посмотреть, как вы ее воспримете, и договориться об авансе на какой-то определенный срок — может, на год, а может, и больше.

(Под местом действия и содержанием я понимаю следующее: с исторической точки зрения преступник — это французская армия или все союзные армии, воевавшие в 1918 году, а главные злодеи (все еще исторические лица, но для меня лица придуманные, вымышленные) Фош, Хейг, Першинг и другие.)"

В Нью-Йорк Фолкнер не поехал — поехал во Францию, а там сразу отправился на места самых кровопролитных боев первой мировой войны — в Верден. Он уже бывал здесь в молодости, а теперь надо было — преследуя вполне определенную цель — оживить старые впечатления. Однако же если и отразились

они в книге, то только повышенной эмоциональной напряженностью слова. Место действия так и не зафиксировалось, или, скажем, никакого значения оно не имеет: Париж, Верден — просто названия, могли бы быть и другие.

И все же художник не хотел уступать нажиму чистого мыслителя. Мыслитель говорит: "Не имеет значения", художник тянется к земле — естественно, к земле знакомой, родной. Получив от Хааса заверение о том, что о деньгах беспокоиться не надо, Фолкнер отправляет ему новое письмо: "Рукопись продвигается. Правда, медленно, но теперь, когда вы взяли меня на довольствие, это меня не тревожит. Сейчас я написал примерно половину еще одной главы страниц на сто. Это занятная история, заверченный рассказ о белом и черном — старом проповеднике и его четырнадцатилетнем внуке, который украл охромевшую лошадь, выходил ее и целый год провел, болтаясь по округе и участвуя в бегах, пока наконец полиция его не поймала; а затем белый пристрелил лошадь. Деда и внука интересовал не один лишь заработок (хотя лошадь была скакуном-фаворитом), просто хозяин, когда она сломала ногу, собирался превратить ее в рабочую скотину, а похитители знали, что она хотела участвовать в бегах: фаворит — чемпион среди лошадей".

Рассказ или, скорее, повесть, о которой говорится в письме, была опубликована отдельно — под названием "Конокрад". Но не сразу; журнал "Партизан ревью", куда она была тогда же предложена, поначалу ее отклонил, потребовав не просто сокращений, а коренной переработки. Фолкнер, вообще-то привыкший к такого рода отказам, на сей раз сильно огорчился. Ведь это, по существу, была первая публичная проба того *Opus Magnum*, каким он упорно считал "Притчу", и вот такая обескураживающая реакция, причем в издании не массовом — элитарном. Скорее всего не поняли, не захотели понять, а может, просто испугались — ободрял себя писатель. "Догадываюсь, почему журнал отклонил рукопись, — пишет он Хэролду Оберу. — В последние годы мир пережил такое потрясение, его так измолотили, что люди впали в состояние моральной трусости: весь дух и все силы приходится тратить на то, чтобы хоть как-то сохраниться физически, а на все, что связано с искусством, ничего уж не остается. Нет теперь таких журналов, которые в 20-е годы готовы были печатать главы из "Улисса". Так что человек, который в Миссисипи, в своей дыре, исходит кровью, стараясь придать художественную форму своим раздумьям, своим представлениям о сердце и душе... просто никому не нужен, он похож на чудака, орудующего в литейке вручную, когда давно уже изобретен бессемеровский процесс.

Но ты-то что думаешь о книге? Прочитает ее кто-нибудь

в ближайшие двадцать пять лет? Или "Рэндом Хаус", абсолютно доверившись своему автору, просто пускает деньги на ветер? Мое собственное время не в счет, мне не кажется, что я его просто транжирю и что давно пора остановиться, покончить со всем этим. Я уверен, что книга получится, только миру потребуется пятьдесят лет, чтобы перевести дыхание и взяться за нее. Она слишком объемиста, слишком сложна".

Пора безмятежной уверенности осталась позади, теперь Фолкнер буквально поминутно переходит от надежды к отчаянию, от разочарованности к оптимизму.

Из письма Роберту Хаасу (3 октября 1947 года): "Даже представить не могу, сколько еще понадобится времени, чтобы закончить книгу. Я стал писать очень медленно, и это все сильнее меня тревожит; мне все кажется, что ничего не получается, потому и дело затягивается..." Но тут же — несколькими строками ниже: "Нет, все не так. Насчет книги у меня сомнений нет. Я просто старею и не могу писать с прежней скоростью. Я всегда переделывал написанное, только теперь я совершаю ошибки медленнее — и медленнее их исправляю".

А потом надолго, на четыре-пять лет, из писем, деловых и частных, исчезает даже упоминание о "Притче", если не считать, конечно, непрекращающейся тяжбы между автором и издательством, с одной стороны, Голливудом, с другой: полагая, что идея романа есть собственность студии, юристы, выражаясь их стилем, требуют долевого участия в прибылях.

Фолкнер устал. Ему и прежде приходилось упираться в тупик, но сейчас положение казалось особенно безрадостным: прошло четыре года неотрывной работы, а ничего хоть отдаленно похожего на книгу все еще не было. В конце концов ему пришлось стать на испытанный путь — отложить рукопись, заняться чем-нибудь другим. На протяжении двух с половиной лет (1949—1951) последовательно вышли "Осквернитель праха", новеллистический сборник "Ход конем", "Избранные рассказы", "Реквием по монахине".

Старые сюжеты, знакомые лица — Фолкнер уподобляется Антею, черпающему в земле иссякающие силы. А впрочем, не совсем старые, да и не вполне знакомые. Ведь хозяин Йокнапатофы вернулся домой не в прежней экипировке. Он пишет о тех же людях и о тех же краях, но во многом иначе. Больше стало открытого рассуждательства, философские идеи и идеи социологические прорастают прямо, отказываясь порою считаться с пластикой. Недаром интеллектuala Гэвин Стивенс передвигается с обочины в центр, становясь, по существу, главным героем книг. Даже в "Ходе конем", где он по преимуществу занят разного рода детективными разысканиями, Стивенс не упускает случая поораторствовать о добре, чести, морали. А в "Осквернителе праха" он, как мы видели, только этим и занят.

Особняком как будто стоит "Собрание рассказов". Однако же и этот том составляя, Фолкнер стремился не просто к тому, чтобы полно, в протяженной перспективе времени изобразить историю Йокнапатофы. Малкольм Каули советовал сопроводить книгу предисловием. Идея эта Фолкнера не особенно увлекла, но вот что он отвечал корреспонденту: "Единственное авторское предисловие к книге, которое мне запомнилось, я прочитал, когда мне было лет шестнадцать. Это Сенкевич, не уверен даже в названии, по-моему — "Пан Михель". Может, я перевираю цитату, но, кажется, там говорилось что-то в таком роде: "Эта книга написана в тяжких муках (может, он употребил другие слова: агония, жертвенность), чтобы возвысить сердце людей". Что является, на мой взгляд, единственной целью, достойной художника, в том числе и автора книги рассказов"*.

Нетрудно заметить, что Фолкнер почти буквально повторяет слова, сказанные год назад при получении Нобелевской премии.

Нет, отложив в сторону рукопись "Притчи", писатель вовсе не оборвал над нею работу. Просто она ушла вглубь, продолжалась скрыто, отзываясь и другими книгами, которые писались легче, и письмами, и публичными выступлениями. По возвращении из Стокгольма, Фолкнер, уступая настояниям дочери, обратился к ее одноклассникам — выпускникам Оксфордской средней школы. Он говорил: "Страх — вот что нам сейчас угрожает. Не атомная бомба и даже не ужас перед ней, потому что, если бы она упала сегодня на Оксфорд, она убила бы нас, и все, а это не так уж много: убив нас, она лишилась бы власти над нами, которая держится на страхе, на том, что мы ее боимся. Нет, опасность для нас в другом. Опасность для нас — те силы мира, которые используют страх человека, чтобы лишить его индивидуальности, духовности, запугиванием и подачками стараются свести его до уровня нерассуждающей массы, дают ему хлеб ни за что, платят обесцененные деньги, ибо он их не заработал. Я говорю о всех тех экономических, идеологических, политических системах, как бы они себя ни называли и где бы ни утверждались, — в Америке, Европе, Азии, — о системах, готовых растворить личность в послушной массе ради собственного возвеличения и могущества или потому, что сами растеряны и боятся или не верят в человеческую смелость, стойкость, способность к самопожертвованию... Потому никогда не бойтесь. Никогда не бойтесь возвысить голос в защиту чести, правды, сострадания — против несправедливости, лжи, алчности. Если

*Речь идет действительно о "Пане Михеле", заключительной части трилогии Генрика Сенкевича (первые две — "Огонь и меч" и "Потоп"). В предисловии к роману автор писал: "Этим томом завершается цикл произведений, которые отняли не один год и немало сил и были написаны ради того, чтобы укрепить сердца людей".

вы — не только собравшиеся в этой аудитории, но и те, кто еще придет в сотни таких же аудиторий по всей земле, и завтра, и через неделю, — сделаете это... вы измените мир. И тогда все наполеоны, гитлеры, цезари, муссолини, все тираны... все они исчезнут с лица земли в течение жизни одного поколения”.

Фолкнер не хотел вещать, не хотел наставлять — он сразу оговорился, что еще не так стар и тем более не так мудр, чтобы кого-то чему-то учить. И все-таки вещал и учительствовал. Не как Нобелевский лауреат, которому только что внимала вся просвещенная Европа, нет, — как человек, кое-что на свете повидавший и кое-что научившийся понимать. К тому же он снова поверил в то, что пишет книгу, после которой ”можно будет переломить карандаш”.

Речь в оксфордской школе — тоже осколок ”Притчи”, к которой писатель теперь вернулся.

Правда, вернулся все еще как бы сбоку. Следуя канве фолкнеровской биографии, причудливому ходу творческой мысли писателя, нам придется сейчас отвлечься от рассказа о большом романе, который то ускорял стремительно свое движение, то замедлялся на месяцы и годы.

Расползающийся сюжет, а вернее говоря, внутренний смысл ”Притчи” вдруг пришел в странное сцепление со страшной историей, которую Фолкнер поведал в далеком теперь ”Святылище”. Как мы, кажется, уже замечали, роман этот, его положения и герои, упорно не отпускал автора. Но только теперь нашелся как будто верный угол зрения, только теперь криминальная интрига укрепились метафизической идеей.

27 сентября 1951 года был опубликован роман ”Реквием по монахине”. Роман? Так значится на обложке. И точно, начинается книга в неторопливо-эпическом духе. Но в какой-то момент повествование обрывается, возникает другой сюжет и другая форма — драматургическая. Акт первый. Потом все дважды повторяется. Прологи, со своей развивающейся, ранее намеченной темой, и новые акты пьесы — второй, третий, опять-таки не имеющие видимой связи с прозой.

Словом, книга-кентавр. Она тоже сложилась далеко не сразу. Еще в 1930 году Фолкнер пишет рассказ ”Когда наступает ночь”. Мы встречаемся здесь со знакомыми уже Компсонами, но они остаются в тени, а свет постоянно падает на негритянку Нэнси — проститутку и наркоманку, существо совершенно забитое и беспомощное, над которым кто хочет, тот измывается. Своего рода символ человеческого безмолвия, страдания и незащищенности. Как Бенджи из ”Шума и ярости”. Цвет кожи в данном случае особой роли не играет.

”— Я не черномазый, — сказал Джейсон. — А ты черномазая, Нэнси?”

— Я богом проклятая, — сказала Нэнси. — А скоро я никакая буду. Скоро я уйду туда, откуда пришла”.

Не ошиблась, не зря боялась в темноте ходить в свою хибару, отсиживалась, покуда возможно, у Компсонов. Достали ее все-таки, убили — муж по имени Иисус убил. Конец этот не показан, но вытекает из всей сути и тона повествования.

Со ”Святилищем” рассказ перекликается лишь в мелких деталях, правда, весьма выразительных: в романе упомянут негр, перерезавший жене горло, и от такого же удара бритвой наикось умирает несчастная Нэнси. Но тогда, разумеется, даже догадаться было невозможно, что ей предстоит еще воскреснуть (чтобы снова погибнуть) и встать рядом с Темпл Дрейк. Впрочем, через два года случайная, тонкая нить связи протягивается. Фолкнер принимается за другое повествование, по замыслу роман. ”Не думаю, — пишет он Харрисону Смит, — что удастся закончить роман к весне (речь идет о романе ”Авессалом, Авессалом!”). — Н.А.)... У меня сейчас появилась новая пчелка, и заголовок, кажется, неплохой — ”Реквием по монахине”. Это будет рассказ о негритянке, немного эзотерического свойства...” Негритянка — это скорее всего снова Нэнси, а один из эпизодов заставляет вспомнить ”Святилище”. Перед домом адвоката Гэвина Стивенса стоят двое черных — мужчина и женщина, и у женщины на шее толстый бинт с бурыми пятнами. Это смягченный вариант одного криминального события, которое в романе не развернуто — только упомянуто: ”В тот день, когда шериф привез Гудвина в городок, в тюрьме сидел негр-убийца, зарезавший жену; он перерезал ей бритвой горло, она выбежала из хижины и успела сделать шесть или семь шагов по залитой лунным светом лужайке, а голова ее отклонялась все дальше назад под давлением обратного тока крови, бьющей из горла”.

Роман не был закончен, даже почти не продвинулся. Он упоминается еще в одном из писем следующего, 1934 года, но автор, вопреки намерению, так к нему и не вернулся: работал над другими вещами, и к тому же много времени отнимал Голливуд. Как раз с этой столицей американского кинопроизводства и связано продолжение нашей истории. Здесь Фолкнер встретился в 1943 году с молодой актрисой Рут Форд. Она напомнила ему о знакомстве десятилетней давности — младший брат писателя Дин привел ее, в ту пору студентку философского факультета Миссисипского университета, в Роуэноук. Тут же, воспользовавшись оказией, Рут с великолепным простодушием предложила Фолкнеру написать для нее пьесу. Фолкнер только улыбнулся — пьес, за вычетом любительских ”Марионеток”, он никогда не писал, сценарии были просто способом заработка.

Тем не менее какой-то след от разговора, видно, остался.

Так или иначе, семь лет спустя Рут Форд, переехавшая к тому времени в Нью-Йорк, получила рукопись, к ней была приложена записка: "Вот пьеса, о которой вы просили. Фолкнер".

На титуле значилось — "Реквием по монахине".

Для сцены эта вещь, разумеется, совершенно не годилась. Поначалу, впрочем, Фолкнер честно пытался писать именно пьесу. Ему вдруг показалось, что в лаконичной диалогической форме можно попробовать, чем черт не шутит, довести до полноты идею, которая не осуществилась в "Святылище". Персонажи давнего романа ожили вновь, а то, что придется, в соответствии с новым замыслом, сдвинуть время действия, автора ничуть не смущало: "Я считаю всех этих людей своей собственностью и могу перемещать их во времени по собственному усмотрению". К тому же, как выяснилось, Фолкнер и не собирался расставаться с Темпл Дрейк в тот момент — этой сценой обрывается "Святылище", — когда она прислушивается к печальному звуку труб, доносящемуся из Люксембургского сада. Он уже тогда думал о будущей судьбе героини, спрашивал себя: "Чем может быть брак, основанный на тщеславии слабого человека? Неожиданно эта ситуация показалась мне драматической и достойной изображения". Только теперь персонажи романа встретились с героиней рассказа — Нэнси, которой дана тут и фамилия — Мэннигоу. Работа пошла вперед. Первое время Фолкнер занимался ею не в одиночку. В ту пору он всячески протезировал двадцатилетней студентке Джоан Уильямс, которая, прочитав "Шум и ярость", решила, что знакомство с автором поможет осуществить мечту — стать писательницей. Фолкнер сразу же этому бесцеремонному вторжению воспротивился, но потом уступил, а жаль: долголетнее знакомство с молодой женщиной ничего, кроме тяжелых нервических переживаний, ему не принесло. А уж профессионального смысла тем более не имело. У Джоан было прилежание, кое-какой вкус, таланта же она была лишена вовсе. Но Фолкнер заставил себя поверить, что из нее выйдет толк, и щедро делился не только тем, что называют секретами мастерства, а и замыслами. Вот и "Реквием" он был готов ей отдать или, во всяком случае, уговорить на соавторство. Он пишет: "Пьеса твоя. Если ты откажешься, то и я брошу это дело. Да я и не принялся бы за него, если бы с самого начала на тебя не рассчитывал. Твои заметки посмотрел, все в порядке, никаких претензий у меня нет. Теперь вся задача в том, чтобы перенести намеченное на бумагу".

Но этого как раз у Джоан Уильямс не получалось. Фолкнер продолжал грозиться, что выбросит все в корзину, но уже скорее по инерции. Работа захватывала его все сильнее. И все теснее становились рамки драматургии. "Написал два акта, — сообщает он 15 мая 1950 года Роберту Хаасу. — ...Яснее, чем когда-либо, вижу, что пьес писать не умею, пусть это сделает тот, кто

может". Через несколько дней — в письме к Джоан Уильямс: "Почти закончил свой вариант (Фолкнер все еще не отказался от мысли о сотрудничестве. — Н.А.) третьего акта. Это не пьеса, рукопись еще предстоит превратить в пьесу. Это что-то вроде романа, так и надо печатать, а уж потом переделывать для сцены".

Так в конце концов и получилось. Пьеса "Реквием по монахине" прошла по подмосткам театров Америки и Европы — от Нью-Йорка до Афин. Но Фолкнер мог претендовать лишь на долю участия (хотя соавторами оказались другие, не Джоан Уильямс).

Премьера состоялась в ноябре 1951 года в Лондоне. Главную роль сыграла Рут Форд и имела в ней колоссальный успех. Но актриса выступила не только в своем непосредственном, так сказать, качестве. "Книга под названием "Реквием по монахине", — говорил Фолкнер, — превратилась в пьесу только после того, как Рут Форд увидела ее как пьесу... Это ее пьеса".

Не забылось ни это щедрое признание, ни тот, кому исполнительница была обязана звездным часом своей театральной карьеры. К 90-летию со дня рождения писателя Рут Форд поставила "Реквием" на любительской сцене Оксфорда — в варианте для чтения. Я видел этот спектакль, он, честно говоря, малоинтересен. И актриса уже, естественно, не та, что тридцать пять лет назад, а партнеры вовсе мало что умеют, хотя очень стараются. Но сам жест — благороден.

В 1956 году "Реквием по монахине" поставил Альбер Камю. Фолкнер в его глазах был "величайшим писателем мира", и он в течение двух лет добивался права на постановку. В конце концов получил его, хотя в личную переписку Фолкнер не вступил, поручив вести дело издателю.

Парижского спектакля он не видел, но знал, конечно, что "Реквием" Камю — это "Реквием" Камю, а не Фолкнера. Французский писатель увидел в этой современной истории, случившейся на американском Юге, отблеск античного рока, набросил на плечи персонажей одежды Электры, Медеи, Ореста.

Годом раньше в Шекспировском театре Западного Берлина "Реквием" поставил знаменитый Эрвин Пискатор. Это был, естественно, другой спектакль, осуществлен он в духе брехтовской "эпической" эстетики. Да и пьеса другая, хотя под тем же названием. Другая — в смысле, по-другому нефолкнеровская.

Иначе и быть не могло. Драматургическая речь, конечно, занимает большое место в произведении, но не звучит она отдельно от речи повествовательной, как не живут отдельно персонажи драмы от прозаических прологов, хоть и нет их там, и говорится совсем не о том. Впрочем, это не просто нечто вроде вступления. Фолкнер писал Саксу Камминзу, главному редактору издательства "Рэндом Хаус", в котором выходила книга:

”В гранках слова ”Акт I, II, III” идут перед драматургическими кусками, а не перед прозаическими прологами, так, как это было в оригинале: для меня это вовсе не прологи, а органическая часть самих этих актов”.

Сначала все же прочтем драматургическую часть, здесь прямо продолжена история, оборванная некогда на последней странице ”Святылища”.

Прошло восемь лет. За это время Гоуэн Стивенс и Темпл Дрейк успели встретиться вновь, пожениться, родить детей. Все забылось — и кукурузный початок, и лжесвидетельство, — жизнь протекала, судя по всему, безбурно — до того момента, пока чернокожая нянька, Нэнси Мэннигоу, не задушила, совершенно беспричинно, полуторагодовалую дочь Стивенсов. За что ее — с этого пьеса и начинается — суд приговаривает к повешению.

По ходу событий, то есть не событий, внешней динамики нет и в помине, — по ходу разговоров обнаруживается, однако, что не кары заслуживает убийца, а преклонения. Ибо и само убийство — не преступление, а жертвенный акт милосердия. Только кажется, что все забылось. На самом деле ничто не забывается, ничто не проходит даром. Порок, в который Темпл был ввергнута с юности, оставил тяжелую мету, полностью сбил шкалу моральных ценностей. Она хладнокровно обманывает мужа, собирается сбежать с любовником, Нэнси об этом знает и единственным доступным ей способом спасает ребенка от неизбежности существования во лжи.

Многое проясняется в процессе разбирательства, бросая издали свет на давно знакомые лица.

Досказана история Лупоглазого, у которого, оказывается, было настоящее имя, Вителли, только так его никто не называл, потому что Vitelli — производное от vita — жизнь, а он — порождение и холодный инструмент насилия и смерти.

Лучше стал виден Гоуэн, не столько в индивидуальной, сколько в социальной характеристике. Таких, как сказано в обширной ремарке, ”много развелось в Америке, на Юге, между двумя великими войнами: единственные дети обеспеченных родителей, они живут в отелях больших городов, заканчивают лучшие колледжи на Юге или на Востоке, вступают в престижные студенческие клубы; теперь они переженились, обзавелись семьями, устроили детей в те же школы, получили хорошие денежные места: хлопчатобумажное производство, биржа, банки”. Впрочем, за общим проступает все-таки непохожее, нестандартное. ”Лицо его немного изменилось, в нем появилось что-то свое. Что-то произошло с ним — трагедия? — что-то неожиданное, к чему он не был подготовлен и с чем жизненная поклажа не позволяла освоиться; и все же он принял случившееся и теперь искренне и бескорыстно (может быть, впервые

в жизни) пытался изо всех сил справиться". Словом, покаяние; не искупление и не прощение — оно не заслужено, — но осознание собственной ответственности. А это — шаг в сторону человечности.

Последние штрихи положены и на портрет Темпл Дрейк, собственно, только теперь она и все, что за ней невидимо стоит, раскрывается вполне. Но об этом — дальше.

Наконец, совершенно преображается Нэнси. В рассказе была пьянчужка-распутница, которой все нипочем, ее бьют — она смеется; а теперь видим избавительницу-монахиню. Это к ней относится заголовок книги. Фолкнер пояснял, что в ней проводится "мысль о трагической жизни проститутки, — жизни, которую Нэнси вынуждена была вести просто потому, что ее заставляли обстоятельства, среда. А вовсе не ради денег или удовольствия. И все-таки, при всем своем смутном понимании вещей, она оказалась способна на акт полного, почти религиозного отречения от мира во имя спасения невинного ребенка, а правильным или ошибочным был ее поступок, — уже другой вопрос. Называть ее монахиней — это, конечно, парадокс, но мне казалось, что таким образом можно лучше оттенить ее трагический удел".

И все-таки не для того взялся Фолкнер за книгу, чтобы просто рассказать побольше о персонажах прежних произведений или даже представить их в совершенно новом свете.

Что подлинно интересно и существенно, так это исповедь Темпл. Правда, сама героиня на самопознание вряд ли способна, не по нраву и не по уму ей рассуждать о предметах, о которых приходится рассуждать. Подобно тому как Гоуэн и Нэнси лишь номинально наделены голосом, все растолковывает автор, которому драматургическая форма явно тесна, так что канон жанра все время нарушается, — текст роли Темпл, по существу, произносит Гэвин Стивенс, дядя мужа. Так что у него двойная нагрузка, ибо есть ведь и собственная роль.

При одном из первых появлений, в рассказе "Дым" (1932), о нем сказано так: «Стивенс окончил Гарвардский университет, он был высокий, нескладный, с растрепанной седой гривой, мог спорить о теории Эйнштейна с университетскими учеными и часами сидеть на корточках у стены деревенской лавки вместе с жителями поселка. Это он называл „отдыхать"». Ничего особенного, да и не замечателен Стивенс ничем, кроме разве смекалки. Но потом он, как мы знаем, выдвинется в центр йокнапатофской жизни, станет одной из ее нравственных опор, ему будет доверено выразить важнейшие идеи — "местный Цинциннат, искатель не столько истины, сколько справедливости".

Понятно, что такой человек не может ограничиться миссией адвоката (формально он защищает в суде интересы Нэнси, но в этом качестве мы его не видим вовсе). Нет, он приходит сюда, чтобы выразить символы веры. Вот они:

"Не существует такого понятия, как прошлое" (тут, как видим, герой просто цитирует любимую мысль автора).

"Прошлое никогда не умирает. Это даже не прошлое".

"Добро не только может, оно должно выходить из зла".

И, наконец, реплика, да что там реплика, целая программа, сбитая в одну фразу, произнеся которую Гэвин исчезает со сцены:

"Ты здесь, — обращается он к Темпл, — для того, чтобы подтвердить несомненность того, что Нэнси завтра утром подтвердит своей смертью: что маленькие дети, пока они остаются маленькими, не должны знать, что такое горе, и боль, и несчастье, и страх".

Иван Федорович Карамазов изъяснялся и более страстно, и более концептуально: "Весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к боженьке". "Если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети?... Если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены... Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно".

Ну как то Иван — мыслитель, философ, который еще мальчиком, "чуть не в младенчестве... стал обнаруживать какие-то необыкновенные способности к учению".

А Гэвин Стивенс, хоть и прошел он школу Гарварда и по заграницам поездил, остается все-таки провинциалом, ничего подобного легенде о Великом Инквизиторе ему не придумать. Иное дело, что он (то есть, разумеется, Уильям Фолкнер, от чьего имени адвокат постоянно выступает) читал ее, читал внимательно, штудировал, можно сказать. В "Реквиеме" не только явственные отголоски карамазовских рассуждений о боге, гармонии и детях слышны — тут, по существу, прямо называется источник. Правда, вспоминает его не Гэвин, а Темпл, но это, как мы уже сказали, чистейшая условность, откуда бы этой любительнице острых ощущений, искательнице удовольствий слышать о Достоевском? Все, по существу, берет на себя Цинциннат из Джефферсона — и сам формулирует важнейшие идеи, и воплощает дремлющую, где-то на глубине застывшую в неподвижности, совесть преступницы — истинной, не в глазах закона, преступницы.

Стивенс понуждает Темпл обратиться к губернатору с просьбой помиловать Нэнси. Но ведь он прекрасно знает, как знает и Темпл, что абсолютно никаких практических оснований для прощения нет: убийство совершено, есть признание, есть приговор, он будет приведен в исполнение. Тогда зачем все эти тягучие, совершенно не приспособленные для сцены диалоги,

которые составляют весь второй акт? Чтобы дать героине возможность рассказать, как все произошло, уточнить детали истории, которая началась давно и теперь так трагически разрешилась? Но это может быть интересно лишь губернатору — персонажу совершенно не обязательному, он только направляет репликами ход разговора. Нет, свидание в губернаторском особняке — глубокой ночью, накануне казни, в обстановке, исключаящей обман и притворство, — понадобилось для того, чтобы из-под спуда поднялись наружу и обрели форму главные понятия. Вина. Искупление. Справедливость. Страдание. Да, главным образом, Страдание — с большой, как и все остальное, буквы.

Фолкнеру в жизни пришлось выслушать немало вопросов и прямых упреков, отчего в его книгах так много боли и несчастий. Обычно он отвечал, что это, мол, инструмент познания жизни — точно так же плотник, забивающий гвозди, — кажется, этот незатейливый образ очень полюбился автору — орудует молотком. Но однажды высказался прямо: "Я думаю, некоторое количество страданий и бед только полезно людям".

Вот он, используя в качестве медиума персонажа, наиболее себе близкого, то есть Гэвина, и заставляет Темпл развивать, доводя до окончательности, эту мысль, которую задолго до того высказал русский классик.

"Мы пришли сюда и разбудили вас (обращается героиня к губернатору) лишь затем, чтобы дать Темпл Дрейк честную, справедливую возможность пережить страдание: боль ради самой боли, вроде как у этого русского или у кого там еще, кто написал целую книгу о страдании; так, человек, потерявший сознание, дышит не ради чего-то, а ради того, чтобы просто дышать".

И еще:

"Знаешь (это уже разговор с Нэнси. — *Н.А.*), ведь все это не для того, чтобы спасти тебя, нет, не для того: все было ради меня, ради страдания и расплаты: еще немного пострадать, просто потому, что для этого оставалось еще немного времени, и мы могли бы им воспользоваться..."

И дальше, опять в сторону Нэнси:

"Но почему обязательно страдание? ОН всемогущ, или так, по крайней мере, говорят. Так почему же ОН не смог придумать ничего другого? Или, если уж страдание так необходимо, почему оно не может быть только твоим? Почему нельзя заплатить за грехи собственной мукой? Почему за то, что я решила восемь лет назад пойти на бейсбольный матч, должны страдать ты и мой ребенок? Что же, ради веры в бога, надо брать на себя боль всех? Что же это за бог, если он шантажирует своих клиентов несчастьями и трагедиями всего мира?" (Достоевский, Достоевский!).

Теперь вполне прояснилось, зачем Фолкнер вернулся к "Святылицу": прорыв в сторону вечных, экзистенциальных вопросов состоялся. Не удивительно, что "Реквием" так глубоко тронул Альбера Камю; он, в согласии с собственными пристрастиями, интересами, духовностью, придал произведению форму уже собственно философской притчи о добре и зле, так, как если бы это была "Чума" или "Посторонний".

Но самому автору в разреженной атмосфере чистой идеологии, как бы важна для него она ни была, становится неуютно. Отвечая на вопрос о странной композиции "Реквиема по монахине", Фолкнер говорил: "Сама по себе история легко укладывалась в диалог — простой обмен лаконичными репликами. А вот интерлюдии, выступления, преамбулы, не знаю, как назвать, — были нужны для того, чтобы создать эффект контрапункта, который достигается через оркестровку; то есть простые и четкие фразы диалога зазвучали на фоне слегка таинственным, и, как мне кажется, это сделало их звучание более отчетливым, выразительным. Тут не было никакого эксперимента, просто мне казалось, что именно так можно лучше всего рассказать эту историю".

Действительно, технические задачи автора в данном случае совершенно не интересовали. Но, с другой стороны, и история явно не укладывалась в "простой обмен лаконичными репликами", потому и не получалась пьеса. И слово "контрапункт" тоже может сбить с толку, хотя, как и в других случаях, специфически музыкального смысла автор в этот термин не вкладывал. Надо сказать проще: необходим был плотный жизненный фон, символы бытия нуждались в материи бытия.

Прологи переносят нас в совершенно другое пространство и время — не просто в физическом смысле: из дома Темпл или резиденции губернатора — наружу, и на сто с лишним лет назад. Перемещаемся в смысле духовном: иное состояние мира, иные люди.

Идет рассказ о том, как на землю, еще пустую и необработанную, пришли с разных сторон люди, познакомились друг с другом, принялись обустраиваться, пережились, нашли себе занятие по вкусу.

Зазвучали первые имена — Холстон, Хэбершем, Гренье, Пибоди, Компсон, — первые названия — Йокнапатофа, Джефферсон — оказывается, городку, да не городку пока, только кучке домишек, хижин, дано имя одного из первопоселенцев: Томас Джефферсон Питигру. Начала складываться община. Выросло здание суда, тюрьма, один из местных отцов-основателей повесил на нее тяжелый, пятнадцатифунтовый замок с ключом длиною в винтовочный штык. Но не как символ насилия или обособленности строилась тюрьма — как знак того, что люди готовы и будут защищать свои ценности, которые,

мнилось, станут ценностями общечеловеческими; защищать от всех перекасти-поле, для кого на земле существуют только интересы мелкой корысти. "Старый замок не был даже символом безопасности; то был приветственный жест — от свободных людей свободным людям, от цивилизации к цивилизации, от края к краю — не просто сквозь триста миль пустынных земель в сторону Нэшвилла, но сквозь полторы тысячи миль в сторону Вашингтона: в этом жесте было уважение, но не было услужливости, была верность, но не было покорности по отношению к власти, которую они помогли основать и приняли с гордостью, но — как свободные люди, все еще сохраняющие свободу порвать с нею в любой момент, когда обе стороны сочтут, что союз долее невозможен..."

Как жизнь вдаль от столиц и главных дорог, авторская речь течет эпически-неспешно, основательно, постепенно; в самом ритме, размеренном и спокойном, отражается дух прежних времен, когда люди сохраняли естественную связь с землей и друг с другом и верили, что так будет всегда. Иногда это медленное движение вовсе приостанавливается, чтобы сгустились, сказались главные слова, слова-сущности. "Это была граница, времена пионеров, когда личная свобода и независимость были почти физическим состоянием, вроде огня или воды, и никакое сообщество не покушалось на индивидуальные привычки".

Но, при всей живости, это все-таки воспоминания, и Фолкнер изменил бы самому себе, если бы погрузился без остатка в этот незамутненный первоначальный мир.

"Реквием" был издан в 1951 году, позади осталось многое: войны и кризисы, трагедия Хиросимы. И хоть ничто из этого прямо в книге, как и вообще в художественном мире писателя, не отражается (в этом смысле Фолкнер вообще стоит особняком в новейшей литературе), катастрофы XX столетия глубоко задели его сознание. Он оборачивается назад не затем, чтобы спрятаться, уйти в пределы американского детства, американской невинности. Ибо, говорил он, "нет возврата к временам, когда не было войн, не было атомной бомбы. Наш долг -- принять существование этой бомбы, но что-то с нею сделать — либо уничтожить ее самое, либо вообще запретить войны; но не прятаться в прошлое, когда всего этого еще не было".

Просто необходима была, как и всегда, глубина. Заглянув на дно истории (по местным, конечно, понятиям), Фолкнер показывает, как по мере продвижения к рубежу столетий Йокнапатофа вступила в полосу необратимых перемен. Так писатель возвращается к теме, едва намеченной в "Святылище", — прогресс. Завязавшись в первом прологе, эта тема становится в центр двух других, где уже и в помине нет той библейской торжественности, что свойственна началу. Беда

не в том, что землю обрабатывают теперь не сохой, а при помощи тракторов и что Йокнапатофа застроилась банковскими конторами и перерезали ее железные дороги. Правда, сам Фолкнер к технике так и не привык, когда ему предложили установить в доме кондиционер, он только отмахнулся: "Вы что, хотите покончить с погодой?" Но это причуда. Иное дело, что, впуская в свой дом прогресс, не упустить бы в спешке и суе самой цели развития, то есть — человека. А ведь именно это и происходит. "Исчезло целое поколение фермеров — не просто из Йокнапатофы, но со всего Юга; остались потребители: машины, которые стали на место человека, потому что после исхода людей не осталось никого, кто мог бы взнуздать мула; а теперь машины и его грозят уничтожить".

Тут некоторый пессимизм, положим, чувствуется. И все-таки не формы работы занимают художника, его боль в том, что с уходом старой Йокнапатофы исчезают формы самой жизни, размываются понятия, некогда казавшиеся неизблемыми. Такова плата за прогресс. Он порождает трагедии, вроде той, что развернута в драматургической части книги. Тут как раз обнаруживается ее глубокое *внутреннее* единство: Темпл Дрейк — закономерное порождение тех тяжелых сдвигов, что привели общину, а с нею и целый мир к катастрофе.

Но Фолкнер опять-таки не был бы самим собою, если бы, спустившись на дно бездны, там и остался. "Верую" — этим несколько раз повторенным словом завершается столь необычно построенный роман. Вложено оно в уста Нэнси, и получается, что именно она — натура извращенная, тоже разбитая временем, но одновременно и цельная, — сохранила в душе то, что уничтожению не подлежит, что способно сопротивляться любому нажиму.

Вновь становится слышна перекличка между драматургическими и повествовательными пластами. Да, ощутима опасная скорость перемен, да, изготовились, действуют уже хищные силы, все вокруг пожирающие, как саранча. Но не исчерпана и энергия моральной оседлости. Архитектор, построивший городок, говорит местным жителям: "Через пятьдесят лет вы попытаетесь все это изменить во имя того, что вы называете прогрессом. Но вам не удастся этого сделать, вам никогда от этого не уйти".

Безымянному строителю нетрудно было пророчествовать — автор, невидимо вставший за его спиной, уже все сам знал и все видел. Да и наперед угадал. Не зря все-таки в Оксфорде говорят, что не так уж городок поспешает от себя прежнего. Новый пейзаж, новые заботы — это верно. Но стоит все то же здание суда. Оно не сгорело в пожаре 1864 года, выдержало гнет истории — как сказано в романе, "тверже, чем сталь, упорнее, чем огонь, прочнее, чем динамит". По-прежнему

организует оно городок — не просто архитектурно, но скорее — духовно. Можно увидеть, как иные прохожие, пересекая площадь, замедляют шаг, а то и присаживаются либо у самого суда, либо рядом, у памятника Конфедерату, и в глазах появляется какое-то трудноуловимое выражение, словно, пробираясь чудесным образом через залежи времени, отстраняясь на мгновение от сегодняшних и завтрашних дел, люди новых поколений прикасаются к чему-то, что крупнее, значительнее и уж, несомненно, долговечнее их самих.

Не стоит нам даже и пытаться описать это выражение — Фолкнер давно запечатлел его и раскрыл смысл. В нем нет сентиментальной расслабленности, жалкого преклонения перед тем, что было. Есть — в глубине — решимость принять наследие, не идеализируя его, не закрывая глаза на темные стороны, но пытаясь развить все лучшее.

Такая трезвость, часто беспощадность во взгляде на былое и дает писателю твердое моральное право утверждать ценности, которыми руководствовались пионеры, и ими измерять течение жизни.

...Как видим, получилось вполне независимое сочинение. Критика встретила его довольно прохладно, даже верные почитатели Фолкнера, например Малкольм Каули или Роберт Пенн Уоррен, говорили, что цельности книге все же не хватает. Но дело не в оценках. Рецензенты, естественно, не могли знать, что "Реквием" (как и другие книги этого времени) был написан в промежутках работы над "Притчей". Наблюдатели позднейшего времени находятся в этом смысле в преимущественном положении. Нозл Полк писал сравнительно недавно, что "Реквием" обычно воспринимают как "притчу о жертвенности и спасении, в которой бескорыстная жертвенность Нэнси Мэннигоу и вмешательство Гэвина Стивенса спасают аморальную Темпл Дрейк от нее самой... В то же время в книге усматривают свод верований самого Фолкнера, тот вызов, быть может, не вполне осознанный, который он бросил в зрелые годы христианской ортодоксии, а также отказ (возможно, и покаяние) от отчаяния и пессимизма, характерных для него в молодости". Полк не согласен с таким толкованием: "Убийство ребенка Темпл, совершенное Нэнси, — это наиболее чудовищный и достойный осуждения акт насилия во всем фолкнеровском творчестве... Стивенс является вовсе не затем, чтобы "спасти" Темпл, скорее — чтобы подвергнуть ее распятию; и вовсе не Нэнси, но Темпл образует нравственный центр повествования".

Не будем вмешиваться в завязавшийся спор. Важнее другое: сколь бы далеко ни расходились интерпретаторы, все они остаются в кругу одних и тех же понятий: жертвенность, спасение, распятие. То есть они заметили то, что раньше просто

не могло быть замечено: при всей своей автономии "Реквием" теснейшим образом связан с моралистической проблематикой "Притчи". Так что и в данном случае Фолкнер не отклонился от главной книги; наоборот, он искал все новые подступы. Иное дело, что давно ушла первоначальная эйфория.

В 1952 году, под рождество, Фолкнер пишет Джоан Уильямс: "Чего я ожидал, то и произошло. Я иссяк. Почувствовал это три года назад — пишу не то, не так, знаю, как надо, а написать не могу. Не могу здесь работать, понял это давно, но надеялся, что достанет инерции. Боюсь, надежда была тщетной, и ничего не получится, пока не сменю обстановку".

Вот как все повернулось. Раньше Фолкнер говорил, и не напрасно, что писать может только дома, а теперь дом, наоборот, стесняет. Можно допустить, что в это время были какие-то семейные нелады, так ведь и раньше они случались. Нет, просто такая уж это книга.

Впрочем, буквально два дня спустя снова возвращается — если не чистая радость сочинительства, то хотя бы вера и упорная решимость довести дело до конца, чего бы ни стоило.

"Я ошибся. Роман снова пишется. Не так, как должен бы, нет того нутряного чувства, которое нужно. Теперь это просто волевое усилие, не знаю, на сколько его хватит. И все же приятно сознавать, что я все еще способен на это — могу писать, что хочу и когда хочу, пусть на одной воле, сосредоточенности... И все же, черт возьми, как хотелось бы снова, как в прежние времена, писать ради того, чтобы писать, а не просто доказывать Биллу Ф., что он все еще может..."

Чем ближе финиш, тем больше оптимизма.

Еще одно письмо, это уже апрель 1953 года, — той же Джоан Уильямс: "Заканчиваю большую книгу... Теперь я знаю, никаких сомнений не осталось, — это моя последняя крупная, настоящая вещь; конечно, будут еще разные мелочи, но знаю, что приближаюсь к концу, видно дно колодца... Наконец, все, что я сделал, выстроилось в перспективу... И впервые я понял, каким удивительным талантом наградила меня природа: совершенно необразованный в формальном смысле, отделенный от интеллектуальной — о литературной уж не говорю — среды человек, а сделал то, что сделано. Не знаю, как это получилось. Не знаю, почему Бог или боги избрали меня своим орудием. Поверь, это не смиренность, не унижение паче гордости: это просто удивление. Ты не задумывалась о том, как мало общего между произведением и тем, кто его создал, — деревенщиной, известным тебе под именем Билла Фолкнера?"

В августе того же года — Камминзу: "Черт возьми, Сакс, ведь я и впрямь гений. Мне понадобилось 55 лет, чтобы понять это, раньше не было времени, я слишком много писал..."

Так говорил Пушкин, закончив "Бориса Годунова", так говорил Блок, закончив "Двенадцать".

И вот роман опубликован — 2 августа 1954 года.

На широкий успех Фолкнер не рассчитывал и в своих предположениях не ошибся — роман раскупался медленно и неохотно. Но и в литературно-критическом мире он тоже вовсе не произвел сенсации. Правда, самолюбию автора могло польстить то, что на церемонии вручения национальной премии по литературе за "Притчу" к нему, от имени академии, с речью обратился не кто иной, как старый его недоброжелатель — Клифтон Фэдимен. Все же приветственный адрес — жанр специфический, а в целом отношение критики было в лучшем случае сдержанным. Быстро сложилось общее мнение, раньше других его высказал критик, который неизменно высоко ценил Фолкнера, а Фолкнер ценил его, — Малкольм Каули. Он писал в "Нью-Йорк хералд трибюн": «"Притча" возвышается над другими романами этого года, подобно собору, правда, несовершенному и недостроенному». Дальше — примерно в том же роде: да, важное произведение, да, замысел высок и благороден, но роман — как роман — не удался; быть может, как говорили, это "самое туманное" из произведений писателя.

Европа, как и обычно, оказалась щедрее Америки. Швейцарский литературовед Генрих Штрауманн писал, что "Притча" — "наиболее значительный из фолкнеровских романов, шедевр, который не с чем сравнить в современной американской литературе, веха в истории романа, сопоставимая, возможно, с "Войной и миром" и "Моби Диком". К тому же, в отличие от американцев, Штрауманн находил в романе связь со всем, что Фолкнер писал раньше. Он вспомнил "Свет в августе" с его символикой человеческого одиночества и провел оттуда прямую линию к "Притче". Не война, говорил критик, в ней изображается, а "вечное страдание — удел современного человека".

С этим суждением автор бы от души согласился. Он приехал в Японию, как раз когда "Притча" только что была там переведена, и, естественно, слушатели часто к ней обращались. Вот один диалог:

Вопрос. В "Притче" вы рассказали о воскрешении солдата. У нас, в Японии, считают, что это новое направление в вашем творчестве. Так ли это?

Ответ. Нет, не сказал бы. Просто я использовал формулу, авторитетную в нашей западной культуре, чтобы сказать то, что мне нужно сказать. Но новым направлением это не было.

В другой раз Фолкнер заметил: книга "не удалась", как не "удался" и роман "Шум и ярость"; однако в ней предпринята "попытка выразить с наибольшей определенностью то понимание истины, к которому привела меня вся прожитая жизнь".

В самом общем смысле это, разумеется, верно. Фолкнер всегда писал о крестном пути человека, о муках его, заблуждениях, порой преступных, о воле выстоять. Теперь пришла пора итогов. А итоги, решил он, требуют недвусмысленной четкости — четкости формулы, — она не должна замутняться никакими привходящими обстоятельствами, будь то даже война, потому что и война — это только миг вечности. Так что те, кто прочитает книгу как пацифистское произведение, говорил писатель, — ошибутся, это книга о том, что добро сильнее зла, "это попытка изобразить человека, людей в конфликте с сердцем, долгом, убеждениями и с суровой, вечной, холодной землей, где им суждено страдать и надеяться".

Замысел был величав, грандиозен. Но в выборе средств Фолкнер фатально ошибся. Двадцать пять лет, и даже больше, прошедшие после опубликования "Притчи", этого распространенного мнения не поколебали. Хотя, кто знает, может, еще через двадцать пять или пятьдесят лет книгу, как писатель и надеялся, прочитают по-другому.

В "Диких пальмах" автор уже пошел было этим путем, но тогда инстинкт художника подсказал все же, что назидание ("формула") нуждается в том, чтобы его уравнило живым человеческим опытом. Теперь он решил довести эксперимент до конца. Редактор книги Сакс Камминз попросил Фолкнера написать то ли предисловие к "Притче", то ли заявление для печати в связи с ее предстоящим выходом в свет. На сей раз автор согласился (хотя увидели свет эти несколько строк много позже, в 1973 году). Тут он повторил свое старое утверждение: никакой морали в книге не содержится. Да нет же, остается нам повторить, если что в "Притче" и есть, так только мораль, только проповедь.

В основу сюжета положен исторический инцидент: солдаты батальона одной из враждующих армий взбунтовались, сложили оружие, отказались стрелять в противника. В романе этот эпизод разрастается: проходит несколько часов, и на всем западном фронте наступает тишина — внезапное, несанкционированное перемирие. Место действия мы уже знаем — Франция, Верден.

Но событийно-географическая сторона дела — это и впрямь, как автор ранее и утверждал, совершенная условность. Герои книги — военные, но с таким же успехом они могли бы быть интеллектуалами-учеными, или банковскими клерками, или, положим, землепашцами. Большинство из них лишено имен, не говоря уж о биографиях и темпераменте. Да все это и не нужно, ибо действия тоже нет или оно ослаблено до предела, остается только как некая дань технике романа, а есть — диспуты, споры, поиск последних истин.

Одному из персонажей имя, правда, дано: Левин. Этот мо-

лодой английский летчик обликом и духом напоминает героев давних военных рассказов Фолкнера, например "Полного поворота кругом". И, в отличие от других, — этот герой не только рассуждает, но и пытается действовать. Подняв машину на патрулирование, Левин замечает самолет с немецкими опознавательными знаками и атакует его. Но вместо воздушного боя получаются какие-то странные пируэты. Сам немец не отстреливается, а его самолет пулеметные очереди обтекают, словно он передвигается в каком-то пуленепроницаемом пространстве. Вскоре выясняется, что на борту немецкого истребителя был генерал, направляющийся на переговоры с командованием союзных войск: прекращение огня не входит в планы ни одной из сторон, и надо как-то договориться о подавлении мятежа и возобновлении военных действий. Видя, как противник приземляется на аэродроме, как встречают его, Левин уже догадывается о сговоре. Все же, чтобы проверить страшное предположение, он приказывает второму пилоту открыть по себе огонь: выясняется, что пулеметы были заряжены холостыми патронами. Тогда молодой офицер кончает жизнь самоубийством.

Но все это внешний и не особенно обязательный антураж. Гораздо больше автора интересует надлом человека, которому сказали, что он защищает свободу, а он, оказывается, защищает чужие амбиции, чужую выгоду. Все, что вокруг происходит, — чудовищный, постыдный обман. Как тут опять не вспомнить Хемингуэя, Ремарка. Да и сам Фолкнер писал в молодости о чем-то подобном. Но не повтором, не самоповтором он занимается. Ибо условен не один только сюжет, смятенность героя — тоже лишь вступление, подготовка к главному. А оно, главное, ищет осуществления в тезисе — и находит его. Подобно тому как Гарри Уилберн проходил все испытания затем, чтобы в финале гордо произнести: "...между страданием и ничто я выберу страдание", Левин тоже появляется для того, по сути, чтобы произнести одну предсмертную фразу, по смыслу прямо противоположную: "Поставленный перед выбором между злом и небытием, я выбираю небытие". Автор так прокомментировал этот финал: "Левин видит зло и, отказываясь его принять, кончает с собой... В сущности, во имя уничтожения зла он уничтожает мир, то есть свой собственный мир, самого себя".

Фатализм Фолкнеру, как и прежде, чужд, и тезису он сразу же противопоставляет антитезис. Появляется батальонный связной. Биография его темна, известно только, что, произведенный за храбрость в офицеры, он, прослужив в том звании несколько месяцев, сорвал с себя нашивки и вновь вернулся в солдатский строй. Если бы автора спросили, чем вызван этот жест, он скорее всего ответил бы: а какое это имеет значение? Или так: можете считать, как вам нравится, но смысл таков:

связной понял, что главное — братство, все служебно-иерархические различия лишь затемняют эту простую истину. Впрочем, все это домыслы. Ясно, по крайней мере, одно: связной, как и Левин, есть воплощение идеи, суть которой сводится к следующему: человек — не пылинка на ветру, он может все. Стоит ему подняться, как поднимутся и другие; стоит одному бросить оружие, пересечь линию фронта с голыми руками, как и другие встанут и пойдут за ним, а навстречу, тоже безоружными, двинутся вчерашние враги.

Так оно и выходит: в молчании, с вытянутыми руками, идут друг навстречу другу англичане и немцы. Но с обеих сторон налетает артиллерийский шквал и оставляет на земле одни трупы. И только связной, истекающий кровью, искалеченный, остается жить — жить вечно как символ человеческого бессмертия. Он поднимается, выползает из рва и говорит: 'Вот так-то. Трепещите. Я не умру. Никогда'. А автор, в том же предисловии-заявлении, добавляет за него: 'То есть в мире есть зло, и я буду ему сопротивляться'.

Действие "Притчи" уложено в семь дней. Понятно, что это не просто календарный срок — это Страстная неделя. Автор совершенно не скрывает евангельской символики, наоборот, всячески подчеркивает параллелизм ситуаций. В числе действующих лиц, о которых Фолкнер говорит в предисловии, почему-то не упомянут Капрал, командир взвода. Между тем это главный герой, замещающий воскресшего Иисуса Христа. Многие видели его убитым, но вот — он жив и проповедует, подобно легендарному предшественнику, и весть о нем быстро разносится по фронту — по земле. Собственно, поэтому и замолкают в такой неправдоподобно короткий срок пушки, и воцаряется мир, к которому он призывает. Окружают Капрала-Христа, как и положено, солдаты-ученики, чьи роли тоже строго соотнесены с новозаветным преданием. Пьер-Петр в критический момент отворачивается от командира-Учителя, Поль-Павел выступает от его имени, Полчек-Иуда предает за тридцать долларов.

Завершается все предопределенно — подстрекателя бунта расстреливают, Иисуса, вернувшегося на землю, вновь подвергают распятию. И снова четко расставлены евангельские символы. После приведения приговора в исполнение голова Капрала обрамляется венцом из колючей проволоки, вместе с ним казнят двух солдат, виновных в мародерстве и убийстве, — разумеется, два евангельские разбойника, посаженные на крест слева и справа от Иисуса. Затем сестрам Капрала и его невесте (проститутка из Марселя — она же Мария Магдалина) разрешают захоронить его тело, но после артиллерийского налета могила оказывается пустой и т.д.

Разумеется, трагический финал наступает не сразу. Между

пришествием и распятием пролегло широкое поле, на котором разворачивается напряженная философская дискуссия.

Капралу противостоит Верховный Главнокомандующий союзными войсками, как выясняется, его собственный отец. В некотором роде он подобен Понтию Пилату. Наделенный правом помилования, он устраняется от непосредственного участия в суде над мятежниками, предоставляя решить дело военному трибуналу — синедриону. Но в еще большей степени это сам Сатана-искуситель. Он и искушает. Сначала предлагает устроить побег — это жизнь и свобода. Но свобода личная, ибо людям, человечеству она не только не нужна — губительна. Снова выступает тень Достоевского: как Великий Инквизитор, Верховный Главнокомандующий выступает стражем сладостной неволи.

Капрал не уступает соблазну. Тогда отец пытается воззвать к чувству милосердия, предлагая "высшую радость — радость сострадания и жалости": можно спасти Полчека-Иуду, которому грозит смерть. Капрал отказывается вновь — такое спасение означало бы амнистию предательству.

Наконец, Главнокомандующий находит еще один путь: он готов открыть всем тайну родства и разделить с сыном власть, богатство, воинскую славу. И в третий раз Капрал отказывается, не просто свою честь и достоинство защищая — совесть, честь, достоинство человечества, которое любые сделки могут только унижить.

Надо сказать, в этом интеллектуальном поединке Главнокомандующий выглядит не то что сильнее — этого, конечно, быть не может, это разрушило бы идею, — но интереснее, сложнее Капрала. Сатана, Демон, бес-искуситель, но какой-то незавершенный бес, бес, наделенный величием и абсолютно не свойственными этому существу добротой, более того — уважение к своему естественному противнику — человеку. Может, поэтому и сделал его Фолкнер отцом Капрала. А может, для того, чтобы показать: ничто не существует в чистом виде. Во всяком случае этот герой постоянно двоится. Фолкнер так его себе и представлял: "Это мрачный, величественный, падший ангел. Мне не интересен ангел, сияющий, благородный, меня занимает ангел мрачный, воинственный, падший... Старый генерал был Сатаной, которого низвергнули с небес, потому что сам Бог боялся его".

И все-таки даже подобная двойственность не вполне оживляет героя, он остается тезисом в системе других тезисов. Быть может, невзначай, но автор сам на то намекнул: "Этот герой важен как средство достижения цели". Как для всех остальных, для него заготовлены ударные слова о человечестве и человеке: «Я знаю, что в нем заложено нечто, заставляющее переживать даже войны. И даже после того, как отзвучит и замрет последний

колокол проклятия, один звук не угаснет: звучание его голоса, в котором — стремление построить нечто более высокое и прочное, и могучее, более мощное и долговечное, чем все то, что было раньше, и все же исходящее из того же старого первородного греха, ибо и ему в конце концов не удастся стереть человека с лица земли. Я не боюсь... я уважаю его и восхищаюсь им. И горжусь, я в десятки раз более горд бессмертием, которым он наделен, чем он горд тем божественным образом, что создан его мечтой. Потому что человек... "Выстоит", — сказал Капрал. — "Нет, больше, — гордо отозвался Главнокомандующий, — он победит"».

Из Нобелевской ли речи перешли эти торжественные слова в роман, из не опубликованного ли еще романа в речь, — неизвестно, да и значения не имеет. Важно другое. Эстетика публичного выступления, прямо заявленное кредо — это одно, эстетика прозы, даже прозы интеллектуальной, — все-таки другое.

В какой-то момент Фолкнер попытался вочеловечить "формулу", тогда и возникла вставная новелла об охромевшей лошади и конокрадах. Из условной Европы автор переместился в Йокнапатофу, Только какая же это Йокнапатофа? В Йокнапатофе шумит, где остался еще, лес, вздуваются реки, дрожит воздух. В Йокнапатофе люди мирно беседуют или до хрипоты спорят, смеются, страдают, мошенничают, умирают — часто насильственной смертью. Ничего этого в новелле нет. И старик-негр, и подросток, и владелец лошади, и даже, кажется, сама лошадь — все философствуют и проповедуют. Очень благожелательный по отношению к роману критик написал: "Животное страдает, выдерживает и побеждает. Идея охромевшей лошади сродни тому впечатлению, которое производит связной-англичанин своим жутким шрамом". Заметьте — не лошадь: идея лошади. Другой критик подхватывает: "Это была не кража — страсть, жертвенность, апофеоз". А сам Фолкнер подтверждает сказанное: "Это просто еще один пример борьбы человека с самим собой и со своим окружением. Лошадь пондобилась для того, чтобы показать, что даже мерзкий потный конюх, и тот способен любить. Будь у него нормальное детство, среда, он был бы способен и на более высокую любовь, то есть мог полюбить существо подстойнее лошади. Он способен любить, готов защищать свою любовь, идти ради нее на жертвы, пусть это всего лишь лошадь".

Как-то Фолкнер сказал, что в основе "Притчи" лежала идея. Потом вроде бы опроверг себя. "Не стеснил ли специфический замысел романа ваше воображение?" — спросили его, и он ответил: "Очевидно, там, где столкнулись воображение и замысел, замысел стал проявляться... нет, замысел все-таки уступил. Когда чему-нибудь надо было подчиниться, уступал и подчинялся замысел, а не воображение. Может, поэтому и

приходилось переписывать и переделывать: надо было примирить замысел и воображение”.

Обманываться может любой, даже и такой неизменно строгий, беспощадный по отношению к себе художник, как Фолкнер. Правда, Джилл Фолкнер Саммерз утверждала, что ее отец, ”закончив книгу, не испытал удовлетворения... Он писал на религиозную тему, потому и решил, что должен получиться великий роман. Но он не получился, и мне кажется, отец всегда это знал. Он знал, что занялся не своим делом”. Скорее всего Джилл навязывает Фолкнеру собственное и вообще распространенное мнение. Сам он, во всяком случае, ничего подобного не говорил.

Но другие, действительно, говорили. Мнение текущей критики писателю могло быть безразлично, даже если он и видел рецензии. Но вот слова Томаса Манна. Он обнаружил в романе ”самое лучшее: любовь художника к человеку, его протест против милитаризма и войны, его веру в конечное торжество добра”. И в то же время ”Притча” как творение литературы Манну не понравилась: видно, говорил он, что ”писатель потел над работой — не напрасно, конечно, но потел, — а это не должно быть заметно, ибо искусство обязано придавать трудному легкость... Очень уж тут все систематично, четко, ясно...”.

Фолкнер всерьез полагал, что, завершив ”Притчу”, он сможет со спокойной совестью оставить писательство и заняться, ввиду приближающейся старости, тем, чем он всегда так любил заниматься, — домом, фермой, охотой. А под настроение можно присесть и к столу, набросать рассказ-другой. Благо, о деньгах теперь думать не приходилось.

Получилось иначе. Колодец еще далеко не высох.



ГЛАВА XIII ЛИНДА

В середине прошлого века американского писателя и философа Генри Дэвида Торо, жителя Конкорда, такого же маленького, как и Оксфорд, городка, только на Северо-Востоке, спросили, много ли ему приходилось путешествовать. "О, да, — ответил он, — я много путешествовал по Конкорду". Человек неумемного общественного темперамента, Торо, однако же, предпочитал жизнь отшельническую. Даже крошечный Конкорд показался ему в какой-то момент ярмаркой, и он на полтора года удалился в лес, построил на берегу пруда хижину и написал там книгу, впоследствии прославившую его имя, — "Уолден".

Фолкнер таким темпераментом не обладал, так что в его стремлении к одиночеству не было никакого парадокса. Понятно, времена изменились, на ферме теперь не спрячешься, а в лесу — тем более. И все-таки до поры Фолкнер, в общем, оста-

вался домоседом, более или менее успешно защищал свое право на частную жизнь.

Но пришел срок, и она окончилась, "деревенский парень" превратился в общественную фигуру. Он все еще сопротивлялся, все еще выдерживал нажим различных организаций, втягивавших его в свою деятельность. Французское правительство официально пригласило Фолкнера участвовать в фестивале под названием "Шедевры XX века". Он поехал — но как частное лицо. "В Париже, — писал он одной знакомой, — я буду в стороне от всего этого балагана. Я отказываюсь быть чьим-либо делегатом, слова "делегат" и "свобода" нельзя ставить рядом, такое соседство не только противоестественно, оно внушает страх... Я не возьму на себя никакой миссии, сам оплачу расходы, а что касается фестиваля, уделю ему ровно столько внимания, сколько сочту нужным. Короче говоря, в Париже я буду сам по себе, во всяком случае, хотел бы этого; буду ходить, куда мне взбредет в голову, и уходить, когда захочу..."

"Делегатом" Фолкнер так и не стал. Он отказался, скажем, от официального участия в конференции Американского национального комитета ЮНЕСКО. Приехать готов, отвечал он на приглашение, но никаких речей, ибо "речи — это проклятие человечества, все зло и все страдания мира проистекают от того, что человек говорит. Я имею в виду — обращается к послушной публике. Если бы не такие обращения и их технические средства — радио, газеты и т.д., — не было бы ни Гитлера, ни Муссолини".

Может, Фолкнер вспомнил свой единственный в этом роде опыт, когда в 1957 году он по просьбе Эйзенхауэра возглавил президентскую программу "Диалог народов". Ничего из этой затеи не вышло, что председателю и пришлось признать на единственном заседании комитета, в который входили Джон Стейнбек, Уильям Карлос Уильямс, Сол Беллоу и другие видные деятели искусства: "Большинство комитетов, вроде нашего, а может, и все — лишь свидетельство отчаяния, последний возглас бессилия". К тому же, добавил Фолкнер, " всю нашу жизнь мы посвятили осуществлению того, что президент Эйзенхауэр лишь в прошлом году признал критической необходимостью".

Вообще, к сильным мира сего писатель никакого почтения не испытывал. Когда в 1961 году Джон Кеннеди пригласил его, среди других крупных представителей культуры, в Белый дом, Фолкнер от визита уклонился, заметив, что не стоит пускаться в такую дальнюю дорогу, чтобы пообедать с незнакомым человеком.

Но, отказываясь быть "делегатом", тем более — ангажированным пропагандистом, Фолкнер теперь готов был и даже ощущал внутреннюю потребность общаться с миром не только через книги.

Власти предложили ему серию поездок, и он согласился, не забыв, впрочем, оговориться: "Я не оратор, никогда им не был... я также и не "литератор" в буквальном смысле слова. Я провинциал, который просто любит книги, но не авторов, и не организаторов литературного дела, и не критику. Так что, если бы я отправился куда-либо как писатель или знаток литературы, американской или другой, ничего хорошего из этого не получилось бы. Лучше мне, независимо от профессии, быть просто частным лицом, человеком, которому небезразлично понятие "народ", "гуманность", человеком, который верит в них и который озабочен уделом людей, их будущим".

В середине 50-х годов Фолкнера подолгу не бывало дома.

Август 1954-го он провел в Латинской Америке. Из Сан-Паулу, где была организована международная писательская встреча, отправился в Лиму, затем в Каракас. На пресс-конференциях, в интервью, да и с трибун, в конце концов, тоже — куда от них денешься — писатель говорил о том, как важна солидарность и губительно непонимание, а особенно — разделенность народов.

Год спустя он отправился в четырехмесячную поездку по Азии и Европе.

Япония. Каждодневные, на протяжении двух недель, семинары в университете Нагано, а помимо того — опять-таки пресс-конференции, интервью, выступления. В этих краях писатель, можно предположить, чувствовал себя неуютно, только десять лет прошло, как сброшена была на Хиросиму американская бомба. И он не собирался делать вид, будто ничего не было или все забыто, не уходил от неудобных вопросов. Быть может, трагический опыт недавнего прошлого и заставлял его с такой настойчивостью говорить о том, как важны неизменные истины человеческого сердца, общий язык людей. Одно из выступлений Фолкнер начал так: "Все вы знаете американских солдат. Я не солдат, и мне хотелось бы говорить с вами не как солдату и только отчасти как американцу.

Я хотел бы говорить просто как человек, как чужеземец, которому ваша страна оказала гостеприимство и который хотел бы дать японскому народу более верное представление об Америке, чем это, может быть, делали солдаты.

Мне хотелось бы, вернувшись домой, привезти с собою отсюда то, что, возможно, поспособствует укреплению отношений не между японцами и американцами, но между людьми.

Сейчас слишком часто произносят речи, поучают друг друга. А мне так кажется, что, если мы хотим сделать этот мир хоть немного лучше, стоит не произносить речи, не читать лекции, а просто беседовать".

Манила. Здесь Фолкнер провел всего три дня, и все они до предела были заполнены встречами с профессиональной и

не только профессиональной публикой. Велась запись этих встреч, впоследствии вышла брошюра "Фолкнер об истине и свободе". Название говорит само за себя. О чем угодно рассуждал писатель, отвечая на вопросы, — от фольклора до проблем межрасовых браков. Но все время возвращался к главному: "Человек выстоит, потому что он наделен характером, интеллектом и душой. Ему дан дар изобретательства, и он придумал машины, чтобы сделать их своими рабами; но опасность состоит в том, что создатель сам превратился в раба. Ему придется победить рабство, ему придется победить, взять под контроль машины, потому что у него есть душа. Интеллект заставит его поверить в то, что все люди должны быть свободны, что все ответственны перед всеми, а не перед машинами, — перед народами, перед семьей человеческой".

Далеко все-таки глядел этот "неписатель" — словно догадывался, что будут и Чернобыль, и гибель "Челленджера". Это к вопросу о том, кто кем владеет: человек машиной или наоборот.

Италия — семинары в Риме, Неаполе и Милане. Чисто профессиональные беседы обрываются вторжением иных проблем — тех, от которых зависит не будущее литературы, но будущее человечества. Именно здесь Фолкнер узнал о зверском убийстве негритянского мальчика по имени Эммет Тилл и здесь сделал заявление для Юнайтед Пресс.

Париж, Лондон, в конце путешествия Рейкьявик — а еще через полгода Афины. Еще в аэропорту журналисты попросили сказать что-нибудь греческому народу. "А что я могу сказать вашему народу — самому прекрасному и гордому и независимому из народов мира? Ваша страна — колыбель цивилизации. Ваши предки — отцы и матери человеческой свободы. Что еще может сказать американский фермер?" Позднее, уже дома, в Америке, Фолкнер так вспоминал эту поездку: "Люди ведут себя так, словно прошлое, как бы удалено оно ни было, все еще разлито в солнечном свете сегодняшнего дня, в запахах весны; вы не ожидаете, конечно, встретить на улице призраки Древней Греции или увидеть оживших богов, но у вас такое чувство, будто они рядом и все еще всесильны, не враждебны, но всесильны".

Надо полагать, фолкнеровские слушатели в разных концах света кое-что от общения с ним получили — ближе, понятнее стали его книги. Но самому-то ему эти странствия — нужны были? дали что-нибудь как писателю, сочинителю историй? Ведь не за тем же он, в самом деле, отправился по столицам мира, чтобы миссионерствовать. Не по нраву это ему, да к тому же — что добавил он по существу к лаконичным словам Нобелевской речи и обширному плану "Притчи"? По совести говоря — ничего, и он сам это знал.

И все-таки выход в мир бесследно не прошел. Разумеется, Фолкнер и раньше догадывался, что его Йокнапатофа — не точка на карте, люди Йокнапатофы — не случайные пришельцы, которые в свой срок уйдут, не оставив и следа присутствия на земле. Теперь он в своей вере укрепился: его, Фолкнера, слышат, понимают, а если не понимают — то хотят понять. Как ни мал камень под названием Йокнапатофа, убери его — вселенная и впрямь рухнет. Укрепился писатель и в иной давней вере: мир един, и это единство слишком дорого, чтобы в защите его полагаться на одних лишь политиков и профессиональных "делегатов". Вновь и вновь возвращался Фолкнер в своих беседах и встречах к одному и тому же: национальный характер, национальная история, национальная культура, не говоря уж об идеологии, политике и т.д., — эти понятия имеют смысл и ценность лишь до тех пор, пока сохраняется высшее осознание всечеловеческой общности. И долг писателя — всячески это осознание углублять.

"Я думаю, что место действия в романе не имеет особенного значения, ведь романист пишет об истине; под истиной я имею в виду то, что свойственно всем народам, — любовь, дружбу, мужество, страх, алчность; и, разумеется, то, что пишешь на языке, который знаешь, на языке родной своей земли. Сомневаюсь, что среда или пейзаж могли бы послужить достаточно питательной пищей для воображения, это просто подходящий инструмент писательской работы. Я пишу об американском штате Миссисипи, потому что знаю его лучше всего. Филиппинец будет писать о своей стране, потому что он ее знает лучше всего. А китаец — о Китае. Но то, что один говорит по-испански, другой — по-японски, третий — по-английски, — всего лишь историческая случайность; все они говорят о первостепенных, фундаментальных истинах, которые признаются повсеместно".

За этими выстраданными словами — опыт человека, перед глазами которого прошли трагедии XX столетия и который в своем захолустье понял их смысл не хуже, чем те, что неизменно оставались на передовой. За ними также и собственно писательский опыт. Ни за что в жизни Фолкнер не согласился бы, что "Притча" написана была зря. Да и не была она, разумеется, написана зря. Иное дело, что, завершив эту книгу, писатель, по-видимому, вновь обнаружил, что об универсальных истинах лучше говорить все-таки на привычном языке. Во всяком случае — для него лучше. А может, и не только для него: не мог он во время многочисленных встреч с читателями не почувствовать, что Йокнапатофа вызывает больший душевный отклик, нежели возвышенная символика "Притчи".

Так он в очередной, и теперь последний, раз вернулся домой. "Понемногу работаю, — пишет Фолкнер в самом конце 1955 года Саксу Камминзу, — над следующей книгой о Сноупсах.

Правда, нет пока былого огня, дело движется медленно, но, если я только еще не до конца выдохся, даст бог, скоро разогреюсь, и все пойдет как надо. В Миссисипи сейчас жить так плохо, что в литературе только и можно найти спасение". Действительно, книга писалась стремительно. 19 августа 1956 года Фолкнер сообщает Джин Стайн, дочери видного музыканта, с которой он познакомился два года назад в Париже, а недавно дал интервью, где наиболее полно изложил свои взгляды на литературу: "Книга продвигается превосходно, непринужденно... Всякий раз, когда я начинаю надеяться, что исписался и можно кончать, обнаруживаю, что эта болезнь неизлечима и, должно быть, в конце концов меня угробит". Ей же — десять дней спустя: "Заканчиваю книгу. Она разрывает мне сердце, написал на днях одну сцену и едва не разрыдался. Я думал, что это всего лишь забавная история, но ошибся".

Роман "Городок" был опубликован 1 мая 1957 года. Но еще до этого срока и даже до получения корректуры Фолкнер принялся за "Особняк" — последнюю часть трилогии. И снова работа продвигалась уверенно, без затруднений, все, видно, наконец встало на свои места. Да и то сказать — двадцать лет прошло после "Деревушки", а после "Отца Авраама" — так и больше тридцати.

Единственная, по существу, трудность заключалась в том, что обнаруживались некоторые расхождения, в основном хронологического свойства, с "Деревушкой". Впрочем, даже и это в глазах писателя особой проблемы не составляло. Издатели настойчиво просили наладить соответствия, а Фолкнер отвечал: "Я — ветеран текущей литературы. В моем словаре синонимов "жизнь" означает то же, что "движение, перемена, постоянное обновление", а "эволюция" в том же оптимистическом словаре соответствует "улучшению". Так что, если написанное мною в 1958 году ничем не отличалось бы от написанного в тридцать восьмом, мне следовало бы оставить это занятие двадцать лет назад". Далее он возвращается к излюбленной своей мысли, что "факт" не имеет ничего общего с "истиной". Впрочем, на некоторые исправления Фолкнер, хотя и неохотно, соглашается, но пусть они в таком случае коснутся "Деревушки" — новых изданий этого романа. Ибо движение останавливать нельзя, нельзя им жертвовать в угоду повествовательной точности. Ту же мысль он высказал в Виргинском университете, сразу после публикации "Городка". Неважно, что перемешиваются даты или что одни и те же эпизоды в разных книгах выглядят по-разному. В них участвуют "живые люди, я постарел — и они постарели и немного изменились, вернее, изменилось мое о них представление... Теперь я знаю людей лучше по сравнению с теми временами, когда только придумал своих героев".

Иное дело — удалось ли обновленное знание очеловечить. Критика встретила "Городок" скептически, даже прохладнее, чем "Притчу". Тогда хоть говорили о величественной неудаче. А теперь — "скука", "вялое письмо", «дело не просто в том, что "Городок" — плохой роман великого писателя, хуже, что Фолкнер все более и более утрачивает интерес к сочинению того, что называется "романами"». И даже Малкольм Каули написал так: "При всем желании не можешь возбудить в себе интерес к персонажам "Городка". Ибо когда персонажи торжественно вещают о своих моральных обязательствах, обыкновенные человеческие отношения уходят в густую тень. Герои общаются друг с другом, по преимуществу, посредством возвышенной словесной жестикуляции".

Выходит, Фолкнер, по существу, переписал "Притчу", только дал героям имена да перенес действие из условной Франции в реальную Йокнапатофу, ну и еще освободился от символики?

Согласиться с этим трудно.

Повествование поочередно ведут трое — Гэвин Стивенс, Рэтлиф и Чик Мэллисон, совсем еще мальчик, не доросший пока даже до тех лет, когда (как в "Осквернителе праха") унаследованное от предков сознание южанина проводит четкую границу между черным и белым цветом кожи. "Это был своеобразный "прием", — поясняет автор, — мне не нравится это слово "прием", но смысл заключается в том, чтобы взглянуть на предмет с трех разных точек зрения. Так, осматривая памятник, обычно обходишь вокруг него, взглянуть с какой-то одной стороны оказывается недостаточно. Кроме того, хотелось рассмотреть предмет сквозь призму трех различных сознаний. Одно из них было "зеркалом", которое отражало только правду, потому что для этого сознания не существует ничего постороннего. Иной была точка зрения человека, который вел себя как-то искусственно, ибо пытался действовать в соответствии с внушенными ему понятиями о добродетели, независимо от собственного о ней представления и от того, что в нем самом было воспитано уважением к образованию в старом, классическом смысле. И наконец, точка зрения человека, воспринявшего добродетель инстинктивно, нет, — скорее с практической стороны, потому что так ему удобнее".

Нетрудно понять, о ком в каждом случае идет речь. "Искусственное", или, если угодно, проповедническое сознание — это, разумеется, Гэвин Стивенс; это он, сказал бы Каули, "жестикулирует", он вещает, рассуждает возвышенно о чести, гордости, добре, "факте", "истине" и т.д. Впрочем, рассуждает так, чтобы его, по возможности, могли понять земляки, которые Гарварда и Гейдельберга не кончали, хочет освободиться от искусственности, обнаруженной в его поведении азтором.

А другие и вовсе не впадают в пафос; их голос — это даже,

собственно, не их голос, не какая-то специально выделенная точка зрения. Это точка зрения народа, вырабатывавшаяся на протяжении долгого времени и осуществляющаяся как бы независимо от ее случайных выразителей. Недаром Чик Мэллисон, едва начиная рассказ, предупреждает: "Когда я говорю "мы" и "мы думаем", то имею в виду Джефферсон и то, что думали в Джефферсоне". И мы привычно не сомневаемся в праве ребенка представлять от имени этого "мы" — он здесь родился, и этим сказано все.

Нет, "Городок" — это не просто материализация чистой духовности "Притчи". Это даже не просто продолжение "Деревушки".

Что можно было бы ожидать от продолжения — в формальном смысле?

Например, дальнейшего рассказа о карьере Флема Сноупса. Есть он в "Городке"? Есть. Мы узнаем, что, перебравшись из Французовой Балки в Джефферсон, Флем получил место смотрителя электростанции, где, путем обычных махинаций, преумножил состояние. Потом стал вице-президентом банка, потом — президентом, а в придачу прибрал к рукам особняк майора де Спейна — своего предшественника. Но все это остается где-то на периферии — всего лишь сюжетная рамка.

Чего еще можно было бы ожидать от продолжения?

Например, какого-то нового взгляда на того же героя, более глубокого проникновения в его суть. Есть и это. "Вы говорите, — обратился к Фолкнеру слушатель — студент Виргинского университета, — что созданные вами характеры -- живые люди. Но у меня возникло впечатление, что Флем Сноупс, например, — это символ". Фолкнер не согласился: "Мне кажется, я не выдумал тот бесчеловечный характер, каким представляется Флем. Джейсон Компсон в другой моей книге совершенно бесчеловечен. В реальной жизни я встречал людей, полностью безнадежных с точки зрения собственно человеческих свойств, старых человеческих истин -- сострадательности, жалости, мужества, бескорыстия. Флем бесчеловечен, но это живой человек. Я не собирался делать из него символ".

Думаю, правы были оба — и писатель, и читатель, просто Флем, каким видим мы его в "Деревушке", не равен самому себе в "Городке". Стылое изваяние, манекен приходит в движение. Разумеется, Сноупсу, как и ранее, совершенно не знакомо чувство, он по-прежнему отделен от морали и преступает человека как досадную помеху на пути к могуществу. Но теперь Флем хотя бы раскрывается в своих побуждениях и поступках, они отчасти утрачивают характер устрашающей анонимности, а потому и сам Флем перестает быть фатально неизменным.

Однако же и этот психологический сдвиг тоже не сфоку-

сирован, тоже составляет лишь попутный интерес повествования.

Или еще одна тема, заявленная в общем плане трилогии как одна из ведущих, — катастрофическое распространение, самовоспроизведение Сноупсов — стаи, сметающей на своем пути все живое. В "Деревушке" мы фактически видим только одного, главного, Сноупса. В "Городке" у него появляются спутники: давно ждавший своего часа Монтгомери Уорд с его подпольным "порноklubом", затем А.О.Сноупс, торговец скотом (ему посвящена вставная новелла, которую Фолкнер написал около двадцати лет назад). А раз Сноупсов стало много, то и наблюдателям становится понятно то, что автор понял давно: есть не просто люди, которых зовут Сноупсами, есть явление — сноупсизм. Его суть пытается сформулировать Рэтлиф: "Сноупсам все всегда удастся оттого, что они все, как один, стараются добиться того, чтобы слова "быть Сноупсом" значили не просто принадлежать к зоологическому виду, но и не ведать неудач, и добиваются этого, соблюдая одно-единственное правило, закон, священную клятву — никогда никому не открывать, как им это удастся".

Только и Сноупсов муравейник отодвинут в сторону или существует, копошится, как фон, иногда видимый, но часто незримый. Его можно уплотнять, расписывать как угодно, но все-таки ничего принципиально нового не добавляется.

Иное дело — то, что на этом фоне происходит, что этой тяжелой глыбе противостоит или способно противостоять.

Рэтлиф говорит: "Теперь мы их заполучили, теперь они наши. Правда, я не знаю, за какие прошлые грехи Джефферсон заслужил такую кару, завоевал это право, заработал это преимущество. Но так уж оно случилось. И теперь нам надо бороться, сопротивляться, надо терпеть и (если только сможем) выжить".

Вот это действительно перемена. Или, если угодно, продолжение, но продолжение существенное — то есть развитие, преодоление найденного ранее.

Сноупсы, покорение Йокнапатофы — вот тема "Деревушки". Йокнапатофа, Джефферсон против Сноупсов — вот тема "Городка".

Сравнительно с первой частью трилогии заметно обновляются декорации. Здесь возвращается старый Юг — не только как система ценностей и образ жизни, но также и как символ сопротивления (форт, крепость, — говорит Рэтлиф) смертельному врагу.

Я могу понять критиков романа — скучно. Скучно перечитывать давно читанное и знакомое — блистательные военные подвиги полковника Сарториса, безумие молодого Баярда, женщины — наследницы и хранительницы легенды, которые упрямо

верят, что "не только история Америки, но и всемирная история еще не дошла до рождества 1865 года, потому что, хотя генерал Ли... и капитулировал, война не была кончена, и последующие десять лет покажут, что даже та мнимая капитуляция была ошибкой". Скучно не просто потому, что не ново. Печальнее то, что давние истории утратили первозданную свежесть и теперь действительно готовы превратиться в назидание, потому что сильное некогда переживание вытесняется едва ли не фразой из учебника, который передают из поколения в поколение. Раньше были флаги в пыли, был чистый серебряный звук трубы, а ныне? Вот как ныне: "Мы все, в нашем краю, даже пятьдесят лет спустя, идеализировали героев проигранного сражения, тех, что доблестно, неотвратимо, невозстановимо потерпели поражение". Раньше истории разворачивались у нас на глазах, люди страдали, умирали и поднимались снова, — теперь жизнь теснится в нескольких строках, в нескольких абзацах, в перечнях имен, и главное уже не события, и даже не имена, судьбы, за ними стоящие, а краткий итог: "Ты высишься, бестревожный и недосягаемый, над этим осколком человеческих страстей и надежд и несчастий — над честолюбием и страхом, вожделением и храбростью, над отречением и жалостью, честью, грехом и гордостью, — и все это непрочное, тленное связано, спутано, пронизано, как паутиной, как тонкой стальной основой ткани, хищной алчностью человека и все же устремлено к его мечтам".

Это, положим, привычное красноречие и привычное проповедничество Юриста — Стивенса, но ведь и в сознании других персонажей Йокнапатофа отчасти тускнеет, во всяком случае не находит новых красок.

Скучно.

И все-таки устало-ностальгическая нота прозвучала в романе не случайно; она нужна была здесь, этически, если угодно, необходима.

Мы — они: этой противоположностью движется вся книга.

Вот что было: честь, достоинство, благородство. Может, все это и преувеличено легендой до неправдоподобия, тем не менее в представлении общины — это реальность, это источник развития, надежда на будущее.

Вот что еще было: содружество, ощущение принадлежности к целому, презрение к социальной иерархии. Это тоже легенда, никогда фермер-бедняк не беседовал запросто с банкиром Сарторисом, а тот, выписав бумагу-вексель и услышав: "А что там написано, полковник? Не могу прочитать", никогда не отвечал: "И я ни черта не понимаю, Том. Давай напишем другую". Но и этот миф — животворен.

А теперь все это ушло, самый воздух здешних мест пропитался миазмами сноупсизма. Монгомери Уорд не просто показывает

за деньги порнографические открытки, он, ни больше ни меньше, растлевает традиционную нравственность общины. Чик Мэллисон может самоуспокоительно полагать, что в "Джефферсоне, штат Миссисипи, не было почвы для того занятия, развлечения, которое Монтгомери Уорд пытался насадить среди нас", но ведь бизнес процветает.

А.О. Сноупс не просто выдумывает новый способ зарабатывать (загоняет скот на рельсы, чтобы потом предъявить иск железнодорожной компании) — он подрывает этику бизнеса, принятую в Йокнапатофе.

Флем Сноупс, разумеется, никогда бы не выбросил в корзину то, что для Сарториса — просто бумага, а для него — финансовый документ. Но это еще куда ни шло. Хуже, опаснее, что теперь ему нужны не просто деньги — нужно место, положение, законное право престолонаследия, чтобы никакие Сарторисы не подумали даже о возможности реванша. Поэтому и надевает он маску респектабельности, хотя, по словам автора, даже не знает, что это такое.

Французова Балка лишь следила, широко открыв от изумления глаза, как Флем потихоньку прибирает ее самое. Джефферсон пытается защищаться. Рэтлиф, правда, выдал желаемое за действительное: городок этот — не форт, не крепость. Гэвин поправляет своего друга и единомышленника: "Не скажу, что между нами не было таких, кто ничего и не хотел знать, таких, кто, поняв, что нам все равно никогда не защитит Джефферсон от Сноупсов, не говорил бы: давайте, мол, отдадим, уступим Сноупсам и Джефферсон, и банк, и должность мэра, и муниципалитет, и церковь, словом, все, чтобы, защищаясь от других Сноупсов, Сноупсы защищали и нас, своих вассалов, своих крепостных".

Эх! кто с этим в жизни не сталкивался, кто сам, за вычетом наиболее стойких бойцов, так не поступал: видишь, что творится безобразие, — и устало машешь рукой: плетью обуха не перешибешь, а соломинкой — тем более. Или замышляешь грандиозные свершения, составляешь речи, достойные Демулена, пишешь совершенно революционные по своему содержанию письма. Но замыслы остаются неосуществленными, речи — произнесенными, письма — неотправленными. Все мы или, во всяком случае, большинство немножко Гэвины Стивенсы. Оттого-то и восхищаемся настоящими героями.

Быть может, страшны не Сноупсы, особенно когда они раскрываются — а в конце концов они обязательно раскрываются. Страшна готовность признать их всесилие.

Лучшая часть, лучшее в духовном наследии Джефферсона сопротивляется — глупо, неумело, комически порой — и все же не сдается. Утратившая немалую долю своей дионисийской божественности, спустившаяся на землю Юла всячески старается,

по словам Рэтлифа, подорвать сноупсизм изнутри. Ей самой это, впрочем, уже не под силу, все надежды она, как и другие, возлагает на свою дочь Линду (так подготавливается тема, которая полное развитие получит в заключительной части трилогии). Судья Стивенс, при всей своей склонности к резонерству, действует практически. Разгадав секрет процветания Монтгомери Уорда, он отправляет его в тюрьму: может быть, таким способом удастся пробить хоть малую брешь в монолите сноупсизма. Миссис Хейт оставляет в дураках А.О. Сноупса. Наконец, весь городок с затаенным удовольствием наблюдает, как в течение долгого времени Юла обманывает мужа с Манфредом де Спейном — столпом, последним олицетворением ушедшего порядка. Когда любовная история началась, "мы еще не прочли письма и знамения, которые предупредили, предостерегли, побудили бы нас сплотиться и грудью защитит от мистера Сноупса наш город". Но потом, задним числом, стало понятно — или, может, просто захотелось истолковать так, — что то был неосознанный акт борьбы, месть Джефферсона не лично Флему Сноупсу — всей системе. Он, Джефферсон, надо отдать должное, ничуть себя не идеализирует: и де Спейна за шашни с Юлой вполне всерьез порицает, и старому Варнеру не склонен прощать сомнительной сделки с Флемом, и вообще обнаруживает развитую способность к самокритике. Иное дело, что община резонно полагает, что даже ее пороки человечнее Сноупсовой бесчувственности.

Увы! все пока оказывается бессильным в дуэли со Сноупсами. Помимо всего прочего, они редкостно развили в себе способность к мимикрии. Наш Джефферсон, Джефферсон превыше всего — Флем великолепно овладел риторическими приемами, и, хоть подлог никого не обманывает, — право представительства затверждено, нет, — узурпировано. И вот уже городок, сражаясь с Флемом, с ужасом видит, что и он, Джефферсон, как прежде Французова Балка, в сущности, выполняет волю завоевателя. Разве судья Стивенс разоблачил Монтгомери Уорда? Да ничего подобного — это сам Флем все подстроил. Разве миссис Хейт победила А.О. Сноупса? Опять-таки ничего подобного: в решающий момент появляется вездесущий Флем и завершает дело — а без него ничего бы и не получилось. Так главный Сноупс избавляется от родственников, занимающихся слишком грубым промыслом и тем самым пятнающих имя.

Он неотвратимо идет к цели.

Совершает самоубийство Юла. Флем наживает и на этом несчастье — безутешный муж демонстрирует землякам верность семейным устоям, сооружает на могиле памятник с приличествующей надписью: "Добродетельная жена — венец супругу. Дети растут, благословляя ее".

Покидает Джефферсон, чтобы больше не вернуться, Манфред де Спейн. Остались, правда, Рэтлиф со Стивенсом. Но хоть и ненавидят они сноупсизм, силенок все-таки не хватает, да и старая склонность к рассуждательству необорима. Впоследствии, уже на страницах новой книги, Юрист устроит честный самосуд: *"Да, в конце концов я все-таки трус... А кто говорит, что ты трус?... Но я вовсе не трус... Я гуманист... Ты даже не оригинален, это слово обычно употребляется как эвфемизм для слова трус"*.

Флемова карьера состоялась. Но точка еще не поставлена.

В Виргинском университете произошел знаменательный диалог:

Вопрос. Что бы ни происходило с генералом Компсоном, полковником Сатпеном и полковником Сарторисом, в них есть нечто героическое. Считаете ли вы, что во времена, когда разворачивается действие романа "Городок", есть еще место героическому?

Ответ. Да. Мне кажется, что, хотя человек не всегда оказывается на высоте момента, сам этот момент выберет нужных людей. У таких, как Компсон или Сатпен, было стремление к героическому, они потерпели поражение из-за отсутствия характера или таких свойств, которых быть не должно; но, по крайней мере, они предприняли попытку. Я убежден, что героическая минута найдет нужных людей. Трагична судьба человека, который не пережил такой минуты, который не сумел стать таким, каким мог бы".

Хронологически время действия "Городка", согласно авторскому указанию, — 1909–1927 годы. Надо полагать, студент, задавая свой вопрос, и писатель, отвечая на него, этим отрезком не замыкались. Чем дальше двигался по извилистым своим дорогам XX век, тем больше в нем появлялось сноупсов. Девушка может рыдать по утраченной любви, скряге не дано оплакивать потерянную копейку — новейшая история безжалостно оправдывает старый афоризм Рескина. Уходит чувство, уходят герои чести, уходят даже рыцари наживы, вроде пушкинского Барона, или Эжена Ругона из многотомной эпопеи Золя, или Фрэнка Каупервуда из драйзеровской трилогии.

Измельчал мир. У Фолкнера достало печальной трезвости показать это. Но он так и не поверил, что перемены необратимы, так и не отказался от поисков людей, которые в критическую минуту поднимутся и докажут, что не все потеряно.

Эта неугасающая вера высказалась в "Особняке".

Алберт Эрскин, редактор заключительной части трилогии, до самого последнего момента уговаривал Фолкнера устранить несоответствия с "Деревушкой". Автор упорно стоял на своем — если что и менять, то в ранней книге. Отсылая последние страницы рукописи в издательство, он писал: "Этот том

должен быть определяющим, другие, в очередных изданиях, можно отредактировать так, чтобы избавиться от противоречий”.

”Особняку” предпослана краткая авторская заметка, в которой собрались мысли, то и дело мелькавшие в переписке с издателями: ”Эта книга — заключительная глава, итог работы, задуманной и начатой в 1925 году. Так как автору хочется верить и надеяться, что работа всей его жизни является частью живой литературы, и так как ”жизнь” есть движение, а ”движение” — это изменение и перемены, а единственная антитеза движению есть неподвижность, застой, смерть, то за тридцать четыре года, пока писалась эта хроника, в ней накопились всякие противоречия и несоответствия; этой заметкой автор хочет просто предупредить читателя, что он уже сам нашел гораздо больше несоответствий и противоречий, чем, надо надеяться, найдет читатель, и что эти противоречия и несоответствия происходят оттого, что автор, как ему кажется, понял человеческую душу и все ее метания лучше, чем понимал тридцать четыре года назад, — он уверен, что, прожив такое долгое время с героями своей хроники, он и этих героев стал понимать лучше, чем прежде”.

Итог... В области точных величин это вывод, сумма, сложившаяся из частных заключений, промежуточных формул. Если одно противоречит другому, значит, где-то допущена ошибка. Но в искусстве, области величин психологических, нерасчетных, итог — это преодоление, отказ, сознательное порой опровержение того, что раньше казалось бесспорным или неизменным.

С этого, собственно, Фолкнер и начинает. В четвертый раз переписывает он сюжет, возникший давно, в рассказе ”Собака”, а затем повторенный, в вариантах, на страницах ”Деревушки” и ”Городка”, — убийство Джека Хьюстона. Но раньше менялись только детали обстановки и т.д. Теперь по-другому освещаются лица, иным становится характер отношений и мотивы убийства тоже иные. В рассказе, затем в первых двух частях трилогии Минк Сноупс предстал воплощением тупой, иррациональной злобы, в маленькой фигурке его словно сосредоточивалась вся человеческая обида на мир, заслуживающий лишь безжалостной мести. Собственно, Хьюстон был только случайной жертвой, подвернувшейся на пути этой ”змеи особой породы”, как выглядит Минк в глазах Рэтлифа.

В ”Особняке” все заметно меняется. На место добродушного фермера среднего достатка приходит, под тем же именем Джека Хьюстона, как у нас бы сказали, мироед, последнюю рубашку с соседа снимающий. С другой стороны, и Минк уже не просто сгусток слепой ярости, ненависти, которая только и ждет повода извергнуться на людей. Это бедняк, которого

"всю жизнь... так мотало и мытарило", которому "так не везло, что волей-неволей приходилось неотступно и упорно защищать самые насущные свои права".

Никогда еще Фолкнер так не писал. Социальным романистом, в том смысле, в каком были ими Драйзер или Стейнбек, он, положим, не становится, однако же хочет показать, что конфликт человеческого сердца с самим собой неотделим от конфликтов, которые раскалывают общество на тех, кто имеет, и тех, кто не имеет. Психология, да еще с явным оттенком патологии, находит опору в социальном состоянии общества.

Минк совершает еще одно убийство — обрывает победительную жизнь и карьеру Флема Сноупса. Переключка тут сразу становится заметна, даже в деталях: и ружье, направленное на Хьюстона еще в "Собаке", и старый ржавый пистолет, из которого Минк застрелил Флема, с первой попытки дают осечку. Сначала Фолкнеру не нравилась эта очевидность. "Слишком много совпадений, — писал он Алберту Эрскину, — рассказ теряет от повторения". Но уже через несколько дней отсылает новое письмо: "Теперь я знаю, как переписать главу о Минке в "Особняке", чтобы и осечка, случившаяся при выстреле, который был сделан в "Деревушке", осталась, и история, рассказанная в "Особняке", ничего не утратила". И Фолкнер на самом деле вносит значительные исправления. Прежде он больше нажимал на внешние детали, зеркальная повторяемость которых действительно слишком обращала на себя внимание. Сейчас находит существенные соответствия.

По сюжету Минк расправляется с родичем за то, что сначала тот не выручил его и позволил засадить в тюрьму, а потом, когда подошла пора выходить на волю, подстроил дело так, что срок удвоили. А может, и не только по сюжету. Сам этот забитый, загнанный человек совершенно неспособен на малейшее усилие мысли, он знает только одно: Флем нарушил закон кровного родства и потому должен понести кару. Настолько полон он этой верой в то, что порок должен быть наказан, и не свыше, а им самим, Минком Сноупсом, что сорок лет — громада времени, — проведенные в Парчменской тюрьме, проходят словно незамеченными, чредой стремительных мгновений, каждое из которых приближает час неизбежной расплаты. Такова, пояснял автор, его, Минка, судьба, предназначение, проклятие.

Но это — самоощущение персонажа. А писатель видит дальше и судит вернее. За личной обидой стоит нечто гораздо более значительное: все та же обида обездоленного, которому много не надо — просто хозяйничать на земле, обрабатывать свой небольшой участок, чтобы хватало на прокорм. Так ведь и этого не дают. Грозный смутный призрак — *Они — Он — Оно* — преследует Минка, когда Хьюстон отнимает у него корову,

и приходится — никуда не денешься — единственным доступным способом доказывать *Им*, что есть у него "сила выдерживать всякие мытарства и мотания, чтобы заслужить право дать сдачи". И тот же равнодушный призрак — *Они* — встает перед ним, когда грязные, дрожащие худые руки поднимают с усилием пистолет, наводят его на Флема. Это новое убийство — в своем роде коллективный акт социальной мести. Кажется, собралась их в этом огромном гулком особняке, где живет в одиночестве Флем, — невидимая, безликая, огромная толпа неимущих, несчастных, лишенных крова и хлеба насущного, чтобы бросить последний вызов тем силам, что неуклонно увлекают их на дно жизни, и заявить тем самым о своем существовании и непокоренности.

Верно написал один наш критик: подлинная история антагонизма двух Сноупсов "может быть до конца прочитана лишь в бухгалтерских книгах торгово-земледельческого банка".

Но если Фолкнер не хочет сводить все к мотивам вендетты, то и внелично-социальных объяснений ему тоже мало.

В финале, совершив дело жизни, Минк внезапно утрачивает свой, здешний облик и воспаряет в горние выси. Или иначе — сферы смыкаются, верх и низ сходятся — герой уходит в землю, становится горстью вечно возрождающегося праха. "...Тот Минк Сноупс, которому всю жизнь приходилось мучиться и мотаться зря, теперь расплзается, расплывается, растекается легко, как во сне; он словно видел, как он уходит туда, к тонким травинкам, к мелким корешкам, в ходы, проточенные червями, вниз, вниз, в землю, где уже было полно людей, что всю жизнь мотались и мыкались, а теперь свободны, и пускай теперь земля, прах, мучается, и страдает, и тоскует от страстей, и надежд, и страха, от справедливости, и несправедливости, от горя, а люди пусть себе лежат спокойно, все вместе, скопом, тихо и мирно, и не разберешь, где кто, да и разбирать не стоит, и он тоже среди них, всем им ровня — самым добрым, самым храбрым, неотделимый от них, безымянный, как они: как те прекрасные, блистательные, гордые и смелые, те, что там, на самой вершине, среди сияющих владений и снов, стали вежами в долгой летописи человечества, — Елена и епископы, короли и ангелы — изгнанные, надменные и непокорные серафимы".

Такими строками роман завершается. Похоже, что под конец жизни в Фолкнере пробудился несостоявшийся поэт, а эта страсть, эта любовь к поэтическому слову так его и не покинула, он говорил даже, что если уж присуждать Нобелевскую премию американцу, то это должен быть поэт, — неважно, кто по имени, — но поэт.

Только уж больно резкий переход в иное измерение происходит, слишком разительно несоответствие возвышенного

гимна вполне прозаической личности героя. Положим, Минк уже не тот, каким знали мы его раньше, но "непокорные серафимы"? Нет, увольте, это все-таки о ком-то другом, уж величия в нем нет никакого.

Но все дело в том, что не от собственного имени выступает в финале этот персонаж. Теперь этот избранник, орудие рока, инструмент возмездия, творимого несдавшимися силами справедливости.

Ему, Минку, эти силы неведомы, но они существуют и действуют. Рассказ по-прежнему ведется от лица трех знакомых нам персонажей, прерываемых, впрочем, порой самим автором. Поначалу кажется — не только прием сохранился, но и сами эти люди легко и естественно переместились на страницы нового романа и просто продолжают прерванный было разговор. Разве что Чик Мэллисон повзрослел и соответственно утратил невинность сознания, которая, как говорил автор, позволяет увидеть события в неожиданном ракурсе.

Так-то оно так — имена прежние и роли прежние. Только исполнители изменились, прожитые годы — те самые тридцать восемь лет, что Минк провел в Парчмене, — даром ни для кого не прошли. Все трое по-прежнему рассуждают — резонерствуют, но по-другому и о другом. Может, потому, что впервые, кажется, пришло им в голову — им, а не всеведущему автору, — что маленькая Йокнапатофа не отделена от всего остального мира, включена в трагический ход всемирной истории. Дом им, как и прежде, дорог, потому и вспоминают они элегически старые времена: на трех страницах уместился едва ли не весь сюжет "Сарториса". И все же, все же....

Гэвину Стивенсу, этой традиционной выучки гуманисту, всегда отвратительны были Сноупсы. Но только теперь он увидел, как все взаимосвязано: наполеончики в масштабах штата Миссисипи, и толстосумы из Нью-Йорка, и "тот, кто уже сидит в Италии, и тот, другой, куда более опасный, в Германии, и тот, кто в Испании, ему только и надо, чтобы его не трогали мы, все те, кто считает, что, если хорошенько зажмурить глаза, все само собой пройдет". Так образуется всемирный круг, всемирный заговор сноупсизма: ку-клукс-клан, "Серебряные рубашки", Гитлер, Муссолини, Франко...

После новой войны вновь пошла в ход патриотическая демагогия, обман общественного мнения, запугивание, пропаганда и все в этом роде. Подобно тле, разъедает эта упорно нагнетаемая атмосфера общественный организм, пожирает некогда здоровые клетки, извращает ценности. Раньше Джефферсон ничего не мог поделать со Сноупсами, но хотя бы ощущал угрозу и, как умел, старался ей противостоять. Теперь "джефферсонские пролетарии не только не желали осознать, что они пролетариат, но и с неудовольствием считали себя средним классом, будучи

твердо убеждены, что это — временное, переходное состояние перед тем, как они, в свою очередь, станут собственниками банка мистера Сноупса или (как знать?) займут место во дворце губернатора Джексона или президентское кресло в Белом доме”.

Когда-то Фолкнер очень романтически представлял себе войну. Теперь он давно научился ее ненавидеть, давно понял, что почем, и знание свое передал героям. В ”Осквернителе праха” Чик Мэллисон становится мужчиной, освобождаясь от предрассудков клана и расы. Ныне происходит как бы второй обряд посвящения. Молодой человек вспоминает, как городок встречал ветеранов первой мировой. Сначала устраивались шумные сборища, парадные приемы, людей с нашивками за ранения уверяли, что они спасли свободу и цивилизацию, а потом все эти демонстрации надоели, и героям сказали: ”Ладно, ребяташки, доедайте мясо с картофельным салатом, допивайте пиво и не путайтесь у нас под ногами, мы по горло заняты в этом новом мире, где главное и единственное наше дело — не просто извлекать выгоду из мирного времени, а получать такие прибыли, какие нам и не снились”.

Поистине мечтатели, метафизики, с охотой рассуждавшие ранее о грехе и искуплении, о расе и национальном характере, спустились на землю. Но оказалось, что и этого недостаточно.

В предисловии к ”Притче” Фолкнер писал: ”Если в моей книге есть идея, мораль... то состоит она в том, чтобы показать средствами поэтической аллегории бессилие пацифизма; положить конец войне человек может, либо отыскав, изобретя нечто более сильное, чем война, воинственные устремления и жажда власти любой ценой, либо прибегнув к огню ради уничтожения огня; человечество может в конце концов сплотиться и вооружиться орудиями войны, чтобы покончить с войной; противопоставлять один народ другому или одни политические взгляды другим — ошибка, которую мы последовательно совершали, пытаясь прекратить войны; люди, отвергающие войну, могут собраться с силами и сокрушить военными методами союзы сил, которые держатся устарелой веры в целесообразность войны: их (эти силы) необходимо заставить ненавидеть войну не по моральным и экономическим причинам, даже не просто из стыда, а из страха перед ней, из сознания, что на войне они сами — не как нации, или правительства, или идеологии, а как обыкновенные смертные — будут уничтожаться первыми”.

Теперь мы знаем, что Фолкнер заблуждался: равновесие страха не убережет человечество от гибели, а прибегнув к огню ради уничтожения огня, оно просто не успеет достичь цели — раньше сгорит. Так что пацифизм вовсе не бессилен, может, на этой основе человечество только и может сплотиться в нынешнюю эпоху.

Но несправедливо судить мнения, высказанные в середине пятидесятых, с высоты знания, обретенного к концу века. К тому же Фолкнер вовсе не собирался давать некие конкретные рекомендации. Мысль его, в конце концов, была достаточно проста: нужно что-то делать, нельзя сидеть, сложа руки, либо просто произносить речи, либо презрительно отворачиваться от зла.

В "Особняке" эта мысль пошла в своем развитии дальше. Все эти люди — и Рэтлиф, и Стивенс, и Чарлз Мэллисон — научились лучше видеть мир и лучше его понимать. Это так. Но действовать они так и не научились, так что надежды Фолкнера на то, что в этом отношении племянник превзойдет дядю, не оправдались. Больше того, судья хотя бы отказывается стать фэбээровским шпином — обнаружив в Джефферсоне коммунистическую крамолу, чиновники этого ведомства попытались было завербовать самого, наверное, уважаемого ныне члена местного общества. А Чик — словно вообще вне круга борьбы, он просто пытается понять, что происходит, и дать оценку. Пожалуй, из этой троицы наиболее энергичен Рэтлиф, только и его протест по-прежнему принимает формы балаганного скетча: во время предвыборного выступления одного из Сноупсов он ухитряется напустить на незадачливого оратора свору собак со всей округи.

Все это нисколько не роняет в наших глазах всех этих советливых, бескорыстных, честных людей. Но и героями их тоже не назовешь. Впрочем, они и сами это прекрасно знают. "Люди нашего с вами возраста и поколения, — обращается судья к Рэтлифу, — проделали немалую работу — добивались того хорошего, что у нас есть сейчас. Но теперь наше время ушло, теперь мы уже ничего не можем, а то и побаиваемся снова во все вмешиваться. Вернее, не боимся, а стесняемся. Нет, ничего мы не боимся: просто мы слишком постарели. Видно, мы устали, настолько устали, что уже не боимся ничего, даже проигрыша. Только ненавидеть зло сейчас мало. Вы — а может, кто другой — должны с этим злом бороться".

И "другие" находятся. На передний план передвигается Линда.

Флема Сноупса убивает его брат Минк. Но ведь это Линда вызволяет его из тюрьмы, твердо зная, что лишь затем нужна ему свобода, чтобы отомстить за кровную обиду. Впрочем, это жест скорее ритуальный, символический — не только со стороны того, кто стреляет, но и со стороны той, кто направляет руку убийцы. Исчезнет Флем — придут новые Сноупсы. Да они и приходят. "Дело безнадежное. Стоит избавиться от одного Сноупса, как тут же за вашей спиной вырастает другой, и оглянуться не успеешь". А на похороны Флема и вовсе собралось все семейство — членов его безошибочно узнаешь даже

не по фамильному сходству, а по какой-то совершенно одинаковой готовности к прыжку, к погоне, по сильно развитому хватательному инстинкту. "Они похожи на волков, которые пришли взглянуть на капкан, где погиб волк покрупнее, волковождь, волк-главарь... волк-хозяин; и теперь смотрят — не достанется ли им кусочек приманки".

Нет, Линда, та самая Линда, что в "Городке" была лишь копией матери — та же женственность, то же торжество плоти, — а ныне этой ауры лишилась, — не просто расправляется с каким-то конкретным носителем зла, пусть он отравил ее собственную жизнь. Она неустанно сражается, и уже не по донкихотски, со злом как таковым, какие бы формы и обличья оно не принимало.

Линда вместе с мужем, нью-йоркским скульптором Бартоном Колем, отправляется в Испанию воевать с Франко.

В годы второй мировой войны работает на судостроительной верфи.

Вернувшись в Джефферсон, кладет, вопреки традиции, все силы на то, чтобы сломать расовый барьер.

Во всем этом нет ничего демонстративного — глубокая потребность души, готовой принести любые жертвы во имя справедливости — благополучие, репутацию, да что угодно. На улице перед ее домом появляются оскорбительные надписи, взбесившиеся земляки зажигают в устрашение смутьянке крест — ничто ее не останавливает.

Когда-то Гэвин Стивенс очень старался удалить Линду из Джефферсона, из заразного Флемова дома. Он даже не догадывался, что встретил совсем иную, не похожую на свою, натуру. А может, и догадывался смутно, может, именно поэтому — а не из-за большой разницы в возрасте — отказывался на ней жениться. В "Особняке" это ощущение психологической — нет, не несовместимости, конечно, — скорее удаленности: так сочувствующий зритель смотрит на актера, — усиливается. "Какая строчка, какой стих или даже поэма может сравниться с тем, что человек отдает жизнь, чтобы сказать "нет" таким, как Гитлер и Муссолини" — не то что поступить так, даже и выговорить таких слов Гэвину не дано; он может лишь слушать и подтверждать: "Она права. Она абсолютно права, и слава богу, что это так".

Только вот что сразу становится заметно. То чувство уважения, гордости, даже восхищения, какое вызывает Линда и у Стивенса, и у Рэтлифа, — а уж этому-то насмешнику пафос вовсе чужд, — и у Чика Мэллисона, — а он рос в иные, послепатриархальные времена и в своем скепсисе куда более крепок, чем люди старших поколений, — так вот, это самое чувство совершенно лишено цельности. А сама Линда вовсе не похожа на безупречно положительную личность.

Удивляться, впрочем, приходится не этому. Удивляться приходится тому, что подобная героиня — как героиня, а не просто персонаж — вообще появилась в Йокнапатофе. Ведь с нею в художественный мир Фолкнера входит то самое явление, которое вызывало у него столь откровенную неприязнь, — коммунизм. Мы прочитали письмо Фолкнера чиновнику госдепартамента, в котором он мотивировал свой отказ поехать в Советский Союз. Но это, в конце концов, только жест, не предназначенный к тому же для публики. Если бы Блотнер не опубликовал этого письма, так и осело бы оно в архивах дипломатического ведомства США. Но вот публичное выступление: "Я не принимаю тоталитаризм ни в какой форме. Теоретически я считал, что коммунизм может стать благом для людей, только я не думаю, что коммунизм, каким я представлял его себе двадцать пять лет назад, существует. То, что мы видим сейчас, — не тот коммунизм, который, казалось мне, я понимаю, это нечто другое".

Справедливости ради надо сказать, что грани, отделяющей неверие, неприязнь, сопротивление — как ни назовите — от слепого догматизма, для которого лучше мертвый, чем красный, — этой грани Фолкнер не переступал. Ему хватало широты, чтобы усомниться в правоте собственного взгляда. Письмо в госдепартамент завершается неожиданными строками: "Я сожалею о своем решении. Мне приходилось встречаться с русскими — работниками посольств и консульств. В кругу робких, усталых европейцев и американцев они напоминали коней, стоящих по колено в пруду, где плавают стайки испуганных головастиков. Если таковы теперь все русские, то единственное, что нас может спасти, — это коммунизм".

И все-таки избавиться от ощущения, будто "коммунизм" и "свобода" — понятия несовместимые, будто идеология фатально подавляет независимость индивидуальной воли, писатель не мог.

Понятно, что это стойкое ощущение сказалось в романе.

В Испании муж Линды гибнет, а сама она в результате тяжелой контузии лишается слуха. Это не просто глухота, это глухота, так сказать, символическая: барьер, отделяющий Линду от всех остальных людей, стена безмолвия, замкнутый со всех сторон мир. Лишь двое из джефферсонских жителей могут, вернее, могли бы в него войти — тоже коммунисты. Но и они по-своему глухие, так что даже единомышленники изъясняются на языке жестов. В глазах Чика Мэллисона это выглядит достаточно комически: "Значит, гостиная капиталиста — и в ней трое, — два финских рабочих-иммигранта и дочь банкира, — один ни слова не говорит по-английски, а она вообще ни слова не слышит ни на каком языке, и оба стараются как-то

общаться через третьего, который еще и писать не научился, и беседуют они о надежде, о светлом будущем, о мечте: навеки освободить человека от трагедии его жизни, навсегда избавить его от болезней, от голода и несправедливости, создать человеческие условия существования”.

Такова беседа. Но и реальные попытки осуществления этих высоких замыслов наталкивают все на ту же стену. Не слышит Линда, и ее тоже не слышат. Вот героиня выступает на ниве просвещения — пора, наконец, положить предел средневековой традиции, нельзя далее держать черных во мраке и невежестве. Так не только белая община восстает, сами негры отталкивают помощь. Директор школы для черных, неглупый, образованный человек, буквально умоляет Стивенса, чтобы тот как-нибудь внушил Линде, что надо оставить школу в покое, все равно ничего не получится, только хуже будет. В конце концов все устроится, не надо форсировать события. Положим, тут опять сказались крайне противоречивые позиции самого писателя. Но главное все-таки не в том: нужно было усилить ощущение полной изолированности героини.

Мало того. Линда отчуждается не только от людей, но и от самой Природы, женского, возрождающего начала — фундаментального начала фолкнеровской этической системы. Все принесено в жертву Идее. Вот два портрета.

”Она прошла мимо нас ровным широким шагом, как молодая охотничья сука, конечно, еще непокрытая, еще девственная, породистая охотничья сука, еще нетронутая в своей девственности, не то чтобы пренебрегая землей, но отталкиваясь от нее, потому что ведь по земле ей ходить в своей недосыгаемости: отвлеченная от земли, от нас, не в гордости, даже не в забвении всего, а просто недосыгаемая в своей отчужденности, в неведении, в невинности, как лунатик во сне недосыгаем для земных треволнений и тревог” (”Городок”).

Незаменимое, да что там — центральное звено, опора природного мира, источник всего живого.

И какое же страшное, катастрофическое превращение произошло. Мы видим огрубевшие от мужской работы руки, мы слышим резкий, как у всех глухих, голос. Он-то более всего и отталкивает: ”Голос у нее был какой-то утиный: сухой, безжизненный, мертвый. Вот именно: мертвый. Не было в нем страсти, тепла и, что еще хуже, надежды”.

Да, не пощадил Фолкнер свою героиню, поставил ее, смело можно сказать, в условия наименьшего благоприятствования. Тем выше то мужество, с которым, презирая все обстоятельства, утверждает Линда правду на земле. И тем достойнее позиция художника, который не боится вступить в спор с самим собою. В серьезный, то есть с риском поражения, спор.

Чик Мэллисон, только что потешавшийся над высокими

порывами спасительницы, вдруг впадает в несвойственный ему возвышенный, евангелический тон. Апостол Павел вопрошал: "Но хочешь ли знать, неосновательный человек, что вера без дел мертва?" Фолкнеровский герой повторяет: что если "коммунизм и вправду не только идеология, но вера, которая без дел мертва?"

Автор до такого пафоса не возвышается, не задает вопросов и уж тем более не предлагает ясных ответов. Он пытается измерить цену целовека, человеческого мужества, противопоставляя его рутине и самодовольству. Не самоутверждением занимается Линда и не с ветряными мельницами сражается.

"...Все жители Джефферсона, начиная от разносчиков жареных орехов и кукурузы, ставивших свои лотки на углу по субботам, и хозяев захудалых, дешевых лавчонок и кончая владельцами огромных универмагов, автомобильных гаражей и заправочных станций, все были против тех, кого теперь называли коммунистами, — против Гарри Гопкинса, Хью Джонсона, против тех, кто когда-нибудь был связан с Юджином Дебсом, рузвельтовским "новым курсом", прогрессивными профсоюзами, — словом, против всех и каждого, кто подвергал хотя бы малейшему сомнению наше природное право покупать, доставать, выращивать или отыскивать что-нибудь как можно дешевле, пуская при этом в ход любое мошенничество, уговоры, угрозы или насилие, а потом продавать все это как можно дороже, пользуясь нуждой, невежеством или робостью покупателя".

Было время, Фолкнер неприязненно говорил, что Стейнбек перестал быть писателем, выродился в газетчика, журналиста. Вряд ли такой упрек бросил бы автор "Особняка" — пришел срок, и ему самому понадобилась прямота публициста. Никогда не льстил он общине; но никогда и не писал с такой ясностью, жестокой определенностью о дреме духа, в которую впала она, о нетерпимости к любому инакомыслию, о духовном параличе, которым чревата безудержная страсть к обогащению.

Уже эта критика, точнее, если следовать форме повествования, самокритика Джефферсона, да и всей Йокнапатофы возвышает людей, которые противостоят социальной косности и застою.

У соотечественника Фолкнера и его младшего современника Торнтона Уайлдера есть роман "День восьмой", где устами одного из героев провозглашается романтическая вера в появление новых людей: им "чужд страх, неведомо себялюбие; способность неустанно дивиться чуду жизни — вот что питает их корни... Их взгляд устремлен в будущее. И в грозный час они выстоят. Они отстоят город, и если погибнут, потерпев неудачу, их пример поможет потом отстоять другие города. Они вечно готовы бороться с несправедливостью. Они поднимут упавших и вдохнут надежду в отчаявшихся".

Может быть, Линда — это и есть человек ненаступившего еще, послебиблейского дня восьмого, тот самый человек, которому, как неустанно уже сам Фолкнер повторял, суждено совершить, хотя бы попытаться совершить больше, чем он способен, чем отпущено сил и возможностей.

Нет слов, как демократ традиционного склада, как человек, с величайшим подозрением относящийся к любым революционным потрясениям, Фолкнер предпочел бы увидеть впереди людей типа Стивенса, или Рэтлифа, или Мэллисона. "Я согласен, что демократия — так, как понимают ее в моей стране, — это очень грубый и неэффективный способ самоуправления, но сейчас лучшего я не вижу" — так говорил писатель, и так могли бы сказать, да и говорили, собственно, только другими словами, его герои — те, которым отданы были самые глубокие симпатии и самая большая боль сердца. Линда с подобным утверждением ни за что бы не согласилась или хотя бы не поставила точку. Потому и не столь близка она художнику. "Замечательный человек" — сказано о Рэтлифе. "Один из наиболее интересных характеров, о которых мне приходилось писать" — сказано о Линде.

И все же вновь приходится повторять, Фолкнер умел преодолевать и подозрительность, и отчужденность, и любопытство постороннего, явственно звучащее в характеристике героини.

Не напрасно в "Особняке" рассказ от первого лица перемежается объективным, авторским, повествованием: мера доверия писателя к свидетельским показаниям даже очень близких людей знает предел. Рассказчики прекрасно видят и ощущают бессилие Линды и то молчаливое, а часто агрессивное сопротивление, что встречает она в Джефферсоне. Но обнаружить небесполезность ее отчаянной одинокой борьбы им не дано. И тогда слово берет автор. Возвращающийся из тюрьмы Минк пересказывает где-то подхваченную сплетню, будто, чтобы пробудить к себе жалость, Линда только прикидывается глухой, — и встречает неожиданно резкий отпор местного негра-издольщика: "Кто вам сказал, что она притворяется, тот лгун и есть. Не то что в одном Джефферсоне, про нее и в других местах всю правду знают..." Случайно подслушанную фразу Фолкнер оборвал на полуслове, но и того достаточно: квакающий, мертвый, на слух Чика Мэллисона, голос обрел, видно, живость, пробил броневую защиту косности и невежества, достиг пластов низовой жизни, которая сохранила здоровые, не пораженные сноупсизмом, клетки.

Подходит момент, и внешний облик героини (в авторском опять-таки восприятии) утрачивает одномерную неженственность. Война — мужская работа — не только стесала ногти, огрубила руки, но и оставила знак подлинной доблести: у Линды появилась "красивая, просто великолепная и трагическая

седая прядь через всю голову, как перо на шлеме — поникшее перо”.

Правда, вырванная неожиданным и сильным ударом из состояния обыденности, Линда тут же в него и возвращается. Она даже уходит из Йокнапатофы тихо, незаметно, без тех драматических эффектов, какими обычно сопровождается у Фолкнера исчезновение героев. Отчасти этого, наверное, требовала логика жизненного поведения, характера, который осуществляет себя именно в повседневности, не ищет, напротив, избегает героического жеста. Церемониальные проводы (серафимы, епископы, Елена Прекрасная и т.д.) эту логику немедленно бы разрушили. Но может быть и иное объяснение. Писатель так и не смог решить, что же ему с этой, столь на других не похожей, героиней делать. Он точно знал, что без таких людей миру не обойтись, но эмоциональной, внутренней связи так и не возникло. Может, потому еще не возникло, что Фолкнеру, как он сам признавался, ”больше по душе комические или трагические персонажи, которые взбрыкивают или дурно ведут себя”. А та часть рода человеческого — похоже, Линда к ней как раз и принадлежит, — ”которая медленно, но верно движется по пути к бессмертию, — довольно скучный народ”. И еще он говорил — тут же, не желая, как видно, быть слишком прямолинейно понятым: те, что взбрыкивают, тоже ”не выражают сущности человеческого рода. Никто за краткий миг своих семидесяти лет не может стать подлинным представителем человечества; можно быть лишь ненадолго принятым в его ряды как своего рода ориентир”. Эти слова, пожалуй, более точно выражают позицию художника, он ведь всегда стремился показать раздробленность человеческого сознания. Но Линда, Линда-то как раз хочет эту раздробленность преодолеть. Она — монолит, или, как сказал бы Пастернак, ”односторонний фанатик”, ”гений самоограничения”. У Фолкнера это вызывало уважение, но еще больше — настораживало. Отсюда и бьющие в глаза противоречия в отношении к героине.

”Особняк” был встречен сдержанно. Да, повторяли критики, Фолкнер — великий писатель, и уж безусловно — лучший в Америке, но этот роман — не из самых сильных, в нем есть мастерство, в нем ощутима воля художника, но нет, говорилось в одной из рецензий, ”того неотразимого творческого порыва, что столь чудесно возвышает ранние его вещи”.

Трудно спорить. Буйные краски Йокнапатофы и впрямь потускнели, шум и ярость поутихли, герои умно и интересно рассуждают, а иные и действуют, но былой силы чувства заметно лишились.

И все-таки ”Особняк” — крупная, необходимая веха на писательском пути. Раньше Фолкнер воплощал добро и зло в живых

характерах, в подвижных картинах, и это у него замечательно получалось. Потом он заговорил о добре и зле, используя язык символов, и это у него получалось значительно хуже. Теперь писатель впервые, да и в последний раз, попробовал обнаружить не в легенде, а на земле, не в истории, а сегодня силы, способные злу *реально* противостоять и *реально* бороться за идеалы.



ГЛАВА XIV КИЛРОЙ БЫЛ ЗДЕСЬ

Перевалив за шестьдесят, Фолкнер стариком себя не чувствовал. Как прежде, он не пропускал охотничьих сезонов. Как прежде, живо занимался фермой. Как прежде, едва ли не каждый день отправлялся на конные прогулки, да не шагом, а вскачь, вольтажируя на специально оборудованном треке. Фотографии последних лет сохранили плотную, без единого грамма лишнего веса, жокейскую фигуру, влитую в седло распластавшейся над барьером лошади. Словом, хоть и донимали участвовавшие боли в позвоночнике, физически Фолкнер оставался в форме, ничто не предвещало близкого конца.

Но душевная усталость накапливалась. Все с меньшей охотой участвовал он в разного рода общественных делах, даже и в качестве одиночки-«нелитератора». Вчерашняя готовность встречаться с незнакомыми людьми, давать и брать взамен сменяется просто ощущением нерадостного долга, который накла-

дывают имя и репутация. По просьбе госдепартамента он снова едет в Каракас, где Северо-Американская ассоциация Венесуэлы устраивает ему встречу с крупнейшими писателями Латинской Америки. Но сопровождает согласие таким письмом: "Поймите, пожалуйста, что я не считаю это развлекательной поездкой, в ходе которой о Фолкнере будут трогательно заботиться, лишь бы он не устал, не заскучал и ничто его не раздражало. Фолкнер считает это работой, в ходе которой он сделает все от него зависящее, чтобы помочь Северо-Американской ассоциации осуществить свои цели, связанные с этим визитом. И все же, боюсь, я не подхожу для этого. Даже занимаясь еще сочинительством, я был просто писателем, а не деятелем литературы; ну, а поскольку уже три года, как колодец иссяк, то и в писательстве я больше не нахожу интереса. Мне теперь приятно лишь перечитывать старые книги, которые я открыл, когда мне было восемнадцать".

По-видимому, так оно и было. Во всяком случае, после того, как летом 1959 года Фолкнер вычитал корректуру "Особняка" и внес последние поправки, к бумаге он долгое время не прикасался. Да и вообще литературные дела перестали его занимать. Совершенно равнодушно отнесся он к тому, что никого не удалось заинтересовать экранизацией "Света в августе". Отказался писать на самых выгодных условиях оригинальный сценарий для французской кинокомпании. Когда была подготовлена для печати стенограмма встреч со студентами Виргинского университета, от просмотра рукописи уклонился, попросил заняться этим Алберта Эрскина: "Я никогда не придавал этим беседам серьезного значения, — писал ему Фолкнер, — то была чистейшая импровизация, говорил с ходу, экспромтом, без подготовки, просто отвечал на вопросы, так чтобы это было интересно, и к тому же по памяти, ведь прошло так много лет..."

Издателей по-прежнему беспокоили значительные фактические расхождения между разными частями трилогии — автора это занимало менее, чем когда-либо. "Пробуду здесь, в Шарлоттсвилле, — откликнулся он на письмо того же Эрскина, — до 20 декабря. Затем на два месяца поеду в Миссисипи. Если угодно, перешлите мне сюда перечень необходимых поправок вместе с экземпляром "Деревушки": мог бы поработать немного в перерывах между охотой. Охота на лис здесь замечательная, и места тоже прекрасные. Мне подарили красную куртку — прямо хоть фотографируйся".

Шарлоттсвилль, штат Виргиния, — новое пристанище писателя. Не только Роуэноук, но даже и домик на ферме, который Фолкнер построил себе еще в конце 30-х годов, давно перестали оберегать от любопытства посторонних. А сейчас оно раздражало более, чем когда-либо. Прежде непрошеные визитеры

отвлекали от работы, теперь — болезненно напоминали о том, что он, Фолкнер, превратился в прижизненный памятник самому себе. "Оксфорд осточертел мне, — писал Фолкнер Хэролду Оберу еще в мае 1958 года. — Никак не могу отогнать туристов от моего забора; к тому же в радиусе пятидесяти миль нет места, где можно было бы спокойно перекусить, не слыша зазываний магнитофона".

Вскоре Фолкнер купил дом в Виргинии. Это событие, правда, тоже не осталось незамеченным — в "Нью-Йорк таймс" появилось соответствующее сообщение, — но все же писатель на некоторое время оказался предоставленным самому себе. Он начал обустраиваться: перевез немалую часть библиотеки, в том числе любимые книги — Достоевского, Сервантеса, Толстого, Марка Твена, — охотничьи принадлежности, купил новую лошадь. Вскоре сюда переехала Джилл с мужем и детьми, и Фолкнер — охотник и фермер — стал настоящим дедом. "Мне кажется, — вспоминает дочь, — ему больно было расставаться с Оксфордом, но жизнь там становилась все более невыносимой... Похоже, он решил пустить корни в Виргинии. Потому что Виргиния — края тоже старые, но старые по-другому, чем Миссисипи. Миссисипи словно стыдится своей старости, а Виргиния нет. Здесь дорожат своими старыми, поблекшими вещами, и отцу это очень нравилось, он и сам так же привык относиться к старине".

Из Шарлоттсвилля идут умиротворенные письма. "Все хорошо. Лошади прыгают уже на 3,5—4 фута...". "Мне шестьдесят два, а я еще держусь, и получше, чем некоторые молодые. То есть дожил, наконец, до поры, когда рискуешь только своими костями...". Кажется, единственное, что беспокоит, — растущие налоги да нерасторопность фирмы, забывающей в срок высылать нужные сорта табака. Здесь Фолкнер даже прервал затянувшееся молчание и дал последнее в своей жизни интервью. Правда, на литературные темы он говорить избегает. Вида Маркович, профессор английской филологии из Белградского университета, всячески старается повернуть беседу в сторону книг, а Фолкнер — об охоте, о земле, о внуках: "Сейчас я не пишу. Много работы в поле. Зимой я провожу здесь, лето — в Оксфорде. У меня там ферма, приходится много работать. Надо возделывать землю".

Даже, когда писал... Сейчас не пишу... Может, сказано со вздохом облегчения. Но ведь и горечь ощущается. Все-таки никакие домашние дела, и развлечения, и приятные дедовские заботы не могли заполнить пустоты, оставленной ненаписанными и не пишущимися долее книгами. А рядом накапливалось другое молчание, расширялась другая зона пустоты, которую уж и вовсе ничем не заполнишь.

Умирали люди, родные и друзья, уходили те, с кем близок не был, но без кого жизнь становилась суше и беднее.

В июле 1958 года скончался Сакс Камминз, человек, которого Фолкнер называл своей "литературной сиделкой". Никто, наверное, не оберегал так, как он, Фолкнера от назойливых журналистов, никто на протяжении стольких лет не защищал так стойко его писательское право на любой эксперимент, никто так ему — как художнику — не верил. "Нам всем будет не хватать Сакса, — пишет Фолкнер в ответ на печальную весть. — Как найти теперь другого, кто никому не позволит сочинять разные небывлицы про Уильяма Фолкнера, пока тот еще дышит".

Через полтора года не стало Хэролда Обера, еще одного друга, с которым Фолкнера связывала четверть века совместной работы. Он и на сей раз откликнулся сдержанно, может даже показаться — бесчувственно. Но это не черствость — может быть, мудрое осознание или предчувствие того, что и твой час не за горами. "Хэролда будет не хватать; может, немногим, но тем, кому, надеюсь, будет не хватать и меня; их тоже не так много..."

11 февраля 1960 года информационные агентства сообщили, что в автомобильной катастрофе погиб Альбер Камю. Ни личное знакомство (за вычетом рукопожатия на приеме у Галлимара), ни тем более художественная вера Фолкнера с ним не связывали. "Реквием по монахине"? Но ведь говорил же он, что это пьеса Камю, а не Фолкнера. И тем не менее ушел французский писатель — ушла и какая-то часть самого Фолкнера. Он писал в траурном послании, опубликованном в специальном выпуске "Нувель ревю Франсез": "Камю восстал. Он не захотел страдать от вечного холода, отказался идти по пути, что ведет к смерти. Он сказал: "Я не согласен с тем, что смерть будто бы открывает дверь в иную жизнь. Для меня это дверь, которая закрывается навсегда". То есть он попытался поверить в это. И потерпел поражение. Незаметно для себя он, как и всякий художник, провел жизнь, исследуя самого себя и требуя от себя ответов, которые мог бы дать один только бог. Когда он стал лауреатом Нобелевской премии, я послал ему телеграмму: "Salut l'âme qui constamment se cherche et se demande"*.

Почему же он не отступился от своих поисков, если не захотел поверить в бога?

В тот самый момент, когда машина его врезалась в дерево, он все еще искал и требовал от себя ответов. Не думаю, что в тот ослепительный миг он их нашел. Не думаю, что их вообще можно найти. Они могут быть лишь объектом неустанных, упорных поисков со стороны отдельных людей, этих непечальных

*Приветствую душу, которая неустанно ищет и вопрошает самое себя (фр.).

молекул, из которых состоит абсурд бытия. Таких людей не-много, но всегда найдется по крайней мере один, а этого уже достаточно”.

Как всегда, Фолкнер послал эти несколько строк через своих издателей, но коммерческие проблемы обсуждать решительно отказался: ”Это личный привет и личное ”прощай” от одного парня другому, который был обречен переживать такое же самое страдание”.

2 июля 1961 года весь читающий мир пережил еще одну утрату. Погиб Эрнест Хемингуэй, давний, хоть лично и не близкий, спутник Фолкнера, который в сознании не одного поколения был его соперником в литературе. Сам Фолкнер так не считал, скорее он готов был бы занять позицию Герберта Уэллса, который написал некогда Джойсу, что в мире достаточно места, чтобы искать и заблуждаться им обоим. Иное дело, что до самого конца фолкнеровское отношение к Хемингуэю оставалось двойственным. Фолкнер старался быть справедливым и даже великодушным. Появление романа ”За рекой в тени деревьев” (1948) вызывало нападки даже вчерашних поклонников автора. Фолкнер к этому хору не присоединился, наоборот. По словам Блотнера, он назидательно сказал еще очень молодому тогда (а ныне вполне маститому) Трумену Капоте, который весьма небрежно отозвался о романе: ”Молодой человек, этой книги я не читал. И хотя, быть может, это и не лучшая вещь Хемингуэя, я уверен, что сделана она на уровне”. А через некоторое время он высказался публично в ”Тайме”, присоединившись к английскому писателю-сатирику Ивлину Во, который тоже был раздражен грубыми критическими нападками на книгу, впрочем, действительно малоудачную. Два года спустя Фолкнер написал для студенческого журнала ”Шенандоу” небольшую заметку о ”Старике и море”. Вот почти полный ее текст: ”На этот раз он нашел Бога, Создателя. До сих пор его мужчины и женщины творили себя сами, лепили себя из собственной глины; их победы и поражения были делом их собственных рук, они просто доказывали людям или друг другу, какие они стойкие. Но на сей раз он написал о жалости, о чем-то, что каким-то образом сотворило их всех: старика, который должен был поймать рыбу, а потом потерять; рыбу, которая должна была ему попасться, а потом пропасть; акул, которые должны были отнять ее у старика... Все правильно. И слава богу, то, что их создало, то, что любит Хемингуэя и меня, не велело ему говорить об этом дальше”.

И все-таки, вставая на защиту того, что, может быть, защиты не заслуживало, приветствуя то, что и впрямь вызывает восхищение, Фолкнер по-прежнему повторял, что Хемингуэй не рискует, ставит перед собой недостаточно крупные задачи: он хочет лишь быть ”в одном ряду с Бальзаком и Толстым”,

а надо "стремиться стать выше Шекспира". К тому же заочные отношения двух писателей все время нарушались всякого рода недоразумениями. Что Хемингуэй буквально воспринял слова о "недостатке мужества", мы уже знаем. Потом была другая обида. Защитив Хемингуэя от критиков, Фолкнер заметил, что напрасно тот считает, будто писателям, подобно врачам, юристам и волкам, лучше держаться друг друга. Мол, лишь в стае они похожи на волков, а разгони — и каждый станет собакой. Почему-то Хемингуэй решил, что собакой назвали именно его. Фолкнеру опять пришлось оправдываться.

Даже смерть не принесла полного примирения. Фолкнер ничуть не сомневался, что это было самоубийство; по воспоминаниям дочери, это несчастье никак не давало отцу покоя, в течение нескольких дней ни о чем другом он не думал и в конце концов сказал, сказал, учитывая обстоятельства, жестоко: "Да, конечно, я знаю, он был болен. И все-таки нельзя идти домой столь коротким путем".

Но, конечно, и эта утрата отозвалась в сердце — еще один удар колокола, который и по тебе звонит.

А между двумя литературными смертями Фолкнер похоронил мать. Она была стара, под девяносто, давно болела, только конец всегда неожидан и страшен. Джон Фолкнер вспоминает, что вся семья, а старший сын в особенности, тяжело пережили эту потерю — мать до самых последних дней оставалась столпом, опорой. В ней, рассказывают, неукротимо, сопротивляясь всему на свете, выдерживая любые удары, горел дух борьбы и надежды — того, что Фолкнер считал самым дорогим даром человечности.

Прошло время, и острая горечь сменилась философической примиренностью, спокойным принятием неизбежного. Через несколько месяцев Фолкнер безо всякого надрыва обсуждает с родственниками проект надгробья. Семья, видно, хотела чего-то необычного, во всяком случае — церемониально-торжественного. Старшему сыну эта идея не понравилась: "Пологаю, памятник на городском кладбище надо устанавливать так, чтобы он был естественной частью исторической хроники общины. Либо констатацией факта. Либо вообще ничего не надо. Лучше всего — кто бы под камнем ни лежал — просто выбить даты, место рождения и смерти... Если же эти фактические данные оставить в тайне, надгробье не будет частью хроники городской или сельской жизни, и тогда следует хоронить на домашнем кладбище — останется горькая память близким. А впрочем, я соглашусь с большинством. Маме ведь это уже все равно".

И дальше Фолкнер опять пишет о внуках, как они учатся плавать, о лошадях, как они с каждым днем все лучше преодолевают барьеры, ускоряют ход и т.д. — инстинкт самозащиты

жизни в минуты трагедии. "Отец стал совсем другим человеком, — вспоминает Джилл Фолкнер-Саммерз. — С ним стало легче иметь дело — не только семье, но и всем... Он радовался жизни".

Нелепо, разумеется, спорить, и все-таки думаю, что "радовался" — не то слово. Иное дело, что, оказавшись в кольце смертей, Фолкнер, наверное, с особенной остротой почувствовал, что ничто под луной не вечно. И его срок — не за горами. Так что, если хоть на самом дне колодца осталось немного воды, надо ее вычерпать. Другого времени не будет.

Еще раз, теперь действительно в последний, Фолкнер вернулся к писательству.

В начале августа 1961 года Алберт Эрскин с немалым, надо полагать, удивлением прочитал в письме, пришедшем из Оксфорда: "Работа над новой рукописью (а прежде о ней Фолкнер и не заикался. — *Н.А.*) продвигается неплохо, треть, должно быть, уже готова. Мне кажется, получается забавно. Я уже придумал, как надо написать на супере: "Исключительно важное послание... С высочайшего одобрения... Новая библия западного мира... Свобода воли и частное предпринимательство". Эрнст В. Трублад, литературный и театральный критик, Оксфорд, Миссисипи".

Оживает, как видим, мифический Трублад. Сюжет, впрочем, тоже был придуман давно, только долго оставался нетронутым. Еще в мае 1940 года Фолкнер сообщал Роберту Хаасу: "Кажется, я придумал нечто стоящее и хочу приняться за дело поскорее. Герой напоминает мне Гека Финна — обыкновенный мальчишка двенадцати или тринадцати лет, а вместе с ним — большой, добродушный, отважный, честный, совершенно легкомысленный мужчина с сознанием ребенка; затем — престарелый слуга, упрямый, ворчливый, эгоистичный, довольно-таки неразборчивый в средствах, тоже впавший в детство; далее — проститутка уже не первой молодости, с характером, наделенная щедрой душой и здравым смыслом, и еще — украденная призовая лошадь, которую, собственно, никто из них не собирался красть. Сюжет держится на том, как они странствуют по округе в течение долгого времени, скрываются от полиции, чтобы не возвращать лошадь. Мужчина думает, что это его полиция преследует по пятам, по наущению жены, от которой он сбежал. А на самом деле полицейские ищут исчезнувшего мальчика, за которого родители обещали награду".

Как нетрудно заметить, этот сюжет, со значительными, впрочем, отклонениями вошел в "Притчу". А в оригинальной своей форме воплотился двадцать с лишним лет спустя после того, как был задуман.

Но теперь дело и впрямь пошло быстро. Тогда же, в августе,

Эрскин получает новое письмо: "Неожиданно загорелся и окончил черновик книги. Через месяц вышла чистый экземпляр. Это рассказ о том, как Бун Хоггенбек женился в 1905 году. Он вместе с одиннадцатилетним Маккаслином и негром-слугой (тоже из маккаслиновского рода) крадет автомобиль и выменивает его на скаковую лошадь".

Действительно, ровно через месяц Фолкнер отправляет рукопись в Нью-Йорк. Изменений, сравнительно с черновым вариантом, почти не было — только в заглавии. «Раньше я предполагал озаглавить книгу "Конокрады". Теперь передумал, пусть будет "Похитители" (The Reavers). Но есть старошотландское написание этого слова, которое мне нравится больше: "The Rievers". Так звучит решительнее, напористее, по смыслу это то же самое, но в американском варианте получается слишком мирно, буколически, вроде "Ткачи"».

"Похитители" были опубликованы 4 июня 1962 года. Рецензентам роман, в общем, понравился, — но так нравятся причуды большого писателя. Говорили о милых, симпатичных героях книги, о добродушном остроумии автора, о его любви к фольклору. Хорошая, но "сознательно второстепенная книга" — так выразился один нью-йоркский критик. В другом отзыве Фолкнера называли "подобревшим Просперо". А в общем, сошлись на том, что "Похитители" по отношению к "Медведю" — это то же самое, что "Том Сойер" по отношению к "Гекльберри Финну". И только Клифтон Фэдимен, по-видимому, прочно сменивший гнев на милость — вот уж действительно подобревший Просперо на литературно-критической ниве, — сказал, что "Похитители" — "роман о смысле доброты".

Действительно, есть этот мотив в романе, как и вообще есть в нем существенные раздумья о жизни. На гладком вообще-то повествовательном полотне иногда вдруг словно вырастают невысокие холмы, речь, звучащая по преимуществу ровно, мягко, начинает спотыкаться: так мысль, давно выстрадавшая и не отпускающая до конца, пытается пробиться к ясности. В сознании рассказчика сливаются разные пласты времени, из нынешнего он оборачивается в прошлое, восстанавливает смутные предчувствия тех лет — предчувствия, удостоверенные ныне самой осуществившейся реальностью.

Звучит нота печали: "Мы видели на милях вперед, но гораздо ближе к нам было быстро движущееся и все растущее облако пыли, как некое знамение, обещание. Иначе и быть не могло, недаром оно так быстро надвигалось и было такое большое; мы даже не удивились, когда внутри него оказался автомобиль, мы проскочили мимо друг друга, смешав нашу пыль в одно гигантское облако, подобное столпу, указательному знаку,

*По-английски звучит в рифму: "Reavers" — "Weavers".

воздвигнутому и предназначенному для того, чтобы возвестить грядущую судьбу: муравьиное снование взад и вперед, неизлечимый зуд наживы, механизированное, моторизованное, неотвратимое будущее Америки”.

Или — вовсе драматическая, чреватая роковыми душевными сдвигами, снова в духе Достоевского, ситуация: мальчишка попадает в публичный дом и грудью встает, то есть в буквальном смысле кровь проливает, за поруганную честь проститутки.

А в финале, точнее, накануне финала — ошеломляющее открытие: бремя свершенного, пусть это будет всего лишь детская шалость, придется нести всю жизнь. Для неокрепшего сознания такое открытие непереносимо, мальчик с радостью бы принял любое наказание, лишь бы смыть грех, навсегда оставить его позади, но старшие, повидавшие мир, не оставляют ему этой надежды:

— Тебе этого не забыть... Ничто никогда не забывается. Ничто не утрачивается. Оно для этого слишком ценно.

— Так что же мне делать?

— Так и жить, — сказал дед.

— Жить с этим? Ты хочешь сказать — всегда?

— До конца жизни? И никогда не избавиться от этого? Никогда? Я не могу. Разве ты не понимаешь — не могу?

— Нет, можешь, — сказал он. — И должен. Настоящий мужчина только так и поступает. Настоящий мужчина может пройти через все. Через что угодно. Он отвечает за свои поступки и несет бремя их последствий, даже когда начал не он, а он только уступил, не сказал “нет”, хотя и знал, что должен был сказать”.

Но мрачное видение будущего, едва возникнув, сразу исчезает: по обе стороны дороги расстилаются хлопковые и маисовые поля, лениво, по-воскресному празднично жуют траву мулы, светит солнце — все хорошо.

Но рыцарственный, мученический жест — это именно жест, а не испытание.

Мучительное осознание ответственности, неискупимости содеянного тут же облегчается счастливой развязкой. Не напрасно, оказывается, вступился мальчик за падшую женщину, она бросила свое позорное ремесло, вышла замуж, родила сына, и среднее имя ему дали в честь избавителя.

Конечно, не было никакой случайности в том, что один из рецензентов вспомнил в связи с “Похитителями” повесть “Медведь”. Мог бы добавить: “Непобежденные”, “Осквернитель праха”. Тематически все эти вещи действительно тесно связаны и равно восходят к одному и тому же источнику — классическому роману Марка Твена; так что в этом смысле Фолкнер не отступил от первоначального плана, изложенного в письме к Хаасу.

Только у героя "Похитителей" детство, как ему, в общем, и положено, складывается легко. Пожалуй, даже легче, чем у никогда не унывающего Гека. А сравнения с Баярдом Сарторисом, Айком Маккаслином, Чиком Мэллисоном он и вовсе не выдерживает. Те, натываясь на зло, предрассудки, расовую нетерпимость, выходили из своих испытаний с потрясенной, навеки раненной душой. Этому посвящение дается без особого труда — всего лишь ритуал. Парнишку и впрямь втянули в достаточно невинную авантюру. Воспользовавшись отъездом родителей, стащили автомобиль, пустились в четырехдневные приключения. И как ни хочется думать, что происходит в жизни нечто важное, значительное, неповторимое, даже себя до конца убедить не удастся, а нас и подавно. Можно ли всерьез воспринять такой, положим, монолог, да и рассчитан ли он на серьезное восприятие? "...Теперь жребий был действительно брошен; мы больше не предавались раскаянию, сожалению, мысли о том, что было бы, если бы... Переправившись по железному мосту в другой округ, мы перешли Рубикон, а теперь, одолев Адов ручей, мы опустили решетку крепостных ворот и сожгли мосты. И выглядело это так, будто мы завоевали себе нынешнюю передышку, получили ее в награду за неколебимую решимость или за отказ признать свое поражение, когда мы оказались лицом к лицу с ним или оно оказалось лицом к лицу с нами. А может, просто Добродетель отступилась от нас, передала Не-Добродетели, чтобы она так холила, и пестовала, баловала нас, как мы того заслужили, продав (и теперь уже безвозвратно) наши души".

Или — первая, преждевременная, непозволительная в таком нежном возрасте встреча с людским пороком: "Совсем для меня новый, незнакомый запах. Нельзя сказать, что он мне не понравился, нет, просто застал врасплох... Мне думается, что вот так, ни с того ни с сего, с бухты-баракхты, обрушивать на человека следовало бы только тот опыт, без которого вполне было бы можно прожить до самой смерти. Но к неизбежному (и, если хотите, необходимому) опыту даже как-то непорядочно со стороны Обстоятельств, Судьбы не подготовить вас заранее, особенно если вся подготовка заключается всего лишь в том, чтобы дожидаться, пока вам стукнет пятнадцать лет".

И нас хотят убедить в том, что достаточно стащить отцовскую машину, вдохнуть, сохраняя, впрочем, чувство юмора, гнилостные запахи публичного дома, повинаясь естественному порыву, треснуть по физиономии вконец испорченному сверстнику, — что всего этого достаточно, чтобы стать мужчиной? Да нет, конечно. Когда-то Фолкнер видел в этом смысл будущей книги. Изложив детали сюжета, он заключал: юный герой "проходит в миниатюре все испытания молодости, которые формируют мужской характер". Контур романа воспитания

сохранился, но только контур. А так — игра, даже не особенно, разве что в редких случаях, себя скрывающая. Игра — анекдоты, трюки, акробатика, цирковое, одним словом, представление. Взять хоть эту историю с обменом автомобиля на скакуна-фаворита; или сами состязания, в которых заведомо слабейшая лошадь побеждает, привлеченная запахом сардин (где это видно, чтобы лошади лакомились сардинами?), к которому ее приучили; или история, как у Минни, еще одной обитательницы публичного дома, украли золотой зуб — а им, между прочим, она заменила зуб вполне здоровый? Да мало ли в книге таких совершенно пикарескных проделок, одна другой забавнее?

”Конокрады: воспоминание” — таким в первоначальном варианте было название романа. Заголовок переменялся, подзаголовок остался прежним, и он оправдывает и строение книги, и ее преобладающее звучание.

”Мой дед сказал:

— Вот какой он был, Бун Хоггенбек”. С первой же строки неторопливо, мирно (шотландский акцент, на который почему-то так рассчитывал автор, ничего не меняет) разматывается нить памяти: старик рассказывает о давно ушедших, почти легендарных теперь временах собственного детства, о нравах и людях тех времен. Легко угадываются автобиографические мотивы, даже имена сокращают расстояние между миром вымышленным и миром реальным. Отца повествователя зовут Марри — как звали отца самого писателя, и владеет он такой же конюшней, в какой любил часами проводить время мальчишка по имени Уильям Фолкнер. Кэлли — черная нянька четырех Маккаслиновых детей — это, конечно, Кэролайн Барр, в домашнем обиходе Фолкнеров — Мамми Кэлли. И дед, к которому все, даже члены собственной семьи, обращаются не иначе как Хозяин, — это полковник Фолкнер, Молодой полковник, в котором до самого его конца, да и после смерти, Оксфорд уважал и ценил сына Старого полковника. Как фолкнеровский дед, дед героя-повествователя романа был президентом первого в здешних краях банка и точь-в-точь, как прототип, ненавидел любые новшества — все то, что зовется прогрессом. Купил, положим, машину, этот самый злосчастный автомобиль, с которого все и началось, но не потому, что хотел, а просто вынужден был, считая, впрочем, и продолжая считать ”до самой своей смерти (когда прочие йокнапатофцы давно уже поняли — автомобиль существует и будет существовать и никуда от него не денешься), что повозка с мотором столь же несостоятельный феномен, как выскочившая за ночь поганка, и что, подобно упомянутой выскочке, исчезнет с первым лучом солнца”.

Словом, сидит на крыльце своего дома в Оксфорде или, положим, в Шарлоттсвилле сильно постаревший, но еще не вполне старый сельский джентльмен и рассказывает внукам разные

истории из собственного детства, сам от того получает огромное удовольствие, развлекает ребятню, а одновременно, без всякой, разумеется, назойливости, приобщает ее к морали семейных преданий.

А поскольку рассказ ведет все-таки не просто старожил, а старожил — писатель, полновластный хозяин графства Йокнапатофа, то и возрождается в его памяти не только пережитое, но и написанное. То есть, разумеется, главным образом написанное. Вслед за Буном Хоггенбеком, этим неудачным искателем приключений, выходят, как на последний смотр, другие жители Джефферсона и окрестностей: генерал Компсон и майор де Спейн, Томас Сатпен и Айзек Маккаслин, Сэм Фэзерс и мисс Реба — хозяйка публичного дома в Мемфисе — и даже случайные, ранее лишь упоминавшиеся персонажи: Уолтер Юэлл и Боб Легейт. Правда, главные действующие лица (за вычетом Хоггенбека) появляются впервые, само имя рассказчика, и его отца, и его деда — Присты — ранее не возникало. Но с этой проблемой автор справляется без труда: Присты превращаются в боковую ветвь Маккаслинов, и к тому же банкиру — Хозяину — дано то же имя, что и главе всего разветвленного Маккаслинова клана: Люциус Квинтиус Карозерс. Точно так же и еще один пришелец, который, собственно, и замыслил и осуществил всю эту хитроумную эскападу с обменом, — Нед Маккаслин присоединяется к черной половине семьи и становится, таким образом, родней Бачемам. Короче, чужаков нет — все свои, все здешние.

Кажется, все о них мы давно уже знаем, и добавить нечего. Фолкнер ничего и не добавляет — в смысле подробностей. Но выглядят все эти основатели Йокнапатофы, их потомки, а равно дела и проекты людей во многом иначе, непривычно — словно не было ни трагедий, ни даже драм.

Где фанатически горящий взгляд Томаса Сатпена, где неукротимый его нрав, жестокая воля, замысел, величественный и убийственный одновременно? Ушло куда-то все это, размылось, превратилось лишь в "грандиозную царственную мечту старого Томаса Сатпена", верно, погубившую его, но только потому, что сама мечта была крупнее того, кто хотел ее осуществить.

Где Айзек Маккаслин, которому рвет душу, раскалывает неокрепшее сознание наследие рабовладельческого плантаторского Юга, то наследие, от которого хочется, но нельзя отказаться? Нет его, этого человека, — остался лишь дядюшка Айзек, вспоминающий, во всех дорогах, греющих душу подробностях, как собирался на первую в жизни охоту.

И даже Сноупсы (они тоже упомянуты — какой же Джефферсон без Сноупсов?) утратили чудесным образом свою чумную тлетворность. Флем — просто банкир, как, положим, Сарторис

или Прист-старший; Минк — не сосуд безумной злобы, даже не орудие мести — только рехнувшийся бедолага, убивший родственника, который, по его, Минка, понятиям, должен был его освободить.

Сдвигаются, по-новому фокусируются лица — меняется и сама атмосфера Йокнапатофы. Раньше здесь бушевали страсти, ломались с грохотом человеческие судьбы, убивали людей, спорили о роковых проблемах цивилизации — на крохотном пятнышке претерпевала муки сама история. Теперь установился покой, жизнь течет размеренно, повторяясь каждодневно в одних и тех же подробностях провинциального быта: мальчишки играют в бейсбол, старшие обрабатывают поля и подсчитывают дома нажитое, по дорогам ползут повозки, запряженные мулами, деловито снует по деревенским улочкам и улицам городов трудолюбивый люд, а в свой срок начинаются сладкие охотничьи сборы: "Фургоны с ружьями, провиантом и постелями не спеша выезжали на закате, а сам майор де Спейн и его гости ехали по узкоколейке, что соединилась с магистралью и была проложена Северной лесопромышленной компанией для вывоза бревен, — и по требованию машинист останавливал свой состав в миле до нового Деспейнова лагеря, и здесь их нагоняли фургоны, выехавшие накануне..."

Если что и нарушает покой в этом замкнутом мирке, то лишь буйные, не страх, но смех вызывающие выходки двухметрового великана Буна да грустное — но далеко не трагическое предчувствие того, что скоро всему этому придет конец, "механизированное будущее" Америки возьмет-таки свое. Впрочем, ни думать, ни говорить об этом не хочется. И даже то, что раньше всегда порождало в этих краях катастрофическую напряженность, — отношения между белыми и черными, — тоже смягчается, а то и снижается юмористически. В "Засушливом сентябре" линчуют, в "Осквернителе праха" собираются линчевать, в "Похитителях" — негр мирно беседует с шерифом. Один собирается арестовать другого, но ничего тут особенного нет, никто не выказывает ни злобы, ни страха.

"— По какой причине, белый мистер? — спросил Нед.

— По причине тюрьмы, сынок, — сказал тот. — По крайней мере, у нас это так называется. Может, в ваших краях как-нибудь иначе.

— Нет, сэр, — сказал Нед. — У нас она тоже есть. Только у нас объясняют за что, даже и неграм объясняют".

Почти идиллия. Но мало того — за Недом остается последнее слово, и шериф не хватается за пистолет (да, кажется, у него и нет этого обязательного атрибута власти), наоборот, лишь на полсекунды застыв в ошеломленности, признает чужую правоту — правоту негра! — "Тут власть кончается, тут начинаются просто люди, — сказал Нед". "...Что ж, ты прав".

Может быть, частично эти поразительные перемены, происшедшие в Йокнапатофе, оправдываются формой романа. Впервые в жизни Фолкнер отказался от тринадцати, или сколько их там, точек зрения черного дрозда, впервые избрал монолог, показав события с единственной и считающей себя, по-видимому, неуязвимой позиции. Не сталкиваются, не опровергают друг друга и себя тоже мнения, не пересекаются взгляды, — отсюда эта непривычная, неправдоподобная тишина.

Но ведь и единственное, верховное — в повествовательном смысле — сознание не обязательно должно быть сознанием гармоническим. Человек, даже если нет с ним рядом никого, кто готов бы его опровергнуть, может страдать и мучиться душевной болью. И память может терзать его уколами совести. Ничего подобного. Оборачиваясь на склоне лет в прошлое, герой видит в нем только светлые, ласковые стороны — простодушные, по собственным его словам, времена, едва ли не золотой век.

Автор "Похитителей" по-прежнему напоминает могучего Сизифа, но Сизифа преображенного. Альбер Камю называл этого мифического героя "пролетарием богов", которого следует представлять себе счастливым. Раньше подобного рода парадокс (для французского писателя, впрочем, глубоко осознанный) Фолкнер мог бы истолковать следующим образом: счастье Сизифа в стремлении к недостижимому, в бесконечности борьбы, которая составляет смысл жизни и надежду на лучшее. Но теперь борьба кончилась. То ли Сизиф втащил, наконец, на гору непосильную тяжесть, то ли, освобожденный от проклятия, спустившись в очередной раз к подножью, так внизу и остался.

Можно обойтись и без мифологических аналогий. А просто — написал книгу очень уставший, измученный трудами некороткой жизни человек, решивший, что пришла пора отдохнуть.

Чистый, светлый роман, читать его приятно и радостно. И мастерство на высоте, настолько на высоте, что его не ощущаешь. Но никак не скажешь, что, сочиняя эту книгу, автор поставил перед собою задачу, большую, чем способен был решить.

Это и почувствовали первые читатели-рецензенты. Это почувствовали и первые слушатели — далеко не профессионалы в литературном деле. Двухдневные беседы в Вест-Пойнте начались чтением отрывка из еще не опубликованных тогда "Похитителей". Молодые офицеры вежливо поаплодировали, и было чему — Фолкнер выбрал самый смешной эпизод романа — скачки. Но потом начался диалог, и никто не обнаружил хоть малейшего интереса к книге и ее героям. Спрашивали, понятно, о войне и ранних военных рассказах, а больше того, о предназначении искусства, о труде писателя, о молодежи —

обычный круг вопросов, которые звучали и в Нагано, и в Маниле, и в Виргинском университете, да где только не звучали. Писатель, как и прежде, терпеливо отвечал, но и по характеру ответов можно было ощутить, как сильно он изменился за самые последние годы. Положим, и прежде Фолкнер предпочитал старую литературу новой, да и следил за современниками непрележно, и все-таки так вот, по-стариковски, не говорил на публике никогда: "Ум потихоньку утрачивает гибкость и не приемлет нового. Он любит привычное точно так же, как старый человек любит свои старые башмаки, свою старую трубку. Ему не нужна новая — она лучше, он понимает это, и все равно — не нужна. Нужна старая".

И только тогда оживал писатель, когда будущие защитники американского флага ретиво нажимали на национальную избранность. Видно, это его и до сих пор задевало, с любыми проявлениями национализма, даже с любыми намеками на национальное чванство он мириться не желал. Слушателям, судя по их замечаниям, явно не хватало патриотического начала в современной литературе, Фолкнер говорил: "Если дух национализма проникает в литературу, она перестает быть литературой... Я считаю, что проблемы, о которых говорит поэзия, о которых стоит писать, не важно что — книгу, музыку, картину, — это проблемы человеческого сердца, не имеющие ничего общего с расой или цветом кожи". Читая старый рассказ Фолкнера, "Полный поворот кругом", слушатели заключили почему-то, что симпатии автора на стороне Богарта — "крайне серьезного, — как сказал один из них, — американского капитана", а легкомысленный английский гардемарин Хоуп вызывает (опять-таки у автора) лишь добродушную усмешку. Да какое мне дело до их национальности, отвечал Фолкнер, "я вовсе не думаю, что национальные особенности и отношения так уж важны; а в настоящий момент я даже склонен полагать, что они еще и опасны, то есть становятся опасными, когда им придается чрезмерное значение. Люди должны быть прежде всего людьми".

Но, вспыхнув, как в лучшие годы, огонь тут же угасал. В Стокгольме, в последующих публичных выступлениях Фолкнер предупреждал о грозящей людям опасности, говорил о трагедиях, переживая которые человек только и может защитить и уберечь старые истины сердца, не дать угаснуть роду. Идеалы остались прежними. Но теперь вера писателя словно утратила выстраданную тяжесть, — неукротимый дух не сдался, но утратил прежнюю мощь, сил осталось только на то, чтобы провозгласить формулу бессмертия. "Грустно сознавать, что целое поколение должно провести жизнь, во всяком случае время бодрствования, задаваясь вопросом, доживет ли до завтрашнего дня. Но это не навсегда. Такое состояние болезненно

сказывается на нынешнем поколении, а человеческому роду оно не грозит, потому что род переживет и это. Я думаю, что с годами люди все меньше и меньше будут ждать с тревогою случайного начала атомной войны. Лет через пятьдесят они вообще о ней забудут. Нет, атомную бомбу помнить не перестанут, а вот страх — забудут. Не станут вспоминать, как это было ужасно — думать, ложась спать, упадет ли сегодня бомба и не вознесется ли их душа, так и не успев пробудиться”.

Половина названного Фолкнером срока прошла, но не похоже, что предсказание его сбывается. Люди сегодня тревожатся больше, чем двадцать пять лет назад, и слава богу. Правда, вряд ли писатель мог угадать, что бомба, сброшенная на Хиросиму, покажется уже в следующем поколении — хоть и унесла она десятки тысяч жизней — жалкой хлоплушкой в сравнении с тем, чем запаслось человечество после августа 1945 года.

Но он, похоже, и не хотел угадывать. Ему, человеку, на протяжении всей жизни заглядывавшему в беспросветную тьму, захотелось света. А если нет его или очень мало сегодня, надо обернуться в прошлое, даже в придуманное прошлое, и пусть этот невинный миф покажется самой истиной.

24 мая 1962 года Фолкнер выступил с речью в Американской академии литературы и искусства, где в присутствии многих знаменитостей — Конрада Эйкена, Олдоса Хаксли, Роберта Фроста — ему была вручена золотая медаль. Лауреат говорил: ”Ваша награда пробуждает память об исчезнувших призраках и потускневших линогравюрах, этих хранителях ушедшего великолепия... Я думаю, что золотые медали в этом роде, среди бесчисленной россыпи им подобных блестящих знаков отличия — нечто неповторимое, королевская коллекция, — ...символизировали в свое время нечто гораздо большее, нежели чествование победителя... Мы должны вспомнить о временах, когда идея индивидуального отличия, проявляющего себя в находчивости, неповторимости и независимости, не только заслуживала орденской ленты, но и получала ее. Дадим же прошлому уйти в прошлое лишь тогда, когда мы сможем — сможем ли? — заменить его на что-то лучшее; но не будем уничтожать прошлое просто потому, что оно было”.

Возможно, даже наверное, существовали и существуют писатели, для которых подобное состояние духа в творческом смысле плодотворно. Но для такого художника, как Фолкнер, — художника, привыкшего изображать крайние положения жизни, — оно бесплодно. Одну такую книгу, как ”Похитители”, написать еще можно было — другая выросла бы уже на чистом мастерстве.

Еще до публикации романа общественная организация — клуб ”Лучшая книга месяца” — включила его в список претендентов на награду (когда пришла пора голосовать, выяснилось, что

Фолкнер далеко оторвался от конкурентов). Автор принял новость с благодарностью, но добавил в письме корреспонденту, ее сообщившему: "Сейчас ничего не пишу, отдаю все время лошадям и лисьей охоте. Не сяду за стол, пока не загорюсь чем-нибудь; слишком многие среди нашей пишущей братии полагают, что нужно все время заполнять полки новыми книгами. Что касается меня, то я подожду, пока материал не созреет, чтобы мне следовать за ним, а не пытаться его тащить за собой".

Пока не загораюсь... Подожду... Выходит, Фолкнер все же надеялся, что вдохновение вернется. Всякое, разумеется, могло произойти. Жизнь непредсказуема, и, кто знает, проживи Фолкнер еще несколько лет, и случилось бы что-нибудь такое, что заставило бы ожить угасающий дух творчества.

И все-таки мне кажется, что Фолкнер сказал все, что хотел сказать. Сказал — и умер.

Смерть пришла внезапно.

17 июня 1962 года Фолкнер упал с лошади. Боли в спине, вроде затихшие, резко усилились. Какое-то время он терпел, но 5 июля пришлось лечь в больницу. Сразу началось обычное лечение. А сутки спустя, в полдень, сердце, до того работавшее безотказно, внезапно остановилось. Жизнь, длившаяся 64 года, 9 месяцев и 11 дней, кончилась.

На похороны, состоявшиеся 7 июля, собралось много народа, слишком много, не только родные и друзья, но и журналисты из разных концов страны. Впоследствии газеты во всех подробностях описывали траурную церемонию, и какие псалмы читал священник, и кто прислал соболезнования, и каким маршрутом процессия двигалась через город к кладбищу св. Петра. Одна из крупнейших телекомпаний вела прямую передачу.

Все это было внешне и не нужно. Только один человек нашел, кажется, верные, хорошие слова. Это был Уильям Стайрон, к тому времени уже достаточно известный романист, считавший себя последователем Фолкнера. "Подходит время отпевания, и снаружи, через окно, полуденный свет отбрасывает черные тени от дубовых листьев, колеблющихся на ветру. Издалека доносится пение пересмешника... Я глубоко ушел в воспоминания, словно позвал меня туда звук горна. Дилси и Бенджи, Ластер и все семейство Компсонов, Хайтауэр и Байрон Банч, Флем Сноупс и Лина Гроув — все они, и многие другие, в позах то комических, то трагических, но неизменно живых столпились в моем воображении".

Такую эпитафию Фолкнер, наверное, смиренно принял бы: книги и их герои важнее имени автора на обложке.

К прижизненной славе Фолкнер относился равнодушно и даже с раздражением. О посмертной не думал и хотел, пожалуй,

только одного — того, что, как не раз он говорил, и должен хотеть любой настоящий художник. "Если Бог может нам чем-нибудь помочь, то лишь примером воплощенной гармонии. Не думаю, что с этим будут спорить. Мне кажется, достичь гармонии можно единственным путем — создать то, что не зависит от воли человека, то, что его переживает. То есть вообразите: исчезая за стеной забвения, человек оставляет за ней зарубку — вам где угодно и когда угодно попадутся эти слова: "Килрой был здесь". Вот это и есть след художника. Он не может жить вечно. Он знает это. Но когда его не станет, кто-нибудь узнает, что в отпущенный ему краткий срок он был здесь. Можно построить мост, и имя строителя будут помнить день или два. Но картина, но стихотворение — они живут долго, очень долго, дольше, чем все остальное".

Килрой — Фолкнер был здесь, и был не зря.

Мир, люди, сотворенные им, являют пример жертвенности и сострадания и неукротимой воли к жизни.

ПРИЛОЖЕНИЕ

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

О ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ

(Американская мечта: что с ней произошло?)

Была американская мечта: земное святилище для человека-одиночки; состояние, в котором он был свободен не только от замкнутых иерархических установлений деспотической власти, угнетавшей его как представителя массы, но и от самой этой массы, сформированной иерархическими установлениями церкви, в рамках зависимости и бессилия.

Мечта, равно вдохновляющая отдельных индивидов, столь разобщенных и не связанных друг с другом, что им оставались невнятные устремления и надежды, распространенные в странах Старого Света, чье существование как нации поддерживалось не идеей гражданственности, но идеей подчиненности, чья прочность обеспечивалась лишь количеством народонаселения и послушанием подчинившейся массы; мечта, сливающая в едином звучании голоса индивидов — мужчин и женщин: "Мы создадим новую землю, где каждая индивидуальная личность — не масса людей, а индивидуальная личность — будет обладать неотчуждаемым правом индивидуального достоинства и свободы, основывающимся на индивидуальном мужестве, честном труде и взаимной ответственности".

Не просто идея, но состояние — живое человеческое состояние, долженствующее возникнуть одновременно с рождением самой Америки, зачинающееся, создающееся и заключающееся в самом воздухе, в самом слове "Америка", состояние, которое мгновенно, тотчас же одухотворит всю землю, подобно воздуху или свету. И так оно было — распространялось вовне, захватывая даже старые, истощенные, мертворожденные народы, пока повсюду человек, который только слышал само слово "Америка" и уж конечно не знал, где она расположена, откликался ей, взывая не только сердцем, но и надеждами, которые до тех пор были ему неведомы или, во всяком случае, он не осмеливался думать о том, что они заложены в нем.

Состояние, которое не только не позволит человеку стать

королем, но и не позволит ему захотеть стать им. Ему не придется даже мечтать о том, чтобы сравняться с королями, потому что он свободен от королей и им подобных; свободен не только от символов, но и от самих старых деспотических иерархий, представляемых игрушечными символами — судами и советами, церквами и школами, для которых ценность человека определяется не его индивидуальностью, но принадлежностью целому, его неизменным процентным отношением к лишенным сознания числам, накоплением безвольного, послушного и массивного в нем.

Мечта, надежда, состояние, которые наши предки не завещали нам, своим наследникам и правопреемникам, но, скорее, завещали нас, своих потомков, мечте и надежде. Нам даже не было дано возможности принять или отвергнуть мечту, ибо мечта уже обладала и владела нами с момента рождения. Она не была нашим наследием, потому что мы были ее наследием, мы сами, в чреде поколений, были унаследованы самой идеей мечты. И не только мы, сыны и питомцы Америки, но и люди, рожденные и воспитанные в старых чужих угнетенных землях, тоже чувствовали это дыхание, это дуновение воздуха, тоже слышали отзвуки обещания надежды. И сами старые народы, такие старые и настолько заостренвшие в своих старых концепциях человека, что уже и отказались от всякой надежды на перемену, отдают дань этой новой мечте о новом предназначении человека, ставя ей памятники и расписывая порталы неотчуждаемого права и надежды человека: "Для любого человека земли здесь найдется место, для тебя, лично бездомного, лично угнетенного, лично обездоленного".

Дар свободы, оставленный нам теми, кто вместе работал и в одиночку страдал, чтобы создать ее; нам, их наследникам, даже не пришлось зарабатывать, заслуживать, не говоря уже о том, чтобы завоевывать ее. Нам даже не надо было удобрять и вскармливать ее. Нам надо было только помнить о том, что, живая, она была тем самым смертна и поэтому ее надо защищать в момент кризиса. Иные из нас, может быть большинство, не могли бы в точности определить, в чем она заключается. Но нам и не было нужды делать это — нам, нуждавшимся в определении ее не больше, чем в определении того воздуха, которым мы дышим, или этого слова; которые уже одним фактом одновременности своего существования — дуновение американского воздуха, осуществившего Америку, — породили и возвели здание мечты в первый же день Америки, подобно тому как воздух и движение создали температуру и атмосферу в первый день творения.

Потому что эта мечта не была объектом человеческого стремления в точном смысле слова "стремление". То была не просто слепая и невыразимая надежда сердца человека:

это была работа его легких, его свет, обмен веществ, постоянно осуществляющийся внутри него, — мы жили Мечтой. Мы жили не в мечте, мы жили Мечтой, точно так же, как мы не просто живем в воздухе и атмосфере, но живем Воздухом и Атмосферой; мы сами — воплощение Мечты, Мечта же разносит себя звуком сильных, ничем не стесненных голосов, которые не боялись на самой высокой своей ноте декларировать банальные формулы типа: "Дайте мне свободу или дайте мне смерть" или "Мы признаем само собой разумеющимся, что все люди рождены равными в своем праве на свободу"; они придавали этим божественным банальностям, которые всегда были истинны, ибо истинны надежда и достоинство, — надежность и силу безотлагательности, которые освобождали их даже от банальности.

Была Мечта: человек становится равным себе подобному не потому, что он рожден черным, или белым, или коричневым, или желтым и, следовательно, безвозвратно обречен оставаться таковым до конца своих дней, вернее, он не обречен на равенство, а благословлен равенством, ибо сам, дремотно свернувшись в его теплом вакууме, подобно эмбриону в утробе матери, и пальцем не шевельнет для достижения равенства; Мечта — это свобода равного начала со всеми остальными людьми, это свобода, которая обязывает защищать и охранять это равенство индивидуальным мужеством, честной работой и взаимной ответственностью. Потом мы потеряли Мечту. Она оставила нас, она, которая поддерживала и охраняла, и защищала нас в то время, как наш народ, выработавший новую концепцию человеческого существования, обретал прочную точку опоры, чтобы во весь рост стать в ряду иных народов земли; та самая Мечта, которая ничего от нас не требовала взамен, кроме необходимости постоянно помнить о том, что, живая, она, следовательно, смертна и, как таковая, должна постоянно поддерживаться неубывающей ответственностью и бдительностью мужества, чести, гордости и смирения. Теперь она ушла от нас. Мы дремали, мы погрузились в сон, и она оставила нас. И в вакууме теперь не звучат больше сильные голоса, которые не только ничего не боялись, но которые даже не знали, что существует такое явление, как страх, голоса, слившиеся в единстве надежды и воли. Потому что то, что мы слышим теперь, — это какофония страха, умиротворенности и компромисса, напыщенный лепет; громкие и пустые слова, которые мы лишили какого бы то ни было смысла, — "свобода", "демократия", "патриотизм"; произнося их, мы, наконец-то разбуженные, отчаянно пытаемся скрыть потерю от самих себя.

Что-то произошло с Мечтой. Многое произошло. Вот, мне кажется, один из симптомов того, что произошло.

Около десяти лет назад известный литературный критик

и эссеист, мой старый приятель, сказал мне, что новый богатый и весьма популярный иллюстрированный еженедельник предложил ему хороший гонорар за статью обо мне — за статью не о моем романе или романах, но обо мне как частной фигуре, как индивиде. Я сказал: "Нет" — и объяснил почему: я полагаю, что только произведения писателя представляют собой общественное достояние, только они могут подвергаться обсуждению, исследованию и рецензированию; таковыми их делает сам писатель, предлагая их для публикации и получая за них деньги; следовательно, он не только может, но и должен принимать все, что публика скажет о его трудах или сделает с ними: от восхвалений до костра из книг. Но до тех пор, пока писатель не совершит преступления или не поступит на государственную службу, его частная жизнь принадлежит ему самому; и не только он сам имеет право защищать свое одиночество, но и публика должна делать это, ибо свобода одного человека кончается как раз там, где начинается свобода другого; я думаю, добавил я, что всякий человек, обладающий вкусом и чувством ответственности, согласится со мной.

Но мой приятель сказал: "Нет". Он сказал: "Ты ошибаешься. Если я напишу этот очерк, я сделаю это со вкусом и ответственностью. Но если ты откажешь мне, рано или поздно кто-нибудь другой, кому наплевать и на вкус, и на ответственность, сделает это; его не будут интересовать ни ты сам, ни твоя репутация как писателя, художника: ты для него только предмет потребления, товар, продав который можно поднять тираж еженедельника и заработать немного денег".

"Я не верю в это, — сказал я. — До тех пор пока я не совершу преступления или не поступлю на государственную службу, они не могут вторгаться в мою частную жизнь, если я прошу их не делать этого".

"Не только могут, — сказал он, — но, как только репутация, которую ты завоевал в Европе, распространится на Америку и сделает тебя финансово стоящей фигурой, именно так и поступят. Подожди и сам увидишь".

Так я и сделал. Подождал и увидел. Два года назад, разговаривая с одним редактором в издательстве, публикующем мои книги, я совершенно случайно узнал, что тот же самый журнал уже разработал тот же самый план, который я отверг восемь лет назад; не знаю, были ли мои издатели официально поставлены об этом в известность или узнали так же случайно, как и я. Я повторил: "Нет" — и привел те же самые аргументы, которые, как я все еще полагал, должны быть безусловны для всякого человека, занимающего командные позиции в печати, ибо качество вкуса и ответственности неотделимо входят в его работу и делают его позицию стойкой и прочной. Редактор перебил меня.

"Я согласен с вами, — сказал он. — К тому же вам нет нужды что-либо доказывать мне. Вполне достаточно уже того, что вы этого не хотите. Заняться мне этим делом?" Он и занялся им или, во всяком случае, попытался. Потому что мой друг критик был все же прав. Тогда я сказал: "Попытайтесь еще раз. Скажите им: "Я прошу вас, не делайте этого". Потом я обратился с тем же "Я прошу вас, не делайте этого" к автору предполагаемого очерка. Не знаю, работал ли он в штате и ему поручили написать обо мне или он сам вызвался, а может, и предложил идею своим нанимателям. Только помнится мне, что ответил он в таком примерно роде: "Я должен сделать это, если я откажусь, меня уволят". Что скорее всего верно, ибо тот же ответ и по тому же вопросу я получил от работника другого журнала. Но если это действительно было так, если штатный работник печати тоже становится жертвой той же силы, чьей жертвой был и я, — безответственного использования, а значит, злоупотребления, что в свою очередь является предательством системы, именуемой Свобода Печати, каковая является одним из наиболее мощных и неоценимых защитников и охранителей человеческого достоинства и прав, — тогда единственное средство, которое мне осталось, был отказ от сотрудничества, отказ иметь что-либо общее с планами редакции. Только к тому времени я уже понял, что это не спасет меня, что остановить их мне не удастся. <...>

Итак, автор пришел со своей группой, командой, экипажем, или как это называется, и получил свой материал, где и как мог его получить, а потом ушел и опубликовал статью. Но не в этом дело. Автор не виноват, поскольку, вернись он с пустыми руками, его (если мне не изменяет память) уволили бы с работы, которая лишила его права выбирать между хорошим и дурным вкусом. Не виноват и наниматель, поскольку, для того чтобы сохранить свою (нанимателя) зыбкую долю в общем деле, даже он, глава одного из его подразделений, оказывается вынужден служить преходящей моде, дабы выдержать конкуренцию противников.

Дело не в том, что автор сказал, дело в том, что он сказал это. Что он опубликовал это в известном органе печати, который, дабы завоевать и сохранить свою известность, должен действовать согласно неким определенным незыблемым стандартам; опубликовал не только вопреки протестам героя очерка, но и с чувством полного безразличия к ним; это безразличие стало не только принципом работы данного органа — он уже авансом оправдан публикой, которой с выгодой продается журнальная продукция. Самое страшное (не возмутительное; мы не можем быть возмущены таким положением вещей, ибо сами способствовали его рождению и росту, сами отпустили грехи и придали ему законную силу и даже в слу-

чае необходимости использовали в своих собственных целях) состоит в том, что подобное вообще могло случиться в данных обстоятельствах. Что вдобавок подобное вообще могло случиться, а человека даже не поставили заранее в известность. А когда он, жертва, все же узнал об этом случайно заранее — даже и в этом случае он был бессилен что-либо предпринять. И даже когда все уже было сделано, у жертвы не оставалось иных способов протеста, кроме проклятий и богохульства; у нас нет законов, преследующих дурной вкус, быть может, потому, что в условиях демократии большинство, диктующее свои законы, не распознает приметы дурного вкуса, сталкиваясь с ними, а может быть, и потому, что в условиях нашей демократии торговые компании, создающие рынок и товары, наводняющие его (не спрос: он не нуждается в создании; его нужно только удовлетворять), превратили дурной вкус в предмет потребления, который может быть выброшен на рынок, и, следовательно, обложен налогом, и, следовательно, предварительно разрекламирован; дурной вкус, обретя платежеспособность, был очищен от скверны и оправдан. И даже если бы и были основания для обращения в суд, писатель все равно проиграл бы дело, ибо издатель всегда сумеет сделать так, что издержки судопроизводства будут отнесены к производственным расходам, а прибыль от выросшего в результате шумихи тиража увеличит доходы самого издателя. Дело в том, что сегодня в Америке любая организация или группа уже потому только, что действует она под маркой Свободы Печати, или Национальной Безопасности, или Лиги Борьбы с Подрывными Элементами, может присвоить себе безраздельное право не считаться с индивидуальностью любого, кто, в свою очередь, не является членом какой-нибудь организации или группы или недостаточно богат для того, чтобы отпугнуть их. А недостаток индивидуальной свободы лишает человека индивидуальности, лишенный же индивидуальности, он лишается всего, что стоило бы иметь или удерживать. Разумеется, эта организация состоит не из писателей, художников; будучи индивидуальностями, даже два художника не могли бы составить союз, не говоря уже о большом количестве. К тому же художникам в Америке и не нужно иметь права на частную жизнь, потому что, поскольку дело касается Америки, им не нужно и быть художниками. Америке не нужны художники, потому что в Америке они не идут в счет; художники занимают в американской жизни не больше места, чем работодатели авторов, работающих в штате иллюстрированных еженедельников, занимают в частной жизни писателя из Миссисипи. Но существуют еще в американской жизни две профессии, которые нужны Америке и которым нужна Америка, которые требуют свободы частной жизни для того, чтобы существовать, выжить. Это естественные и гу-

манитарные науки, ученые и гуманитарии — пионеры науки терпения и инженерного мастерства, самодисциплины и артистизма, как полковник Линдберг, которого заставили в конце концов отречься от этой науки — заставили нация и культура, один из моральных принципов которой заключался в присвоении неотчуждаемого права нарушать его частную жизнь вместо признания своим ненарушаемым долгом защищать ее. Нация, которая полагает своим неотчуждаемым правом присвоить себе его славу, но у которой не достало ни силы, чтобы защитить его детей, ни чувства ответственности, чтобы укрыть его в его горе; пионеры простой науки спасения нации, такие, как доктор Оппенгеймер, которого всячески изводили и преследовали на основе все тех же моральных принципов, пока наконец всякие покровы частной жизни не были сорваны с него и остались только те качества индивидуальности, какими мы привыкли похвастаться, ибо они только и отличают нас от животных, — благодарность за добро, верность в дружбе, рыцарское отношение к женщине и способность к любви — и перед видом которых даже официально назначенные преследователи оказались бессильными и отвернулись (надо надеяться) в стыде. Будто все дело не имело никакого отношения к лояльности, или нелояльности, или проблемам государственной безопасности, а состояло лишь в том, чтобы просто обрушиться на него и обнажить его частную жизнь, лишенный которой, он уже никогда не сможет стать одним из тех немногих, кто способен послужить своей стране, когда никто другой явно не способен на это, и таким образом превратить его еще в одно безымянное слагаемое той безымянной безликой, лишенной индивидуальности массы, формирование которой, похоже, стало нашей целью.

Но даже и это — только отправной пункт. Ибо корни самой болезни простираются далеко вглубь. Они тянутся к тому моменту нашей истории, когда мы решили, что старые моральные истины, регулировавшиеся и контролировавшиеся чувством вкуса и ответственности, устарели и должны быть отброшены. Они протягиваются к тому моменту, когда мы отказались от смысла, который наши отцы вкладывали в слова "свобода" и "независимость", смысла, положенного ими в основу нас как нации, завещанного ими нам как народу и превращенного нами в наше время в пустой звук. Они тянутся к тому моменту, когда свободу мы подменили патентом, — патентом на любое действие, осуществляемое в рамках законов, сформулированных творцами патентов и жнецами материальных выгод. Они тянутся к тому моменту, когда свободу мы подменили безразличием ко всякому протесту и объявили, что может быть совершено любое действие, лишь бы оно освящалось выхолощенным словом "свобода".

В этот самый момент исчезла также истина. Мы не упраздни-

ли истины; даже мы не способны были сделать этого. Просто она отказалась от нас, повернулась к нам спиной — не с насмешкой, или даже презрением, или (будем надеяться) отчаянием. Она просто отказалась от нас, с тем чтобы, может быть, вернуться, когда с нами что-нибудь случится — несчастье, национальная катастрофа, может быть даже (если ничто другое не поможет) военное поражение; вернуться и научить нас уважать истину и заставить заплатить любую цену, принести любую жертву (а ведь мы достаточно храбры и настойчивы; мы только хотим как можно дольше не пускать эти качества в ход), чтобы вновь обрести истину и хранить ее так, чтобы она уже никогда не покинула нас, хранить на ее собственных бескомпромиссных условиях вкуса и ответственности. Истина — эта длинная, чистая, четкая, неоспоримая, прямая и сверкающая полоса, по одну сторону которой черное — это черное, а по другую белое — это белое, — в наше время стала углом, точкой зрения, чем-то таким, что не имеет ничего общего не только с истиной, но даже и с простым фактом и целиком зависит от того, какую позицию ты занимаешь, глядя на нее. Или — точнее говоря — от того, насколько тебе удастся заставить того, кого ты хочешь обмануть или сбить с толку, занять определенную позицию при взгляде на нее.

Ставка в игре, цена пари — единство трех: истины, свободы и независимости. Американское небо, бывшее некогда бездонным царством свободы, американский воздух, напоенный некогда живым дыханием независимости, превратились теперь в гигантскую замкнутую атмосферу, подавляющую и то и другое, лишаящую человека человеческой индивидуальности, лишаящую (следующий шаг) его последнего прибежища — частной жизни, без которой человек не может существовать как личность. Сама архитектура наших жилищ служит предостережением. Раньше стены наших домов не позволяли ничего увидеть: ни того, что делается внутри, ни того, что происходит снаружи. Теперь можно увидеть то, что происходит снаружи, хотя стены еще достаточно крепки, чтобы укрыть то, что происходит внутри. Настанет время, когда будет доступно взору и то и другое. Тогда частная жизнь действительно исчезнет; человек, у которого индивидуальное чувство развито хотя бы настолько, чтобы захотеть в одиночестве сменить сорочку или принять ванну, будет заклеен единым Голосом Америки как личность, подрывающая основы американского образа жизни и несущая угрозу независимости американского флага. <...>

С более или менее равными шансами (прилагая, конечно, к тому время от времени некоторые усилия) один инвалид может защитить свою свободу от свободы другого инвалида. Но когда могучие федерации, организации, объединения, по-

добные издательским концернам и религиозным сектам, политическим партиям и судебным учреждениям, могут освободить хотя бы одно из своих рабочих подразделений от моральной ответственности, используя такие условные обозначения, как "свобода" и "спасение нации", "безопасность" и "демократия", и под покровом этого освобождения и отдельные лица, находящиеся на службе корпораций, тоже освободятся от индивидуальной ответственности и ограничений, — тогда действительно давайте бить тревогу. Тогда даже люди, подобные доктору Оппенгеймеру, полковнику Линдбергу и мне (и штатному сотруднику еженедельника тоже, если его действительно заставили выбирать между хорошим вкусом и нищетой), должны, в свою очередь, объединиться для того, чтобы защитить право на частную жизнь, которая только и обеспечивает художнику, ученому-естественнику и гуманитария возможность существования. <...>

Художник Америке, повторяю, не нужен. Америка еще не нашла для него места — для него, который занимается только проблемами человеческого духа, вместо того чтобы употреблять свою известность на торговлю мылом, или сигаретами, или авторучками, или рекламировать автомобили, морские круизы и курортные отели, или (если, конечно, он восприимчив к обучению и сможет достаточно быстро приспособиться к стандартам) выступать по радио и сниматься в кино, где он принесет прибыль, оправдавшую бы внимание, ему уделяемое. Но ученые-естественники и гуманитарии, гуманизм науки, научность гуманизма могут еще спасти ту цивилизацию, которую профессионалы спасители, жиреющие на низменных страстях человека и его глупости и уверенные в своей правоте, политики, наживающие капитал на его жадности и глупости и уверенные в своей правоте, церковники, спекулирующие его страхом и предрассудками и уверенные в своей правоте, спасти уже не могут, что они и доказывают на каждом шагу.

1955 г.
(Перевод Н.А.Анастасьева)

СОДЕРЖАНИЕ

Ноэл Полк, Фолкнер и Миссисипи. Перевод М.Л.Теракопьян	5
От автора	17
Глава I. ИСТОКИ.	19
Глава II. ПО ДОРОГЕ В ЙОКНАПАТОФУ	44
Глава III. ВСЕ ЕЩЕ НЕ ДОМА.	65
Глава IV. ОБРЕТЕНИЕ.	94
Глава V. САМОЕ ЛУЧШЕЕ ПОРАЖЕНИЕ.	122
Глава VI. УСПЕХ.	158
Глава VII. НА ЧЕРНОМ КРЕСТЕ.	186
Глава VIII. В ПОИСКАХ ЦЕЛЬНОСТИ	213
Глава IX. ПРОЩАНИЕ С ДЕТСТВОМ.	244
Глава X. ДРАМА ИДЕЙ И ДРАМА ЛЮДЕЙ	293
Глава XI. СНОУПСЫ	310
Глава XII. ВТОРОЕ РАСПЯТИЕ	328
Глава XIII. ЛИНДА	362
Глава XIV. КИЛТРОЙ БЫЛ ЗДЕСЬ.	388
Приложение. УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР. О ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ. Перевод Н.А.Анастасьева	406

Николай Аркадьевич Анастасьев
ВЛАДЕЛЕЦ ЙОКНАПАТОФЫ

Редактор Е.Л.Новицкая
Художественный редактор Е.Ковалева
Технический редактор Е.Н.Волкова
Корректор В.А.Коротаева
Операторы Т.Г.Никонович, Т.А.Баранова, Н.Е.Монахова

ИБ 1622

Сдано в набор 20.04.90. Подписано в печать 16.08.90. Формат 60×90/16.
Бум. тип. № 2. Гарнитура Сенчури. Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,00.
Усл. кр.-отт. 26,5. Уч.-изд. л. 27,56. Тираж 100 000 (1—50 000) экз. Изд.
№ 4480. Заказ 1079. Цена 3 р. 80 к.

Издательство "Книга", 125047, Москва, ул. Горького, 50.

Набор выполнен на композере издательства "Книга"
Ярославский полиграфкомбинат при Госкомпечати СССР,
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.

Анастасьев Н.А.

А 64 Владелец Йокнапатофы (Уильям Фолкнер) /Предисл. Н.Пол-
ка. — М.: Книга, 1991. — (Писатели о писателях).

ISBN 5-212-00503-5

Перед вами не традиционное жизнеописание знаменитости. Эта ра-
бота — не биография известного писателя Уильяма Фолкнера, а скорее
биография его книг, биография его души. Предмет интереса Н.А.Анастасье-
ва прежде всего — становление личности писателя и гражданина.

4702010201-116
А ————— Без объявл.
002 (01) -90

ББК 84Р7-4