

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

**Institute of Scientific Information on Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences**

**A.N. Nikolyukin**

**COLLECTED WORKS  
IN FOUR VOLUMES**

**Volume 3  
Book 1**

**MAN WILL ENDURE**

**FAULKNER'S FANTASTIC REALISM**

**Second edition**

**MOSCOW  
2023**

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

**А.Н. Николюкин**

**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ**

**Том третий  
Книга первая**

**ЧЕЛОВЕК ВЫСТОИТ**

**ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ  
ФОЛКНЕРА**

**Издание второе**

**МОСКВА  
2023**

УДК 821.161.1.09:821.111(73).09 + 821.111(73).09

ББК 83.3(2) + 83.3(7 Сое)

Н 63

Ответственный редактор второго издания

кандидат филологических наук

*А.В. Маньковский*

**Николюкин А.Н.**

Н 63

Собр. соч.: в 4 т. / А.Н. Николюкин; РАН. ИНИОН.  
Т. 3, кн. 1: Человек выстоит. Фантастический реализм  
Фолкнера. Изд. 2-е. М., 2023. 285 с.

**ISBN 978-5-248-01083-7**

В книге рассмотрено творчество выдающегося писателя-реалиста XX в. У. Фолкнера. Автор уделил большое внимание связям фолкнеровского реализма с традициями американской и европейской литературы, с гуманистическими традициями литературы мировой. Проанализированы малоизученные материалы и факты, раскрывающие сложные творческие взаимоотношения Фолкнера и Хемингуэя.

Книга подготовлена ко второму изданию под непосредственным наблюдением автора – Александра Николаевича Николюкина (1928–2023).

УДК 821.161.1.09:821.111(73).09+ 821.111(73).09

ББК 83.3(2) + 83.3(7 Сое)

## **СОДЕРЖАНИЕ**

Введение.....	7
Вселенная Фолкнера .....	21
Модернизм или реализм? .....	46
Фантастический реализм .....	76
Мир фолкнеровского романа .....	154
Фолкнер и Хемингуэй.....	218
Концепция гуманизма.....	245
Заключение. Фолкнер и «американская мечта» сегодня.....	262
Вехи писательского пути.....	270
Указатель основных произведений Фолкнера .....	283
Библиографическая справка.....	284

## **CONTENTS**

Introduction.....	7
Faulkner's Universe .....	21
Modernism or Realism? .....	46
The Fantastic Realism.....	76
The World of Faulkner's Novel .....	154
Faulkner and Hemingway .....	218
The Concept of Humanism .....	245
Conclusion. Faulkner and <i>the American Dream</i> Today .....	262
Milestones of the Writer's Way.....	270
Index of Faulkner's Major Works.....	283
Bibliographical note.....	284

## **ВВЕДЕНИЕ**

Творчество Уильяма Фолкнера до сих пор вызывает острые споры и оценивается весьма по-разному. В нашей критике можно прочитать, что Фолкнер – крупнейший писатель-реалист XX в. или, наоборот, что он тяготел к модернизму, или что он вовсе даже не писатель...

Едва ли о каком ином зарубежном художнике слова услышишь столь противоречивые суждения. Чем же они вызваны? Только ли разницей эстетических вкусов критиков и читателей?

Думается, что причина глубже, она – в самом наследии писателя, его эстетической многозначности, которая и дает возможность его сторонникам и противникам приходить к прямо противоположным выводам.

Есть писатели, чей художественно-эстетический статус определился сразу и надолго. Такова судьба Хемингуэя в нашей стране. Иное дело Фолкнер. Перед нами явление развивающееся, и хотя после смерти писателя прошло немало времени, он так и не стал историей.

Споры вокруг имени Фолкнера продолжаются. Не в этом ли доказательство глубочайшей необходимости его наследия для современного мира?

Судьба произведений Фолкнера в нашей стране необычна. Едва ли можно назвать другого великого писателя-реалиста XX в., чьи основные книги были переведены и стали достоянием читателей только через тридцать – сорок лет после их появления. Признание пришло поздно, но тем заинтересованнее относятся к Фолкнери и читатели, и критики.

Связя старый реализм Бальзака и Достоевского с современным, Фолкнер продолжает преемственность литературных поколений в развитии мировой реалистической литературы. Его искусство существует в сегодняшней литературной борьбе, противостоит антигуманистической концепции приниженнного и беспомощного человека.

Фолкнеровский мир богат чувствами и мыслями, требует от человека полной самоотдачи. Этим, очевидно, и объясняется взрыв интереса к творчеству писателя в нашей стране в последние десятилетия ХХ в.

Что привлекает нашего современника к книгам Фолкнера? Гуманизм и реализм, утверждение способности человека не только противостоять злу, но и выстоять, победить в этом поединке.

«Я всегда писал о чести, правде, сострадании, уважении, способности вынести горе, несчастье и несправедливость и выстоять; изображал людей, которые поступали так не ради наград, а ради самой добродетели, и не потому, что эти принципы достойны восхищения, а лишь для того, чтобы до конца своих дней оставаться верным себе»<sup>1</sup>, – читаем мы слова Фолкнера, написанные в те дни, когда писатели всего мира с возмущением выступали против вероломного нападения фашистской Германии на Советский Союз.

Эти мысли о «чести, правде, сострадании» получили позднее развитие в речи писателя при получении Нобелевской премии (1950). Он верил в людей, в простые и вечные истины.

Идея свободы художественного творчества связана у Фолкнера не только с понятиями чести и правды, но и с социально-этическим аспектом этой проблемы. «Человек обязан быть свободным всегда в рамках ответственности... – считал он. – Однако привилегия говорить то, что думаешь, обременена ответственностью» (206). В наше время, когда понятие «права человека» нередко используется демагогически, эта мысль великого писателя особенно значима. Утверждению ответственности, а не только «прав» человека, посвятил он свое «Обращение к совету города Делта» (1952): «Уже много лет атмосфера нашей общественной жизни – радио, газеты, памфлеты, трактаты, речи политических деятелей – прямо-таки пропитаны разглагольствованиями о “правах человека”, обратите внимание – не о долге, не об обязанностях, не об ответственности, но только о “правах”, – разглагольствованиями столь назойливыми и столь громкими, что громкость начинает у нас ассоциироваться с истинностью и нам начинает и впрямь казаться, что у человека нет ничего, кроме “прав”» (37).

Критики всегда стремились определить главную, ведущую тему творчества Фолкнера. С этим вопросом они не раз обращались и к самому писателю. В интервью французской журналистке Синтии Гренье он высказал свое понимание роли художника. На вопрос

---

<sup>1</sup> Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / составл. и общая ред. А.Н. Николюкина. М.: Радуга, 1985. С. 412. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

«Существует ли тема или идея, которая объединила бы все ваши произведения?» Фолкнер отвечал: «В моих книгах нет единой темы, а если и есть, ее можно было бы определить как веру в человека и его способность всегда выстоять и восторжествовать над обстоятельствами и своей собственной судьбой» (219). Вслед за М. Горьким Фолкнер мог бы сказать: «Для меня человек всегда победитель, даже и смертельно раненный, умирающий»<sup>2</sup>. И действительно, лучшие его герои выстояли, сохранили в своих сердцах человечность и отзывчивость.

В первой книге о творчестве Фолкнера, появившейся в 1951 г., утверждалось, что в Европе, особенно во Франции, Германии и России, его читают гораздо больше, чем в Америке. «Популярность за границей, в особенности среди немецких и русских коммунистов, – отмечал американский критик, – во многом объясняется тем, что его произведения рассматриваются как свидетельство упадка и вырождения Америки»<sup>3</sup>. Именно в этом заключена причина первоначально довольно резкого отношения к книгам Фолкнера у него на родине, лишь после смерти писателя сменившегося респектабельной почтительностью.

Когда в Оксфорд, штат Миссисипи, где жил Фолкнер, пришло известие о присуждении ему Нобелевской премии, местная пресса начала кампанию нападок на своего земляка, о мировой славе которого она, казалось, даже не подозревала. Это было вполне в традициях американской журналистики: вспомним, как враждебно встретила пресса штата Нью-Йорк Фенимора Купера, когда тот вернулся из Европы писателем с мировым именем и выступил против американской буржуазной демократии.

Так или иначе, но издатели крупнейших газет штата Миссисипи были явно шокированы тем, что Фолкнер получил высшую международную премию. Некто Фредерик Салленс, один из ведущих издателей штата и владелец газеты «Джексон дейли ньюс», писал: «Фолкнер – проповедник деградации и принадлежит к школе низменной литературы»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Горький М. Полн. собр. соч.: худож. произв. : в 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 325.

<sup>3</sup> Campbell H.M., Foster R.E. William Faulkner. A Critical Appraisal. Norman: University of Oklahoma Press, 1951. Р. 179. Следует отметить, что ход событий здесь явно предвосхищен. Советская критика обратилась всерьез к творчеству Фолкнера только в 1960–1970-е годы.

<sup>4</sup> Campbell H.M., Foster R.E. William Faulkner. A Critical Appraisal. Р. 3.

Еще более определенно высказалась по поводу присуждения Фолкнеру Нобелевской премии газета «Нью-Йорк таймс», писавшая в редакционной статье: «Внимание писателя приковано к жизни про дажного и порочного общества. Однако американцы горячо надеются, что премия шведского жюри и огромная популярность произведений Фолкнера в Латинской Америке и на европейском континенте, особенно во Франции, не означают, что иностранцы считают фолкнеровскую картину американской жизни типичной и правдивой и вовсе не этим восхищаются в его творчестве... Насилие и кровосмешение обычны в фолкнеровском Джейфферсоне, штат Миссисипи, но не во всех Соединенных Штатах»<sup>5</sup>. Так защищалась американская пресса от социального обличения, приобретавшего мировой резонанс.

Попытка представить дело таким образом, будто вопиющие социальные и расовые конфликты, изображенные писателем, не имеют никакого отношения к современной Америке, была всего лишь уловкой, от которой вскоре отказалась и сама американская пресса. И все же эта критика не желала замечать того факта, что романы и рассказы Фолкнера показали объективную невозможность разрешить расовые и социальные проблемы Америки XX в. в рамках буржуазной демократии.

Писатель отразил образ жизни своей страны, запечатлев тот общественный порядок, где господствуют и преуспевают Сноупсы, где протекает жизнь всех этих Сатпенов, Компсонов, Сарторисов, фермеров и горожан округа Йокнапатофа, поданного писателем в качестве модели буржуазного существования в Америке с обобщающей силой целого и выразительностью конкретных деталей.

Фолкнер никогда не был писателем американского Юга в том смысле, в каком мы говорим о региональной литературе различных частей Америки. В одном из писем к своему другу, известному критику Малколму Каули, он признается: «Склонен думать, что мой материал, Юг, не 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» (416).

Ощущение социального неблагополучия в стране, гордящейся своим материальным благоденствием, и одно из самых острых противоречий в жизни страны – негритянская проблема – вызывали в душе писателя чувство отчаяния. Летом 1955 г. он писал: «Иногда мне кажется, что только бедствие, может быть, даже военное пора-

---

<sup>5</sup> Faulkner: a Collection of Critical Essays / ed. by R.P. Warren. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1966. P. 9.

жение сможет пробудить Америку и поможет нам спастись или спасти то, что еще остается от нас» (435).

Общественная позиция Фолкнера была весьма неоднозначна. Однако гуманизм всегда одерживал верх. В Париже в 1925 г. он с юношеским энтузиазмом утверждал, что «в Англии и Америке следовало бы совершить революцию, подобную той, что была в России»<sup>6</sup>. В 1938 г. он открыто выступил против фашизма (письмо председателю Лиги американских писателей), а в обращении к американской комиссии ЮНЕСКО в 1959 г., хотя и со многими оговорками, пришел к выводу о том, что коммунизм в конечном счете возобладает над капитализмом. Однако гибель капитализма не станет гибелью человека, счел нужным добавить он.

Тем не менее это отнюдь не означает, что Фолкнеру была близка коммунистическая идеология или он открыто ей симпатизировал. На протяжении всей жизни писатель принимал буржуазную Америку такой, как она есть, и иной себе не мыслил. Но как честный демократ видел ее язвы, писал о них, чутьем художника угадывал неотвратимый исторический ход событий и где-то в глубине души с горечью и отчаянием сознавал, что правда не на стороне американского правопорядка, как и не на стороне старого патриархального Юга, гибель которого он, казалось, оплакивал. Поэтому, очевидно, и не поехал Фолкнер на прием к Джону Кеннеди в Белый дом, сказав при этом корреспонденту со своим неизменным юмором южанина: «Это ведь более ста миль отсюда. Слишком далеко ехать, чтобы победить»<sup>7</sup>.

Когда в 1958 г. госдепартамент США предложил Фолкнеру отправиться в СССР в составе группы американских писателей, то он ответил, что долго размышлял над этим предложением, но, в конце концов, пришел к выводу, что в условиях холодной войны ему лучше воздержаться от этой поездки. Очевидно, общепринятый «американский образ мыслей» наложил отпечаток на решение писателя, не проявившего в данном случае независимости суждений.

Сожалея об этом решении, Фолкнер писал, что те немногие русские, которых ему доводилось встречать, произвели на него большое впечатление. «Они выгодно выделялись среди встревоженных и усталых европейцев и американцев и были похожи на коней,

<sup>6</sup> Blotner J. Faulkner: a Biography: [in 2 vols]. N.Y.: Random House, 1974. T. 1. P. 469.

<sup>7</sup> Cowley M. The Faulkner-Cowley File: Letters and Memoirs, 1944–1962. N.Y.: Viking Press, 1966. P. 148.

по колено стоящих в пруду, полном испуганных головастиков. Если это настоящие образцы русских, то единственное, что еще может спасти нас, – это коммунизм»<sup>8</sup>. Характерно, что эти слова написаны в то время, когда Фолкнер приступил к работе над частью «Линда» в романе «Особняк». И где-то в подтексте образ коммунистки Линды вызывает ассоциации, сходные с тем, что говорил писатель о конях, стоящих в пруду, полном испуганных головастиков.

Фолкнер воспринимал коммунизм не как политику или журналиста, а как художника, мыслящий образами, и нередко судил о нем, как и о нашей стране, с чужого голоса, не всегда доброжелательного. Но он навсегда сохранил уважение к тем немногим коммунистам, с которыми ему приходилось встречаться в Америке и черты которых нашли отражение в образе Линды. Консервативно настроенный брат писателя Джон Фолкнер рассказывает с явной неприязнью, что однажды (это было во время Второй мировой войны) Уильям подарил единственному официально зарегистрированному коммунисту штата Миссисипи, маляру-норвежцу Густаву Уту пятьдесят долларов исходя не из политических симпатий, а как «дань уважения человеку, противостоящему всем двум миллионам жителей нашего штата»<sup>9</sup>.

Общественно-политические взгляды писателя, когда он их высказывал, не отличались последовательностью. Трезвость суждений перемешана у него с предрассудками, историческая проницательность – со слепотой, стремление познать реальную сущность характеров и событий – с их «мифологической» зашифрованностью. «Фолкнер борется с одолевающей его правдой истории поистине как библейский Иаков, боровшийся в ночи с самим богом, – замечает советский критик. – И противоречивость, сопровождавшая его творческий путь до самого конца, есть нечто вроде хромоты легендарного Иакова, полученной им в ночной борьбе»<sup>10</sup>.

\* \* \*

Эстетическая программа Фолкнера раскрывается в книгах его литературно-публицистических выступлений: «Фолкнер в университете» (1959), «Лев в саду» (1968), «Статьи, речи, письма» (1965), а

---

<sup>8</sup> Faulkner W. Selected Letters / ed. by J. Blotner. N.Y.: Random House, 1977. P. 413.

<sup>9</sup> Faulkner J. My Brother Bill: an Affectional Reminiscence. N.Y.: Trident Press, 1963. P. 227.

<sup>10</sup> Книпович Е. Ответственность за будущее: литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1973. С. 195.

также в томе его писем (1977), которые свидетельствуют, что он был не только большим писателем, но и интересным критиком, теоретиком литературы. Обращает на себя внимание последовательность и настойчивость, с какой излагает он свои художественные принципы. Говоря об источниках, питающих творчество, он подчеркивал, что писателю необходимы опыт, наблюдательность и воображение.

Что же такое фолкнеровский реализм, основанный на художественном опыте, жизненной наблюдательности и творческом воображении?

Не одно десятилетие у нас и за рубежом длилась дискуссия о реализме, критическом реализме в частности. Высказывалось немало самых тонких и различных определений этого художественного метода, перечислялись его черты и признаки, формулировались принципы типизации, рассматривались эстетические и этические идеалы писателей-реалистов. Французский критик Пьер Барберис предложил, например, определение реализма как соответствия того или иного произведения нашему идеологически и политически ориентированному сознанию и его способности преодолевать ограничивающие рамки социальной системы. «Реалистическая литература, — пишет П. Барберис, — это то, что заставляет покидать пределы системы; это в настоящий момент *единственное средство выхода из системы*. А поскольку выход из системы, естественно, является политическим актом, идеологическим актом, актом новой возможной политики, можно считать, что литература в этом случае предстает как максимум политики и максимум идеологии, на которые только способно человечество»<sup>11</sup>.

Само многообразие форм критического реализма в литературе XX столетия как явления развивающегося предполагает не столько неизменное существование, «наличное и самоосознанное бытие» (*Dasein*), сколько противостояние иным художественным системам, прежде всего модернизму. Художественно-эстетическое противопоставление становится формой существования критического реализма в XX столетии.

Чтобы пояснить нашу мысль, обратимся к иной области знаний. В докладе для IX Международного конгресса антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь 1973 г.) советский историк и социолог Б.Ф. Поршнев, рассматривая роль противопоставления в развитии этнического самосознания, писал: «Сущность

---

<sup>11</sup> *Barbérис P. Le prince et le marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire.* Paris: Fayard, 1980. P. 71.

оппозиции не в соотношении двух элементов, а в одном элементе, который и есть полярная двузначность. Не в том дело, что у такого-то народа есть такой-то устойчивый признак культуры, а у соседнего или у соседних его нет или он в чем-то видоизменен. Нет, именно само это отличие и составляет факт культуры»<sup>12</sup>.

Перенося это положение на определение специфики художественного метода, следует отметить, что отличие критического реализма от других художественных методов и составляет сущностную основу литературного факта, подлежащего рассмотрению. Такое понимание реализма Фолкнера открывает новые возможности его исследования как явления современного гуманизма.

В неоавангардистской литературе, например в книгах американских писателей школы «черного юмора», превалирует субъективная точка зрения рассказчика, независимая и по существу никак не соотнесенная с действительностью, которая предстает чем-то призрачным и нереальным, меняющимся от внутреннего настроя повествователя. В центре внимания оказывается чистая субъективность.

Как известно, роль субъективного повествователя у Фолкнера тоже чрезвычайно велика. Однако в фолкнеровском романе как определяющая доминанта всегда присутствует авторская позиция, способность в лицах и образах выразить свою мысль, чтобы читатель, как говорил Достоевский, совершенно так же понимал мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение.

Как художник-реалист, Фолкнер запечатлел американскую действительность своего времени. «Прежде всего я стремился писать о людях. А символика приходит позже» (309), – любил повторять он. И даже непрятворно жаловался, что критики находят в его книгах массу символов, о существовании которых он и не подозревал. А в одном интервью выразил эту мысль с предельной четкостью и образностью: «Я пишу о людях. Может быть, в книги и проникают разного рода символы и образы, я не знаю. Когда хороший плотник что-нибудь строит, он забивает гвозди туда, куда следует. Когда он кончает, из шляпок, может быть, и образуется причудливый узор, но он вовсе не для того прибивал гвозди» (131).

Так сказать мог писатель, для которого люди и жизнь дороже изощренных изысков в области художественной формы. Прав был М. Каули, отметив, что настоящая поэтическая символика, такая как в книгах Фолкнера, возникает почти бессознательно, когда писатель

---

<sup>12</sup> Поршинев Б.Ф. Противопоставление как компонент этнического самосознания. М.: Наука, 1973. С. 8.

столь глубоко погружен в свою тему, что «делает ее шире самой жизни»<sup>13</sup>.

Каули отмечал, что пример Бальзака, разделившего свою «Человеческую комедию» на «Сцены парижской жизни», «Сцены провинциальной жизни», видимо, вдохновил Фолкнера, в творчестве которого могут быть выделены различные циклы: романы о плантаторах и их наследниках, о жителях Джейфферсона, циклы повествований о белых бедняках, о неграх, об индейцах. А если принять за основу деление по семьям, то получились бы сага о Компсонах-Сарторисах, сага о Сноупсах, сага о белом и цветном потомстве Карозерса Маккаслина и, наконец, сага о Рэтлифах-Бандренах, повествующая о фермерах глухой и далекой Французской Балки. «Все эти циклы, или саги, у Фолкнера тесно переплетены, очередная новая книга становится как бы еще одним фрагментом или мазком единой картины, общую композицию которой автор никогда не упускает из виду»<sup>14</sup>.

Думается, что такое членение романов и рассказов о вымышленном округе Йокнапатофа, где происходит действие большинства книг, не случайно. Фолкнер всегда высоко ценил Бальзака и его «Человеческую комедию», рисующую жизнь различных слоев французского общества. Особое внимание обращал он на ту удивительную органичность повествования, которого достигал французский писатель при помощи повторяющихся персонажей. Как-то в интервью Фолкнер заметил: «Меня привлекает в Бальзаке то, что у него есть свой собственный, особый мир. Его персонажи не просто фигурируют на страницах книг. Между ними существует преемственность, которая, подобно току живой крови, соединяет первую и последнюю страницы. Та же кровь, мускулы, живая ткань связывает все персонажи» (215).

«Человек не остров, каждый несет ответственность перед человечеством» (342) – так интерпретировал слова английского поэта Джона Донна (взятые Хемингуэем в качестве эпиграфа к роману «По ком звонит колокол») Фолкнер, писатель, у которого точка зрения, позиция рассказчика приобретают принципиальное, эстетически определяющее значение.

Эта позиция рассказчика становится структурообразующим элементом в каждом романе писателя. Фолкнеровское повествование временами напоминает разговор Гэвина Стивенса с глухой Линдой в романе «Особняк» – он пользовался блокнотом и карандашом, а она

<sup>13</sup> Cowley M. The Faulkner-Cowley File. P. 19.

<sup>14</sup> Каули М. Дом со многими окнами. М.: Прогресс, 1973. С. 215.

отвечала ему вслух, так что присутствующему при этом Чарльзу Маллисону приходилось по ответам угадывать, каков был вопрос. Сам по себе подобный прием повествования еще не выражает стремления писателя к нарочитой усложненности или пристрастия к определенному художественному методу. В 1920–1930-е годы подобным средством широко пользовались как писатели-модернисты, так и реалисты.

Что искал и что находил в этом литературном приеме Фолкнер? Был ли то плодотворный и закономерный поиск художественной формы? Критика по-разному отвечала на этот вопрос, по-разному относилась к своеобразной стилистике Фолкнера, его непростой манере повествования. Бессспорно, прав П. Палиевский, утверждающий, что Фолкнер «ничего не усложнял намеренно, скорее даже стремился здесь к обратному, но все же в его длинной, свивающейся кольцами, как проволока, фразе неподготовленный человек может застрять и, не продвинувшись, бросить книгу. По-видимому, это испытание стоит преодолеть, может быть, решиться даже и, если не вышло первый раз, перечесть роман снова. Таков уж этот писатель-гордец, не принимающий привязанности наполовину»<sup>15</sup>.

Фолкнер принадлежит к писателям, понимание которых открывается с годами. Оно зависит не только от возраста читателя, но и от времени, которое объективно придает его произведениям значимость непреходящей художественной правды. Не сразу и не все вдруг вошли книги Фолкнера в круг чтения и в восприятие критики, были правильно и по достоинству оценены. Весьма нелестными комментариями сопровождалась публикация небольших отрывков из «Шума и ярости» в нашей прессе в 1933 г. Да и поныне не все отстоялось, определилось в эстетической оценке наследия писателя. Еще не так давно споры шли и об идеиной направленности «Осквернителя праха», и о художественной манере романа «Шум и ярость». В книгах, появившихся в 1970-е годы, можно было встретить весьма далекие от понимания творчества писателя определения, будто Фолкнер является «ежервой собственного декадентства».

Однако существовали и иные точки зрения. Например, в 1946 г. Малcolm Каули справедливо отмечал, что история гангстера Лупоглазого и Темпл Дрейн, рассказанная в «Святилище», более глубока, чем кажется при первом поспешном прочтении романа, – «а на более серьезное чтение этой книги большинство критиков и не

---

<sup>15</sup> Палиевский П.В. Пути реализма. Литература и теория. М.: Современник, 1974. С. 175.

способны». Не случайно именно в годы холодной войны «Святилище» подверглось преследованию филадельфийской полиции и духовенства, объявивших ужасающую картину изнанки благопристойной жизни американского общества, нарисованную в романе, «грязным богохульством и проявлением антиамериканизма»<sup>16</sup>.

В нашей критике проблема реализма Фолкнера впервые была исследована П. Палиевским в 1964 г. Его работа «Путь У. Фолкнера к реализму» стала началом советского фолкнероведения. Однако творчество писателя рассматривалось главным образом в исследованиях общетеоретического и историко-литературного характера, работы о нем только начали появляться в 1970-е годы (книги Ю. Палиевской, Б. Грибанова, В. Костякова, Н. Анастасьева и др.). Наиболее концептуально точной мне представляется монография А.К. Савурёнок «Романы У. Фолкнера 1920–1930-х годов» (1979; отдельные главы печатались в начале 1970-х годов). Настоящая книга написана в середине 1970-х годов и дополнена в последующие годы. Ныне серьезный разговор о судьбах реализма в мировой литературе немыслим без обращения к художественному опыту Уильяма Фолкнера.

\* \* \*

Фолкнер-писатель неразрывно связан с Фолкнером-человеком, хотя сам он желал, чтобы его воспринимали только в первом качестве. Конечно, художественная значимость произведений едва ли уменьшится, если нам не будет известно, что «Медный кентавр» (глава романа «Поселок», печатавшаяся первоначально в виде рассказа) связан с тем, что в 1929 г. Фолкнер сам работал в ночную смену на городской электростанции и писал роман «Когда я умирала» под шум динамо-машины; что Сарторисы имеют прототипов в семье писателя, а на паскагульских верфях, где в годы Второй мировой войны работала его героиня Линда и строились транспортные для Советского Союза, когда-то в 1920-е годы работал и он сам. Но если все это и многое иное останется за скобками, в какой-то мере будет утрачено жизненное тепло, окружающее фолкнеровских героев. Поэтому, думается, было бы неверно противопоставлять Фолкнера-писателя и человека, отделяя одного от другого.

Едва ли можно согласиться с самим Фолкнером, утверждавшим, что он любит книги Достоевского, но его не интересует и он знать не знает Достоевского-человека. Подобное заявление в последнем

---

<sup>16</sup> New York Times Book Review. 1948, November 7. P. 8. Русский перевод романа «Святилище» появился в 1981 г. в журнале «Сибирь».

интервью, за два месяца до смерти, свидетельствует скорее не об отношении к Достоевскому, книги которого он перечитывал всю жизнь, а о сложившемся убеждении, что читателям принадлежат только произведения писателя, а биография является собственностью самого художника и не должна интересовать других.

Чтобы отвлечь интерес журналистов и публики от собственной персоны, Фолкнер нередко прибегал в своих интервью к своеобразным маскам. Еще в 1930-е годы он заявил докучливому репортеру, что родился в 1826 г. от брака негра-раба с аллигатором, а в более поздние времена, увенчанный Нобелевской премией, с достоинством повторял, что он никакой не писатель, а фермер, который выкраивает свободное время для творчества. Воздействие фолкнеровских легенд столь велико, что одна из них – об его участии в Первой мировой войне и ранении во Франции – до сих пор кое-кем воспринимается всерьез и даже попала в восьмой том «Краткой литературной энциклопедии», изданной в 1975 г. в Москве.

Желанием увести подальше от своей творческой лаборатории объясняется и утверждение Фолкнера, что тот или иной роман написан «ради денег» или «чтобы купить хорошую лошадь». Американской публике были вполне понятны столь «деловые» мотивы сочинительства, и она оставляла автора в покое. Как не вспомнить здесь слова писателя, что в сегодняшней Америке нет места для художника, что деньги губят его талант. С грустью и сознанием абсолютной невозможности влиять на общественную жизнь своей страны говорил Фолкнер в 1955 г., будучи уже всемирно прославленным американцем: «Писатель в Соединенных Штатах не является частью культуры страны. Он подобен собачке, которую все любят, но никто не принимает всерьез» (141).

Эскапады молодого Фолкнера, автора эксцентричной автобиографии, в которой он вел свой род от истребленных ныне миссисипских аллигаторов, превратились позднее в юмор, столь щедро разбросанный по его книгам. Современники рассказывали немало историй о проделках курсанта Фолкнера, отправившегося в конце Первой мировой войны в Канаду изучать летное дело. Вернувшись в родной город, он продолжал свои «штучки». Иные из них были в традициях повес былых времен, другие обнаруживали желание посмеяться над принятой в Америке системой ценностей. Острый ум Фолкнера подмечал парадоксы американской духовной жизни.

Становление Фолкнера как человека и как писателя приходится на 1920-е годы. Как говорил американский критик Генри Нэш Смит, к 1932 г. писатель уже прошел три стадии отношения к

людям и героям своих книг: «Сначала вам все вещи и все люди представляются положительными. Затем на втором, циничном этапе вы приходите к убеждению, что все плохие. А потом вы осознаете, что каждый способен почти на всякое – на героизм или трусость, на нежность или жестокость» (123). Таков теперешний Фолкнер, заключает критик, и таким он остался до конца своей жизни.

Периодизация творчества Фолкнера, естественно, вытекает из особенностей его художественного метода и развития повествовательной манеры. С тех пор как в 1929 г. появились романы «Сарторис», «Шум и ярость», в которых явно определилась специфика метода и стилистической манеры писателя, и вплоть до последних частей трилогии о Сноупсах, задуманных в то же время, ноувидевших свет тремя десятилетиями позже, его творчество развивалось в одном направлении, составляя единый и цельный период художественных исканий. Даже роман «Притча», самый необычный в его наследии, над которым работа велась свыше десяти лет, не открывает нового периода, ибо здесь продолжены и развиты в философско-мифологическом плане художественные идеи, составляющие сущность ѹокнапатофского цикла романов. Лишь ранние пробы пера Фолкнера – от первых опубликованных стихотворений вплоть до романов «Солдатская награда» (1926) и «Москиты» (1927) – могут быть отнесены к ученическому периоду.

Нам представляется существенным рассмотреть художественную условность фолкнеровского романа, специфику его фантастического реализма в связи с развитием реализма XX в. и как определенный этап в движении того типа критического реализма, который связан с именем Достоевского. Особый интерес представляет проблема гуманизма Фолкнера, восходящая к национальной демократической традиции и наследию Достоевского, типологически весьма близкого творчеству американского писателя. Сильные и слабые стороны гуманизма Фолкнера становятся очевидны при сопоставлении с такими современниками, как М. Булгаков и М. Шолохов.

Воздействие Фолкнера на современный реализм проявляется широко и иногда самым неожиданным образом. Оно несводимо к каким-либо отдельным чертам и явлениям. Было бы неправильно объяснять тенденции развития современной американской литературы влиянием того или иного писателя, даже такого большого, как Фолкнер. Однако не без воздействия художественной системы Фолкнера в американской прозе практически исчез всезнающий автор,

уступая место традиционному рассказчику или изложению событий с определенной точки зрения, когда читатель вынужден сам размышлять и обдумывать ситуации, от чего он нередко бывал избавлен в прежних книгах.

Сдвиг от авторского повествования, господствовавшего в литературе прошлого, к повествованию с позиций того или иного персонажа, рассказчика, отмечавшийся критикой, наконец, само расширение круга рассказчиков, формирующих повествование, – все это отражает тенденции, наметившиеся еще в романах Достоевского и разработанные писателями XX в.

\* \* \*

В ходе работы над настоящей книгой мною были подготовлены два издания У. Фолкнера: «Собрание рассказов» (1977) и «Статьи, речи, интервью, письма» (1985). Цитаты из Фолкнера приводятся по этим книгам, а также по вышедшему Собранию сочинений в шести томах (М.: Худож. лит., 1985–1987).

Произведения и письма Достоевского цитируются по изданиям: *Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990*; *Достоевский Ф.М. Письма: [в 4 т.] / под ред. А.С. Долинина. М.; Л.: ГИЗ, 1928–1959*. (Том и страницы, во втором случае с пометой «Письма», указываются в тексте.)

## ВСЕЛЕННАЯ ФОЛКНЕРА

Однажды на охоте, когда усталая за день компания собралась у костра, друзья-охотники, наслышанные о таланте Фолкнера, попросили его рассказать что-нибудь занимательное. Писатель припомнил свой рассказ, так и оставшийся ненаписанным. Как-то американский солдат в Париже обратил внимание на красивую девушку, служившую в гостинице. Все его попытки познакомиться оказались тщетны: он не знал французского, а она английского. Единственное, чего удалось ему добиться, – это получить от нее записочку. Чтобы прочитать ее, он обратился к знакомому французу, но тот, прочитав, избил его. Тогда он обратился к своему командиру, но тот, ознакомившись с текстом, передал бедного солдата в трибунал. Его с похоронами уволили из армии, и вот, вернувшись в Новый Орлеан, он показал злополучную записку старой няньке-француженке. Едва взглянув на нее, она схватила метлу и выгнала его вон из дома.

По мере того как Фолкнер рассказывал, интерес слушателей возрастал. С него не спускали глаз, хотя рассказ длился уже почти час. Солдат обратился к адвокату, чтобы тот заключил с ним соглашение на прочтение французской записки, а в случае, если откажется ее перевести, должен будет заплатить миллион долларов. Когда договор наконец был подписан, солдат полез в карман, но записки там не оказалось – он потерял ее... Пораженные слушатели разочарованно молчали, затем разразились смехом, а некоторые еще долго не хотели простить писателю, что он целый час водил их за нос.

«Я ни разу не написал рассказа, который бы мне действительно нравился, – сказал Фолкнер в 1948 г. – Вот почему я пишу все новые рассказы»<sup>1</sup>. Это несколько парадоксальное замечание не случайно.

---

<sup>1</sup> Faulkner W. Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926–1962 / ed. by J.B. Meriwether, M. Millgate. N.Y.: Random House, 1968. P. 59.

Во время беседы в Маниле, где Фолкнер побывал в 1955 г. после посещения Японии, он развел эту мысль: «Причина, побуждающая писателя продолжать работу, заключается в том, что произведение – рассказ, стихотворение, книга, – которое он только что завершил, не выразило волнующей его правды, не соответствует его мечте, страстному желанию воплотить эту мечту. Поэтому он пишет другую книгу, другое стихотворение или рассказ. Поэтому, пока он жив, писатель будет продолжать писать, преследуя мечту, ибо, как только он сравняется с мечтой и создаст, как он верил, творение, озаренное светом истины и не уступающее мечте, ему ничего не останется, как прекратить работу» (205).

Вечный творческий поиск – что бы ни было уже сделано и что бы ни было найдено – определяющая черта облика американского писателя. «Покой нам только снится», – мог бы сказать он о себе и своей работе.

В 1950 г. в Нью-Йорке вышло в свет «Собрание рассказов» Фолкнера – итог двадцатилетнего поиска в жанре новеллистики, завершившегося лишь незадолго до присуждения писателю Нобелевской премии.

В письме к Малколму Каули, подготовившему в 1946 г. издание сборника избранных произведений, положившего начало широкому признанию писателя, Фолкнер рассказывает об этом замысле: «Чем больше я думаю о нем, тем больше мне нравится эта идея. Единственное предисловие, которое, как мне помнится, я прочел, причем мне было тогда шестнадцать лет, – это предисловие к роману Сенкевича... Точно не помню, но сказано там примерно следующее: “Эта книга написана в трудах”, может, там даже сказано “ценою мук или жертв”, с тем чтобы укрепить человеческие сердца. Я думаю, это единственно достойная цель любого произведения» (428).

Фолкнер рассматривал «Собрание рассказов» как целостное художественное произведение. В том же письме к М. Каули он подчеркивал, что «для собрания рассказов общая оформленность, связность так же важны, как и для романа: то есть должна быть определенная цельность, единый настрой, развитие в направлении к одной цели, финалу» (428). Для писателя существовала огромная вселенная, в которую входил и округ Йокнапатофа, и вся Америка, а также Европа и весь мир. В центре книги – космос души современного человека в ее борении с собой и с миром социального зла.

Фолкнер предполагал написать предисловие к своему «Собранию рассказов», проникнутое мыслью о долгे писателя возвы-

шать человеческие сердца. Но он отказался от этой идеи, оставив ее до другого, может быть, более подходящего случая. Вскоре таковой представился. Чувства, выревавшие у него с юности, писатель выразил в речи при получении Нобелевской премии, своего рода эстетическом кредо. Фолкнер не мог не вспомнить о только что изданном «Собрании рассказов», когда начал речь словами: «Я понимаю, что эта награда предназначена не мне, а моему труду – работе всей жизни в поте лица и душевных муках» (29). Завершающая мысль речи – о долге писателя – как бы вновь перекликается с тем, что хотел выразить Фолкнер в оставшемся не написанным предисловии к сборнику рассказов. Долг поэта, писателя, его привилегия состоят в том, чтобы «помочь человеку выстоять, укрепляя человеческие сердца, напоминая о мужестве, чести, надежде, гордости, сострадании, жалости, самопожертвовании – о том, что составляет извечную славу человечества» (30).

Когда студенты Виргинского университета однажды спросили Фолкнера, считает ли он, что человек победит, несмотря на угрозу самоуничтожения, писатель не только ответил утвердительно, но по существу высказался против модернистской концепции неверия в человека и его будущее. Тогда оппоненты задали ему иронический вопрос: «Сэр, полагаете ли вы, что человек с каждым днем становится все лучше и лучше во всех отношениях?» С присущим ему спокойствием Фолкнер отвечал: «Мне кажется, человек пытается быть лучше по сравнению с собственным представлением о себе. Думаю, именно в этом бессмертие человека, в его стремлении быть лучше, смелее, честнее. Иногда у него это не получается, а иногда, к собственному удивлению, он действительно становится лучше» (297). Возвращаясь к одной из своих капитальных идей, Фолкнер повторяет и развивает мысль о человеке, этом высшем мериле жизни и правды, в публицистических выступлениях и в новеллистике.

Немалая доля истины содержится в утверждении крупнейших американских критиков и среди них такого знатока творчества Фолкнера, как Малcolm Каули, что Фолкнер прежде всего рассказчик. Не разделяя целиком точку зрения Каули, другой американский критик, Ирвинг Хай, признает, что «Фолкнер показал себя мастером повествовательной прозы, находящейся где-то между рассказом и романом»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Howe I. William Faulkner: a Critical Study. 2<sup>nd</sup> ed. N.Y.: Vintage Books, 1962. P. 260.

Сам Фолкнер сказал как-то, что писать роман легче, чем рассказ. «Можно быть более небрежным, в роман можно вставить больше всякого вздора, и вам это простят. В рассказе, который по сути своей близок к стихотворению, каждое слово должно быть предельно точным. В романе можно быть небрежным, в рассказе – нельзя. Я имею в виду настоящие рассказы, такие, как писал Чехов. Вот почему после поэзии я ставлю рассказ – он требует почти такой же точности, не допускает неряшливости и небрежности» (335).

Мастерство Фолкнера-новеллиста объясняется прежде всего точностью и выразительностью характеристик. И еще одним свойством, отличающим действительно большого писателя. Его рассказы (как и романы) заставляют читателя думать и после того, как книга прочитана. Они продолжают жить своей жизнью, в которую читатель вдруг получил право войти и попытаться разобраться самостоятельно без помощи и поддержки всеведущего автора, оставшись один на один с героями. Это самая удивительная способность таланта большого художника: создавать мир своих героев на таком уровне художественного воображения, что он представляется читателю столь же жизненным, как сама реальность.

В беседах и интервью Фолкнер не раз пытался объяснить свои художественный метод и стиль, поражавшие неподготовленного читателя необычностью целого и своеобразием частного. В Японии писателя спросили, не является ли его стиль результатом сознательных усилий в освоении различных новых форм в области прозы, или же он возникает естественно, и художник не может писать иначе, чем пишет. Характерно, что, отвечая на этот вопрос, писатель свел разговор о стиле к необходимости изображать правду жизни: «Я бы сказал, что стиль – следствие необходимости, настоятельной потребности... Человек знает, что не может жить вечно, что жизнь коротка. И в то же время в его душе, в его сердце горит желание выразить и некую всеобщую истину. Правда, он постоянно осознает кратковременность отпущенного ему на это срока. В моем случае это-то и объясняет стремление вместить все в одну фразу, поскольку возможности написать другую фразу может и не представиться» (186).

О стремлении выразить целое в одной фразе Фолкнер говорил во многих публичных выступлениях. При этом всегда отмечал, что стиль сам по себе его не волнует: у него просто нет времени заниматься стилем как таковым. Если писатель чересчур беспокоится о стиле, в конце концов у него не остается ничего, кроме стиля. И добавлял: «Я не имею в виду, что стиль не важен...

Стиль очень важен... Я сам очень бы хотел писать ясно, прозрачно, просто» (299–300).

Выразить желаемое предельно сжато, уплотнить, превратить прозу в «тяжелую воду» мысли и чувства – это стремление не покидало писателя всю жизнь. Однажды слушатели военной академии Вест-Пойнт, куда Фолкнер приезжал незадолго до смерти, спросили, почему на первых страницах «Осквернителя праха» пишется «он» и не объясняется, кто это. Была ли при этом у писателя особая цель, или то результат процесса его художественного мышления, способ выражать свои мысли.

В своем ответе Фолкнер высказал одну из самых заветных идей, своего рода эстетический принцип, легший в основу всего его творчества. «Я думаю, что любому художнику – музыканту, писателю, живописцу – хотелось бы собрать весь свой опыт – все, что он видел, наблюдал и чувствовал, и сконцентрировать его в одном-едином цвете, тоне или слове... Художнику это не удается, но все-таки он не оставляет попыток. И неясность, многословность, обнаруживаемая вами в произведениях писателей, – следствие их страстного стремления вместить весь этот опыт в одном слове. Затем ему необходимо прибавить к нему еще одно слово, и рождается предложение, но он упорно пытается вместить весь свой опыт в одно нерасчленяемое целое – в абзац или страницу, прежде чем поставить точку» (382–383).

Фолкнер любил повторять, что он – неудавшийся поэт. Неудавшийся поэт, говорил он, становится новеллистом. Неудавшемуся же новеллиста не остается ничего иного, кроме романа, и он становится романистом. Только поэзия, полагал Фолкнер, может «сосредоточить всю красоту и страсть человеческого сердца на булавочной головке» (397–398).

Так относился писатель и к своей новеллистике, стремясь «поднять» ее до поэзии. Некоторые рассказы («Каркассонн») даже своей поэтикой приближаются к стихотворению, другие («По ту сторону», «Смертельный прыжок») кажутся прямо-таки созданными по совету Чехова: «Написав рассказ, следует вычеркнуть его начально и конец»<sup>3</sup>.

Освобождение Чеховым жанра рассказа от предыстории явилось по существу революцией в этом жанре. Оно означало, что отныне читателю следует понимать смысл происходящего без

---

<sup>3</sup> Бунин И.А. О Чехове // Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 9. С. 179.

пояснений автора, из одних поступков и разговоров героев рассказа. Именно по этому пути пошел в своей новеллистике Фолкнер.

Советский новеллист С. Антонов отмечал, что у Чехова «конец рассказа ощущается не как завершение ситуации, а как законченность мысли. Иногда завершение ситуации может совпасть с завершением мысли, а иногда и нет»<sup>4</sup>. В рассказах и романах Фолкнера мы встречаемся с обратным положением: завершенность действия, но незавершенность мысли, вернее, установка на продолжение мысли за пределами рассказа. В других произведениях писатель вновь и вновь возвращается к тем же героям, к тем же ситуациям и мыслям. Известна история создания романа «Шум и ярость», когда писатель четыре раза переписывал его с новой точки зрения и все же остался неудовлетворен итогом работы. Одни и те же герои цикла Йокнапатофы появляются на страницах книг Фолкнера именно потому, что, завершив то или иное действие, они не завершают мысль рассказа или романа. Так продолжался вечный поиск.

Незавершенность раздумий о судьбах героев и всей страны – одно из важнейших положений творчества Фолкнера, стремившегося передать жизнь в ее вечном движении, становлении, которое никогда не приводит к статичности образа. Этот художественный принцип в известной мере определяет композиционное сцепление романов и рассказов йокнапатофского цикла, то внутреннее движение мысли, которое ведет от одного произведения к другому.

Через микромир округа Йокнапатофа Фолкнер сумел взглянуть на всю страну и эпоху. В этой первоначальной ячейке, затерянной на Юге Америки, он разглядел образ, символ всего американского мироздания. Недаром однажды он заметил, что пространство родной земли величиной с почтовую марку дает достаточный материал, чтобы писать и никогда не исчерпать его.

\* \* \*

Всю свою жизнь Фолкнер провел в Оксфорде штат Миссисипи, лишь ненадолго выезжая в другие места, чтобы скорее вернуться домой. И хотя в молодости он побывал в Канаде и Европе, а после присуждения Нобелевской премии объехал многие страны, его неизменно тянуло к родным полям и холмам американского Юга, свидетелям всей его жизни, в которую он не любил кого-либо посвящать.

---

<sup>4</sup> Антонов С. Письма о рассказе. М.: Сов. писатель, 1964. С. 126.

Фолкнер не терпел, когда интересовались его биографией. Это было личное, сокровенное. Для людей оставались его книги. Вот их и читайте, говорил он. Я люблю «Дон-Кихота», «Моби Дика», «Братьев Карамазовых», но мне нет никакого дела до Серванте-са, Мелвилла или Достоевского. Важны книги, а не их авторы.

Фолкнер вспоминает об одной из многочисленных попыток журналистов проникнуть в мир его личной жизни, когда известный литературный критик и эссеист, его старый приятель, сказал ему, что один популярный иллюстрированный еженедельник предложил этому критику хороший гонорар за статью о Фолкнере – за статью не о романах Фолкнера, а о нем самом как личности. Фолкнер 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... Его частная жизнь принадлежит ему самому» (87).

В одной из бесед на вопрос о том, где и когда он научился писать рассказы такой силы художественного воздействия, Фолкнер отвечал в свойственном ему спокойном, ироническом тоне: «Я научился этому, как мне представляется, по необходимости. Я был старшим из четырех братьев, и на нас были возложены определенные домашние обязанности – дойка и кормление скота и тому подобные работы. Довольно рано я обнаружил, что когда я рассказывал разные истории, то братья делали за меня всю работу. Вот тогда-то я и пристрастился к сочинительству. И мне удавалось, если дома было много работы, привлечь соседских ребят, и они работали как по контракту, пока я рассказывал» (384). Это все, что удалось слушателям узнать о личной жизни писателя.

Большинство историй «Собрания рассказов» посвящено Америке и американскому Югу. Здесь и мужество «высоких людей» (как называется один из рассказов), и непреклонность в рассказе «Жила однажды королева», людская низость и жестокость в «Лисьей травле» и «Уоше», корыстный расчет накопителя и традиционный южный юмор в «Медном кентавре», «Муле во дворе», «Медвежьей охоте», горести маленького человека («Пенсильянский вокзал», «Черная музыка»), положение негров на Юге («Засушиливый сентябрь», «Когда наступает ночь»), проблематика индейских аборигенов в рассказах раздела «Дикая земля», сложная символика последней группы новелл, объединенных названием «По ту сторону». Все вместе это и есть тот мир Фолкнера, страна

Йокнапатофа, даже когда действующие лица формально не входят в число тех 15 611 человек, которые, по утверждению писателя, населяли ее в 1936 г., и единственным владельцем которой был сам Фолкнер, создавший ее силой своего художественного воображения.

Начать знакомство с этой страной можно с любого романа или рассказа, хотя ни один из них не даст вам полного о ней представления. Для этого потребуется перечитать их все – и не просто перечитать, а прочитать каждый снова после того как прочитаны все другие. Тогда замкнется та великая цепь бытия, которой неразрывно связаны между собой герои всего цикла. Рассказ «Когда наступает ночь», например, вводит нас в круг героев «Шума и ярости», «Уош» – в проблематику романа «Авессалом, Авессалом!», рассказ «Моя бабушка Миллард, генерал Бедфорд Форрест и битва при Угонном ручье» служит прологом, а рассказ «Жила однажды королева» – эпилогом романа «Сарторис», рассказы «Медный кентавр» и «Мул во дворе» вошли позже в роман «Город», а «Поджигатель», напротив, когда-то входил в рукопись романа «Поселок», но затем Фолкнер изъял его оттуда, сохранив в начале романа лишь краткий пересказ событий этого рассказа.

Но, может быть, лучше всего путешествие по стране Фолкнера начать с одного из самых известных его рассказов – «Роза для Эмили» (1930). До сих пор критики ведут спор относительно него. Написаны десятки статей, в 1970 г. вышел специальный сборник исследований, посвященных рассказу, но критики не только не пришли к единому мнению по частным вопросам (например, лежала ли прядь седых волос на подушке рядом с трупом любовника Эмили со временем его убийства, или же она появилась там в последние годы), они не смогли согласовать даже вопроса о времени действия рассказа. И это не случайно. Рассказ Фолкнера исполнен внутренней противоречивости и оставляет после прочтения впечатление двойственности или, как ныне принято говорить, амбивалентности.

В «Розе для Эмили» писатель создал трагический апофеоз американского Юга, цепляющегося за прошлое в надежде сохранить его навсегда. Потерпев историческое поражение в Гражданской войне, Юг остался непреклонен в своей решимости не изменять существующие там условия общественной жизни. В одной из статей, написанных много позже, Фолкнер говорил по этому поводу: «Северянин даже не представляет себе, что на самом деле доказала Гражданская война. Он полагает, что она доказала неправоту

южан. Однако южанин и без того понимал, что он неправ, сознавал неизбежность жертвы. Эта война должна была убедить Север – но этого не произошло, – что Юг не остановится ни перед чем, даже перед фатальной неизбежностью поражения, чтобы сохранить существующие условия жизни белых и черных и не допустить их изменения силой закона или путем экономической угрозы<sup>5</sup>.

Стареющая Эмили, ее дом с разлагающимся трупом убитого ею возлюбленного и молчаливым слугой-негром Тобом – это тот Юг, который всю жизнь так мучительно любил и одновременно ненавидел Фолкнер. Когда его спросили о смысле названия рассказа, он ответил: «Была простая женщина, у которой не было личной жизни. Отец ее держал взаперти, а потом у нее появился любовник, который хотел ее бросить, и ей ничего не оставалось, как убить его. Так что это просто Роза для Эмили» (299). Думается, однако, что рассказ глубже, чем дань простого человеческого сочувствия несчастной женщине.

Представляют ли герои рассказа – Эмили и ее любовник Гомер Бэррон – Юг и Север в их ожесточенной схватке, из которой Юг довольно странным образом выходит победителем, – этот вопрос давно интересовал читателей, и об этом они спросили писателя. И хотя автор не всегда оказывается лучшим судьей своих произведений, ответ Фолкнера поможет нам разобраться в сложном сплетении художественного вымысла и реальных исторических судеб общества, изображенного в рассказе. Вот что он ответил: «Писатель использует свою среду, то есть то, что он знает, и, если есть какая-то символика в том, что мужчина представляет Север, а убившая его женщина – Юг, я не хочу сказать, что такой подход не оправдан и символики здесь нет, но это не сознательное намерение автора» (280). В этом утверждении нашла отражение диалектика творчества Фолкнера как автора романов об историческом прошлом и как художника, обращающегося к современной Америке.

Но у рассказа есть и другая сторона, на которую до сих пор не обращалось внимания. «Роза для Эмили» – своеобразный сатирический гротеск, мрачным светом озаряющий жизнь Юга. Американские исследователи (Роберт Вудворт, Пол Макглинн и др.), специально занимавшиеся хронологией событий в рассказе (хотя и не достигнув при этом единого мнения), отмечают, что так как полковник Сарторис освободил Эмили от уплаты налогов в 1894 г.,

---

<sup>5</sup> Faulkner W. Essays, Speeches and Public Letters / ed. by J.B. Meriwether. N.Y.: Random House, 1965. P. 89.

о чем говорится на первой странице рассказа, а сам он умер в 1919 г. (как явствует из романа «Сарторис»), то посещение дома Эмили делегацией муниципалитета через десять лет после его смерти приходится примерно на 1929 г. Таким образом, смерть Эмили отнесена к концу 1930-х годов (после делегации муниципалитета в дом «лет десять не ступала нога постороннего человека»).

Американские критики не обратили на этот факт серьезного внимания (напомним, что рассказ был опубликован в 1930 г.). Писатель сыграл шутку со своими согражданами, «предсказав», какой конфуз произойдет в их благопристойном городке через десять лет, когда отойдет в мир иной один из столпов, «монументов» местного масштаба, как охарактеризована мисс Эмили в первой же фразе рассказа. Ощущение гротескности еще более усиливается, если мы вспомним, что публикацию этого рассказа Фолкнер сопроводил шутливой автобиографией, в которой потешался над всем и вся.

Жизнь опередила «предсказание» писателя. Все произошло почти что буквально по Фолкнеру. Всего через три года после появления рассказа американка средних лет убила своего любовника и держала его тело у себя в доме. Критик Аллен Тейт писал по этому поводу: «Никто не поверил сначала рассказу “Роза для Эмили”. То была одна из фолкнеровских оскорбительных небылиц. Такого просто не могло случиться. Но затем это случилось...»<sup>6</sup>

Нечто похожее произошло и в романе «Святилище», написанном в том же 1929 г., что и рассказ «Роза для Эмили», и, по свидетельству современников, «скандализировавшем весь город», где жил писатель. Отцов города шокировали сцены насилия и изображение мемфисского публичного дома (который они знали не только понаслышке), и они заявили, что руки порядочной девушки не должны касаться книг подобного рода. Именно тогда Фолкнеру пришлось сказать, спасаясь от всеобщего морального осуждения сограждан, что он написал этот роман, чтобы заработать деньги, – единственный бесспорный довод для лицемерно-ханжеской деловой Америки.

Трагическое и комическое переплетаются в «Розе для Эмили» столь же естественно, как и в других рассказах из жизни американского Юга («Мул во дворе», «Медный кентавр» и др.). Печален и жалок конец Эмили. Но от новеллы, написанной в манере гротеска, не остается чувства безысходности. В повествовании

---

<sup>6</sup> Tate A. Collected Essays. Denver: Swallow, 1959. P. 50.

есть один незаметный на первый взгляд персонаж, противостоящий разрушительному началу мисс Эмили. Это Тоб, слуга-негр, который закупает продукты, стряпает, работает в саду – одним словом, создает, а не разрушает, как его хозяйка.

Тоб в чем-то близок негритянке Дилси из романа «Шум и ярость», хотя по сравнению с ней образ Тоба едва намечен. И в рассказе, и в романе перед нами картина упадка старых аристократических семей американского Юга, элегия по поводу гибнущих «дворянских гнезд» и «вишневых садов» или, говоря языком американской литературы, реквием по поводу падения дома Компсонов, дома Сарторисов, дома Эмили Гриерсон, подобный тому, который столетием раньше с гениальной прозорливостью исполнил Эдгар Аллан По над развалинами дома Ашеров, безмолвно поглощенными глубоким и зловещим озером. И не случайно в катастрофе «выстояли» простые люди из народа – Дилси и Тоб, воплотившие в себе совесть и правду жизни, нравственное зерно повествования. И, как ни странно может показаться для иного писателя-южанина (но не для Фолкнера), положительных героев он искал и находил среди представителей угнетенной черной Америки.

Жизнь Тоба деятельна, осмыслена трудом и тем самым человечна в высоком значении этого слова. Эмили, напротив, производит впечатление чего-то выморочного, застывшего подобно статуе. Даже когда единственный раз в жизни она проявляет активность, разъезжая по городу, чтобы заказать ювелиру мужской туалетный прибор из серебра и с вензелями Г.Б. или чтобы купить полный набор мужской одежды, а затем приобретает «самый лучший яд», – эта деятельность Эмили несет в себе разрушительное начало и ведет к смерти ее любовника. С тех пор смысл и трагедия жизни Эмили заключаются в том, чтобы на протяжении всех последующих сорока лет не расставаться с трупом возлюбленного.

Новый вариант образа Эмили встречаем мы в рассказе «Элли». Героини обеих новелл – Эмили и Элли – столь же сходны между собой, как и их имена. Однако теперь любящая женщина, пытаясь навечно удержать непокорного любовника, отказывающегося жениться на ней, избрала иной путь: она гибнет вместе с ним в автомобиле, направив его под откос. И слова Фолкнера по поводу рассказа «Роза для Эмили» в полной мере могут быть отнесены и к образу Элли: «Для меня это печальное и трагическое проявление условий существования человека, когда он мечтает и надеется,

когда он противоборствует с самим собой, или со своим окружением, или с другими людьми»<sup>7</sup>.

Если на пути Эмили стоял отец, то у Элли бабушка не желает видеть в своем доме человека с примесью негритянской крови. Элли держит в узде свою чувственность до тех пор, пока не встречает Поля. И тогда она забывает об осторожности, пытается привязать к себе Поля, заставить его жениться на ней.

Фолкнер всегда считал, что долг писателя – быть с людьми, запечатлеть борьбу человека с самим собой и с окружающими его обстоятельствами. «Случается, что жизнь затягивает в свой водоворот, и чем глубже, тем лучше. Писателю, возможно, и не следует забираться в башню из слоновой кости, наоборот, нужно как раз окунуться в жизнь, с тем чтобы тебе немного намяли бока, может, это полезно» (261).

Таким должен быть писатель, живущий одной жизнью со своим народом. Таков идеал человека, запечатленный в рассказах Фолкнера. Высокая нравственная чистота и честность простых людей привлекают к себе художника в рассказах «Высокие люди», «Два солдата», «Не погибнет», «Поджигатель», «Ухаживание». Герои внушают нам уважение прежде всего своими высокими человеческими качествами. Недаром следователю, приехавшему арестовать двух парней за уклонение от воинской повинности (рассказ «Высокие люди»), кажется, что комната, куда он вошел, битком набита громадными людьми, что самые стены ее вот-вот не выдержат и раздадутся. «Причем люди эти вовсе не были крупными, рослыми, – замечает писатель, – и дело было не в их энергии или избытке жизненных сил, потому что они не издавали ни звука и только смотрели на него, безмолвно повернув к нему лица, отмеченные печатью родства».

Спокойной и размеренной жизни фермеров в рассказе противостоит мир людей государственного аппарата, антигуманный в своей сущности. Старый полицейский, сопровождающий следователя, пытается объяснить ему разницу между настоящими людьми и искусственно выдуманным миром, в котором живут такие люди, как сам следователь. «Вы просто голову себе заморочили всякими правилами и инструкциями, – говорит полицейский. – Вот в чем наша беда... Мы уже стали вроде тех тварей, которых, наверно,

---

<sup>7</sup> Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia. 1957–1958 / ed. by F.L. Gwynn, J.L. Blotner. Charlottesville: University of Virginia Press, 1959. P. 184.

ученые доктора у себя в лабораториях выводят: они теряют костяк и внутренности, а все живут, и даже вечно могут быть живыми, и не вспомнят, пожалуй, что ни костяка, ни потрохов у них давно уже нету. Вот и мы сделались бесхребетными – решили, видно, что человеку хребет уже без надобности, иметь хребет – вроде бы старомодно».

В речах старика полицейского слышатся отголоски мыслей Л. Толстого о смысле человеческого существования в начале романа «Воскресение»: «Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира Божия, данная для блага всех существ, – красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

В финальном монологе полицейского, копающего могилу для ампутированной ноги старого фермера, звучит мысль о чести, достоинстве и выдержанке человека, которую позднее столь часто повторял и сам писатель в своих многочисленных публичных выступлениях. Идея человечности, пронесенной через испытания и горести жизни, связывает Фолкнера с наследием гуманистической культуры прошлого.

Выстаивает и по-своему побеждает в жизни человек сильного и цельного чувства Уош в одноименном рассказе, действие которого происходит через пять лет после окончания Гражданской войны. Весьма существенно, что Уош Джонс – человек, переживший Гражданскую войну. «Аристократ, владеющий собственным домом с колоннами, был разорен, а Уош Джонс все пережил и никак не изменился» (291), – замечает писатель.

Этот смирный и безропотный, шагу не ступивший иначе как по команде, человек, послушный воле полковника Сатпена точно черный жеребец, на котором тот всю жизнь ездил верхом, оказался способен на такой взрыв ненависти к несправедливости, какой был бы под силу самому Сатпену, лишь беспомощно проклинавшему северян-янки.

Уош приходит в столкновение с жестокостью Сатпена, окончательно потерявшего человеческий облик после поражения южан. И вместо идеального героя, гордого всадника на вороном скакуне, который мчится, подобно «серой молнии на грозовом небе», с обнаженной саблей над головой и под изодранным шрапнелью флагом к вершине своей славы, Уош увидел перед собой ничтожное существо, одного из тех, чья низость стала причиной поражения в войне.

Так сила фолкнеровского таланта оказывается сильнее его личных симпатий к Югу и делу Юга. Книга писателя, как нередко бывает, свидетельствует против его слов, сказанных в одной из бесед в Японии: «Кое-что мне вовсе не нравится в американском Юге, но я там родился, это мой дом, и я стану защищать его, даже если я его ненавижу»<sup>8</sup>.

Любовь-ненависть к американскому Югу выражена во многих произведениях писателя, особенно в романе «Авессалом, Авессалом!», в центре которого судьба того же полковника Сатпена. Характерно, что повествование о Сатпене писатель начал с истории его убийства Уошем, опубликовав рассказ «Уош» за два года до выхода в свет романа «Авессалом, Авессалом!». Главное состояло в том, чтобы изобразить закономерность гибели Сатпена, этого типичного порождения Юга, земли, где «живут такие вот люди, где они устанавливают порядки и правят жизнью».

Не случайно роман «Авессалом, Авессалом!» заканчивается словами одного из главных героев, которому бросили упрек, что он ненавидит Юг. «— С чего ты взял, что я его ненавижу? — быстро, поспешно, мгновенно отозвался Квентин. — Это неправда, — сказал он. Это неправда, думал он, задыхаясь в холодном воздухе, в суровом мраке Новой Англии. Неправда! Неправда! Это неправда, что я его ненавижу! Неправда! Неправда! Неправда!» И повторяющееся как заклинание «неправда!» убеждает лишь в болезненной остроте чувства, которому так далеко до подлинной любви.

Гражданская война как незабываемый опыт прошлого проходит через все творчество Фолкнера. В новеллистике, посвященной Гражданской войне, особо выделяется цикл из семи рассказов «Непокоренные» (1938). По признанию самого писателя, он никогда не считал этот сборник романом, как склонны его рассматривать некоторые критики. «Для меня это была длинная серия рассказов. Я не думал о них как о романе, в точном смысле этого слова. Я понимал, что для романа они слишком эпизодичны» (349).

В многочисленных выступлениях перед студентами и преподавателями, в интервью и литературно-критических статьях Фолкнера перед нами раскрывается творческая лаборатория писателя, увиденная его собственными глазами. Во время бесед его нередко спрашивали, как и почему он пишет. «Знаете, это как комар, который не дает уснуть. Хочется сказать: “Уходи ты, давай отдохнем, какой смысл в том, чтоб все время писать и писать

---

<sup>8</sup> Faulkner W. Lion in the Garden. P. 101.

романы и рассказы?” Но он не дает уснуть. Нет, он не говорит: пиши рассказ, – он просто не оставляет тебя в покое. Он все время шепчет на ухо: “Если сейчас встанешь, то будет очень интересно, давай вставай, попробуй”» (335).

Гражданская война, в которой участвовал прадед писателя, сохраняла для Фолкнера притягательность романтической легенды. В годы его детства страна еще была полна живыми свидетелями исторических сражений, а со временем воспоминания об отошедших в небытие людях, которых он знал или о которых так много говорилось вокруг, еще больше разжигали его воображение, настраивали на романтический лад. И вот он пишет рассказ «Нагорная победа», послуживший своего рода прологом к циклу «Непокоренные», печатавшемуся первоначально в журналах в 1934–1936 гг. Завершает новеллы этой тематики появившийся в 1943 г. рассказ «Моя бабушка Миллард, генерал Бедфорд Форрест и битва при Угонном ручье», где запечатлен образ известного на американском Юге генерала, связанного, согласно преданию, с историей семьи Фолкнеров.

Обратившись к теме Гражданской войны, Фолкнер, как художник-реалист, не мог не отразить некоторые наиболее важные ее исторические особенности как социальной революции, потрясшей страну. Наряду с типично «южными» иллюзиями в рассказах Фолкнера возникает ощущение неизбежности поражения южан, показаны первые признаки прозрения негров, уходящих, подобно Лушу в «Непокоренных», к северянам.

Изображение Гражданской войны выявило одну из центральных проблем фолкнеровского творчества – благородство, достоинство и честность против жестокости и духовного убожества, бездушия и античеловечности. И если вначале писатель был склонен отождествлять эти два противоборствующих начала с Югом и Севером (в рассказе «Нагорная победа»), то позднее он все отчеливее видел и понимал, что причина кроется не в различиях Севера и Юга, сколь бы значительны они ни были, а в природе американского буржуазного общества, уродующего лучшие стремления человека.

В рассказе «Лисья травля» изображены два слоя, два класса американского общества: владельцы богатого загородного дома и бедные фермеры. Читатель смотрит на события глазами неграмотных каролинских фермеров, обсуждающих бессмысленную для них охоту владельца усадьбы. Но рассказ имеет и второй, фолкнеровский план. Это история не только о том, как затравили лису, за

которой, как и за Старым Беном («Медведь»), гонялись не первый год. Это история того, как Гаррисон Блер затравил свою жену. Чтобы хоть как-то отомстить ему, она отдаётся ненавистному и противному ей Стиву Готри, о котором лакей в доме говорит, что он один из тех, кто будет есть и пить за твой счет, спать с твоей женой и если его не выгонишь, сам ни за что не уйдет.

Лиса в рассказе не показана, о ней лишь говорится. Зато показана другая «лиса» – жена Блера. Когда Блер сказал ей «такое, чего женщине при людях не говорят», у нее глаза вдруг стали красные, как у лисицы, а потом опять рыжие, как лисий мех. «Тоже за лисой охотится», – говорят о Готри фермеры, наблюдая, как скачут по полю миссис Блер и Готри. Казалось, то скачут не два всадника на лошадях, а один какой-то зверь, «двуполый кентавр с двумя головами и о восьми ногах». Юноша в комбинезоне, длинный и нескладный, с нежным пушком на подбородке, смотрит на них, на эту недостижимую для него женщину, и пытается преодолеть «тщетный немой порыв отчаяния, который у юных бывает так похож на ярость: ярость – оттого что мужчина потерял женщину, отчаяние – потому что на этой неизбытной горестной земле мужчина обречен нести ей гибель». Так символическая образность сочетается с романтической патетикой и человечностью самого писателя.

В «Лисьей травле» рассказывается история богатства, созданного на нефти Оклахомы. Фильм американского кинорежиссера Стэнли Крамера «Оклахома, как она есть», получивший золотой приз на Московском кинофестивале 1973 г. за претворение темы гуманизма, воскрешает на экране, хотя и на основе иного сюжета, нравы предпринимателей-хищников, обрисованные почти сто лет назад Фолкнером. Перечитываешь фолкнеровскую историю обмана индейцев в Оклахоме, и перед глазами вновь встают картины, воссозданные американским кинорежиссером в приемах, пародирующих традиции знаменитых вестернов – «самого мужественного жанра современного искусства Соединенных Штатов», как рекламируют его в Америке.

В традициях фольклорного юмора и пародии ведет Фолкнер свое повествование об Оклахоме и переселившихся туда индейцах. Правительство отдало им Оклахому, потому что все остальные от нее отказались, и когда первый индеец туда пришел и увидел, что там, он тут же упал и умер, а когда родичи стали его хоронить, то не успели они ударить в землю лопатой, как нефть вышибла у них эту самую лопату из рук. И тут, уж конечно, в Оклахому налетели

белые. Они привезли с собой новый «форд», шофера из гаража, заявились к индейцу и спрашивают: «Ну что, Джон, много у тебя во дворе гнилой воды?» Индеец отвечал: три колодца, или тринадцать, или сколько у него там было, и белый говорил: «Ай-ай-ай, это вам Белый Отец вредит, как ему только не стыдно. Ну ничего, не горюй. Видишь этот прекрасный новый автомобиль? Я тебе его дарю, сажай в него свою скво и ребятишек и езжай туда, где вода в земле не гнилая и где вам Белый Отец вредить не сможет». Индеец грузил в автомобиль семью, шофер вез их на Запад, показывал индейцу, куда заливать бензин, и с первой попутной машиной возвращался в город. Американский Юг изобиловал подобными «юмористическими» притчами, которые Фолкнер любил использовать в своей прозе.

В одной из первых бесед Фолкнера со студентами Виргинского университета его спросили, правда ли, что здесь, на этой земле, когда-то жили индейцы. Поражает не столько наивность вопроса, сколько то, как белым колонизаторам удалось полностью изгладить из памяти простых американцев воспоминания об аборигенах Америки, о тех, кто еще несколько поколений назад владел землями Виргинии, Северной и Южной Каролины, Джорджии, Алабамы, Миссисипи.

Несправедливости, чинимые индейцам, заставили Фолкнера возвысить свой голос в защиту этих изгоев сегодняшней Америки: «Земля не прощает насильственного захвата, и потому земля эта чужда белому человеку: она ведь была несправедливо отнята... <Индейцев> заставили отсюда уйти, то есть перед ними стоял выбор: либо искать призрачного счастья на Западе, либо жить хуже, чем негры-рабы, – в резервациях. Остатки этого народа живут еще у берегов Миссисипи, но живут словно звери в зоопарке: если только они не сливаются с белыми, им нет места ни в культуре, ни в экономике» (271).

Социально-историческая проблематика жизни индейского народа нашла отражение и в рассказе «Справедливость», входящем в раздел «Дикая земля», где собраны истории об индейцах, этих «красных листьях», гонимых ветром истории по американскому континенту. Однако здесь, как нередко и в других рассказах, Фолкнер не дает прямого виления событий. Квентин Компсон еще мальчик, и все рассказанное Сэмом Фэзерсом кажется ему «неясным и незавершенным». «Мне было тогда двенадцать лет, – говорит он, – и надо было еще долго ждать, пока я преодолею это жуткое марево

сумерек. Я уже тогда знал, что когда-нибудь все пойму, но к тому времени Сэма в живых не будет».

Повествование строится на разрыве между уровнем сознания ребенка и объективно происходящим, когда действие передано не от лица непосредственного участника событий, а от своеобразного сказителя. Стилю Фолкнера весьма свойственна такая сказовая манера повествования. Это особенно ощущается в цикле индейских рассказов, овеянных легендами фольклора древнейших жителей Америки. Таково, например, начало рассказа «Ухаживание»: «Вот что было в старое время, когда старый Иссетибеха еще был вождем, а Иккемотуббе, племянник Иссетибехи, и Давид Хоггенбек, белый человек, который говорил пароходу, куда идти, ухаживали за сестрой Германа Корзины».

Обращаясь вслед за американскими писателями-романтиками к индейской теме, Фолкнер продолжил гуманистическую традицию Френо и Ирвинга, Купера и Эдгара По, показавших в своих книгах бесчеловечный характер американского геноцида в XIX в. «Для меня индейский народ и белый народ равны», – говорит президент Джексон в рассказе «Подумать только!» и тут же разыгрывает маскарадное представление, изображая перед индейцами «повелителя народов», великого Белого Отца. Но едва лишь индейцы покинули столицу, как воинственный президент, воодушевленный идеей новых захватов индейских территорий от Вашингтона до Нового Орлеана, отдает приказ открыть огонь, если индейцы не согласятся на те условия, которые диктует он, «повелитель народов».

Сатирические мотивы этого рассказа и гротескный образ самого президента как бы воскрешают уродливые черты того горе-вояки, бревет-бригадного генерала Джона А.Б.В. Смита, «человека, которого изрубили в куски» в битвах с индейцами в одноименном рассказе Эдгара По. Что и говорить, образ президента Джексона в рассказе Фолкнера не украсит «американскую мечту» и не прибавит привлекательных черт «американскому Адаму», как называют буржуазные критики доблестных героев национальной истории. «Что-то произошло с Мечтой» (87), – скажет позже Фолкнер.

В «Собрании рассказов», в разделе «Утраты», Фолкнер повествует о Первой мировой войне и ее участниках. К этой группе новелл примыкают также рассказы «Смертельный прыжок», «Честь». Ирония и разочарование пронизывают эти повествования о разбитых судьбах, о тех, кто погиб («Полный поворот кругом»,

«Расселина»<sup>9</sup>), и о тех, кто пережил войну. Иронический подтекст рассказа «Ad astra» выражен уже в самом латинском названии, взятом из гордого девиза английских военно-воздушных сил: «Через тернии – к звездам». Отчаяние и горечь людей, утративших все надежды во время мировой войны, раскрыты с подлинным пониманием трагизма калечащей души бойни народов. Офицер-индус говорит о молодежи послевоенного времени, которую позднее стали называть «потерянным поколением»: «Это несчастье, что вашему поколению суждено погибнуть. Это несчастье, что большую часть своих дней вы будете призраками скитаться по земле. Но это и есть ваша судьба». Тот же индус вновь появляется в рассказе «Честь», выражая свою мысль еще определеннее. Он говорит, что все, кто прошли войну, мертвцы: «Все вы мертвцы, хоть вам это и невдомек».

«Все они мертвы, эти старые пилоты» – это не только заглавие рассказа, но и основная мысль раздела «Утраты» в «Собрании рассказов». «В каком-то смысле они действительно мертвы, физически они изношены, не годны для послевоенного мира. Не то чтобы они отвергли этот новый мир, они просто не годились для него, изжили себя» (259).

В авторском вступлении к этому рассказу, который Фолкнер любил больше других, он рисует судьбы «мертвых пилотов», сбитых с толку и потерянных в «наш саксофонный век». Они выглядят как выходцы из другого мира. Ведь все они мертвы, хотя и «поднабрали жирку, служа в конторах» – без особого, впрочем, успеха; они обзавелись семьями и живут в загородных коттеджах, купленных в рассрочку и почти оплаченных. Судьбы этих «заживо умерших» летчиков, моряков, пехотинцев изображены в рассказах «Смертельный прыжок», «Победа».

Развенчание лжепатриотизма, начатое Фолкнером в историях об участниках Первой мировой войны, продолжено в рассказах о Второй мировой войне: «Два солдата» и «Не погибнет». Благородное стремление юноши Пита защищать свою страну от врагов умело используется правительством Америки, превратившим парня в простое «пушечное мясо». Глубоко человечный порыв юноши

---

<sup>9</sup> На рассказ «Расселина» оказал воздействие роман А. Барбюса «Огонь», о котором Фолкнер с восхищением писал в статье «Литература и война» (1925). Описывая Долину смерти и гниющие трупы зуавов, погибших во время майского наступления 1915 г., Барбюс говорит, что окопы в этой низине «похожи на расселины после землетрясения» (гл. 20).

обирачивается его гибелью – этому посвящена новелла «Не погибнет», продолжающая историю «Двух солдат». Знаменитые слова Линкольна о том, что Америка не погибнет, пока у нее будет правительство из народа, выбранное народом и для народа, звучат грозным предупреждением тому правительству, которое все больше расходится со своим народом в понимании коренных вопросов жизни. Старый майор де Спейн, сам потерявший в мировую войну сына, говорит о погибшем Пите: «У него не было даже мечты. Он погиб за мираж. Защищая интересы ростовщиков, во славу и процветание профсоюзных боссов, глупых и алчных политиков».

Одно из постоянных слагаемых художественной вселенной Фолкнера – мир взрослых, полный зла и нелепицы, увиденный глазами ребенка, подростка или глазами людей сторонних («Дядя Вилли», «Справедливость», «Когда наступает ночь», «Мистраль»). Семилетний Джордж в рассказе «Вот будет здорово» не может постичь причины и мотивы поступков окружающих его людей. И это еще нагляднее подчеркивает аморальность мира взрослых, в котором трагическую роль, сам того не ведая, сыграл мальчик. Взрослые и дети живут по своим собственным законам: корыстно-эгоистическим у первых и наивно-корыстным у вторых. При всем несходстве интересов детей и взрослых есть одна сторона, которая их роднит, – это корысть. Деньги входят в жизнь ребенка как критерий добра и зла, как цель и побудительная причина всякой деятельности. Открыто, с детской непосредственностью Джордж мерит людей на четвертаки и полудоллары. Это и только это успел он постичь из мира взрослых в свои семь лет.

Чистая совесть подростка – в центре больших и малых произведений Фолкнера. Вспомним роман «Осквернитель праха» и его героя Чика Маллисона, великолепную повесть «Медведь», рассказы о детях. Непреодолимое чувство справедливости, такое же как у Чика, заставляет Сарти, героя рассказа «Поджигатель», по-мальчишески яростно протестовать против штрафа, наложенного судьей за то, что отец испачкал ковер майора де Спейна, и вместе с тем гонит его тайком из дома сообщить тому же де Спейну о намерении отца поджечь его сарай. Чувство правды становится для мальчика необходимым условием жизни; оно выше страха перед отцом.

Мир взрослых в рассказе «Когда наступает ночь» также предстает сквозь призму детского восприятия, отчего некоторые взаимоотношения взрослых остаются как бы смазанными, неясны мотивы их поступков, причины их страхов. Дети видят лишь внешнее про-

явление жизни взрослых. Дети, а вслед за ними и читатель, не всегда могут проникнуть в сущность происходящего, останавливаются где-то на пороге понимания того, что происходит.

Один из основных эстетических принципов прозы Фолкнера – недосказанность, точнее было бы сказать: предполагаемая известность того, о чем идет речь. Начать с середины, чтобы в ходе повествования намекнуть на то, что читатель должен был знать с самого начала. Предполагается, что читатель сумеет сам по ходу рассказа во всем разобраться, чтобы понять настоящее.

С этим связан принцип временной смешенности повествования, когда настоящее и прошлое постоянно меняются местами, чтобы разорвать ту условную грань, которая отделяет одно от другого. Этот художественный прием Фолкнер усиленно разрабатывал в романах «Шум и ярость», «Когда я умирала», «Авессалом, Авессалом!» и во многих рассказах. В рассказе «Справедливость», подводя итоги борьбы индейца и негра за женщину, которая стала матерью Сэма О Двух Отцах, истории, оставшейся во многом непонятой двенадцатилетним мальчиком, рассказчик, тот же мальчик, но уже ставший взрослым и взирающий на происхождение Сэма теперь другими глазами, вспоминает о непосредственной реакции ребенка, который стремился отстранить от себя на время то, что ему не совсем понятно, то «марево сумерек», которое его окружало.

Понятое и полупонятое детскими разумом, лишенным жизненного опыта взрослых, сливается воедино, как и два времени в повествовании. Это стремление уловить жизнь в ее сложных, перетекающих одно в другое проявлениях отличает многие книги писателя, накладывая на них неповторимый фолкнеровский отпечаток.

Особую группу рассказов составляют истории о жизни и судьбе маленького человека в условиях современной Америки. Его радости и огорчения, трагедия полуживотного существования в мире, где все – вплоть до ручек гроба – измеряется на доллары, показаны в рассказе «Пенсильванский вокзал»; предрассудки и жестокость «среднего американца» раскрыты в рассказе «Засушилый сентябрь».

Простых людей труда, которые ему симпатичны, Фолкнер рисует немного чудаковатыми, как дядя Вилли из одноименного рассказа, чертежник Уилфред Миджлстон, герой «Черной мусики», или фермер Грир в рассказе «Дранка для Господа». Их образам

присущи большое человеческое обаяние, привлекательность и всегда какая-то доля юмора.

Юмор Фолкнера – это юмор ситуации, сконцентрированной, например, в заключительной фразе рассказа «Дранка для Господа». Весь рассказ – осмеяние иллюзий, будто безработицу и бедность можно преодолеть посредством «нового курса» Рузвельта и созданной им Администрации общественных работ (АОР). Фермер Солон Квик почти неделю ездил на школьном автобусе в Джейферсон, прежде чем понял, что не только ферму свою он должен переписать на другое имя, но и этим школьным автобусом, который сам собрал из грузовика, он не сможет владеть и пользоваться. Тогда он перестал ездить в АОР, и при нем лучше было не вспоминать об этой организации – «конечно, если вы не любитель подраться».

В рассказе «Писатель у себя дома», пронизанном мягким юмором, Фолкнер обращается к издавна волновавшей его проблеме – искусству в системе капиталистической цивилизации. Уже обретя мировую известность, Фолкнер с горечью отмечал, что писатель не играет никакой роли в Америке. «Никто не обращает на него внимания ни в области идеологии, ни в политике... Вместо того, чтобы спросить у писателя, что толкает детей на самоубийства, у нас обращаются с этим вопросом к председателю “Дженерал моторс”»<sup>10</sup>.

«Наша культура основывается на производстве и успехе» (145), – говорит Фолкнер и в рассказе «Золотая земля» показывает разложение семьи и падение нравственности под влиянием бизнеса и больших денег. То была центральная тема всей американской литературы середины XX в., и ни один большой писатель Америки не прошел мимо нее. Сила художественного обличения в «Золотой земле» не уступает лучшим образцам жанра новеллистики в литературе США.

Заметно отличаются от других рассказов Фолкнера его гротеско-фантастические новеллы, составляющие заключительный раздел «Собрания рассказов». Они написаны в 1925–1926 гг., вскоре после возвращения писателя из Европы. В них ощущается романтика молодого Фолкнера, хотя позднее он подверг их существенной переработке.

Рассказ «Нога» из цикла гротесков не поддается прямой реалистической интерпретации, впрочем, как и все гротески в литературе.

---

<sup>10</sup> Faulkner W. Lion in the Garden. P. 194.

Герой мильтоновской поэмы «Кому<sup>s</sup>», упоминаемый в начале рассказа, – это то «звериное», инстинктивное начало, которое затем воплощает в себе ампутированная нога героя, получающая самостоятельную жизнь подобно Носу в повести Гоголя. И если нос майора Ковалева имел обыкновение прогуливаться по Невскому проспекту, то почему бы ампутированной ноге солдата Дэви не отправиться на ночное свидание с девушкой по имени Коринтия?

В гротесках Фолкнера важную роль, несомненно, играет символика, хотя сам писатель, как уже говорилось выше, не придавал этому большого значения. Отмечая аллегорическое звучание рассказа «По ту сторону», Фолкнер возражает против попытки увидеть в образе младенца с ранами на руках и ногах изображение Христа. «Я вовсе не стремился представить здесь Христа. Просто мне показалось, что в этом месте повествованию необходима символика, которую я мог заимствовать из рассказа о распятии, – отсюда знаки распятия на ребенке»<sup>11</sup>.

Гораздо большую роль, чем символ, в прозе Фолкнера играет художественная деталь, придающая образу индивидуальную неповторимость. Таковы растекшиеся как яйца глаза дяди Вилли или запах вербены в одноименном рассказе, одном из лучших по силе художественного воздействия во всей новеллистике Фолкнера.

Рассказы последнего раздела «По ту сторону» представляют для читателя известную сложность. Для их чтения требуются не только терпение и желание понять, но и определенная подготовка. Фолкнера просили объяснить, с каких позиций и в какой манере написан рассказ «Каркассонн», похожий скорее на стихотворение в прозе. «Речь в нем идет о молодом человеке, его конфликте с окружением. Мне казалось, что лучший прием для этого рассказа – фантазия. По-моему, если рассказать эту историю в традициях простой достоверности, что-то в ней было бы утеряно» (259). Тема рассказа подсказана романом Форда М. Форда «Человек мог подняться» (1926).

Каркассонн – название города на юге Франции с развалинами древней крепости. Имя этого города воплощает в рассказе то величие, которое было утрачено Югом. Человек, поясняет Фолкнер, находит прибежище в фантастике и создает в воображении свой собственный Каркассонн, возвращаясь к утраченной

---

<sup>11</sup> См.: Faulkner at West Point / ed. by J.L. Fant and R. Ashley. N.Y.: Random House, 1964. P. 121.

цельности, к единению с природой. Не случайно герой рассказа видит над собой «высокое небо мира» – символ неизбывного светлого начала в жизни человека. И это не позволяет даже наиболее сложный и «затемненный» из рассказов писателя отнести к категории модернистской прозы, что пытаются иногда делать зарубежные критики, выстраивающие типологический ряд от Джойса, Вирджинии Вулф и Пруста до Фолкнера, Камю и Ионеско.

Некоторые литературоведы склонны считать, что изображение Фолкнером «темных», «сумеречных» сторон человеческого сознания, духовно больного общества или распада психики, разрушения личности (как в «Шуме и ярости» или в рассказе «Каркассонн») неизбежно ведет писателя к модернизму. Однако едва ли можно признать правомерным определение художественного метода писателя исходя из образов людей с нарушенной психикой, будь то у Достоевского или у Фолкнера.

Фолкнер касается проблем человеческого сознания, на которые писатели-модернисты претендуют иметь исключительное право. Но изображение жизни в его произведениях явно противостоит безысходному отчаянию и неверию в человека, свойственным искусству модернизма. Как один из сильнейших реалистов XX в., Фолкнер не убрался сразиться с модернизмом на «его территории» и доказал правду реализма, правду человека там, где привыкли видеть лишь его поражение.

Фолкнер победил модернизм художнически. Вторую часть романа «Шум и ярость» (рассказ Квентина) написал в манере, внешне близкой Джойсу, но еще в первой части (история Бенджи) доказал, что можно передать поток сознания на стадии распада человеческого мышления, как бы тем самым «передджойсив» Джойса. Но писатель остался неудовлетворен джойсовским экспериментаторством и не пожелал остановиться на этом. Художник глубокой психологической правды, он окончательно победил Джойса в третьей и четвертой частях романа, показав, что поток сознания не является последним, конечным словом развития искусства, а всего лишь одним из моментов большого и сложного процесса художественного отражения действительности.

Победить Джойса художнически, показав ограниченность и узость его восприятия мира, в то время – в конце 1920-х годов, когда культ Джойса в определенных кругах международного авангардизма еще только набирал силы, – это означало крупную победу реалистического искусства над попытками писателей-модернистов

свернуть развитие всемирной литературы после Первой мировой войны на пути нереалистических форм и исканий авангардистского искусства.

Вселенная Фолкнера велика и неоднозначна, как сама Америка. Чудовищное и жестокое уживаются в ней рядом с детскими наивным и смешным. Эстетическая значимость книг Фолкнера, которую мы все глубже постигаем с годами, определяется неистребимой жаждой человека выстоять и победить в схватке с силами зла и ненависти.

## МОДЕРНИЗМ ИЛИ РЕАЛИЗМ?

Фолкнер первоначально предполагал напечатать роман «Шум и ярость» (1929) шрифтом различного цвета, чтобы читатель сразу видел, кто и когда говорит. Художественная условность голосов романа требовала особого цветового выделения. Замысел не был осуществлен из-за технических трудностей, и литературоведы получили неограниченную возможность реконструировать различные временные уровни повествования, из которых слагается первая часть романа, рассказанная идиотом Бенджи.

Обычно намечается от четырех до пятнадцати временных уровней, охватывающих воспоминания Бенджи с 1898 г., когда ему было три года, по 7 апреля 1928 г., даты, от которой ведется отсчет в прошлое. Критик Джозеф Уоррен Бич, один из первых и наиболее вдумчивых исследователей творчества Фолкнера, усматривает в рассказе Бенджи семь временных уровней. Ольга Викери, автор монографии о Фолкнере, выделяет лишь четыре больших эпизода, не обращая внимания на короткие разновременные воспоминания Бенджи. Ветеран американской литературной критики Клинт Брукс, представитель «новой критики», которая видела свою задачу в анализе текста вне его историко-социального окружения, делит первую часть романа на одиннадцать «впечатлений» Бенджи. Наиболее распространенной в американской критике является точка зрения двух калифорнийских литературоведов, Джорджа Стюарта и Джозефа Бэкуса, усматривающих в первой части романа тринадцать временных уровней повествования<sup>1</sup>.

Попытки расчленить калейдоскоп разновременного текста рассказа Бенджи и выстроить составляющие его части по принципу

---

<sup>1</sup> Stewart G.R., Backus J.M. “Each in Its Ordered Place”: Structure and Narrative in Benjy’s Section of “The Sound and the Fury” // American Literature. 1958, January. Vol. 29, N 4. P. 440–456.

«все на своих назначенных местах» вызвали у одного из критиков не лишенное основания сравнение с попыткой извлечь яйца из омлета. «Мы предлагаем читать роман в его нерассортированном по хронологии, первозданном виде: это влечет за собой то, что мы не должны пытатьсяся, подобно энергичным калифорнийским преподавателям, навязывать тексту условный порядок; наша задача состоит в том, чтобы постичь его в том беспорядке, который придал ему Фолкнер»<sup>2</sup>.

С подобной оценкой соглашается и советский критик Г.П. Злобин: «Полезное с точки зрения исследовательских идей, подобное разъятие вряд ли помогает целостному восприятию романа во всей его многозначности. Как в импрессионистской живописи, общее впечатление здесь складывается лишь на отдалении, не от буквального значения отдельных “мазков” прозы, а от их суммы, связей, сочетаний»<sup>3</sup>. Или, как говорил гётеевский Мефистофель:

Живой предмет желая изучить,  
Чтоб ясное о нем познанье получить, –  
Ученый прежде душу изгоняет,  
Затем предмет на части расчленяет  
И видит их, да жаль: духовная их связь  
Тем временем исчезла, унеслась!

*(Пер. Н. Холодковского)*

Писатель как бы погружает нас в поток сознания идиота Бенджи и заставляет смотреть на мир его глазами, ощущать его чувствами, когда «нет различия между грязным и чистым, между добром и злом», а есть лишь зрячая действительность: «Комната ушла... комната вернулась...». Подобное состояние психически больного человека детально описал Карл Ясперс в книге «Общая психопатология» (1913). Говоря о том, что пространство становится для такого больного «эмоционально окрашенным», приобретает свою специфическую атмосферу, К. Ясперс отмечает: «Пространство может существовать как угрожающая или, напротив, как приятная

---

<sup>2</sup> Edel L. How to Read “The Sound and the Fury” // Varieties of Literary Experience: Eighteen Essays in World Literature / ed. by S. Burnshaw. N.Y.: New York University Press, 1962. P. 243.

<sup>3</sup> Злобин Г. Падение дома Компсонов // Современная литература за рубежом: сб. лит.-крит. ст. М.: Сов. писатель, 1975. Сб. 4. С. 192.

физическая реальность»<sup>4</sup>. Именно с подобного рода восприятием пространственно-временной действительности, обычно двухмерной для Бенджи, сталкиваемся мы в первой части романа.

Давно прошло время, когда психически больной человек в качестве героя романа мог казаться чем-то необычным или новым, как писал о том Белинский, прочитав повесть Достоевского «Двойник»: «Итак, герой романа – сумасшедший! Мысль смелая и выполненная автором с удивительным мастерством!»<sup>5</sup> Ныне подобный герой сам по себе мало кого удивит. Читателя скорее заинтересует, как сумел писатель передать внутренний мир такого человека.

Конечно, Фолкнер создал только иллюзию, только подобие того, каков мир идиота: приятных и неприятных запахов, звуков, цветов, вкуса. Ощутить и тем более выразить в словах непосредственные чувства идиота нормальному человеку не дано. Бенджи везут в шарабане привычным путем его прогулок по городу, мимо памятника солдату Конфедерации: «Слышны копыта Квини, и яркие пятна плывут гладко с обоих боков, и тени от них бегут у Квини по спине. Все время плывут, как яркие верхушки у колес. Потом застыли с того бока, где белая тумба с солдатом наверху. А с другого бока все плывут, но не так быстро».

Бенджи привык к такой последовательности этих прогулок и своих впечатлений. Но вот в конце романа негритенок Ластер, совершающий очередной выезд с Бенджи, повернулся от памятника павшим солдатам не в ту сторону, как обычно. «На момент Бен замер ошарашенно. Затем взревел. Затем опять, опять; рев креп и рос почти без передышек. В нем звучало мало сказать изумление – ужас в нем был, потрясенье, мука безглазая и безъязычная, шум и ничего иного».

Бенджи не умеет говорить и по-человечески мыслить. Он выражает свои чувства нечленораздельными восклицаниями или плачем, ибо живет в мире, где нет слов, понятий, мыслей. Благодаря писателю Бенджи обретает голос, облекает чувства в слова, в хотя и бессвязный, но рассказ. В этом заключена художественная условность первой части романа. Без посредничества писателя мы не могли бы войти в сознание Бенджи. По меткому выражению критика Лиона Идела, Фолкнер как бы дает «голос безголосому».

---

<sup>4</sup> Jaspers K. General Psychopathology / transl. by I. Hoenig, M. Hamilton. Chicago: University of Chicago Press, 1964. P. 81.

<sup>5</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 9. С. 563.

Подобный художественный прием сам по себе не является открытием Фолкнера. Известно немало рассказов, романов, сказок, написанных от имени животных или даже неодушевленных предметов. Однако в тех случаях, когда голос обретают заведомо немые существа или окружающие предметы, условность повествования носит явный характер. Иное дело Бенджи. Когда мы встречаемся в романе с его разрозненными восприятиями действительности или его бессвязными мыслями, нерасчлененность которых подчеркивается лексически и синтаксически, нам кажется, что именно так и должен «думать» и «говорить» идиот. Но все дело в том, что подобные речи и мысли Бенджи – не меньшая условность, чем расуждения Холстомера и Каштанки. Только не такая наглядная, ибо читатель не знает, «до каких пор» может мыслить и изъясняться идиот в своем потоке сознания.

Джойсовский Стивен Дедалус хранит назойливо возникающее в сознании воспоминание о том, как в детстве мальчишка столкнул его в «очко уборной». Этот факт становится изначальной мерой отсчета жизни и мира, превращаясь со временем в формулу Дедалуса: «История – это кошмар, от которого я стараюсь очнуться»<sup>6</sup>. Все прошлое человечества, полагает Стивен Дедалус, – это свидетельство человеческой гнусности, выражение бессмысличного хаоса мироздания.

В отличие от подобного антигуманизма, запечатленного в джойсовском потоке сознания, фолкнеровский поток сознания при кажущемся внешнем сходстве по существу совершенно иной, потому что пронизан глубоким гуманистическим началом, любовью к человеку и всему живому. В основе изображения Бенджи лежит художественная условность гуманизма. Рассмотреть специфику этой скрытой условности и представляется нам одной из существенных задач при анализе повествовательной манеры Фолкнера.

Если читать часть, посвященную Бенджи, не в том порядке, как она дана в романе, а в хронологической последовательности действия, то перед нами предстанет несколько рассказов. Первый среди них, давший, по словам писателя, толчок всему роману, – это эпизод ранней осени 1898 г., начинающийся у ручья, где играют дети Компсонов: семилетняя Кэдди и ее братя – восьмилетний Квентин, четырехлетний Джейсон и трехлетний Бенджи, от лица которого ведется повествование. Бенджи воспринимает все собы-

---

<sup>6</sup> Джойс Дж. Улисс // Интернациональная литература. 1935. № 2. С. 49.

тия по-своему, непосредственно и примитивно, но в то же время по-животному чутко («Кэдди пахла как деревья в дождь»).

Начало книги имело для Фолкнера особый смысл. Оно связано с образом Кэдди, которому придано некое скрытое, условное значение. «Все началось с образа девочки в запачканных штанишках: она лезет на дерево, чтоб заглянуть в окно гостиной, а братья стоят внизу и ждут, что она им скажет» (245) – так определял начало романа сам писатель.

Сложная и, казалось бы, беспорядочная система смешения временных планов в романе получила отражение и в его названии. «Шум и ярость» – так обычно переводятся слова из шекспировского «Макбета» (V, 5), вынесенные Фолкнером в заглавие романа. Однако английское идиоматическое выражение в названии книги точнее было бы перевести как «Слов безумие пустое». Именно такой перевод передает то беспорядочное видение действительности, запечатленное в частях романа, посвященных Бенджи и Квентину, и еще более оттеняемое в последующих разделах<sup>7</sup>.

Попытаемся проследить, по какому принципу строятся и как связаны отдельные эпизоды внутри одного временного уровня, относящегося к периоду, когда пятилетний идиот Мори, названный так в честь своего дяди, был переименован в Бенджамина или Бенджи, как называют его отец и Кэдди. Эпизоды этого времени, датируемого обычно 1900 г., начинаются со слов Кэдди: «Тебя теперь Бенджи зовут... Слышишь? Бенджи. Бенджи», что вызывает протест матери, запрещающей коверкать имя Бенджамина.

Постоянным аккомпанементом эпизодов этого временного уровня становится стук дождя о крышу. «Слышно крышу» – превращается это в сознание Бенджи. Было бы, однако, наивно полагать, что все события в этих эпизодах даны сквозь призму восприятия одного Бенджи. Едва ли идиот мог бы передать такую, например, мысль старой служанки Дилси: «Новое имя ему не поможет. А старое не навредит. Имена менять – счастья не будет». Бенджи не может последовательно мыслить или воспроизводить логику речи другого. Хотя, по словам Роскуса, «он знает больше,

---

<sup>7</sup> Отвечая на вопрос о названии романа, Фолкнер говорил, что оно связано с первой частью, где главное лицо – Бенджи, а перед читателем предстает история, «рассказанная идиотом». «В этом смысле название относится к Бенджи в большей степени, чем к кому-либо еще, но по мере того, как я работал над книгой, название становилось все более объемным, пока наконец не охватило всю книгу» (299).

чем люди думают», говорить он не может. Сестра разговаривает с ним как с немым: «Ну что же, что? – говорит Кэдди. – Что ты хочешь Кэдди рассказать?»

Чтобы передать неспособность Бенджи говорить и понимать, писатель акцентирует примитивность его восприятия. Бенджи употребляет лишь простое прошлое время, сложные времена ему не под силу. Синтаксис его речи элементарно прост, предложения соединяются в длинные цепи посредством союза *и*. Он не может улавливать причинно-временные отношения, как не может различать вчера и сегодня, ибо «время было для него не длящимся процессом, а застывшим мгновением». Вот Кэдди и Бенджи подходят к замерзшему ручью. «Она разбила воду сверху и приложила кусочек мне к лицу». Так знакомый мир предстает в речи Бенджи в новом, странном обличье.

Связь при переходе от одного времененного уровня к другому осуществляется посредством тавтологичности фразы, ситуации, смыслового ряда. Вспомним, как монтируются первые эпизоды романа. Глава обозначена датой 7 апреля 1928 г. Это, так сказать, настоящее время, от которого ведется отсчет событий. Пролезая в пролом забора, Бенджи зацепился за гвоздь. Словами сопровождающего его негритенка Ластера («Никак не можешь, чтобы не зацепиться») завершается первый эпизод, и тут же по ассоциации следует воспоминание Бенджи о том, как когда-то в детстве, за день до Рождества, он гулял с Кэдди и тоже зацепился за гвоздь, она отцепила, и они пролезли через забор.

Этот второй эпизод возвращает Бенджи к воспоминанию о том, с чего началась та далекая прогулка, когда было холодно, а Кэдди говорила: «Бенджи умный, он не хочет обморозиться на Рождество». Бенджи помнит тот день не памятью мысли, а памятью чувств, ощущений. Запахи играют особую роль в его жизни. Когда негритенок Верш морозным зимним днем выводит его на прогулку, Бенджи прежде всего ощущает, как пахнет холод: «Я слышу запах холода. Калитка холодная... Руки не слышат калитки совсем, но пахнет ярким холодом... – Здравствуй, Бенджи, – говорит Кэдди. Открыла калитку, входит, наклонилась. Кэдди пахнет листьями... От Кэдди пахнет деревьями».

Иногда это воспоминание перебивается репликами Ластера по поводу того, что Бенджи «размычился, расслюнявился», когда увидел возле сарай шарабан с новыми колесами. Вид шарабана переносит Бенджи к эпизоду, относящемуся ко времени похорон

его отца. Тогда его посадили в такой же шарабан и повезли вместе с матерью на кладбище.

Прогулка с Кэдди перед Рождеством имела, как можно понять, свою определенную цель: передать письмо от дяди Мори миссис Патерсон. Образом миссис Патерсон, стоящей на крыльце в ожидании письма, завершаются эти воспоминания Бенджи, чтобы тут же перейти к картине того, как неудачно он сам приносил затем любовные послания дяди Мори, которые перехватывал у него мистер Патерсон («Ох ты, идиотина, – говорит миссис Патерсон. – Я же сказала ему, чтобы не присыпали больше тебя одного»).

Наконец, сознание Бенджи возвращается к настоящему: в день своего тридцатиребячелетия он смотрит, как дети играют в ручье, так же как тридцать лет назад он сам играл с сестрой и братьями. Незаметно действие переносится в то далекое время.

Строй ассоциативного мышления был блестящее проанализирован таким предшественником Фолкнера в области изображения подсознательного, как Эдгар Аллан По. Герой его рассказа «Убийства на улице Морг» Дюпен раскрывает ход мыслей своего собеседника, с которым он молча шел в течение четверти часа, пока не заговорил вновь, проследив за это время все ассоциативные размышления своего знакомца.

Два основных уровня повествования в романе Фолкнера – настоящее время и то далекое, тридцать лет назад, когда хоронили бабушку, существуют до конца главы о Бенджи. Иногда всплывают воспоминания и других лет, особенно часто самые ранние, когда Бенджи было пять лет и ему переменили имя, а также смерть и похороны отца в 1912 г., когда ему было семнадцать. Одно из таких отступлений относится ко времени свадьбы Кэдди в 1910 г., когда негр Ти-Пи пьет вино и дает его Бенджи. Сознание Бенджи становится еще более болезненным. Писатель пытается с максимальной точностью запечатлеть это состояние. «Я не плачу, но не могу остановиться. Я не плачу, но земля не стоит на месте, и я заплакал. Земля все лезет кверху, и коровы убегают вверх. Ти-Пи хочет встать. Опять упал, коровы бегут вниз. Квентин держит мою руку, мы идем к сараю. Но тут сарай ушел, и пришлось нам ждать, пока вернется. Я не видел, как сарай вернулся. Он вернулся сзади нас, и Квентин усадил меня в корыто, где дают коровам... Я не могу остановиться».

В «Шуме и ярости» Фолкнер впервые разработал принцип повторяемости конца одного эпизода и начала следующего, который затем получил развитие в романе «Город». Ассоциативность

переходов от эпизода к эпизоду в «Шуме и ярости» иногда лежит на поверхности (повторение того же слова, одной и той же фразы, мысли), иногда не прослеживается столь наглядно, подчиняясь ходу своей внутренней логики.

Если в главе о Бенджи повествование многопланово, то в главе Квентина оно сведено к двум аспектам – реально происходящему и тому нескончаемому разговору о Кэдди и ее замужестве, который ведет сам с собою Квентин. Писатель выделяет этот внутренний диалог графически, курсивом, не употребляя знаков препинания:

«Должна выйти замуж»

«У тебя их очень много было Кэдди»

«Не знаю Слишком много Обещай заботиться о Бенджи и о папе»

«И ты не знаешь от кого у тебя А он знает ли»

«Не трогай меня Обещай о Бенджи и о папе».

С небольшими перерывами внутренний диалог продолжается в течение всей главы, как бы разделяя все события на те, которые имеют лишь внешнее значение (Квентин в реальном мире 2 июня 1910 г.), и те, в которых заключен истинный смысл всего происходящего (мысли Квентина о замужестве сестры и о себе, которые приводят его к самоубийству).

Глава, повествующая о Квентине, во многом продолжает ту манеру повествования, которой отличается первая глава. Особенно характерна в этом отношении часть, где после суда Квентин погружается в воспоминания о Кэдди и о своем свидании на мосту с ее любовником Долтоном Эймсом. Как и для Бенджи, запахи играют совершенно особую роль в жизни Квентина. Так, все воспоминания Квентина о Кэдди пронизывает запах жимолости, который, по его словам, грустнее всех других запахов. Он разлит на лице и на горле Кэдди, сизой мглой оседает на ее шее, забивает ноздри Квентину. Особенно усиливается запах «чертовой жимолости», когда Кэдди уходит от него к Долтону Эймсу и тот обнимает ее: «Сизая мгла кропит жимолостью накатывает влажными волнами».

Через некоторое время Квентин возвращается на опушку, где оставались Кэдди с Долтоном Эймсом, и «сразу же опять запахло жимолостью... жимолостью пахнет все сильнее. Потянуло водой вот она мглисто-жимолостная. Я лег на берегу лицом к земле, чтобы не слышать жимолости. И правда теперь не слышу. Лежу чувствую как земля холodит сквозь рубашку слушаю шум воды и скоро дышать стало легче и я лежу и думаю о том что если головы не подымать то

жимолость не проникает и дыханья не стеснит а потом ни о чем не стал думать». Все это уже близко к состоянию Бенджи с его болезненно-обостренным восприятием запахов.

Болезненное состояние Квентина возрастает по мере приближения времени самоубийства. Его попытка остановить время, разломав часы, – это попытка отдалить, отвратить час самоубийства, которое решено для него уже окончательно (подобно тому, как решивший застрелиться Кириллов в «Бесах» Достоевского останавливает ночью часы «в эмблему того, что время должно остановиться»; X, 189).

Детали самоубийства – с моста в реку с утюгом в кармане – уже продуманы Квентином. Теперь у него возникают новые ассоциации по этому поводу. Утром он просыпается, слышит тиканье часов и думает: «снова я во времени». Дедовские часы подарили ему отец к окончанию школы, сказав: «Дарю тебе, Квентин, сию гробницу всех надежд и устремлений... 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 отчаянье; победа же – иллюзия философов и дураков».

В Америке до сих пор можно встретить утверждение, будто Фолкнер и Хемингуэй обязаны своими художественными достижениями литературе модернизма, стимулировавшей и обогатившей якобы их творческие искания. При этом некоторые критики склонны противопоставлять гуманистические идеи в речи Фолкнера при получении Нобелевской премии если не всему, то по крайней мере раннему творчеству писателя. Так, Уолтер Слатоф в своей книге о стиле Фолкнера пишет, что итогом «Шума и ярости» становится пессимистическое мировоззрение мистера Компсона-отца, а не идеи, которые Фолкнер позднее развил в своей речи.

Когда Фолкнера спросили, выражает ли он и в романе «Шум и ярость» основную идею своего творчества о том, что человек выстоит и победит, он, не колеблясь, отвечал утвердительно. Вторая глава романа, которая начинается со слов отца Квентина, как нельзя более наглядно подтверждает, что значит для человека признать тщетность победы, тщетность борьбы («Даже и сразиться не дано»), как то сделал Квентин.

Он «уничищил», «остановил» время. Бой башенных часов вызывает четверть, но чего? Четверть чего-то... Часы с отломанными стрелками тикают в кармане Квентина, хотя даже «соглать

они теперь и то не могут». Но, «уничтожив» время, отказавшись от борьбы, Квентин тем самым уничтожает и себя. Человек выстоит, как бы говорит писатель, если не откажется от себя, если не поверит тому, что говорил отец Квентина, будто «люди всего-навсего труха, куклы, набитые опилками».

Квентин поверил отцу, поверил, что не следует жить среди творимого в мире зла, если обладаешь мужеством покончить с собой. Эта решимость выливается у Квентина в признание безнадежности, бессмыслинности существования: «Не тогда безнадежность, когда поймешь, что помочь не может ничто – ни религия, ни гордость, ничто, – а вот когда ты осознаешь, что и не хочешь ниоткуда помоши».

Мысли Квентина о смерти перемежаются с боем башенных часов, отбивающих каждую четверть часа. «Четверть часа остались. И тогда меня не будет. Успокоительнейшие слова. Успокоительнейшие. Non fui. Sum. Fui. Non sum. Где-то слышал я перезвонь такие однажды. В Миссисипи то ли в Массачусетсе. Я был. Меня нет. Массачусетс то ли Миссисипи. У Шрива в чемодане есть бутылка. *Ты даже и не вскроешь?* Мистер и миссис Джейсон Ричмонд Компсон извещают о *Три раза. Дня. Ты даже и не вскроешь* свадьбе дочери их Кэндеси *напиток сей нас учит путать средства с целью*.

Время бытия и небытия неразделимы в сознании героя. В подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию» мы находим запись Достоевского: «Что такое время? Время не существует; время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию» (VII, 161). Аналогичная мысль проводится в романах Фолкнера. «Однажды его не было. Потом он был. Потом его не стало», – говорится в романе «Авессалом, Авессалом!» об убийстве Чарльза. Понимание времени выражается триединой формулой: «не было-есть-было». Время невозможно рассматривать вне его текучести.

У Фолкнера диалектика времени основана на нерасторжимой связи прошлого и настоящего, постоянном воздействии прошлого на настоящее и будущее. Человек – воплощение своего прошлого, он рождается из него и определяется им. «Человек не существует сам по себе, он – порождение собственного прошлого. Прошлое фактически не существует как некое “было”, оно перешло в “есть”. Прошлое – в каждом мужчине, в каждой женщине, в каждом моменте. Все предки человека, все его окружение присутствуют в нем в каждый отдельный момент. И потому человек, характер в повествовании в любой момент действия является собой все то, что сделало

его именно таким» (297). Ту же идею встречаем мы в романе «Город»: «была» остается навеки, навсегда, – говорит Гэвин Стивенс в связи со смертью Юлы Сноупс.

Это не означает, как может показаться с первого взгляда, отрицания активного начала в человеке. Фолкнер пытается объяснить, что человек существует не сам по себе, а возникает из своего прошлого, исторически обусловлен им.

Фолкнеровское понимание времени противостоит модернистской концепции неизменного времени, столь определенно выраженной в романах Генри Миллера: «Каждый наш шаг – это последний шаг, с которым умирает целый мир и мы вместе с ним. Наше пребывание на земле никогда не кончается, как не кончается никогда прошлое, будущее никогда не начинается, настоящее никогда не завершается. Мир неизменного “никогда”, который мы держим в своих руках, но который остается чуждым для нас»<sup>8</sup>.

При некоторых общих выражениях («прошлое никогда не кончается») понимание времени у Генри Миллера и Фолкнера столь же несходже, как и их творческие методы. Гуманизм, историчность мышления Фолкнера и безнадежный агностицизм, антигуманизм мэтра модернизма.

Сопоставляя первую и вторую главы романа, видим, как по-разному одни и те же события предстают в интерпретации Бенджи и Квентина. Во время свадьбы Кэдди, как уже говорилось, пьяный Бенджи воспринимает мир в двойном искажении – от своего идиотизма и от вина, которым напоил его негритенок Ти-Пи: «– Тихо ты, – говорит Ти-Пи и хочет не смеяться. – Они же услышат. Вставай, Бенджи. Подымайся на ноги скорей. – Барахтается и смеется, а я хочу подняться. Ступеньки из погреба кверху идут, на них луна. Ти-Пи упал в ступеньки, в лунный свет, я набежал на забор, а Ти-Пи бежит за мной и: “Тихо, тихо”. Упал в цветы, смеется, я на ящик набежал. Хочу залезть, но ящик отпрыгнул, ударил меня по затылку, и горло у меня сказало: “Э-э”. Опять сказало, и я лежу тихо, но в горле не перестает, и я заплакал».

В восприятии Бенджи оживают вещи («ящик отпрыгнул»), и не только теряется взаимосвязь между ним и внешним миром, но и исчезает понимание того, что происходит с ним самим («горло не перестает»). Во второй части романа тот же эпизод предстает в

---

<sup>8</sup> Henry Miller on Writing / selected by Th.H. Moore. N.Y.: New Directions Paperbooks, 1964. P. 89–90.

воспоминании Квентина в видимой хаотичности, однако совершенно иного плана, чем у Бенджи. Квентин, казалось бы, полон ощущения своей связи с внешним миром, с Кэдди, бегущей на встречу ревущему Бенджи, однако взаимосвязь эта предстает у него специфически болезненно. Он не столько воспринимает реальные события, сколько свое собственное представление о них, придающее реальному лишь характер знаков, символов действительного: «Я услыхать едва успел, а она уже бегом. Не разбрал еще толком, откуда рев, а в зеркале она уже побежала. Опрометью, перекинув через руку шлейф и облаком летя из зеркала, фата струится светлым переливом, дробно и ломко стучат каблучки, другой рукой придерживает платье на плече – бегом из зеркала, из аромата роз на глас, над Эдемом прозвучавший».

В одном уже этом отрывке в ходе мыслей Квентина («бегом из зеркала, из аромата роз на глас») отразилось дереализованное мышление Квентина, изменяющее действительность, произвольно останавливающее или вдруг убыстряющее течение времени.

Наиболее сложное для читательского восприятия в романе «Шум и ярость» – это предельная простота изложения, «прямое видение» (без обычных авторских пояснений, вводящих в курс событий) в сочетании с прихотливой на первый взгляд повторяемостью отдельных моментов, вкрапленных в самые, казалось бы, неожиданные места. Однако вся эта кажущаяся хаотичность романа подчинена на самом деле строгой художественной архитектонике.

Повествование строится по неким спиралям, когда читатель переходит от первого ряда познания событий и лиц, совершенно ему незнакомых, ко второму ряду явлений, уже в какой-то мере ему известных. Писатель, таким образом, заставляет читателя проделывать нелегкую работу, чтобы выяснить, «кто есть кто» в окруже Йокнапатофа. Проделав такое путешествие по одной и той же романической территории четыре раза, читатель наконец начинает воспринимать всю эту многослойную и разновременную ситуацию в семействе Компсонов как нечто очень близкое и понятное.

Конечно, повторное чтение еще не означает, что все прояснилось или, как говорил Фолкнер, все стало на свои «назначенные места». Двуплановость, двузначность постоянно возникают в романе «Шум и ярость». Начать с того, что у матери и дочери одно имя, одно имя у отца и сына – Джейсон, дочь Кэдди носит имя ее брата Квентина, а Бенджи раньше назывался так же, как его дядя, – Мори. И это далеко не все в отношении имен. Через несколько лет Фолкнер опубликовал рассказ «Когда наступает ночь», в котором

повествуется о негритянке Нэнси, в страхе ожидающей, что муж придет убить ее за измену. Критики, привыкшие встречать тех же действующих лиц в романах и рассказах Фолкнера, вскоре решили, что это та самая Нэнси, которая упоминается в первой части «Шума и ярости» и кости которой лежали во рву, а сарычи прилетали клевать их.

Малcolm Каули в предисловии к однотомнику избранных произведений Фолкнера писал в 1946 г.: «В романе иногда досказывается рассказ: из случайного замечания в “Шуме и ярости” становится ясно, что муж все-таки убил негритянку, которая с таким ужасом ждала смерти в “Когда наступает ночь”, а тело бросил в канаву на растерзание хищникам»<sup>9</sup>. Однако речь в романе шла не о негритянке Нэнси (несмотря на все ужасы расовой дискриминации на Юге США, трупы убитых негров в мирное время не гнили в канавах и хищники не растигивали их кости), а о лошади или корове по кличке Нэнси. Русский переводчик романа, желая, видимо, прояснить текст, даже добавил в переводе слово «лошади», отсутствующее в оригинале: «Это собаки умирают, — сказала Кэдди. — Или лошади — как тогда, когда Нэнси упала в ров и Роскус ее пристрелил, и прилетели сарычи, раздели до костей... Ти-Пи лег во рву, и я сел, смотрю на кости, где сарычи клевали Нэнси и взлетали из рва тяжело и темно».

Четыре части романа, образующие художественный синтез, близки друг другу по жизненной ситуации, но оказываются весьма различны по способу подачи материала. Поэтому попытки дать единую, общую характеристику повествовательной манеры Фолкнера в этом романе, как правило, оказываются несостоятельными. В известной статье Жана Поля Сартра «Время в романе Фолкнера “Шум и ярость”» (1939) утверждается, что все герои Фолкнера обращены в прошлое и в этом их бессилие. Сартр сравнивает героев романа с пассажирами автомобиля, которые смотрят назад и видят лишь убегающий ландшафт: настояще, проносящееся мимо, затуманено и становится ясным лишь по мере того как уходит назад, в прошлое.

Метафора Сартра, вполне приемлемая в отношении первых двух частей романа, оказывается малопригодной при характеристике двух последних его частей. В отличие от страниц, посвященных Бенджи и Квентину, где действительно преобладает воспоминание о прошедших событиях (хотя уже в главе Квентина

<sup>9</sup> Каули М. Дом со многими окнами. С. 215–216.

настоящее играет существенную роль), третья и четвертая части строятся на событиях настоящего.

Да и первая часть, если вдуматься, не просто отражает прошлое, а пропускает его через призму настоящего, дает слияние настоящего с прошлым. Бенджи, как заметил Фолкнер в приложении к роману, помнил не луг, на котором играл в детстве, а утрату его. Огонь в камине, то есть живое настоящее, был для него лишь одной из ярких форм сна.

Присмотримся повнимательней, как воспринимают время четыре главных героя романа, определившие в конечном счете разделение его на четыре части. Бенджи, как уже говорилось, не осознает течения времени, настоящее и прошлое переплетаются в его сознании самым причудливым образом, хотя и в этом безумии есть своя система. Квентин, напротив, до того одержим идеей времени как застывшего прошлого, что стремится выскользнуть, убежать от него или остановить его беспрерывный ход. Джейсон старается поспеть за временем, но постоянно опаздывает: не успевает стать банковским служащим, не успевает поймать свою племянницу Квентину, убежавшую с любовником. По словам одного критика, он постоянно готовится жить, вместо того чтобы жить.

И только в четвертой части, где действие концентрируется вокруг старой служанки Дилси, время приобретает свои реальные, нормальные границы. В отличие от братьев Компсонов Дилси знает настоящее время, как она знает и настоящую жизнь: когда кабинетные часы бьют пять, она исправляет их ошибку и говорит, что на самом деле восемь часов. Она знает жизнь не такой, какой она представляется Квентину или какой хочет ее видеть Джейсон. Ей, человеку из народа, известна – единственной в романе – подлинная жизнь.

Знаменательно, что положительное начало воплощено в романе в старой негритянской женщине, познавшей тяготы жизни. Среди наиболее трагических образов своих книг Фолкнер называет Дилси, которая «видела начало и видит конец» семейства Компсонов. Писатель не без основания считает ее трагическим персонажем, ибо она принадлежит к «хорошим людям», что в условиях Америки равнозначно понятию трагического героя. На протяжении всей жизни Дилси несла на своих плечах заботы семьи Компсонов не ради надежды на какое-либо вознаграждение, а потому что была честным и порядочным человеком.

Один из американских исследователей творчества Фолкнера выразил впечатление, оставляемое образом Дилси, «храброй, му-

жественной, щедрой, доброй и честной» (223), как назвал ее сам писатель, в виде своеобразной притчи. «Однажды я поздно лег спать, весь день читая книги о Фолкнере. И мне приснился кошмар, будто меня приговорили за что-то к смертной казни. Когда я обратился с просьбой о помиловании, мне был предоставлен единственный шанс. Явилось пять каких-то зловещих фигур – знаменитые американские критики. Если я смогу заявить о творчестве Фолкнера что-либо такое, что все пятеро согласятся со мной, моя жизнь будет спасена. Но если кто-либо из них станет оспаривать мои слова, я буду немедленно повешен. К счастью, я избежал этого испытания, проснувшись в холодном поту... Если бы кошмар повторился, – заключает Кэлвин Браун, – теперь у меня готов ответ. Я уверен, сказал бы, что Дилси – образ прекрасного человека, и меня тут же бы освободили»<sup>10</sup>.

Дилси не только знает реальную жизнь, но и людей видит такими, какие они на самом деле. Она и создана как будто прямо для того, чтобы опровергнуть высказывания тех критиков, которые утверждают, что время и действительность не имеют у Фолкнера объективного значения, а являются лишь субъективно-интуитивными функциями мировосприятия героев. В то время как английские писатели-модернисты Джойс, Вирджиния Вулф или Дороти Ричардсон воспроизводят неподдающийся какому-либо контролю или объяснению процесс мышления героя, понять который возможно лишь исходя из него самого, Фолкнер исходит из романического действия, по-разному преломленного в сознании героев. Первичность реального мира всегда несомненна для писателя – будь то Бенджи, Квентин или другие «отрешенные», казалось бы, от жизни герои, не говоря уж о таких земных фигурах, как Дилси, Лина Гроув в романе «Свет в августе», Рэтлиф в трилогии о Сноупсах.

Дилси – высший образец человечности у Фолкнера. Такова она не только в раннем романе йокнапатофского цикла, но и на протяжении всего творчества писателя – и когда он создавал трилогию о Сноупсах, и когда говорил свою речь при получении Нобелевской премии. Ведь именно о Дилси и ее детях сказал позднее Фолкнер слова, ставшие средоточием этой речи: «Они выстояли».

---

<sup>10</sup> Brown C.S. Dilsey: From Faulkner to Homer // William Faulkner: Prevailing Verities and World Literature. Proceedings of the 6th Comparative Literature Symposium / ed. by W.T. Zyla, W.M. Aycock. Lubbock: Texas Technological University, 1973. P. 57–58.

В романе «Шум и ярость» он впервые показал, кто погиб и кто выстоял.

Поскольку первые три главы этого романа представляют собой рассказы-монологи трех братьев Компсонов, мы не находим в них развернутых портретов рассказчиков. Лишь в последней главе перед нами предстает портрет Бенджи, как бы поданный глазами Дилси. И тогда читатель, уже давно воссоздавший для себя образ Бенджи по каким-то неуловимым признакам и приметам, а более всего силой и волей своей фантазии, вдруг оказывается перед новым для него человеком, который и входит-то в кухню Дилси как совершенно новое и незнакомое лицо. «По лестнице спускался кто-то. Шаги прошли столовую, дверь отворилась, и явился Ластер, а за ним – мужчина, крупное тело которого казалось странно развинченным, рыхлым, расклешенным. Кожа его была землиста, безволоса; одутловатый, он ступал, косолапо шаркая подошвами на манер ученого медведя. Белесые тонкие волосы гладко, челочкой, зачесаны на лоб, как на старинных детских фотографиях. Глаза чистые, нежно-vasильковые; толстые губы обвисли слюняво».

Если первая часть романа выражает распад личности в сфере семьи, то вторая часть отражает уже неприятие условий жизни американского общества. Неспособность Квентина жить среди таких людей приводит его к самоубийству. Этим объясняется и основная проблематика второй части: разлом внутреннего мира героя, живущего в противоборстве, в раздвоении между мучительными воспоминаниями о прошлом – единственной реальности Квентина – и иллюзорными событиями настоящего, которое является ему как во сне: разговор с часовщиком и с Дьяконом, встреча с ребятами на реке и приключение с девочкой-итальянкой. Для Квентина все решено с самого начала, поэтому уже на первых страницах главы возникает, как бы мимоходом, мысль о том, что в день Страшного суда от Квентина на дне реки останется только утюг, положенный им для тяжести в карман, «и один только утюг всплынет».

В написанном семь лет спустя романе «Авессалом, Авессалом!» Квентин появляется вновь. Теперь он, по словам писателя, исполнен «ненависти к отрицательным сторонам своей страны, которую он любит»<sup>11</sup>. Однако неприятие действительности Квентином было заложено в «Шуме и ярости», хотя речь не шла еще о ненависти к окружающим его порядкам. Напротив, Квентин

---

<sup>11</sup> Faulkner in the University. P. 71.

довольно легко примирился с несправедливым обвинением, приведшим его на скамью подсудимых, и не пытался протестовать против напраслины, возвведенной на него в суде.

Говоря о соотношении Джейсона, воплощающего новый Юг, и Квентина, живущего и мыслящего по-старому, Фолкнер отмечает, что на Юге немало Джейсонов, добившихся успеха, и не меньше Квентинов, которые слишком впечатлительны и хрупки, чтобы выносить действительность. Боль Квентина отзывалась в наше время. Троє гарвардских почитателей романа «Шум и ярость», для которых самоубийство Квентина 2 июня 1910 г. обрело контуры реальности, установили в Бостоне на мосту, с которого прыгнул он в реку, мемориальную доску.

Модернистская литература могла бы создать нечто близкое образам Бенджи и Квентина, но Дилси и Джейсон – такое было под силу лишь писателю-реалисту. Джейсон – обычный человек «деловой Америки», знающий цену деньгам («они того, кто их умеет поймать и удержать»), не бросающий их на ветер и страдающий от того, что ему приходится кормить «полную кухню черномазых», все «наше сбогище инвалидов, кретинов и ниггеров». Кэдди говорит, что у Джейсона «нет капли теплой крови», а старая Дилси высказывает еще определенное: «Холодный вы человек, Джейсон, если вы человек вообще... Пускай я черная, но, славу Богу, сердцем я теплее вашего».

До того убедительно раскрыт Джейсон «изнутри» с его постоянной и мучительной головной болью, глажущей заботой о доме и семье («единственный из них всех, обладающий здравым практическим умом», – говорит о нем миссис Компсон), что одна из исследовательниц американской литературы (Линда Вагнер) усмотрела в нем не только образ человека чести и слова, но даже своего рода «самоотверженный героизм». А ведь нет в романе образа более страшного и отталкивающего в своей жадности, жестокости и цепкости, чем Джейсон. Знаменательно, что перед нами не только личные качества героя, но опознавательные приметы всего класса, представителем которого выступает Джейсон, один из столпов и созидателей американского «благоденствия». Сделано это столь мастерски и многопланово, что при желании может быть истолковано и как прославление «честного Яго» современности.

И действительно, Джейсон – человек *своих* принципов и потому совершенно искренне говорит: «У меня тоже есть совесть». Ведь еще Белинский заметил, что только настоящий человек может видеть свои недостатки, а негодяй («пошлый человек») в

терминологии Белинского) выдает их за достоинства: «Порядочный человек не тем отличается от пошлого, чтобы он был вовсе чужд всякой пошлости, а тем, что видит и знает, что в нем есть пошлого, тогда как пошлый человек и не подозревает этого в отношении к себе; напротив, ему-то и кажется больше всех, что он истинное совершенство»<sup>12</sup>.

Однажды в беседах со студентами Фолкнер прямо назвал Джейсона «бесчеловечным». В романе же перед нами образ, во многом близкий Флему Сноупсу: «их общий хозяин – дьявол», говорит писатель в «Особняке», сопоставляя эти два наиболее зловещих типа современных американских хищников.

Фолкнер любил повторять, что в «Шуме и ярости» четыре раза пытался рассказать историю, которая взволновала его, и каждый раз терпел неудачу: «Я вкладывал в работу столько душевной муки, что не мог отказаться ни от одной из частей – подобно матери четырех ужасных детей, без которых, может, ей жилось бы лучше, исчезни они волей судьбы, но она никогда ни одного не бросит. Вот почему я с особой нежностью отношусь к этой книге: в работе над ней я потерпел поражение четырежды» (191–192).

\* \* \*

Повествовательная манера «Шума и ярости» получила развитие в романе «Когда я умирала», написанном вслед за выходом в свет «Шума и ярости». Вместо трех братьев Компсонов здесь выступают уже пятнадцать рассказчиков, пятнадцать точек зрения, голосов, откликающихся на события, связанные со смертью Эдди Бандрен.

Если бы повествование романа «Когда я умирала» велось обычным путем от лица автора или одного рассказчика, книга, увеличившись в объеме, проиграла бы в художественной выразительности, которую придают ей постоянно меняющиеся точки зрения каждого из участников или наблюдателей событий. И хотя читателю поначалу непривычно перескакивать с одного «потока сознания» на другой, вскоре он начинает, сначала осторожно, затем все увереннее, входить в мир фолкнеровских героев. И снова мы встречаемся с уже известным приемом, впервые примененным писателем в «Шуме и ярости»: мы слышим разговоры, которые мало что значат для нас; мы еще не знаем героев и не понимаем всей важности того, о чем они говорят; мы даже не осознаем, что в

---

<sup>12</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 245.

их жизни происходят крутые перемены... Все это становится нам понятно гораздо позже, как было бы и на самом деле, если бы мы вдруг перенеслись из нашего дома в незнакомый округ Йокнапатофу в далеком штате Миссисипи и услышали, о чем говорят в доме фермера Армстрида, в семействе Компсонов или во дворе Бандренов, где Кэш строгает гроб для умирающей матери.

Роман «Когда я умирала» (название взято из английского перевода XI песни «Одиссеи», где так говорит тень Агамемнона) повествует о том, как фермер Энс Бандрен и его пятеро детей везут за двадцать миль в город тело его умершей жены Эдди, чтобы выполнить последнюю волю покойной: похоронить ее рядом с родственниками. Каждый член семьи Бандренов имеет свои причины стремиться в город. Отец хочет купить там вставную челюсть, дочь Дьюи Делл – сделать аборт, у сыновей Кэша, Дарла и Джоэлла тоже есть свои интересы в городе или возражения против поездки. Даже маленький Вардаман имеет веские основания попасть в Джейфферсон, где ему обещали купить красивую игрушку.

События романа происходят в течение десяти июльских дней, и труп в гробу начинает испускать тлетворный запах прежде, чем семейство Бандренов добирается до города. Но ничто – ни разлагающееся тело, ни происходящие в дороге катастрофы – не может поколебать их решимости довести начатое дело до конца. Фантастическая несообразность происходящего и стремление героев во что бы то ни стало везти труп скончавшейся в июльскую жару за много миль в город как будто нарочно доведены до полной бессмыслицы. И в то же время писатель мог с уверенностью говорить, что он взял самую обычную ситуацию – два самых больших бедствия, которые встречаются в жизни – наводнение и пожар, – и заставил обыденных героев, фермеров, испытать их.

С библейских времен человек страшился огня и потопа, огонь и вода были тягчайшими испытаниями, ниспосланными человеку, испытаниями на мужество и терпение, на стойкость и человечность. И снова Фолкнер поверяет человеческое достоинство теми же первозданными силами огня и воды, хотя проявляющимися по-новому, по-современному. Не случайно через несколько лет он вернулся к той же теме в романе «Дикие пальмы».

«Когда я умирала» – повествование о самых бедных, обездоленных фермерах, литературных предшественниках стейнбековской семьи Джоудов, отправившихся в дорогу бедствий по Америке. Фолкнер писал свой роман за десять лет до появления «Гроздьев гнева» Стейнбека, когда многие социально-экономические причины

разорения американских фермеров, наступившего после кризиса 1929 г., лишь только угадывались. Если в романе «Свет в августе» писатель предугадал социальный тип фашиста, то в романе о Бандренах он первым наметил большую социальную тему современной американской литературы, столь обнаженно представшую затем в «Гроздьях гнева».

Фолкнеровский роман многогранен по напряженности чувств героев, звучанию их тревожных голосов, ведущих повествование. Фолкнера волнуют не столько сами катастрофы, в которые попадают персонажи, сколько переживания, восприятие ими того «ужаса существования», что обрушивается на них в виде наводнения, пожара, болезни, смерти.

Роман Фолкнера лишен многих конкретных примет бедствий американских фермеров, известных нам по литературе 1930-х годов, – хотя он был начат буквально на другой день после того, как 24 октября 1929 г. началась беспримерная в истории США биржевая паника. Однако с книгой Стейнбека «Гроздья гнева», появившейся десятилетие спустя, его сближает глубокое чувство сострадания к людям труда, даже когда они теряют человеческий облик.

Фолкнер провел семейство Бандренов через катастрофы – воду и огонь – и показал мужество людей. Однако зло, говорит писатель, не в этих стихийных бедствиях, а в том устройстве жизни, что заставляет людей проделывать всю ту бессмыслицу, которую они совершают с трупом Эдди. На вопрос, кто отрицательный персонаж в романе «Когда я умирала», Фолкнер отвечал: «Если и есть тут отрицательный герой, так это условность, из-за которой у них не остается никакого выбора, – и приходится сквозь огонь и воду тащить тело за двадцать миль только для того, чтобы исполнить ее последнее желание, которое для нее самой уже не означало ничего» (304).

Едва ли справедливо говорить лишь о различных «потоках сознания» в романе «Когда я умирала». Почти каждая глава, хотя рассказ в ней и ведется от имени определенного героя, содержит диалоги, которые припоминаются или синхронно фиксируются рассказчиком. Повествование внутри главы носит характер обычного рассказа от первого лица, диалогическая форма нередко преобладает над монологической. В отличие от «потока сознания» Джойса и Вирджинии Вулф главы-монологи романа Фолкнера не разрушают реалистической манеры письма, а лишь придают ей вечно меняющийся, протеистический характер.

У Фолкнера не бывает однозначных художественных решений или прочтений образа. Его творческий поиск сопряжен с изображением противоположных начал в человеке и обществе, постоянных столкновений противоборствующих тенденций, в которых с наибольшей остротой проявляется сущность человека. У фолкнеровских героев редко проступают гармоническое спокойствие и просветленная ясность, хотя и такие, толстовские образы встречаются в его романах: Дилси, Лина Гроув и другие.

Психологизм в романе «Когда я умирала» проявляется в повествованиях самих рассказчиков. Все главы написаны от первого лица, кроме одной. Это последняя глава Дарла, в которой он говорит о себе в третьем лице, ибо здесь помешавшегося Дарла везут в психиатрическую лечебницу, и он вспоминает все остраненно, как нечто происходящее с кем-то по имени Дарл.

Среди пятидесяти девяти глав книги лишь одна написана от лица Эдди Бандрен, смерть и похороны которой составляют сюжет романа. Правда, есть еще фраза, написанная от ее имени, – это заглавие романа, где выражен взгляд на все происходящее в целом, подведены итоги тому, что в главе «Эдди» передано словами: «Я знаю, что жизнь ужасна».

Предсмертное видение или воспоминание нередко становится предметом художественного изображения. В американской литературе в этой связи обычно называют «Случай на мосту через Севиний Ручей» (1890) Амброза Бирса. Роман «Когда я умирала» примыкает к той же традиции. Однако в нем отсутствует чувство бессмыслицы человеческого бытия, состоящего из повторяющихся циклов несчастий и страданий, как в романе ирландского писателя Сэмюэла Беккета «Малон умирает» (1951). Книга Фолкнера воплощает тот высокий гуманизм, когда человек остается человеком несмотря ни на что и способен выстоять, хотя кажется, что уже нет спасения, нет исхода «ужасу человеческого существования» и вот сейчас рухнет светлый храм разума и над всем воцарится хаос первозданного иррационализма, безнадежности и обреченности жалкого существа по имени человек, осужденного на страдания в этом жестоком и равнодушном мире.

После замужества у Эдди не было впереди ничего, кроме тусклой и безотрадной жизни, пока она вдруг не поняла, что в материнстве заключено нечто хотя и не освобождающее от рабства жизни, но все же облегчающее его. Как будто появилось оправдание всем страданиям, всем мукам, через которые должны пройти люди. Кэш был ее первенцем, и она сказала себе: «Ради этого беззащит-

ного существа я все выдержу» (306). Так самый мрачный роман Фолкнера, мрачный не по мироощущению автора, а по материалу, той тяжелой жизни беднейших фермеров Юга, которая определяет общую тональность книги, – становится гуманистическим утверждением жизни и человека, его воли выстоять там, где нельзя победить.

Ощущив ужас жизни, Эдди приходит к мысли, что слова людей не могут передать подлинную сущность явления и выступают лишь как условные обозначения, символы того, что на самом деле переживает человек. Поначалу может показаться, что подобная философская идея едва ли доступна забитой нуждой Эдди, но писатель не боится показать, что простым людям вполне доступны самые глубокие и тонкие психологические проблемы, хотя в отличие от людей ученых они не знают, что «говорят прозой», размышляют над вопросами современной философии. «Когда Кэш родился, я уже знала, что “материнство” было изобретено кем-то, кому было необходимо это слово, потому что тем, у кого есть дети, безразлично, существует ли такое слово или нет. Я знаю, что “страх” был придуман теми, кто никогда его не испытывал; “гордость” – теми, у кого ее никогда не было. Я знала, что такова жизнь, что так оно и получилось, что мы должны общаться друг с другом посредством слов, подобно паукам, свисающим с балки на выпущенной изо рта паутинке, которая раскручивается и вертится, но никогда не касается другой».

Когда соседка Кора Талл сказала Эдди, что та плохая мать, Эдди подумала, что слова быстро и легко выстраиваются в тонкую линию и что дела с ужасающей быстротой обволакивают их, а через некоторое время слова и дела расходятся между собою так далеко, что человек уже не в состоянии совместить их; и что грех, и любовь, и страх всего лишь звуки, которые люди, никогда не грешившие, не любившие, не боявшиеся, придумали для обозначения того, чего они никогда не испытывали и не смогут испытать.

Наступившая вскоре после рождения детей отчужденность между Эдди и Энсом выражается ею в понятиях жизни и смерти: «Потом он <Энс> умер. Он и не знал, что мертв. Бывало, я лежу рядом с ним в темноте, слыша, как темная земля вещает о Божьей любви, красоте и грехе, слыша темное безмолвие, в котором слова – это дела, а другие слова не стали делами, остались проблемами людских недостатков, нисходящими подобно крикам гусей из далекого мрака ужасных ночей...» Здесь Эдди снова рассуждает на

свою любимую тему, что слова не сближают людей, а лишь отъединяют их, и мечтает о том времени, когда люди поймут друг друга.

Как и в других романах, Фолкнер обычно дает несколько точек зрения на одно и то же событие. Дарл рассказывает, как гроб с телом матери поставили под яблоню, где лунный свет, падавший сквозь листву, покрывал крышку гроба причудливыми пятнами, а внутри время от времени слышался слабый журчащий шепот, подобный таинственному бормотанью и бульканью. «Я подвел Вардамана послушать. Когда мы подошли, с гроба спрыгнул кот и исчез в темноте, сверкнув серебром когтей и глаз».

А вот как тот же эпизод рассказывает Вардаман, мышление которого всегда конкретно и предметно: «Она под яблоней, и я с Дарлом иду через лунный свет, а кот спрыгивает и убегает, и мы слышим ее внутри. “Слышишь? – говорит Дарл. – Прижми ухо покрепче”. Я прикладываю ухо и слышу ее. Только не понимаю, что она говорит. “Что она говорит, Дарл? – спрашиваю я. – С кем она разговаривает?”»

Один из американских исследователей на основании подобных сцен в «Шуме и ярости» и в «Когда я умирала» заключает, что здесь писатель приходит «к чистому антиреализму, давая графическое изображение галлюцинаций или примитивных точек зрения бедноты и умственно отсталых слоев населения»<sup>13</sup>.

Однако само по себе изображение «идиотизма деревенской жизни» не может определять реализма или антиреализма, натурализма или модернизма. Художественный метод складывается, как всегда, из многих сторон, важнейшей из которых становится отношение к человеку, изображение и понимание человека. Что же касается различных трактовок романа, то большое произведение искусства всегда допускает различные прочтения, и эта книга Фолкнера, больше чем какое-либо другое его создание, вызвала самые разнородные оценки как в американской, так и в иностранной критике.

Прежде чем обратиться к отдельным персонажам романа, отметим, что внутренняя связь в системе образов ощущается здесь, пожалуй, больше, чем в каком-либо ином из романов Фолкнера. О каждом из членов семьи Бандренов мы узнаем главным образом со слов их самих и, таким образом, они совершенно лишены объективного, стороннего взгляда автора или рассказчика. Это придает особую значимость образу и характеру каждого из тех, кто полу-

---

<sup>13</sup> Littlejohn D. The Anti-Realists // Daedalus. 1963, Spring. Vol. 92, N 2. P. 259.

чает слово. События романа существуют для читателя лишь в той мере, в какой они были восприняты и оценены кем-либо из персонажей.

Отсутствие единого рассказчика вовсе не означает, однако, отсутствия организующего начала в книге. При всем своеобразии ее героев есть нечто общее, фолкнеровское, связующее воедино отдельные главы. Это живая фолкнеровская мысль, облеченнная в неповторимую форму, стиль повествования и то общее ощущение причастности к необычным событиям, которое выносит читатель после того, как перевернута последняя страница. Впечатление, произведенное на нас книгой, – это в конечном счете главное, что имеет значение. И здесь не может быть двух точек зрения – сила художественного воздействия романа чрезвычайно велика.

Посмотрим же теперь, за счет чего это достигается, как соотносятся между собой образы книги.

Дарл – единственный из Бандренов, кто против поездки в город. Это наиболее общительный, «разговорчивый» персонаж романа (почти треть всех монологов принадлежит ему). Его речь не только ясна, членораздельна (чего нельзя сказать о других Бандренах), но даже проникнута особой поэтичностью мировосприятия. Как человек, склонный к острому видению действительности, Дарл догадывается о беременности сестры и причине ее стремления попасть в город. И она знает, что он отличается от других братьев не только душевным расстройством, но и большой проницательностью. Она инстинктивно сознает, что брат исполнен к ней сочувствия и понимания, что если он узнает о ее беременности, это не будет для него потрясением, как для Джузела, который тут же немедленно отправится убивать кого-нибудь.

Дарлу принадлежит роль рассказчика о главных происшествиях за время шестидневного пути в город. Если Вернон Талл говорил о переправе через реку с практическим здравомыслием фермера, то рассказ Дарла о том же выполнен внутренней поэтичности. «Я почувствовал, как течение подхватило нас, и понял, что мы попали в стремнину; теперь только струящаяся по бокам вода говорила о том, что мы движемся. То, что недавно было гладкой поверхностью, теперь представляло собой вздымающиеся и ниспадающие холмы и долы, толпящиеся вокруг, дразнящие нас ленивыми прикосновениями того огромного, что колыхалось внизу под нами. Кэш оглянулся на меня, и я понял, что мы пропали. Но я еще не знал, зачем здесь веревка, пока не увидел бревно.

Оно поднялось из воды и на мгновение встало над бушующим опустошением подобно Христу».

Не менее красочно описание пожара, тоже вложенное в уста Дарла. Выведя корову, забившуюся в угол сарая и не переставшую при этом быстро жевать свою жвачку, Джузэл вновь устремляется в объятый пламенем сарай, где стоит гроб матери. Хозяин сарая пытается удержать его. Полубнаженные, они сцепились в схватке, точно «две фигуры на греческом фризе, отрещенные от всего окружающего ослепительным светом пламени». Дарл, поджегший сарай, чтобы таким образом кремировать разлагающийся труп и положить конец ужасному путешествию, наблюдает, как Джузэл вытаскивает гроб из горящего сарая. Осыпаемый дождем искр гроб опрокинулся вперед, обнаруживая за собой Джузэла, окруженного тонким ореолом огня от брызнувших во все стороны искр. Не останавливаясь, Джузэл поднял конец гроба, который на мгновение застыл и вдруг рухнул вперед через занавес из искр и огня. На этот раз Джузэл, припав к гробу, оседлал его, вылетел верхом на нем из сарая и врезался в землю. И тогда Мэк, сын хозяина сарая, почувствав запах паленного мяса, начал сбивать огонь с малиновых дыр, распускающихся подобно цветам на рубашке Джузэла.

Динамика этой сцены, фантастической в своей гротескности, характерна для всего действия романа – стремительного, несмотря на кажущуюся замедленность событий. Мы как бы становимся свидетелями киноэффекта, когда замедленная съемка событий дает при просмотре впечатление энергичной ускоренности движения.

Дьюи Делл смотрит на путешествие в город трезвым и практичным взглядом молодой женщины, которая знает, что ей надо освободиться от ребенка. Это постоянно терзающее ее беспокойство выражено в словах о том, что она чувствует себя «буйным семенем в горячей и слепой земле». Поездка в Джейфферсон дает ей надежду разрешить главный для нее вопрос, ибо она не в силах что-либо сделать дома. Она боится спросить знакомого доктора Пибоди и вместо этого обращается к двум чужим аптекарям – один из них с негодованием отворачивается от нее, не желая рисковать своей безупречной репутацией, а другой, менее щепетильный, под видом абORTA насилиует ее.

Обе главы, написанные от лица аптекарей, проникнуты тем саркастическим юмором, с которым горожанин относится к фермеру, простой деревенщине. Ведь ее легко выставить в смешном свете! Макгаэн, обманувший в аптеке Дьюи Делл, заранее предвкушает, как станет рассказывать о своей проделке. Его диалог

с Джоди, работающим вместе с ним в аптеке, носит юмористический характер, основанный на неспособности девушки объяснить, что ей надо в аптеке, и беспокойстве Джоди по поводу того, что затевает Макгаузен. Эта глава и последующая, в которой те же события рассказывают Вардаманом, составляют вставную новеллу, сходную с такими новеллами писателя, как «Дядя Вилли», «Вот будет здорово».

Герои Фолкнера нередко переходят из романа в роман или рассказ. Иногда же писатель изображает другое лицо, которое как бы продолжает жизнь героя предшествующего произведения. Так получилось с Дьюи Делл, которая не сумела сделать аборт. И вот перед нами в изданном через два года романе «Свет в августе» появляется Лина Гроув, судьба которой как бы стала продолжением судьбы и жизни Дьюи Делл. Но теперь героиня одержима идеей найти сбежавшего отца ребенка.

Кэш говорит, что между Дьюи Делл и Дарлом есть нечто известное только им двоим. Хотя она и понимает, что Дарл единственный, кто может симпатизировать ей в беде, она тем не менее охотно пользуется случаем устраниТЬ его. Именно сознание, что брат проник в ее тайну, заставляет Дьюи Делл первой броситься помогать вязать Дарла, когда за ним приходят из психиатрической лечебницы.

Импульсивный Джузэл готов убить брата-поджигателя. Когда его оттащили, Дарл сел на землю и начал истерически смеяться. Он сидел и смеялся, глядя на своих озверелых родичей. «Черт меня подери, если я видел тут что-нибудь смешное, – рассказывает об этой сцене Кэш. – Я не уверен, что кому-либо дано право решать, кто сошел с ума, а кто нет. В каждом из нас живет человек, который в прошлом совершил здравые поступки и такие, которые говорили о его временном умопомешательстве, человек, наблюдающий разумные и безрассудные деяния свои с равным ужасом и удивлением».

Кэш – не лишенный комичности образ романа. Книга начинается с того, как он под окном комнаты, где умирает мать, строгает для нее гроб. Его брат Джузэл, самый любимый из детей Эдди (рожденный не от Энса, а от любовника Уитфилда), в своей единственной в романе главе-монологе страстно негодует на Кэша, изготавливающего гроб при живой еще матери. Кэш остается странной полугротесковой фигурой, когда лежит со сломанной ногой на берегу разлившейся реки рядом со своим спасенным из воды плотницким инструментом, а отец приговаривает: «Можно почесть за счастье, что это та же нога, которую он сломал, когда с

церкви падал». Впечатление фантастической гротескности усиливается, когда вся семья под руководством Энса засыпает сломанную ногу Кэша песком и цементом, чтобы таким образом наложить гипс.

Кэш завершает роман своим прямодушным рассказом о том, как отец после похорон Эдди тут же представил детям свою новую жену. Блеснув только что приобретенными зубами, он с гордостью выговорил: «А это миссис Бандрен».

Неожиданность финальной ситуации романа вызвала наивный вопрос студентов Виргинского университета, каким образом Энс вновь женился на женщине, носящей фамилию Бандрен. Писателю, всегда рассчитывавшему на догадливость читателя, на постоянную работу читательского интеллекта при чтении книги, пришлось пояснить, что новая жена Энса не была, конечно, миссис Бандрен до замужества. Просто он услышал в одном доме граммофон, и как только похоронил первую жену, сейчас же получил разрешение на брак, вернулся и женился на той с граммофоном, после чего ее фамилия стала Бандрен. Так завершилась одиссея семейства Бандренов, о которой Энс говорит: «Мы сделали все, что могли».

Критика отмечала, что многими чертами своего характера Энс Бандрен похож на Флема Сноупса – та же холодная и расчетливая хватка, беспощадное знание, до какого предела другие могут терпеть и выносить его поведение. Если характерным жестом Флема было «жевать пустоту», то Энс постоянно потирает руки о колени. Он отбирает у дочери десять долларов, которые ее любовник дал ей на аборт. Когда Дьюи Делл в отчаянии восклицает: «Если возьмешь их, ты – вор!», у Энса уже готов демагогический ответ: «Моя дочь обвиняет меня в воровстве! Моя собственная дочь». Напомнив, что он кормил ее семнадцать лет, он патетически заявляет: «Моя дочь, дочь моей покойной жены называет меня вором – и где – над могилой своей матери».

Многие исследователи творчества Фолкнера считают Вардамана, младшего сына Бандренов, идиотом, похожим на Бенджи. Однако такое заключение означало бы известное упрощение сложного образного мира романа. Как ребенок, Вардаман одновременно переживает два поразивших его события: он поймал большую рыбу, идет показать ее матери, но узнает, что мать умерла. Эти два факта сливаются в его детском сознании в одно: «Моя мать – рыба». Он слишком мал, чтобы самому разобраться в происходящем вокруг него.

«Вардаман – ребенок, на него никто не обращает внимания. Многое удивляет, озадачивает его, и никто из взрослых не хочет остановиться на минуту и проявить по отношению к нему хоть какую-то нежность, заботу... Он – ребенок, пытающийся справиться с миром взрослых, который для него, так же как и для любого здравомыслящего человека, совершенно безумный мир. Люди тащат труп по дороге, претерпевая при этом неисчислимые бедствия, и это совершенно сбило его с толку» (303). Чтобы мать могла дышать, он просверливает в гробу дырки. Его попытка освободить мать из ящика-гроба бессмысленна, но это не безумие Дарла, поджигающего сарай, где стоит гроб, а логика мысли ребенка.

Все началось с той большой рыбы, которую он принес на руках в дом в день смерти матери. Он сбросил ее на землю, выдохнув и сплюнув через плечо как взрослый. Он принес показать ее матери. Но мать умирает, а рыба остается. Она лежит в пыли на дворе. Вардаман пытается поднять ее. Она выскальзывает из рук, измазав его липкой грязью, шлепается снова на землю с разинутым ртом и выпученными глазами. Вардаман ругается как взрослый, широко расставив ноги. И снова поднимает рыбу. Он идет вокруг дома, неся ее на обеих руках, как охапку дров, а голова и хвост рыбий свисают почти до земли, потому что она почти такого же размера, как он сам.

Предметно-реалистическая сила этого описания может показаться даже натуралистической, если не учитывать, что функционально сцена призвана передать сознание и действия ребенка, видящего мир иначе, чем взрослые. Когда начинается непонятное для него многодневное путешествие семьи с гробом матери, то Вардаман, соединив в своей памяти мать и рыбу, рассуждает на свой детский манер: «Моя мать – рыба. Дарл говорит, когда мы снова приедем к реке, я смогу увидеть ее, а Дьюи Делл сказала, что она в ящике. Как ей выбраться оттуда? Она сможет вылезти через дырки, которые я просверлил – и прямо в воду, я думаю. А когда мы снова приедем к реке, я ее увижу. Моя мать не в ящике. Моя мать не может так пахнуть. Моя мать – рыба».

Недифференцированное, конкретно-предметное детское мышление не может иначе воспринять тот кошмар, который творится в мире взрослых. Защитная реакция ребенка, дающего свою мифологическую интерпретацию непонятных для него событий, – одно из наиболее естественных явлений в противоестественном мире семейства Бандренов.

Изобразив невыносимые условия существования беднейших фермеров, писатель ощущал, что их жизнь до того страшна, что производит впечатление чего-то фантастического. Чтобы дать почувствовать реальность их бытия, он должен был ввести в роман героев обыденного мира, соединив условность ситуации с социальной конкретностью жизненных типов. Именно так объяснял Фолкнер появление в романе доктора Пибоди и комическую, даже гротескную процедуру подтягивания его, такого большого и грузного, с помощью веревки на верх холма, где расположен дом Бандренов. «О чём только думала ваша жена, решив заболеть на вершине этой проклятой горы?» – говорит втаскиваемый наверх доктор Пибоди.

Появление старого Пибоди в романе не случайно. Он становится единицей отсчета жизни и смерти, которая необходима писателю для того, чтобы роман оставался на почве реальных фактов. Ибо Фолкнера никогда не интересовали вымыселные ситуации, он никогда не согласился бы изображать плоды чистой фантазии, отрешенной от забот и мук повседневной жизни. Как бы безобразно и нелепо ни выглядели проявления жизни в окруже Йокнапатофа, писатель достигает достоверности изображаемого, вводя человека со стороны, который наблюдает героев романа. «И момент этот, – говорит Фолкнер, – доказательство того, что эти люди действительно существуют. До этого момента их странное поведение было как бы заключено в пустоте: еще немного – и можно было уже полностью потерять всякую веру в происходящее, а здесь появляется свидетель – сторонний наблюдатель» (305).

И действительно, как человек со стороны, Пибоди дает определение происходящего в романе: «Помнится, в молодости я считал, что смерть – это телесный феномен; теперь же я знаю, что это лишь то, что происходит в мозгу, в сознании тех, кто скорбит об умершем»<sup>14</sup>.

Таковы герои книги «Когда я умирала». Как же взаимодействуют они в романе? В калейдоскопе лиц и голосов, повествующих о десяти днях в жизни семейства Бандренов, нет строго закономерной смены одних героев другими, но постоянно ощущается связь, преемственность повествования, хотя сами рассказчики об этом, казалось бы, и не подозревают. Каждый из них, будь то

---

<sup>14</sup> Эта мысль получила развитие в романе «Авессалом, Авессалом!»: «Если смерть нечто большее, нежели короткое своеобразное эмоциональное состояние и скорбь оставшихся в живых, она должна быть коротким и столь же своеобразным состоянием умирающего».

кто-нибудь из семьи Бандренов или фермеры Сэмсон, Армстид, Талл и его жена Кора, священник Уитфилд, не успевший покаяться в своей связи с Эдди, два аптекаря, доктор Пибоди, – все они говорят не то, что им думается, а лишь относящееся к делу, к похоронам Эдди, к жизни ее семьи. Так видимая хаотичность подбора рассказчиков служит определенной задаче: чем больше различных точек зрения, самых несхожих и даже противоречащих друг другу, тем глубже и верней выражается главное в романе.

Этот закон творчества, который Фолкнер вывел для себя еще в «Шуме и ярости», продолжал привлекать к себе писателя всю жизнь. Почти все его романы представляют собой разработку такой манеры повествования. В этом отношении Фолкнер отличается от писателей прямого изображения действительности.

В критике противопоставлялись две формы художественности в реализме: изображение жизни в формах самой жизни и условно-метафорическое направление. Однако второе неизменно входит в изображение жизни в формах самой жизни, ибо условность является полноправной частью как жизни, так и искусства. Именно такую условность имел в виду К. Федин, когда говорил: «Если лишить искусство условности, оно потеряет свою сущность»<sup>15</sup>. Едва ли вообще правомерно противопоставление этих двух форм отображения действительности.

Многоголосие романа «Когда я умирала» – это наиболее последовательное претворение условного принципа независимых друг от друга и потому не знающих всего рассказчиков. Но писатель не остановился на этом. Дальнейшее развитие фолкнеровского романа показало, что система самостоятельных голосов не удовлетворила художника, и он продолжил поиск в области полифонического романа, создал более сложные структурные единства в романах «Свет в августе» и «Авессалом, Авессалом!» – наиболее зрелых и совершенных, наряду с трилогией о Сноупсах, книгах писателя.

Романы «Шум и ярость» и «Когда я умирала» стали в творческой биографии художника начальными разработками новой художественной структуры. Только освоив гамму многоголосия, Фолкнер смог создать полифонические симфонии своих позднейших романов. Художественная условность «Шума и ярости» и «Когда я умирала» явилась, таким образом, первым шагом на пути к фантастическому реализму, определившему место писателя в большой и сложной системе критического реализма XX столетия.

<sup>15</sup> Федин К. Собр. соч.: в 9 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 9. С. 635.

## ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Когда нью-йоркские издатели, уже выпустившие в свет два ранних романа Фолкнера («Солдатская награда» и «Москиты»), решительно отклонили пухлую рукопись «Флаги в пыли», молодой автор, которому не исполнилось еще и тридцати, ответил им с чувством юмора, не покидавшим его всю жизнь: «У меня полное брюхо сочинений, но поскольку вы, люди издательские, утверждаете, что книга, подобная той, что я послал вам, – это ерунда, то я не знаю, что и делать. Думаю, что теперь я продам свою пишущую машинку и пойду работать»<sup>1</sup>.

На самом деле это была лишь маска, к которой прибегал Фолкнер в трудных случаях жизни. Первая его реакция на отказ издательства была похожа, как он сам вспоминал позднее, на гнев и ярость родителя, которому сказали, что его ребенок вор, идиот и прокаженный.

Если бы издатели не захотели печатать лишь роман Фолкнера, это можно было бы объяснить их личными вкусами и коммерческими соображениями. Но Фолкнер посыпал свои рассказы в десятки ведущих американских журналов – «Америкен меркьюри», «Сэттерди ивнинг пост», «Скрайблер», «Харперс», «Кольерс», «Форум» и т.д. – и десятки редакторов возвращали его рукописи. Отказ печатать Фолкнера был, очевидно, обусловлен не случайными, а вполне закономерными факторами, связанными с литературными вкусами эпохи.

То было время, когда появились романы «Элмер Гентри», «Человек, который знал Кулиджа», «Додскуорт» Синклера Льюиса, «Нефть» Эптона Синклера, первые романы Хемингуэя и Дос Паскоса. Американская литература входила в жизнь нового века.

---

<sup>1</sup> Blotner J. Faulkner. Т. 1. Р. 562.

И Фолкнер, с его странным Югом «без кринолинов» (как сказал о нем Синклер Льюис) и в то же время столь чуждый «веку джаза»<sup>2</sup>, не укладывался в привычное представление о современной американской литературе.

Реализм Фолкнера не был прямым отражением американской действительности; не походили его произведения и на вошедшие в моду экспериментальные романы Дос Пассоса и Джойса, с которыми их не раз сближали. Роман «Флаги в пыли», напечатанный через два года в сокращенном виде под названием «Сарторис», заключал в себе особое, чисто фолкнеровское видение действительности. Сущность его стала вполне очевидна лишь со временем и в новых книгах писателя. Однако зародилась столь своеобразная художественная манера повествования именно в этом переломном фолкнеровском романе.

Своеобразие реализма Фолкнера раскрывается во всей художественной многомерности и исторической преемственности в соотнесенности с фантастическим реализмом Достоевского. Называя свой реализм фантастическим, Достоевский говорил, что имеет совершенно иное понятие о действительности, чем современные критики. Там, где критики усматривают фантазию, он видит «искусственный, настоящий реализм»: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (XXIX-1, 19).

Называя своего «Идиота» произведением фантастическим («Я написал фантастический роман»), Достоевский имеет в виду не внешнюю форму фантастики, когда изображаются события, присущие сказке и несовместимые с миром реальным, а нечто совершенно иное. Фантастичность «Идиота» предстает уже в образе главного героя князя Мышкина. В нем, как известно, Достоевский воплотил свою идею – «изобразить вполне прекрасного человека». Мысль эта, хотя и «вполне соблазнительная», была фантастична в условиях России, той России, которую знал Достоевский. «Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно», – подтверждает сам писатель в письме А.Н. Майкову (XXVIII-2, 241).

---

<sup>2</sup> Понятие «век джаза» в применении к 1920-м годам стало популярно после появления одноименного сборника рассказов Ф.С. Фицджеральда (1922).

Герой становится лицом фантастическим в силу своей нравственной природы, хотя ничего фантастического в прямом смысле этого слова в нем не обнаруживается. Более того, фантастическое в «Идиоте», говорил Достоевский, «есть действительность, да еще самая обыденная» (XXIX-1, 19).

Известный отзыв Достоевского о фантастике пушкинской «Пиковой дамы», не раз приводившийся и ради утверждения фантастического начала, и ради того, чтобы доказать, что ничего нереального в «Пиковой даме» не содержится, на самом деле свидетельствует как раз о слиянии фантастического, понимаемого Достоевским как исключительное, с реальностью. «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны **почти** поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал Пиковую Даму – верх искусства фантастического» (Письма, IV, 178).

Самые глубокие реалистические образы Достоевского – Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Алеша Карамазов (не говоря уж об Иване Карамазове, вступившем в прямой контакт с чертом) – несут на себе решающий отпечаток той фантастичности, которая пронизывает русскую пореформенную действительность. «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое», – говорит Порфирий Петрович Раскольникову. Ту же мысль высказывал Достоевский и в письмах: «В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*» (XXIX-1, 19).

Занося в записную книжку самые сокровенные мысли, Достоевский определяет для себя главное: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен... хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему». И далее следует определение, уже не раз приводившееся критикой: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (XXVII, 65).

Что же такое реализм «в высшем смысле», как понимал его Достоевский? Сам писатель возвращался к этому вопросу неоднократно, пытаясь выразить его по-разному. В предисловии к «фантастическому рассказу» «Кроткая» он обосновывает необходимую связь «высшей степени» реальности с «фантастическим». Объяснение это имеет для нас принципиальное значение, потому

что приоткрывает занавес над мастерством фантастического в реалистической прозе как Достоевского, так и Фолкнера.

Если бы какой-нибудь стенографист мог подслушать мысли человека, находящегося в страшном смятении, говорит Достоевский, когда мысли разбегаются и он противоречит себе и в логике, и в чувствах, а затем мало-помалу уясняющего себе дело и собирающего «мысли в точку», то психологический эффект получился бы тот же самый, что и в рассказе «Кроткая». Под фантастическим Достоевским понимает не только смешение временных и логических планов, когда «мысли разбегаются», но и отклонение от общепринятого, нарушение привычных представлений.

На принципе внешнего неправдоподобия, фантастического («что было бы, если...») строятся рассказы «Бобок» и «Сон смешного человека» из «Дневника писателя», да и большинство романов Достоевского, в которых испытываются мысль и сердце человеческое, как то происходит в «безбрежной фантазии» (по словам Алеши Карамазова) – главе «Великий инквизитор» в «Братьях Карамазовых».

Смысл и художественно-эстетическую цель фантастического реализма Достоевский «анатомирует» в своем рассуждении о Дон-Кихоте, который вдруг задумывается, каким образом один рыцарь, какой бы он силы ни был и даже если бы махал своим победоносным мечом целые сутки без всякой усталости, мог зараз уложить сто тысяч врагов в одном сражении. Чтобы убить каждого человека, нужно время, а чтобы убить сто тысяч, нужно огромное время, и как ни махай мечом, а в несколько часов и одному этого не сделать.

Так Дон-Кихот, «самый фантастический из людей», вдруг впал в сомнение и недоумение и «затосковал о реализме», о правдоподобии. И что любопытно, Дон-Кихота смущает не нелепость волшебных чудес, которые рассказываются о странствующих рыцарях в «правдивейших книгах», а самое, казалось бы, второстепенное, совершенно частное обстоятельство, что, как бы ни махал мечом, он не может даже в день победить армию в сто тысяч. И тогда Дон-Кихот придумывает другую мечту, но уже вдвое фантастичнее первой, грубее и нелепее: сотни тысяч врагов – это всего лишь наваждения волшебства с телами слизняков, сквозь которые крепкий и острый меч рыцаря проходил мгновенно. «Реализм, стало быть, удовлетворен, – делает вывод Достоевский, – *правда спасена*, и верить в первую, в главную мечту, можно уже без сомнений – и все, опять-таки, единственно благодаря второй, уже

гораздо нелепейшей мечте, придуманной лишь для спасения *реализма первой*» (XXVI, 26). В этом видится нам суть так называемого фантастического реализма как у Достоевского, так и у Фолкнера.

Соотношение реального и фантастического вскрыто Достоевским с диалектической прозорливостью. Используя фантазию в своем художественном методе, Достоевский стремился увидеть и показать то реальное, реалистическое, что постоянно скрывается за его фантастическим обобщением. «Знаете ли вы, — писал Достоевский, — что истинные происшествия, описанные со всею исключительностию их случайности, почти всегда носят на себе характер фантастический, почти невероятный?» (XXI, 82). В «Дневнике писателя» за март 1876 г. читаем: «Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии» (XXII, 91). Фантастическая действительность становится учителем писателя, который в своем реализме лишь может приблизиться к этой реальной фантастике, попытаться выразить ее при помощи своего реалистического письма.

Очевидно, эта тема неотступно мучила Достоевского, ибо он скоро вновь возвращается к ней в «Дневнике писателя» (октябрь 1876 г.): «...что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изображали — все выйдет слабее, чем в действительности» (XXIII, 144).

Достоевский, которого постоянно читал Фолкнер, не придерживался мнения, будто «реализм высшей точности» способен полностью выразить действительность. Реализм для него не просто точное фиксирование жизни, а нечто гораздо большее. Всякий раз как речь заходит о высших достижениях искусства, Достоевский неизменно отмечает, что «чистейший реализм» — это «реализм, так сказать, доходящий до фантастического».

В «Дневнике писателя» за 1873 г. он рассказывает, как художник Ге гнался за реализмом высшей точности и что из того получилось. В его картине «Тайная Вечеря» есть тот реализм факта, который дает вполне правдивое представление о произошедшей между людьми ссоре. Но как можно, чтобы из такой обыкновенной

ссоры таких добрых и весьма обыкновенных людей, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колossalное, вопрошают Достоевский. Здесь нет ни исторической правды, ни реалистической. К огорченному ссорой молодому человеку, Христу, бросились его ученики, чтобы утешить его; рядом стоит Иуда и одевается, чтобы идти доносить. Вот и все. Как далеко это от реализма. А ведь «Ге гнался за реализмом», — заключает Достоевский (XXI, 77). Продолжая свою мысль, писатель выдвигает идею о реализме фантастическом, который передает жизнь глубже и полнее реализма обыденного.

Эта продуманность художественной системы, обозначенная Достоевским как реализм фантастический, оказалась творчески близкой Фолкнеру, видевшему необычное в самом, казалось бы, повседневном<sup>3</sup>. Ибо такие темы (почти фантастические) «так же действительны и так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность», утверждал Достоевский (XXI, 76).

Тревожным писателем называли Достоевского. Не менее тревожным и столь же «фантастическим» реалистом был Фолкнер, хотя внешние приметы его первого зрелого романа «Сарторис» напоминают толстовский реализм по той тщательной и полнокровной лепке образов и деталей, которая проявилась в этой книге американского писателя.

В первоначальной рукописи роман открывался сценой, когда полковник Сарторис, обманув патруль янки, явившийся арестовать его, вскакивает на жеребца, приготовленного в ивняке у речки, и велит сыну передать тетушке Дженни, чтобы она не ждала его к ужину. Память об этом и других эпизодах Гражданской войны живет в романе. Она постоянно дает себя знать, то целыми страницами, то лишь одной фразой. «На том месте, где много лет назад однажды остановился патруль янки, была разбита клумба с шалфеем», — читаем мы в первой главе книги. То, что весь эпизод с бегством полковника Сарториса оказался изъятым из начала романа, не заставило писателя убрать ставшее непонятным для читателя место. Напротив, эта фраза, свидетельствующая о каких-то далеких и забытых событиях, играет свою конструктивную роль в книге. Прошлое — не только то, о чем рассказывается в романе, но и то, о чем читатель не имеет ни малейшего представления. Глядя

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом в обзоре: Николюкин А.Н. Достоевский и Фолкнер // Достоевский в современном литературоведении США. М.: ИНИОН АН СССР, 1980. С. 134–151.

на пламя камина, рассказчица тетушка Дженни погружается в воспоминания о чем-то далеком, скрытом за «розовыми зубчатыми стенами пылающих углей». Читатель же узнает о ее мыслях лишь позднее.

Писатель перенес сцену, которой первоначально открывался роман, в конец первой главы. Поэтому, встречая фразу «А когда те янки подъехали и остановились – а остановились они в точности на том самом месте, где сейчас клумба с цветами», читатель уже может соотнести ее с тем, о чем говорилось несколькими страницами выше. Прошлое незримо присутствует в настоящем и может заявить о себе в любой момент.

Метеором, пронесшимся «по темному полю воспоминаний» мисс Дженни, стала короткая двадцатилетняя жизнь ее брата Баярда Сарториса, погибшего много лет назад в дерзкой кавалерийской вылазке во время Гражданской войны. И главное не в том, происходило ли все так, как рассказывала десятилетия спустя мисс Дженни, или было лишь фантастической легендой, вобравшей в себя героику и романтический порыв молодости. С годами история эта становилась все красочнее, приобретала благородный аромат старого вина, пока наконец выходка молодого сумасброда не превратилась в некий славный, трагический, возвышенный подвиг, который вырвал из «болот духовного ничтожества род человеческий», изменив весь ход истории и очистив человеческие души. Тот первый Баярд стал, таким образом, символом трагической гибели старого миропорядка Юга, который с годами приобрел ореол героичности «флагов в пыли».

Тот фантастический реализм, который определяет художественную манеру писателя, проявился отчетливо уже в «Сарторисе». В начале романа, изображая Вирджинию Дю Пре (мисс Дженни) с ее пристрастием к чтению ежедневных мемфисских газет, Фолкнер говорит о ней то, что вполне можно было бы сказать о его собственной писательской склонности: ее занимали только самые яркие проявления человеческой природы. А в газетных отчетах о повседневных событиях, как отмечал еще Достоевский, содержатся самые волнующие истории человеческого сердца.

Роман о Сарторисах не только воспоминание о «порушенном лесе моей юности», как говорит старый охотник из рассказов цикла «Большие леса», но и песнь во славу героического прошлого и вечно юной жизни. Недаром роман завершается смотром усопших Сарторисов, который проводит на городском кладбище воинственно-непреклонная в свои восемьдесят лет мисс Дженни, и

рождением нового Сарториса, появившегося на свет в день смерти своего отца.

Фамилия Сарторис вызывает ассоциацию с чем-то крепко и надежно сколоченным, как та самая крепкая мышца бедра, что в медицине носит название *musculus sartorius*. Когда писатель создает семейный тип крепко сбитого Сарториса, начиная от полулегендарной фигуры Джона Сарториса, полковника армии Конфедерации, сражавшегося в Гражданской войне, и до молодого Баярда, его правнука, он постоянно и неизменно обращается к тем художественным приемам, которые Достоевский называл условностью фантастического реализма. Сарторисы – это не просто реалистические зарисовки, во многом автобиографические, семейства американцев-южан, из которого вышел и сам писатель. Этим романом Фолкнер положил начало работе над многотомной эпопеей, отразившей судьбы страны на протяжении большого исторического периода от Гражданской войны до современности. В основе эпопеи Йокнапатофы лежит художественная условность изображаемого, раскрывающая в сегодняшней Америке такие стороны и глубины, которые оказались не под силу мастерам самых доподлинных зарисовок американского быта в литературе того времени.

Специфика художественной манеры Фолкнера, своеобразная ее условность в том, что подобно Достоевскому американский писатель обычно не дает развернутого внешнего портрета героя, зато часто пускается в историко-биографические экскурсы, иногда длиною в несколько страниц, иногда краткие, в одну-две фразы. Мы можем вовсе не знать, как выглядит главный герой романа, но рассказать о его предках, даже о нескольких поколениях, писатель не забудет. Для него важнее внутренний, духовный и генетический портрет героя, чем его внешний вид. Лица Сарториса и других героев Фолкнера нам, как правило, приходится домысливать самим. Писателя это просто не интересует.

Или интерьер в романе. Он носит всегда особый функциональный характер. Читателю незачем знать, как выглядела комната мисс Дженни, молодого Баярда или его жены Нарциссы, но писатель не преминет описать узкие окна со вставленными в свинцовую оправу разноцветными стеклами – вместе с привезшей их женщиной они составляют наследство, которое мать Джона Сарториса завещала ему на смертном одре. Или сообщить о комоде в комнате Нарциссы, потому что именно там хранились пресловутые анонимные письма, которые однажды ночью выкрад Байрон Сноупс. Или, наконец, изобразить веранду, этот символ вечерних

бесед и встреч жителей американского Юга, веранду, на которой когда-то сидел полковник Джон Сарторис и смотрел на свою железную дорогу, как поезда выползали из холмов и, пересекая долину, вновь уходили в холмы, своими огнями, грохотом и дымом создавая иллюзию скорости. Описать веранду не ради колоритной картины, хотя сама веранда – одна из ярких внешних достопримечательностей жизни Юга. Изображение сидящего на темной веранде старого Баярда, когда в траве возле дома пронзительно и монотонно стрекочут цикады, а из сада льется тонкий аромат белых акаций, необходимо писателю для сцены возвращения молодого Баярда и его встречи со своим дедом, сцены, которая дает толчок развитию всего последующего действия романа.

Американские исследователи Фолкнера не раз отмечали, что уже в «Сарторисе» предстает перед нами все разнообразие речи героев с их не столько индивидуальным, сколько социально-расовым различием. Писатель воспроизводит особенности говора негров, не ограничиваясь фонетическими различиями мягкого произношения черных слуг в доме Сарторисов, но, что более существенно, улавливает ритм и особые конструкции их предложений. При этом диалект черных отличен от диалекта белых бедняков, таких как старик Фолз или семейство Маккалемов, к которым молодой Баярд отправляется охотиться после гибели старого Баярда. Наряду с элементами шотландского диалекта в речи белых бедняков ощущается дыхание старого английского языка, дошедшего к ним через поколение потомков, эмигрировавших в Америку в суровый век английской революции пуритан. Оба эти диалекта отличаются от речи образованных южан, таких как семейство Сарторисов или адвокат Хорес Бенбоу, учившийся в Оксфорде (Англия) и усвоивший особый стиль изъяснения<sup>4</sup>.

Даже пунктуация у Фолкнера исполнена реального содержания, имеет четко выраженный функциональный характер: запятые употребляются скучо и всегда со смысловым значением этого знака, зато часто появляются двоеточия и тире, несущие повышенную смысловую нагрузку. Таким образом, пунктуация подчинена в романе не столько правилам грамматики, сколько служит для выразительности художественного повествования.

---

<sup>4</sup> Фолкнер говорил, что он различает четыре диалекта своих героев: диалект образованных южан, белых бедняков, живущих на холмах вокруг города, негров и, наконец, диалект тех негров, которые побывали в Чикаго и Детройте, что наложило отпечаток на их речь.

Стилистическая конструкция фолкнеровской фразы – в прямой ли, в авторской ли речи – носит, помимо индивидуальной манеры речи героя или рассказчика, свой особый фолкнеровский колорит. Писатель не только выпускает своих персонажей и рассказчика на простор романического действия, где их голоса звучат самостоятельно и независимо друг от друга, «полифонично», но, что не менее важно, рука мастера, присутствие автора постоянно, хотя и неприметно, ощущаются в расстановке героев, в том или ином повороте темы, даже в умолчании.

Прием умолчания – один из наиболее выразительных у Фолкнера. В отличие от того, что вовсе не получило отражения в произведении и отсутствует, так сказать, в чистом виде, художественное умолчание предполагает активную работу читательского воображения на основе уже прочитанного. Рассмотрим один лишь пример из «Сарториса»: описание смерти старого Баярда, не перенесшего «встряску», которую устроил ему внук в своем автомобиле, когда на полной скорости сорвался с дороги на дно оврага, а затем по низкому откосу влетел обратно на дорогу. Баярд затормозил, дед неподвижно сидел рядом, все еще вцепившись рукою в дверцу и слегка наклонив голову. «Пожалуй, теперь можно закурить, – сказал Баярд. Он нашарил в кармане папиросу; руки у него дрожали... Жадно затянувшись, он взглянул на деда. – Ну, как ты там, в порядке? – Старый Баярд ничего не ответил, и, вынув изо рта папиросу, Баярд пристально на него посмотрел. Тот по-прежнему сидел, слегка наклонив голову и держась рукою за дверцу. – Дедушка! – нетерпеливо сказал Баярд. Но старый Баярд не шелохнулся. Не шелохнулся он даже тогда, когда его внук бросил папиросу и грубо тряхнул его за плечи». На этом глава кончается.

В следующей главе книги читатель, подозревающий худшее, не получает подтверждения смерти старого Баярда. Маккалемы, к которым после этого отправился молодой Баярд, говорят о его деде как о живом, и он им не противоречит. Про себя же думает: «Ты боялся вернуться домой. Ты заставил черномазого тайком вывести тебе лошадь. Ты нарочно совершаешь поступки, про которые сам знаешь, что они обречены на неудачу или вообще невозможны, а потом у тебя не хватает смелости отвечать за последствия». Можно лишь догадываться, что неспроста бежал Баярд тайком из дома. Но ведь и пришел он в дом деда тайком, «как вор». Такой уж у него характер, может решить «проницательный читатель».

Что же произошло со старым Баярдом? – продолжает напряженно размышлять читатель вплоть до следующей части романа, где от бескомпромиссной мисс Дженни он наконец узнает, что старый Баярд насмехался над всеми ними, что он изменил своим предкам и романтическому ореолу фамильного рока, скончавшись, как она выразилась, по сути дела, «шиворот-навыворот».

Прием умолчания сыграл свою роль и произвел такой художественный эффект, который едва ли мог быть достигнут детальным описанием того, как Баярд отвез мертвого деда домой, как, никому не показываясь на глаза, бежал из дома и какой очередной афоризм по поводу «этих тупоголовых Сарторисов» изрекла мисс Дженни, еще раньше твердо объявившая, что никогда не доставит удовольствия ни одному из Сарторисов, проливая слезы над его бесплотной тенью.

Прожив восемьдесят лет «с этими распроклятыми Сарторисами» и зная, что родной дом – последнее место, куда вздумается поехать Сарторису, мисс Дженни и не пытается разыскивать Баярда ни после его первой автомобильной катастрофы, когда он едва уцелел сам, ни после второй, когда он угrobил деда. Ее неуемная энергия, всегда иронически обращенная против «этых дикарей» Сарторисов, выливается теперь в «немилость» к старому Баярду, который, как она считала, обманул ее.

В дальнейшем Фолкнер развел и усовершенствовал художественно значимый прием умолчания. Обычно писатель прибегал к нему в наиболее драматических местах, надеясь на скрытую возможность читательского воображения, которое может стать ярче всякого описания. Конечно, чтобы такой прием «сработал», необходимо достичь той критической величины художественного заряда, когда повествование переходит в новое качество и заставляет пассивное сознание читателя работать уже без прямого воздействия автора. Пробуждение дремлющего ума и чувства читателя составляло одну из главных эстетических задач писателя. Этим в конечном счете и объясняется неповторимая фолкнеровская манера повествования, о которой немало уже писали критики.

Вспомним сцену, когда Кристмас в романе «Свет в августе» убивает мисс Бёрден, пытавшуюся застрелить его. Глава обрывается, и лишь позднее мы узнаем, что не она застрелила Кристмаса, а произошла осечка и он зарезал ее.

В романе «Преступление и наказание» Достоевский подробно описывает, как была убита старуха-процентщица, как Раскольников расстегнул пальто и высвободил топор из петли, но еще не

вынул совсем, а только придерживал правой рукой под одеждой, как старуха, оборотясь к окну, хотела рассмотреть «заклад», не смогла развязать его и пошевелилась в сторону Раскольникова. Он понял, что ни одного мига нельзя было терять более, «вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом... Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове» (VI, 63).

Фолкнер оставляет возможность додумать детали читателю. Мы не видим, как сверкнула бритва в руке Кристмаса и погрузилась в шею мисс Бёрден. Изображая жестокость (а ее более чем достаточно в жизни фолкнеровских героев), Фолкнер редко прямо показывает ее, считая подобно авторам античных трагедий, что зрелище ужасов на сцене способно ослабить, а не усилить художественное впечатление. Возможно, поэтому из печатного текста «Сарториса» оказалась исключенной сцена в конце четвертой части романа, когда Байрон Сноупс после ограбления банка, украв письма у Нарциссы, является к Минни Сью и пытается изнасиловать ее. Подобные сцены жизни американского Юга Фолкнер стремится запечатлеть не прямым изображением, а дать как бы за строкой своего романа.

Наряду с приемом умолчания, столь важным во всем последующем творчестве писателя, в «Сарторисе» уже проявляется то чисто фолкнеровское отношение к времени, которое мы встретим в дальнейшем в «Шуме и ярости», «Свете в августе», «Авессаломе, Авессаломе!», трилогии о Сноупсах – во всех крупнейших произведениях писателя. Время реальное и фантастическое переплетаются между собой. Маккалем, говоря об охоте на старого рыжего лиса, которого он припас для братьев-близнецов Сарторисов, вспоминает ту давнюю охоту, еще до войны, когда был жив Джон и лис еще был молод: «Помнишь тот вечер, когда Джонни вырвался впереди собак прямо к Сэмсонову мосту, а когда мы туда добрались, он уже тут как тут – плывет вниз по реке на бревне – лис на одном конце бревна, а Джонни на другом и во весь голос ту дурацкую песенку распевает? Да, Джону этот лис как раз бы по вкусу пришелся». Здесь не только грусть о прошлом, но и преображение действительности прошлого в поэтический вымысел настоящего. Писатель использовал приемы американского фольклора. Повествование легко и незаметно переходит в прошлое и столь же естественно возвращается назад.

Другой герой романа, старик Фолз, лакомясь конфетами, вспоминает о годах Гражданской войны, когда за кулек конфет можно было купить участок земли да еще парочку черномазых в придачу. Он пускается в рассказ о лишениях того времени, когда приходилось стоять на бивуаке ночью под дождем, и голос его постепенно замирает среди «древних призраков стойкости духа и тела, в краях блистательных, но бесполезных порывов». И после этой торжественной романтической фразы повествование сразу обращается к повседневной реальности: «Он крякнул и снова взял в рот мятную конфету».

Прием перебивки планов прошлого и настоящего определяет построение образа центрального героя – молодого Баярда, который в одиночестве «бродит по бесплотным пустыням своего отчаяния».

В чем причина того «горького вкуса обреченности и рока», который ощутила на его губах Нарцисса? Действительно ли в самом звуке этого имени – Сарторис! – таится смерть, «блестательная обреченность, как в серебристых вымпалах, которые спускают на закате, как в замирающих звуках рога на пути в долину Ронсеваль»?

Фолкнеру всегда был свойствен высокий поэтизм художественного мышления. Изображение «полной гибели всерьез» – вот что волнует Фолкнера в его ранних произведениях. В этом героическом крушении есть свое жизнеутверждающее начало. Но такое нелегкое, такое трагическое.

Эпитафия на могиле Джона, брата Баярда, погибшего в воздушном бою над Францией, гласит: «Его вознес Я на орлиных крыльях и по небу принес к Себе». Те же самые строки выбиты на надгробии Дина, любимого брата Фолкнера, разбившегося через восемь лет после того, как был написан «Сарторис». То была самая большая трагедия в жизни писателя. Пилот-любитель Дин охотно демонстрировал фигуры пилотажа (нередко вместе с братом Уильямом) перед местными зрителями. В одном из таких полетов с тремя молодыми фермерами, захотевшими взглянуть на свои усадьбы с птичьей высоты, оторвалось крыло и все четверо погибли. В память о Дине сограждане назвали его именем новый аэродром в Оксфорде. Страницы книг Фолкнера оказывались порою удивительнее всяких выдумок, столь нерасторжимы действительность и игра воображения в его художественном сознании.

Принято считать, что наибольшего выражения фантастическая тема «блестательных и гибельных былых времен», призрачных «флагов в пыли» достигает в концовке романа. Однако бессмыс-

лленность жизни для молодого Баярда, потерявшего на войне брата, ее пустое коловращение передано уже в той сцене, когда после автомобильной катастрофы его везут на мулах домой. То приходя в себя, то вновь теряя сознание, Баярд, лежа на спине, наблюдал, как мулы с их нелепыми длинными ушами принимали фантастические очертания, бессмысленно расплываясь, упливая и выплывая вновь. Временами появлялось ощущение, будто они движутся назад, без конца проползая мимо одного и того же дерева или телеграфного столба, и ему казалось, что все они – три человека, два мула и дребезжащая телега – попали в какую-то «страшную мельницу и мечутся по бесконечному, бесцельному и безысходному кругу».

Та же мысль неотступно преследует и здорового Баярда, когда он проводит бессонную ночь у Маккалемов, вновь и вновь перебирает в памяти утраченные дни, ушедшие мгновенья. Для него все окружающее – это ад, которым он подобно герою рассказа «По ту сторону» без конца бредет в поисках брата, а тот в свою очередь где-то ищет его, и им никогда не суждено найти друг друга.

«Жизнь пуста, безумна и бездонна!» – вместе с поэтом, казалось, восклицает Баярд. Он не обращается к року, не вызывает его на битву, как то делает Александр Блок («Выходи на битву, старайся рок!»). Напротив, он готов уйти из жизни сам. Ночью, когда все спят, он хочет покончить с собой. Осторожно, стараясь не шуметь, открывает он дверь и останавливается на пороге. Взглянув в небо, он видит то, что творится у него в душе: «В небе не было ни единой звезды, а само оно напоминало бессильно обвисшее мертвое тело».

Серое небо, подобное обвисшему мертвому телу! Как не вспомнить здесь конгениальный шолоховский образ неба, увиденного глазами Григория Мелехова, только что похоронившего свою Аксинью: «Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

Вся жизнь молодого Баярда, вернувшегося с войны, – это постоянное ощущение невосполнимой утраты. Так человек, говорит писатель, изумленно восстав ото сна, из теплых, солнечных, населенных людьми долин вдруг попадает в край, где «средь пустынных пространств громоздятся холодные мрачные пики исступленного горя, а над ними сияют исступленные черные звезды».

Как к последнему островку спасения обращается Баярд к простым людям из народа – к Маккалемам и той бедной негритянской

семье, в которой он оказывается случайно на Рождество и разделяет их скучную праздничную трапезу. Именно здесь ощущает Баярд те жизненные ценности, то человеческое тепло и, при всей несходности образов жизни, то понимание, которых он был лишен в своей среде, в доме Сарторисов. Ведь у Сарториса нет друзей: только враги и безрассудные поклонники. Писатель говорит об этом сдержанно, как бы в подтексте, но в то же время достаточно ясно, чтобы не оставить никаких сомнений по поводу своих гуманистических и демократических позиций, проявившихся в этой ранней книге и получивших развитие во всем его творчестве. «Негры выпили с ним дружески, хотя и немного смущенно – два непримиримых начала, разделенных кровью,расой, природой и средой, на какое-то мгновенье вдруг соприкоснулись, слившись воедино в общей иллюзии – род человеческий, на один-единственный день забывший свои вожделения, алчность и трусость».

Не так много сказано в этих словах, больше подразумевается и остается за текстом книги, но Фолкнер писал для тех, кому сказанного было достаточно, кто знал сложность расовых взаимоотношений на американском Юге. Такой читатель чувствует атмосферу романа, моральную позицию автора, хотя Фолкнер никогда не был моралистом, а на вопрос об отношении к поступкам своих героев говорил: «Возможно, у писателя нет целостной концепции морали, но есть честность в подходе к тому, что он считает правдой человеческого существования. Это, конечно, не моральные догмы – человек в его книгах совершает не то, что хотелось бы писателю, а то, что он не может не совершать...»<sup>5</sup> Изображаемое, полагал писатель, должно говорить само за себя, без того, чтобы художник разъяснял его публицистически.

Над домом Сарторисов незримо властвует тень полковника Джона Сарториса. Его бородатое лицо с ястребиным профилем выражало высокомерие и презрение. Старый хозяин, так зовут его негры, как бы открывает роман, он же его и завершает. Полковник Сарторис, «освобожденный от времени и плоти», неизмеримо более живой, чем его сын старый Баярд или стариk Фолз, вспоминающий своего боевого командира во время Гражданской войны. «Он был гораздо более осязаем, чем оба старика, которых их общая глухота вмуровала в мертвую эру, а неторопливое течение убывающих дней сделало почти бесплотными», – замечает о полковнике Сарторисе автор в начале романа.

---

<sup>5</sup> Faulkner in the University. P. 267.

И вот он снова появляется на последних страницах книги – надгробие на кладбище, – самый энергичный среди его усопших потомков: сына Баярда, внука Джона и правнуков Джона и Баярда. В этом вечном повторении имен Сарторисов (брата полковника, погибшего в лихой кавалерийской вылазке в 1862 г. звали Баярд, а праправнука мисс Дженни, конечно же, хотела окрестить Джоном) как бы слышится презрение к Времени, которое, согласно латинской пословице, пожирает вещи и людей. Но Время не мстило Сарторисам, ибо оно долговечнее их. «А возможно, даже не подозревает об их существовании», – добавляет писатель.

В письме к Малколму Каули 8 декабря 1945 г. Фолкнер писал: «Мой прадедушка, чье имя я ношу, был выдающимся человеком своего времени в нашей округе. Он послужил прототипом Джона Сарториса: сформировал на свои деньги и возглавил в 1861–62 годах второй миссисипский пехотный полк... Он построил первую железную дорогу в наших местах, написал несколько книг, совершил небывалое для того времени путешествие по Европе, погиб на дуэли, и сограждане воздвигли ему мраморный монумент, который до сих пор стоит в округе Типпа»<sup>6</sup>.

Каменное изваяние – вот, казалось, все, что осталось от Стального Хозяина всей округи. Но для жителей Йокнапатофы он представляется чем-то гораздо большим, продолжающим принимать участие в сегодняшней жизни. И сам этот каменный командор Вечности заслужил единственное сколько-нибудь развернутое описание внешности в романе: «Он стоял на каменном пьедестале, в сюртуке, с непокрытой головой, чуть-чуть выдвинув вперед одну ногу и легонько опервшись рукою о каменный пилон. Немного приподняв голову с тем выражением надменной гордости, которое с роковою точностью передавалось из поколения в поколение, он повернулся спиной ко всему миру, и его высеченные из камня глаза смотрели на равнину, где проходила построенная им железная дорога, на голубые неизменные холмы вдали и еще дальше, на бастионы самой бесконечности». Так уже в первом романе цикла Йокнапатофы Фолкнер выразил свою мысль о связи века нынешнего с веком минувшим самым недвусмысленным образом, показав силу и власть прошлого над нашей жизнью.

Великий американский романист Дж.Ф. Купер начал эпопею о Кожаном Чулке с годов старости своего героя и лишь потом, спустя много лет, обратился к его молодости. Для Фолкнера

---

<sup>6</sup> Cowley M. The Faulkner-Cowley File. P. 66.

подобная эволюция интереса к судьбам героев еще более характерна. Через десятилетие после «Сарториса» был опубликован сборник «Непокоренные», где читатель вновь встретился со «стальным Баярдом» и Дженни Дю Пре, только помолодевшими почти на полвека. Это явилось закономерным обращением к тому прошлому, которое «держит в своих объятиях настоящее». Работа художественной мысли писателя не останавливалась и после выхода в свет «Сарториса» (к тому же в сокращенном виде) и заставила его вновь вернуться к своим героям, к их тревожной молодости, совпавшей с периодом бурных общественных потрясений, всколыхнувших страну.

Семь историй «Непокоренных», объединенных общим рассказчиком Баярдом, сыном полковника Джона Сарториса, охватывают события с начала Гражданской войны, когда Баярду было двенадцать, и до убийства его отца, когда Баярду уже двадцать четыре года. Действие же центральных рассказов происходит, когда Баярду четырнадцать («Отступление», «Налет») и пятнадцать лет («Вероломный удар», «Вандея»).

В «Непокоренных» Фолкнер показал рождение того мира Сарторисов, который был главным объектом изображения в раннем романе. И не только самих Сарторисов, но и их взаимоотношений с неграми, которые были до Гражданской войны их собственностью. Одни из «черномазых», как захваченный идеями свободы Луш, уходят к северянам. «Я больше не принадлежу Джону Сарторису, — говорит он, — я принадлежу себе и Богу». Другие негры остаются у своего хозяина, Джона Сарториса. Но уже иные складываются у них отношения, и не случайно четырнадцатилетний Баярд говорит, что разница в цвете кожи не имела для него значения.

Не будем сейчас вдаваться в анализ «Непокоренных» — одного из наиболее светлых творений писателя, пронизанного наряду с его последним романом «Похитители» воспоминанием о далеком детстве, «добрести и славе» того легендарного времени. Характеристика этих книг увела бы нас в сторону и отвлекла от главной темы. Отметим только, что в детстве Фолкнера его любимая няня-негритянка Кэлли Бэрр, или «матушка Кэлли», как ее звали дети, рассказывала по вечерам о Войне — той войне «против янки», которую она помнила. Несомненно, что многие рассказы матушки Кэлли легли в основу повествований писателя о Гражданской войне.

В 1933 г. появился в печати рассказ «Жила однажды королева», действие которого происходит через десять лет после смерти Баярда-младшего, и «королеве» – мисс Дженнин – здесь уже девяносто лет! Это своеобразный эпилог эпопеи о Сарторисах, повествующий о гибели идеалов. Рушатся последние устои дома Сарторисов и вместе с ними умирает хранительница прошлого мисс Дженнин.

Казалось бы, поставлена последняя точка. Но нет, в 1943 г. Фолкнер публикует новую историю о Сарторисах «Моя бабушка Миллард, генерал Бедфорд Форрест и битва при Угонном ручье»; рассказчиком выступает тринадцатилетний Баярд. Это своего рода дополнение к циклу «Непокоренные». Отметим, что эпизод в этом рассказе с закопанным от мародеров серебром уже был задуман два десятилетия назад в «Сарторисе», где упоминается о серебре, которое дед Саймона (слуга Сарторисов) некогда зарыл под пропахшей аммиаком конюшней, причем трехлетний Саймон в одной только грязной рубашонке с серьезным любопытством ребенка наблюдал за этой «странный игрой». Как видим, тема Сарториса волновала писателя не одно десятилетие.

Конечно, трудно обнаружить что-либо общее в юном Баярде, рассказчике «Непокоренных», и в том упрямом старике, который в романе «Сарторис» невозмутимо отсиживается за непроницаемыми «стенами своей глухоты». Все побеждающее Время изменило его, и трудно представить, что речь идет об одном и том же человеке.

В тончайшем по лепке художественных образов рассказе «Запах вербены» Баярд отказывается следовать кодексу силы и мстить за убийство отца. Он стал банкиром. Это отличие дельца Баярда от полковника Сарториса знаменует собой переход от одной эпохи американского накопительства – открыто агрессивного, знающего лишь право оружия и крови, к иной, основанной на буржуазных законах и порядке. О конкистадоре Джоне Сарторисе нежно любящий его стариk Фолз не может не говорить как об убийце – сперва тех двух саквояжников-янки, что приехали с Севера «негров мутить» (то есть добиваться для них гражданских прав), а затем и других. Когда человек начинает убивать людей, ему почти всегда приходится убивать их все больше и больше. «А когда он убивает, – говорит Фолз, – он уже и сам покойник».

Писатель не показывает, как создавался банк Сарторисов, но дает характерную деталь: Баярд лишается человечности, утрачивает возможность общаться с людьми, глохнет. Черта физического

облика, как часто бывает у Фолкнера, приобретает обобщающий смысл, вырастает до художественного символа. Описывая ужин старого Баярда, писатель, прибегая к бальзаковской манере, создает образ замкнутого в себе и недоступного подлинным чувствам банкира. «Баярд между тем укрылся в обнесенной стенами башне глухоты, убрал подъемный мост и запер крепостные ворота – вы никогда не могли понять, слышит он вас или нет, а его материальная оболочка тем временем невозмутимо поглощала свой ужин».

Старый Баярд немыслим без его тетушки, мисс Дженни, одного из самых ярких созданий таланта Фолкнера. Ее стойческий образ воплощает в романе былую славу и все еще хранимое достоинство. В конце жизни ее внутренний взор устремлен в прошлое, «словно нить, которую наматывают обратно на катушку». Она вся во власти прошлого, в ней жив неукротимый дух, который она получила в наследство от своих отчаянных предков, погибших в «бесмысленном крушении людских начинаний», каким стала для них Гражданская война. В те безвозвратно ушедшие годы, сформировавшие мисс Дженни, основы ее жизни были поколеблены, а «корни были в буквальном смысле слова вырваны из той земли, где, уповая на чистоту человеческих побуждений, спали вечным сном ее предки».

Безропотная стойкость мисс Дженни имеет свои твердые и неколебимые принципы. Как патриарх дома Сарторисов (мы должны были бы назвать ее «матриархом»), она ценит «сильный характер, даже если он скверный», что отвечает ее представлению об окружающих ее мужчинах. И хотя время от времени она грозится собрать свои вещи и переехать в такое место, где про Сарторисов никто никогда и слыхом не слыхал, мисс Дженни остается верной носительницей идей и заветов своего клана, «настоящей оптимисткой», то есть всегда ожидает худшего и потому ежедневно испытывает приятное удивление...

Нарцисса, жена Баярда, думает о ней с неприязнью: «Стремится сделать из моего ребенка еще одну из тех ракет, что на мгновенье вспыхивают в небе и тотчас угасают». Когда же Нарцисса, желая защитить новорожденного сына от злой судьбы Сарторисов, дает ему вместо Джона имя Бенбоу, мисс Дженни потрясена подобным отступничеством от семейной традиции:

«– Ты думаешь, это поможет? – спросила мисс Дженни. – Ты думаешь, что кого-нибудь из них можно переделать, если дать ему другое имя?.. Ты думаешь, – повторила мисс Дженни, – что, если

его зовут Бенбоу, он будет в меньшей степени Сарторисом, негодяем и дураком?»

При всей преданности дому и делу Сарторисов мисс Дженнинг никогда не теряет чувства здравого смысла, того «практического стоицизма», который заставляет ее, вернувшись с кладбища, где она обозревала могилы четырех поколений Сарторисов, ушедших на ее глазах в небытие, заявить с твердой непреклонностью: «Мне всегда бывает очень полезно посмотреть, как все эти напыщенные дурни лежат там под своими мраморными эпитафиями».

«Мирные трагедии убогой жизни», разыгрывающиеся повседневно в городе, где живут Сарторисы, не могли заинтересовать писателя, искашего для себя темы необычной, людей, выходящих за нормы обыденной повседневности, таких как Сарторисы, из которых никто не умирал своей смертью. Недаром для единственного Сарториса, сына старого Баярда и отца братьев-близнецов, который прожил спокойную жизнь, не нашлось места в романе: «Он жил в тот период истории, который обычно считается самым мирным, да он и есть таковой... И этот Джон Сарторис, отец, жил в то время, когда ничто не заставляло его быть храбрым, сильным, но если не храбрым, то хотя бы деятельным, ничего вокруг не происходило. Но сам он нужен как звено в семейной истории» (349).

По-разному проявляется в повествовании романтическая стихия фолкнеровского письма. И не только в образе молодого Баярда или мисс Дженнинг, в известной мере предвосхитившей героиню романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» (1936). Невидимые нити тянутся от книг Фолкнера к прозе Эдгара По и Купера, Готорна и Мелвилла. Как будто из романов о Кожаном Чулке взяты рассуждения старого фермера Маккалема, этого современного Даниэла Буна, первопроходца американских лесов. Не желая приобщаться к преследующей его по пятам буржуазной цивилизации, Даниэл Бун, уходя все дальше и дальше на дикий Запад, в досаде восклицает: «Едва минуло два года, как я убежал от них, а эти проклятые янки пришли и поселились всего в сотне миль от меня»<sup>7</sup>.

Сходным образом реагирует старый Маккалем на предложение сыновей купить рождественскую индейку: «Покупать индеек! – с глубоким омерзением повторил мистер Маккалем. – Покупать в

---

<sup>7</sup> Smith H.N. Virgin Land: the American West as Symbol and Myth. N.Y.: Vintage Books, 1957. P. 58.

лавке! Я еще помню времена, когда я брал ружье, выходил из этой самой двери и через полчаса приносил домой индюка».

Столетие, отделяющее Фолкнера от романов о Кожаном Чулке, не прошло бесследно. Исполненный благородства протест куперовского героя против наступления алчной цивилизации («Охотиться в здешних местах было славно, мой мальчик, и так оно осталось бы и по сю пору, кабы не толстый карман Мармадьюка Темпла да кривые пути закона»<sup>8</sup>) сменился бессильным и презрительным ворчанием старика Маккалема. И это уже «флаги романтизма» в пыли утвердившейся буржуазной цивилизации.

В традициях романтической пародии писатель, подобно «какому-нибудь Гомеру хлопковых полей», слагает «сагу о мule» (в четвертой части романа). Фолкнер придал этому повествованию черты южного юмора. В сопоставлении закабаленного и исполненного мстительного долготерпения мула с поверженным в ходе Гражданской войны Югом присутствует иронический подтекст. С помощью иронии писателю было легче сказать те горькие истины об Америке, которые не давали ему покоя всю жизнь.

В последнем романе «Похитители» писатель вновь вернулся к той же теме. Герой рассказывает, до какой степени это поразительное и потрясающее животное – мул. «По разуму я ставлю мула сразу за крысами, – со знанием дела говорит рассказчик, – потом идут кошки, собаки и в самом конце лошади – если, конечно, ты согласишься с моим определением разума, как умения применяться к обстоятельствам, то есть умения принимать обстоятельства и при этом сохранять хоть малость личной свободы». Когда же далее рассказчик рассуждает о крысе, которая живет в доме, но не помогает ни купить его, ни построить, ни починить, ни уплатить налоги, хотя есть все, что есть ты, и избавиться от нее невозможно, то нарисованная картина приобретает черты социального гротеска, особенно если вспомнить, что все это писалось сразу после окончания работы над трилогией о другой породе хищников – Сноупсах.

Иступленный интерес к человеку и трагизму его существования заставляет писателя искать в искусстве те рубежи, где испытывается сама природа человека и решается вопрос о смысле жизни в надломленном мире. Об этом хорошо сказал еще Достоевский в «Дневнике писателя»: «Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти,

---

<sup>8</sup> Купер Дж.Ф. Пионеры, или У истоков Сассуиханны // Избр. соч.: в 6 т. М.: Детгиз, 1962. Т. 2. С. 723.

свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и – в частных случаях, но весьма нередких – броситься в нее как ошеломленному вниз головой» (XXI, 35).

Эта черта фантастического реализма Фолкнера в полную меру проявляется в таких его романах, как «Свет в августе», «Авессалом, Авессалом!», но уже в «Сарторисе» обнаруживаются характерные черты этого метода. Когда писателя спросили, с чего следует начинать читать его романы, он рекомендовал именно «Сарториса», где в зародыше содержится вся социально-этическая проблематика его творчества. Действительно, книга о Сарторисах, во многих отношениях более простая, чем последующие романы, позволяет легче войти в сложный мир Фолкнера, понять смысл и цели его художественных исканий.

\* \* \*

Достоевский, один из крупнейших представителей фантастического реализма в литературе, говорил, вспоминая гоголевских героев: «Писатели в своих романах и повестях большею частию стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, – типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее почти действительнее самой действительности» (VIII, 383).

Фантастический реализм в творчестве Фолкнера обнаруживается, как мы говорили, уже в первых романах йокнапатофского цикла, написанных в конце 1920-х годов, однако наибольшее развитие этот художественный принцип получает в книгах 1930–1940-х годов. Так, в романе «Святилище» мир современной Америки предстает как фантастический кошмар и скопление ужасов. Храм, святилище человечности, разрушен, и на его месте воздвигнут вертеп. Этот образ из шекспировской пьесы «Мера за меру», очевидно, и послужил писателю как источник заглавия романа.

Когда рукопись «Святилища» была послана издателю, тот написал автору: «Видит Бог<sup>9</sup>, я не могу напечатать это. Иначе мы оба окажемся за решеткой». И действительно, по выходе книги отцы города, где жил Фолкнэр, которых изобразил он завсегдатаями публичного дома, содержащегося мисс Ребой, ополчились на писателя, объявив его роман порнографическим, – случай в Америке не новый, если вспомнить вступление в литературу Т. Драйзера. Однако Фолкнэр всегда утверждал, что художник

---

<sup>9</sup> Faulkner W. Essays, Speeches and Public Letters. P. 177.

должен изображать зло не ради него самого, а для того чтобы победить его.

Роман «Святынище», где наглядно показаны такие черты американской жизни, как жестокость, насилие, власть доллара, – это своего рода американское «Преступление и наказание». Но в отличие от Достоевского – и в этом тоже проявилась национальная черта романа Фолкнера – здесь преступление не влечет за собой наказания, а если и влечет, то не за то преступление, которое совершено.

У современников роман Фолкнера «Святынище» вызывал чувство неприятия, как в свое время и роман Достоевского в России. Раздавались обвинения в низком художественном уровне книги. Теперь, по прошествии почти полувека, оценка «Святынища» существенно изменилась, и ныне мало кого удивит включение этого романа в число наиболее ярких и запоминающихся произведений писателя.

Обычно Фолкнер не возвращался к тексту уже опубликованных произведений, особенно романов. Готовя незадолго до смерти переиздание «Святынища», он не только внес исправления в текст, но и снял свое предисловие, написанное в 1932 г., что имело особый смысл. Дело в том, что это было единственное предисловие, предпосланное какому бы то ни было роману (предисловие к «Шуму и ярости» не публиковалось при жизни писателя). В нем говорилось об истории создания «Святынища». Однако из всего предисловия читатели и критики запомнили только первую фразу о том, что книга была задумана ради денег. Всю же историю ее переработки, когда был рассыпан старый типографский набор и роман писался, по существу, заново, критика настолько запамятowała, что Фолкнеру пришлось, будучи в Японии в 1955 г., вновь объяснить, что сказанное о том, будто «Святынище» написано им ради денег, относилось к первому, не известному читателям варианту и не может быть приложимо к тому роману, который был опубликован в 1932 г. Чтобы не входить снова в это *qui pro quo*, Фолкнер и решил снять предисловие<sup>10</sup>.

В беседах в Японии Фолкнер вспоминал, что «Святынище» означало для него обращение к тем кардинальным вопросам человеческого бытия, о которых он говорил позднее в речи при получении Нобелевской премии, критикуя молодых писателей, пишу-

<sup>10</sup> Первоначальный текст «Святынища» опубликован американским фолкнероведом Н. Полком в 1981 г.

ших не о любви, но о пороке, о поражениях. Фолкнер призывал молодых писателей наших дней «убрать из своей мастерской все, кроме правды сердца, кроме старых и вечных истин: любви, чести, жалости, гордости, сострадания, самопожертвования, без которых любое произведение эфемерно, обречено на забвение» (29).

Половка назад<sup>11</sup> Фолкнер создал в этом романе картину обыденной жизни американского общества, которую тогда и много позднее объявляли карикатурой на Америку. Реалистическая глубина Фолкнера раскрывается в полную меру современному читателю, сталкивающемуся с силами жестокости и бездуховности, о чем когда-то с такой тревогой и болью писал молодой художник. Роман «Святилище» – крик боли человека, увидевшего, что нет такой подлости, такого цинизма, на какие не был бы способен американский торгаш. Таким, как Лупоглазый – символ жестокости мира современной Америки, не надо выискивать свои жертвы. Американское общество, которое в романе воплощает мисс Реба и ее публичный дом, где перебывали все почтенные и уважаемые граждане города, само создает людей, нужных Лупоглазому.

Юная героиня Темпл Дрейк – фигура не менее страшная, чем Лупоглазый, и во всяком случае вполне достойная его. Когда ночью он подходит к ее постели, она повторяет про себя: «Ну давай! Коснись меня. Коснись меня! Ты трус, если не коснешься. Трус! Трус!» Адвокат Хорес Бенбоу, слушая рассказ Темпл, внезапно осознал, что «она рассказывает о случившемся с неподдельной гордостью, с каким-то наивным и бесстрастным тщеславием, словно хвастая этим».

Мир «Святилища» – это Америка в миниатюре, где существуют все виды преступлений, все степени жестокости, все формы бесчеловечности. Своего рода путеводитель по стране, где чистое, честное и человеческое превращается в грязное, гадкое и гнусное. «Такова уж эта страна», – скажет один из героев книги.

Темпл губит всех вокруг себя – Томми, Рыжего, Гудвина и, наконец, самого Лупоглазого, утратившего интерес к жизни после встречи с ней. Такова же Темпл и во второй части дилогии – «Реквием по монахине», где она губит своего ребенка. Эта героиня – прообраз Юлы из трилогии о Сноупсах, которая тоже несет гибель окружающему.

Как всегда у Фолкнера, картина жестокости и ханжества, царящих «в этом старом и трагическом мире», не определяет конеч-

---

<sup>11</sup> Написано в 1980-х годах (*прим. ред.*).

ного отношения писателя к человеку. И здесь, как в «Шуме и ярости» и в «Свете в августе», есть герои, которые сумели выстоять. Это прежде всего женщина с ребенком – Руби Ламар. Она живет в мире продажности и не может даже представить себе иного. Однако именно она остается единственным островком добра в мире зла, творимого Лупоглазым, мисс Ребой и всеми достопочтенными гражданами города.

В «Святыище» Фолкнер создал символ хрупкого будущего, которому еще предстоит выжить в мире Лупоглазого, – это образ ребенка. Руби Ламар держит его в притоне бутлегера в ящике за печью, чтобы уберечь от шныряющих вокруг крыс...

Пером большого художника-реалиста рисует Фолкнер шествие буржуазного прогресса по американской земле в прозаических частях романа-драмы «Реквием по монахине», продолжающего сюжет и проблематику «Святыища». С одной стороны, здесь перед нами непоколебимые основы прошлого. Даже пожар Гражданской войны не в силах уничтожить их. В огне исчезает весь город с его старым укладом жизни, но остается в неприкосновенности тюрьма, с которой начиналась история города Джейфферсон. И «прогресс» продолжается вновь. Наступает XX в. – век новых мыслей и новых свершений: «...теперь можно заснуть в поезде в Джейфферсоне и проснуться наутро в Новом Орлеане или Чикаго. Почти в каждом доме города, кроме негритянских лачуг, есть электричество и водопровод...» Новые времена, новые нравы пришли в Джейфферсон. Утром негр развозит по домам кубики искусственного льда, а на улицах появилась специально изготовленная поливальная машина. Прогресс шел семимильными шагами по йокнапатофской земле, приближая материальное благополучие. Но люди оставались теми же, если не считать утраты человечности и приобретения взамен ее бездушия и приспособленчества. Таковы были «накладные расходы» шествия «прогресса» по стране.

Размышляя о том, почему высокондустриальная Америка остается равнодушна к его творчеству (слава Фолкнера-писателя пришла на его родину из Европы), он, как всегда в иронической форме, делится мыслями о себе с близким ему человеком: «Этот чудак, пытающийся в своей миссисипской дыре воплотить в произведение искусства мысли и суждения о человеческом сердце и духе бесхитростным языком живого воображения, столь же неуменстен, как и тот, кто захотел бы установить древнеегипетское водяное

колесо в современном литейном цехе»<sup>12</sup>. Фолкнер понимал, что ему не по пути с тем капиталистическим прогрессом, который изобразил он сначала в «Святилище», а затем в «Реквиеме по монахине».

Драйзер, выступая на конференции Международной ассоциации писателей в защиту культуры, назвал «Святилище» среди книг, которые «представляют в наше время подлинную литературу Америки», потому что в них «освещены экономические и социальные условия нашего времени»<sup>13</sup>. Высоко оценивая «Святилище» как реалистическое произведение, Драйзер считал этот роман свидетельством «новой тенденции в американской литературе», которая вызывает жестокие нападки со стороны консервативных критиков, пытавшихся обвинить писателя в порнографии.

В романе «Святилище» Фолкнер создал воплощение абсолютного зла и бездуховности. «Я просто приделал ему пару глаз, нос, рот и дал черный костюм. Образ целиком аллегоричен» (124), – говорит писатель о принципах создания образа Лупоглазого, прозрачность существования которого вводит нас в область фантастического реализма. Еще более капитальное развитие этой художественной системы видим мы в героях романов «Свет в августе» и «Авессалом, Авессалом!», где реализм приобретает новые существенные качества, расширяющие и углубляющие эстетические открытия реализма XX в.

Фолкнер начинал писать «Свет в августе», зная о будущем романе лишь одно: молодая беременная женщина идет по чужой проселочной дороге. Вот она села на землю, смотрит, как подымается к ней по косогору повозка, и думает: «“Я пришла из Алабамы; путь далекий. Пешком из самой Алабамы. Путь далекий”. Думает: “меньше месяца в пути, а уже в Миссисипи, так далеко от дома еще не бывала...”».

Конечно, есть определенная нарочитость в рассказе Фолкнера о том, как он приступил к работе над романом, но несомненно и то, что подчеркнутая позиция непринужденного рассказчика – это эстетическое кредо, авторская точка зрения, сказавшаяся на построении всей книги.

Рукопись романа первоначально называлась «Мрачный дом» и не принесла автору удовлетворения, подобного тому, которое испытал он во время работы над «Шумом и яростью», книгой,

<sup>12</sup> Blotner J. Faulkner. Т. 2. Р. 1242.

<sup>13</sup> Драйзер Т. Собр. соч.: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 12. С. 281.

создававшейся (опять-таки по свидетельству самого писателя) без всякого плана. Писатель объясняет это чувство неудовлетворенности, рассказывая о работе над романом «Когда я умирала»: «Не коснувшись еще пером бумаги, не написав еще первого слова, я уже знал, каким будет слово последнее, почти что знал, где именно поставлю точку. Еще до начала я сказал себе, что это будет книга, на которую – уж коль на то пойдет – я смогу сделать свою ставку умельца, даже если не возьму больше никогда в руки пера. И, кончив ее, я испытал холодное удовлетворение, как и ожидал; но, как и ожидал тоже, не ощущил того, что дал мне “Шум и ярость”, – отсутствовало чувство, четкое и осязаемое, но зыбко уходящее от передачи словом, тот восторг, та пылкая и радостная вера и предвкушение удивительных вещей, которые наверняка кроются в чистом листе под пером и, внезапные, нетронутые, ждут освобожденья»<sup>14</sup>.

Роман «Когда я умирала» не дал писателю такого ощущения. Он объясняет это тем, что, не начав еще писать книги, уже слишком много знал о ней. Когда через два года Фолкнер принялся за «Свет в августе», ему казалось, что теперь наконец удастся вернуть это ощущение, поскольку о будущей книге он знал не больше, чем о «Шуме и ярости», когда приступал к работе. Но чувство восторга не вернулось. Росло число написанных страниц. Повествование успешно развивалось, но художник не ощущал того предвкушения радости, которое одно только и превращает писательский труд в наслаждение. И лишь закончив книгу, понял: «...былое ощущение не возникнет, ибо теперь я опять до написания каждого слова знал, что сделают мои персонажи, ибо теперь я совершил обдуманный выбор из возможностей и вероятностей их поведения, всякий раз взвешивая, меряя джеймсовской, конрадовской, бальзаковской мерой»<sup>15</sup>.

И тем не менее ощущение «непредвзятости» имеет определяющее значение для фолкнеровского романа. Хотя оно и не сопутствовало, по свидетельству писателя, творческому процессу, однако возникло в результате создания романа. Действие не разворачивается по заранее намеченному плану, а как бы идет само собой, без вмешательства автора. Поэтому последовательный ход событий то и дело нарушается, действие возвращается вспять к

---

<sup>14</sup> Фолкнер У. Предисловие Фолкнера к неосуществленному изданию романа «Шум и ярость» (1933) // Иностранная литература. 1973. № 3. С. 235.

<sup>15</sup> Там же.

недавнему прошлому, а то и к далеким историям времен Гражданской войны, к родителям мисс Бёрден, священника Хайтауэра, к детским годам Кристмаса.

Структура романа «Свет в августе» не определяется одной какой-либо линией развития действия. Повествование развертывается вокруг жизни определенной социальной группы, небольшой городской общины на Юге, где властуют свои законы и порядки, свои представления о праве и справедливости. Рассказ не ведется от события к событию, а постоянно возвращается к отдельным историям, имевшим место в прошлом и важным для понимания настоящего. Так, во второй главе излагается история знакомства Брауна с Кристмасом, в третьей – жизнь Хайтауэра в Джейферсоне двадцать пять лет назад, с шестой по девятую главу рассказывается история детства и юности Кристмаса, в десятой и одиннадцатой – история взаимоотношений Кристмаса и мисс Бёрден на протяжении трех лет, в одиннадцатой главе – история семьиabolitionистов, поселившихся на Юге, в двадцатой главе – молодые годы Хайтауэра.

В романе наглядно выступает многомерность героев Фолкнера. Достигается это тем, что человек дан не сам по себе, как независимый или, напротив, страдающий от общества индивидуум, а как часть той южной общины округа Йокнапатофа, которая стала центральным героем всего творчества писателя. Малcolm Каули называет этот вымышленный округ на севере штата Миссисипи между песчаными, поросшими низким сосняком холмами и черными землями речной долины, мифическим царством Фолкнера. «Основное население округа составляют, кроме лавочников, мастеровых и адвокатов, живущих в его административном центре – Джейферсоне, фермеры и лесорубы. А производят тут, если не считать небольшого количества лесоматериалов, только хлопок для рынка в Мемфисе. Немногие из жителей занимают просторные плантаторские особняки, построенные еще в старые времена, некоторые другие обосновались в крепких деревянных фермерских домах, но в большинстве это простые издольщики и живут они не лучше, чем жили рабы на богатых плантациях до Гражданской войны. Вся Йокнапатофа (“Единовластный хозяин и повелитель – Уильям Фолкнер”, – как он сам написал на одной из вычерченных им карт) занимает площадь 2400 квадратных миль и имеет население 15 611 человек. И мне иногда кажется, что в произведениях писателя рассказано о каждом из домов и лачуг этого края, а все жители его: черные, белые, горожане, фермеры, даже домашние

хозяйки – получили свои роли в одном длинном, едином повествовании»<sup>16</sup>.

Еще Клинт Брукс считал присущее Фолкнеру чувство южной общины одним из наиболее важных, плодотворных источников его творчества, отличающим его романы от тех современных произведений, где изображается самодовлеющая и эгоцентрическая личность, заполняющая собой все повествование<sup>17</sup>. В этом заключена, кстати, одна из особенностей творческого мировосприятия Фолкнера, сближающая его с реализмом Толстого и Достоевского. Именно в этом усматривается существенная сторона типологической общности реализма американского писателя и русских реалистов.

В романе «Свет в августе» перед нами предстает общинный, коллективный рассказчик, отражающий жизнь элементарной социальной ячейки на Юге США. События излагаются не только Кристмасом и Байроном Банчем, но и от имени некоего общинного начала, выступающего то в образе фермеров Армстида и Уинтерботома, встречающих Лину на дороге (в первой главе), то в виде окружного прокурора Гэвина Стивенса или шерифа, расследующего убийство, или, наконец, в образе проезжего торговца мебелью, подбравшего на дороге Лину и Байрона. Герои книги даны глазами основных рассказчиков, хотя здесь и нет такого четкого разделения «сказителей», как в романах «Когда я умирала» или «Город». Так, Браун предстает главным образом через Кристмаса и Байрона, Хайтаузер – через восприятие Байрона, мисс Бёрден – Кристмаса, супруги Хайнсы – посредством Байрона и того коллективного сознания, которое ведет за собой повествование романа.

Не случайно мы ничего не знаем о дальнейшей судьбе лиц, с которыми в то или иное время встречались Кристмас и Байрон, – о приемном отце Кристмаса, после того как Кристмас сбил его с ног на танцах и бежал, так же как мы ничего не знаем о дальнейшей судьбе Брауна после его драки с Байроном. Все это осталось неизвестным для Кристмаса и Байрона, а следовательно, и для читателя. Не жизнь сама по себе в ее течении, а конфликты человека с действительностью, героя с другими людьми интересуют прежде

---

<sup>16</sup> Каули М. Дом со многими окнами. С. 214.

<sup>17</sup> Brooks C. William Faulkner: the Yoknapatawpha Country. New Haven: Yale University Press, 1963. P. 69.

всего писателя. Этим, по-видимому, и объясняется та роль, которая отводится заинтересованному рассказчику в книгах Фолкнера.

Особое место в системе романа занимает Лина Гроув. Как Дилси, воплощающая собой объективный мир, противостоит братьям Компсонам с их субъективным отсчетом времени в «Шуме и ярости», так Лина Гроув, открываящая и завершающая роман «Свет в августе», выражает жизненную реальность, противостоящую мятущемуся сознанию героев книги. «Капитаном своей души» назвал ее писатель. И действительно, подобно капитану своим присутствием в книге она определяет действие романа, придает ему ту реальность бытия, без которой все эти «фантастические» герои – Кристмас и мисс Бёрден, Хайтауэр и Байрон, – озлобленные и кроткие, себялюбивые и страдающие «всемирной болезнью за всех», просто бы распались, не выстояли в художественной системе романа.

Если Кристмас выступает основным действующим лицом, то Байрон – главным повествователем событий. И, как всегда у Фолкнера, функциональна сама манера повествования, образ же рассказчика как бы находится в тени, хотя все время и перед глазами читателя. Недаром Байрон подчеркнуто невзрачен и почти незамечен в своих действиях – «маленький, неприметный человек, на которого ни разу в жизни не оглянулись на улице – ни мужчина, ни женщина», о котором проезжий торговец мебелью говорит, что если он один на дне пустого бассейна будет сидеть, его и тогда не сразу заметишь.

Повествовательная манера Фолкнера проявилась уже в первой главе романа в сцене разговора двух фермеров, уклончиво и как бы невзначай решающих важный для них вопрос о продаже-покупке культиватора, из-за чего один из них уже дважды приезжал за пять миль и с бесконечным крестьянским терпением по три часа сидел на корточках в тени сарая, чтобы предложить свою цену. «И вот Армстид посмотрел на солнце и предложил цену, которую предложить задумал, лежа в постели три дня назад. – Я знаю одного в Джейферсоне, который отдаст за такую цену, – сказал он.

– Так ведь брать надо, – сказал Уинтерботом. – Дешевка-то какая.

– Ну да, – сказал Армстид. Слюннул. Снова посмотрел на солнце и встал. – Да-а, видать, домой пора собираться».

Герои не говорят самого главного о том, что их волнует, «не работают» на читателя – мы должны приложить усилия, если хо-

тим проникнуть в мир фолкнеровских героев, научиться слушать и понимать их. Армстиду и Уинтерботому нет дела до нас, они разговаривают между собой. И это тоже один из тех фолкнеровских приемов, который противостоит обычной условной обращенности, «поворнутости» героев книги к читателю. Это новая художественная условность реализма, приобщающая читателя к миру повседневных реальностей.

Читателей, естественно, беспокоила такая стилистическая особенность «Света в августе», и они спрашивали писателя, какие цели преследовал он при этом. «Я вообще не заботчусь о стиле, – отвечал Фолкнер. – Мне кажется, когда у писателя много накопилось в душе, нет времени думать о стиле. Если, конечно, просто нравится писать, можно стать стилистом, но когда у писателя много накопилось в душе такого, о чем хотелось бы рассказать людям, хватает времени и сил лишь на то, чтобы писать неуклюже, как писал, например, Бальзак» (293). Характерно, что в том же духе о литературном мастерстве, технике, которая имеет лишь относительное значение в сопоставлении с основными задачами искусства, высказывался в свое время и Достоевский.

Американские исследователи (М. Миллгейт, О. Викери) уже отмечали, что действие в романе «Свет в августе» не разворачивается в настоящем, а в значительной степени дается через воспоминание или рассказ наблюдателя, не принимавшего непосредственного участия в событиях. Так, Гэвин Стивенс предлагает свою версию событий, приведших к гибели Кристмаса, торговец мебелью рассказывает жене о встрече с Линой и Байроном и т.д.

В этой системе повествования особенно выделяется коллективный рассказчик – жители городка Джейфферсон. В заключительной части пятнадцатой главы возникают безымянные «они», излагающие историю Кристмаса и Хайнсов и ведущие рассказ подобно античному хору: «Весь этот долгий день они гудели на площади и перед тюрьмой – продавцы, бездельники, деревенские в комбинезонах; толки. Они ползли по городу, замирая и рождаясь снова, как ветер или пожар, покуда среди удлинившихся теней деревенские не начали разъезжаться на повозках и пыльных машинах, а городские не разбрелись ужинать. Потом толки оживились, разгорелись с новой силой – в семейном кругу за столом, при участии жен, в комнатах, освещенных электричеством, и в отдаленных домиках среди холмов, под керосиновой лампой. А назавтра, славным, тягучим воскресным днем, сидя на корточках в чистых рубашках и нарядных подтяжках, мирно попыхивая трубками

перед деревенскими церквами или в тенистых палисадниках, возле которых стояли и ждали гостей упряжки и машины, покуда женщины собирали на кухне обед, они рассказывали все сначала». Это повествование длится до самого конца главы (в русском переводе ощущение рассказа, который ведут «они», несколько сглажено, поскольку прямая речь не выделена, как в английском тексте).

Писатель не столько стремится поведать истории Кристмаса, Хайтауэра или Лини, сколько показать восприятие этих историй жителями города. Байрон рассказывает Хайтауэру историю Кристмаса, указывая на старика Хайнса и его жену: «Он – ребенок их дочери...» Старик перебивает Байрона, выходя из своего забытья и говоря о себе в третьем лице: «Бог помог старому Доку Хайнсу, так что старый Док Хайнс тоже помог Богу...» Потом начинает говорить женщина. Техника многоголосия представлена в этой главе во всем своем сложном разнообразии. Голоса полубезумного старика, каменномоликой женщины и Байрона сменяют друг друга. Когда умолкает Байрон, сразу начинает говорить женщина, будто только и ждала в нетерпеливом оцепенении, чтобы Байрон умолк. Она говорит тем же неживым, ровным голосом: два голоса монотонно чередуются – строфой и антистрофой, рассказывают как во сне о чем-то «содеянном в краю без расстояний людьми без крови». Как будто идет перечень деяний времен Ветхого Завета, а рассказывающий уподобляется тому Постороннему, которого десятилетие спустя изобразил А. Камю. «Я лежала на кровати и слышала, как он вошел, а потом услышала, как вывел лошадь из конюшни и мимо дома проскакал. Я лежала одевшись и смотрела на лампу. Керосин выгорал, потом я встала, отнесла ее на кухню, заправила, нагар с фитиля сняла, а потом разделась и легла, при лампе. А дождь все шел, и было холодно, потом я услышала – лошадь вернулась на двор, у крыльца остановилась, я встала, накинула шаль и слышу – входят в дом».

Безжизненный голос старика, оборвавшийся столь же внезапно, как и возникший, Фолкнер сравнивает с чем-то механическим – точно иглу с граммофонной пластинки сняла рука человека, который не слушал записи. Отчужденность героев, замкнутых каждый в своем внутреннем мире как в непроницаемой раковине, становится определяющим принципом этой главы романа.

Существование различных точек зрения, различных человеческих позиций в книгах Фолкнера усиливает ощущение разобщенности и взаимного непонимания между его героями. Рассмотрим в этом плане одну из типично фолкнеровских ситуаций,

связанную с убийством в 1872 г. полковником Сарторисом двух саквояжников-янки, то есть северян, приехавших на Юг, чтобы содействовать голосованию негров на выборах.

Еще в романе «Сарторис» Фолкнер рассказал историю убийства этих двух людей, «что негров мтили». Когда они привели негров голосовать, Сарторис стоял там в своем двубортном сюртуке и в кастрюльной шляпе и, скрестив руки на груди, смотрел, как «эти два миссурийца тащили черномазых по дороге к этой самой лавке». Он стоял прямо в дверях, а два саквояжника засунули руки в карманы и все пятились да пятились назад, пока совсем не отошли от негров. А Сарторис стоял себе и смотрел, пока негры не разбежались кто куда. Тогда он выстрелил два раза в воздух и пошел к мисс Уинтерботом, где те двое стояли на квартире. Снял он свою кастрюльную шляпу и говорит: «Сударыня, я бы хотел обсудить кое-какие дела с вашими квартирантами. Разрешите».

Старик Фолз продолжает свой рассказ о том, как Сарторис зашагал вверх по лестнице, спокойно, как на параде, а мисс Уинтерботом только рот от удивления разинула. «Входит он прямо в комнату, а они сидят за столом, глядят на дверь, а пистолеты ихние на столе перед ними разложены...» В рассказе старого Фолза чувствуется нескрываемое восхищение джентльменской изысканностью и спокойствием, выдержанной полковника Сарториса, так ловко расправившегося с двумя незваными янки, прибывшими устанавливать на Юге свои порядки. «Как услыхали мы с улицы три выстрела, так сразу же в дом и кинулись. Глядим, стоит мисс Уинтерботом, наверх глаза пялит, а тут и сам полковник по лестнице спускаться стал — шляпа набекрень, шагает спокойно, будто присяжный в суде, и манишку платком вытирает. Остановился он перед мисс Уинтерботом, снова снял свою шляпу и говорит: “Сударыня, я был вынужден произвести значительный беспорядок в одной из ваших комнат для гостей. Прошу вас принять мои извинения. Прикажите вашим черномазым все это убрать, а счет пришлите, пожалуйста, мне. Еще раз приношу извинения, что мне пришлось истребить эту нечисть в вашем доме, сударыня. Доброе утро, джентльмены”. Тут он снова надел свою шляпу да и вышел вон».

Совсем в иной тональности, с иной точки зрения и придерживаясь иной моральной оценки, поданы те же события в романе «Свет в августе». Мисс Бёрден рассказывает Кристмасу, что ее брату Калвину только что исполнилось двадцать лет, когда его убил в городе бывший рабовладелец и офицер армии конфедератов по фамилии Сарторис: дело шло об участии негров в выборах.

«Думаю, – продолжает она, – полковник Сарторис прослыл героем в городе, когда убил двумя выстрелами из пистолета однорукого старика и мальчика, который не успел даже проголосовать в первый раз».

Так две точки зрения на линчеваниеabolitionists выражают противоборствующие до сих пор на американском Юге взгляды на негритянскую проблему – расистский и демократический. Как художник-реалист Фолкнер запечатлел живучесть расистских предрассудков и то обстоятельство, что разделение «белого» и «черного» миров лежит в основе социальной психологии американского Юга.

Обычно в произведениях Фолкнера разнообразие точек зрения передается различными рассказчиками. Устами постоянных героев писателя – фермеров и горожан – высказываются распространенные среди американского народа взгляды. При этом личность повествователя может играть активную роль в сюжете, а может быть фигурой довольно условной или случайной, как, например, рассказчик последней главы «Света в августе». Важен не он, а то, что им рассказывается. О нем же самом говорится лаконично: «В восточной части штата живет человек, который занимается починкой и перепродажей мебели; недавно он ездил в Теннесси за старой мебелью, купленной по переписке». Сообщив два-три факта из жизни этого безымянного торговца, Фолкнер говорит, что, возвратившись домой, он рассказал жене о приключении, на его взгляд, достаточно забавном, чтобы о нем стоило вспомнить. Речь шла о двух людях, которых он подобрал по дороге. И он назвал город в Миссисипи, где ему довелось встретиться с героями романа.

Попытка взглянуть со стороны на Лину и Байрона знаменательна уже тем, что создает у читателя как бы двойное видение событий. Он, читатель, знает о Лине и Байроне уже все сполна, а торговец мебелью воспринимает их примерно так же, как фермеры Армстид и Уинтерботом в первой главе романа: «Вижу, стоит на углу такая молоденькая, приятная с виду женщина – как будто ждет, чтобы кто-нибудь из проезжих предложил ее подвезти. Что-то в руках держит. Я сперва не заметил, что это такое, и парня не заметил, который с ней был, – покуда он не подошел и не заговорил со мной».

Таким образом, последняя глава как бы возвращает действие к начальной ситуации, но не просто воспроизводя ее, а давая новое прочтение, как каждый виток художественно-эстетической спира-

ли Фолкнера возвращает нас к главным темам его творчества, никогда механически не повторяя их.

Уже отмечалось, что течение времени подчинено в романах Фолкнера своим собственным закономерностям. Поэтому не вызывают удивления частые возвращения действия вспять или забегание вперед, как, например, в конце главы 18, где мы узнаем о смерти Кристмаса еще до описания его линчевания.

Центральное событие романа – убийство Кристмасом мисс Бёрден – подано, как и всегда в романах Фолкнера, не в результате последовательного описания событий, а становится известно читателю позднее и при особых обстоятельствах. Когда мисс Бёрден навела на Кристмаса старинный капсюльный револьвер длиной с небольшое ружье, Кристмас, следивший за тенью револьвера на стене, увидел, как вдруг дрогнула тень курка.

Обо всем дальнейшем мы узнаем гораздо позже, когда Кристмас обнаруживает в своей правой руке этот старинный тяжелый револьвер, который взял, не помня как и зачем. Рассматривая его при свете зажженной спички, Кристмас замечает два патрона: по одному курок ударил, но произошла осечка, а до другого очередь не дошла.

Так нам впервые становится известно, что мисс Бёрден стреляла неудачно. Еще не зная, как развивались события в дальнейшем, мы можем догадаться, что должен был сделать Кристмас. Когда однажды она дала ему пощечину, он в ответ ударил ее кулаком. На этот же раз в его руке была бритва...

Два рассказа в «Свете в августе» относятся к временам Гражданской войны и наступившему затем периоду Реконструкции. Это истории рода мисс Бёрден и рода Хайтауэра. Оба рассказа создают тот трагический фон, на котором разворачивается действие романа.

Как отмечал сам писатель, имена Бёрден и Хайтауэр имеют смысловую нагрузку и восходят к традиции дошекспировской драмы, к старым мираклям и моралите времен Чосера, где герои носили имена, говорившие о том, как они выглядят или что они делают («бёрден» – тяжесть, бремя, горе; «хайтауэр» – высокая башня, колокольня).

Говоря о горестном и трагическом одиночестве мисс Бёрден, Фолкнер видит причину в «аболиционистской новоанглийской традиции, перенесенной на Юг, где традиция эта потерпела поражение, где остались те же условия жизни, которые ее отец считал необходимым изменить и отменить, а она не могла их изменить, а,

может быть, просто начала разделять мнение южан, что их и не следует менять, ибо негры не способны к переменам, и она, вероятно, возненавидела себя за то, что пошла против традиции и убеждений своего отца. И в то же время она увидела, что ее взгляды лишены какой-либо реальной основы»<sup>18</sup>.

Дед Джоанны Бёрден, стихийныйabolitionist и религиозный человек, передал сыну не только демократические убеждения, но и буйство нрава, упорство в достижении цели. В четырнадцать лет сын убежал из дома и шестнадцать лет не возвращался, а когда вернулся, то старый Калвин не произнес ни слова. Увидев сына, он начал дергать что-то у пояса таким движением и с таким выражением лица, словно вытаскивал пистолет. Но он просто вытаскивал из брюк единственной рукой (другую потерял в Гражданской войне) кожаный ремень и через мгновение, размахивая им, ринулся вперед. «Я тебя проучу! – ревел он. – Я тебе покажу, как убегать!» Ремень дважды хлестнул Натаниэля по плечам, прежде чем мужчины сцепились.

Рассказывая о встрече отца и сына, мисс Бёрден как будто воочию видит происходящее, хотя родилась только двадцать два года спустя: «Это было вроде игры: смертельной игры, нешуточной забавы, игры двух львов, которая может кончиться, а может и не кончиться кровью».

Символический характер этой сцены (борьба сына-титана с отцом) позволяет говорить о мифологическом начале, присутствующем в прозе Фолкнера. Не переоценивая роли мифотворческих элементов в его произведениях, как это склонны делать иные зарубежные исследователи (Р. Адамс, У. Бриловский, Дж. О’Доннел), мы можем отметить мифологическую тенденцию как одну из многих сторон художественной структуры произведений писателя, вовравших в себя многогранный опыт мировой литературы.

Когда полковник Сарторис убил деда и внука Бёрденов, получивших от правительства в Вашингтоне полномочия содействовать освобождению негров, Натаниэль дождался темноты, похоронил убитых и сровнял могильные холмики, забросав их кустами и мусором, чтобы над мертвыми не могли надругаться. У Кристмаса, которому мисс Бёрден рассказывает эту трагическую историю, невольно вырывается восклицание: «Они и так могли? Выкопать их уже убитых, мертвых? Когда же люди разной крови перестанут ненавидеть друг друга?»

<sup>18</sup> Faulkner in the University. P. 112.

Писатель снова и снова пытается осмыслить неразрешимое для него противоречие, конфликт белой и черной рас в Америке. О том же говорит над могилой убитых отец Джоанны Бёрден, выражавший свои мысли о трагедии американского народа в религиозной форме. «Здесь лежат твой дед и брат, убитые не одним белым человеком, но проклятием, которому Бог предал целый народ, когда твоего деда, и брата, и меня, и тебя не было и в помине. Народ проклятый и приговоренный на веки вечные быть частью приговора и проклятья белой расе за ее грехи».

Очевидно, по замыслу автора, судьба мисс Бёрден и должна оправдать пророчество ее отца, говорившего, что проклятье белой расе лежит на нем, на ее матери, на ней самой, хотя она была еще ребенком. Никто не уйдет от проклятия – такова формула особого вида религиозного аболиционизма, утвердившегося на Юге США и приобретшего характер христианской жертвенности. После того как отец сказал, что ей не миновать этого черного проклятия, Джоанна резко переменилась. Негры приобрели для нее какое-то мистическое свойство: «Я видела и знала негров, сколько себя помню. Для меня они были то же самое, что дождь, комната, еда, сон. Но после этого они впервые стали для меня не просто людьми, а чем-то другим – тенью, под которой я живу. Живем мы все, все белые, все остальные люди. Я думала о том, как появляются и появляются на свет дети, белые – и черная тень падает на них раньше, чем они первый раз вдохнут воздух. А черная тень представлялась мне в виде креста. И виделось, как белые дети, еще не вдохнув воздух, силятся вылезти из-под тени, а она не только на них, но и под ними, раскинулась, точно руки, точно их распяли на крестах. Я видела всех младенцев, которые появятся на свет, тех, что еще не появились, – длинную цепь их, распятых на черных крестах». Эти религиозно-мистические настроения, чувство «вины белого человека» сопровождают мисс Бёрден до конца ее жизни. «Проклятием Юга» называл писатель рабство негров – проблему, которую Юг должен решить сам, если хочет выжить. Не случайно Айк Маккаслин говорит (в четвертой части повести «Медведь»): «Вся эта земля, весь Юг проклят, и все мы, кого она породила и вскормила, белые и черные, – все живем под этим проклятьем».

Во многом сходна с судьбой мисс Бёрден история Хайтауэра. Оба они, потерпев поражение в жизни, обращаются к прошлому. Прошлое становится единственным надежным убежищем героя, не находящего себе места в жизни современной Америки. Отец Хайтауэра участвовал в Гражданской войне. Он стал аболициони-

стом чуть ли не раньше, чем эти настроения, облекшись в слово, просочились с Севера. Впрочем, узнав, что республиканцы придумали для этого название, он стал называть себя совсем по-другому, не отступив при этом от своих убеждений и повадок. В войне он участвовал на стороне южан, чьи принципы были противны его принципам, и не видел тут никакого противоречия. За четыре года войны он ни разу не выстрелил из ружья – служба его ограничивалась молитвами и проповедями перед войском по воскресным утрам.

Сын вырос и возмужал среди людей-призраков. Такими были его отец и мать, чей образ представлялся ему «истаявшим лицом с огромными глазами, полными страдания». Третьим призраком была старая негритянка, рабыня, на чьем лице запечатлелись одновременно гнев и спокойствие – «маска черной трагедии». С этим третьим призраком ребенок разговаривал о духе – увлеченно, с полуосторгом-полужасом.

Духом, поработившим воображение Хайтауэра с детства, был его дед, храбрый до отчаяния, «кубивавший людей сотнями». Он стал для ребенка, а затем и взрослого Хайтауэра, не только воплощением легенды Юга, проигравшего войну и упрямо отказывавшегося признать свое дело погибшим, но и «образом вечной юности и чистой страсти, которая создает героев».

Дед с горсткой солдат затеял лихую мальчишескую проделку. Проехав сотню миль по местам, где в каждой роще и деревеньке стояли биваком северяне, они ворвались в гарнизонный город – то был как раз Джэфферсон, – голодные, худые, с криками подожгли склады запасов, тщательно подготовленных для целой кампании, и унеслись. Никакого грабежа: не взяли даже обуви и табаку. Эти люди не искали добычи и славы: это были просто мальчишки, подхваченные волной отчаянного желания жить.

Так рассказывала старая негритянка, и рассказ тут же переходит к Хайтауэру. «Не знаю, заблудился эскадрон деда или нет. Думаю, что нет. Думаю, они сделали это нарочно, как мальчишки, которые подожгли сарай врага и бегут, не прихватив даже щепки с крыши, засова с двери, и вдруг останавливаются, чтобы украсть несколько яблок у соседа, друга. Не забудь, они были голодные. Они три года голодали...» Дед был убит выстрелом из охотниччьего ружья в курятнике, куда он забрался в ту же ночь после налета на город. Всего одним выстрелом в упор. Возможно, то была жена конфедератского солдата. «И ему, конечно, надо было угодить под пулю, – говорила Цинтия. – Кур воровал. Взрослый человек,

сына оженил, пошел на войну северян убивать, а самого убили в курятнике, с пучком перьев в руке". Кур воровал».

Хайтауэр верит, что, поселившись в Джейферсоне, где был убит дед, он, выглянув в окно, увидит не только ту улицу, по которой когда-то проскакал его дед, а может быть, даже следы подков или очертания самих людей в воздухе – ведь воздух остался прежний, даже если исчезла та пыль, та грязь... Прошлое навсегда остается живым, десятки раз вновь и вновь повторяется сегодня. Так живет свои долгие годы Хайтауэр, погрузившись в воспоминания, которые для него реальнее действительности.

В самых эмоционально напряженных местах истории деда Хайтауэра Фолкнер особенно охотно пользуется своим излюбленным приемом – оксимороном, передающим взволнованную конфликтность, противоречивость речи. Так старуха-негритянка рассказывает о деде Хайтауэра с «задумчивой и яростной скорбью» (*musing and savage sorrow*), о «непреклонном легкомыслии» (*grim levity*) лихой проделки деда. Как и в других произведениях писателя, пристрастие к оксиморонам является отличительным признаком его стиля, когда речь идет о чем-то особенно близком и дорогом, – о *подвигах, о доблести, о славе*, о чем он не уставал размышлять всю жизнь.

Когда Фолкнера спросили, почему главы о ранних годах Хайтауэра он поместил в конце романа, писатель объяснил это следующим образом: «Книга, если только нет в ней 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 этой части здесь самое удачное место: хотелось оттенить трагизм истории Кристмаса трагедией героя, который является собой его противоположность» (272).

Художественное единство романа «Свет в августе» достигается не последовательностью или единством действия, композиции, а той общей атмосферой трагичности существования людей, лишенных любви и стремящихся обрести ее в той или иной форме. Эти слова писателя относятся не только к частной, личной жизни его героев, но и к общественным условиям буржуазной Америки. И самой трагической фигурой в книге, безусловно, является Кристмас.

Кристмас помнил тысячу диких пустынных улиц, вытянувшихся для него в одну, по которой он ехал на поездах, на грузови-

ках, на телегах. Улица вела в Оклахому и дальше на Юг, в Мексику, а оттуда обратно на Север, в Чикаго и Детройт, потом опять на Юг и, наконец, в Миссисипи. Она растянулась на пятнадцать лет: «Улица пролегла среди желтых полей пшеницы, где желтые каленые дни труда сменялись тяжким сном в скирдах под холодной безумной луной и колкими сентябрьскими звездами: он был разнорабочим, шахтером, старателем, зазывалой игорного притона; он завербовался в армию, прослужил четыре месяца, дезертировал и не был пойман».

Образ улицы, на которой прожил Кристмас, по которой шел всю жизнь, вырастает в символ страданий и мук, которые он обречен влачить в условиях Америки до своей трагической, но неизбежной гибели. На этой улице Кристмас всегда был одинок, ибо трудно представить себе, говорит писатель, что-либо более одиночное, чем рослый мужчина на безлюдной улице. «И хотя он не был крупным, не был высоким, выглядел он более одиноко, чем телефонный столб посреди пустыни. На пустой, широкой, тенями омраченной улице он казался призраком, духом, который забрел сюда из другого мира, заблудился».

Тема одиночества человека в мире, где всем заправляет дежный интерес и зависимая от него лицемерная мораль, – одна из ведущих тем Фолкнера. Одинок не только Кристмас, одиноки и другие главные герои романа – Байрон и Хайтауэр, хотя каждый из них переносит это по-своему: Байрон со спокойной выдержанкой человека из народа, Хайтауэр со сладостным мученичеством страстотерпца (когда он слагал с себя сан священника, то сердце его прыгало от радости отречения, которую выдало лицо: загородившись псалтырем, он считал себя в безопасности, но фотограф «подловил» его сбоку).

Трагизм Кристмаса особого рода. Он единственный персонаж романа, воспринимающий жизнь исключительно в трагическом свете, ибо, казалось, весь мир в раздоре с ним, и он воплощает в себе страдание и белого, и черного в современной Америке. Сначала приют для белых детей, где от него поспешили избавиться, жизнь у приемных родителей, ремнем вбивавших в ребенка катехизис, первая любовь и любовница, предавшая его, затем пятнадцать лет бродяжничества...

«Зачем вы использовали имя Христа в отношении такого дурного человека, как Джо Кристмас?» – спросил Фолкнера один из современных фарисеев. В ответе писателя прозвучал голос подлинного человеколюбца, гуманиста, не столь уж часто раздаю-

щийся в сегодняшней американской литературе: «Что ж, я думаю, трудно сказать про того или иного человека, что он дурной или хороший. Я допускаю, что есть исключения, но вообще человек – жертва собственной натуры, своей среды, своего окружения, и ни про кого нельзя сказать, что он только плохой или только хороший. Человек пытается быть лучше в пределах возможного. Ну а Кристмас, например, просто не знал, кто он. Он понимал, что он никогда не узнает этого, и для того, чтобы жить с самим собой, единственное спасение его состояло в том, чтобы отвергнуть человечество, начать жить изгоем... Я не считаю, что он плохой человек, он трагичен. И трагедия его состоит в том, что он не знает, кто он, и никогда не сможет узнать, а по моему мнению, это самое трагическое состояние, в каком только можно оказаться, – не знать, кто ты» (309).

Если мы и усомнимся в отдельных моментах этого кредо Фолкнера, то все же бесспорна гуманистическая направленность его мышления, стремление увидеть и понять в человеке прежде всего доброе и созидательное, отличающее его от модернистского неверия в человека.

Центральная этическая проблема творчества Фолкнера – способность человека противостоять злу, бороться с ним и побеждать его. Она остается главной и в романе «Свет в августе». Байрон говорит Хайтауэру, когда просит его спасти Кристмаса: «Помнится, я вам раз говорил, что быть хорошим – даром не дается, так же как быть плохим; за это тоже надо платить. И как раз хорошие люди не могут отказаться платить, когда им подают счет... Может быть, хорошим приходится дольше расплачиваться, чем плохим».

Некоторые зарубежные критики, скептически воспринявшие речь Фолкнера при получении Нобелевской премии, пытались утверждать, что писатель задним числом хотел переосмыслить свое творчество. Однако образ Байрона Банча, созданный за два десятилетия до получения писателем этой премии, уже несет в себе основную идею будущей речи Фолкнера о том, что человек выстоит. Вспомним его слова, когда он преследует убегающего Брауна: «Похоже, что человек может выдержать почти все. Выдержать даже то, чего он не сделал. Выдержать даже мысль, что есть такое, чего он не в силах выдержать. Выдержать даже то, что ему впору упасть и заплакать, а он себе этого не позволяет. Выдержать – не оглянуться, даже когда знает, что оглядываясь не оглядывайся, проку все равно не будет».

Когда встает вопрос о том, чтобы сразиться со злом, для Байрона не существует иного нравственного решения. При виде удирающего Брауна он думает, что, очевидно, не сможет его догнать, потому что тот уже далеко, и отлучить его, наверно, не сможет, потому что тот больше его. «Но могу попытаться. Попытаться я могу», – решает он и так и действует.

Через пятнадцать лет Фолкнер вновь вложил это моральное кредо в уста другого своего честного героя – Гэвина Стивенса: «Да, есть вещи, которые ты никогда не должен соглашаться терпеть... Несправедливость, унижение, бесчестье, позор. Все равно как бы ты ни был юн или стар. Ни за славу, ни за плату, ни за то, чтобы увидеть свой портрет в газете, ни за текущий счет в банке. Просто не позволять себе их терпеть».

Антитезой этого этического кредо в романе «Свет в августе» выступают слова и поступки капитана национальной гвардии Перси Гrimма. Фолкнер законно гордился этим образом как первым изображением фашиста в американской литературе. Определяющей чертой Перси Гrimма является слепая вера в физическую храбрость и беспрекословное повиновение, уверенность в том, что белая раса выше всех остальных рас, американская раса высшая среди белых, а американский мундир превыше всего человечества.

Но пожалуй, самое достопримечательное в образе Перси Гrimма заключено не в его расизме и милитаризме, а в том, как он сумел (для обывателей это непонятно) подчинить себе их души и сердца, стать маленьким фюрером Йокнапатофы. «Неожиданно и прихотливо податлива» бывает человеческая душа перед демагогией людей типа Перси Гrimма, и писатель показывает, как город Джейфферсон, сам того не понимая, вдруг признал Гrimма, стал взирать на него с уважением, даже с некоторым трепетом.

С поразительным прозрением художника увидел Фолкнер в 1932 г. социальную природу и исторические корни фашизма, причину его успеха среди тех, кто остался обойденным в распределении барышей после Первой мировой войны. Принято считать, что в Перси Гrimме Фолкнер предвосхитил в литературе немецкий фашизм. Мы бы сказали, что не столько немецкий, сколько американский. Ибо Перси Гrimm – это в известной мере предвидение кандидата в фашистские президенты Америки Хьюи Лонга, убитого в 1935 г., а через десятилетие художественно отраженного в романе Р.П. Уоррена «Вся королевская рать» в образе Вилли Старка. Конечно, это не только Лонг, но и многие другие того же склада, но калибром поменьше, которых волна экономической депрессии

начала 1930-х годов выплеснула на поверхность общественно-политической жизни Америки.

Если европейский фашизм пытался запугать людей концентрационными лагерями и газовыми камерами, массовым уничтожением женщин, старииков и детей, «расово неполноценных» народов, то маленький фюрер из Йокнапатофы, слепо послушный, как пишет Фолкнер, некоему Игроку, двигавшему его по Доске, устраивает линчевание и кастрацию Кристмаса как символическое священное действие, подобное ритуальному сожжению книг в фашистской Германии через год после выхода в свет романа. Для немецких фашистов было важно утвердить свое право на сожжение «порочных» книг, для Перси Гримма – доказать жителям Джейфферсона простую и однозначную мысль, что правда в силе, а сила – это солдаты Америки. «Мы отвечаем за порядок, – сказал он. – Мы должны блюсти интересы закона. Закона и страны. Никто из штатских не вправе приговорить человека к смерти. И проследить за этим должны мы, солдаты Джейфферсона».

Реализм Фолкнера неизменно включает в себя героико-романтическое начало. Это особый угол видения людей и событий, позволяющий за будничным, повседневным увидеть нечто до фантастичности несбыточное. Такое, что вдруг привиделось Байрону Банчу на дороге, идущей вверх по холму, и без чего не может существовать даже этот твердо стоящий на почве реальности человек: «Край, а за ним – как будто ничего, – подумал он. – Как будто перевалишь через него – и дальше поедешь никуда. Где деревья выглядят и зовутся не деревьями, а чем-то другим, и люди выглядят и зовутся не людьми, а чем-то другим. А Байрону Банчу, ему там тоже не надо быть или не быть Байроном Банчем. Байрон Банч со своим мулом не будет ничем, когда понесутся вниз, а потом раскалятся, как преподобный Хайтаэр говорил про камни, что носятся в пространстве и, раскаляясь от быстроты, сгорают, и даже пепел ихний не долетает до земли». Фантастичность видения Байрона, его мечта об иной жизни, лишь оттеняет реальность происходящего вокруг.

Яркая романтическая метафоричность появляется у Фолкнера обычно там, где речь заходит о славном прошлом, покрытом туманной дымкой легенды. Таковы элегические воспоминания Хайтауэра, в которых возникают и властвуют безымянные «они», такие же необоримые и неизбывные, как те, что преследовали Минка.

Романтический порыв, воплощенный в безликих «они», реализуется у Хайтауэра в последней сцене, где он, умирающий, сидит у окна и, по обыкновению, смотрит в сумерки, вспоминая свою жизнь и дожидаясь, когда наступит ночь, застучат копыта и среди дыма, грома и порванных знамен армии конфедератов возникнут исполинские и героические тени прошлого, завладевшие его сном и явью.

Фантастичен жалкий безумец Хайтауэр, одержимый одной единственной идеей, которой он посвятил всю жизнь, в жертву которой принес и свою церковную карьеру. Ибо любовь к живому человеку может кончиться, оборваться, иссякнуть, но вечна и неизменна любовь к прошлому, желание слушать «дикое пение горнов, лязг сабель и замирающий гром копыт» скачущей конницы его деда. От мертвых, что тихо лежат в могилах и не пытаются удержать Хайтауэра, – «вот от кого ему не скрыться».

И если столь фантастичен оказывается самый добный и преданный своему чувству человек, то сколь же фантастически противоестественны другие – от мятущегося Кристмаса до его линчевателя Перси Гrimма. Реалистическая картина гротескного мира современной ему Америки, душащего живое человеческое начало и открывающего простор духовной и физической жестокости, – таков художественный итог этого первого большого социального полотна Фолкнера.

\* \* \*

Если «Шум и ярость» Фолкнер любил больше других своих романов, с особым чувством нежности относясь к книге, которая взяла у него столько сил и которую он переписывал от начала до конца четыре раза, то лучшим своим романом он называл книгу «Авессалом, Авессалом!».

«Я думаю, это лучшая книга, когда-либо написанная американцем»<sup>19</sup>, – сказал он, передавая в январе 1936 г. только что законченную рукопись на прочтение своему другу Дейвиду Хемпстеду. И добавил, что это единственный экземпляр. «А вдруг мой дом сгорит в эту ночь», – попробовал было протестовать испуганный Хемпстед. Не слушая возражений, Фолкнер заставил его взять с собой рукопись, которую тот на следующее утро с облегчением вернул владельцу. После этого кипа страниц, покрытых фолкнеров-

---

<sup>19</sup> Blotner J. Faulkner. Т. 2. Р. 927.

ским бисерным почерком, который Хемпстед называл «каролингскими минускулами», была передана на перепечатку машинистке.

Американские литературоведы и некоторые советские исследователи относят этот роман исключительно к проблематике и истории американского Юга. Подобные оценки равнозначны попытке рассматривать «Тихий Дон» как отражение истории Области войска Донского в переломную эпоху после Крымской войны (1853–1856), с чего начинается книга Шолохова. Повествование о «судьбах человеческих» на пространстве родной земли «величиной с почтовую марку» превратилось под пером Шолохова в эпopeю борьбы двух миров, выражение «судеб народных» России XX в. Действие романа Фолкнера протекает на протяжении столетия и посвящено становлению рабовладельческого Юга, его расцвету и гибели в результате Гражданской войны. Но Фолкнер менее всего историк родного края. Рассматривать его «Сагу о Йокнапатофе» как отражение исторических судеб и коллизий развития американского Юга в период от Гражданской войны до Второй мировой войны – это значит видеть лишь внешние формы фолкнеровского эпоса, не замечать за изображенным кусочком земли «величиной с почтовую марку» тех пространств и проблем, которые как солнце в малой капле вод преломились в романах американского писателя.

Интерес Фолкнера к истории американского Юга обусловлен прежде всего той современной Америкой XX в., в которой жил и которую так хорошо знал он. В прошлом виделись ему истоки будущего своей страны. Преобладание «кровавых драм насилия и беззаконий, сатанинской алчности и злобы» предопределило в глазах художника настоящее и будущее буржуазной Америки. Вот тот главный итог творчества, который не склонны замечать иные американские критики, вот чем объясняется так называемый пессимизм Фолкнера, который те же критики трактуют как неверие в человека и утверждение «извечной порочности мироздания».

Фолкнер – писатель современной Америки, в значительной степени обладавший пророческим даром. Его романы показывают не столько прошлое Америки, сколько ее настоящее и будущее. Понять и оценить эту особенность фолкнеровского творчества становится возможным лишь по прошествии десятилетий, отделяющих нас от времени их создания. И чем больше пишет он о том далеком 1833 году, когда двадцатипятилетний Томас Сатпен подобно новому черту на колокольне из рассказа Эдгара По с независимым видом появился на центральной площади Джейфферсона,

или о неизгладимых воспоминаниях Розы Колдфилд, этой новой разновидности тетушки Дженни Дю Пре, о перипетиях Гражданской войны, чем самозабвеннее уходит писатель в прошлое Юга, тем с большей очевидностью встают перед нами картины и судьбы современной Америки, законы жизни которой складывались в эпоху фолкнеровских героев.

«Сага о Йокнапатофе» и одна из ее наиболее сильных частей – роман «Авессалом, Авессалом!» – эпос сегодняшней Америки, результат раздумий о настоящем и будущем той стороны, в которой жил Фолкнер и которую он одновременно любил и ненавидел. Только с такой точки зрения можно попытаться понять смысл и художественное значение этого романа.

Чем определяется жизнь и положение человека в том обществе, которое знал Фолкнер? Только ли деньгами, богатством? Сами по себе деньги лишь средство. Главное – престиж и власть. Когда пятнадцатилетнего Сатпена слуга-негр не пустил в дом владельца плантаций через парадное крыльцо и велел ему идти через черный ход, реакция юноши на это была чисто американской. Он не сказал себе: я стану отважнее, честнее или просто сострадательнее, чем этот плантатор. Юный Сатпен решил, что должен стать таким же хозяином, иметь такой же большой дом, чтобы тоже не пускать в него «белую шваль», и основать свой сатпеновский род<sup>20</sup>. «Он нарушил все законы порядочности, чести, жалости и сострадания, и судьба отомстила ему. Вот о чем эта история» (264) – как говорил Фолкнер.

У Сатпена был «великий замысел». Богатство играло лишь вторичную роль в его планах на будущее. Он хотел отомстить аристократам, прогнавшим его с парадного крыльца жизни, хотел доказать, что может основать свою династию. Но сыновья, которых он так страстно желал иметь, и погубили его. Подобно герою древнегреческой трагедии Сатпен гибнет в результате столкновения личных стремлений с роком, который ныне приобретает формы норм и законов американского буржуазного общества.

Томас Сатпен, человек по-своему честный, но преданный одной идее, своим существованием доказывает, что «один человек не

---

<sup>20</sup> История, с которой начинается сознательная жизнь героя, была задумана и описана Фолкнером еще в 1920-е годы в рассказе «Важная особа» (*The Big Shot*). Как отмечает М. Миллгейт, автор лучшего американского исследования о Фолкнере, мотивы этого рассказа использованы также в романах «Святилище», «Свет в августе» и «Город».

может», что индивидуализм как этический принцип ведет его к гибели. Он так никогда и не научился обращаться к людям за помощью или за чем-либо другим. Не в силах понять причины своего жизненного поражения этот «демон» ищет «первоначальную ошибку», полагая, что он просто-напросто когда-то сделал не то, что надо.

Трагедия Сатпена состоит как раз в том, что он никогда не ошибается. Даже когда жизнь его обманывала, он исправлял ошибку и шел дальше к осуществлению своего «замысла». Но замысел его исходил из ложного представления, будто человек может достичь всего в одиночку, ни на кого не полагаясь и ни от кого не завися. То был принцип этического индивидуализма Эмерсона, получивший широкое отражение в национальной литературе США. Этую проблематику встречаем мы в книгах Драйзера и Шервуда Андерсона, в романах Фицджералда и Хемингуэя. И вероятно, никто не подверг концепцию этического индивидуализма такой сокрушительной критике, как Фолкнер. После «Авессалома, Авессалом!» трудно было всерьез говорить в Америке о плодотворности «доверия к себе» как краеугольном камне гуманизма, что еще недавно считалось само собой разумеющимся. Индивидуалистический гуманизм рухнул, и на его развалинах, как на пепелище дома Сатпенов, предстояло возводить новое здание.

«Авессалом, Авессалом!»<sup>21</sup> – один из наиболее глубоких социальных романов Фолкнера и в то же время один из наиболее сложных. Если переплетение голосов персонажей в «Шуме и яростях» создает структурную замысловатость повествования, то «Авессалом, Авессалом!» представляет собой сложность иного рода. Художественно-философская мысль писателя впервые проявилась здесь с такой силой, которая заставляет вспомнить страницы «Братьев Карамазовых» и глубину постижения человеческих характеров в последнем романе Достоевского. Мрачный колорит обеих книг лишь дополняет черты сходства «американского Карамазова» с его русским прообразом.

Критик М. Каули отмечал, что Фолкнер не стремился создать связанную и последовательную аллегорию американского Юга. Квентин Компсон, один из главных рассказчиков в романе,

<sup>21</sup> Заглавие романа восходит к библейской истории об Авессаломе, любимом сыне царя Давида, восставшем против отца и погибшем. Узнав о смерти сына, Давид скорбел, с плачем повторяя: «Сын мой Авессалом! Сын мой, сын мой Авессалом! О, кто дал бы мне умереть вместо тебя, Авессалом, сын мой, сын мой!» (Вторая Книга Царств 18:33).

излагает своему приятелю, канадскому студенту Шриву Маккеннону, длинную и страшную историю, в которой, как он считает, раскрывается вся суть глубокого Юга – не просто края, а нации, хотя и не сложившейся в самостоятельное государство и потерпевшей фиаско в ходе Гражданской войны, но пытающейся воскресить свое легендарное прошлое.

Подобно ранним романам («Шум и ярость», «Когда я умирала»), «Авессалом, Авессалом!» строится на системе рассказчиков, передающих друг другу как игроки мяч право повествования, если воспользоваться образным выражением одного критика. На этот раз рассказчиков четыре: старая дева Роза Колдфилд, исполненная жгучей ненависти к Сатпену; Джейсон Компсон, который слышал историю Сатпена от своего отца генерала Компсона; третий рассказчик самый важный – Квентин Компсон, студент Гарвардского университета, который слушает повествование Розы Колдфилд и своего отца и дает собственное изложение событий. Здесь «Авессалом, Авессалом!» как бы смыкается с романом «Шум и ярость». Наконец, четвертый рассказчик, канадец Шрив Маккенон, живущий в одной комнате с Квентином в университете, играет роль некоего эха Квентина, подобно тому как отец Квентина выступает своего рода комментатором рассказа единственного человека, лично знавшего Сатпена полвека назад, мисс Розы Колдфилд.

Назойливая повторяемость одних и тех же событий, изложенных или просто упомянутых по несколько раз, может показаться утомительной, но постепенно читатель настолько проникается историей Томаса Сатпена, что, кажется, сам становится очевидцем событий, о которых идет речь. Фолкнер пояснял свой замысел: «Квентин рассказывает историю Шриву. Шрив – это комментатор, который все сопоставляет с реальными фактами. Если бы историю пересказывал один Квентин, она бы стала совершенно неправдоподобной. Чтобы сделать рассказ реальным, достоверным, убедительным, нужно было ввести кого-то со стороны, иначе остались бы только дым и ярость» (292).

Способность придавать реальную убедительность событиям прошлого – подобный талант свойствен многим писателям и не может вызвать удивления читателя. Фолкнер обладал даром, встречающимся гораздо реже: он показывает, что прошлое не проходит, оно остается навсегда с человеком. Как тот колокольный звон в воскресное утро в июне 1833 г. три четверти века назад (время действия романа определяется 1909–1910 гг.), когда Томас

Сатпен впервые въехал в Джейферсон, тогда еще деревушку с тремя церквами и тридцатью усадьбами. И не только потому, что Квентин «был рожден и дышал тем же воздухом, в котором гудели церковные колокола в то воскресное утро». Прошлое накладывает на человека и на его потомков неизгладимую печать, определяющую настоящее и будущее. Проходят годы, десятилетия, уходят из жизни люди и целые поколения, но мельчайшие события в жизни Сатпена, когда-то «осчастливившего» Джейферсон своим появлением, неизменны для Розы Колдфилд, до сих пор страстно ненавидящей этого «изверга и джинна».

Фолкнер шесть раз начинал заново писать роман «Авессалом, Авессалом!», стремясь найти соответствующую форму рассказа Розы Колдфилд. Первоначально роман открывался тем, как Шрив Маккеннон передает Квентину письмо его отца о смерти Розы Колдфилд. Но такое начало выглядело слишком запоздалым, ведь то был, по существу, конец романа. И писатель обратился вновь к началу истории о человеке, желавшем иметь сына, наследника, но потерявшем все, ибо нормы его жизни определялись тем расистским обществом, которое и становится в конце главным героям повествования, кто бы его ни вел.

Никто из четырех рассказчиков, от лица которых ведется это повествование, не понимает до конца всего происшедшего, особенно загадочного убийства Чарльза Бона его сводным братом Генри. Ни мисс Роза, поведавшая Квентину историю Сатпена перед тем, как отправиться с ним в Сатпенскую Сотню, ни отец Квентина, рассказавший ему то, что сам слышал от своего отца. Ни даже Квентин и Шрив, которые пытаются – и трудно сказать, насколько удачно, – сконструировать целостную историю Сатпена.

Загадка романа «Авессалом, Авессалом!» давно уже привлекает критиков. Делалось немало попыток раскрыть ее еще при жизни писателя. Одна из наиболее успешных была предпринята Ильзой Линд, обратившей внимание на то, что драматизм романа возрастает от рассказчика к рассказчику. Каждый из них повторяет историю Сатпена, внося свои акценты и подробности. Однако никто из них не может разрешить главной проблемы: почему Сатпен запретил брак Чарльза Бона со своей дочерью Джудит. От этого вопроса зависит разрешение и другой загадки: почему Генри убил Бона?

Мисс Роза, наиболее эмоциональная и недалекая из рассказчиков, единственное объяснение видит в «демонизме» Сатпена, то есть в беспричинном своеволии этого «дьявольского отродья».

Отец Квентина пытается осмыслить действия Сатпена более рационалистически, но и он не может сказать ничего определенного, кроме того, что у Бона уже была семья: любовница-мулатка и ребенок, фотографию которых Джудит нашла на теле убитого жениха (наивная мисс Роза всю жизнь полагала, что то была фотография Джудит, которую носил на груди Чарльз). В конечном счете мистер Компсон начинает понимать, что теория относительно другой семьи ничего не объясняет. «Чего-то не хватает», – говорит он.

Квентин слышал от своего деда то, что осталось, по всей видимости, сокрытым от мистера Компсона: Бон был сыном Сатпена. И Квентин воссоздает историю любви брата к сводной сестре. Но и эта теория, как ни близка она к действительности, не может разрешить загадки убийства. Предположим, Бон и Генри догадывались или знали о своем родстве. Как бы поступил в таком случае Генри? Сначала бы, конечно, удивился, но потом невольно смирился. Любовь к старшему брату и боготворимой сестре заставила бы его согласиться на этот союз. Значит, решает Квентин, причина запрета Сатпена, которая была и причиной убийства Бона, заключалась в чем-то значительно большем...

Перед нами Америка. Только что закончилась Гражданская война. 15 апреля 1865 г. агентом рабовладельцев был убит Линкольн. На Юге не скрывали своего ликования по этому поводу (вспомним, что у Сатпена, когда он напивался, возникала навязчивая идея скакать верхом прямо в Вашингтон, чтобы собственно ручно застрелить Линкольна, который был к тому времени уже мертв). А менее чем через месяц – 3 мая – Генри убивает Бона. Расправа с неграми и их сторонниками была в 1865 г. одна. Отец выступил против сына, брат восстал на брата.

Пять слов, найденных Квентином, объясняют загадку. Обращаясь к Генри, Сатпен сказал о Чарльзе Боне: «...у его матери негритянская кровь». И Генри поступает согласно законам своего общества: брат может жениться на сестре, но «ниггера», который решил бы на это, следует убить. Генри выражает всего лишь неколебимые моральные устои той среды, в которой воспитывался и которая рассматривает смешанные браки как прямую угрозу своему существованию.

Вот та ось романа, вокруг которой вращается все действие, весь его драматизм. Вот истоки трагедии Сатпена и его рода. Двадцать рабов, привезенных им с Гаити, стали символом его будущей гибели. Никто из Сатпенов не погиб на Гражданской войне – они все стали жертвой системы рабовладения и тех представлений,

которые она им внущила. В этом заключена историческая неизбежность их гибели, а вместе с ними и краха рабовладельческой цивилизации. В этом заключался и ответ на наивный вопрос Сатпена генералу Компсону: «В чем я ошибся?»

Художественно-философский смысл романа, конечно, шире этого конкретно-исторического вывода. Судьбу Сатпена сравнивали с трагедией дома Атрея, древнегреческого царя, погибшего под бременем своих преступлений. Но следует ли искать столь далеко? Трагический элемент, определяющий художественную направленность романа «Авессалом, Авессалом!», мы найдем в рассказах Эдгара По, в романах Достоевского.

Художественная истина, не уставал повторять Достоевский, поэтичнее всего, что есть на свете, «даже фантастичнее всего, что мог бы налгать и напредставить себе повадливый ум человеческий». Говоря, что в России истина почти всегда имеет характер фантастический, Достоевский утверждает в «Дневнике писателя» за 1873 г.: «Истина лежит перед людьми по сту лет на столе, и ее они не берут, а гоняются за придуманным, именно потому, что ее-то и считают фантастичным и утопическим» (XXI, 119).

И когда Фолкнер взял истину американского Юга и представил ее как истину всей Америки, будь то в «Сарторисе» или «Святилище», «Свете в августе» или в «Авессаломе, Авессаломе!», она показалась многим нагромождением «готических» ужасов – фантастической до необычайности. А дело заключалось в весьма обыденном обстоятельстве, на которое указывал еще Достоевский в своей ранней повести «Белые ночи»: «Жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем... тусклопрозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого» (II, 112). Сочетанием прозы обыденности с катаклизмами греческой трагедии явился роман «Авессалом, Авессалом!».

Сатпен – трагический герой. Фолкнер ставит его в один ряд с таким своим трагическим героем, как Кристмас, который воспитывался как белый южанин и не мог не воспринять господствующее представление о превосходстве белой расы. Сознание того, что он не может признать себя ни негром, ни белым, переживается Кристмасом особенно мучительно. Он, как затем Чарльз Бон, воплощает в себе страдания тех и других вкупе, ибо никогда не сможет узнать, кто он на самом деле. А без разрешения этого вопроса человек не может существовать на американском Юге, ибо становится хуже, чем негр, хуже, чем последний из «белой швали».

Сатпен одержим «замыслом» создать династию, «не замутненную» черной кровью, и губит сначала своих сыновей, а потом и себя. Трагедия Сатпена оборачивается тем, что его сыновья уничтожают друг друга и единственным потомком остается правнук-негр Джим Бонд. Знаменательно, что концовка романа обращена к проблеме будущего Америки. Говоря о наследниках, Шрив утверждает, что со временем эти Джимы Бонды завладеют западным полушарием...

«Авессалом, Авессалом!» не только история величия и падения Сатпена. Это размышление о человеке, поставившем свои собственные стремления выше всего на свете. Каждый из рассказчиков, хотя и по-разному, говорит о его жестокости, аморализме, эгоцентризме. «Он достоин жалости, – замечает Фолкнер, – как достоин жалости каждый, кто попирает чувства людей, кто не понимает того, что сам принадлежит человеческому роду. Сатпен этого не понимал» (295). Он не верил в людей. На то он и Сатпен. И брал от жизни то, что хотел, поскольку был достаточно силен. Рано или поздно такие люди, лишенные представлений о своей принадлежности к человечеству, терпят поражение. Такова логика жизни, логика романа.

И еще одна особенность романа. «Авессалом, Авессалом!» – не столько книга с занимательным и довольно запутанным сюжетом, сколько поиск смысла давно минувших, но почему-то ныне важных событий, четыре точки зрения на одно и то же явление. В романе «Свет в августе» Фолкнер понял, что монологи от первого лица при всех преимуществах живой непосредственности и самохарактеристики рассказчика не следует давать изолированно друг от друга. Теперь задача заключалась в том, чтобы отдельные голоса согласовать между собой то ли посредством диалогов, то ли путем рассказа, прерываемого вопросами и характеристикой происходящего. Писатель достигает синтеза внутреннего монолога и описания, рассказчика и слушателя.

Фолкнер всегда помнил и постоянно повторял в беседах, что художественная техника бессмыслenna, если она существует ради себя самой, что главное для него – это писать о людях, о горе и радости, о надежде и отчаянии, о поражении и победе. «Искусство проще, чем думают люди» (417), – писал он Малколму Каули в 1944 г.

Уже вторая глава романа с ее синтаксической усложненностью, перепадами времени действия и плана повествования создает нужный писателю эстетический эффект: отказ от одновременного

прямого взгляда на события, сплетение противоречий, из которого и вырисовывается силуэт романа.

Один из наиболее характерных художественных приемов Фолкнера, возникший в процессе разработки техники многоголосья рассказчиков, – эмоциональная реакция слушателя и комментарий писателя, всегда невидимо присутствующего среди своих рассказчиков. Первая глава заключает в себе повествование мисс Розы, обращенное к Квентину. Как в традиционном зачине к классическому эпосу, сюжет романа обозначен уже в начале. Квентин, пришедший слушать мисс Розу, впитал в себя историю Сатпена еще с детства вместе с тем воздухом, которым дышал все свои двадцать лет, хотя более полувека отделяет его рождение от того воскресного июньского утра 1833 г., когда Сатпен впервые въехал в город, оставив позади свое прошлое, приобрел неизвестно каким путем землю у индейцев, выстроил дом, казалось бы, из ничего, женился на Эллен Колдфилд, родил двух детей – дочь и сына, который убил жениха сестры, – и завершил свой путь предначертанным ему насильтвенным концом.

Фолкнер не только предупреждает читателя о ходе событий, он нарушает последовательность действия, создавая сложную гамму взаимозависимого рассказа-повтора. В шестой главе Сатпена хоронят, поэтому в седьмой рассказывается о его убийстве. Причина подобных многочисленных перетасовок и забеганий вперед становится очевидна при пристальном анализе текста. Писатель стремится к художественному эффекту, о котором говорил еще Томас Манн во введении к роману «Волшебная гора»: «Понять до конца этот комплекс взаимосвязанных по законам музыки идей и по-настоящему оценить его можно лишь тогда, когда тематика романа уже знакома читателю и он может толковать для себя смысл перекликающихся друг с другом символических формул не только ретроспективно, но и забегая вперед»<sup>22</sup>.

Прежде чем роль рассказчика переходит от мисс Розы к отцу Квентина, вновь на сцене появляется автор. Знаменитое начало второй главы, неизменно привлекающее исследователей фолкнеровского романа, дает не только поэтическую картину южного лета, но и незаметно подводит к тому, что через несколько страниц оказывается рассказом отца Квентина. Трудно удержаться, чтобы не привести хотя бы первую фразу авторского вступления ко второй главе: «Это было лето глициний. Сумерки источали их запах,

---

<sup>22</sup> Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 9. С. 164.

смешанный с ароматом отцовской сигары, когда они сидели на передней веранде после ужина до тех пор, пока Квентину настало время отправляться, а внизу у веранды на густо заросшей лужайке беспорядочно звенели и мигали светлячки, – это благоухание, этот запах принесло с собой спустя пять месяцев письмо мистера Компсона из далекого штата Миссисипи в железные снега Новой Англии, в комнатку Квентина в Гарварде».

Чтобы представить нового рассказчика, который уже давно включился в повествование, Фолкнер вдруг поясняет: «Однажды он <Сатпен> вновь покинул Джейфферсон, – сказал мистер Компсон». И далее следует прямой рассказ отца Квентина. Реплика Квентина в начале следующей главы призвана лишь подтвердить, что рассказ и дальше (хотя теперь уже без кавычек) ведет мистер Компсон, о чем еще раз напоминает ответ Квентина на вопрос отца, сказала ли ему мисс Роза, что среди тех двадцати негров, которых привез с собой Сатпен, были две женщины. Чтобы не утратить эффект присутствия слушателя, писатель время от времени вставляет в речь мистера Компсона обращение к Квентину: «Как говорил твой дедушка».

Диалог отца и сына составляет паузу в долгом рассказе мистера Компсона, продолжающемся вплоть до чтения Квентином письма Чарльза Бона к Джудит о том, что им пора жениться («Мы достаточно долго ждали»). История мисс Розы в следующей главе начинается без какого-либо предупреждения: Уош Джонс запряг мула («Вам, несомненно, это уже рассказывали», – замечает она Квентину) и отвез ее за двенадцать миль в город. История мисс Розы лишь припоминается Квентину: вся пятая глава напечатана курсивом как его восприятие. Только в самом конце главы, после того как в памяти юноши воскресла встреча Генри с Джудит, когда брат говорит сестре, что теперь она уже не сможет выйти замуж за Чарльза, убитого им, Квентин не в силах больше вспоминать. Он не слушает мисс Розу и потому переспрашивает: «Да? Что вы сказали?»

Происходит новая смена рассказчика. Появляется Шрив, он хочет знать, каков Юг, «что они там делают, почему и ради чего живут там люди», такие как Сатпен и мисс Роза, которую Шрив упорно называет тетушкой Розой. Речь Шрива, конструирующего психологическую канву повести о Сатпене и его сыновьях, постоянно подкрепляется односложной репликой Квентина: «Да, – сказал Квентин». Без этого мы просто не были бы уверены, что Шрив, никогда не бывавший в Йокнапатофе, может что-либо рассказывать о ней. Недаром, слушая его, Квентин думает: «Он говорит совсем

как отец, если бы отец знал обо всем столько же в тот вечер, когда я отправился в Сатпенскую Сотню».

Квентин излагал Шриву историю Сатпена, говорил о его детстве, бегстве из дома и жизни в Вест-Индии, о Сатпенской Сотне, войне и убийстве Сатпена – словом, обо всем, что слышал от отца и деда, генерала Компсона, единственного человека в Джейфферсоне, близко знавшего полковника Сатпена. Беседа Квентина и Шрива о Сатпенах обнаруживает присутствие автора, распределющего голоса участников диалога и придающего им определенные акценты.

Вместе с тем предметом обсуждения двух гарвардских студентов все больше становится Бон и его трагическая судьба, о которой рассказывает Шрив. Когда Сатпен сообщил Генри, что у матери Чарльза Бона есть примесь негритянской крови, это перевернуло все представления не только Генри, но и Чарльза. «Чтобы помешать мне жениться на Джудит, ему незачем было говорить тебе, что я негр. Он мог остановить меня и без этого», – возмущается Чарльз. Будучи белым по воспитанию, он настолько проникся идеями расовой несовместимости, что не может теперь не прилагать их к себе как к негру. «Ты мой брат», – говорит Генри. «Нет, я ниггер, который собирается спать с твоей сестрой, – возразил тот, – если ты, конечно, не помешаешь мне, Генри». Чарльз сам подсказывает Генри единственно возможный для него выход; он провоцирует брата на убийство, подобно тому как позднее Сатпен спровоцирует Уоша (именно так рассматривает Шрив гибель Сатпена, хотя возможны и иные трактовки этого эпизода, особенно если мы обратимся к напечатанному на два года раньше и в переработанном виде вошедшему затем в роман рассказу «Уош», где еще не было мысли о нарочитости поступка Сатпена, приведшего к его смерти).

Дрожащими руками берется Генри за пистолет, Чарльз пытается его ободрить, но тот не в состоянии убить брата. «Тебе придется помешать мне, Генри», – повторяет Чарльз. Не пытаясь скрыться, он, напротив, подходит к Генри и говорит: «Я еду к ней». И вот они скачут бок о бок, избегая патрулей северян (война окончена, но на Юге неспокойно), проделывая вместе весь долгий путь в штат Миссисипи и к тем воротам... Только там кто-то из них отстал или обогнал другого. Генри пришпорил своего коня, загородил им дорогу Бону и вытащил пистолет. «Джудит и Клити слышали выстрел», – комментирует Шрив, чье живое воображение «выткало» эти детали кровавой развязки.

Почему трагическое противостояние братьев, убийство одного и исчезновение из жизни другого излагается в романе наименее осведомленным рассказчиком, Шривом, о котором тут же говорится, что он не в состоянии понять прошедшего, ибо для этого нужно было родиться на Юге? Рассказ Шрива представляет собой наиболее объективную часть книги, речь незаинтересованного человека со стороны, не принимающего активного участия в действии. В этом отношении функция Шрива в романе сходна с ролью Дилси в «Шуме и ярости» или торговца мебелью в конце романа «Свет в августе». Вместе с тем многое Фолкнер оставлял для размышления читателя («пусть потрудятся сами читатели!»), ибо главное – картину того общества, в котором возможны преступления, соперничающие с катализмами старой греческой трагедии, писатель уже обрисовал.

Конечно, все, о чем пространно повествует Шрив, он знает от Квентина. Это очевидно само собой, ибо других выходцев из Йокнапатофы он не встречал. Относительно же того, откуда узнал об этом Квентин, вопрос в романе остается открытым. Ясно лишь одно, что до того сентябрьского полдня, когда Роза Колдфилд изложила ему свой вариант истории Сатпена («этого людоеда, погубившего мое детство»), Квентин, хотя и привык слышать о Сатпенах и их гибели, мало что знал об этой трагедии. Мистер Компсон в тот же день добавил новое, но не главное. Затем вечером Квентин посетил с мисс Розой Сатпенскую Сотню и, казалось, больше уже не имел других источников информации. Откуда же узнал он о негритянской крови Чарльза Бона, о чем столь взволнованно говорит Шрив?

Писатель не захотел разъяснить тайну, предоставив ее домыслу читателей. Правда, в тот достопамятный сентябрьский день Квентин помимо мисс Розы имел встречу с еще одним участником событий полувековой давности – с больным Генри Сатпеном. Автор не вводит нас вместе с Квентином в комнату, где лежит умирающий Генри. Однако ночью в постели Квентин не может отогнать воспоминание о том, как он шел – во сне или наяву – по верхнему коридору того дома между облупившимися стенами под треснувшим потолком к слабому свету, проникавшему из последней двери, и, остановившись там, сказал: «Нет. Нет», а потом: «Но ведь я должен» и вошел в пустую комнату с затхлым воздухом и закрытыми ставнями, где на столе тускло горела лампа: «Кровать, желтые простыни и наволочки, на подушке исхудалое желтое лицо с закрытыми, почти прозрачными веками, исхудальные руки скре-

щены на груди, словно это уже труп; во сне, как наяву, все было то же и будет то же вечно, до тех пор, пока он жив».

Память Квентина подсказывает ему начало разговора с Генри, но этот диалог столь же быстро обрывается, как и начался, хотя можно предположить, что слова о негритянской крови все же были произнесены. И Шрив знал это, потому и попытался воссоздать приведенную выше сцену убийства Чарльза. Американский литературовед Клинт Брукс высказывает, правда, не лишенную оснований версию, что Генри сообщил о причине, заставившей его убить брата, не чужому для него Квентину, а мисс Розе, которая вышла из комнаты Генри потрясенная и на обратном пути в Джейфферсон поведала о том Квентину, хотя в тексте романа нет прямых указаний на это.

Двенадцатимильная поездка мисс Розы с Квентином в дом Сатпена сама по себе исполнена маниакальной решимости старой девы, ибо «даже через полсотни лет она не могла заставить себя смириться и дать ему спокойно лежать в могиле... Даже через полсотни лет она могла не только взять да и поехать туда заканчивать то, что считалось не вполне завершенным, но даже сумела найти кого-то, кто поехал туда вместе с нею и ворвался в этот запертый дом, ибо инстинкт или что-то другое в этом роде говорило ей, что это еще не кончено».

Описанию поездки мисс Розы и Квентина предшествует обычное для Фолкнера забегание вперед. В предшествующей восьмой главе о поездке рассказывает Шрив. Это необходимо, чтобы подвести читателя к тому, что Сатпен сообщил Генри о негритянской крови Чарльза. Однако до конца понять смысл сказанного читатель сможет, лишь прочтя девятую главу и вернувшись мысленно к восьмой. В этом, кстати, суть рассуждения Томаса Манна о «взаимосвязанных по законам музыки идеях». Именно упоминание Шривом о поездке в Сатпенскую Сотню воскрешает воспоминание Квентина (выделенное в тексте курсивом) о разговоре Сатпена с сыном, после которого Генри решил убить брата.

В художественном плане «Авессалом, Авессалом!» завершается картиной пылающего дома Сатпенов, в верхнем окне которого на мгновение появляется Клити – «трагическое лицо гнома под чистым головным платком на багровом фоне пламени; лицо, на мгновенье промелькнувшее между двумя клубами дыма; оно смотрело на них сверху, возможно, и сейчас еще не с торжеством, и даже отчаяние, которое всегда на нем было, теперь ничуть не усилилось; оно даже показалось им безмятежно спокойным, хотя

под ним таяла в огне дощатая обшивка, и через секунду его снова закрыло клубами дыма».

В идейном плане роман завершается риторическим рассуждением канадца Шрива, сумевшего ухватить лишь внешнюю сторону «американской трагедии»: понадобились Чарльз Бон и его мать, чтобы избавиться от старого Тома Сатпена; Чарльз Бон и октеронка, чтобы избавиться от Джудит; Чарльз Бон и Клити, чтобы избавиться от Генри; мать Чарльза Бона и его бабушка, чтобы избавиться от него самого. «Итак, чтобы избавиться от одного Сатпена, нужны двое черномазых, верно?» – с торжеством познавшего истину юнца восклицает Шрив. И это прекрасно, ибо объясняет всю книгу... Таким может стать прочтение романа сторонним наблюдателем, иностранцем, как бы хочет сказать писатель.

Если «Шум и ярость» изображает распад семьи, то «Авессалом, Авессалом!» – распад общества. Кризис социальной системы начинается с семьи, ее первой ячейки. На старом Юге негры-рабы обычно не знали своих отцов. Негры были всего лишь движимым имуществом без права на семью и человеческие привязанности. Когда негритянка не работала в поле, она использовалась для воспроизводства породы или просто для услаждения белого мужчины, писал один из американских критиков. В результате институт семьи приходил в упадок, нравственно деградировали как белые, так и черные. Для белого негритянка была женщиной, низведенной до уровня животного. У плантаторов в действительности было две семьи – белая и черная, поэтому брат не был братом, сестра – сестрой, жена – женой. Такое положение было не только привычно южанам, они принимали его как естественное, хотя оно находилось в вопиющем противоречии с понятием о чести, чувстве собственного достоинства и благопристойности, во что джентльмены южане свято верили. Этот образ жизни и его современные результаты предстают перед нами в романе «Авессалом, Авессалом!».

Один из рассказчиков называет Сатпенскую Сотню «необитаемым островом», на котором взросло племя из посейнных Сатпеном «зубов дракона». Таким островом со своими понятиями и представлениями, взращенными десятилетиями сноупсизма и презрения к неграм, на труде которых покоилось экономическое развитие страны, выступает в книгах Фолкнера весь округ Йокнапатофа с его трагедиями и комедиями, живыми людьми-тружениками и мертвыми масками всех этих Сатпенов, Сноупсов, вырождающихся Компсонов и выморочных неуемых Сарторисов, старых и новых строителей империи американского плантаторского Юга.

«Авессалом, Авессалом!» – одно из центральных произведений цикла романов о Йокнапатофе не только потому, что здесь скрещиваются линии основных героев, но и потому, что представляет как бы переход от ранних романов о Сарторисах и Компсонах к трилогии о Сноупсах, задуманной и начатой в те же 1920-е годы. Особое место в наследии Фолкнера занимает этот роман и по глубине художественного проникновения в образы, их общечеловеческой значимости, к чему писатель стремился на протяжении всей жизни от «Шума и ярости» до «Особняка».

\* \* \*

Когда в 1949 г. в миссисипском Оксфорде, где жил Фолкнер, снимался фильм по роману «Осквернитель праха», роль Лукаса Бичема была поручена талантливому актеру-пуэрториканцу Хуану Эрнандесу. Жители городка были польщены, что попали в кинофильм, который увидят вся страна. Небольшая заминка произошла лишь в конце при организации прощального приема участников съемки и увеселительной прогулки на яхте Фолкнера. Пригласить Хуана Эрнандеса означало пригласить также негров, с которыми он снимался, а этого избранное общество Оксфорда не смогло бы перенести. И празднование состоялось без исполнителя главной роли. Обличая расизм, Америка оставалась расистской.

Еще в конце прошлого века американский писатель Хемлин Гарленд говорил о значении негритянской проблемы для южной литературы США. «Перед Югом стоит страшная, безмерно драматичная расовая проблема. Юг – это эпицентр бурь. Здесь происходят быстрые и непредвиденные перемены; эти перемены, этот быт, это столкновение невидимых сил вскоре должно найти отражение в литературе. В южную литературу уже вошел негр. Его музыкальную речь переняли его хозяева, а затем и литература. Негр внес новую, щемящую ноту в музыку. Лучшие писатели Нового Юга относятся к негру с неиссякаемым интересом, негр не является ни единственной, ни даже главной темой южной литературы, но тема эта неотъемлемо вошла в нее и стала в ней самой интересной»<sup>23</sup>. С тех пор, когда писал Гарленд, острота расовых конфликтов на Юге не только возросла, но и приняла новые социально-политические очертания. Фолкнер одним из первых запечатлев эти явления в своих книгах.

---

<sup>23</sup> Писатели США о литературе: сб. статей / составл. и предисл. А. Николюкина. М.: Прогресс, 1974. С. 87.

Негритянская проблема – одна из самых острых в Америке XX в.; она поистине стала проблемой номер один внутреннего развития США, источником многочисленных противоречий и конфликтов. Страна стояла на распутье: либо действенное решение негритянского вопроса, либо хаос и распад общества, взорванного изнутри силой расовой и классовой ненависти...

Взаимоотношения белых и черных, различные аспекты расовой проблемы в США были широко поставлены в таких книгах Фолкнера, как «Свет в августе», «Авессалом, Авессалом!», «Непокоренные», созданных в 1930-х годах. Центральное место негритянский вопрос занял и в произведениях 1940-х годов «Сойди, Моисей», «Осквернитель праха», где нашли отражение идеи американского демократического движения 1930-х годов. Фолкнер относился к идеям «красного десятилетия» не как к временному, модному поветрию, которым «переболели» многие писатели той поры (в том числе его друг Дос Пассос) и в котором они разочаровались после 1939 г. Сохраняя чуткость к идеям 1930-х годов, Фолкнер и позже не утратил понимания того большого и важного, что начиналось и оборвалось в те годы. Свидетельство этому – заключительный роман трилогии о Сноупсах, где создан самый глубокий и трагический образ коммуниста в американской литературе.

Появлению в печати «Осквернителя праха» предшествовало создание своеобразной «саги о Маккаслинах» – романа «Сойди, Моисей», состоящего из семи рассказов о представителях двух ветвей одного рода южан: белых и черных – детях, внуках и правнуках старого Карозерса Маккаслина. В «Осквернителе праха» писатель как бы свел воедино и попытался дать разрешение проблем Юга, намеченных в книге «Сойди, Моисей».

Критики до сих пор не пришли к единому мнению относительно жанра книги «Сойди, Моисей», первое издание которой вышло в 1942 г. под названием «Сойди, Моисей, и другие рассказы». Еще весной 1947 г., выступая в университете штата Миссисипи, Фолкнер назвал свою книгу «Сойди, Моисей» «просто сборником рассказов». Однако, переиздавая этот сборник в 1948 г., писатель убрал из заглавия слова «и другие рассказы», а в 1957 г. заявил, что считает книгу романом, составленным из более или менее самостоятельных рассказов об одной семье – негритянских и белых потомков одного и того же корня.

Обе книги – «Сойди, Моисей» и «Осквернитель праха» – связаны между собой не только негритянской проблемой, стоящей в центре повествования, но и общими героями – Лукасом Бичемом,

Гэвином Стивенсом. Это как бы два анализа негритянской проблематики – диахронический и синхронический. Действие книги «Сойди, Моисей» простирается почти на столетие от времен рабства до 1940 г., но при этом разорвано на отдельные, логически не связанные между собой части. «Осквернитель праха», напротив, сконцентрирован на событии современном, дающем представление о системе взаимоотношений в обществе, основанном на психологии превосходства белых над черными, то есть расистском обществе.

При этом писателю удалось осуществить связь своей диахронии с синхронией. Последний рассказ книги «Сойди, Моисей», давший название всему новеллистическому роману, как бы предваряет «Осквернителя праха». «Сойди, Моисей» кончается казнью внука Лукаса Бичема, то есть тем, чего удалось избежать самому Лукасу благодаря американскому мальчику – современному Тому Сойеру, романтику и мечтателю, почти что в одиночку отправившемуся спасать негра, «потому что кто-то должен это сделать, а кроме него нет никого, кто бы это сделал, а сделать это необходимо».

Делалось немало попыток рассматривать негритянскую тематику в творчестве Фолкнера как прямое отражение в прозе взглядов писателя, высказанных в его публицистических выступлениях. В 1956 г. Фолкнер опубликовал в американских журналах несколько статей, где наиболее отчетливо проявилась общественная позиция писателя в годы роста борьбы черных за свои гражданские права. С прямотой и честностью большого писателя он обратился к трем группам американцев, занимающим определенные позиции в негритянском вопросе.

Первым по времени было опубликовано «Письмо северному редактору», в котором Фолкнер призывал северян не оказывать давления на южан в решении проблем интеграции негров и белых. «Те, кто не живут на Юге, мало что знают о нем... Они считают, что положение на Юге столь ясно и понятно, что воля простого большинства народа населения Соединенных Штатов, подкрепленная соответствующим законом, может изменить это положение хоть завтра»<sup>24</sup>.

Вторая статья была опубликована в июне того же года в журнале «Харперс» и называлась «О страхе: Глубокий Юг в муках – Миссисипи». Это была глава из книги «Американская мечта: что с ней произошло?», над которой писатель работал в те годы. Обра-

---

<sup>24</sup> Faulkner W. Essays, Speeches and Public Letters. P. 88.

щаясь к южанам, Фолкнер пытался убедить их в неизбежности интеграции, призывал отбросить страх перед перспективой равенства экономических и социальных возможностей негров и белых. «Все белые южане (а может быть, и все белые американцы) прогнивают тот день, когда первый британец или янки перевез через Атлантику первую партию закованных в кандалы негров и продал их в американское рабство. Теперь это уже не исправить. Но выступать сегодня против равенства из-за расовой принадлежности или цвета кожи – это все равно что жить на Аляске и быть против снега. Мы живем среди снега... но быть лишь в примирении с ним недостаточно. Подобно жителям Аляски надо попытаться использовать его» (108). Фолкнер понимал, что расовая проблема в США – это прежде всего социально-экономическая проблема.

Наконец, в сентябре 1956 г. в негритянском журнале «Эбони» Фолкнер напечатал статью под названием «Если бы я был негром», в которой с негодованием опровергал приписанные ему в одном из прежних интервью (4 марта 1956 г. в лондонской «Санди таймс») слова о том, что в случае новой гражданской войны он сражался бы за Миссисипи против Соединенных Штатов, даже если бы это означало необходимость выйти на улицу и стрелять в негров. «Подобное заявление мог бы сделать лишь ненормальный и только сумасшедший поверил бы ему»<sup>25</sup>, – сказал писатель.

Фолкнер обращался к лидерам негритянского движения за гражданские права с предостережением о том, что насилиственная интеграция породит лишь атмосферу враждебности, которая может вызвать дальнейшее отчуждение двух рас. Отсюда его призыв «не спешить». Писатель опасался – и здесь, безусловно, сказались его буржуазно-демократические иллюзии, что решительные действия участников движения за гражданские права вызовут ответные насилия и кровопролития.

Не идеализируя американский Юг и пережитки рабовладельческой системы, Фолкнер считал, что Юг сам должен смыть порочащее его пятно расовой дискриминации. Выход из создавшегося положения он видел не в насилиственной интеграции, а в социальном и моральном равенстве негров и белых. Может ли западная цивилизация выжить, задавал он вопрос, если, говоря о свободе, мы не в состоянии обеспечить справедливость и безопасность, даже сохранность жизни людей, чей цвет кожи отличается от нашего.

---

<sup>25</sup> Faulkner W. Essays, Speeches and Public Letters. P. 107.

Временами в выступлениях Фолкнера звучит признание бе-зысходности негритянской проблемы в условиях современной Америки. В заявлении для печати, сделанном по поводу убийства расистами его родного штата негритянского подростка Эммета Тилла, писатель возвысил свой голос до обличения всей американской цивилизации: «Если мы в Америке дошли в развитии нашей безнадежной 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» (100).

Будучи художником, а не политиком, Фолкнер не предлагал конкретных проектов решения негритянской проблемы в США и высказывал иногда противоречивые суждения. В одном из интервью он заявил, что, по его мнению, негритянская раса в Америке исчезнет лет через триста путем взаимных браков, что уже случалось с расовыми меньшинствами в других странах и может произойти в Соединенных Штатах. А один из его любимых героев – Айк Маккаслин – в старости размышляет о разделяющей белых и черных вражде: «Может быть, через тысячу или две тысячи лет кровь их смешается с нашей и мы перестанем об этом думать» (рассказ «Осень в дельте»).

Слова Айка перекликаются с мыслями Шрива Маккеннона в романе «Авессалом, Авессалом!». Обращаясь к Квентину, Шрив говорит: «Через несколько тысяч лет, как мне кажется, ты тоже будешь иметь потомков, ведущих свой род от африканских вождей». Характерно, что через год после выхода «Осквернителя праха» Фолкнер в письме к Р. Хаасу выражает желание включить эти слова Шрива о будущем слиянии белой и черной расы при переиздании романа о Лукасе Бичеме.

Как публицист, выступающий в прессе по негритянскому вопросу – самому острому на американском Юге в 1950-е годы, Фолкнер во многих отношениях оказывался слабее художника, обратившегося к той же проблематике в своих романах и рассказах. Вспоминая лозунги Гражданской войны, Фолкнер пытался приложить их к современной действительности. Что получалось, видно из его известного выступления в Виргинском университете («Слово к виргинцам», 1958).

Начав со слов Авраама Линкольна о том, что народ не может быть наполовину рабом и наполовину свободным, Фолкнер предлагает современное прочтение этой мысли. «Народ не может существовать, если его меньшинство – десять процентов от общего числа населения – считаются гражданами второго сорта из-за своей

внешности». И затем писатель приводит сравнение, которое вызвало возражение уже первых его слушателей. Созданная писателем образная картина положения негров в Америке оказалась весьма уязвимой. Стоит лишь представить себе, как могла она быть воспринята в момент наивысшего накала страсти на Юге.

Никакой город с пятью тысячами населения не мог бы спокойно жить, заявил Фолкнер, если по его улицам носилось бы пятьсот необузданных лошадей, как не могло бы существовать сообщество пяти тысяч котов, среди которых находилось бы пятьсот «неинтегрированных» собак, или наоборот. Для мирного существования, заключает Фолкнер, должно быть нечто единое: или все граждане первого класса, или все второго, либо все – люди, либо все – лошади, либо все – коты, либо все – собаки. Нападки за эту анималистическую образность обрушились на Фолкнера со всех сторон. Осознав, очевидно, уязвимость своих позиций, писатель уже не выступал больше по расовой проблеме в прессе, вновь обратившись к художественному творчеству.

Едва ли было бы справедливо утверждать, что Фолкнер прямо перенес свои общественные воззрения по негритянскому вопросу в романы и рассказы, и, в частности, в свою основную книгу, посвященную взаимоотношениям белых и черных на Юге, – роман «Осквернитель праха». Во время одной из бесед в Японии его спросили о содержащемся в романе утверждении, будто Север и Юг Соединенных Штатов составляют две различные нации, и Фолкнер с полным основанием подчеркнул то, о чем нередко забывают, обращаясь к его произведениям о неграх. «Следует помнить, что мнение того или иного персонажа не обязательно должно совпадать с моим. Я пишу о людях, а не пытаюсь излагать свои мысли. Персонаж говорит от своего имени, и я могу с его словами и не соглашаться» (195).

Обнаруживая в рассуждениях Гэвина Стивенса прямые совпадения с некоторыми положениями публицистики Фолкнера, критики, даже такие проницательные, как Эдмунд Уилсон, пытались представить этот персонаж рупором идей самого писателя. Придет время, рассуждает Гэвин Стивенс, когда негр Лукас Бичем будет равен перед законом с белым человеком. Со временем он будет голосовать наравне с белыми везде, где захочет, и дети его будут учиться в любой школе с детьми белого человека, и он будет так же свободно ездить куда захочет, как и белый человек. «Но это будет не во вторник на этой неделе. А вот северяне считают, что это можно сделать принудительно даже и в понедельник – просто

принять и утвердить такой-то напечатанный параграф закона; они забыли, как когда-то, после того как уже четверть века свобода Лукаса Бичема была узаконена особой статьей нашей конституции, а хозяина Лукаса Бичема не только поставили на колени, но потом еще на протяжении десяти лет топтали и смешивали с грязью, чтобы заставить его проглотить это, всего каких-нибудь три коротких поколения спустя они снова очутились перед необходимостью еще раз узаконить свободу Лукаса Бичема».

Если в своих публицистических выступлениях Фолкнер нередко бывал односторонен, ограничен узостью своих классовых позиций, то в художественном творчестве, изображая негров и белых, фермеров и издольщиков, местных богачей и аристократов, он как художник умел взглянуть на них с народной точки зрения. И в этом его непреходящее достоинство как писателя. Народное начало, пронизывающее сагу о Йокнапатофе, позволило писателю увидеть и показать превосходство Дилси, старой неграмотной негритянки, с ее человечностью, над белыми аристократами, у которых она служит, превосходство незлобивой Лины Гроув над миром зла и своекорыстия, в котором она живет. Писатель взглянул на вселенную Йокнапатофы с гуманистических позиций и разглядел страшный, гротеский лик американского обывателя-линчевателя, будь то Перси Гримм или мистер Лилли, как бы не-нароком возникающий в третьей главе «Осквернителя праха». Владелец убогой лавочонки где-то на окраине города, он не имеет ничего против негров. Спроси его, и он наверняка ответит, что любит их больше некоторых известных ему белых, и, главное, сам этому верит. Он, вероятно, отдает им даром какие-нибудь там кости, мясо с душком, которое по недосмотру принял от мясника, завалившиеся карамельки, но требует от них лишь одного, чтобы они вели себя как черномазые.

Этот тихий и скромный лавочник, в сущности, мало чем отличается от того «племени драчунов» – охотников, фермеров, торговцев лесом и скотом, составляющих в Йокнапатофе, как в каждом округе на Юге, свой клан, который по первому знаку готов выступить как ку-клукс-клан. Когда разнесся слух, что негр Лукас Бичем убил в спину белого – младшего из шести братьев Гаури, то род Гаури, державший в страхе всю округу, стал похож на потревоженное осиное гнездо.

Писатель создает символический образ некоего Лица, неизменного в своей бесчеловечной сущности прежде, теперь и в будущем. В этом «сборном Лице» юный герой романа Чик узнает

своих земляков. Это Лицо чудовищно, оно – маска, бесчувственная, лишенная мысли и даже гнева: выражение, не выражающее ничего.

Как не вспомнить при этом «свиные рылы вместо лиц» у Гоголя, которого знал и перечитывал Фолкнер! Это «сборное Лицо» просто жаждало поверить, что Лукас убийца, и насладиться зрелищем его сожжения, но едва прослышиав о невиновности негра, «патриоты» города бежали с площади.

На грани истерии, плача и смеясь, Чик Маллисон впадает в полу забытье, подобно взбунтовавшемуся Алеше Карамазову, «половинного компромисса не приемлющего» и потому бежавшего из скита после смерти старца, чтобы броситься ниц в сосновой роще и лежать неподвижно лицом к земле, не в силах перенести реальную действительность. Расстроенному воображению Чика, возмущавшего и приобщившегося к суровой действительности за одну ночь, предстает кошмарное видение: «...теперь уже перед ним было не лицо, теперь все они были к нему спиной, и он видел затылок – один, составленный из множества, единый затылок единой Головы, хрупкий, заполненный мякотью шар, беззащитный, как яйцо, но страшный в своем едином, монолитном, безликом напоре, устремленном не на него, а прочь».

«Сборный Затылок», как и «сборное Лицо», – художественные символы безликой массы, сначала запружающей площадь перед тюрьмой, а затем в паническом страхе устремляющейся вон из города.

За бегством толпы, собравшейся смотреть на линчевание, стоит столь многое, связанное и с нравственным обликом американского Юга (который писатель одновременно любил и ненавидел), и всей Америки, превращающей убийство президента в национальное зрелище еще более захватывающее, чем линчевание негра, что выражать это можно лишь посредством синекдохи – изобразив часть, дающую зримое представление о целом.

Этот художественный прием и стоящий за ним образ Лица проявляется в романе постепенно. Сначала возникает «незримое, бессмысленное, глухое брожение, прерывистый учащенный пульс и гул толпы, заполнившей Площадь». Затем толпа эта представляется Чику бесчисленной массой лиц, удивительно схожих отсутствием всякой индивидуальности, полнейшим отсутствием своего «я», ставшего «Мы», не проявляющих нетерпения, даже не склонных спешить в полном забвении собственной своей страшной силы.

И тогда у мальчика рождается сомнение в своих силах, он понимает, насколько чудовищно то, во что он вмешался, и как правильно было его первое инстинктивное побуждение – бежать домой, взнуздать и оседлать лошадь и мчаться без оглядки до тех пор, пока не свалишься в изнеможении, и заснуть, а потом вернуться домой, когда уже все кончится. Потому что он увидел воочию нечто гнусное и постыдное, «присущее всему белому роду, основателю края, и ему тоже, ибо он плоть от плоти его, а не сделай он этого, оно могло бы просто вспыхнуть, взметнуться пламенем из Четвертого участка и снова скрыться во тьме или хотя бы сгинуть незримо вместе с угасшим пеплом распятого Лукаса».

Контрастом «сборному Лицу» белых американцев выступают в романе черные мужчины, женщины и дети, наглухо закрывшиеся в своих домишках на время разгула белых линчевателей, не притаившись, не в гневе и даже не в страхе, а просто пережидая. В отличие от невидимой толпы белых, воплотившейся в единый лик, здесь для Чика нет ощущения «смежного с тобой множества». Весь край чернокожих, по которому он ехал ночью, направляясь на кладбище, сама безлюдная дорога, обычно столь оживленная в воскресный вечер, были пустыней, подтверждением того, что негритянский край «повернулся умышленно, словно единой спиной всего темнокожего народа, на котором зиждилась самая экономика этого края, не в раздражении, не в гневе и даже не в огорчении, но в едином, необратимом, непреклонном отречении – не к расовому унижению, а к человеческому сраму».

Образы белой и черной общин в романе построены по тому принципу, о котором позднее негритянский романист и публицист Джон Килленс писал в книге «Бремя черного человека»: «Ваша радость – наш гнев, а ваше отчаяние – наша надежда»<sup>26</sup>. Действительно, когда Чик видит «сборное Лицо» толпы белых, то негры, укрывшись в своих домишках, предстают ему «единой спиной», а когда убегающие белые превращаются в «сборный Затылок», чернокожие обитатели округа появляются на полях и дорогах, обращаются и смотрят ему в глаза.

Проблема времени всегда играла важную роль в творчестве Фолкнера. Речь идет не о романическом времени, не об использовании писателем приемов «забегания вперед» или «возвращения вспять» (например, в шестой главе, где слова Гэвина о том, как хорошо, что Алек Сэндер, мальчик-негр, отправившийся вместе с

<sup>26</sup> Killens J.O. Black Man's Burden. N.Y.: Trident Press, 1965. P. 27.

Чиком и мисс Хэбершем разрывать могилу, не разглядел в темноте и не окликнул человека, который спускался с кладбищенского холма с какой-то поклажей на муле, возвращают действие вспять). Подобные сюжетно-композиционные ходы составляют неотъемлемую часть фолкнеровских романов. Сейчас нас интересует отражение в романе конкретно-исторического времени.

Все значительные произведения писателя имеют точную историческую хронологию, действие в них всегда соотнесено с тем или иным годом или годами, причем такое соотношение обычно дается опосредованно. Бывали у Фолкнера и случаи временной мистификации читателя, как в рассказе «Роза для Эмили», где хронология событий такова, что действие происходит на несколько лет позже того времени, когда рассказ появился в печати.

Близкий к этому прием наблюдаем мы и в «Осквернителе праха». Действие романа происходит в 1940-е годы. Чтобы убедиться в этом, достаточно припомнить некоторые биографические обстоятельства из жизни Лукаса Бичема. В рассказе «Огонь и очаг» (часть книги «Сойди, Моисей»), действие которого отнесено к 1940 г., Молли, жена Лукаса, собирается разводиться с ним из-за его страсти к кладоискательству, а в «Осквернителе праха» говорится уже о том, что Молли три года как умерла, то есть события романа, опубликованного осенью 1948 г., не могут происходить ранее 1943–1944 гг.

В критической литературе можно встретить утверждение, что действие «Осквернителя праха» относится, очевидно, к 1941 г. В самом романе есть только одна дата, указывающая на время действия в нем. В седьмой главе, когда Чик вместе с дядей и шерифом утром в понедельник едут на кладбище, Гэвин Стивенс говорит: «Да, сегодня девятое мая». Остается теперь выяснить, когда же в 1940-е годы понедельник приходился на 9 мая. Подобный ненавязчивый расчет вполне в духе Фолкнера. И здесь мы не без удивления обнаруживаем, что только один раз в 1940-е годы понедельник приходился на 9 мая – в 1949 г.

Фолкнер, безусловно, понимал это, когда выпускал в свет роман в 1948 г. Очевидно, перед нами тот же прием мистификации читателя, ироническое «предсказание», которое уже применялось им в 1930 г. в рассказе «Роза для Эмили»<sup>27</sup>. Что касается возраста

<sup>27</sup> Расчет времени действия «Осквернителя праха» отнюдь не противоречит утверждению Фолкнера (в одной из бесед в Виргинском университете), что события романа происходят где-то между 1935 и 1940 гг., ибо писатель никогда

Чика Маллисона (шестнадцать лет), то он не может служить основанием для отсчета времени действия романа, ибо Чик остается «вечным подростком» – его возраст в «Осквернителе праха», «Ходе конем» и возраст в изданных позднее «Городе» и «Особняке» между собой хронологически не соотносятся.

Писатель любил повторять, что сама тема создает стиль повествования. Такова стилистика «Осквернителя праха», соединяющая в себе элементы детектива, острую публицистичность (особенно в девятой главе) с гротеском и символикой, с тем, что он сам определил как «фантасмагорическое коловорاثение» (*the bizarre phantasmagoriae*).

Есть нечто неудержимо притягательное и властное в строении фолкнеровской фразы. Она как бы втягивает в себя читателя, развивается по нарастающей линии, постепенно настолько завладевает восприятием, что самые обычные слова и понятия начинают приобретать свой особый, художественно неповторимый смысл. Сказать об известном так, чтобы мы могли взглянуть на привычное как на впервые открывшееся перед нами, – в этом одна из характерных черт фолкнеровского реализма, его сила и своеобразие.

Особенно показателен фолкнеровский прием художественного умолчания, что нам уже приходилось отмечать. Если деталь в прозе Фолкнера (сравнение способности Алекса Сэндера видеть ночью подобно рыси или филину) придает изображаемому образную конкретность, то умолчание заставляет воображение читателя напряженно работать, творить в нужном писателю направлении. Вот Чик возвращается ночью с кладбища, чтобы сообщить дяде-адвокату, что в могиле убитого якобы Лукасом белого лежит другой. На цыпочках пробирается он в дом, чтобы не разбудить родителей, но едва только он открыл входную дверь, как на него тут же в ночной рубашке, с распущенными волосами накинулась мать: «Где ты был?» – и бросилась за ним к двери дядиной комнаты.

Однако слова Чика о том, как он разрывал могилу и что в ней было обнаружено, остаются в романе непроизнесенными. Мы слышим лишь вопль перепуганной матери, услышавшей эти слова

---

не стремился обнародовать «проделки», на которые иногда бывал способен. Подобного рода разъяснения, по его представлениям, не входили в обязанности автора. Насколько произвольна датировка 1935–1940 гг. можно заключить по тому обстоятельству, что почти следом за датой действия, указанной в романе, – понедельник 9 мая – Гэвин говорит о «нашей атомной бомбе», то есть события происходят после августа 1945 г. и, видимо, не очень близко к дате, когда на Японию была сброшена первая американская атомная бомба.

Чика: «Ты? Разрывал могилу?» И художественный эффект получается гораздо сильнее, чем если бы был передан сбивчивый рассказ мальчика, а затем реакция матери. Собственно говоря, восклицание матери только для того и нужно, чтобы дать понять, что сказал Чик дяде. Также опущен естественный вопрос матери или дяди: «Один?» Мы слышим лишь ответ Чика, который он как-то старался оттянуть, отдалить, хотя, по правде сказать, вовсе не надеялся уйти от ответа: «Алек Сэндер и мисс Хэбершем помогали».

Говоря об истории создания «Осквернителя праха», Фолкнер рассказывал, что в то время у них в доме не переводились детективные романы, которые покупали и приносили дети. «Я буквально спотыкался о них. Сначала я придумал сюжет для детектива: история человека, который сидит в тюрьме в ожидании смерти и сам становится собственным детективом, поскольку помочь ему ждать не от кого. Потом я решил, что герой должен быть негром. Потом подвернулся и персонаж Лушиес – Лукас Бичем. Вот так и родилась книга... Но как только я выбрал Бичема, тот взял все на себя, и книга получилась очень отличной от того первоначального детективного замысла, с которого все началось» (321).

Это, так сказать, внешняя история создания романа. Но у книги есть и внутренняя пружина, та художественная цель, которую преследовал писатель, обращаясь к одной из самых острых проблем американской действительности. Мысль о такой книге владела писателем многие годы, пока он не почувствовал себя в силах взяться за повесть (начав работу, Фолкнер долго не мог подобрать названия для книги и называл ее просто повестью), в которой конкретная расовая и социальная тема сочеталась бы с широкой гуманистической проблемой взаимоотношения людей. Во время бесед в Японии писатель говорил об идее романа: «Негр, будучи обречен на гибель только потому, что в нем текла “черная” кровь, мог быть спасен мальчиком и старой леди. Любой человек может спасти другого от несправедливости, если только захочет, если только подымет голос в его защиту» (176–177).

Художественная многозначность романа позволяет видеть в нем не только то, как один человек (белый мальчик) протягивает руку помощи другому (черному), но и своеобразный эксперимент, проверку моральной силы, которую устраивает Лукас белому человеку. Не случайно старая леди Хэбершем, отправившаяся ночью вместе с двумя подростками раскапывать могилу белого, чтобы доказать невиновность черного, называет Лукаса «несносным, дерзким старым негром, который взбаламутил всю округу, по-

пытавшись прикинуться, будто он убил белого». Здесь проявляется одна из тех художественных условностей, без понимания которых невозможно правильно оценить творчество Фолкнера.

Лукас соглашается дать белому человеку лишь нить для того, чтобы спасти его, Лукаса. И притом не любому белому, а шестнадцатилетнему мальчику, который обязан ему тем, что четыре года назад Лукас обогрел и накормил его после того, как Чик свалился зимой в ручей.

Очевидно, Лукас руководствуется при этом правилом, которому учил Чика старый негр Ефраим: «Если тебе когда-нибудь понадобится что-нибудь такое, что не всякому объяснить можно, а откладывать нельзя, не трать времени, не суйся к мужчинам: у них, как твой дядюшка говорит, на все постановления да решения. Поди с этим к женщинам, к детям. Они могут и к слуху приноровиться». Жизнь научила старого негра, что не всякую правду можно сказать и, главное, не всякий ее поймет, отдаст ей предпочтение перед ложью, с которой жить проще и легче. Или, как сказал большой русский поэт Н.А. Заболоцкий, не каждый в состоянии по-человечески воспринять

То, что могут понять  
Только старые люди и дети.

Лукас открывает Чику лишь половину истории: Винсона Гаури убил не он, а кто – пусть белые сами устанавливают, выкопав тело из земли и посмотрев, пулей какого калибра тот убит.

Отношения мальчика и Лукаса подчинены правилам определенной «игры», начатой четыре года назад. Тогда Лукас велел черному мальчику подобрать и вернуть Чику деньги, которые тот швырнул ему в виде платы за гостеприимство. По ночам Чик терзался этой «неудачей»: «...мертвый, чудовищный, застывший диск по-прежнему висел по ночам в черной бездне его бессильной ярости». Всю весну он копил деньги и в мае пошел с матерью, чтобы она помогла ему купить платье изнского шелка, и отправил его по почте для жены Лукаса, после чего испытал наконец какое-то облегчение: ярость его улеглась, и он только никак не мог забыть свой стыд.

Однако муки Чика Маллисона возобновляются, когда осенью Лукас присыпает ему с каким-то белым мальчиком ведерко свежей домашней патоки. Итак, решает Чик, значит опять все вернулось на прежнее место, и опять все надо начинать сначала, – а

теперь даже еще хуже, потому что на этот раз Лукас заставил белого «поднять» его деньги и вернуть ему.

Правила этой «игры», за которой ощущается расистская действительность Юга («Мы его сперва заставим быть черномазым. Он должен признать, что он черномазый. А тогда, может быть, мы и согласимся считать его тем, чем ему, по-видимому, хочется, чтобы его считали»), определяют и поведение Чика, когда Лукас попадает в беду. До этого он дважды встречал Лукаса на улице: глядя прямо на него, прямо в глаза мальчика, он прошел мимо в каких-нибудь пяти шагах. Лукас не узнал его, потому что у него тогда умерла жена («Он в горе был, — думает Чик. — Где уж там стараться не быть негром, когда у тебя горе»). Белому мальчику с Юга даже не может прийти в голову первому приветствовать негра на улице...

Концовка романа — завершение этой «игры», ибо только принимая во внимание правила «игры», можно понять происходящее в заключительной сцене. Последние страницы романа вызывали различные толкования исследователей творчества Фолкнера. В них усматривали сатирический апофеоз власти чистогана и утверждение непреодолимой враждебности двух рас. Думается, однако, что концовка книги не допускает таких односторонних трактовок. И прежде всего потому, что неброский фолкнеровский юмор ощущается здесь вполне отчетливо.

Вспомним, как за четыре года до описываемых в романе событий сам Лукас преподал Чику урок нравственности: не все человеческие отношения можно сводить к деньгам. Так почему же теперь Лукас хочет заплатить Гэвину Стивенсу за спасение своей жизни и просит назвать цену: «...ну, так чтобы не втридорога. Я хочу рассчитаться с вами». А когда Гэвин от отказывается от вознаграждения, с такой же настойчивостью готов «возместить издержки» — сломанное перо авторучки стоимостью в два доллара. Открыв кошелек, Лукас не спеша отсчитывает два доллара, причем последние пятьдесят центов он бросил на стол завязанными в грязный матерчатый мешочек для табака.

«— Вот теперь как раз, — сказал он. — Здесь ровно пятьдесят центов по пенни. Я было собирался их в банк отнести, но вы можете меня от этого избавить. Угодно пересчитать?»

Развязав мешочек и высыпав монеты на стол, Лукас стал считать вслух, подвигая их указательным пальцем одну за другой, а затем выпир руки пестрым носовым платком и стал, выпрямившись, неподатливый, невозмутимый, не глядя теперь уже ни на кого в сознании своей правоты.

«— Ну, — сказал дядя. — Чего же ты еще ожидаешься?  
— Расписки, — сказал Лукас».

Для Фолкнера была неприемлема сентиментальная связь, традиционная для старого «южного романа». Лукас, Гэвин и Чик слишком хорошо знают друг друга, чтобы изъясняться каким-либо иным языком, кроме принятого правилами «игры», в которой они участвуют. И они прекрасно понимают друг друга, независимо от того, догадывается о том читатель или нет. В этом тоже заключена одна из художественных условностей фолкнеровской прозы.

Умение говорить с юмором о вещах серьезных отличает писателя и здесь, и в других романах. Чтобы не искать далеко, вспомним, как шериф Хоуп Хэмптон боролся с производством незаконного виски в своем округе.

Этот эпизод — один из типичных образцов фолкнеровского юмора. Читатель, очевидно, помнит, как некая леди из Французской Балки поссорилась с другой леди, а муж этой второй леди был обладателем перегонного куба, с помощью которого он в течение многих лет снабжал виски весь поселок, и никому от этого не было никаких неприятностей до тех самых пор, пока первая леди не подала шерифу Хэмптону официальную жалобу, требуя, чтобы он отправился туда, уничтожил куб и арестовал владельца, а затем явилась самолично в город и заявила, что если он этого не сделает, то она подаст на него жалобу губернатору штата, а то и самому президенту в Вашингтон, так что Хоупу на этот раз пришлось-таки туда отправиться. И там он увидел, как под котлом горел огонь, за которым следил негр, и он, разумеется, «знать не знал, кто хозяин куба, и вообще ничего не знал даже и после того, как узнал Хэмптона».

Как рассказывал шериф Хоуп Хэмптон, негр тут же предложил ему выпить, потом принес бутылку родниковой воды, усадил его поудобнее около какого-то дерева и даже развел костер посильнее, чтобы он мог просушить обувь и подождать спокойно, пока явится хозяин. И Хоуп говорил, что они так уютно посиживали у костра в темноте, беседовали о том о сем, а негр время от времени его спрашивал, не хочется ли ему еще родниковой воды. А потом, говорит Хэмптон, он услышал такой гвалт пересмешников, что открыл наконец глаза и, щурясь от солнца, — смотрит: действительно, в трех футах прямо над ним на ветке пересмешник... Пока они там грузили и вывозили этот куб, — рассказывает Хоуп, — кто-то даже успел сходить в дом неподалеку, принести

лоскутное одеяло, которым его укрыли, подсунув под голову подушку.

Южный юмор Фолкнера тесно связан с фольклорными традициями, в том числе с негритянским фольклором, историями о том, как негр (Братец Кролик) перехитрил белого (Братца Лиса). В этом тоже проявилась одна из сторон отношения писателя к негритянской проблеме.

Отношение Фолкнера к негритянскому вопросу не было однозначным. В 1931 г. он опубликовал рассказ «Засущливый сентябрь» о случае линчевания в округе Йокнапатофа. В детстве, когда Фолкнеру было одиннадцать лет, в Оксфорде произошло одно из самых зверских линчеваний негра, в поимке которого участвовал школьный товарищ будущего писателя. Эти воспоминания оказались затем в его книгах.

Фолкнер пытался проследить различные исторические этапы в жизни американских негров и понимании негритянской проблемы. В рассказе «Было», открывающем книгу «Сойди, Моисей», действие отнесено к 1859 г., а взаимоотношения белых и негров представлены в патриархальном виде. Белые играют в карты, ставя на бежавшего негра-раба, а он, невидимый для них, «сдает им карты». Да и сам он наполовину белый (его рукам «полагалось быть черными, но они были не совсем белыми»), полунегр-полумаккаслин, внук старого Карозерса и в будущем отец Лукаса Бичема. Так что, с точки зрения рассказчика, и дело-то это семейное, маккаслинское, а не расовая проблема. И решают его своим домашним способом, не прибегая к властям. Другое дело, был бы белый. Тут и полицию вызвать можно, и арестовать за бродяжничество.

По-иному изображает писатель негров XX в. Сам он считал, что образы негров ему особенно удаются. И действительно, Фолкнер сумел освободиться от того стереотипа, когда негр был представлен лишь как объект расового угнетения и социальной эксплуатации, внутренний мир которого оставался вне сферы внимания многих американских писателей прошлого. Вместе с тем в романе «Осквернитель праха» нашел отражение и определенный оптимизм в решении негритянского вопроса, преобладавший в США в первые годы после Второй мировой войны.

Иллюзии относительно буржуазной свободы, которым отдал дань Фолкнер в этом романе (в частности, в рассуждениях Гэвина Стивенса), сочетаются с горькими признаниями, что американская атомная бомба защищает «некую идею, столь же устаревшую, как Ноев ковчег». О сепаратистских настроениях южан говорится в

беседе Гэвина с племянником, когда тот достаточно подрос и не только научился слушать и понимать, но и запомнил, усвоил на-путствие дяди: чтобы покончить с позорным положением негра Лукаса, они должны защищать не его, а Соединенные Штаты от «чужеземцев Севера, Востока и Запада», которые, пусть даже с наилучшими побуждениями и намерениями, стараются разъединить их, прибегая к федеральным законам и федеральной полиции.

Отголоски консервативной идеологии южан времен Конфедерации постоянно слышатся в речах Гэвина. Таков американский Юг даже в лучших своих проявлениях, тот Юг, где еще сегодня стоят памятники конфедератам и развеиваются флаги Конфедерации, а негры до сих пор не получили гражданских прав. Вот почему со страниц романа столь весомо звучат слова Гэвина о том, что победа Севера в Гражданской войне, вероятно, даже больше, чем восстание Джона Брауна, затормозила свободу Лукаса: «Вот уже скоро сто лет, как Ли сдался, а ее все еще нет» (сдача южан под командованием генерала Роберта Ли в апреле 1865 г. означала конец Гражданской войны).

Никто из американских писателей не изобразил с такой силой живучесть этой южной идеологии, утверждающей необходимость «целостности национального характера» перед лицом противника, и место этой идеологии в системе взаимоотношений белой и черной Америки. Трудно поэтому согласиться с некоторыми американскими критиками (в частности, с М. Гайсмаром), пытавшимися увидеть в картине Юга, нарисованной Фолкнером, утверждение или оправдание существующего социального и расового неравенства.

Проблемы своей Йокнапатофы Фолкнер пытался всегда рассматривать в контексте современности и истории. Он не мог оставаться равнодушным к истории города Джейфферсона, к героическим дням Гражданской войны и еще более старым временам. Эту страсть к легендарному прошлому писатель унаследовал от писателей-романтиков, которых он, правда, не особенно чтил. Страницы «Осквернителя праха», посвященные изображению старого кирпичного здания тюрьмы, построенного в строгих пропорциях с четырьмя кирзовыми колоннами, выступающими по фасаду (потому что здание «строилось еще в ту пору, когда даже и тюрьмы строили старательно, не спеша, и заботились, чтобы получилось красиво»), как бы предваряют историческую главу об этой джефферсонской тюрьме в «Реквиеме по монахине», опубликованном три года спустя после «Осквернителя праха». Ибо, как

говорит Гэвин Стивенс, не правительственные здания и даже не церкви, а тюрьмы представляют собой подлинную летопись округа, историю общин. Ведь кирпичи и камни тюрьмы, загадочные, всеми забытые инициалы, слова и даже целые фразы, нацарапанные на стенах, хранят «неистребимый сгусток страданий и позора и терзаний, от которых надрывались и разрывались сердца, давно обратившиеся в неприметный, всеми забытый прах».

«Черным цветком цивилизации» назвал тюрьму Готорн, открывший свой лучший роман «Алая буква» описанием старинного тюремного здания в Бостоне, ибо «каких бы утопических взглядов на человеческое счастье и добродетель ни придерживались основатели американских колоний, они неизменно сталкивались с необходимостью прежде всего отвести один участок девственной почвы под кладбище, а другой – под тюрьму».

Целую страницу занимает у Фолкнера отступление по поводу тяжелой дубовой двери джефферсонской тюрьмы, запирающейся современным висячим замком на кованом железном засове, вставлявшемся в железные пазы, которые так же, как и тяжелые завитки петель, были выделаны вручную, выкованы свыше ста лет тому назад в кузнице напротив.

Эти подробности даны писателем не сами по себе, а как воплощение тех общественных устоев, порядков, на которых зиждется вся жизнь округа Йокнапатофа, как она сложилась после Гражданской войны. Не случайно в романе отмечается, что тюрьма наряду с одной из церквей была самым старым зданием в городе, поскольку здание суда и все, что стояло на площади и примыкало к ней, было сожжено и разрушено вступившими в город федеральными войсками после битвы в 1864 г.

Обращение к истории необходимо писателю, чтобы доказать своим современникам, что «жалость, справедливость, совестливость – это вера в нечто большее, чем в божественность отдельного человека». Эти понятия человечности, показывает писатель, превращены в Америке в «национальный культ утробы», когда человек не чувствует долга перед своей душой, потому что он может обойтись без души, перед которой чувствуют долг. Вместо этого ему с самого рождения предоставляется неотъемлемое право обзавестись женой, машиной, телевизором и выслужить себе пенсию под старость. Ведь «американец, по правде говоря, не любит ничего, кроме своей машины, у него на первом месте не жена, не ребенок, не отчизна, даже не текущий счет в банке (на самом деле он вовсе не так уж привержен к своему текущему счету, как это ду-

мают иностранцы, потому что он способен истратить его чуть ли не весь целиком, сразу, на какую-нибудь совершенно бессмысленную затею), а его машина, потому что машина стала нашим национальным символом пола».

Один из критиков<sup>28</sup> сравнивал историю округа Йокнапатофа с тремя эпохами мировой истории: Древностью, Средневековьем и Новым временем. Фолкнеровская античность населена индейцами, наиболее гармоничными образами его книг. Благородные дети природы, они покорно приемлют тяготы частной собственности и рабовладения (рассказ «Красные листья»), а символ их естественной жизни Медведь становится объектом охоты пришедших им на смену новых поколений. Век рыцарства и наживы начинается вторжением «белых варваров», отчаянных грабителей и отважных поселенцев, основавших тот феодальный порядок, который был разрушен Гражданской войной. Человек на коне был символом эпохи первых поселенцев – первопроходцев американского Юга. Новое время начинается с господства Сноупсов, совпавшего с наступлением империализма в Соединенных Штатах. И символом этого нового времени явился автомобиль. Он убил Старого Баярда Сарториса, увез на позор и поругание Темпл Дрейк, а теперь стал кумиром в жизни американца.

Истинные человеческие ценности, говорит писатель, не в том, в чем их привыкли всегда видеть американцы. Знаменательно, что белого человека подлинному человеческому достоинству учит негритянка-кормилица, (рассказ «Огонь и очаг»). Она учит его быть добрым с низшими, благородным с равными, щедрым со слабыми, внимательным со старшими, вежливым, правдивым и смелым – со всеми, она «дала ему, лишенному матери, такую самозабвенную любовь и привязанность, какой для него не существовало больше нигде на свете».

Фолкнера нередко упрекали в том, что он выискивает самое страшное, самое ужасное в американской действительности, особенно в таких социальных романах, как «Святилище», «Свет в августе», «Осквернитель праха», «Реквием по монахине». Сам писатель в интервью и на официальных пресс-конференциях отвечал на это в том духе, что он достаточно любит свою страну, чтобы хотеть исправить ее недостатки, чтобы критиковать ее, показывая

---

<sup>28</sup> Maclare M. The Historic Ages of Yoknapatawpha County // Bear, Man & God: Seven Approaches to William Faulkner's "The Bear" / ed. by F.L. Utley, L.Z. Bloom, A.F. Kinney. N.Y.: Random House, 1964. P. 165–166.

«моменты низости» и напоминая, что страна знала лучшие времена славы и гордости. «Если просто писать о хорошем в моей стране, то это ничего не изменит в ее недостатках. Мой долг – рассказывать людям об их пороках так, чтобы вызвать у них гнев или стыд, чтобы они могли бы исправиться» (195).

Однако едва ли причину этого следует искать лишь в гражданском пафосе писателя, стремлении врачевать язвы американской общественной системы. Художественные формы изображения мрачных, почти что призрачных сторон американской действительности весьма органичны для всей эстетической системы фантастического реализма Фолкнера, стремившегося передать через события исключительные, почти что невероятные, субстанциальную сторону явления. Достоверность факта уступает здесь место достоверности психологической ситуации, какой бы фантастичной она ни казалась, а эта последняя подчинена тем глубинным художественным задачам, которые лежат в основе критического реализма Фолкнера: показать, как человек выстоит даже на краю гибели.

## МИР ФОЛКНЕРОВСКОГО РОМАНА

В романах Фолкнера читатель прежде всего сталкивается с рассказчиком. Его роль в прозе Фолкнера весьма многозначна. Это, как мы уже говорили, и разные точки зрения на одно и то же событие, и разная степень осведомленности о происшедшем, и, наконец, разные характеры героев, их социальные отличия. Еще в 1931 г. в интервью, опубликованном в студенческом еженедельнике Виргинского университета, Фолкнер отмечал, что современная проза развивается по линии сближения с драматургией, когда герои должны сами себя выражать в поступках и мыслях вместо того, чтобы писатель описывал их. «Достоевский мог бы сделать “Братьев Карамазовых” в три раза короче, если бы действующие лица сами рассказывали свои судьбы, а не предоставляли это делать автору в пространных описаниях, занимающих многие страницы, — с молодым задором говорил Фолкнер. — В романе будущего не станет прямых описаний и изложений событий. Вместо этого мы увидим объективный показ героев в их монологах и разговорах с выделением речей разных персонажей различной типографской краской. Подобная техника, заимствованная из драмы, во многом устранит автора из прозы... Все, за исключением самого рассказа, является мертвым грузом. У Диккенса интересно не то, как он воспринимает жизнь, а лишь те люди, о которых он писал, и то, что они делали»<sup>1</sup>.

Художественное отражение эти взгляды писателя получили в трилогии о Сноупсах, произведении, над которым он работал всю жизнь. Истории литературы известно не столь уж много случаев, когда вся долгая творческая жизнь художника посвящена единому замыслу, хотя он и писал другие романы, где могли появ-

---

<sup>1</sup> Faulkner W. Lion in the Garden. P. 18.

ляться или не появляться герои трилогии. Столь длительная приверженность теме отчасти объясняется убежденностью в необходимости показать сноупсизм. В интервью студентке Сорбонны Джин Стайн писатель сказал: «Если бы не существовало Фолкнера, кто-нибудь другой написал бы то же самое: Хемингуэй, Достоевский, не важно кто» (226). Проблему сноупсизма писатель считал неотвратимой для американской литературы, чем и вызвано заявление о закономерной необходимости ее воплощения в искусстве слова.

Первая часть саги о Сноупсах «Поселок» (в прежнем русском переводе – «Деревушка») была задумана еще в середине 1920-х годов. В письме в издательство Ливерайта 30 ноября 1927 г. Фолкнер сообщает, что пишет роман, который потребует еще три или четыре года. То был первоначальный набросок будущей трилогии. В 1930 г. он посыпает в журнал три рассказа: «Собака» (позднее вошедший в третью книгу романа «Поселок»), «Земледельцы» (опубликованный под названием «Пестрые лошадки» и включенный затем в четвертую книгу романа) и «Ящерицы при дворе Джемшида», использованный в концовке романа «Поселок». Все эти рассказы были напечатаны в 1931–1932 гг. В 1936 г. Фолкнер опубликовал рассказ «Проделка с лошадью», включенный позднее в первую книгу романа. В «Поселке» использованы также материалы из рассказа «Поджигатель» (которым, по первоначальному замыслу, должен был открываться роман) и из раннего рассказа «Послеполуденный отдых коровы». Писатель говорил, что в 1940 г. он лишь собрал воедино рассказы, написанные им в 1920-е годы, и выпустил роман «Поселок». Конечно, не следует понимать эти слова буквально, но большая часть работы и идея романа действительно относятся к 1920-м годам.

Вторая часть трилогии о Сноупсах «Город», опубликованная в 1957 г., была задумана и написана в основном также в конце 1920-х годов. Обычно принято считать, что в роман «Город» вошли только два ранних рассказа – «Медный кентавр» (журнальная публикация в 1932 г.) и «Мул во дворе» (опубликован в 1934 г.). Обе эти юмористические истории Фолкнер включил затем в свое «Собрание рассказов» (1950). Было бы, однако, неверно полагать, что двумя вставными новеллами и ограничивается та часть романа, которая писалась в 1920-е годы. Не только «озорной фольклор», так называет писатель бесчисленное множество больших и малых юмористических историй, вкрапленных в повествование, но и все события романа, достигающие кульминации в самоубийстве

героини в 1927 г., писались по горячим следам. На вопрос, заданный во время беседы в Виргинском университете, перерабатывал ли он «Город», готовя издание романа в 1957 г., Фолкнер отвечал: «Можно сказать, что он был обработан на стыках, швах, с тем чтобы все гладко соединились и не было шероховатостей, но в основном все осталось так, как было написано тридцать лет назад» (311).

Лишь «Особняк» создавался в конце 1950-х годов, хотя две вставные новеллы в романе (главы 13 и 14) были написаны гораздо раньше. Фолкнер начинал как новеллист. Многие его романы первоначально задумывались как рассказы, а затем разрастались до романов. Писатель для Фолкнера – всегда мастер сказа. Нередко он предоставляет слово тому или иному персонажу – свидетелю событий или тому, кто пересказывает слышанное. В саге о Сноупсах система различных «сказителей» разработана с особым мастерством.

Рассказчик в трилогии – важнейшее структурообразующее начало. В романе «Город» их трое: Чарльз Маллисон, начинающий и завершающий повествование, Гэвин Стивенс, ведущий рассказ в восьми главах, и, наконец, торговец швейными машинами В.К. Рэтлиф, который выступает рассказчиком шести глав.

Первый из рассказчиков, двенадцатилетний Чарльз Маллисон, повествует о событиях, происходивших еще когда его не было на свете, а его двоюродный брат Гаун был уже настолько большиным, что мог все увидеть, запомнить и передать со временем Чарльзу (Чику). Таким образом, писатель на протяжении длительного времени сохраняет в романе видение мира глазами ребенка. Кроме того, Чарльз как бы представляет общее мнение жителей города Джейферсона, где разворачиваются события романа. «А когда я говорю “мы” и “мы думали”, то имею в виду Джейферсон и то, что думали в Джейферсоне», – говорит он на первой же странице романа «Город». И только с седьмой главы вместо Гауна вступает в действие сам Чарльз, не преминув тотчас же оговорить это обстоятельство: «Теперь, когда я говорю “мы”, это значит “я”».

Другой рассказчик, юрист Гэвин Стивенс, еще менее Чарльза Маллисона способен понять смысл происходящего, потому что природа наделила его даром поэтической мечтательности, уносящей в область идеального, воображаемого, столь далекого от трезвого и будничного мира расчетов Сноупса. В отличие от Маллисона и Рэтлифа, излагающих лишь те или иные события, очевидцами которых они были или о которых хотя бы слышали, Гэвин Стивенс как рассказчик всегда погружен в размышления о виденном и услышанном.

Теория, идея оказывается для Гэвина важнее действительности. Не очень хорошо зная женщин, но услышав от Юлы, жены Флема Сноупса, определенную формулу поведения женщин, он хватается за нее и затем многократно повторяет как свою. «Женщинам не интересны мечты поэтов, — говорила Юла. — Им интересны факты. Не важно, правда ли это или нет, лишь бы эти факты совпадали с другими фактами, без грубых стыков, без швов». Эта идея становится определяющей в отношениях Гэвина с Юлой, а затем и с ее дочерью Линдой, и уже никакие факты действительности не в состоянии разубедить его в теории, которую, как ему стало казаться, он сам сформулировал.

Неисправимый идеалист, прямой и честный, Гэвин Стивенс не способен вести тайную жизнь, он весь на виду. Как говорит Рэтлиф, он «такой человек, у которого даже ногти на ногах прорастают сквозь башмаки». Гэвин не в состоянии разобраться в жизни, которой заправлял Сноупс, тем более в социальной природе сноупизма. Рэтлиф с неподдельным сокрушением говорит, что Гэвину нельзя было объяснить, зачем Сноупс добился осуждения своего родича Монтгомери Уорда, подбросив в его фотоателье самогонное виски: «И все же он ничего не понял, даже сидя... сидя в своем служебном кабинете и наблюдая, каким способом Флем избавил Джейферсон от Монтгомери Уорда. И все же я ничего не мог ему рассказать».

Рэтлиф и Гэвин — это два разных типа мышления: жизненный реализм человека из народа остается недоступен абстрактной умозрительности либерала южной формации, воплощенной в образе Гэвина Стивенса.

Мечтателю Гэвину противопоставлен третий рассказчик — В.К. Рэтлиф, с его деловитой и даже несколько сухой манерой говорить. Таков он во всей трилогии вплоть до последнего романа «Особняк», где выступает рассказчиком в трех главах, сообщая историю Сноупсов, вернее, того, как Флем Сноупс выжил из города всех остальных Сноупсов. Начало этого повествования Рэтлифа в сжатом виде передает основные события первых двух романов трилогии: «Фактически Флем теперь был единственным Сноупсом, оставшимся в Джейферсоне. Старик Эб всегда жил не ближе чем за две мили, в горах, откуда едва можно было видеть водонапорную башню, — там он поселился еще в 1910 году и оттуда не вылезал. А четыре года назад Флем сплавил отсюда А.О. и навсегда выпихнул его на Французову Балку. А до того Флем препроводил

Монтгомери Уорда в Парчмен, где уже находился Минк...» Как всегда, рассказ Рэтлифа точен и деловит.

Далекий предок Рэтлифа был русским, служил в британских войсках во время американской революции, а после разгрома английской армии бежал в Виргинию, женился на приютившей его девушке и, став фермером, принял ее фамилию. С тех пор одного из сыновей в роде Рэтлифов называют именем того далекого предка, первого Владимира Кирилловича, или просто В.К., как именует себя Рэтлиф в трилогии.

Разъезжая по Йокнапатофе и соседним округам, этот агент по продаже швейных машин становится источником обширной информации. Гэвин Стивенс говорит о нем: «Рэтлиф, с этой своей непроницаемой физиономией, с этими своими лукавыми, ласковыми, невинными и умными глазами, чересчур невинными, чересчур умными». И, конечно же, не случайно одного из своих любимых героев, Рэтлифа, писатель наделяет русскими предками. Представление о русском национальном характере, о русском как правдоискателе, сложилось, очевидно, в результате чтения Толстого, Тургенева, Чехова, книгами которых Фолкнер увлекался в 1920-е годы.

Как же ведется повествование тремя рассказчиками, столь непохожими друг на друга? В.К. Рэтлиф излагает события наиболее точно, даже несколько фактографично. Именно от него узнаем мы о прошлом и настоящем Сноупсов. Лишь только получив слово (в романе «Город»), он приступает к изложению истории Сноупсов с самого начала: «Флем был вовсе не первым Сноупсом в Джейфферсоне. Первым был Минк, он восемь месяцев просидел в джефферсонской тюрьме перед отъездом на постоянное жительство в Парчмен за убийство Джека Хьюстона».

Если Рэтлиф знает почти все обо всем и его немного насмешливый, иронический голос слышен при обсуждении всех главнейших событий во Французовой Балке, а затем и в городе Джейфферсоне, то Гэвин Стивенс обуреваем внутренними сомнениями и надеждами. Реальная действительность – лишь повод для его медитаций. Получив записку от Юлы, Гэвин пускается в одно из типичных для него лирико-философских отступлений. «Поэты, конечно, не правы. Послушать их, так я должен был не только знать – от кого записка, я должен был предчувствовать, что ее сейчас принесут. А на самом деле я не сразу понял, от кого она, даже когда прочел. Но ведь поэты почти всегда ошибаются, когда речь идет о фактах. И ошибаются потому, что факты, в сущности,

их не интересуют: их интересует только правда – вот почему та правда, которую они говорят, настолько правдива, что даже тех, кто ненавидит поэтов какой-то врожденной, примитивной ненавистью, эта правда наполняет восторгом и страхом».

Чарльз Маллисон представляет в романе «Город» детски непосредственную позицию прямого видения, хотя и осложненного мнениями и суждениями окружающих его взрослых. Он выступает рассказчиком вставных новелл «Медный кентавр» (глава 1), «Мул во дворе» (глава 16), «Сироты» (глава 24). Здесь проявилась писательская манера Фолкнера – делать рассказчиком вставных историй подростка, мальчика, передающего все слышанное с детской прямотой и естественностью. Даже отдельные вставные эпизоды, носящие характер юмористических историй в духе южного фольклора (*tall tale*), как правило, появляются в главах, где повествователем выступает Чарльз Маллисон. При этом юмор его рассказа о первом автомобиле в Джейфферсоне, этой «самодельной мечте», свидетелем чего он быть не мог, ибо родился лишь десять лет спустя, незаметно переходит в сарказм Гэвина, говорящего уже о времени после Второй мировой войны.

Эстафета повествования передается одним рассказчиком другому. В этом заключается важнейший принцип художественной структуры фолкнеровского романа. Окончания многих глав «Города», где рассказ ведется одним рассказчиком, подхватываются в начале следующих глав другими рассказчиками. Так, первая глава завершается рассуждением Рэтлифа о том, почему Сноупс не захотел разоблачить связь своей жены с Манфредом де Спейном, а вместо того до поры до времени держал того на крючке: «Для него это все равно, как если человек приколет двадцать долларов булавкой изнутри к рубахе, когда отправляется в первое плаванье, и надеется, что оно приведет его в мемфисский публичный дом. Ему пока незачем отстегивать эту булавку».

Гэвин Стивенс, начиная свое повествование в следующей главе, повторяет последние слова Рэтлифа, однако он вкладывает в них иное содержание: на что живет Сноупс, если не работает и не тратит своих сбережений, «приколотых изнутри к рубахе». «Однако он еще не отстегнул булавку. И мы все недоумевали – на что же он живет, на какие деньги, сидя (как нам казалось) изо дня в день, все лето на ветхой галерее снятого им домика и глядя на водопроводный бак». Уже в этом переосмыслении реплики Рэтлифа выражен характер Гэвина Стивенса, романтического мечтателя, не понимающего скрытых мотивов человеческих поступков.

В трилогии о Сноупсах каждый рассказчик как бы слышит то, что говорится другим, они не изолированы друг от друга глухой стеной, как то встречается в других романах, хотя и здесь нередки случаи незнания одним из них каких-либо важных обстоятельств. Чаще всего это относится к Чарльзу Маллисону, который в свои четырнадцать лет еще не знал, что Флем – не отец Линды. Поэтому он никак не может понять, откуда у нее такие синие глаза и темные волосы, потому что у Флена глаза «цвета затхлой болотной воды», а волосы бесцветные, а у Юлы глаза хотя и были голубые, но волосы белокурые.

Разумеется, функция рассказчиков не сводится лишь к информации читателя, они выполняют гораздо более значительную роль, связанную с созданием многоголосия точек зрения и восприятия жизни.

Формы передачи нити рассказа от одного героя к другому различны. Это может быть продолжением речи предыдущего рассказчика. Так, в главе 23 Рэтлиф повествует об открытии памятника Юле на кладбище, заканчивая свой рассказ тем, что Флем после минутного молчания выплюнул свою жвачку из окна машины, в которой он сидел безвылазно, и спокойно сказал: «Теперь можно ехать». Следующая глава, где слово получает Маллисон, начинается как продолжение рассказа Рэтлифа: «И автомобиль тронулся».

При этом, как то нередко бывает у Фолкнера, одно и то же событие или один и тот же разговор получает разную интерпретацию в устах различных рассказчиков. Сам писатель говорил по этому поводу, вспоминая стихотворение американского поэта Уоллеса Стивенса (1879–1955) «Тринадцать способов видеть черного дрозда»: «У читателя после того, как он узнал все эти тринацать точек зрения, пусть будет свой, четырнадцатый и, как мне хотелось бы думать, верный взгляд» (355).

Анатоль Франс рассказывает в новелле «Кренкебиль» о том, сколь трудно дознаться истины о событиях далекого прошлого, когда и происходящее непосредственно на глазах предстает по-разному в устах очевидцев. Этот принцип неоднозначного, разноплоскостного рассказа об одном и том же последовательно используется Фолкнером.

Нередко глава развивает и углубляет образ, лишь намеченный в конце предыдущей. Таков переход от седьмой главы (Чарльз Маллисон) к восьмой (Гэвин Стивенс). Встретив на улице Линду, которую он не видел целых восемь лет, с тех пор как ей было всего пять или шесть, Гэвин обращается к Чику. «— Кто это? — спросил он. —

Линда Сноупс, – сказал я. – Ты ее знаешь, дочка мистера Флема Сноупса. – И я тоже все смотрел ей вслед. – Она ходит, как пойнтер, – сказал я. – Я хочу сказать, как пойнтер, который сейчас... – Я понимаю, что ты хочешь сказать, – сказал дядя Гэвин. – Очень даже хорошо понимаю».

И затем следует переход к главе, которую ведет Гэвин и где развивается и объясняется сравнение Линды с пойнтером: «Я отлично понял, что он хотел сказать. Она ровным шагом шла нам навстречу, совершенно отчетливо видя нас, и все же ни разу на нас не взглянула, и взгляд у нее был не суровый, не упорный, а скорее сосредоточенный, задумчивый; настойчиво, не мигая, он устремился на что-то вне нас, позади нас, как у молодого пойнтера, который перепрыгнет через тебя, если не уступишь ему дорогу, когда ему остается всего несколько шагов до цели, до стойки, и ему уже не нужно руководствоваться верным, ищущим нюхом, он уже видит сжавшуюся под прицелом жертву».

Структура фолкнеровского романа основывается прежде всего на особой форме повествования, передающей не столько последовательный ход событий, сколько ход мыслей рассказчика. Независимо от того, выделены ли эти рассказчики так четко, как в «Городе», или только частично отделены от автора, как в «Особняке», или даже вовсе графически не обозначены, как в «Поселке», – во всех этих романах, как и в других книгах Фолкнера, от «Шума и ярости» до «Похитителей», важнейшим элементом структуры является рассказчик, прямо или косвенно выступающий перед читателем.

Автор нередко предстает у Фолкнера лишь как своего рода ширма рассказчика; таким мы видим его в «Поселке» и отчасти в «Особняке». Так, глава 13 «Особняка» о несостоявшемся выдвижении Кларенса Сноупса в конгресс США написана как бы от лица автора, рассказчик в ней не обозначен. Однако приглядимся повнимательней. В тексте главы постоянно возникают такие обороты: «Чарльз сам видел», «добавлял Чарльз, рассказывая», «сам Чарльз в это время отсутствовал», «так говорил Чарльз». Далее Гэвин Стивенс в главе называется не иначе как «дядя Гэвин» («по словам дяди Гэвина», «дядя Гэвин рассказал Чарльзу», «это передал Чарльзу его дядя Гэвин»). Таким образом, рассказчиком, хотя и в третьем лице, остается по существу Чарльз Маллисон.

В первой главе «Поселка» рассказчиком выступает Рэтлиф, сообщающий Биллу Уорнеру историю о «поджигателе конюшни» Эбе Сноупсе. Здесь же возникает и первый развернутый портрет

Рэтлифа, который раньше других понял сноупсизм как социальное явление и стал пристально наблюдать за ним, посвящая этому все свое свободное время.

Рэтлиф с глазами «до чертиков лукавыми, до чертиков умными» гордится тем, что знает подноготную всех событий, происходящих в Йокнапатофе. «Для меня всегда самое важное, — говорит он, — за чем-то наблюдать, конечно, если дело касается людей». Разъезжая по четырем окрестным округам на своих крепких лошадках в фургончике с размалеванной будкой, этот «хитрюга» продавал от силы машины три в год, а остальное время приторговывал землей, скотом, подержанным сельскохозяйственным инвентарем. Не хуже газеты Рэтлиф переносил из дома в дом новости, собранные с четырех округов, и точно по адресу, с исправностью почты, передавал вести о свадьбах, похоронах и рецепты солений и варений. Он помнил все имена и знал каждого человека, каждого мула и пса на пятьдесят миль вокруг.

Рэтлиф и Гэвин противостоят в трилогии Флему Сноупсу, но они ненавидят не столько Флема (во всяком случае, у них нет личной неприязни к этому человеку), сколько сноупсизм — эту «упорную и злую силу», грозящую разрушением всему, к чему она прикоснется. Связаться со Сноупсом, говорит Рэтлиф, это все равно что попасть под проливной дождь в открытом поле: «тут никаких условий не поставишь: захватит тебя ливень — и все».

Рассказывая в 1945 г. Малколму Каули о том, как был создан роман «Поселок» («Деревушка»), Фолкнер подчеркнул особую роль образа Рэтлифа (называвшегося в романах «Сарторис» и «Когда я умирала» В.Г. Саретом) в создании цикла о Сноупсах: «“Деревушка” была задумана как роман. Когда я начал ее, получились “Пестрые лошадки”, и дело дальше не пошло. Через 2 года вдруг написал рассказы “Собака” и “При дворе Джемшида”, главным образом потому, что в “Пестрых лошадках” возник герой, которого я полюбил: агент по продаже швейных машин по имени Сарет» (419).

Как известно, Фолкнер начал работу над хроникой о Сноупсах в 1925 г. Именно этот год указывает он в предисловии к «Особняку», говоря, что 34 года прожил с героями своей хроники и стал понимать их с годами лучше, чем прежде. Первым наброском рукописи о Сноупсах был фрагмент «Отец Авраам», относящийся к 1925–1926 гг. Затем над романом о Сноупсах Фолкнер усиленно работал в 1927–1928 гг. Тогда главный герой носил имя Коттон и только позднее был переименован в Сноупса.

Источником этого образа сам писатель называет роман «Сарторис» (вернее, его вариант «Флаги в пыли»), где впервые появились Сноупс и его родичи; рассказы о них составили со временем сагу о Сноупсах. Таким образом, Сноупсы изначально связаны с окружом Йокнапатофа и романами этого цикла. Затем один из Сноупсов мельком упомянут в «Шуме и ярости», а в романе «Когда я умирала» впервые говорится о проделке Флема Сноупса, послужившей сюжетом изданной на следующий год повести «Пестрые лошадки». Вновь фигурируют Сноупсы в романе «Святынище». Наконец, целая вереница Сноупсов проходит в рассказах 1930-х годов, как вошедших затем в романы «Поселок» и «Город», так и не вошедших в трилогию: «Жила однажды королева», «Непокоренные», «Вандея» (два последних были включены в книгу «Непокоренные»). Последний раз Флема Сноупса встречаем мы в «Похитителях».

Экспериментируя со Сноупсами в 1920-е и в начале 1930-х годов, Фолкнер еще рассматривал их как обычных белых бедняков («белая шваль» называли таких на Юге), еще не запечатлев особым природу сноупизма как общественного явления. Это пришло лишь в «Поселке» и последующих томах трилогии.

В «Сарторисе» мы впервые узнаем, как Флем Сноупс из бедного грязного фермера стал вице-президентом джефферсонского банка. «Сноупс был молодым человеком из, казалось, совершенно неистощимого семейства, которое в течение последних десятилетий тонкими струйками просачивалось в город из маленькой деревушки, известной под названием Французова Балка». Первый Сноупс, Флем, однажды без всякого предупреждения появился за стойкой излюбленного фермерами маленьского кафе в одной из боковых улиц. Утвердившись здесь, он, подобно библейскому Аврааму, начал переселять в город своих родственников и свойственников – семью за семьею, одного человека за другим – и устраивать их на такие места, где они могли зарабатывать деньги. Сам Флем теперь был управляющим городской электростанцией и водопроводом и уже несколько лет состоял чем-то вроде чиновника для особых поручений при местном муниципалитете, а затем к изумлению и нескрываемой досаде старого Баярда сделался вице-президентом сарторисовского банка, где один из его родственников уже служил бухгалтером.

Брезентовая палатка Флема Сноупса, первое его пристанище после переезда в город, со временем стала перевалочным пунктом для приезжающих Сноупсов, откуда те расползались по всевоз-

можным заведеньицам вроде бакалейных лавок и парикмахерских, размножались и процветали. Джейферсонские старожилы, наблюдавшие за ними из своих домов и контор, вначале посмеивались. «Но этот смех уже давно больше напоминал столбняк», – замечает писатель.

Первый набросок истории Сноупсов в «Сарторисе» – это как бы первый виток той огромной спирали, которая развернулась и заняла в дальнейшем три тома трилогии и перешла в другие романы и рассказы. Структура фолкнеровской прозы временами напоминает бесконечную спираль. Автор или рассказчик упоминают о каком-либо явлении или факте сначала как бы мимоходом, не раскрывая его сущности. После этого первоначального низшего уровня повествования тот же факт или событие начинают выступать перед читателем в различных добавочных аспектах, то есть на более высоком уровне рассказа, пока наконец читатель путем многократного обращения все к тому же событию не получает достаточно полного и ясного представления о нем.

Иногда подобный эффект достигается лишь в другом романе или рассказе. Так, анонимные письма Байрона Сноупса к Нарциссе Бенбоу, упоминаемые впервые в «Сарторисе», затем оказываются в центре рассказа «Жила однажды королева».

Сходный прием использован в изображении убийства Флема Минком, о чем мы начинаем догадываться, когда вечером Рэтлиф позвонил Гэвину Стивенсу «и сообщил о том, что случилось». Это первый, еще неясный намек на кровавую связку. Наутро по дороге на службу Гэвин проехал мимо банка, «где не подняли опущенные шторы, и, стоя у своего стола с телефонной трубкой в руках, он видел в окно мрачные черно-белые-фиолетовые извины тюля, лент и восковых цветов, прикрепленных над запертой входной дверью». Теперь читатель имеет уже все основания догадаться, что Флем убит и в банке, где он был президентом, объявлен траур.

Окончательное же подтверждение убийства мы получаем лишь в следующей реплике Гэвина в ответ на объяснение по телефону его приятеля-прокурора в Мемфисе о том, что Минк купил в одной ссудной лавочонке столь старый револьвер, «что он только по видимости может считаться револьвером и что не хватит всех трех патронов, которые ему дали в придачу, чтобы этот пистолет сработал». Ответ Гэвина звучит четко и резко, как грохот выстрела, сразившего Флема: «Ха, – сказал Стивенс невесело. – Передайте от меня владельцу лавки, что он недооценивает свой товар. Револьвер

вчера был здесь. И сработал». После этого начинается подробный рассказ о том, как Минк готовил и осуществил убийство Флема.

По такому же принципу спирального развития повествовательной формы написаны романы «Шум и ярость», «Когда я умирала», «Авессалом, Авессалом!», «Свет в августе».

Если Достоевский, как отмечает М. Бахтин, был создателем «полифонического романа», то у Фолкнера это качество современного реализма распространялось не только на отдельные произведения, но на весь йокнапатофский цикл. Характерен в этом отношении Минк Сноупс. Из всех Сноупсов он единственный, кто обладает чувством человеческого достоинства, хотя и толкающим его сначала на одно убийство, а затем и на другое. Образ его не только не однозначен, но и существенно меняется на протяжении трилогии. И причина прежде всего в том, что на Минка смотрят с различных точек зрения и он уже не может оставаться однозначно определенным.

Это мерцательно-переливчатое свечение образа в лучах различных точек зрения одним из первых отметил Клинт Брукс. В «Поселке» Минк подан глазами Рэтлифа или безликого автора-наблюдателя. В «Особняке» же сделана попытка проследить ход мыслей Минка даже в тех главах, в которых повествование идет от третьего лица. «Фолкнер не только изменил перспективу целого, но повернул ход рассказа таким образом, что мы оцениваем события с точки зрения Минка: забитого человека, сознающего свою слабость, свою бедность и неистово сопротивляющегося любым попыткам унизить его человеческое достоинство»<sup>2</sup>.

И мы никогда не воспринимаем действительность с точки зрения Флема Сноупса. О нем и ему подобных Сноупсах рассказывает даже несколько острожно, как о некоей социальной разновидности безотносительно их семейных или родственных связей. «Все они как будто не находились в определенном родстве друг с другом, — замечает Гэвин Стивенс, — они просто все были Сноупсы, как колонии крыс или терmitов — это просто крысы и терmitы». Рэтлиф говорил, что Сноупсам все всегда удается, поскольку 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: никогда никому не открывать, как им это удается.

---

<sup>2</sup> Brooks C. William Faulkner. P. 223.

Бороться с этим «зоологическим видом», с этими крысами или термитами, нахлынувшими на Йокнапатофу, бесполезно. Можно лишь патетически декламировать, подобно Гэвину, стремящемуся уберечь Линду от мертвящего воздействия Флема: «Спасти Джейферсон от Сноупсов – это потребность, необходимость, долг».

Флем Сноупс сравнивается с раздутым и белесым пауком, таящимся сначала в полуумраке лавки Уорнера, а затем выползающим наружу и творящим свои неприметные дела при свете дня. Сравнение это дано в первой книге трилогии не само по себе, а в расчете на активное читательское восприятие образа Флема, исподволь оплетающего своими сетями, подобно некоему всеядному пауку, все, что только можно захватить.

Впервые в трилогии Флем появляется в выбитом окне арендуйемой фермы: «Человек жевал, и челюсть его двигалась непрерывно и равномерно», хотя всеведущий Рэтлиф уже успел рассказать о нем и его отце Эбе Сноупсе все существенное, что было в жизни Флема до переезда в 1902 г. во Французову Балку. Мертвенное, безличное начало Флема проявляется уже здесь. Он как бы унаследовал «неживой голос» своего отца и его холодные, мутно-серые глаза. При первой встрече с ним Джоди Уорнер обращает внимание на глаза Флема и его привычку непрестанно жевать табак. «Жую... на десять центов в неделю», – как всегда точно и лаконично заявляет Флем.

Однако писатель не выставляет сразу на обозрение все качества Флема. Умение оборвать рассказ на полуслове, чтобы позже ненароком вернуться к нему, не только держит читателя в напряжении, но и заставляет додумывать, воображать происшедшее, как то бывает в действительности – ведь мы не можем быть свидетелями всех обстоятельств дела и всегда вынуждены о чем-то догадываться, представлять в своем воображении. Таков первый разговор Джоди Уорнера с Флемом, когда многоречивый Джоди подходит к главному вопросу, ради чего он соглашается взять Флема приказчиком в лавку своего отца, – чтобы тот не вздумал «поджечь конюшню», как то сделал Эб Сноупс вместе с Флемом, или выкинуть другую подобную штучку. «Вы должны мне поручиться... – В чем?» – спрашивает Флем, и на этом беседа обрывается.

Читателю остается домысливать, как завершилась эта встреча, ибо в следующей за вопросом Флема фразе мы видим Уорнера едущим в наступивших сумерках за две мили от места встречи и вдруг вспомнившим о предусмотрительности Флема, который выбрал такое место для разговора с ним, где из дома его никто не

мог видеть. И только через год поймет Джоди, во что же ему обошлось уберечь от огня «одну конюшню с сеновалом».

Когда в ближайший понедельник Флем явился на работу в лавку Уорнера, на нем была новая, еще ни разу не стиральная рубашка. Флем носил ее всю неделю, и к субботнему вечеру она стала совсем грязная, а в понедельник он появился в другой рубашке, точь-в-точь как первая. К следующей субботе она тоже была грязная и загрязнилась в тех же самых местах, что и первая. Похоже было, что ее владелец в первый же день утвердил свои, особые способы загрязнения рубашек, замечает автор.

Эта частность, с которой начинается описание многолетней деятельности Флема Сноупса «на благо» Йокнапатофы, история его превращения из безвестного фермера в значительную финансовую силу округа, знаменательна как первое выражение сноупсизма – особого способа загрязнения и порчи общественной жизни. Художественная деталь приобретает в трилогии своеобразное «сноупсовское» звучание.

Облик Флема формируется раз и навсегда в том невероятно далеком для нынешней Америки году, когда он прибыл во Французову Балку. К неизменно грязнящейся белой рубашке этого приземистого молчаливого человека с беспрерывно жующим ртом тогда же прибавляется маленький черный галстук бабочкой на резинке с металлической застежкой, который Флем носил (или другой точно такой же) до самой смерти – «маленькая, зловещая, непонятно на чем державшаяся полоска, точно загадочный знак препинания на широком белом поле рубашки, придававшая ему вид выспренне кощунственный». Говорили даже, что позже, когда он уже стал президентом банка в Джейферсоне, он заказывал их сразу, оптом.

Если внешность Флема, его неподвижное лицо, прорезанное узкой щелью рта, глаза цвета болотной воды и хищно торчащий нос, похожий на клык ястреба, даны сразу и остаются неизменными на протяжении всей трилогии, охватывающей более сорока лет (позднее в «Особняке» к этому добавляется лишь «рыбья морда» Флема, о которой в порыве негодования упоминает Гэвин Стивенс), то образ действий, повадки Флема лишь постепенно вырисовываются перед рассказчиком, а следовательно, и перед читателем. Мы еще не знаем подлинного Флема, прочитав «Поселок», еще не представляем всего, на что он способен, дочитав «Город»; лишь после знакомства со *всей* трилогией образ Флема Сноупса предстает перед нами в своей «сложной простоте».

Все это, однако, не предполагает развития образа в традиционном смысле, ибо у Фолкнера меняется не Флем, а окружающие обстоятельства и люди, которых он подчиняет своей власти. Ничто не в силах изменить Флема, но он может повлиять на многое. В реалистическом романе прошлого люди нередко менялись под воздействием социальной действительности, в реалистическом романе Фолкнера акцент перенесен на то, как герой – Сатпен, Сарторис, Сноупс – накладывает свой отпечаток на социальные отношения, формирует буржуазное общество Йокнапатофы, которое и есть постоянно развивающийся, движущийся организм, привлекающий внимание писателя. В этом смысле те или иные социальные группы – белые бедняки, старая аристократия Юга, хищная торгово-финансовая буржуазия, разъедающая патриархальные основы старого общества, – являются главными героями творчества Фолкнера. Писатель изобразил не «диалектику души» или характера, а диалектику жизни американского Юга.

Деятельность Флема начинается с малого, но весьма характерного эпизода. Принеся Биллу Уорнеру, владельцу лавки, в которой он служит, пачку табаку, Флем спокойно, но настойчиво требует платы, чем повергает того в полное замешательство. Следующая немая сцена передает это событие пластически: «На миг Уорнер так и застыл, – нога вытянута, в одной руке пачка и отрезанный кусок, в другой нож, который он не донес до кармана. И все застыли тоже, молча и внимательно разглядывая свои руки или то, на чем остановился взгляд, когда Уорнер замолчал».

Однако шоковое состояние, вызываемое у тех, кто сталкивается с Флемом, быстро проходит, вернее, человек начинает действовать в соответствии с тем «кодексом чести», согласно которому живут Сноупсы. Став фактически хозяином лавки, сам Флем не забывает заплатить новому приказчику Лэмпу пятицентовик за бумажный пакетик со сладостями, который он лицемерно вручил миссис Армстид.

Предприимчивость Флема, никогда не ошибающегося при счете денег, обнаруживается, когда вскоре стало известно, что у него в любое время можно получить любую сумму от двадцати пяти центов до десяти долларов, если только заемщик не поспешил на проценты. А через несколько лет один из негров даже рекламирует «доброту и готовность помочь ближнему» Флема: «Сходи к мистеру Сноупсу в лавку, он тебе даст взаймы. Мне он вот уже больше двух лет назад дал пять долларов, и я одно знаю –

каждую субботу несу ему в лавку десять центов. А про пять долларов он ни разу и не вспоминал».

Когда после длительной болезни Рэтлиф вернулся во Французову Балку, то обнаружил, что Флем не только выписал к себе четырех родичей, но буквально сел на голову Уорнеру, «самому важному человеку в этих краях». «Стало быть, – рассуждает Рэтлиф, – Билл Уорнер схлопотал наконец беду на свою голову. Лавку Флем сожрал, кузню сожрал, теперь до школы очередь дошла. Остается только дом».

Упорно и методично шел Флем к своей цели, пока не «узурпировал права наследования» семейства Уорнеров. На следующую осень Сноупс делал уже то, что Уорнер даже родному сыну не доверял, – сидел один за конторкой над счетными книгами и наличностью, вырученной за проданный урожай, подводил счета, вычитал арендную плату и выплачивал из оставшихся денег каждому его долю. Теперь уже, говорит Рэтлиф, сам Уорнер «осноупсился на веки вечные», растворился в стихии сноупсизма.

В связи с подготовкой к изданию «Поселка» Фолкнер заявил в одном интервью: «Сноупсы – это семья, которая при помощи крючкотворства и беспринципности завладела городом Джейфферсоном, центром округа в штате Миссисипи. Они проникли в него, как плесень в сыр, растянули традиции и уничтожили присущее ему очарование»<sup>3</sup>. Не случайно, говоря о глазах одного из наиболее хищных Сноупсов – А.О., человека с «крысиной мордочкой», писатель отмечает, что зрачки А.О., казалось, были покрыты какой-то «грибовидной плесенью».

Именно этот полугротескный Сноупс, не имеющий даже человеческого имени, кроме двух букв, которые, по словам писателя, и составляют его полное имя, становится учителем в школе и «борцом за честь» Сноупсов в истории с Айком и коровой. История эта помогает вскрыть бесчеловечную сущность сноупсовского миропорядка. Глава об Айке отражает не какие-то «модернистские наслаждения» или натуралистические напластования в реалистическом романе Фолкнера, как иной раз склонна была считать критика, а представляет собой яркую сатиру, обличение безнравственности мира собственников.

Образ Айка Сноупса, как и других героев романа, неоднозначен. Едва ли было бы правильно рассматривать его только как идиота, преследующего корову, так же как образ Бенджи не сво-

---

<sup>3</sup> Faulkner W. Lion in the Garden. P. 39.

дится к постоянно присущему ему стремлению быть рядом с Кэдди. Айк – это отрицание сноупизма в нем самом, ибо Сноупс, не понимающий того, что он Сноупс, может быть только идиотом (Айк даже выговорить имени *Сноупс* не может).

Образы идиотов в романах Фолкнера – Бенджи Компсона, Джима Бонда, Айка Сноупса и других – нередко приводились в доказательство модернистских тенденций в творчестве писателя. Распад мира в их сознании и тем более патологические проявления их характеров трактовались как выражение модернистского начала в книгах Фолкнера.

Какова же художественно-эстетическая функция этих персонажей, занимающих, начиная с первого романа «Солдатская награда», особое место в образной системе писателя? Если в «Солдатской награде» главный герой стал слабоумным в результате ранения на войне, то в последующих романах герои этого рода лишены разума от рождения.

Подобно неким фантастическим персонажам они самим своим присутствием придают реальность действию. Так, прозаизм Джейсона Компсона в романе «Шум и ярость» особенно заметен при сравнении с его братьями Бенджи и Квентином. Вардаман и Дарл Бандрены из романа «Когда я умирала» не только выражают фантастичность всего происходящего в романе, но и оттеняют по закону контраста «здравомыслие» других участников фантасмагории похорон Эдди Бандрен. Идиот Джим Бонд, бродящий по пепелищу сгоревшего дома своего прадеда Томаса Сатпена и при этом бессмысленно воюющий, венчает собой роман «Авессалом, Авессалом!» – историю крушения честолюбивых замыслов. Наконец, Айк Сноупс выступает уродливой мерой отсчета сноупизма, социального явления, которое было бы трудно сравнить по его фантастичности с чем-либо иным. Таким образом, изображение психически больных героев играет в книгах Фолкнера существенную идеино-художественную роль в системе того фантастического реализма, который создает писатель, а также в структуре фолкнеровского романа, строящегося на контрапунктах «нормального» и «анормального» в жизни.

Когда Рэтлиф вмешивается в историю с Айком, им вовсе не движет желание защитить одного Сноупса от других Сноупсов и даже не человека от Сноупсов. «Я защищал даже не человека, – говорит он, – а безобидную тварь, которой одно только и надо: ходить да греться на солнце, которая никому не могла бы причинить зла, даже если бы захотела, и не захотела бы, даже если бы

могла». Иные мотивы движут Сноупсами. Чтобы заплатить поменьше денег за «излечение» Айка, А.О. произносит перед своим двоюродным братом Эком тираду, которой позавидовал бы Флем, умеющий придавать всему, к чему он прикасался, извращенное значение: «Честь Сноупсов – вот что всего дороже. Можешь ты это понять? До сих пор на ней не было ни единого пятнышка. Ее надо хранить чистой, как мраморный памятник, чтобы твои дети могли носить нашу фамилию не краснея».

Этот один из наиболее сатирических образов – Сноупс, похожий на хорька, с заостренной мордочкой и с блестящими бегающими глазками, существует как бы вне своей шкуры, вне одежды, так что одежду еще можно схватить, удержать, но не тело – «его не удержишь, оно все равно сделает свое, навредит, напакостит, потому что неистовая мгновенная вспышка энергии вырывается наружу, едва намерение успеет возникнуть». А.О. ратует за доброе имя и респектабельность Сноупсов, которой всю жизнь добивался Флем со своим черным галстуком бабочкой. Но все слова А.О., сыплющего пословицами и поговорками, – лишь звук пустой. Говор его быстр и бессмыслен, «словно некое неразумное существо в пустой пещере болтает само с собой невесть о чем».

Успех Флема порожден условиями жизни Йокнапатофы, обществом, которое само подготовило почву для Сноупсов, так что им оставалось лишь прийти и бросить семена, давшие такие буйные всходы, как богатство и власть Флема. «Там, где люди живут, дышат и строят свою жизнь на денежной основе», – так говорится в «Поселке» об округе Йокнапатофа, и эти слова становятся выражением сущности всей Америки Сноупсов.

Личные качества героя сыграли свою роль, но объективные условия развития сноупсизма в Америке писатель показал с такой силой, которую можно сравнить разве что с драйзеровским изображением Каупервуда и его карьеры. Одна из главных черт характера Флема – его уменье обделять свои дела без лишних слов. «Первым, кого Флем посвятит в свои дела, – говорит один из фермеров, – будет тот, кто останется в живых, когда умрет последний человек на земле. Флем Сноупс даже себе самому не говорит, что он замышляет. Даже если лежит темной ночью один в доме, где, кроме него, живой души нет».

Флем немногословен. По подсчетам фолкнероведа Майкла Миллгейта за весь роман он произносит 244 слова, что не так уж много для главного героя, а самая длинная речь его не превышает

25 слов. Часто он просто молча присутствует, жуя и сплевывая. Даже в аду (сон Рэтлифа) Флем остается столь же немногоречив.

Рэтлиф лучше и раньше других раскусил сущность Флема, может быть, потому что вырос в тех же местах, где и Флем, отец которого арендовал землю у того же старика Энса Холлена, что и папаша Рэтлифа. Поэтому с присущим ему чувством юмора Рэтлиф предлагает одно верное и безотказное средство избежать сноупсизма: «Даже от Сноупса можно унести ноги, надо только шевелить ими попроворнее».

Сноупсизм процветает в среде мелких фермеров, где является естественным порождением этого слоя общества. Билл Уорнер тоже взращен фермерством, но это как бы патриархальный вариант Сноупса. Он был землевладельцем, ростовщиком, ветеринаром, владел почти всеми лучшими землями и держал закладные почти на все земли, которыми еще не владел. В деревушке ему принадлежала лавка, хлопкоочистительная машина, мельница, кузница, и считалось, мягко говоря, опрометчивостью, если кто-либо из жителей делал закупки, очищал хлопок, молол зерно или ковал лошадь и мулов где-нибудь в другом месте.

Уорнер живет согласно принципу: что бы он ни решил – все правильно, и всякий, кто встанет на его пути, пусть пеняет на себя. Но Уорнер может, как всякий живой человек, совершать промахи, от чего Флем гарантирован в силу своей бездушности, что, собственно, и отличает его от десятков подобных Уорнеров, существовавших во все времена. Покупка усадьбы Старого Француза была единственной ошибкой Уорнера – он купил то, что не сумел никому продать.

Иное дело Флем. У него не может быть просчетов в делах, в торговле, в деньгах. Ему удается продать старую усадьбу не потому, что он умнее или опытнее Уорнера, а потому что вступают в действие законы бездушного автоматизма Сноупса, которые нормальный живой человек не в состоянии учесть. До прихода Флема в лавку Уорнера прежний приказчик, сын хозяина, обсчитывал фермеров, «ошибался в свою пользу», и они нередко ловили его на этом. Тогда он добродушно возвращал лишнее, обращая все в шутку. И обе стороны были довольны. Флем никогда не обсчитывал фермеров, никогда не ошибался, но они отдавали предпочтение старому порядку вещей, ибо в четком и сухом рационализме Флема чудилась непонятная и страшная сила финансового порабощения, и это им было не по нутру, хотя они сами шли на приманки Флема.

Самая яркая часть «Поселка», исполненная не только художественного мастерства, юмора, блеска, но и глубокого социального понимания механизма сноупсизма – это глава о «пестрых лошадках». И хотя сам Флем Сноупс не принимает в ней почти никакого участия – во время всего торга лошадьми он молча, особняком стоит в толпе фермеров, «окруженный непроницаемой пустотой», словно на необитаемом островке, – все, что происходит в этой главе, задумано и осуществлено им, дело его рук. Так что ему остается потом только сидеть на галерее лавки да сплевывать табак прямо на землю у крыльца, и никто никогда не узнает, сколько он заработал на этом деле.

В описании «пестрых лошадок» Фолкнер прибегает к тому же приему художественного преувеличения, что и в образе собаки по кличке Лев в повести «Медведь». Это не обычные дикие лошади Запада, а какой-то адский вихрь, вдруг обрушившийся на мирный поселок подобно стихийному бедствию. Когда техасец стал в загоне освобождать лошадей от связывавшей их проволоки, «все исчезло в калейдоскопическом хаосе оскаленных зубов, сверкающих глаз, мелькающих в воздухе копыт, и оттуда тотчас же, одна за другой, словно куропатки, стали выпархивать лошади, каждая с ожерельем из колючей проволоки на шее». Лошади носились по загону, «словно ошалелые рыбы в аквариуме». И все это яростное движение представлялось нелепым цирковым фокусом.

Первый день, ознаменованный прибытием «пестрых лошадок» во Французову Балку, заканчивается предостережением Рэтлифа, которому фермеры не вняли: «Вы, ребята, можете покупать этих лошадок, ежели хотите. А я скорей купил бы тигра и гремучую змею. Да и то, ежели бы их мне Флем предложил, я бы и дотронуться до них побоялся, – а вдруг они окажутся перекрашенной собакой и куском шланга».

Конский торг, происходящий на следующий день, напоминает цирковое представление, в котором техасец выступает в различных номерах со своими лошадками. Отделившись от земли, он вместе с лошадью безостановочно и со зловещей медлительностью катался каким-то «фантастическим, яростным клубком», так что металлические застежки на его подтяжках в непрестанном вращении поблескивали на солнце, а сам он тем временем продолжал расхваливать свой товар: «Взгляните живей. Какие ноги, какие... какие бабки, тпру, а не то я тебе башку оторву, глядите скорей, ребята, пятнадцать долларов – это же совсем задаром, ну, говорите, кто из вас дает эту цену, тпру, лупоглазый заяц, тпру-у!»

Здравые голоса пытались образумить фермеров, собравшихся покупать этих «пятнистых призраков», разнесших в щепы ворота конюшни и несущихся по загону широкой волной бегущих ног, сверкающих глаз и оскаленных зубов. Кто-то даже посоветовал взять веревку да вздернуть пока не поздно «вон того дьявола», заправлявшего торгом. «Ты про Флема Сноупса, да?» – не без ехидства спрашивает другой фермер.

Параллельно с развитием комического торга-спектакля где-то на заднем фоне, как бы случайно, возникает трезвый взгляд (именно «взгляд», а не «голос», ибо во время всего торга она остается молчаливой) миссис Литтлジョン, наблюдающей происходящее со двора своего дома, примыкающего к загону. Художественная функция этого образа, безусловно, не сводится к роли невозмутимого и бесстрастного регистратора безумств, развертывающихся на торге. Обратим внимание, как писатель чисто фактографически описывает в этой сцене миссис Литтлジョン.

Рано утром она вышла из кухни, прошла через двор к поленице и остановилась, поглядывая на лошадей в загоне. Перед тем как конюшня превратилась в ад и лошади разнесли ворота, миссис Литтлジョン снова выходит на веранду своего дома и как сигнал грядущего бедствия поднимает медный обеденный колокольчик, чтобы позвонить. Но уже поздно – лошади вырвались из конюшни. Когда она все же зазвонила в колокольчик, ссывая постояльцев своего пансиона к столу, лошади, услышав звон, заметались, и земля задрожала от дробного стука копыт.

Еще не однажды появляется миссис Литтлジョン и каждый раз как бы между строк рассказывает о «пестрых лошадках». Вот она разводит огонь в углу двора под почерневшим от копоти котлом и начинает стирку, черпая ведром воду и наполняя корыто, после каждого ведра оборачиваясь и глядя на загон. Тяжелое дыхание техасца, проведшего схватку с лошадью, нарушается только скрежетом ведра вдовы о край котла. Два мира сосуществуют бок о бок и в то же время как бы в разных измерениях.

Очевиден и художественный эффект этой двуплановости видения событий – глазами собравшихся на торг фермеров и незинтересованной, занятой изнурительной работой хозяйки пансиона, в котором останавливается Рэтлиф, наезжая во Французову Балку. Один мир не только ярче оттеняет другой, но позволяет взглянуть на каждый из них как на самостоятельную эстетическую ценность. Если Сноупсы немыслимы без жителей деревушки, то и гротескно-комическая линия романа возможна лишь в той мере, в

какой она основывается на трезвом реализме таких людей, как миссис Литтлджон или скептически наблюдающий «пестрых лошадок» Рэтлиф, который еще накануне торга знает, что ни во Французовой Балке, ни во всем мире ничто не сможет помешать фермерам отдать Флему или техасцу свои кровные денежки.

Присутствие миссис Литтлджон в эпизоде с «пестрыми лошадками» придает происходящему ту осязаемую реальность, которой обычно недостает традиционному американскому жанру юмористических небылиц (tall tale). Она – единственное лицо в романе, недосягаемое для Сноупса, потому что отказалась вступить в какие-либо отношения с той системой ценностей и понятий, в которой действует Флем, осталась «по другую сторону забора», отделяющего ее от торга, от «пестрых лошадок» и всех фермеров Французовой Балки. Если Рэтлиф видел спасение от сноупизма в бегстве, то миссис Литтлджон молча предложила другой путь: «отсидеться за забором». Рэтлифу убежать не удалось. Тактика миссис Литтлджон оказалась более эффективной.

История о «пестрых лошадках», которой открывается четвертая книга («Земледельцы») романа «Поселок», а также рассказанная ранее Рэтлифом история о том, как Эб Сноупс менялся лошадьми с Пэтом Стэмпером, создают общую фантастическую картину повествования. Фантастическое отражение действительности – это изображение того, чего в жизни не бывает, но что передает жизнь глубже и вернее ее прямого выражения. Как мы уже говорили, так понимал фантастический реализм Достоевский. С подобным пониманием задач художника сталкиваемся мы в творчестве Фолкнера.

Во сне Рэтлиф видит, как Флем Сноупс, жуя, с плетеным чесоданчиком в руках и со своим неизменным крошечным галстуком предстал в аду перед Князем Тьмы. И вот теперь Князь Тьмы, самого Сатану, Флем провел так же, как Рэтлифа, а до этого Билла Уорнера. «Кто ты такой?» – говорит Князь Тьмы, задыхаясь, хватая ртом воздух, а тот уже сидит на троне со своим плетеным чесоданчиком, и над ним яркие языки пламени, будто корона. Флем завладел адом так же естественно и просто, как лавкой Уорнера, выставив прежнего хозяина за дверь.

В отличие от фольклорного юмора, распространенного на американском Юго-Западе, комическое начало у Фолкнера оборачивается социальной трагедией или, если говорить о художественной стороне произведения, принимает облик фантастического гротеска. Однако писатель-реалист не злоупотребляет фантастиче-

скими сценами. Вместе с тем, перебирая в памяти лица Сноупсов, Рэтлиф как бы видит их «фантастические гримасы»: «Вот злое упрямое лицо со сросшимися бровями; вот вытянутая, румяная, открытая, беззлобная физиономия – словно ломоть арбуза над кожаным фартуком кузнеца; и еще одно, третье, которое, казалось, не имело никакого отношения к черному сюртуку, а было просто привязано к нему ниткой, как воздушный шарик... – Минк, Эк и А.О.».

Сноупсы постепенно завладели Французовой Балкой, городом Джейферсоном, всем округом Йокнапатофа, как бы воплощающим в себе сегодняшнюю Америку. В очерке «Миссисипи», написанном в конце жизни, Фолкнер утверждает, что в начале XX в. Сноупсы были уже повсюду – не только за прилавком грязной лавочонки, посещаемой главным образом неграми, но и в президентском кресле банка, за столом управляющего оптовой бакалейной торговлей, в баптистском церковном совете.

К тому же Сноупсам присуща та семейная черта (если не социальная особенность), когда один Сноупс приводит за собой другого. Стоило лишь Флему уйти из захваченного обманом у Рэтлифа ресторочка, как его место за грязной стойкой занял другой Сноупс. Новый Сноупс просочился в город тем же способом, каким они заполонили всю Французову Балку: каждый Сноупс поднимался на одну ступень, оставляя за собой свободное пространство для следующего Сноупса, а тот являлся неизвестно откуда и занимал его место.

Герои трилогии, все эти городские и деревенские Сноупсы, фермеры и торговцы – «жалкие люди», как охарактеризовал их писатель. «Это, конечно, неприятные люди, я сам со многими из них не стал бы иметь дело, но меня все-таки интересует, что они делают и почему. Все-таки они люди и, как все люди, пытаются разрешить жизненные вопросы» (361). Гуманизм писателя, как всегда, сказывается в отношении к самым сложным, порой отталкивающим человеческим судьбам.

Писатель думает о них, пишет о них, потому что для него это реальные люди, с которыми он свыкся за долгие годы жизни. «Они у меня все время в голове. И мне совсем нетрудно возвратиться назад и отыскать того или иного героя. Я могу забыть его поступки, но самого человека забыть не могу, и когда я заканчиваю очередную книгу, характер не закончен, он еще на многое способен, рано или поздно я обо всем узнаю и напишу» (294). Так вымышленный мир Йокнапатофи стал для Фолкнера той повсе-

дневной реальностью, в которой десятилетиями жил и творил художник.

Источник образов трилогии лежит во времени и пространстве Йокнапатофы, ибо как то, так и другое имеют здесь свои особые, фолкнеровские свойства. «Когда вы решаетесь изобрести свой собственный мир, единственным владельцем которого являетесь сами, то вы становитесь и хозяином времени... И чем больше вы пишете, тем больше приходится идти на сделку с такими понятиями, как время и место»<sup>4</sup>. Художественная условность возникает в процессе творчества и затем сама начинает определять дальнейшее развитие характеров и всей темы.

Фолкнер рассказывал, что однажды он увидел историю Сноупсов во всех деталях, точно при вспышке молнии, озарившей все окрест. «Уже тридцать лет, как я ношу эту историю в голове, но требуется время, чтобы все записать»<sup>5</sup>, – говорил он, закончив работу над «Городом». Настойчивость, с которой писатель вновь и вновь возвращался к проблематике трилогии – накануне Второй мировой войны, в середине 1950-х годов и, наконец, незадолго до смерти, – объясняется тем, что ему хотелось сделать не просто бытовые зарисовки жизни фермеров и горожан (что мы видим в отрывках из саги о Сноупсах, опубликовавшихся в журналах в 1930-е годы), а запечатлеть тот «фантастический смысл» Сноупсов и сноупсизма, который и делает это произведение вкладом в мировое искусство слова.

Подняться над реальной конкретностью факта или эпизода и, обратившись к художественной условности, показать новые характеры, существенное в жизни общества – таков главный реалистический принцип поэтики Фолкнера-художника.

История эпизода с «пестрыми лошадками» весьма показательна в этом отношении. От первого наброска под названием «Отец Авраам», который, кстати, ближе к тексту главы о «пестрых лошадках» в «Поселке», чем опубликованная в 1931 г. повесть «Пестрые лошадки», до окончательного текста, появившегося в романе, прошло пятнадцать лет. Еще больше лет минуло с того реального события, которое легло в основу этой главы.

В детстве, когда писателю было лет десять, в Оксфорд привозили на продажу табун диких лошадок с Запада, пегих пони, которые никогда не ходили в упряжке и никогда не видели лущеной кукурузы. Продавали их от трех-четырех до шести-семи долларов

<sup>4</sup> Faulkner in the University. P. 29.

<sup>5</sup> Ibid. P. 90.

за штуку. Отец писателя в то время содержал конюшню, где давали лошадей напрокат, и он разрешил сыну пойти вместе с Бастером, большим и сильным конюхом, умом не превосходившим десятилетнего подростка, и купить пони на собранные мальчиком деньги.

Что произошло дальше, рассказывается в третьей главе повести «Медведь», где Айк Маккаслин вместе с Буном Хоггенбеком покупают необъезженного техасского пестрого пони за четыре доллара семьдесят пять центов и доставляют его домой, захомутав колючей проволокой. Наконец (Айку тогда было десять, а Буну всю жизнь было десять) Бун сказал, что пони укрощен, и, надев ему мешок на голову, с помощью четырех негров они завели его в оглобли старой двуколки, впряженной, взмостились на сиденье, Бун сказал: «Порядок, ребята. Пускайте», и один из негров сдернул мешок и отскочил. Задев за ворота, слетело первое колесо. Тут Бун схватил мальчика за шиворот и выбросил из двуколки в кювет, так что дальнейшее Айк видел урывками: «Второе колесо хряпнулось о калитку, катится через двор и на веранду; обломки двуколки там и сям на дороге; уцепившись за вожжи, Бун уносится на животе в бешено клубящуюся пыль, и вожжи лопаются, а через два дня в семи милях от дома пойман, наконец, и пони с остатком хомута и оголовьем уздечки на шее, как герцогиня с двумя ожерельями сразу...»

Автобиографический рассказ о «пестрых лошадках» носил вполне реальный, конкретно-образный характер. И только в «Поселке» он стал принимать, помимо своего прямого повествовательного назначения, определенные «фантастические», гротескно-преувеличенные черты, позволяющие говорить не только о передаче конкретного эпизода из детства писателя, но и о выражении сущности сноупизма, внутренних пружин жизни общества Йокнапатофы, изображенной художником в характерной манере фантастического реализма.

И вот что удивительно: через полтора десятилетия, работая над романом «Город», Фолкнер вновь решил напомнить читателям об истории с «пестрыми лошадками», вложив краткий рассказ о них в уста Гэвина Стивенса (вспоминающего, как рассказывал о том Рэтлиф), причем весь эпизод вновь приобрел очертания простого и конкретного события, даже подчеркнуто обыденного для ежегодного конного торга во Французовой Балке: «...не Флем Сноупс первый их сюда пригнал. Почти каждый год кто-нибудь пригонял в нашу округу откуда-нибудь с Запада, из прерии, табун

диких необъезженных лошадей и продавал их с торгов. На этот раз с лошадьми приехал какой-то человек – видимо, из Техаса, и в тот же самый день оттуда вернулся Сноупс с женой. Только лошади были очень уж дикие, и кончилось тем, что эти зверюги, пестрые, как ситец, необъезженные, да объезжать их и думать нечего было, разбежались не только по Французовой Балке, но и по всей восточной части округа. И все же никто не доказал, что лошади были Флемовы». Таким образом, история о лошадках, совершив полный круг от автобиографических воспоминаний до условно-фантастической картины, вернулась к строгой реальности, но уже обогащенной новыми красками творческой фантазии художника.

Фантастический реализм сказывается и в развитии одного из главных образов трилогии – Юлы Уорнер, ставшей женой Флема. Первоначально, в рассказе «Медный кентавр», опубликованном в 1932 г., образ Юлы еще не носил тех гиперболических черт, той раблезианской безудержности, какая появилась в трилогии. Перед нами всего лишь молоденькая, цветущая, словно сошедшая с картинки женщина – «лицо гладкое, не омраченное ни единой мыслью и вообще ничем таким в этом роде; очарование бесхитростное и неотразимое... впечатление той щедрой, безмятежной, непроницаемой красоты, какой дышат девственные снега на горной вершине».

Как далеко это сравнение Юлы с холодными снегами на горной вершине от той неотвратимой женственности, которую она воплощает собой в трилогии, и где ее образ строится на контропункте – повторении и вариации на разных уровнях двух тем – «фантастической женственности» и комического, пародийного начала, придающего этому образу ироническую торжественность.

С непосредственной свежестью чувств передан восторг юноши Маллисона перед Юлой: «Просто трудно было поверить, что одна живая женская плоть может все это вместить и удержать в себе: слишком много белизны, слишком много женственности, быть может, слишком много сияния, не знаю уж, как это назвать: но только взглянешь на нее и сразу чувствуешь словно бы прилив благодарности за то, что ты мужчина и живешь на свете, существуешь вместе с ней во времени и пространстве».

Однако рассказчик не может удержаться на этой патетической ноте, и в противовес ей возникает иная тональность. Как бы вспомнив о таких ранних своих новеллах, как «Черная музыка», создававшихся одновременно с первыми набросками «Поселка», писатель обращается к дионисийскому, мифотворческому описа-

нию Юлы: «Всей своей внешностью она скорее напоминала о символике древних дионисийских времен – о меде в лучах солнца и о туге налитых виноградных гроздьях, о плодоносной лозе, кровоточащей густым соком под жадными жестокими копытами козлоногих». Так Юла, буквально с первых страниц посвященной ей книги, становится олицетворением одного из тех божеств, в которых отразилась вера древних в плодоносное женское начало.

У Юлы есть свои опознавательные приметы, столь же неизменные, как привычка жевать или маленький галстук бабочкой у Сноупса. И не просто случайность или несправедливость свела их вместе. При всей контрастности Юлы, воплощения плодородия и пышной «текучей мягкости», и бесплодного Флема с «рыбьей кровью», этой «жабы, едва достигающей ей до плеча», в обоих обнаруживается то общее, что парадоксальным образом сочетало их браком и затем двадцать лет удерживало друг подле друга. Неспроста Лэбоув, учитель Юлы, представляет себе ее будущего мужа карликом, гномом: «Без мощи в чреслах и без желания, он будет значить для нее не больше, чем для книги – имя владельца на форзаце... Венера и колченогий Вулкан, который не обладает ею, а только владеет единственно благодаря силе, той силе, что дает мертвая власть денег». Очевидно, никакая обычная женщина не подошла бы Сноупсу, так же как хромоногому Вулкану была нужна только Венера.

Отправным моментом для создания образа Юлы становится ее нежелание двигаться. По собственной воле она передвигалась разве только к столу и от стола, в постель и с постели. Так росла она до восьми лет, с младых ногтей уже твердо зная, что ей никуда не хочется, что нет ничего нового или невиданного в конце любого пути и все места, везде и всюду, одинаковые.

В описании этого ленивого бездействия ощущаются первые элементы иронии по отношению к героине. Негр выносит ее на прогулку в сопровождении матери и тащит на себе крупного ребенка, слегка пошатываясь под ношей, – «этакое похищение сабинянки, только под конвоем дуэны». Даже когда отец заказал кузнецу игрушечную коляску наподобие той, в которой она провела свои первые три года, Юла складывала туда всех кукол и сидела рядом на стуле. Сначала думали, что это умственная отсталость, что она просто не переступила еще ту грань, за которой девочка, играя, становится маленькой женщиной, но вскоре стало ясно, откуда это безразличие, – ведь, чтобы двигать коляску, ей пришлось бы двигаться самой.

Бездейственность – основная черта Юлы, позволившая ей прожить со Сноупсом всю жизнь (ибо первая же попытка самостоятельного действия означала для нее самоубийство – единственное, что совершила она самостоятельно за всю свою недолгую жизнь).

Когда пришло время идти в школу, Юла отказалась ходить туда пешком, хотя школа была недалеко, меньше чем в полутора милях от дома. Посещать школу, присутствовать на занятиях она не отказывалась, она только не желала туда ходить. И все пять лет своей учебы ездила туда и обратно. Другие дети, жившие в несколько раз дальше, ходили пешком во всякую погоду, а она ездила. Она просто отказывалась ходить, спокойно и решительно. Не плакала и даже не упрямилась, а просто сидела, не шевелясь и, очевидно, ни о чем не думая, но «источая яростное и неуязвимое упорство, точно кровная, норовистая кобылка».

Комически выглядит вся история обучения в школе этой «первородной женской плоти», подавляющей и принижающей все вокруг своим «объемом, массою, весом». Образ Юлы приобретает раблезианские черты. Она «больше самой жизни... Эта маленькая деревушка не могла вместить ее, и она переехала в Джейферсон, и город тоже не мог вместить ее... Она была слишком велика для нашего мира»<sup>6</sup>. Гротескное разрастание образа до фантастических размеров – одна из отличительных особенностей реализма Фолкнера. Если приглядеться повнимательней, то с Флемом происходит подобный же процесс, к чему мы еще вернемся.

Гипербола и юмор рассказчика сопровождают образ Юлы на протяжении всех ее школьных лет. Бедный учитель Лэбоув уподобляется некоему «фавну», увидевшему в своем классе лицо восьмилетней девочки, тело четырнадцатилетней и грудь двадцатилетней женщины, которая, едва переступив порог, «принесла в эту холодную, скучную, освещенную, плохо отапливаемую комнату, предназначенную служить суровым нуждам протестантского начального образования, влажный дух хмельного весеннего распутства, языческое ликующее преклонение перед изначальным и всемогущим лоном». И тогда Лэбоув понял, что Юла не только не хочет и не будет учиться, но ни в одной книге на свете нет ничего, что могло бы понадобиться ей, «появившейся на свет уже во всеоружии для того, чтобы без страха встречать и одолевать все, что может поставить на ее пути будущая жизнь». И перед нами

---

<sup>6</sup> Faulkner in the University. P. 31.

снова возникает мифологический образ богини, обретенной жить в жалкой Французовой Балке.

Даже история ухаживания за ней сначала подростков, затем юношей и, наконец, первостатейных кавалеров, приезжавших в сверкающих лаком колясках, запряженных рысаками в отделанной медью сбруе, и само таинство зачатия, явившее на свет Линду, воскрешают сказания о Леде, Ио, Данае и других героях мифа.

В конечном итоге Юла становится разрушительной силой. И не потому, что «перепуганное ею навек поколение» ненавидело ее: женщины Джейфферсона за то, что она первая завладела мистером де Спейном, мужчины потому, что хотели быть на его месте и «люди обоего пола – или нет: некоего тошнотворного среднего пола, – ненавидели их обоих за то, что они придумали или сделали вместе что-то такое, чего они сами по какой-то причине не могли сделать». Такого рода ненависть-зависть можно было бы понять и объяснить.

Юла не просто покорила жителей города, она «истребила, поглотила, сожгла все, что было вокруг нее», и последней жертвой содеянного пала сама. Как и Флем, столь непохожий на нее, но кончающий той же истребительной опустошенностью вокруг себя, когда даже дочь не хочет отвратить от него руку убийцы. Каждый по-своему, Юла и Флем оказались натурами губительной силы. Потому и смерть их воспринимается не как трагедия, а скорее как жалкое завершение данной цепи событий.

Для Фолкнера трагическое нередко являлось синонимом героического. Трагично падение или гибель героической натуры, пытающейся совершить то, что оказывается выше ее сил. Таковы фолкнеровские герои, проигравшие Гражданскую войну. «Я убежден, – говорил писатель, – героическая минута выявит нужных людей. Трагична судьба человека, у которого не было этой минуты, который не смог стать таким, каким мог бы быть» (334). Фолкнер рассматривал трагедию как неспособность человека проявить свои лучшие качества в той социальной среде, где он живет. Естественно, что гибель Юлы и Флема не может иметь к такому пониманию человеческой трагедии никакого отношения.

Юла, ее «сияющий образ», сравнивается с Семирамидой, Еленой, Лилит – роковыми женщинами, «на которых не женятся, из-за них только кончают с собой». Лишь такие люди, как Флем Сноупс, могут пойти на риск и жениться на Семирамиде. Флем оказался победителем, и в этом состязании, длившемся двадцать лет, – не он, а Юла покончила самоубийством.

Если в «Поселке» Юла предстает воплощением некой богини плодородия, то в «Городе» ее роль меняется. Во время первого ночного свидания с Гэвином она предстает как бесчувственная стихия, море, обволакивающее его неторопливым темно-синим взглядом. И мысли ее, и слова проникнуты выражением той же первобытно-бездушной стихии: «Не ждите. Вы живой, вы хотите, вы должны, и вы это делаете. Вот и все. Не тратьте время на ожидание». Или при последней встрече с Гэвином: «Никаких ссор не надо, когда хочешь взять свое. Просто надо взять и все».

Пустоту ее жизни заполняет любовник Манфред де Спейн, с которым у нее даже не возникало надобности понимать друг друга. «Понимать друг друга им, можно сказать, надо было в одном – понять, где и когда встретиться и как скоро это будет». Единствен-но, кто ее понимал, был Флем Сноупс. Это наблюдение, которое делает Рэтлиф, дает столь точную и определенную характеристику Юлы, что она становится в романе «Город» женским воплощением сноупсизма.

Приземистый и неразговорчивый Флем с мутными глазами и крючковатым носом вызывал у Рэтлифа и Гэвина чувство страха, и люди попроще, вроде мистера Харкера, работавшего на электростанции под началом Сноупса, говорили о нем с каким-то бесстрастным удивлением, «как человек, видевший столкновение планет, стал бы рассказывать об этом». Флем представляется окружающим чем-то разросшимся до фантастических размеров, заполонившим собой и своими родичами весь округ. Сходные чувства вызывала и Юла, порождавшая удивление и невольный страх своей непомерной женственностью. При взгляде на нее «тебя охватывает какое-то отчаянье, потому что ты знаешь, что никогда одного мужчины не хватит, чтобы удостоиться, заслужить и удержать ее; и тоска навеки, потому что отныне и вовек ты ни о ком другом и помыслить не сможешь». Таким гимном во славу йокнапатофской Юноны открывается по существу второй роман трилогии.

Это не хищница и не госпожа Бовари, тоже кончающая самоубийством в страхе перед разоблачением. Образ Юлы не может быть однозначно определен, подобно Флему, как отрицательный. В отличие от героини Флобера, Юла никогда не тяготится пошлостью и лицемерием своей семейной жизни, не чувствует неудовлетворенности своим существованием и не стремится к какой-либо иной, лучшей жизни. Существующий порядок, сноупсизм в личной жизни, ее вполне устраивает. Она не только против каких-либо перемен в жизни, но и к Гэвину приходит ради того, чтобы

сохранить все как есть. «Вы хотели показать мне, – говорит он, – что из-за того, чего я, как мне казалось, желал, не стоит чувствовать себя несчастным. Неужели для вас это ничего не значит?»

Не обращая внимания на длинные и путаные речи идеалиста Гэвина, быстро окинув его кабинет «деловитым женским взглядом», Юла решает спокойно и категорически: «Здесь... Лучше всего здесь... В вашем кабинете. Двери можете запереть, так поздно ночью вряд ли окажется, что какой-нибудь рослый человек не спит и вздумает заглянуть в окно. А может быть... – И тут она поднялась, – а я не мог пошевельнуться, – и уже подошла к окну и стала спускать штору». Даже пытаться соблазнить Гэвина она может лишь со сноупсовской деловитостью.

Не любовь, не стремление спасти мужа или своего любовника, даже не жалость и сострадание к Гэвину, как думает тот, движут Юлой. Нет, у нее своя сноупсовская мера человеческих ценностей. «Не люблю несчастных людей. Они мешают. Особенно если можно...» И действительно, если люди мешают или могут представлять какую-либо угрозу ее личному существованию, она готова идти на все. Флем расправился с Рэтлифом по-сноупсовски, Юла с Гэвином – согласно нормам женского сноупсизма. Ей безразлично, как закончилось ее ночное посещение Гэвина, ибо свою она все равно добилась: Гэвин перестал мешать и уехал в Европу в Гейдельбергский университет.

Позднее, когда Линда выросла, Юла предложила Гэвину жениться на ней, опять-таки исходя из своего неистребимого стремления к тому, чтобы ничто не менялось («Все и уладится!»). Юла умела справляться со всеми: со сноупсами и «антисноупсами» вроде Гэвина, но не с Манфредом де Спейном. Рассказывается об этом дважды – сначала Гэвином, затем Рэтлифом.

Манфред мог бы отдать свой банк в обмен на жену Флема Сноупса, но он не мог стоять и безучастно смотреть, как Флем отбирает у него банк. «Если вы настоящий мужчина, – говорит Юла, – вы можете валяться в канаве, без сознания, истекая кровью, с выбитыми зубами, и кто-то может забрать ваш бумажник, а вы очнетесь, смоете кровь, и все будет в порядке... Но не может настоящий мужчина стоять, смирно склонив голову, не пролив капли крови, с целыми зубами, пока кто-то забирает его бумажник, потому что, если он после этого и сможет встречаться по-прежнему с друзьями, которые его любят, он никогда не сможет смотреть в глаза чужим людям». Подобное стоическое «рыцарство» вполне в духе Гэвина Стивенса.

Рэтлиф рассказывает уже несколько иначе. Флем хотел, чтобы Манфред де Спейн подал в отставку и чтобы он сам стал президентом банка, и, конечно, предпочел бы сделать все это втихомолку, осмотрительно, негласно, чтобы Билл Уорнер, так сказать, по-семейному предложил Манфреду уйти из банка в обмен на «этую Линдину бумагу», которой она отдавала Флему свою долю наследства. На такую сделку пошел бы всякий, только не Манфред де Спейн. «В нем-то и оказалась вся загвоздка: как видно, Юла могла справиться со всеми, но не с ним». И это решило ее судьбу.

В ночном разговоре с Юлой осознал и понял Гэвин сноупсовское тождество Флема и Юлы, чистоту и добродетель которой он, как рыцарь, «зашщищал» от Манфреда де Спейна, «независимо от того, существуют они (чистота и добродетель) или нет». Он понял также, что опасно даже дышать одним с нею воздухом уже потому, что она, Юла, им «дышит, двигается в нем, колыша его и причиняя страдания». Теперь Гэвин не без иронии говорит Юле, что готов расценивать Флема Сноупса так же высоко, как и она.

Гэвин Стивенс, этот Дон Кихот округа Йокнапатофа, полагал, что все отпрыски Сноупсов обязательно мужского пола, словно сама сущность женской природы исключала сноупство, делала его невозможным. «Сноупс женского пола не способен создать себе подобных», – был убежден он, глядя на Юлу, иначе Сноупсы завладели бы всей землей, не говоря уже о городе Джейфферсоне в штате Миссисипи. Однако здесь, как почти всегда, идеалист Гэвин ошибался.

Если в «Поселке» создан образ главного Сноупса – Флема, за которым тянется целая вереница других Сноупсов, то в «Городе» не только продолжается его история – путь в президенты городского банка, но и показано, как он «разводит Сноупсов» и тут же поедает их, как кровожадный паук.

Все началось с того, «первого лета Сноупсов», когда в 1909 г. Флем въехал в город в фургоне, запряженном парой мулов, везя с собой жену, ребенка и кое-что из домашней утвари. А на другой день он уже стоял за стойкой в маленьком ресторанчике, принадлежавшем раньше Рэтлифу. Вскоре Сноупсы начали стекаться в Джейфферсон, получив сведения по «сноупсовскому беспроволочному телеграфу».

В «Поселке» повествуется о временах доисторических, то есть досноупсовских, и о приходе Сноупса в Йокнапатофу, что тоже относится к временам почти легендарным и стало частью местного фольклора, или «сноупслора», как говорит Гэвин Стивенс. «Город»

обращен к современности, когда Сноупсы заполнили Джейферсон, «как змеи или хищные лесные звери», и только Рэтлиф с Гэвином понимали, что нес с собой неотесанный Иудушка из Французовой Балки. «Деревенщина в городе» предполагал сначала писатель назвать эту часть трилогии.

Одно упоминание имени *Сноупс* в связи с чем угодно могло загрязнить и отравить любое начинание. Сноупсы в Йокнапатофе сравниваются с нашествием тигров. И Гэвин Стивенс начинает с ними открытую борьбу, предлагая запереть их в загоне для мулов, «где за ними, по крайней мере, можно наблюдать, следить за ними, даже если каждый раз, как подходишь к загородке на десять шагов, теряешь руку или ногу. Разве это не лучше, чем выпустить их на свободу, – пусть себе рыщут и бегают по всей округе?»

Среди жителей города было, правда, немало и таких, кто говорил, что все равно никогда не защитить Джейферсон от Сноупсов, так не лучше ли отдать город им, уступить и банк, и должность мэра, и муниципалитет, и церковь – словом, все, «чтобы, защищаясь от других Сноупсов, Сноупсы защищали и нас, своих вассалов, своих крепостных».

Флем Сноупс постоянно притягивает к себе внимание рассказчиков трилогии. «Когда я говорю “они”, я подразумеваю Сноупсов, а когда в Джейферсоне говоришь “Сноупсы”, это значит Флем Сноупс», – поясняет Гэвин. Подобно тому как Юла утверждает, что «замужество – единственный факт. Все остальное – романтические бредни поэта», Флем единственным фактом жизни признает деньги.

Сестра Гэвина говорит, что женщин не интересует нравственность, их не интересует даже безнравственность. Джейферсонским дамам безразлично, что делает Юла. «Чего они ей никогда не простят, это того, как она выглядит. Нет: того, как джейферсонские джентельмены на нее глядят». Сказанное о женщинах города и о Юле относится к Флему с той лишь разницей, что его не интересуют люди, нравственность или безнравственность, его интересуют деньги. Он покончил с двумя Сноупсами – Монтгомери Уордом и А.О. – не в борьбе за порядочность, как то представляется общественному мнению Джейферсона, а ради того, чтобы избавиться от конкурентов и стать единственным Сноупсом в городе. Ибо, как говорит Рэтлиф, Флему плевать на всех, а нужен ему только банк де Спайна.

«Меня интересует Джейферсон, – говорит Флем. – Нам здесь жить». Со временем само понятие *город Джейферсон* стало

означать: Сноупс. Для Флема нет на свете человека, которого нельзя так или иначе купить, важно лишь одно: найти, чем его купить. Только этим и разнятся между собой люди в глазах Флема.

Подобно Бальзаку, которого Фолкнер любил в юности и перечитывал почти ежегодно в зрелую пору, он вскрывает механизм действия финансового капитала в специфических условиях аграрного Юга. Флем всегда верил, что деньги, наличные доллары, сами по себе живут собственной, присущей им жизнью, воздействуя друг на друга «подобно клеткам или микробам, раздуваясь путем простого паразитического роста, как пиявка, или зоб, или злокачественная опухоль».

Прослеживая не только рост финансового капитала, но и развитие его правосознания, писатель показывает, как первонациально банк представлялся Флему чем-то вроде таверны елизаветинских времен или пограничной гостиницы эпохи освоения американской глубины: «Останавливаясь там под вечер, чтобы не ночевать в лесу, получаешь еду и кров для себя и для лошади; и если наутро проснешься, а у тебя очистили карманы, или украли лошадь, или даже самому тебе глотку перерезали, то некого винить, кроме самого себя, потому что никто не заставлял тебя ехать этой дорогой и останавливаться именно здесь». Трудно передать финансовый разбой капитала с большей образностью, чем это сделал Фолкнер.

Став вице-президентом банка и пристально наблюдая за банковскими операциями, Флем пришел к непреложной истине, что нормальное состояние банка – это постоянное и благоприятное его расхищение, а платежеспособность его – неистребимая иллюзия, подобная репутации женщины, о которой все знают, что она вовсе не безупречная, однако «все мужчины, с которыми у нее была связь, как один встанут на ее защиту, готовые не просто отрицать, но и мстить, убивать всякого, кто хотя бы намекнет, что она запятнана». Ограбление банков и составляет основу их существования, полагает Флем, единственное, ради чего стоит утруждать себя, основывая банк и ведя финансовые дела.

С этого начинается подлинный Флем, но на этом он не останавливается. Здесь источник того страшного, чего, по словам Рэтильфа, «всем бы нам нужно бояться». Потому что, если человек просто желает денег ради денег, или даже ради власти, все-таки есть многое такое, чего он не сделает, перед чем остановится. Но если человек из таких, как Флем, с малолетства решит, что на деньги все купить можно, и всю жизнь на этом построит, то если

такой человек потом вдруг увидит, что уже поздно, «главное-то он прозевал, хотя и нажил столько, что не счастье, не придумать и даже во сне не увидеть, прозевал то, что ему всего нужнее, в чем есть смысл или хотя бы покой для него, и этого ни за какие деньги не купишь, это всякий ребенок бесплатно получает от рождения...

— Что же это? — спрашивает Чик Маллисон. — Что ему нужно?

— Доброе имя, — сказал Рэтлиф.

— Доброе имя?

— Совершенно верно, — сказал Рэтлиф. — Когда человеку только денег и власти нужно, на чем-нибудь он беспременно остановится; всегда найдется что-нибудь такое, чего он не сделает просто ради денег. Но уж ежели ему доброе имя понадобилось, он ради этого на все пойдет». И действительно, респектабельность для Флема «не роскошь, а насущная необходимость».

Однако респектабельность, благоприлиchie для Флема всего лишь маска, способствующая достижению главной цели. Флем и слыхом не слыхал о таких вещах, как респектабельность или доброе имя, пока однажды они ему не понадобились. Тогда он обратится к ним, а как только перестанет в них нуждаться, тут же и откажется от них. Для достижения своей цели «он применит спокойно и безжалостно любые средства. Нужна респектабельность — он станет респектабельным, нужна религиозность — он станет религиозным, надо уничтожить собственную жену — уничтожит. Если понадобится обмануть ребенка, девочку, использовать ее в своих целях, он, без малейших угрызений совести, пойдет и на это. В общем, респектабельность для него — всего лишь средство» (314). И в этой жестокой целеустремленности заключена одна из характерных особенностей сноупсизма.

Флем Сноупс добился не только того, что жена и дочь «входят в обстановку дома вице-президента», но даже дочь, ум которой так старательно «формирует» Гэвин, даже неродная дочь Линда стала временно на его сторону, сама того не замечая. И теперь уже быть только вице-президентом банка ему мало. Он должен стать президентом, — мысль, которая поначалу кажется Гэвину дикой до невероятности («Нельзя допустить это!»), но ставшая вполне естественной и даже необходимой, после того как «гражданственная ревность и гордость» Флема изгнали из города двух самых отъявленных и бессовестных Сноупсов. Сначала своего родича, организовавшего ателье «Деньги на бочку» с набором заграничных порнографических фотографий, которому Флем подсунул в лабораторию несколько галлонов незаконного самогонного виски и дал

знать Федеральному инспектору; а затем Флем столь же успешно удаляет из Джейферсона еще одного, последнего из нежелательных для него представителей этого рода, который возвел в профессию простую хитрость, привязывая мулов к рельсам на повороте, где машинист не мог вовремя их увидеть, и получая затем от железнодорожной компании компенсацию за погибших животных.

Те же самые «гражданственная ревность и гордость» помогают Флему понять, что на пути в президенты банка он может заодно изгнать из города «заклятого демона греха, окаяннейшего из падших серафимов преисподней – эту живую насмешку над добродетелью и моралью» – мэра города и президента одного из двух его банков Манфреда де Спейна, который «создал какой-то неистовый культ супружеской измены, какой-то узаконенный союз двух любовников, основанный на неистребимой верности», которая продолжалась восемнадцать лет с того самого времени, как Флем привез Юлу в город.

«Гражданственная добродетель» Флема развивалась постепенно. Сначала, как истинный Сноупс, он научился хорошо считать деньги. Беззаветно веря в деньги, он, как говорит Рэтлиф, никогда не причинит им вреда, не посягнет, даже на миг, на ценность и неприкословенность денег, которые глубоко почитает.

Но у Флема не просто нюх на деньги «как у проповедника – на грешников». Он внушает восхищение такому алчному Сноупсу, как Монтгомери Уорд, который с тайным трепетом рассказывает историю страсти Флема к единственному, что был способен искренне любить этот физический и нравственный импотент.

Флем стал Флемом, лишь когда дознался про деньги. Он, конечно, и раньше про них слыхал, они ему даже попадались изредка, говорит Монтгомери. Но тут он в первый раз постиг, что деньги могут прибывать с каждым днем. И тогда он понял, что не может себе позволить каждую неделю сжевывать табаку на целых десять центов. К тому же он обнаружил, что десятицентовой жевательной резинки хватит неделю на пять, если начинать новую пачечинку только по воскресеньям.

Когда Флем переехал в Джейферсон и вместе с де Спейном стал заправлять городскими делами, то понял, что «нет предела, сколько денег можно заграбастать и не выпускать из рук, главное, лишь бы денег было побольше и лишь бы у тебя нашлось верное, надежное место, куда их высыпать из горстки, чтобы освободить руки и снова загребать». Тут-то Флем и сообразил, что даже один цент в неделю переводить на жвачку нельзя. Когда у него ничего

не было, он мог себе позволить жевать табак, когда у него денег было мало, он мог себе позволить жевать резинку. Но когда он сообразил, «до чего можно разбогатеть, если только раньше не помрешь», он позволил себе жевать одну лишь пустоту. И именно тот кусочек пустоты, как говорит Рэтлиф, который он привез во рту тридцать лет назад с Французовой Балки.

Заметим, что Юла тоже обладала этой черточкой, которой писатель наделяет Флема, как отличительной меткой сноупсизма. Безмятежная и немногословная, она «вечно что-то жевала», так что в ушах окружающих «звучало беспрерывное чавканье». Незримые нити какой-то общности, внутренней близости Флема и Юлы подчеркнуты, таким образом, даже во внешних приметах героев.

Монтгомери Уорд не может не завидовать Флему, хотя тот, как говорили, ни разу в жизни не выпил глотка спиртного, не обнял ни одной женщины, не испытал никаких желаний, кроме тех, что пробуждали в нем деньги. При том что Флем никогда не совершает никаких противозаконных операций и блудет порядок в делах, он гораздо более отталкивающ, чем Монтгомери Уорд или кто-либо иной из Сноупсов.

И хотя Флем добился осуждения этого «растлителя нравов» города (на два года каторжной тюрьмы, правда, по совершенно иным и весьма своекорыстным мотивам), главным преступником в мире Сноупсов выступает сам Флем. Не случайно, когда он посещает Монтгомери в тюрьме и молча сидит на табуретке, «тень от решетки полосовала его белую рубаху и этот гнусный десятицентовый галстук бабочкой». Перед нами, пожалуй, одна из наиболее зловещих картин, обращенных к зрительному воображению читателя.

В мире, «где водятся Сноупсы», в свободной стране, где «каждый заключенный имеет право на попытку к бегству, а каждый надзиратель и часовой имеет право выстрелить ему в спину, если он не остановится по первому окрику», наиболее безопасное место – в тюрьме. Гротескным парадоксом и в то же время глубоко правдиво звучат слова Монтгомери Уорда о том, что он предпочел добровольно сесть до суда в тюрьму, где стальная решетка защищала его от этого свободного мира Сноупсов, в котором Флем пытался променять жену на место президента банка, сенатор Кларенс Сноупс курсировал между местными публичными домами, ухитряясь зарабатывать даже на этом, а Байрон Сноупс сидел где-то в Мексике, тратя остатки украшенных банковских денег.

«Вот они, Сноупсы», – говорил Рэтлиф. Наиболее порядочный из них, Уоллстрит-Паника, или просто Уолл, считается среди Сноупсов «позором семейства», а о других и говорить нечего. Дело даже не в том, что один Сноупс подожжет конюшню другого Сноупса, и оба знают об этом. Это еще не сноупсизм. А сноупсизм, когда «первый Сноупс вдруг возьмет да затопчет огонь, да еще со второго Сноупса деньги за это вытянет, причем и это они тоже знают оба».

Такой Сноупс «весь штат Миссисипи оципать способен». Писатель не показывает, каким образом завладел Флем сначала лавкой Уорнера, затем второй половиной ресторанчика, где до того хозяевами были Гровер Уинбуш и Рэтлиф, а потом и пансионом Раунсвеллов, который он переименовал в «Гостиницу Сноупсов». Просто Билл Уорнер «вдруг обнаружил», что он уже не хозяин в собственной лавке; Гровер Уинбуш, компаньон Рэтлифа, «вдруг обнаружил», что даже половина ресторанчика уже не принадлежит ему. А потом Раунсвеллы, которые до тех пор считали, что им принадлежит то, что мисс Раунсвелл называла «Коммерческий отель», а весь округ звал «раунсвелловские меблирашки», – «вдруг тоже обнаружили», что семья Флема Сноупса жила там уже месяц с лишним до того, как Флем вытеснил оттуда Раунсвеллов.

Это «вдруг обнаружил» играет особую роль в системе условностей Фолкнера. Гротескная фантастика в изображении агрессивного наступления Флема, который не просто «тихо пасся на новых джефферсонских пастбищах, объедая их дочиста», а вдруг обрушился на город как чума, требует не столько детальной мотивировки и разъяснений, сколько передачи самого эффекта неожиданного и как будто необъяснимого вторжения. Поэтому «вдруг» здесь играет такую же роль, как аналогичное «вдруг», часто встречающееся в романах Достоевского.

Невозмутимый и спокойный, в черной широкополой плантаторской шляпе, идет Флем по своим «тайным, неведомым делам». Друзей у него нет, ибо в городе не нашлось бы мужчины или женщины, включая саму миссис Сноупс, никого, кто мог бы сказать: «Я знаю, что у него на уме». Точный как городские часы, он обходится лишь самыми необходимыми словами, так что беседа с ним невольно превращается в монолог. «Но остановиться не можешь, – говорит Рэтлиф. – Все надеешься что-то выведать. Сами знаете, молчание потому золото, что оно редкость, люди так редко молчат. И всякий раз думаешь: “Ну, теперь-то добрался до настоящего специалиста по этой части”. Конечно, ничего ты не

узнаешь, ни теперь, ни в другой раз, на то он и спец. Но надежда всегда есть». Недаром один из рассказчиков говорит, что весь словарь Флема состоит из двух слов: «Нет» и «Просрочено».

Таков этот Флем, который, по словам того же Рэтлифа, чудесами не занимается, предпочитая им наличные денежки. В отличие от родившихся в богатстве и привыкших к почестям аристократов и планктаторов, Флему пришлось добиваться и того и другого, «таскать, выдирать и выцарапывать, так сказать, из твердой, упорной, неуступчивой скалы, и к тому же не просто голыми руками, а одной рукой, тогда как другой голой рукой надо было обороныться, защищаться, пока он выдирал и выцарапывал то, что ему нужно». И так продолжалось до тех пор, пока он сам не стал «видимым символом крушения» той американской аристократии и знати, которая была слишком горда, чтобы злоупотреблять чужими деньгами.

Как величайшую тайну собственной жизни скрывает этот «финансовый гений», сколько денег он может заплатить. Зато весь город знает, что, став вице-президентом банка и заведя новую шляпу, Флем не выбросил старую суконную кепку, в которой приехал в Джейферсон и работал смотрителем электростанции, и уж, конечно, не подарил, а продал, пусть всего за десять центов, так что «теперь все владельцы денег, препорученных ему как вице-президенту банка, смотрели на шляпу и знали, что, какая бы ей ни была цена, ему она обошлась на десять центов меньше». И всякому становилось ясно, что тот, кто так бережет свои центы, сумеет сберечь и те, что положены в его банк.

Так росли легенды о Сноупсе, так воздвигался еще один «памятник Флему» наряду со всеми другими памятниками, возведенными еще со времен той истории на электростанции, которой открывается роман «Город» и которую Чик Маллисон считал даже не памятником, а «следом ноги» Флема. Ибо памятник означает только: «Вот чего я достиг», а след значит: «Вот где я был, когда двинулся дальше».

Ведя игру против всего Джейферсона, он, казалось, испытывал, сколько же город сможет вытерпеть, выдержать. Словно знал, что «его доброе имя целиком зависит от того, что Джейферсон не просто признает как факт, но и привыкнет к тому, что он не только вытеснил Манфреда де Спейна из его банка, но и перестраивает родовое гнездо де Спейнов, чтобы туда переселиться». И уже никто и ничто не только во всем штате Миссисипи, но и во всей Америке не одолеет Флема Сноупса.

Теперь, когда у Флема был банк и деньги в банке, и президентское кресло, он не только сколачивал себе капитал ростовщичеством, но еще должен был сколотить себе приличную репутацию, сочетать выгоду с респектабельностью. «Викторианцы стремились быть респектабельными, чтобы спасти свои души, — говорил Фолкнер. — Теперь же респектабельным становятся ради того, чтобы разбогатеть»<sup>7</sup>. Быть же респектабельным в Джейфферсоне — это все равно «как если бы человеку в воскресном костюме пришлось проридаться сквозь ре́пьи и колю́чки». Или, как выразился бы более циничный, чем Рэтлиф, Монтгомери Уорд, — о своей репутации Флему «надо заботиться не меньше, чем невинной девице, которая вдруг очнулась ночью одна, без гувернантки, среди пьяных коммивояжеров». Отметим, что, передавая мысли Монтгомери, Рэтлиф облекает их в свою коммивояжерскую лексику: он ведь всегда пытается излагать события и слова людей так, как ему хотелось бы их видеть и слышать.

Вместо «флагов в пыли» — поверженных знамен Сарторисов, Компсонов, де Спейнов, Маккаслинов, Гренье, Хэбершемов и Холстонов, угасающих, но гордых имен белых плантаторов, удачливых и неудачливых, которые «хватали, загребали, а потом промелькнули, исчезли», вместо гербов этих аристократов хлопковых плантаций на дверях банка красуются лавры победы сноупсизма — траурный венок из искусственных цветов, открыто и цинично возвешающий о «вечной и бессмертной победе общественной добродетели, доказавшей, что она вовеки неистребима и непобедима». Памятником этой сноупской респектабельности становится ханжеская надпись на надгробии Юлы, которую выбрал сам Флем: «Добродетельная жена — венец супругу. Дети растут, благословляя ее».

И страшно становится за человека, за Йокнапатофу, за всю Америку... Не случайно, как-то рассуждая о том, что его книги читаются больше в других странах, чем в Америке, Фолкнер шутливо заметил, что если бы здесь, в Соединенных Штатах, так же уверовали в созданный им мир Йокнапатофы, как за рубежом, он, пожалуй, выдвинул бы на выборах в президенты кандидатуру... Флема Сноупса!

Говоря о Флеме, Юла предупреждала Гэвина: «Только будьте осторожнее, не то вам еще станет его жаль». Столь же определенно высказывался о Сноупсе и сам писатель, хотя обычно он избегал прямых, тем более отрицательных оценок своих героев.

<sup>7</sup> Faulkner in the University. P. 32.

«Я никогда его не жалел, как не жалеешь человека, который отдается весь низменным целям, злому гению: тщеславию, алчности, скупости. Конечно, в человека может вселиться демон, но пусть это будет добрый гений, если демон, то демон величественный, а его демон был жалким. И по этой причине я не сочувствую Флему» (310–311). В прежних романах Фолкнер не занимал еще столь определенно выраженной позиции писателя-гуманиста.

Уже в «Поселке» главным борцом против сноупсизма выступает Рэтлиф, агент по продаже швейных машин. В одном из интервью Фолкнер назвал его, наряду с Дилси, своим любимым героем. «Рэтлиф – чудесный человек. Из известных мне людей он сделал больше всех. Я и не смог рассказать обо всем, что он сделал...» (223). Именно образ Рэтлифа, по признанию писателя, дал толчок к работе над «Поселком».

Гэвин Стивенс, прокурор округа Йокнапатофа, продолжил борьбу против Сноупсов и дал новый поворот всей теме. Он показал, что человек может «выстоять», противоборствовать Сноупсам, надеясь даже справиться с ними. Стремление искоренить сноупсизм порождает борцов. «Дух сражения порождает Роланда. Это еще не значит, что люди уничтожают сноупсов или ту атмосферу, в которой появляются сноупсы, но важно, что в человеке есть это самое свойство ненавидеть сноупсизм и всеми силами сопротивляться ему, и потому в решительную минуту человек не допустит того, чтобы сноупсы нанесли уже ничем не восполнимый ущерб» (263). Таким человеком и показан в трилогии правдолюб Гэвин Стивенс.

В «Городе» герои «Поселка» выросли, стали не только старше, но и повзрослели в своем социальном опыте. Именно в этой книге начинается сражение со сноупсизмом, а завершающая роман смерть Юлы утверждает конечное торжество сноупсов в Америке. «Мы тут все покупали Сноупсов волей-неволей... – говорит Гэвин. – Не знаю, почему мы их покупали. То есть не понимаю, зачем нам это было нужно: какую монету, где и когда мы так безрассудно, так расточительно тратили, что получили за нее Сноупсов».

«За Сноупсами нужно все время следить, как будто это нашествие змей или тигров», – говорил один из рассказчиков. И Гэвин Стивенс с Рэтлифом делали это или пытались делать, потому что в Джейфферсоне никто больше не понимал надвигающейся опасности. Рэтлиф видит беду в том, что джефферсонцы не могли правильно оценить Флема: «Сперва мы сделали ошибку, не

оценив его вовсе. Потом сделали ошибку, переоценив его. А теперь мы снова собираемся сделать ошибку, недооценив его».

Уезжая в Европу учиться, Гэвин «передает факел» в крепкие руки Рэтлифа. «Придется теперь вам держать форт. Придется вам нести крест, – говорит Гэвин.

– Какой еще форт? – говорю. – Какой такой крест?

– Джейферсон, – говорит он, – Сноупсов. Как по-вашему, справитесь вы с ними, пока я не вернусь?

– Не только я, а сто таких, как я, не справятся, – говорю. – Одно тут надо – избавиться от них совсем, уничтожить их».

И с тех пор, после отъезда Гэвина, за Сноупсами следили двое – Рэтлиф с подростком Чарльзом Маллисоном.

Гэвин – романтический борец со сноупсизмом; насмешливый и лукавый Рэтлиф – трезвый реалист с «неистребимым здравомыслием, а может быть, даже наивностью». Образы эти как бы дополняют друг друга в своей антитезе Флему.

Сопротивление Сноупсам – одна из важнейших проблем трилогии. Перед нами неизменное и все нарастающее противостояние Флему – сначала одного Рэтлифа, «сельского буколического философа-самоучки, местного Цинцинната», потом Рэтлифа и Гэвина, а в «Особняке» к ним прибавляется еще Линда. Вскоре после выхода «Поселка», 6 июля 1941 г. Фолкнер писал американскому литературоведу Уоррену Беку: «Думаю, что есть люди, их не обязательно много, которые читают и будут читать Фолкнера, а они скажут: “Да. Все так оно и есть. Лучше быть Рэтлифом, чем Флемом Сноупсом. А еще лучше быть Рэтлифом и не знать, что такое Сноупсы”» (412). Правда, в романе Сноупс и Рэтлиф как бы немыслимы друг без друга.

Мастерство в создании живого образа Флема Сноупса в немалой степени объясняется тем, что он подан с разных точек зрения. Подобно тому как объемное видение достигается при условии, что мы смотрим на мир не одним, а двумя глазами, так и реальность Флему придают различные позиции рассказчиков. При этом каждый из них в чем-то субъективен, творит образ Флема и всего мира Йокнапатофы по-своему. Рэтлиф, например, прямо говорит, что придает событиям свою интерпретацию («Только мне кажется, что все было не совсем так. Хотелось бы, чтобы все это было иначе». «На то он и Рэтлиф», – говорит о нем Гэвин, считающий, что существуют как бы два Рэтлифа: второй словно предлагає вам угадать, если только у вас хватит смелости, что хочет сказать первый).

Рэтлиф всегда был заинтересованным зрителем. Для человека простого и неученого, выросшего во Французовой Балке, у Рэтлифа была потрясающая способность запоминать факты, собирать сведения и заводить знакомства, которые всегда помогали в критические минуты жизни города. Он оказывается всегда ближе к истине, чем мечтатель Гэвин.

Склонный к запутанным гипотезам, Гэвин, узнав о том, что Флем накануне побывал во Французовой Балке, после чего Билл Уорнер примчался на рассвете к Флему и переполошил всю улицу, где жили Сноупсы, – узнав обо всем этом, Гэвин строит догадки («если дело недостаточно сложное, ему и думать неинтересно», говорит о нем Рэтлиф), как Флем нанял автомобиль, «какой и где, мы не знаем, а только номер у него был не йокнапатофский», и отправился туда в полной тайне. Вся умозрительность Гэвина раскрывается в подробной и тщательной разработке им обстоятельств этой тайной поездки вплоть до воображаемых разговоров Флема с Биллом Уорнером и его женой. Однако, как часто бывает, версия Гэвина построена на песке, а замыслы сразить Сноупса оказываются настолько донкихотскими, что Флему даже не приходится от них защищаться.

Как бы в ответ на всю эту искусно построенную гипотезу Гэвина о тайном посещении Флемом Французовой Балки, Рэтлиф, пользовавшийся в округе Йокнапатофа заслуженной репутацией человека, который «на все должен был иметь готовый ответ», рассказывает, как сам отвез накануне Флема к миссис Уорнер, хотя цель поездки осталась ему неясной.

Помимо Рэтлифа и Гэвина в романе «Город» есть еще один непримиримый борец со сноупсизмом. Это Уолл (Уоллстрит-Паника было его полное имя, которым наградил его в десять лет А.О.), сын Эка Сноупса, о котором Гэвин решительно говорит: «Никакой он не Сноупс, этот Эк». Подтверждает это и история с громадным кипарисовым стволом, тяжесть которого Эк взял на себя, когда его напарник-негр поскользнулся и упал. «Тут бы Эку только взять и выпустить свой конец и отскочить из-под бревна. Но он-то был не таков: уж не говоря о Сноупсах, но и вообще где нашелся бы такой черт, который уперся бы плечом и держал свой конец, принял на себя удар: негр грохнул свой конец оземь, а Эк все держал бревно, пока кто-то не догадался вытащить негра». У Эка не было сноупсовской смекалки, которая подсказала бы ему, что ничего ему не заплатят за спасение уорнеровского негра.

Даже когда Флем перевел его с лесопилки в свой ресторанчик, где Эк ходил в засаленном фартуке и в ошейнике из стали с кожей, который был вынужден носить после случая с кипарисовым стволов, то и здесь он тоже оказался в противоречии со сноупсовским принципом стяжательства за счет других. На лесопилке Эк мог только переломать себе кости, а тут он угрожал сломать давнюю традицию всего семейства – упорное и непреклонное хищничество, и все из-за своего наивного предположения, что люди бывают честными и смелыми: «если будет иначе, все будут жить в страхе и смятении». Именно так он вдруг и сказал, и не потихоньку, а вслух, громко, при чужих людях: «Ведь в котлеты как будто полагается класть мясо, верно? Не знаю, что мы сюда пихаем, но уж никак не мясо!»

Эк оказался «недостойным» носить фамилию Сноупс из-за своей честности и наивности. Это его и погубило. Мало того что у него была отметина после того случая с кипарисовым бревном – стальной ошейник, подпирающий его голову, – он еще попытался ценой собственной жизни спасти мальчика и взорвался вместе с нефтеналивным баком, так что негр-кочегар обнаружил этот стальной ошейник висящим на телеграфных проводах невдалеке от того места, где стоял бак, «хотя от ремней ни клочка не уцелело».

Так трагически обрывается жизнь Сноупса, не сумевшего быть Сноупсом. Поскольку в мире не нашлось стоящего места для Сноупсов, и они сами себе его раздобыли, держась друг за друга, то когда один из них поскользнулся и упал, «не сумел быть Сноупсом», остальной стае не поднадобилось даже, подобно волкам, приканчивать его: сама судьба позаботилась об этом.

Мрачные перспективы будущего господства сноупсов развертываются перед Гэвином. Пройдет еще одно поколение после Эка Сноупса с его наивностью, и нелепая вера в то, что «честь и смелость вполне естественны», успеет охладеть и потускнеть: «...Вас дрожь охватит при этой мысли: отвлеченные понятия – смелость и честь в соединении с хищничеством или хищничеством, возведенное в энную степень самими понятиями смелости и чести: тут уж вырастет не жеребенок, а тигренок или львенок, Чингисхан, или Тамерлан, или же Аттила среди беззащитных жителей незащищенного Джейфферсона». Гэвин создает романтический символ, а жизнь оказывается и проще и страшнее или, как говорит оптимист Рэтлиф, «будет гораздо хуже».

За тридцать лет, прошедших с тех пор, как Сноупсы родились в воображении Фолкнера, они обрели такую самостоятель-

ность действий, что писателю оставалось, по его признанию, лишь очертя голову бежать за ними и пытаться успеть записать то, что они говорят и делают. «И в этом смысле писатель всего лишь посредник. Они берут рассказ на себя. И уже сами рассказывают все, что происходит. А писателю остается только не отставать, все фиксировать, придавая рассказу определенную форму, соблюдая правила композиции. Однако мне кажется, писатель и сам часто не знает, что его герои сделают или скажут в следующий момент» (311).

Не вместив все проделки сноупсов, весь «сноупслор» в две книги, Фолкнер обратился к написанию третьей. Вспоминая о начале работы над эпопеей о Сноупсах в 1920-е годы, писатель говорил: «Когда возникли эти образы, мысли – мысль о клане людей, которые наступают на маленький и доселе спокойный южный город, как муравьи или плесень на сыр, – я понял: чтобы как следует рассказать эту историю, понадобится много слов и их не втиснешь в один том. Нужно написать два или три...» (326). Правда, следует отметить, что писателя интересовали не столько кровно-родственные связи Сноупсов, которые подчас оставались даже до конца не проясненными, сколько само социальное явление, известное под именем сноупсизма, тот «индивидуализм крота» и «коллективная целеустремленность термитов», всегда отличавшие Сноупсов.

Социальная проблематика усиливается в трилогии от «Поселка» к «Городу» и затем к «Особняку», где писатель высказался наиболее определенно, насколько позволял ему образ мышления писателя-гуманиста современной Америки.

Переходя к заключительной части трилогии, Фолкнер использует свой любимый прием художественного повтора. Если в начале «Города» Гэвин Стивенс воспроизводит вкратце историю Сноупсов – от того первого из них, Эба Сноупса, конокрада, служившего в кавалерийском отряде старого полковника Сарториса в Гражданскую войну, до распродажи пестрых лошадок и переезда Флема в город, – то в «Особняке» такого рода эхом прошлого выступает Рэтлиф. И дело не просто в том, что Рэтлиф напоминает читателю историю Юлы и Маккэдона, отца Линды, женитьбу Флема на Юле и все последующие события, уже известные нам из романов «Поселок» и «Город». Закономерная неизбежность подобного рода повторов объясняется общей эстетической концепцией писателя.

Гэвин Стивенс назвал однажды свой рабочий кабинет «мавзолеем человеческих страстей». И не только потому, что все важ-

нейшие объяснения с Юлой и Линдой проходили здесь, и всякий раз горячие человеческие чувства обретали покой в этой «усыпальнице страстей». Прежде всего он подвергает безжалостному рационалистическому и ироническому анализу свои собственные мысли и чувства, свои бесконечные эксперименты, свое отношение к Юле и Линде. Здесь же рождается идея «формировать ум» Линды, чтобы избавить ее от власти сноупсизма, погубившего Юлу, и со временем превратить ее в свою единомышленницу.

В трилогии показано последовательное развитие того протеста и противоборства сноупсизму, которое начинается с невинного зубоскальства Рэтлифа, продолжается благодаря либерально-беспомощным словоизвержениям Гэвина и завершается действенностью Линды. Гэвин не просто «формировал ум» Линды, он отвратил ее от сноупсизма Флема и Юлы, заставил думать, считая, что только он один может спасти, уберечь то, что в ней таится, — «что-то вроде того переливчатого радужного шара, какие тюлени в цирке удерживают на кончике носа: он хоть и бьющийся, но все-таки не бьется, он качается на волосок от всей гадости и грязи Сноупсов и не падает, если тюлениха сама не споткнется, не упадет или не засмотрится на что-то». И когда сноупсизм стал реальной силой в Америке, когда наступил тридцать шестой год в Испании, когда «времени оставалось все меньше и меньше», потому что в Италии был Муссолини, в Германии — Гитлер и «тот, третий, в Испании», Линда и ее муж Барт Коль, нью-йоркский скульптор-коммунист, отправляются сражаться за республиканскую Испанию.

Это уже не словесное противоборство со сноупсизмом, которое ведут Рэтлиф и Гэвин, это первая реальная акция. И зло вновь торжествует. На этот раз уже не йокнапатофский сноупсизм, даже не американский, а европейский, называющийся фашизмом, о котором Рэтлиф говорит: «И потом мы видели, как потух свет в Испании и в Абиссинии и как мрак пополз через всю Европу и Азию, пока тень от него не упала на тихоокеанские острова и не легла на Америку». Образ не только художественно емкий, но и характерный для Рэтлифа, упорно пытающегося отождествлять фашизм и антифашистскую борьбу, что было весьма распространено среди известной части западных либералов после августа 1939 г. и с чем не желает соглашаться любимый герой Фолкнера Гэвин Стивенс, несмотря на свой либерализм южного толка.

Нити, связывающие Джейферсон с «большим миром», оказываются столь же очевидными, как и то, что капитан Маклендон в «Особняке» представляет собой новый вариант образа фашиста

Перси Гримма, организовавшего в городе после Первой мировой войны шайку куклуксклановцев, наводивших страх на местных жителей. Как бы для того, чтобы напомнить читателям ситуацию «Света в августе», где действует Перси Гримм, в этом месте романа ненароком упомянута и мисс Джоанна Бёрден, убийство которой дало повод для линчевания в Джефферсоне.

Писатель не показывает, как и почему Линда стала коммунисткой. Во всяком случае, не «честному говоруну» Гэвину, спасшему ее от сноупизма, обязана она этим. Нью-Йорк, коммунист Барт Коль, ставший ее мужем, его друзья, участие в войне в Испании – все это определило тот духовный перелом Линды, свидетелями которого нам не суждено было стать, а результаты которого мы видим в центральной части романа «Особняк», посвященной Линде.

В критике, нашей и американской, немало написано о Линде, вернувшейся глухой с войны в Испании, и о ее коммунизме. В глухоте видят обычно символику отчуждения героини от мира современной ей капиталистической Америки, ее неспособность устанавливать действенные контакты с людьми, «изолированность и одиночество», в котором постоянно находится Линда в Йокнапатофе, не придавая тому особенного значения, поскольку привыкла к сопротивлению, к тому, что ей всегда приходится «идти напролом».

Однако следует обратить внимание на иной и, как нам представляется, во многом решающий момент в создании образа коммуниста у Фолкнера. Действительно, своей глухотой Линда отторгнута от реальной повседневности жизни. «Невестой безмолвия и тишины» названа она в романе, и этот образ из любимого Фолкнером стихотворения Китса придает героине черты некой поэтической возвышенности, необычности, отличающей ее от всего окружающего. Но вот что существенно: мы всегда видим Линду глазами определенным образом настроенного рассказчика, во всяком случае о ее коммунизме говорит почти исключительно Чарльз Маллисон. Даже когда рассказчик не указан (глава 15), как только речь заходит о Линде, неизменно возникают слова «дядя Гэвин», свидетельствующие, что повествование ведется его племянником Чарльзом Маллисоном.

Что же может Чарльз сказать о коммунизме и, главное, какова его собственная позиция в жизни?

О деятельности Линды перед войной он отзываются довольно скептически: «Людям она помочь не может. Они того не стоят, не нужны им ни советы, ни работа. Они хотят одного: хлеба и

зрелищ, и к тому же даром. Человек – дерньмо». Он заявляет, что люди совершенно безнадежны, не стоят ничьих тревог, ничьих усилий и страданий. Более «антифолкнеровскую» позицию даже трудно себе представить. Это уже какая-то антитеза той вере в человека, которой проникнуто все творчество писателя.

Участие Линды в борьбе с фашизмом в Испании вызывает лишь недоумение Чарльза – как это она ухитрилась целый год «проторчать на войне», где и муж погиб, и у нее самой «что-то в голове лопнуло», да еще при этом их все равно побили, и все-таки «ничего не понять».

Но что иное мог сказать этот выученик Гарварда, вкушивший от модных в то время теорий американского pragmatизма, французского и немецкого экзистенциализма? Он утверждает бессмысленность какой-либо общественной деятельности и борьбы – теорию, приведшую к Мюнхену, «минуте почтительного молчания» перед Злом. Затем, говорит он, «мы снова занялись своими делами». Вся Европа и, конечно, гарвардские безусые политики с важностью повторяли: «Раз так выходит, что Зло всеми признано и не только общепринято, но и преуспевает, давайте же станем на сторону Зла и тем самым претворим его в Добро». Изображение «духа Мюнхена» достигает здесь сатирической остроты.

Коммунистка Линда вызывает весьма противоречивые чувства у Чарльза: она привлекает его как женщину и в то же время отталкивает своей внутренней сущностью. Даже крякающий голос Линды, «сухой, безжизненный, мертвенный» («Не было в нем страсти, тепла»), – это не столько объективная характеристика героини, как выражение неприятия ее Чарльзом Маллисоном, который и употребляет отталкивающую метафору «утиный голос».

Впервые о коммунизме Линды и ее мужа заводит речь неграмотный и темный Минк, чутко прислушивающийся в каторжной тюрьме ко всему, что делается в Джейфферсоне. Там говорили, что Флем стал богачом, президентом банка, живет в огромном доме с глухой вдовой дочерью, которая даже грома не слышит, «но в Джейфферсоне народ ее не очень жалеет, потому что она связалась с какой-то негритянской воскресной школой». А еще рассказывали в тюрьме, что она связалась с какими-то «коммонистами», муж ее тоже был из них, будто в той войне в Испании они и дрались на стороне этих самых «коммонистов».

«Коммонисты», с которыми «связалась» Линда, остаются для Минка непонятной загадкой, и он этого не скрывает.

Иное дело Чарльз Маллисон, которому «все ясно» («Линда, конечно, пропадала... Пропадала... Пропадала», – трижды повторяет он с чувством превосходства). Рассказывая, что Барт Коль уехал сражаться в Испанию, где его «явно ожидало поражение», Маллисон вынужден признать, что он был «не просто передовым человеком, а куда больше». Такова же и Линда, ибо «нельзя быть лишь отчасти на стороне коммунистов: ты либо целиком за них, либо целиком против». Не остается, однако, сомнения, на чьей стороне Чарльз Маллисон, излагающий в части «Линда» историю этой американской коммунистки.

Фолкнер говорил, что Линда – один из самых интересных образов в его книгах. Ее трагедия – это трагедия самой жизни в условиях Америки того времени, потому что ее борьба, ее мечты и стремления, вся ее жизнь остается незавершенной и незавершающейся. «В том-то и трагедия жизни, что она должна быть прежде-временной... Она должна опережать себя, обгонять себя, чтобы существовать, быть».

Со всей определенностью говорит писатель о господстве американских монополий и их сверхприбылях, о том, что всего лишь через десятилетие после Первой мировой войны, которая должна была «навсегда освободить государственный организм от паразитов – тех наследственных собственников, тех вершителей судеб рода человеческого, которые только что убили восемь миллионов живых существ», те же самые дельцы, даже не потрудившись сменить имя и лицо и только прикрываясь новыми должностями и лозунгами, снова объединяются для того, чтобы «погубить единственную, заранее обреченную отчаянную надежду».

Столь же четко и безоговорочно осужден в романе «Особняк» и фашизм, как в его европейском варианте, так и в местном, йокнапатофском – всякие организации с пышными названиями, которые объединяются против всех, у кого не тот цвет кожи, не та религия, не та раса: ку-клукс-клан, «Серебряные рубашки», не говоря уж о сенаторе Лонге, американском кандидате в фашистские фюреры, или «нашем дорогом Бильбо в Миссисипи, – замечает Гэвин, – я уж молчу про нашего собственного дражайшего сенатора Кларенса Эггстоуна Сноупса, тут, у нас, в Йокнапатофском округе». Хьюи Лонг стал образцом для каждого политика штата Миссисипи, и всем в Джэфферсоне казалось вполне естественным, что их собственный кандидат тоже может последовать его примеру: подхватить боевой лозунг Хьюи Лонга «Жми деньги из богачей», как будто он сам, Кларенс Сноупс, это придумал.

Всех их – монополистов, заявлявших, что «главное и единственное наше дело – не просто извлекать выгоду из мирного времени, а получать такие прибыли, какие нам и не снились», и местных фашистов, выступающих с лозунгами национального возрождения Юга, писатель хорошо знал. Не так обстояло дело с коммунистами. Два финна-коммуниста, проживающих в Йокнапатофе и слишком плохо говорящих по-английски, чтобы установить контакты с «местным пролетариатом», – это вполне реальная ситуация в той чуждой для Линды «капиталистической пустыне», куда она попала по возвращении из Испании.

В то время когда чиновники «нового курса» Рузельта и профсоюзные боссы превратили слово «коммунист» в бранную кличку, все жители Джейфферсона, «начиная от разносчиков жареных орехов и кукурузы... и хозяев захудальных, дешевых лавочонок и кончая владельцами огромных универмагов, автомобильных гаражей и заправочных станций, все были против тех, кого теперь называли коммунистами». Они, эти мелкие и крупные лавочники Америки, и сегодня против коммунистов<sup>8</sup>.

Линда выступила представителем той партии, которая подвергла сомнению право джефферсонцев покупать что-либо 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». Такого Йокнапатофа простить не могла никому, потому что это означало посягательство на святая святых жизни общины – на прибыль, которую дает обладание частной собственностью. Сноупсизм был не просто присущ Йокнапатофе, а стал ее плотью и кровью. Именно поэтому Линда с ее коммунизмом столь единодушно осуждалась «всем Джейфферсоном». В глазах города она стала «пропащей».

Как о совершенно никчемном и пустом деле рассказывает Чарльз Маллисон о встречах Линды с двумя финнами-коммунистами, поскольку те «уже считались вне пределов джефферсонского общества», а Линда была на пути к тому. В гостиной Сноупса сидят 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

---

<sup>8</sup> Написано в 1980-х годах (прим. ред.).

его жизни, навсегда избавить его от болезней, от голода и несправедливости, создать человеческие условия существования».

В своих попытках установить связь с народом Линда обращается к неграм. «Единственную возможность вербовать людей, обращать их в коммунизм, единственный материал для этого представляли негры», – говорит Маллисон. Но как только Линда стала «совать нос в негритянские дела», как это называлось в Джейфферсоне, на тротуаре перед особняком Сноупса появились слова, написанные крупными буквами мелом и порожденные «атавистическим расовым страхом»: «Продалась черномазым».

По воспоминаниям современников, незадолго до создания «Особняка» Фолкнер в своем родном городке как-то беседовал с двумя подростками, и те сказали, что люди говорят, будто он «продался черномазым». Эти слова задели писателя за живое. «Ну что ж, – сказал он медленно, – думаю, что это лучше, чем быть фашистом»<sup>9</sup>. Так ответить могла бы Линда.

Но Линда лишена возможности отвечать джейфферсонским куклуксклановцам. Она знала, что ей придется бороться с невежеством и предрассудками, которые будут мешать ее делам, а если она станет идти напролом, то и уничтожат ее, знала, что «это невежество, эти предрассудки коренятся не в черной расе, которую она хочет понять, а в белой, к которой она принадлежит». Она жила в мире безмолвия, как бы отрешенная от предательства и подлости, которыми люди способны обидеть, хотя ФБР уже начинает ее преследовать. И писатель достаточно выразительно показывает одного из таких агентов по борьбе с коммунизмом: «Серый, безликий, как хамелеон, жуткий, как след ноги на берегу необитаемого острова Робинзона, слишком безликий, слишком ничтожный в своей безликости и незаметности, чтобы нести на своих плечах ту страшную власть, какую он представлял». Таков этот вестник несчастий для многих американцев внутри страны, собиравший материалы для будущих процессов над коммунистами, каким он предстал перед писателем еще в годы войны, в годы совместной борьбы советского и американского народов против фашизма.

Даже при взгляде со стороны на американских коммунистов, а именно такова позиция рассказчика в «Особняке», сам собой напрашивается вывод: «Коммунизм и вправду не просто политическая идеология, но вера, которая без дел мертвa». Если «неис-

---

<sup>9</sup> Blotner J. Faulkner. Т. 2. Р. 1597.

правимые идеалисты» Гэвин и Рэтлиф только говорят о том, что теперь мало просто ненавидеть зло, то активный гуманизм Линды исходит из действенного вмешательства в жизнь. И у читателя возникает ощущение, что в той испанской войне коммунистов «всё не побили» и «они ничего не проиграли», потому что коммунистическая партия доказала, что «для пуль она неуязвима, а следовательно, бессмертна».

Линда пытается заняться образованием негритянских детей, но в условиях Джейферсона это ей не удается. Директор негритянской школы первый выражает сомнение в уместности этой деятельности Линды. «И вы к этому еще не готовы и мы, конечно, тоже», – говорит он о сотрудничестве белых и черных, повторяя слова идеолога негритянской буржуазии Букера Вашингтона (1856–1915).

В беседе Минка с негром-фермером перед нами возникает истинное отношение к Линде человека из народа. И хотя негр едва ли что-либо понял в идеях Линды, едва ли они дошли до него, он говорит, что не только в Джейферсоне, но и в других местах «про нее всю правду знают». Поэтому он так ополчился на Минка, усомнившегося было в глупоте Линды, и отчитал его «строгим голосом». «Про нее не то что в Йокнапатофском округе, а и в Мемфисе, и в самом Чикаго любой негр знает», – решает Минк после разговора с черным фермером.

Во время Второй мировой войны Линда отправилась на паскагульские верфи, где строили транспортные суда для Советского Союза, и работала клепальщицей, «и притом отлично, как сказал дядя Гэвин Чарльзу», что было видно даже по ее руке, по-мужски сильной и твердой, «потому что в конце концов это была рука рабочего». После окончания войны она вернулась в Джейферсон, и писатель с нескрываемой симпатией говорит о ее «красивой, просто великолепной и трагической седой пряди через всю голову, как перо на шлеме». Этот «знак рыцарского достоинства», честного труженика в ее волосах был как вызов окружающей серой действительности сноупизму. Ведь после войны «для рыцаря не осталось ни турниров, ни драконов». Так геройзируется образ Линды, коммунистки, обретенной в современной Америке на неудачи и непонимание, но окруженной ореолом рыцарственности и справедливости, – образ, которым Фолкнер, по собственному признанию, гордился.

Но и здесь, в послевоенной Америке благоденствия, Линда находит свое место в жизни. Некоторых критиков смущала «сомнительная роль» Линды в убийстве ее «отца», однако следует

вспомнить, что Флем Сноупс – не просто приемный отец Линды, а воплощение сноупсизма, образ настолько «фантастический» в своем антигуманизме, лишенный всяких человеческих чувств, что он даже не испытывает страха, не пытается защититься, когда Минк наводит на него револьвер и тот дает осечку. «А может, ему тоже все наскучило», – пытается объяснить Рэтлиф эту непонятную пассивность Флема.

Не случайно эта формулировка – «все наскучило», – придуманная Рэтлифом в объяснение самоубийства Юлы, вновь повторяется им и как причина смерти Флема. Нет, конечно, Флему не наскучило писать цифры процентов и даты просроченных закладных, ибо его любовь к деньгам неиссякаема, как сами деньги; как и Юле не наскучило жить на свете в спокойном и мирном доме Сноупса. Причиной гибели обоих был в конечном счете тот сноупсизм, то общее между ними, что связывало их всю жизнь, пока Юла содействовала продвижению Флема в джефферсонском обществе, и что заставило Рэтлифа сказать: «Может, им обоим наскучило». Поэтому надпись на мраморном надгробье Юлы о «добродетельной жене» или «Поселок Юлы», выстроенный после войны Флемом, отражают не только ханжество и цинизм, но и свидетельствуют, что в Юле было нечто близкое Флему. Сам он, может быть, и не осознавал этого, но здесь перед нами не только Флем, но и писатель, которого логика образов заставляет сказать больше, чем он, возможно, предполагал.

Всепоглощающая женственность Юлы была объективно обращена на служение сноупсизму, сама становилась частью этого весьма неоднозначного понятия. Сноупсизм многолик и по-разному проявляется в людях, принимая иногда даже обманно «страдальческую» форму, как у Юлы. Неудивительно, что критика всегда была склонна воспринимать Юлу как жертву, а не как разновидность сноупсизма. Но ведь Линда, а не Юла противостоит Сноупсу.

«Ей теперь и бороться не с чем – кончилась несправедливость», – заявляет Рэтлиф, имея в виду материальное процветание Америки после войны, когда даже оба финна-коммуниста и те разбогатели. Но Линда доказывает, что это не так, что бороться не только есть с чем, но необходимо бороться, чтобы сохранить право называться человеком. И Фолкнер-художник явно на ее стороне, а не на стороне Рэтлифа (продающего уже не швейные машины, а радиоприемники и телевизоры новейших марок) и тех, кто считал, что в послевоенной Америке воплотились идеи справедливости и благодеяния.

Флем Сноупс был не только банкиром, но и столпом общества, владельцем всей округи, «незыблемой опорой существующего порядка вещей», «реакционером, который приложил больше усилий, чем кто бы то ни было в Джейферсоне или во всем Йок-напатофском округе, чтобы повернуть время вспять». «Чудовищные надежды» великой финансовой деятельности и «неукрощенные страхи» перед будущим гнездились в его душе. Линда давно перестала воспринимать его как «отца», ибо они «говорили на разных языках». Поэтому она и развязывает те силы, что способны уничтожить сноупизм, олицетворяемый Флемом.

И здесь вновь вступают в действие законы фантастического реализма Фолкнера. Сноупса уничтожает то зло, которое он творил все эти сорок лет. «Сноупсы сами себя уничтожат», – говорит писатель и, имея в виду свой творческий метод, добавляет: «Одна из привилегий художника состоит в том, что он может выделять, подчеркивать, преувеличивать и даже искажать факты, чтобы сказать правду. Возможно, в Миссисипи не существует никакого племени Сноупсов и они вообще нигде не существуют, кроме как в моем вымыщенном крае. Просто я придумал таких людей, чтобы рассказать историю человека в борьбе» (359). Так говорил писатель о своем фантастическом реализме и художественной условности, доходящей до бурлеска.

С непреклонным фанатизмом мелвилловского Ахава почти сорок лет штурмует Минк своего Моби Дика, воплощение мирового зла – Флема Сноупса, о мертвую стену которого разбиваются все лбы. Если у Ахава имеется реальная причина искать мщения Белому Киту, оставившему его без ноги, то причину мести Минка (Флем не явился и не спас его от тюрьмы) можно принять лишь весьма условно, поскольку ничто не обязывало Флема помогать, тем более спасать Минка. Да важна и не конкретная причина мести Минка, а сама его исступленность, с какой он, подобно мелвилловскому Ахаву, «разит через картонную маску».

Минк исполнен чувства справедливости, хотя понимает, что «справедливость только для счастливцев». Подобно Ахаву, он готов разить даже солнце, если оно оскорбит его. «Ибо если оно способно меня оскорбить, значит, и я способен разить в ответ; ведь в мире ведется честная игра, и всякое творение подчиняется зову справедливости». Говоря словами романа Мелвилла, который Фолкнер считал величайшей книгой американской литературы, образ Флема все эти сорок лет плыл перед глазами Минка, «как бредовое воплощение всякого зла, какое снедает порой душу глу-

боко чувствующего человека, покуда не оставит его с половиной сердца и половиной легкого – и живи как хочешь»<sup>10</sup>.

Минка нельзя остановить, невозможно воспрепятствовать его отмщению, как нельзя вразумить и Ахава. «Мы его не можем остановить, – думает Гэвин, – даже всем скопом, вместе с мемфисской полицией, с кем угодно». Потому что Минк все вытерпит, все вынесет, все выдержит, но достигнет своей цели.

Критика отмечала, что образ Минка, нравственная оценка его поступков меняется на протяжении трилогии. Если в «Поселке» это жалкий и злобный заморыш, подлым образом убивающий фермера Хьюстена, то в «Особняке» Минк дан как бы изнутри (хотя и не становится рассказчиком), так что борьба этого маленького и униженного человека за справедливость и честность («Нет, никогда я не воровал. Никогда я до этого не доходил, воровать я никогда не стану») начинает вызывать сочувствие.

Враждебные социальные силы преследовали его всю жизнь – именно это выступает на первый план в Минке в последней части трилогии. Несправедливость только раздувала его злобу, его возмущение. «Не такой он мелочный, и жалкий, и ничтожный, чтобы покорно принимать все обиды только потому, что пока нельзя найти выход». И он восстает против господства этих враждебных социальных сил в акте индивидуального мщения, убийства.

В отличие от Раскольникова, убивающего, чтобы доказать себе, что «все позволено», Минк убивает не из «умственного эксперимента», а, как становится очевидно в «Особняке», из жгучей социальной ненависти. Однако результаты для обоих – Раскольникова и Минка – получаются весьма схожими. «Я-то думал, убьешь человека, и на этом точка... Не тут-то было. Теперь только оно и началось». Эти слова Минка как бы суммируют мучительные размышления героя Достоевского о том, тварь ли он дрожащая или «право имеет». И вывод Минка достаточно определен: «Если человек человека убил, против него все ополчится».

Таков один путь борьбы со сноупсизмом. В своей обреченности он может доходить почти до героического упорства и долготерпения, но в конце концов не достигает ничего, кроме личного отмщения и примирения с самим собой. Совершив справедливое, с его точки зрения, отмщение, Минк уничтожает тем самым и себя, «расползается, расплывается, растекается», ибо справедливого отмщения не существует. Его жизнь утратила свой смысл после

---

<sup>10</sup> Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит. М.: Худож. лит., 1967. С. 216.

убийства Флема, и лишь в смерти находит он приобщение к гордым и смелым людям, которых так много в долгой летописи истории человечества. «Пускай теперь земля, прах, мучается, и страдает, и тоскует от страстей, и надежд, и страха, от справедливости и несправедливости, от горя, а люди лежат себе 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». С позиции фолкнеровского гуманизма такая концовка трилогии может означать одновременно и понимание, и осуждение избранного Минком пути, то, что Рэтлиф удачно выразил в словах об убитом Флеме: «Несчастный он сукин сын».

На другой путь борьбы со сноупсизмом вступила Линда. Первоначально, еще в 1930-е годы, писатель предполагал назвать третью книгу трилогии «Падение Илиона» (уже в то время, приступая к окончательной работе над «Поселком», Фолкнер в своих письмах говорил именно о трилогии о Сноупсах). В ней он хотел показать, «как Сноупсы постепенно пожирают Джейфферсон: своей хитрой политикой разворачивают местные власти, скапывают дома колониальной поры, сносят их и делят землю на множество участков» (409). Тогда, очевидно, и возник замысел образа Линды, как антитезы сноупсизму, хотя, конечно, в нем нашел отражение опыт общественной жизни Америки в военные и первые послевоенные годы.

Линда начала сражение со сноупсизмом еще в тридцать шестом году, когда отправилась в Испанию, и продолжала эту борьбу в дальнейшем. Флем давно понял, говорит Рэтлиф, как только она опять появилась в Джейфферсоне, «вернулась, да при том еще с коммунистической войны», что он уже проиграл... И даже для Рэтлифа бесспорно, кто победит в неизбежном столкновении этих двух нравственных и общественно-политических начал.

Не с «отцом» и даже не с человеком борется Линда. Перед нею социальная сила, общественная система, называемая сноупсизмом. Такой предстала Америка в трилогии, и в этом огромная победа фолкнеровского реализма, писателя весьма далекого от идей коммунизма, но создавшего образ коммуниста – центральную фигуру романа «Особняк». Линда и сегодня остается одним из самых художественно убедительных изображений коммуниста в американской литературе. Художник не только обратился к изображению американских коммунистов, но и увидел в этой сравнительно немногочисленной в США партии важную сторону американской

действительности, воплощающую совесть народа, когда совесть стала отождествляться в стране с понятием «антиамериканизм»<sup>11</sup>.

Раскол в семье, противоборство «детей» и «отцов» как отражение социально-этического размежевания стало одной из центральных тем литературы XX в. Острота общественного конфликта, выражаемыми которого выступают Сноупс и Линда, хотя и поданная через восприятие Рэтлифа и Гэвина, достигает высшей степени накала, когда к этому примешивается личная глухая ненависть Минка. Однако вся ситуация остается запутанно-неясной в глазах тех же Рэтлифа и Гэвина, которые видят лишь личные мотивы поступков Линды.

Мысли и стремления самой Линды остаются нам неизвестны (в этой художественной специфике романа как бы выражалась «безгласность» коммуниста в округе Йокнапатофа), но зато мы слышим, как Рэтлиф конструирует возможную записку Флема к Линде по поводу освобождения Минка: «В ту минуту, как выпустят этого несчастного крысенка, он сразу явится сюда и расплатится чистоганом и за могилу твоей матери, и за все, в чем я будто бы виноват, – тебе, наверно, об этом все уши прожужжали наши джефферсонские умники».

Такой «исこんный враг» сноупизма, как либерал Гэвин, в последнюю минуту пасует, ему становится по-человечески жаль Флема, с которым он свыкся за свою долгую жизнь, как со всей американской политической и социальной системой. «В сущности, я человек не злой, – сказал Стивенс. – Я бы не дал Минку револьвер, чтоб он застрелил Флема».

Гэвин готов что угодно придумать, лишь бы отвести неотвратимый удар Минка, сразивший «столп общества». Он ищет защиты у законных властей, у шерифа. Так классовое начало в конце концов оказывается решающим в расстановке сил в романе Фолкнера, даже если это идет вопреки воле автора. И эта закономерность ощущается постоянно, будь то Гэвин Стивенс или местный сенатор Кларенс Сноупс, который тоже меняется после окончания войны: раньше самым сильным пунктом в его политической и избирательной про-

---

<sup>11</sup> В работе советского американиста М.О. Мендельсона справедливо отмечалось, что по прошествии почти двух десятилетий после выхода в свет фолкнеровского «Особняка» «невозможно назвать новые произведения литературы США подобного масштаба и эстетической ценности, в центре которых находились бы люди, преданные коммунистическим идеалам и изображенные с верой в их достоинства» (Мендельсон М. Роман США сегодня. М.: Сов. писатель, 1977. С. 54).

грамм было нападение на богачей, теперь громче всего звучал «страх перед организованными рабочими массами».

Конечно, со смертью Флема сноупсизм не был побежден, не исчез даже в Йокнапатофе. У гроба Флема Гэвин различает лица новых Сноупсов. Он их никогда прежде не видел, но это были они, Сноупсы, похожие друг на друга не столько лицами, сколько «напряженной устремленностью». И у Гэвина молниеносно возникает ассоциация, уже появлявшаяся в романе раньше: «Они похожи на волков, которые пришли взглянуть на капкан, где погиб волк покрупнее, волк-вождь, волк-главарь, как сказал бы Рэтлиф, волк-хозяин; и теперь смотрят – не достанется ли им хоть кусочек приманки».

Борьба со Сноупсами в Йокнапатофе становится бессмысленной. Рэтлиф «изничтожает» одного Сноупса – сенатора Кларенса, – но не избавляет округ от «сноупсопсихоза и сноупсобоязни». «Дело безнадежное, – говорит Гэвин. – Стоит избавиться от одного Сноупса, как тут же за вашей спиной вырастает другой, и оглянуться не успеешь». Новый Сноупс заводится быстрее, чем исчезает прежний.

Саге о Сноупсах писатель придает историческую масштабность, связывает современность с историей. В письме к М. Каули 16 августа 1945 г., рассказывая, как создавался роман «Поселок», Фолкнер отмечает, что он предполагал начать действие с более раннего времени, включив в роман публиковавшийся уже рассказ «Уош», повествующий о событиях, произошедших вскоре после Гражданской войны, которая всегда оставалась для писателя мерой отсчета времени и событий.

Отказавшись от этого замысла, Фолкнер исключил из «Поселка» и другие места, имеющие отношение к истории Йокнапатофи. Так, уже в конце работы над романом, осенью 1939 г., он перенес из заключительной части книги в опубликованный в ноябре того же года рассказ «Руки над водами» отрывок, повествующий о трех основателях Йокнапатофи: то, что теперь являлось окружом Йокнапатофа, было основано не одним пионером, а тремя. Они прибыли сюда верхом на лошадях, когда Джейферсон служил еще постом торговли с индейцами.

Чувство истории всегда было присуще Фолкнеру. Изображая сегодняшнюю жизнь Йокнапатофи, он как бы смотрит на нее с тех поросших сосновыми или безлесными холмами вокруг города, которые, как и вся эта земля, некогда принадлежали индейцам племени чикасо, потом землю расчистили под пашню, а после Гражданской войны забросили, и на месте маленьких передвижных лесопилок

остались лишь груды гниющих опилок – «печальные надгробья и в то же время памятники ненасытной человеческой жадности».

Попытка осмыслить историю и судьбы родного края, а вместе с ними и судьбы всей страны проходит через все части трилогии. В двадцатой главе «Города», окидывая мысленным взглядом весь Йокнапатофский округ с грядами холмов, простирающихся за Джейфферсоном, писатель создает одно из наиболее ярких лирических отступлений. «Под тобой – в сердце долины – Джейфферсон... и ты... стоишь над колыбелью своего рода, всех тех мужчин и женщин, что создали тебя, стоишь над историей и летописью своего родного края, и она открывается перед тобою, проходит круг за кругом, словно рябь по живой воде, над твоим прошлым, что дремлет без снов; и ты высишься, бестревожный и недосягаемый, над этим сколком 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, опутано, пронизано, как паутиной, как тонкой стальной основой ткани, хищной алчностью человека, и все же устремлено к его мечтам».

Вместе с персонажами своих книг Фолкнер идеализирует «героев проигранного сражения», тех, кто «добрестно, неотвратимо, невосстановимо потерпели поражение», отцов, дядей, дедов нынешних обитателей Джейфферсона, которых полковник Сарторис собрал здесь в отряд. Традиции прошлого с упрямой настойчивостью хранят владельцы отеля Холстон-Хаус – две незамужние сестры, последние потомки Александра Холстона, одного из трех первых поселенцев Йокнапатофы, который выстроил первый бревенчатый дом, давно уже «проглоченный» последующими перестройками. Приметы старины, скорее сказочные, чем реальные, освещают героев книги добрым светом человечности, столь дорогим в механизированном мире больших и малых Сноупсов.

Через настоящее история связана с будущим. Рисуя образ жизни Минка в Парчменской тюрьме, Фолкнер создает одну из разновидностей антиутопии, точнее говоря, сатиру на антиутопию. «Теперь от него <Минка> требовалось только одно: работать не останавливаясь; даже часовому с винтовкой, охранявшему его, было не важно и безразлично, так же как и ему, вырастет что-нибудь там, где они работали, или нет, лишь бы работали без остановки». Сначала Минк боялся, ему было стыдно и страшно, что все узнают, насколько ему все безразлично, но затем он понял, что всем остальным тоже все равно.

Фолкнер отвергает волчьи законы такого общества, где нравы и обычаи определяются сноупсизмом. Он чутко прислушивается к иной жизни, к иному миру, существовавшему где-то рядом, хотя и отделенному стеной глухоты и непонимания. Подобно Рэтлифу, внимательно рассматривающему скульптуры Барта Коля, писатель присматривается к тому новому, что представляли собой для Йок-напатофы такие люди, как Линда с ее идеями. «Кое-что разбираю, кое-что почти разбираю, а может, и совсем разобрал бы, будь у меня времени побольше, а кое-что, сам вижу, мне так никогда и не разобрать», – говорит Рэтлиф. И это позиция не только рассказчика, но и честного писателя.

Выбор точки зрения, так же как и выбор рассказчика, всегда важен для писателя как мера этического отсчета действительности. Фолкнер пояснял, например, что юмористические эпизоды «Города» он вкладывал в уста Чарльза Маллисона, добиваясь тем самым двойного видения событий – глазами ребенка и глазами взрослого: «Если позволить пересказывать события наивному ребенку, который осознает, что он видит, но не имеет на этот счет определенного мнения, получится забавно. То есть, когда рассказывает человек, который и сам не понимает, что он рассказывает смешные вещи, может получиться даже смешнее, чем когда рассказывает профессиональный острослов, который сознательно стремится рассмеяться» (307).

Фолкнеровский выбор точки зрения, рассказ о событиях мира взрослых, увиденного глазами ребенка, обратил на себя внимание не только критиков, но и писателей, экспериментировавших в 1920–1930-е годы в области романа. Дос Пассос, характеризуя повествовательную манеру Фолкнера, говорил: «Фолкнеровская манера рассказа производит на меня такое сильное впечатление потому, мне кажется, что так рассказывали в моем детстве в Виргинии. Сидя душным августовским вечером на старой веранде, когда ужин уже окончен, кто-либо из мужчин, куря или жуя табак, бывало начинал рассказывать. Обычно не говорилось, о ком идет речь. Просто вы уже знали об этом. Истории были о “нем”, о “ней” или о “как-там-его-зовут” и что с ними произошло. Постепенно из паутины, казалось бы, несвязных событий возникал рассказ. Герои происшествий были страшными или веселыми. Вы все видели сами, как будто присутствовали там. У слушателей перехватывало дыхание, и они разевали рты. Я обычно сидел на ступеньках веранды, стараясь не попадаться на глаза из страха, что кто-нибудь заметит меня и отправит спать, не чувствуя москитов и слушая до

обалдения. Когда я читаю Фолкнера, мир забытого детства вновь возвращается ко мне. Как часто рассказчиком необычных и смутных историй выступает у него одиннадцатилетний подросток»<sup>12</sup>.

Воспоминание Дос Пассоса перекликается со многими сценами на веранде в романах и рассказах Фолкнера. «Мы сидели на веранде запертой и опустевшей лавки, — говорит племянник Гэвина Стивенса в рассказе «Завтра», — на деревьях пронзительно трещали цикады, светлячки, помигивая, кружились над пыльной дорогой, и Квик рассказывал нам эту историю, рассевшись на скамье рядом с дядей Гэвином, нескладный, словно готовый рассыпаться при первом же движении; говорил он лениво, недовольно, словно на рассказ ему отводилась вся ночь». Здесь возникает та же атмосфера и обстановка рассказов на веранде, о которой говорил Дос Пассос; мир подан глазами подростка, приобщающегося к сложному и загадочному повествованию взрослых.

Вечер на веранде — один из любимых мотивов Фолкнера. Он появляется уже в первом романе «Солдатская награда» и щемящей сердце нотой проходит через многие книги писателя. В «Солдатской награде» герои сидят под деревом у веранды и смотрят на заход солнца, тихо переговариваясь. И возникает столь характерная картина мирного южного вечера с цикадами и светлячками на лужайке и состоянием какого-то внутреннего покоя природы, контрастирующего со смятенностью чувств героев, напряженностью их мысли и действия. «И вот уже покрасневший край диска, словно круг сырого, разрезало решеткой, увитой глицинией, и бледные нераскрытыми почки слабо затрепетали на мертвееющем закате... Половинка луны светлой сломанной монеткой висела в зените, и в конце лужайки первые светлячки разлетались ленивыми искорками остывающего костра. Прошла негритянка, мурлыча мелодию псалма, мягкую, бесстрастную и печальную». В отличие от подобных сцен в более поздних произведениях Фолкнера, здесь описание вечера на веранде еще пронизано той романтической «красивостью», нарочитостью, от которой писатель освободился в своем творчестве зрелых лет.

Разговор на веранде в «Похитителях» дан уже в более простой и лаконичной форме, отражающей изменение стилистической манеры писателя: «Мы вышли на веранду, и нас сразу обступила темнота и запах роз и жимолости, и, кроме пересмешника вблизи, мы услышали вдали двух козодоев».

---

<sup>12</sup> Dos Passos J. Occasions and Protests. Chicago: Regnery, 1964. P. 275.

Точка зрения рассказчика часто становится у Фолкнера структурообразующей формой, как мы видим это во многих романах – от «Шума и ярости» до «Похитителей». «Дедушка рассказывал», так начинается роман «Похитители», и затем рассказчик, этот самый дедушка Лушьюс Прист, то и дело по ходу повествования обращается к своему внуку (которому принадлежат только первые два слова книги) с разного рода пояснениями: «не забывай, речь идет о 1905 году», «тебе, может быть, уже говорили, что...», «а мне, сам понимаешь, было только одиннадцать», «дом начал оживать – ходуном ходить, как сказал бы ты», «ты, наверное, заметил, что никто пока не хватился Оутиса». Постоянные обращения к внуку служат тому, чтобы читатель не забывал, что роман строится как рассказ шестидесятисемилетнего старика.

И здесь снова писателю понадобились глаза ребенка, чтобы смотреть на мир взрослых. Двойной рассказчик (рассказ деда, воспринимаемый как бы на слух внуком) необходим художнику для того, чтобы придать истории дедушкиного детства очарование непосредственности, даже поначалу неясности некоторых эпизодов (в публичном доме, на конных скачках, в гостинице), чего не получилось бы при прямом рассказе старика о событиях того далекого времени, когда он отправился вместе с Буном Хоггенбеком, в жилах которого текла индейская кровь, и с негром Недом Маккаслином в недозволенное путешествие на автомобиле.

Фолкнер явился продолжателем традиции Достоевского, у которого дети, подростки нередко выступают эталоном нравственного и доброго в жизни. Напомним историю Мари в романе «Идиот». «Через детей душа лечится», – говорит князь Мышкин, приступая к рассказу о девушке из швейцарской деревни, затравленной жестокостью односельчан и воскрешенной любовью и человечностью детей (VIII, 58).

Фолкнера и Достоевского сближает отношение к детям как к тому нравственному мерилу чистоты, которое свойственно писателям-гуманистам, отвергающим религиозное представление об изначальной греховности человека. Когда Мышкину говорят, что он сам совершенный ребенок, что только ростом и лицом похож на взрослого, а развитием, душой, характером он не взрослый и таким останется, хотя бы до шестидесяти лет прожил, то он при этом по-детски смеется: «Какой же я маленький? Но одно только правда, я и в самом деле не люблю быть со взрослыми, с людьми, с большими, – и это я давно заметил, – не люблю, потому что не умею. Что бы они ни говорили со мной, как бы добры ко мне ни были, все-таки с ними мне

всегда тяжело почему-то, и я ужасно рад, когда могу уйти поскорее к товарищам, а товарищи мои всегда были дети, но не потому, что я сам был ребенок, а потому, что меня просто тянуло к детям» (VIII, 63).

Нечто весьма сходное находим мы и у Фолкнера в его романах и рассказах о детях – от «Шума и ярости» до «Похитителей», в сборниках «Непокоренные», «Сойди, Моисей», в отдельных рассказах, таких как «Дядя Вилли», «Вот будет здорово», «Когда наступает ночь» и др. Образы детей в художественной системе Фолкнера несут в себе то же морально-этическое начало, что и известные детские образы Достоевского. Вспомним рассказ Алеши Карамазова о дерущихся мальчиках (глава «Связался со школьниками») и затем его речь у камня в конце романа, где он говорит о детских воспоминаниях и их живительной роли в жизни человека: «...ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собой в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» (XV, 195).

Исследователь творчества Фолкнера профессор Темплского университета Уильям Роски пишет, что «почти все детские образы Фолкнера – это воплощение невинности или переход от эдема невинности (дети Компсонов в “Шуме и ярости”) к грехопадению взрослых»<sup>13</sup>. Высказывания на эту тему самого писателя напоминают рассуждения князя Мышкина. Так, Фолкнер нередко повторял, что не любит взрослых, считает возраст от двадцати до сорока лет антигуманным, потому что жестокость в этом возрасте преобладает в человеке, который становится сильным раньше, чем он усваивает мораль и нравственность. «Страдания миру принесли люди в возрасте от двадцати до сорока» (243). Об одном из центральных героев творчества Фолкнера – Квентине Компсоне, изображенном в романах «Шум и ярость», «Авессалом, Авессалом!» и который по своему психическому складу находится где-то между идиотом Бенджи и здравомыслящим Джейсоном, говорится: «Дети

<sup>13</sup> Rossky W. Faulkner: The Image of The Child in “The Mansion” // Mississippi Quarterly. 1961–1962, Winter. Vol. 15, N 1. P. 17.

и собаки вечно вот так за ним увязываются». В устах друзей Квентина эти слова звучат такой же положительной характеристикой его, как и разбросанные в романе Достоевского «Идиот» замечания об отношении князя Мышкина к детям.

Фолкнер вернулся к проблеме детства как к нравственному критерию в романе «Похитители». Еще Гэвин Стивенс утверждал, что невинность не потому невинна, что она отвергает; а потому, что принимает, «невинна не потому, что она непроницаема, неуязвима для всего на свете, а потому что способна выдержать что угодно и все же остаться невинной». Роман о приобщении одиннадцатилетнего Луша Пристя к «угрожающе жестокому миру жульничества и обмана» взрослых показывает, как «невинность, детство навсегда ушли, навсегда покинули» героя. И сквозь обычный для писателя юмор ощущается печаль художника, рисующего своеокрыстый мир, в котором оказывается американский подросток.

Работой всей своей жизни назвал Фолкнер трилогию о Сноупсах в предисловии к последней книге. Начатая в середине 1920-х годов, трилогия действительно сопутствовала всему творчеству писателя. Недаром мы вновь встречаем в ней имена полковника Сарториса, старого Баярда, его внука Джона, и молодого Баярда, и правнука Бенбоу, все семейство Компсонов вплоть до идиота Бенджи (который не только скеж дотла весь дом, но и сам сгорел) и его брата Джейсона, потерпевшего поражение от Флема. Писатель как бы прощается с ними, со старым Айком Маккаслином, охотником и рыболовом, с героями прежних книг.

А если кому и не успел он сказать последнее «прости», то сделал это в изданном за месяц до смерти романе «Похитители», где снова появляются Томас Сатпен и Лукас Бичем, и неустрашимый охотник Бун Хоггенбек, внук индианки и белого торговца виски. И среди них доктор Пибоди, без которого немыслимы жизнь и смерть героев ранних рассказов и романов Фолкнера (к сожалению, в журнальном переводе «Похитителей» большинство исторических отступлений, связанных с Флемом Сноупсом, Манфредом де Спейном, Томасом Сатпеном, полковником Сарторисом, с историей Джефферсона и его тремя основателями, с эпизодами Гражданской войны оказались опущенными).

«Ничто никогда не забывается. Ничто не утрачивается», — говорит писатель на последних страницах своего последнего романа, расставаясь с героями, с которыми прожил он долгую жизнь художника-творца.

## **ФОЛКНЕР И ХЕМИНГУЭЙ**

Два великих писателя Америки никогда не встречались, однако в последние десятилетия жизни следили за творчеством друг друга с ревнивым вниманием. Люди одного поколения (Хемингуэй двумя годами моложе Фолкнера), они столь несхожи судьбами, что диву даешься, как могли эти художники оказаться столь единодушны в самых главных вопросах искусства.

Однако сколь противоположны они за пределами этого главного в литературе! Хемингуэй – страстный охотник и путешественник. Фолкнер же больше любил описывать охоту, чем убивать зверей, что вызвало саркастическое замечание Хемингуэя в письме к его другу Харви Брайту. Прочитав только что вышедшие охотничьи рассказы Фолкнера «Большие леса», Хемингуэй сказал, что они отлично написаны, но его больше порадовало бы, если бы мистер Фолкнер сам охотился, как то делал он, Хемингуэй, в Африке.

Хемингуэй активно участвовал в обеих мировых войнах. Фолкнер стремился к тому же, но ему не суждено было попасть на фронт. Свои первые романы и Фолкнер, и Хемингуэй посвятили вернувшимся с войны солдатам и проблемам, с которыми те столкнулись – в глухом городке на юге Америки или в многолюдном Париже.

С идеалами и литературными нормами старого довоенного общества каждый писатель расставался по-своему. Молодой Хемингуэй охотно пародировал салонное, высокое изображение Гражданской войны в традиционных южных романах. Фолкнер также весьма скептически относился к подобным псевдоромантическим произведениям, где вместо живых людей действовали куклы и манекены. Это отразилось и в его романе «Солдатская награда», появившемся на книжных прилавках Нью-Йорка в феврале 1926 г. на полгода раньше первого романа Хемингуэя «Фиеста»

(«И восходит солнце»), принесшего автору широкую известность. Однако сегодняшний читатель «Солдатской награды» не может не обратить внимания на близость этой книги к традициям, связанным в нашем представлении с хемингуэевским романом.

Мир так называемых хемингуэевских героев оказался близок Фолкнеру и запечатлен в его втором романе «Москиты», написанном также до выхода «Фиесты». Парадоксальным образом Фолкнер как бы предвосхитил появление традиционных хемингуэевских героев. Дело было, конечно, в том, что представители «потерянного поколения», столь ярко изображенные в книгах Хемингуэя, уже существовали не только в жизни, но и в литературе, в романах Дос Пассоса («Три солдата»), Фицджералда («Великий Гэтсби»),

С самого начала творческие пути Фолкнера и Хемингуэя постоянно переплетались. Так, мы обнаруживаем их ранние литературные опыты в одном и том же номере новоорлеанского журнала «Дабл дилер» (июнь 1922 г.).

Буквально с первых шагов этих художников в критике стали сопоставлять их имена. В рецензии на «Солдатскую награду», появившейся в журнале «Нью стейтсмен», роман расценивается очень высоко, а его автор ставится в один ряд с Д.Г. Лоуренсом и Хемингуэем как автором сборника рассказов «В наше время». Большинство рецензентов были настроены весьма благожелательно и называли первый роман Фолкнера «почти что великой книгой»<sup>1</sup>.

Поэт Дональд Дэвидсон, рецензируя «Солдатскую награду», сравнивал книгу Фолкнера с романом Дос Пассоса «Три солдата» и считал, что Фолкнер глубже проникает в человеческую природу, чем автор «Трех солдат». Известный английский писатель Арнольд Беннет в отзыве на первое английское издание «Солдатской награды» в 1930 г. отмечал, что Фолкнер, выпустивший к тому времени «Шум и ярость», «обещает больше, чем Хемингуэй, автор великолепного романа “Прощай, оружие!”».

При определенных чертах сходства раннего Хемингуэя и Фолкнера в «Солдатской награде» ясно ощущима фолкнеровская романтико-буффонадная стилистическая манера. Таков образ Януариуса Джонса, полусатирического полулюдо-человека, представляющий собой в литературном плане пародийное переосмысление главного героя весьма популярного в США и Европе в начале 1920-х годов

---

<sup>1</sup> Emerson O.B. Faulkner's Early Literary Reputation in America. Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press, 1984. P. 2.

романа Джеймса Бранча Кэбелла «Джурген» (1919). Кэбелл создал стилизованную романтико-мифологическую панораму духовной одиссеи Джургена, имя которого прямо связывается в романе Фолкнера с Януариусом Джонсом. Когда пастор спрашивает, по душе ли ему шотландское виски с молоком, «настроение у Джонса поднялось воздушным шаром. – Один раз можно все попробовать, – сказал он, как Джурген».

Для местных жителей Джонс – чудаковатый толстяк, молодой человек, преподающий латынь в колледже. В своем мифическом обличии он – воплощенное сладострастие, сатир с «прозрачными и желтоватыми, непристойно-греховными, как у козла», глазами. Подобно фавну из фолкнеровского рассказа «Черная музыка», написанного в то же время, Януариус преследует местных женщин и девушек; он – та полумифическая «антиреальность», которая позволяет еще четче различать реальность окружающих лиц.

Реальность эта – «потерянное поколение», слова о котором год спустя Хемингуэй вынес в эпиграф «Фиесты». С изображения людей этого поколения начинается и роман Фолкнера: «Оба <Гиллиген и курсант Лоу> сидели, связанные молчаливой дружбой, дружбой тех, чья жизнь оказалась бесцельной по неожиданному стечению обстоятельств, по воле жалкой распутницы – Случайности».

Характерно, что эпиграф к «Солдатской награде» (опущенный в русском переводе романа) как бы предвосхищает оба эпиграфа к «Фиесте» – и слова Гертруды Стайн о «потерянном поколении», вернувшемся домой, и знаменитые слова из «Екклесиаста», исполненные скорби и разочарования в тщетности человеческих усилий. Четверостишие «Солдат», предписанное первому роману Фолкнера и представляющее собой строфу из его собственного стихотворения, опубликованного позднее в сборнике «Зеленая ветвь» (1933), вобрало в себя настроения, которые были близки и Хемингуэю:

Тихий плач ветра в больных деревьях  
Волнует траву на дороге и в переулке.  
Горе и Время – это золотое море без приливов –  
Тише! Он вернулся домой.

Роман Фолкнера был написан весной 1925 г., замысел «Фиесты» возник у Хемингуэя после поездки в июле 1925 г. на традиционные празднества в Памплону на севере Испании. Закончив работу над романом весной 1926 г., Хемингуэй выпустил его в Америке под названием «И восходит солнце», а в Англии под названием

«Фиеста». Таким образом, «потерянное поколение» предстало почти одновременно в романах двух американских писателей.

В отличие от Фолкнера с его мягким южным юмором, озаряющим «Солдатскую награду» той оптимистичностью, которая отличает молодость, невзирая ни на какие трагедии, роману Хемингуэя присущ более трезвый взгляд на мир, доходящий до нарочитой циничности некоторых героев. Более объективное изображение действительности диктует Хемингуэю необходимость пространных описаний внешнего мира. Вспомним описание дороги из Франции в Испанию в десятой главе романа, столь отличное от романтически многозначного пейзажа у Фолкнера. «Мы все сели в машину, и она покатила по белой пыльной дороге в Испанию. Сначала местность была почти такая же, как до границы; потом, все время поднимаясь в гору по спиралью вьющейся дороге, мы перевалили через вершину, и тут-то и началась настоящая Испания. Показались длинные бурые хребты, поросшие редкой сосной, и буковые леса на далеких склонах гор... Горы остались позади, и мы въехали в дубовый лес, где паслись белые козы. Потом пошли поляны, поросшие травой, и прозрачные ручьи, мы пересекли один ручей, миновали сумрачную деревушку и снова стали подниматься в гору».

Различие фолкнеровского и хемингуэевского подходов к проблеме «потерянного поколения» отчетливо выступает в двух образах. Рядовой Гиллиген у Фолкнера с бесшабашностью человека, которому война разбила жизнь, провозглашает: «Выпьем за мир. Трудно будет только первые сто лет». Джейк Барнс в «Фиесте» отличается более pragmatическим подходом к проблемам, доставшимся поколению, вернувшемуся с мировой войны: «Мне все равно, что такое мир, – говорит он. – Все, что я хочу знать, это – как в нем жить. Пожалуй, если додуматься, как в нем жить, тем самым поймешь, каков он».

Вместе с тем «Солдатская награда» столь же явно предвещает будущего Фолкнера, как «Фиеста» говорит нам о языке и художественной манере зрелого Хемингуэя. Пожалуй, Хемингуэй меньше отошел в стиле своих позднейших книг от «Фиесты», чем Фолкнер от «Солдатской награды». Мальчишка Роберт Сондерс в этом романе – образ, созданный уже по законам фолкнеровского художественного мышления. Его разговор со взрослыми (как и беседы маленького героя в рассказе «Вот будет здорово») исполнен двойного смысла: одного – для него самого, понимающего мир взрослых на свой лад, и другого, который придают событиям взрослые.

Будущий бытописатель Джейфферсона и округа Йокнапатофа угадывается уже в беглом наброске городка Чарлстона в Виргинии – места действия «Солдатской награды», похожего на бесчисленное множество других городишек на Юге. Посреди площади, как и в Джейфферсоне, округ Йокнапатофа, стояло здание суда – «простое строгое строение из кирпича, с шестнадцатью прекрасными ионическими колоннами, запятнанными многими поколениями жевателей табака. Дом был окружен старыми вязами, и под ними, на исцарапанных изрезанных деревянных скамьях и креслах, отцы города... в черных галстуках шнурочком или в выцветших, вычищенных серых куртках, при бронзовых медалях, давно утерявших всякое значение, – дремали или строгали палочки, не притворяясь, что их ждет работа, а более молодые их сограждане, еще не столь почтенные, чтобы откровенно дремать на людях, играли в карты, жевали табак и беседовали». Вблизи здания суда – каменный постамент, на котором солдат Конфедерации, затенив рукой глаза, стоял в вечной напряженной бдительности. Совсем как в романе «Шум и ярость», где при въезде на главную площадь городка «изпод мраморной руки незрячими очами вглядывался в облака и ветер солдат Конфедерации».

Некоторые образы «Солдатской награды» предвосхищают героев и ситуации более поздних книг. Дональд Мэгон, офицер, чье лицо искажено чудовищным шрамом через весь лоб, так что смотреть страшно, потерял после ранения память. «Тот, кто был ранен, исчез, – говорит о нем миссис Пауэрс, – сейчас это другой человек, взрослый ребенок». В образе Дональда уже различимы черты Бенджи Компсона, хотя здесь он дан не изнутри, а со стороны, глазами окружающих.

Картина негров и мулов, монотонно влачащих фургоны, предвосхищает сагу о мулах, развернутую в позднейших романах – от «Сарториса» до трилогии о Сноупсах. «Негры, мулы... Негры, сонно качаясь, важно сидели на козлах, а в фургоне восседали на стульях другие негры: языческий катафалк под вечерним солнцем. Неподвижные фигуры словно вырезаны в Египте десять тысяч лет назад. Медленно, как время, оседает на них пыль, поднятая движением колес; головы мулов медленно качаются на шеях, гибких, как резиновые шланги, оборачиваются. Но мулы спят на ходу: “Увидит, что сплю, – убьет... Да кровь-то во мне ослиная: он спит – и я сплю. Он проснулся – и я просыпаюсь”... День сонно клонился к вечеру. Негры и мулы...» Здесь на наших глазах возникает та «сага про мула и его роль в жизни Юга», к созданию которой писатель

призывал в «Сарторис» некоего «Гомера хлопковых полей». Сам он начал ее в традициях романтической символики, напоминающей картины из романов Мелвилла с их яркой образностью («языческий катафалк под вечерним солнцем»).

Даже форма полифонических внутренних монологов уже намечается в «Солдатской награде». Такова сцена посещения миссис Берни умирающего Дональда. Мы как бы слышим затаенные голоса отца Дональда, вопреки желанию осознающего, что его сын – живой мертвец, миссис Берни, сын которой, Дьюи, убит на войне, и, наконец, миссис Пауэрс, вновь и вновь переживающей те три дня и три ночи, что провела она с Диком, прежде чем он ушел на фронт и погиб. Голоса эти сливаются и звучат как музыкальная партия трио: «Да, это был Дональд. Он мертвый».

Реплики о смерти и об умерших перемежаются страшными в своей монотонности словами ослепшего Дональда Мэгона, который слышит лишь тишину. Обращаясь к Джо Гиллигену, читающему ему вслух, потому что так он лучше засыпает, Дональд в состоянии только произносить: «Выполните, Джо».

Дональд Мэгон, как и молодой Баярд в романе «Сарторис», – о ком Фолкнер написал рассказ с многозначительным названием «Все они мертвы, эти старые пилоты», – люди «потерянного поколения», которое запечатлено в романах и рассказах Хемингуэя, Дос Пассоса, Фицджеральда.

Пародийное начало, присущее молодому Хемингуэю и молодому Фолкнеру, в конце концов поссорило их с Шервудом Андерсоном, которому они многим обязаны в своем раннем творчестве. В мае 1926 г. вышла повесть Хемингуэя «Вешние воды», пародирующая стиль одного из наиболее слабых романов Андерсона «Темный смех» (1925), а также стилистические изыски Гертруды Стайн в ее книге «Создание американцев» (1925). В декабре 1926 г. в Новом Орлеане небольшим тиражом была издана книжечка рисунков художника Уильяма Спратлинга «Шервуд Андерсон и другие знаменитые креолы», в предисловии к которой Фолкнер пародировал стиль Андерсона.

Много лет спустя в воспоминаниях об Андерсоне Фолкнер рассказывал, что никто из них, ни Хемингуэй, ни он сам, не стремились высмеять Андерсона. «Мы просто постарались сделать так, чтобы стиль его стал выглядеть нелепым и смешным; а в то время, уже после выхода “Темного смеха”, когда он уже дошел до предела и ему фактически следовало бы бросить писать, ему не оставалось ничего другого, как защищать свой стиль, любой ценой, потому

что в то время и он тоже должен был уже признать, хотя бы в душе, что больше ему ничего не остается делать» (44).

Бурные 1930-е годы наложили несомненный отпечаток на мировоззрение и творчество Фолкнера. Общественно-политические позиции Хемингуэя и Фолкнера в эти годы особенно близки. Хемингуэй выступает с речью на Втором конгрессе американских писателей (1937), где прозвучали его знаменитые слова о том, что фашизм – это ложь и потому обречен на литературное бесплодие. Он пишет испанские очерки и репортажи, создает антифашистский роман «По ком звонит колокол». Широко известно участие Хемингуэя в боях Интернациональной бригады имени Линкольна против фашизма в Испании.

Фолкнер всю жизнь гордился тем, что он первый в американской литературе создал разоблачительный образ фашистского штурмовика Перси Гримма – за год до того, как Гитлер пришел к власти. В 1938 г. Фолкнер выступает с открытым письмом против фашизма в поддержку испанских республиканцев. Не случайно в оккупированной Франции чтение книг Хемингуэя и Фолкнера стало фактором духовного сопротивления.

Критики не раз проводили аналогии между романами «Дикие пальмы» Фолкнера и «Прощай, оружие!» Хемингуэя, хотя имеется не меньше оснований для сопоставления этой книги Хемингуэя с «Солдатской наградой».

Внешнее сходство сюжетных ходов в «Прощай, оружие!» и в «Диких пальмах» не представляется решающим или сколь-либо существенным для определения взаимовлияний двух писателей. Скорее даже можно говорить о пародировании в «Диких пальмах» стилистической манеры Хемингуэя. Именно об этом свидетельствует придуманное Фолкнером словечко Hemingwaves (в третьей главе), передающее те волны хмельных разговоров, которые нахлынули вдруг на героев романа.

Гораздо плодотворнее сопоставить настроения людей «потерянного поколения», которые мы встречаем в книгах как Фолкнера, так и Хемингуэя, отразивших реальные думы и чувства тех, кто перенес на своих плечах Первую мировую войну. Творчество Хемингуэя и Фолкнера обнаруживает художественную близость писателей, созвучность их произведений, справедливо отмечаемую критикой.

Однако прежде мы обратимся к отношениям, возникшим между двумя писателями, что само по себе уже достаточно характерно.

Судьбы писателей не раз скрещивались, хотя и не приводили к личным контактам. Летом 1936 г. профессор Гарри Бернс провел несколько дней в гостях у Хемингуэя в Ки-Уэсте, и Хемингуэй очень высоко отзывался при нем о Фолкнере. Как рассказывал Бернс, по дороге из Флориды в Новый Орлеан, куда он отправился вместе с писателем и его женой, Хемингуэй, когда они проезжали через штат Миссисипи, не раз поднимал руки, восклицая: «Это страна Фолкнера!» Очевидно, не случайно и Фолкнер написал в 1945 г. киносценарий по роману Хемингуэя «Иметь и не иметь».

Из всех современных американских писателей Хемингуэй отдавал предпочтение Фолкнеру, а в одном из разговоров с Сартром вскоре после окончания Второй мировой войны утверждал, что Фолкнер пишет лучше, чем он сам. В письме к Малколму Каули 17 октября 1945 г. Хемингуэй говорил, что «у Фолкнера больше таланта, чем у кого-либо из современных писателей», и выражал надежду, что Фолкнер ему напишет. При этом Хемингуэй полагал, что сложность стиля Фолкнера вызвана тем, что он «продолжает писать, даже когда устает и, по-видимому, ничего не выбрасывает из написанного»<sup>2</sup>. Это весьма характерная оценка мастером короткой фразы-диалога совершенно иной стилистической манеры.

Каули не замедлил сообщить Фолкнеру о письме Хемингуэя и дал его адрес, но Фолкнер не спешил. Каждый из них ждал, кто сделает первый шаг...

Весной 1946 г., когда М. Каули готовил к печати том избранных произведений Фолкнера и вел с ним постоянную переписку, у него как у редактора-составителя возникла идея попросить Хемингуэя написать предисловие к книге, хотя Хемингуэй работал в то время над собственным романом. Издатели поддержали это предложение, сулившее большие коммерческие выгоды. Поинтересовались мнением Фолкнера. Он не ответил. 19 марта отправили новый запрос. Через три дня пришел ответ, как всегда, решительный и бескомпромиссный: «Я против того, чтобы просить Хемингуэя написать предисловие к моей книге. Такая просьба была бы дурным вкусом. Все равно что просить скаковую лошадь в середине скачек давать отзыв радиокомментатору о другой лошади, участвующей в том же заезде. Предисловия должны писать критики, а не писатели... Ибо это взаимное почесывание пяток низводит романистов и поэтов до уровня изнеженных и безмозглых кастраторов в духовных конюшнях Вандербилта, готовых

<sup>2</sup> Cowley M. The Faulkner-Cowley File. P. 29.

бросаться со всех ног выполнять малейшую прихоть хозяина»<sup>3</sup>. Чувство соперничества и в то же время независимости художника, ощущаемое в этом письме, всегда владело Фолкнером в его отношении к таланту Хемингуэя.

Весной 1947 г. взаимоотношения двух писателей, так и не приведшие к личному знакомству, достигли наибольшей напряженности. В апреле Фолкнер провел несколько бесед со студентами университета штата Миссисипи, в ходе которых было упомянуто имя Хемингуэя.

Отчет о встречах Фолкнера со студентами Миссисипского университета тогда же появился в местной газете. О Хемингуэе приводились довольно скептические слова Фолкнера: «Он не наделен храбростью, никогда не спускался на тонкий лед и никогда не употреблял слова, которые заставили бы читателя обратиться к словарю, чтобы проверить правильность их употребления» (130).

11 мая 1947 г. газета «Нью-Йорк геральд трибюн» перепечатала высказывание Фолкнера. Статья попала на глаза Хемингуэю, жившему тогда на Кубе, и он был глубоко задет словами Фолкнера о нем. Тотчас же сел писать сердитое письмо, перечисляя, в каких сражениях он участвовал. Письмо получилось длинное, он бросил его и написал своему другу бригадному генералу Ч.Т. Лэнхему с просьбой рассказать Фолкнеру, что ему известно об участии Хемингуэя в военных действиях. Месяц спустя генерал отправил заказное письмо Фолкнеру, где сообщалось, что Хемингуэй в качестве военного корреспондента был в его 22-м пехотном полку, начиная с высадки во Франции до зимы 1944 г., проявив при этом исключительный героизм. Перечисление заслуг Хемингуэя за это время заняло три страницы письма генерала, которое заканчивалось выражением надежды, что все изложенное изменит мнение мистера Фолкнера относительно того, что Хемингуэй «не наделен храбростью».

Фолкнер немедленно ответил генералу и послал копию своего письма Хемингуэю. В сопроводительной записке последнему Фолкнер писал: «Сожалею об этой дурацкой истории. Я заработал 250 долларов за выступление в университете и говорил не для печати, иначе непременно бы просмотрел текст перед его публикацией. Я всегда полагал, что слова человека являются причиной всех его несчастий, и думал, что уже зарекся выступать публично» (476–477).

---

<sup>3</sup> Faulkner W. Selected Letters. P. 229–230.

Однако Фолкнер не взял обратно свои слова и закончил короткую записку следующим образом: «Надеюсь, Вам на все это в высшей мере наплевать. Но если это имеет хоть какое-то значение, прошу принять терзания совести от искренне Вашего Фолкнера» (477). В письме же к генералу объяснялось, что он имел в виду не Хемингуэя-человека, участие которого в обеих мировых войнах и в войне в Испании ему хорошо известно, а лишь его мастерство писателя; что он считает его предпоследним в списке тех, кто понес великие поражения и неудачи, поскольку «он решил не подвергать себя опасности, как это делали другие, и боялся написать плохо, многословно или скучно» (427).

Несколько забегая вперед, отметим, что в своих беседах в Виргинском университете десять лет спустя первым в ряду лучших Фолкнер назвал Томаса Вулфа. Поколение, к которому относятся Вулф, Колдуэлл, Хемингуэй, Дос Пассос и сам Фолкнер, потерпело поражение, и потому он оценивает писателей в зависимости от «великолепия поражения». Здесь Фолкнер развивает одну из капитальнейших своих идей о стремлении к недостижимому, которое одно только способно породить настоящее произведение искусства. По его словам, Вулф пытался уместить всю историю человеческого сердца на булавочной головке: успеть рассказать все, пока жив, в одном абзаце, как будто у него было предчувствие ранней смерти. И он потерпел поражение. «Он потерпел наибольшее поражение, потому что прилагал неимоверные усилия, предпринимал самые рискованные попытки, делал самые смелые ходы. Я ставлю Хемингуэя ниже не по художественным достоинствам его произведений, а просто потому что Хемингуэй выучился своему приему, методу, который он и использует и которого он придерживается, не беспокоясь о каких-либо экспериментах. Я не говорю о качестве его сочинений. Просто речь идет о попытке достичь несбыточной мечты, свершить больше, чем человеческая плоть и кровь могут свершить или в состоянии достичь»<sup>4</sup>.

Нечто весьма близкое высказывал в своих письмах Достоевский во время работы над «Бесами». Выражая опасение, что многое из задуманного им слишком грандиозно, он писал А.Н. Майкову: «Безо всякого сомнения, я напишу плохо; будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе. И потому испорчу, это наверно. Тема слишком сильна» (XXIX-1, 145).

---

<sup>4</sup> Faulkner in the University. P. 206–207.

Когда Фолкнер развивал свою идею о «блестящих поражениях» как критерии величия художника, он, возможно, вспомнил слова одного из самых любимых своих писателей – Германа Мелвилла: «Лучше пережить поражение, идя по пути оригинальности, чем преуспеть, следя стезей подражания. Тот, кто ни разу не изведал поражения, не может быть велик. Поражение – настоящее испытание величия. И когда говорят, что постоянный успех – свидетельство, что человек знает меру своих сил<sup>5</sup>, остается добавить, что в таком случае он знает, как они невелики».

Фолкнер не сослался на эти широко известные строки из статьи Мелвилла о Готорне, чтобы, очевидно, не обидеть своего современника, но все же имел мужество еще раз повторить свою мысль о тех литераторах, которые «знают меру своих сил» и потому избегают великих падений. Как и Мелвилл, Фолкнер не возлагал надежд на подобных писателей, о чём прямо и заявил, какое бы глубокое личное уважение при этом ни питал он к Хемингуэю как к человеку.

В 1949 г. имена Хемингуэя и Фолкнера столкнулись на заседаниях жюри комитета по Нобелевским премиям. В списке для голосования значились Хемингуэй, Стейнбек, Камю, Мориак, Пастернак, Шолохов, Фолкнер, Лагерквист. После длительных затруднений в голосовании, которое должно было быть единогласным, кандидатура Фолкнера набрала 15 голосов членов Шведской академии из общего числа восемнадцати. Когда же трое несогласных в конце концов согласились уступить и присоединиться к мнению своих коллег, было уже слишком поздно, и премия в области литературы в 1949 г. не была присуждена никому. Однако победа Фолкнера в будущем году стала таким образом бесспорной.

Когда на следующий год известие о присуждении Фолкнеру Нобелевской премии достигло родного штата, писатель был на ежегодной осенней охоте в дельте Миссисипи. Обычно он никогда не говорил на охоте о своих книгах и писательском труде, даже не брал с собой книг или журналов. Но тут кто-то привез в охотничий лагерь газету с этим известием. Фолкнер мыл посуду и не оторвался от дела, пока последняя тарелка не стала чистой. Его спокойной невозмутимости и выдержанке можно было лишь позавидовать, говорил Джон Каллен, один из друзей писателя, рассказавший об

---

<sup>5</sup> Эстетика американского романтизма: [сб. ст.] / [составл., вступ. ст. и comment. А.Н. Николюкина]. М.: Искусство, 1977. С. 388.

этом эпизоде в книге своих воспоминаний<sup>6</sup>. И хотя Джозеф Блотнер в своей монументальной двухтомной биографии писателя дает иную версию, характер Фолкнера и его реакция на сенсационную шумиху, поднятую вокруг него после присуждения премии, переданы в этих воспоминаниях правдиво. Узнав о присуждении ему Нобелевской премии, Фолкнер выразил сожаление, что этой наградой были обойдены два великих американца – Теодор Драйзер и Шервуд Андерсон.

В черновом наброске речи, которую Фолкнер собирался произнести при получении Нобелевской премии по литературе, он хотел, рассуждая о судьбе человека, о его обреченности на поражение, упомянуть Хемингуэя, Дос Пассоса и «последний удар колокола», знаменующий смерть человека. В окончательном тексте он отказался от полемики с Хемингуэем, и это место стало выглядеть так: «Легко говорить о том, что Человек бессмертен просто потому, что он все выдержит: когда отзовинит и угаснет последний перезвон колокола судьбы с одинокой скалы, бесцельно повисшей в красном зареве на краю тьмы, – даже тогда останется еще один звук: слабый, но неистребимый голос Человека. Я не признаю этого» (30). И далее в полемике с теми, кто не верил в человека, в его способности преодолеть все препятствия, Фолкнер произносит свои самые главные слова: «Я верю, что человек не просто выстоит, он восторжествует» (30).

Фолкнер никогда не позволял неуважительно отзываться при нем о Хемингуэе. Однажды молодой Трумен Капоте рассказывал в его присутствии о новом романе Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев». Многие считали, что Хемингуэй создал пародию на свой стиль и художественные приемы своих прежних книг. Капоте не находил ничего стоящего в прочитанных им главах романа. «Молодой человек, – резко перебил его Фолкнер, – я не читал книги и, хотя это, возможно, не лучшее произведение Хемингуэя, я уверен, что оно имеет свои достоинства»<sup>7</sup>.

В связи с нападками критики на роман Хемингуэя Фолкнер направил в журнал «Тайм» письмо, где высказался еще более определенно: «Человек, написавший отдельные рассказы из сборника “Мужчины без женщин”, “И восходит солнце”, африканские рассказы и часть, большую часть, всего остального, не нуждается в

<sup>6</sup> Cullen J.B. Old Times in the Faulkner Country. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961. P. 132.

<sup>7</sup> Blotner J. Faulkner. T. 2. P. 1308.

защите» (28). И хотя позднее, во время беседы со студентами Виргинского университета 13 мая 1957 г., Фолкнер признал, что Хемингуэй сам считает «За рекой, в тени деревьев» неудачей, он вновь повторил, что такой писатель, как Хемингуэй, создавший несколько превосходных книг, может позволить себе написать плохой роман.

В августе 1952 г. появился отзыв Фолкнера на повесть «Старик и море»: «Может быть, время покажет, что это лучшее из всего написанного нами – его и моими современниками» (41). Краткость и категоричность положительной оценки не оставляла сомнений: то был один из шедевров, которым Фолкнер мог по-хорошему завидовать. Более того, казалось, что мысль, тема, ее исполнение – все принадлежит ему, Фолкнеру. Сила хемингуэевского мастерства покорила его.

Неудивительно, что автору «Старика и моря» особенно нравился фолкнеровский «Медведь», появившийся десятилетием раньше. В этих повестях писатели, пожалуй, ближе всего подошли друг к другу не только в изображении природы и человека, охоты, мужества и стойкости, но и эстетически в том понимании сущности человека, которое свойственно подлинным гуманистам ХХ в.

Обе повести, Фолкнера и Хемингуэя, начинаются с главного в художественной концепции человека, как они ее понимали: способности выстоять. «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». Таков и старик Сантьяго в повести Хемингуэя, с его глазами, похожими на море, «веселыми глазами человека, который не сдается». Это как бы еще больше постаревший Мануэль Гарсиа, герой написанного на четверть века ранее рассказа Хемингуэя «Непобежденный». Как видно, проблема непобедимости человека волновала писателя всю жизнь.

В творчестве Фолкнера понятие «выстоять» (*to endure*) складывается уже в первых романах цикла Йокнапатофы – «Сарторис», «Шум и ярость». Именно идея внутренней силы и мужества отдельного человека, будь то один из благородных Сарторисов или негритянка Дилси, характеризует эстетическую специфику зрелого творчества писателя, проявившуюся в романах и рассказах йокнапатофского цикла.

Вместе с тем понятие «выстоять» у обоих писателей влечет за собой мысль о «смирении». «Он был слишком простодушен, чтобы задумываться, когда пришло к нему смирение, – говорится о

старике Сантьяго. – Но он знал, что смирение пришло, не принеся с собой ни позора, ни утраты человеческого достоинства». Десятилетний Айк Маккаслин, герой фолкнеровской повести «Медведь», впервые попав в охотничий лагерь, в лесную глушь, стремится выслужить у леса сан и звание охотника, «если достанет на то смирения и стойкости». И он учится смирению, тому гордому смирению человека, о котором Федор Глинка сказал:

Если хочешь жить легко  
И быть к небу близко,  
Держи сердце высоко,  
А голову низко...

Описание последней охоты на медведя по имени Старый Бен предваряется раздумьем мальчика о своем месте во всем происходящем. «Начало конца, а чему конца – он не знал, но знал, что печали не будет. Будет смирение и гордость, что и он удостоен роли, пусть даже только роли зрителя».

И в старости Айк Маккаслин думает о смирении и гордости, понимая под этим не только охоту, но и всю жизнь, лес как воплощение истинной жизни. Потому-то он не захотел владеть принадлежащей ему по праву наследства частью леса, ибо «лес одному кому-нибудь принадлежать не может», говорит он в эпилоге к книге «Большие леса».

В непереведенной вначале на русский язык четвертой главе повести «Медведь» говорится, что «мальчик хотел познать смирение и гордость, стать опытным лесовиком, достойным леса, и настолько преуспел в охотничьем деле, что опасался, будет ли он достоин леса, если так и не научится смирению и стойкости, пока однажды старик, не сумевший бы даже определить эти понятия, отвел его чуть не за руку туда, где старый медведь и песик-сморчок продемонстрировали перед ним это и еще нечто» – мужество, как пояснил позднее сам писатель.

Фолкнера и Хемингуэя сближает та особая символика природы и человека, которая заставляет нас вспомнить лучшие страницы Мелвилла и Купера. Современным «Моби Диком» называла критика и фолкнеровского «Медведя», и хемингуэевского «Старика». Огромный медведь с собственным, личным, как у человека, именем, в своем символическом величии схож с Моби Диком. Даже искалеченная капканом ступня косматого исполина, о которой постоянно напоминается читателю, ассоциируется со страшной белой ногой капитана Ахава. Слова же о том, что лесная чаща

стала для Айка Маккаслина «его университетом», а издавна обитающий в ней одинокий старый медведь – «его *alma mater*», – слова эти перефразируют известное признание мельвилловского Измаила, завершающее 24-ю главу романа, который Фолкнер перечитывал каждые пять лет: «Китобойное судно было моим Йельским коледжем и моим Гарвардским университетом».

Наступление цивилизации на дикую природу, гибель лесов и животных меняет лик не только земли, но и людей, ибо иной становится сама основа их существования. Такова главная тема книг Фолкнера «Сойди, Моисей» и «Большие леса». И в обе он включил свою повесть «Медведь», где воспел уходящее в прошлое единение человека с природой, ибо охотник и лес – друзья, а цивилизация и природа – враги. В эпилоге к «Большим лесам» писатель выступает с такой же страстью, как за столетие до него великие американские романтики, возвысившие свой голос в защиту естественного начала против ложной цивилизации и ее мнимых ценностей: «И вот мощные дороги, хлопковые поля и лесопилки заставили большие леса отступить к югу, к дельте реки и к холмам. Когда старый Айзек Маккаслин был мальчишкой, он бил и медведя, и оленя, и диких индеек на расстоянии менее дня фургонной езды; даже когда молодежь стала звать его “дядя Айк”, а расстояние увеличилось с двадцати миль до пятидесяти, на автомобиле по разбитым дорогам можно было доехать туда за несколько часов. Теперь дороги покрыты бетоном: сто миль вместо пятидесяти, затем двести вместо ста, по мере того как лесная глухомань отступала на юг до самых холмов».

Образы Сэма Фазерса и Айка Маккаслина, а также картины лесной глухомани, обреченной на гибель людьми, непрестанно обрамывающими ее с краев плугами и топорами, страшасищимися ее, потому что она глушь, дичь, – все это воскрешает в памяти романы Купера о Кожаном Чулке. Но в отличие от куперовского первопроходца американских лесов и степей, Маккаслин и не пытается уже «застопорить то, что зовется у нас прогрессом». Он понимает, что лес обречен, видит, как с каждым годом отступает он под натиском топора, пилы, узкоколейки, чью работу довершают динамит и плуг. Фолкнер, как и Хемингуэй, любил дикую природу, но, в отличие от последнего, скорбел о ее утрате.

Старик Маккаслин в эпилоге «Больших лесов» уже и не хочет отстоять лес от неминуемой гибели, потому что «оба срока – мой и леса – вместе истекут, но не в забвение канут и небытие, а возобновятся в ином измерении...». Старик погружается в сон.

Но ему сняться не львы на африканском берегу, а неустанный и вечный гон, и «дикий, полный сил, бессмертный зверь вновь и вновь будет падать под немые выстрелы и фениксом вставать».

И долгой будет охота, как тот бессмертный миг, когда Айк убил своего первого оленя. Трижды рассказывает писатель эту историю в книге «Сайди, Моисей», навеки запечатлев в искусстве то непреходящее, что восхищало Фолкнера в «Оде греческой вазе» Китса:

Не знает увяданья дева,  
Не осыпается листва с ветвей!<sup>8</sup>

Описание убийства Айком первого оленя открывает собой рассказ-главу «Старики». Маккаслин проживет за семьдесят, но никогда не изгладится из его памяти тот ноябрьский рассвет и тот нетленный миг – рогач, выстрел, руки, которыми Сэм Фазерс пометил ему лицо горячей кровью оленя, и он из ребенка стал охотником, мужчиной. Когда Айк посещает могилу Сэма Фазерса, он вновь вспоминает то утро. Наконец эта символическая сцена причащения вновь возникает в памяти старого Маккаслина в главе «Осень в дельте», откуда она перешла почти без изменений в эпилог «Больших лесов». Сэм окунул руки в горячую кровь и «навсегда пометил мне лицо, а я старался не дрожать, стоял смиренно и гордясь, хотя двенадцатилетнему и не выразить было того: “Я взял у тебя жизнь. Теперь я должен вести себя достойно – отныне ни одним поступком не должен я посрамить твоей кончины”».

В рассказе «Гон спозаранку», завершающем книгу «Большие леса», в которой развивается основная тема романа «Сайди, Моисей», возникает образ другого двенадцатилетнего мальчика – безымянного героя повести, усыновленного мистером Эрнестом. Это как бы возродившийся Айк, и теперь уже не Сэм Фазерс, а Маккаслин выступает в роли старого учителя жизни. Таков он в эпилоге. Но быть лишь охотником в наше время уже недостаточно. «Это раньше от человека только и требовалось – одиннадцать с половиной месяцев фермы и полмесяца охоты. А теперь нет. Теперь мало участвовать в фермерском и охотничьем деле. Надо участвовать в деле всего человечества», – говорит мистер Эрнест. Эту причастность человека к делам всего человечества писатель противополагает уходящей в прошлое лесной глупи. Печаль Маккаслина о

<sup>8</sup> Поэзия английского романтизма / составл. А. Николюкина. М.: Худож. лит., 1975. С. 592. Именно эти две строки цитируются в четвертой главе повести.

старых временах и Большом лесе – лишь момент в историческом развитии общества, как представлял это Фолкнер.

И в то же время «наука», которую Сэм Фазерс преподал Айку, а мистер Эрнест – своему воспитаннику, сходна в одном – в любви ко всему, что «живет и стремительно движется и вмиг падает, подкошенное средь всей своей красоты и быстроты». Когда мальчик в исступлении обвиняет мистера Эрнеста, что он нарочно упустил рогача, нарочно разрядил ружье, тот спокойно и мудро, как Сэм Фазерс, разъясняет: «Что тебе лучше: голова его кровавая и шкура в кухне на полу, а полтуши уехало в грузовичке в Йокнапатофу, или как теперь – весь он в сборе, с головой и шкурой, в тростниках вон там лежит и дожидается следующего ноября, когда опять его погоним?»

Говоря о смысле символики в своем творчестве, Фолкнер, как и Хемингуэй, прежде всего отмечает отсутствие нарочитой аллегоричности или сознательного стремления к символическим образам, хотя и не отрицает возможности символической интерпретации. Объясняя, как создавался «Медведь», он рассказывает: «Это тот случай, когда привычный жалкий мир не удовлетворяет художника и он создает свой собственный, в котором собака Лев отважнее, а медведь громаднее, чем они были на самом деле» (281).

Вспоминая ту реальную собаку («чудовищно огромного зверя»), с которой его отец охотился на медведей и оленей, когда сам Фолкнер был в возрасте юного героя повести, писатель заключает, что Лев не только мог совершить описанное, но, возможно, и совершил – просто ему, Фолкнеру, не довелось узнать об этом. То есть, хочет сказать писатель, в его символике нет ничего необычного, «чрезмерного». Так, Лев при первом явлении на страницах повести не лежит, не стоит, а находится в движении, в воздухе, несется навстречу и с ужасающей силой ударяется в дверь тяжелым телом. Старый медведь рыщет по лесу не простым смертным зверем, а «неодолимым, неукротимым анахронизмом из былых и мертвых времен, символом, густоком, апофеозом старой дикой жизни».

Символика «Медведя» столь же глубока и всеобъемлюща, как и символика «Старика и моря». Медведь представляет собой не зло, говорил Фолкнер во время бесед в Японии, а «уходящее прошлое», еще выполненное сил, еще держащееся своего старого образа жизни. И потому, что оно было сильно и жило по своему моральному кодексу, оно заслуживало уважения. Мальчик так и относился к нему. Этот медведь научил его не тому, как охотиться на медведей, он научил его познанию мира и человека. Мужество, жалость, ответственность – вот что узнал он от него.

Огромный старый медведь становится для Айка воплощением лесной глуши, наследства, которое он принял, еще в глаза не видев его, как нечто неизбежное, с чем волей-неволей предстоит встретиться: «Выходит, придется мне его увидеть, — думал он без трепета и без надежды тоже. — Придется взглянуть на него». Говоря о художественном замысле своей повести, Фолкнер пояснял: «“Дикая природа” для меня — это прошлое, откуда выпестовался человек. 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 бежающей природы через инстинкт — это ощущается и в юношеских грехах, и вочных кошмарах» (163). Может быть, человек и стремится убить Медведя, чтобы отделаться от кошмара прошлого.

Убийство рыбы в повести Хемингуэя тоже не самоцель для старого Сантьяго. Как в молодые годы, когда он состязался в силе с могучим негром из Сиенфуэгоса, самым сильным человеком в порту, и доказал себе, что, если очень захочет, то победит любого противника, так и теперь, в старости, он должен был прежде всего проверить себя. В минуту душевной слабости стариk обращается к рыбе: «Послушай, рыб!.. Ведь тебе все равно умирать. Зачем же тебе надо, чтобы и я тоже умер?.. Надолго меня не хватит», — подумал он.

И здесь Сантьяго вдруг ощущает прилив сил, как будто услышал поучение фолкнеровского Сэма Фазерса: «Бойся. Без этого нельзя. Но не трусь». «Нет, хватит, — возразил он (Сантьяго) себе. — Тебя, стариk, хватит навеки».

В этом главная мысль повести. В самый трагический момент, когда стариk сознает, что ему не справиться с акулами, он произносит слова, в которых как бы выражен итог всей жизни и в то же время смысл всего творчества писателя: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения... Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Размышления Сантьяго перекликаются со словами, сказанными Фолкнером за два года до этого в речи при получении Нобелевской премии.

Оба писателя выразили свое художественно-эстетическое кредо, и оно оказалось сходным. Факт, сначала поражающий, а затем заставляющий задуматься об удивительной близости столь разных художников.

Сказанное Фолкнером о «Медведе» становится приложимо к повести «Старик и море», как будто он хотел сопоставить эти круп-

нейшие произведения современного реализма. «Для меня охота – символ стремления к цели. Большая часть человеческой жизни состоит из стремления к какой-то цели. В том смысле, что единственная альтернатива жизни – неподвижность, а значит, смерть. Охота – символ преследования, которое составляет естественное состояние человека, пока человек жив... Главный герой мог быть кто угодно, не обязательно медведь. Я просто рассказал историю естественную, нормальную для человеческого существования, знакомыми и интересными мне самому средствами, без малейшего намерения вывести символы» (352–353). Получилась история о мальчике, познающем мир, чтобы стать в нем человеком, то есть обладать справедливостью и жалостью, состраданием и силой.

У старика Сантьяго, в отличие от юного героя повести «Медведь», жизнь позади, как и те львята, выходящие на берег, что снятся ему по ночам. Но и ему, «пока его хватит», предстоит вновь и вновь доказывать свою причастность поиску, свою способность справиться с рыбой. И хотя он терпит поражение от акул, победить старика нельзя. Как и в молодости, он знал, что если очень захочет, то одолеет противника. Даже если тот его уничтожит.

В романе «По ком звонит колокол» Хемингуэй пришел к трагическому оптимизму. В словах Сантьяго: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить» – слышится отзвук испанских событий в «Колоколе».

Так понимал роман Хемингуэя об Испании и Фолкнер, когда высказал свое мнение о нем. Мы находим здесь не только оценку романа, но и сокровенные размышления Фолкнера о творчестве – своем и хемингуэевском. «Я сказал бы, что Хемингуэй постоянно писал, как и всякий художник, одну и ту же историю. Его привлекала определенная сторона человеческого существования, представлявшаяся ему наиболее важной и трагической, и вот он стал писать о том, что казалось ему особенно волнующим и трагическим, и, подобно всем писателям, остался неудовлетворен сделанным. Эта книга была порождена событиями в Испании того времени. Но писал он даже не столько об испанской гражданской войне, а об условиях человеческого существования, которые потрясли его в этой войне своей трагичностью»<sup>9</sup>.

Герой Хемингуэя готов «драться, пока не умрет», победой же будет лишь поражение. «Победитель не получает ничего» – таков этический кодекс стойкости и мужества, присущий героям

---

<sup>9</sup> Faulkner in the University. P. 182–183.

Хемунгуэя. И писатель последовательно проводит его через все творчество вплоть до романа «Колокол» и повести «Старик и море». Когда акула оторвала и унесла с собой не меньше четверти рыбы, Сантьяго обращается к своей добыче со словами: «Мне жалко, рыба, что так нехорошо получилось... И для тебя, и для меня». Охотник и пойманная им рыба едины. Он разговаривает с ней, как с самим собой: «Полрыбы! – позвал он ее. – Бывшая рыба! Мне жалко, что я ушел так далеко в море. Я погубил нас обоих. Но мы с тобой уничтожили много акул и покалечили еще больше».

Когда акулы растерзали всю рыбу, старик понимает, что теперь он «побежден окончательно и непоправимо». И он перестает о чем-либо думать и что-либо чувствовать. Теперь ему было все равно, лишь бы поскорее добраться домой и лечь в постель... «А как легко становится, когда ты побежден!» Чтобы начать все сначала, снова бороться и снова потерпеть поражение, надо осознать свое поражение. «Кто же тебя победил, старик? – спросил он себя... – Никто, – ответил он. – Просто я слишком далеко ушел в море».

Герои Фолкнера, которые близки ему своей человечностью, будь то Лина Гроув, Дилси или юные герои рассказов и романов, никогда не обречены на поражение. Писатель глубоко верит, что они в состоянии выстоять, даже если терпят временное поражение. «Вера в конечное торжество человека, – говорил Фолкнер в Японии, – не требует постоянных доказательств, все новых и новых подтверждений. Она сродни вере в Бога, Будду или любое другое воплощение божества. Единственное, что способно поколебать веру в неодолимость человека, – это сила, которая вызовет у него сомнение в этой вере. На протяжении всей своей жизни, как мне кажется, я едва ли сталкивался с обстоятельствами, заставившими меня усомниться в том, что человек выстоит. Конечно, я знаю и примеры поражения человека, но то были временные поражения» (151).

Фолкнер поэтизирует лесную глухомань, Хемингуэй зачастую выступает поэтом моря. Описания моря в различное время дня и ночи у него разнообразны и красочны, напоминая богатство романтической палитры Германа Мелвилла. Трудно было даже ожидать от автора «сухопутных» романов такого глубокого и непосредственного изображения морской стихии, как в повести о старике и море. Единство человека и моря проявляется по-разному. Рыбаки помоложе говорят о нем как о сопернике, а порой даже как о враге. Старик же постоянно думает о море как о женщинах, которая дарит великие милости или отказывает в них, а если и позволяет себе недобрые поступки, то такова уж ее природа.

Лес Фолкнера, как и море Хемингуэя, одушевлен и живет своей, скрытой от непосвященных жизнью. Убийство Старого Бена означало и конец Большого леса. Подобно Сантьяго, временами впадающему в бред, когда его мысли проплывают как огромные рыбы, приехавший проститься с лесом Айк предается грезам над могилами своих друзей.

Старая тема человека и природы звучит и в русской литературе XX в. Многоликий мир повести Виктора Астафьева «Царь-рыба» непохож и вместе с тем художнически близок пестрому миру романов о Йокнапатоффе. И дело, конечно, не в том, что енисейский браконьер подчас напоминает йокнапатофского бутлегера, а схватка с Царь-рыбой под стать погоне за фолкнеровским Старым Беном или хемингуэевской Рыбой. В этих книгах проявляется получившее широкое распространение в современной литературе мифотворческое начало.

Характерен сказовый стиль повествования Астафьева: «Царь-рыба попадается раз в жизни, да и то не всякому якову... Дедушко говоривал: лучше отпустить ее, незаметно так, нечаянно будто отпустить, перекреститься и жить дальше, снова думать об ней, искать ее»<sup>10</sup>. Не только в величине рыбы, пойманной Игнатьичем, но и в формах ее тела было «что-то редкостное, первобытное», – не рыба, а оборотень. Разговор Игнатьича с Рыбой и то, как он оказался, подобно Ахаву, связанным вместе с ней, – за всеми этими внешними аналогиями с Мелвиллом, Хемингуэем проглядывается то, что отличает от них Астафьева. Это гуманизм, присущий русской литературе в ее всемирной отзывчивости на чужую боль и страдание, и глубокое чувство нравственной справедливости: «Из-за нее, из-за этакой гады забылся в человеке человек!» Такую оценку поединка с Рыбой не смог бы дать ни рассказчик «Моби Дика», ни старый Сантьяго.

Столкновение человека с природой звучит у Виктора Астафьева по-русски своеобразно и в то же время как продолжение и развитие этой темы в мировой литературе XX в. Но если у Фолкнера лес безмолвно отступает перед «натиском цивилизации», то у Астафьева мы видим иное. «Нам только кажется, что мы преобразовали все, и тайгу тоже. Нет, мы лишь ранили ее, повредили, истоптали, исцарапали, ожгли огнем. Но страху, смятенности своей не смогли ей передать, не привили и враждебности, как ни старались.

---

<sup>10</sup> Астафьев В. Мальчик в белой рубахе: повести. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 349.

Тайга все так же величественна, торжественна, невозмутима. Мы внушаем себе, будто управляем природой и, что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удается до тех пор, пока не останешься с тайгою с глазу на глаз, пока не побудешь в ней и не поврачуюешься ею, тогда только воинмешь ее могуществу, почувствуешь ее космическую пространственность и величие»<sup>11</sup>.

Возмужание фолкнеровского Айка Маккаслина и астафьевского Акима при всем различии характеров и укладов национальной жизни несет в себе то народное, выстраданное гуманистическое начало, которое отличает настоящего человека у большого писателя. Астафьев сказал об этой неизбывной человечности с подкупающей прямотой: «Все мы, русские люди, до старости остаемся в чем-то ребятишками, вечно ждем подарков, сказочек, чего-то необыкновенного, согревающего, даже прожигающего душу, покрытую окалиной грубости, но в сердце незащищенную, которая и в изношенном, истерзанном старом теле часто ухитряется сохраняться в птенцовом пухе»<sup>12</sup>.

Время рассудит, какое место в духовной истории русского народа отведено Астафьеву и его книгам. Но уже сегодня можно сказать, что в системе гуманистических ценностей, созданных литературой XX в., его книги заняли достойное место.

\* \* \*

Когда летом 1952 г. повесть Хемингуэя «Старик и море» готовилась к печати, журналист Харви Брайт попросил Фолкнера написать о ней отзыв. В ответном письме от 20 июня 1952 г. Фолкнер вспоминает слова, будто бы сказанные Хемингуэем: писатели должны держаться вместе, подобно врачам, адвокатам и волкам. И затем в длинном, по-фолкнеровски закрученном периоде развивается мысль о том, что в высказанном замечании больше ума, чем справедливости. Писатели в сообществе – это волки, а порознь – лишь собаки. При этом подразумевалось, что Хемингуэй – это волк, который не нуждается в стае.

Столь сомнительная похвала сопровождалась заверением, что Фолкнер никогда и не сомневался в художественной честности Хемингуэя. «Не нужна ему защита и от другого писателя... Он легко получит ее от человека, который независимо от того, как он оценива-

---

<sup>11</sup> Астафьев В. Мальчик в белой рубахе: повести. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 268.

<sup>12</sup> Астафьев В. Мальчик в белой рубахе. С. 264.

ет сделанное, по крайней мере не сомневается в своей искренности, от человека, который понимает, что никто не смог бы дать более быструю и верную оценку, чем тот человек, что написал “Мужчины без женщин”, “И восходит солнце”, “Прощай, оружие!”, “По ком звонит колокол”, лучшие африканские вещи» (433).

Слова из письма Х. Брайту «независимо от того, как он оценивает сделанное» вновь возвращают нас к неназванному здесь роману «За рекой, в тени деревьев», о котором, по свидетельству современников, Фолкнер как-то сказал: «Хемингуэй здесь перестался. Ему бы быть фермером, как я, и писать в свободное время»<sup>13</sup>.

Письмо Фолкнера показалось Брайту интересным, он хотел включить его в свой очерк о Хемингуэе и показал тому. Хемингуэем овладела ярость. Читая и перечитывая запутанные фразы Фолкнера, Хемингуэй сделал вывод, что тот назвал его собакой, и счел это предательством, ибо писатели не должны наговаривать друг на друга. Зная свои силы и слабости, они не должны выбалтывать профессиональные секреты. К тому же у Хемингуэя была еще одна претензия к Фолкнеру. Когда тот получил Нобелевскую премию, Хемингуэй отправил ему «самую лучшую телеграмму», на какую только был способен, и не получил ответа. Раньше он всегда говорил европейцам, что Фолкнер – крупнейший писатель. «Когда меня спрашивали о моих произведениях, я переводил разговор на него»<sup>14</sup>. Теперь же Хемингуэй считал, что премия погубила Фолкнера как писателя: «Какой сукин сын сможет написать что-либо стоящее, получив Нобелевскую премию?»<sup>15</sup> Хемингуэй попросил Брайта не использовать письма Фолкнера, с презрением отвергнув оценки своих книг творцом «Округа Аноматопози», как он называл вымышленную страну Фолкнера (очевидно, каламбур со словом «ономатопея», звукоподражание).

Присуждение Хемингуэю Нобелевской премии в конце 1954 г. вновь обратило на него внимание Фолкнера. Еще в июне 1954 г. он публично высказался за присуждение Хемингуэю Нобелевской премии. Особенно большое впечатление произвел на него роман «По ком звонит колокол». В первом действии романа-пьесы «Реквием по монахине» он упомянул хемингуэевскую Марию как женщину, ставшую выше насилия. Учитывая, что обращение к

<sup>13</sup> Blotner J. Faulkner. T. 2. P. 1428.

<sup>14</sup> Hemingway E. Selected Letters. 1917–1961 / ed. by C. Baker. – N.Y.: Scribner's Sons, 1981. P. 769.

<sup>15</sup> Blotner J. Faulkner. T. 2. P. 1586.

книгам других писателей в творчестве Фолкнера крайне редко, особенно в зрелые годы, факт этот весьма примечателен.

Тем не менее в начале 1955 г. в одном из интервью Фолкнер вернулся к своей прежней мысли о «блестящем поражении» как мериле достоинства писателя. Но и здесь Хемингуэю отводится последнее место, ибо он «всегда остается в границах хорошо ему известного. Делает он это превосходно, но никогда не стремится к невозможному» (140). Наиболее охотно развивал Фолкнер эту тему в беседах в Японии: «Я думаю, Хемингуэй довольно рано открыл для себя, на что способен, и после не выходил за эти рамки. Он никогда не пытался отступить с освоенной им территории, чтобы не испытать поражения. Из возможного для себя он все делал превосходно, первоклассно, но для меня это не успех, а провал... Поражение для меня выше. Стремиться к тому, чего нельзя достигнуть – так, что даже невозможно надеяться на успех, – стремиться, и потерпеть поражение, и вновь стремиться. Вот в чем для меня успех» (143). Таким образом, отзыв Фолкнера о творчестве Хемингуэя – не случайно оброненное замечание, а продуманная эстетическая позиция, связанная с собственной творческой системой. Вслед за Германом Мелвиллом (роман «Марди», 1849) Фолкнер мог бы повторить: «О боги, если суждено мне погибнуть, пусть потерплю я блистательное крушение».

Зная ограниченность своих возможностей, говорил Фолкнер, Хемингуэй «разработал художественную манеру, от которой никогда не отступал, чем застраховал себя от просчетов» (168). Хемингуэй, считал Фолкнер, настолько уверен в своем стиле, столь хорошо владеет им, что точно знает, чего именно хочет достичь при его посредстве. Таковы диалоги «Фиесты» – упругие, звонкие и всегда немножко показные.

В речи при получении Нобелевской премии Хемингуэй вольно или невольно, в результате ли известных ему высказываний Фолкнера, или иным путем, пришел к сходной мысли о стремлении художника к недосягаемому и неизбежных поражениях на этом пути: «Для настоящего писателя каждая книга должна быть началом, новой попыткой достигнуть чего-то недостижимого. Он должен всегда стремиться к тому, чего никто еще не совершил или что другие до него стремились совершить, но не сумели»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Писатели США о литературе: [сб. в 2 т.] / [составл. А. Николюкин]. М.: Прогресс, 1982. Т. 2. С. 93.

Надо думать, мы и сегодня не обладаем всеми документами, относящимися к взаимоотношениям и высказываниям Хемингуэя и Фолкнера друг о друге.

Некоторые новые находки были сделаны нами в музейной библиотеке Хемингуэя в Сан-Франциско-де-Паула на Кубе. В книгах личной библиотеки писателя, переданной вдовой Хемингуэя в дар кубинскому народу, нам удалось обнаружить пометки писателя, относящиеся к творчеству Фолкнера. Хемингуэй внимательно читал подаренное ему исследование Джозефа Уоррена Бича «Американская проза. 1920–1940», изданное в Нью-Йорке в 1941 г., и отметил в нем место, которое, очевидно, и имел в виду, когда высказал позднее суждение о том, что Фолкнер «пишет слишком длинно» и стремится вместить в произведение все оттенки своих мыслей и чувств. «Фолкнер неутомим, используя в своем повествовании все возможные ходы и повороты сюжета и психологических коллизий. Его привычка выжимать из темы все до последней капли приводит писателя к фразам такой длины и сложности, каких еще не бывало в литературе английского языка, за исключением разве “Поминок по Финнегану”. “Авессалом, Авессалом!” почти весь состоит из фраз, каждая из которых занимает страницу»<sup>17</sup>.

В другой книге из библиотеки Хемингуэя на Кубе мы находим сравнение Фолкнера и Хемингуэя, также привлекшее внимание владельца «Финки Вихии», усадьбы, превращенной ныне в национальный музей. «Одним поворотом винта герои Хемингуэя превращаются в персонажей Фолкнера, — пишет литературовед Эдвин Бергем в книге “Роман и мировая дилемма”. — Для этого надо только лишить их утонченности и того кодекса поведения, который лишь прикрывает их недовольство, не будучи достаточно действенным, чтобы совсем уничтожить это недовольство. Стоит только меньше уделить внимания внешней характеристике и больше внутренней смятенности, и перед вами предстанут рассказы Фолкнера об американцах, никогда не мечтавших о поездке в Париж, а если и отправлявшихся туда, то слишком поздно. Если очарование Хемингуэя заключено в удивительной легкости, с какой он умеет запечатлеть поверхностную суету, то значимость Фолкнера в том, что мы готовы пожертвовать легкостью стиля из-за того, что она не может соответствовать сложности содержания»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Beach J.W. American Fiction. 1920–1940. N.Y.: Macmillan, 1941. P. 157.

<sup>18</sup> Burgum E.B. The Novel and the World’s Dilemma. N.Y.: Oxford University Press, 1947. P. 205.

Взаимоотношения Фолкнера и Хемингуэя усугублялись тем, что Хемингуэй понимал, что Фолкнер – самый даровитый писатель его поколения, но считал, что он пишет слишком много, разбивая свои произведения разного рода «уловками» и «риторикой». Фолкнер же полагал, что многие книги Хемингуэя написаны с ложных моральных позиций, весьма изощренным, но по существу однообразным языком.

Насколько различны были эстетические вкусы Хемингуэя и Фолкнера можно судить уже по тому, что Хемингуэй неоднократно говорил о фолкнеровском «Пилоне», одном из наиболее слабых и «нефолкнеровских» по стилю романов, как о самой пригодной для чтения книге из всего созданного писателем.

Хемингуэй прославлял личное мужество и стойкость, как бы предлагая каждому взять ружье и идти в лес на охоту. Герой Фолкнера предпочитает, подобно Айку Маккаслину, отправиться в лес безоружным не для того, чтобы убить, а чтобы встретиться со зверем лицом к лицу. Хемингуэй волновал реальный конфликт человека с действительностью, Фолкнер анализирует чувство моральной ответственности человека и его способность выстоять. Писатели, каждый по-своему, выразили две стороны современного мира.

Несогласия столь своеобычных людей и художников, как Хемингуэй и Фолкнер, были неизбежны. Они расходились в жизни и творчестве почти во всем: Хемингуэй любил быть в центре общественного внимания, в то время как Фолкнер избегал репортёров и не терпел всякого рода журнальных публикаций о своей жизни; вместо простого лаконичного стиля Хемингуэя, напоминающего отточенное стаккато, – обширные и медлительные периоды прозы у Фолкнера, в которых, казалось, он пытался воплотить всю вселенную, все чувства и мысли, порожденные рассказом. Скорее приходится удивляться тому, что всю свою жизнь они высказывали глубокое восхищение друг другом, хотя для Хемингуэя идеалами были Бальзак и Толстой, а Фолкнер призывал «стать лучше Шекспира». Сопоставление творчества обоих писателей позволяет глубже понять художественную неповторимость каждого из них.

Хемингуэй провел большую часть жизни вне Америки, он как-то без нее обходится даже в своих романах и рассказах. Фолкнер не смог бы и года прожить без своей Йокнапатофы, без своей Америки. Его повесть «Медведь», одно из любимых произведений советских читателей, впечатляет изначальным видением мира. Восприятие жизни людьми, живущими в том краю, превращается

в некое мифотворчество, когда судьбы народа неразрывно связываются со страной, с ее природой и историей.

Хемингуэй и Фолкнер предлагают читателю два способа изображения действительности. Первый, выбранный Хемингуэем, наиболее верный и безошибочный – описание того, что, как и почему происходит на том клочке земли, где развертываются события романа. Другой способ, связанный с гораздо большим писательским риском остаться непонятым, – забросить читателя на эту «почтовую марку земли», не дав ему наперед никаких пояснений по поводу происходящего вокруг, и посмотреть, сумеет ли он сам выкарабкаться из создавшейся ситуации, разобраться в происходящем так же, как ему ежедневно приходится разбираться в реальной жизни. Правда, существенная разница состоит в том, что в жизни человек обладает если не всеми, то хотя бы некоторыми существенными предпосылками для ориентации, а в романах Фолкнера он обычно лишен этих предварительных знаний.

Читатель поставлен перед дилеммой: либо бросить чтение романа, либо, приложив известные усилия, дочитать его до конца и только после этого получить возможность не понять – нет, это еще впереди! – а начать читать с пониманием фолкнеровский роман. Единственной наградой за этот труд читателю предлагается ощущение того, что он прикоснулся к самым сокровенным пружинам жизненного механизма все на той же «почтовой марке земли», – ощущение, которое он едва ли вынесет от прочтения романа, написанного в традиционной манере. Так считал Фолкнер. Для Хемингуэя подобная писательская установка была неприемлема.

Вместе с тем Фолкнера и Хемингуэя сближает реалистическая и гуманистическая концепция мира, противостоящая темному хаосу жизни, который пытались выразить и утвердить в сознании человека писатели-модернисты. Здесь проходит принципиальная граница между реализмом и различными модернистскими течениями. Здесь находится водораздел художественных методов современности.

## КОНЦЕПЦИЯ ГУМАНИЗМА

Единственная школа, к которой я принадлежу и хочу принадлежать, – это школа гуманизма.

Y. Фолкнер

Призывая следовать традиции гуманизма, Фолкнер осуждал молодых писателей наших дней за то, что они отвернулись от проблем человеческого сердца, находящегося в конфликте с самим собой, – а только этот конфликт может породить настоящую литературу, ибо ничто иное в литературе не стоит «душевных мук и пота». Это программное высказывание в речи при получении Нобелевской премии не только освещает творческий путь писателя, но и бросает свет на истоки гуманистической традиции, продолжателем которой выступил Фолкнер.

Одним из воплощений этой традиции стало для Фолкнера творчество Достоевского. Единственное, что по-настоящему волновало русского писателя, ради чего он жил и писал, – это человек, униженный и оскорбленный, но всегда остающийся человеком, его горячее сердце в борении с самим собой.

В легенде о Великом инквизиторе (в «Братьях Карамазовых») Достоевский ставит коренные проблемы взаимоотношения людей, зла и добра. «Да ты и права не имеешь ничего прибавить к тому, что уже сказано тобой прежде» (XIV, 228), – говорит Великий инквизитор Христу, утверждая догматизм учения о добре и зле, неизменность того искаженного смысла, который придали ему новые властелины жизни.

Аналогом главы о Великом инквизиторе стал роман Фолкнера «Притча», в нем он попытался высказать до конца самое сокровенное. Своебразие позиции Фолкнера выявляется при сравнении этого романа с «Братьями Карамазовыми» и романом М. Булгакова

«Мастер и Маргарита», где проблема добра и зла, конфликт долга и совести представлены в повествовании Мастера о Понтии Пилате.

Когда Воланд слышит, чему посвящен роман Мастера, то даже не пытается скрыть своего удивления: «О чём, о чём? О ком? – заговорил Воланд, перестав смеяться. – Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?» Писать в наше время о Понтии Пилате, давшем санкцию на казнь нищего проповедника Иешуа (Христа),казалось несвоевременным не одному Воланду. Подобные же мнения высказывались и о романе Фолкнера «Причта».

Но вечной остается тема гуманизма, какие бы формы и парадфразы она не использовала. Как и непреложен тот факт, что понимание гуманизма различно у различных художников. Гуманизм Достоевского проникнут сомнениями в самой своей сущности. В известном письме к Н.Д. Фонвизиной Достоевский утверждал: «Я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (XXVIII-1, 176). Эти раздумья не покидали Достоевского всю жизнь, их встречаем мы и в «Дневнике писателя», и в его романах.

Мучительные раздумья Достоевского о человеке и его судьбе дали повод некоторым литературоведам сделать поспешный вывод о причастности писателя к философии экзистенциализма. Пытались даже объявить его предтечей экзистенциализма. Однако на самом деле Достоевский одним из первых выступил с критикой того, что позднее стали именовать экзистенциализмом. Об этом говорят его записные тетради 1880–1881 гг.

Великий инквизитор Достоевского, лицо «фантастическое», долго и тщетно пытается доказать Христу неуместность его нового явления в этом мире, куда он пришел «нам мешать». Великий инквизитор обещает осудить его и сжечь на костре, как злого из еретиков, исходя опять-таки из счастья и спокойствия людей, ибо, как говорит он, «спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла». Молча слушает его новоявленный Христос, проникновенно глядя на Великого инквизитора «крутыми глазами своими», затем молча приближается к старику и тихо целует его в бескровные девяностолетние уста. Что-то шевельнулось в душе Великого инквизитора, и он отпускает пленника. Таков гуманизм Достоевского, еще исполненный веры в справедливость, милосердие и правду, гуманизм князя Мышкина, детски наивный в своей трагичности.

Гуманизм Булгакова в «Мастере и Маргарите» – это уже выражение нравственной дилеммы XX в. «Добрый человеком» называет Иешуа римского прокуратора Пилата и подвергается наказанию. Добро перестало быть мерой человека. Добро само по себе, как истина и справедливость, неприемлемы в мире зла. Более того, добро становится «причиной» зла или оно должно таиться.

Всепрощение ведет Мастера к состоянию всеблагого успокоения («Он не заслужил света, он заслужил покой»). И эта идея весьма характерна как переход от трагедии добра и зла у Достоевского к гуманизму нравственного выбора у Булгакова с его утверждением, что самый тяжелый порок – нравственная трусость.

Фолкнер считал, что Человек неспособен к покою, иначе он не живет, а прозябает, превращаясь в овощ, как говорят американцы. Ибо покой – это всего лишь воспоминание о прошлом, очищенное от мелочных неприятностей, когда в памяти остается одно только хорошее. «Умиротворенность всегда существует не в настоящем, а в прошлом» (287–288).

Гуманизм американского писателя – это трагедия распятой правды и справедливости. Если Великий инквизитор отпустил Христа, то главнокомандующий в фолкнеровской «Притче» не прогнул сердцем, и его сына, нового Христа, явившегося во время Первой мировой войны, чтобы положить конец кровопролитию, казнят. В этом отличие не столько гуманизма Фолкнера от гуманизма Достоевского, сколько суповой жестокости XX в. с его милитаризмом, отчуждением и обесчеловечиванием власти от конфликта Великого инквизитора и Христа, разрешенного Достоевским так «по-домашнему»: «Ступай и не приходи более, – говорит Великий инквизитор, – не приходи вовсе... никогда, никогда!»

Антимилитаристская проблематика «Притчи» выражена уже в самом замысле книги. В начале января 1944 г. был окончен первый вариант романа (называвшегося «Кто?»), который впоследствии подвергся существенной переработке. Делясь с издателем замыслом «Притчи», Фолкнер в письме от 15 января 1944 г. сообщает: «Содержание книги (притча) заключено в том, что в разгар войны вновь появляется Христос (олицетворяющий стремление людей навсегда покончить с войной) и снова его распинают. И теперь, в нынешней войне, мы опять повторяем то же. Если Христос явится еще раз, мы снова распнем его и, может быть, уже в последний раз... Мы совершили это в 1918 году, теперь в 1944 году это *не должно* повториться, не повторится снова. Можем ли мы допустить,

чтобы это повторилось? Теперь, во время новой войны, когда нам предоставляется третья, последняя возможность спасти его»<sup>1</sup>.

Фолкнер рассматривал религиозное обрамление «Притчи» как некий традиционный литературный маскарад. Разумеется, его интересовала не проповедь и не религиозная сторона дела, а изображение человеческих характеров. «Я просто-напросто использовал старую историю, которая близка и понятна всем людям нашей западной культуры, чтобы рассказать о том, что я хотел»<sup>2</sup>.

Роман о Страстной неделе (главы носят название дней этой недели от понедельника до воскресенья) лишен какого-либо налета религиозности. «Христианская религия не причинила мне вреда, и, надеюсь, я не принес вреда ей» (332), – с присущим ему юмором говорил писатель вскоре после издания «Притчи». Хотя в основу книги положена история о Христе, прямые упоминания Бога или Христа крайне редки. Что же касается служителей церкви, то они изображены столь безжалостно, что англо-американская религиозно-церковная критика, естественно, обратившая на роман свое внимание, сочла его даже «богохульным», несмотря на то что автор далек от антирелигиозного скептицизма.

Сатирическая линия «Притчи» проступает уже в изображении военного священника, кончающего самоубийством. Если Великий инквизитор терпит у Достоевского моральное поражение в поединке с Христом, то священник, пришедший причастить капрала перед казнью и закалывающийся штыком после разговора с ним, знаменует собой крах официального христианства, которое не в силах помочь людям.

В отличие от христианского предания, в «Притче» отсутствует Воскресение Христа. Вместо этого в заключительной главе, носящей название «Завтра», происходят «неслыханные перемены», та переоценка ценностей, которая сопутствует концу всякой эпохи. Тело расстрелянного капрала Стефана оказывается теми останками Неизвестного солдата, которые торжественно переносят в Париж. Отвергнутый властью и людьми при жизни, он становится наци-

---

<sup>1</sup> Faulkner W. Selected Letters. P. 180. Эта идея владела Фолкнером еще в 1938 г., когда он работал над романом «Дикие пальмы», герой которого Гарри Уилбурн говорит: «Если бы Иисус вернулся сегодня, мы незамедлительно распяли бы его ради нашей собственной безопасности, чтобы сохранить и оправдать ту цивилизацию, которую создаем уже два тысячелетия».

<sup>2</sup> Faulkner W. Lion in the Garden. P. 99–100.

нальным героем после смерти. Такова трагикомедия истории и человеческого общества.

«Причта» изображает «невиданные мятежи» не только в прямом смысле – в мае 1918 г. французский полк на фронте отказался идти в атаку, а немцы не предприняли контратаки, в результате чего наступает временное перемирие. Роман Фолкнера направлен против военной и социальной иерархии, которая подчиняет себе человека и заставляет его служить господствующим классам вне зависимости от его воли и желания. И здесь невольно вспоминается сила социального протеста позднего Толстого, автора романа «Воскресение». «Причта» стала своего рода «Не могу молчать» Фолкнера, она завершает долгий поиск писателем правды и человечности.

Какую же правду жизни хотел поведать нам писатель и в чем художественный смысл этой книги? Написанная в зрелые годы «Причта» развивает идеи фолкнеровского гуманизма, знакомые нам по его предшествующим романам и речи при получении Нобелевской премии. Мифом, пронизанным идеями гуманизма, называл свой роман «Иосиф и его братья» Томас Манн, которого Фолкнер считал одним из великих писателей современности. Определение это не в меньшей степени подходит и к фолкнеровской «Причте». Моральная обеспокоенность, отличающая оба произведения, делает их «продуктом нашего времени, эпохи исторических потрясений, причудливых поворотов личной жизни и страданий, поставивших перед нами вопрос о человеке, проблему гуманизма во всей ее широте и возложивших на нашу совесть столь тяжкое бремя, какого, наверно, не знал ни одно из прежних поколений»<sup>3</sup>.

Современное звучание «Причты» заключено в тех больших проблемах нравственности и справедливости, которые поднимает этот философский роман. В отличие от проповеди безмерной доброты всех людей булгаковским Иешуа, утверждающим, что лишь жестокость порождает жестокость («С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств», – говорит он о страшном кентурионе Крысобое), старый негр в романе Фолкнера смотрит на жизнь более трезво: «Зло присуще человеку, зло, грех и трусость, так же как и раскаяние и смелость... Человек способен на все это, или он вообще ни к чему не пригоден». Однако этически фолкнеровский человек отнюдь не сводим к злу и насилию, творимому им.

---

<sup>3</sup> Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. С. 176.

Море зла, социального, нравственного и личного, окружает героев Достоевского, и «добрый человек» может быть у него только «идиотом». У Брехта «добрый человек» – всего лишь маска зла, добро и зло слиты воедино. «Добрый человек» Булгакова вообще не может сопрягаться с окружающим миром, как существо иного измерения. «Добрый человек» в параболическом романе Фолкнера пытается покончить с войной, и действительно, он «в пять минут разделался с войной, которую даже немцы, лучшие в Европе полководцы, не могли сдвинуть с мертвой точки в течение четырех лет». Герой Фолкнера способен вступить в открытое противоборство со злом, но не в силах уничтожить зло в современном мире. Этот «вечный бой» – не обреченность или безнадежность, а нечто совсем иное.

Сцена братания в окопах Первой мировой войны, одна из наиболее художественно выразительных не только в романе Фолкнера, но и во всей литературе о войне, передает рождение нового в человеческой душе: «Люди вылезали из своих нор и укрытий, щурясь от яркого света, потрясенные, с выражением какого-то удивления и сомнения на лицах, окрашенных пробуждающейся несбыточной надеждой». Поднявшись из грязи окопов, в которых они долгих четыре года жили подобно животным, солдаты вновь ощутили себя людьми, вернулись к свету и воздуху «из глубин преисподней, где были навечно обречены пребывать в безликой серости и кромешном аду».

И впервые, даже не успев осознать того, солдат говорит «мы» вместо «я», ощущив себя частью большого целого, охваченного единым порывом к свету и новой жизни. Следующая за тем трагическая развязка (артиллерийский огонь с обеих сторон уничтожил бросившихся брататься английских и немецких солдат) становится таким же распятием правды, как и казнь вновь явившегося Христа – капрала Стефана.

Конфронтация двух начал с наибольшей глубиной выражена в нравственном поединке главнокомандующего и арестованного капрала, пытавшегося положить конец войне. «Мы представляем собой два проявления жизни... вынуждены противоборствовать, чтобы испытать два несовместных условия, – говорит главнокомандующий капралу. – И одно из них должно погибнуть: я – защитник существующей земной жизни... или ты – защитник беспочвенных и непостижимых надежд человека, его безграничных возможностей и страсти к нереальному».

Образ главнокомандующего неоднозначен, внешность его обманчива. Небольшого роста, мягкий, вежливый, почти что сладкоречивый, обращающийся к подчиненным со словами «сын мой», он в то же время непреклонен в достижении цели. Один из близко знавших его людей сказал о нем: «Если бы я был злодеем, то боялся и ненавидел его. Если бы был святым, то скорбел, а если мудрым, то впал бы в отчаяние...» Главнокомандующий воплощает в себе взаимоисключающие начала Бога и сатаны.

Подобно трем искушениям Христа в легенде о Великом инквизиторе, которые становятся средоточием «всей дальнейшей истории человечества», главнокомандующий подвергает капрала трем великим искушениям, предлагая ему свободу, власть над миром и, наконец, жизнь. Если евангельский Христос отказывается от искушений, исходя из сознания собственного достоинства («не искушай Господа Бога твоего»), то капрал на каждое предложение главнокомандующего отвечает одним и тем же – в тюрьме остались его десять друзей-последователей, и он не может предать их.

Это уже не самоцельная религиозная идея о необходимости во что бы то ни стало устоять от соблазна и искушения, а чувство товарищеской солидарности, верности идеи и делу, в справедливости и «всемирности» которого убежден немногословный капрал. Только раз пытается он объяснить старому генералу, предлагающему освободить этих десятерых, что из того получится: «Через десять минут их станет сотня, через десять часов уже не десять сотен, а десять тысяч, а через десять дней...» Здесь уже не стоическое долготерпение мученика-одиночки, а вера в силы и возможности народной массы, того, что солдат выразил в неожиданном для него самого понятии «мы». И хотя Фолкнер не показывает, как совершенно невежественное сознание солдат превращается под влиянием войны в революционно-действенное (что мы видим, например, в романах Анри Барбюса), развитие этих идей в «Притче» несомненно.

В одной из статей, написанных в начале 1925 г., которая посвящена литературе о войне, Фолкнер особо выделил книгу Барбюса «Огонь» (1916). «Анри Барбюс взволнует каждого, кто лежал в дождь и слякоть на размокшем откосе, когда, казалось, весь воздух пропитан влагой настолько, что даже орудийный огонь противника не в силах пробить эту водную пелену»<sup>4</sup>. Вспомним в

<sup>4</sup> A Faulkner Miscellany / ed. by J.B. Meriwether. Jackson: University Press of Mississippi, 1974. P. 99.

связи с этим описание прифронтовых окопов в одной из первых глав «Огня»: «Везде илистые отмели и лужи; словно непомерная, серая, кое-где затонувшая холстина колышется на море. Дождь перестал, но все мокро, влажно, вымыто, вымокло, затоплено, и даже белесый свет как будто течет<sup>5</sup>; и далее – картины окопной жизни, отголоски которых слышатся в романе Фолкнера.

«Притча» не только не пацифистская книга, о чем говорил писатель в своем предисловии (опубликованном впервые в 1974 г.), но прямое выступление против пацифизма, который неприемлем для Фолкнера, как и сама война, ибо «пацифизм бессилен, он не способен противостоять силам, вызывающим войну. Собственно говоря, если в моей книге есть идея, мораль, – продолжал писатель, – то состоит она в том, чтобы показать средствами поэтической аналогии, аллегории бессилене пацифизма; положить конец войне человек может, либо отыскав, изобретя нечто более сильное, чем война, воинственные устремления и жажды власти любой цепной, либо прибегнув к огню ради уничтожения огня; человечество может в конце концов сплотиться и вооружиться орудиями войны, чтобы покончить с войной» (52).

Эти слова из предисловия, не включенного издателями в книгу, вышедшую в самый разгар холодной войны, во многом раскрывают смысл романа и поступков его зачастую безымянных героев. Наиболее привлекательный из них – английский батальонный связной. Антимилитаристское начало проявляется в его речах со страстной силой.

«Лишь дураки считают войну неизбежной необходимостью; слишком дорого она нам обходится, – говорит он. – Война – это только критический эпизод, лихорадка, посредством которой организм освобождается от болезни. Поэтому цель войны в том, чтобы покончить с войной. Мы слышим об этом шесть тысяч лет. Но потребовалось шесть тысяч лет, чтобы научиться, как это делается, поскольку мы все время находились под воздействием иллюзий, будто для того, чтобы прекратить войну, необходимо собрать больше полков и батальонов, чем у врага, и бросить их сражаться с противником до тех пор, пока одна из сторон не окажется разбитой; тогда и другая сторона может прекратить войну. Что это не так, мы убедились вчера утром, когда один французский полк, отказавшийся идти в атаку, заставил всех остановиться».

---

<sup>5</sup> Барбюс А. Огонь. Ясность. Правдивые повести. М.: Худож. лит., 1967. С. 34.

Батальонный связной, выступающий в романе вестником новой морали и новой человечности, – единственный из героев, обладающий истинным бессмертием. Он остается верен своей идеи до конца и в заключительной сцене романа, весь израненный, совершает последний акт гражданского мужества. Через несколько лет после войны во время торжественных похорон главнокомандующего из толпы выдвинулся «не человек, а живой шрам на костылях, с одной рукой и одной ногой, половина лица которого представляла собой сплошной ожог, заменивший ему глаз и ухо». На груди у него три медали, одну из которых – французскую военную медаль – он срывает с себя единственной рукой и швыряет ее на катафалк, выкрикивая проклятия милитаризму и шовинизму с их лозунгами:

«Моя страна всегда права», «Пусть Англия останется навеки...»

«– Кто это? – спросили из толпы, когда полицейские оттащили в сторону окровавленное тело избитого героя войны.

– Какой-то англичанин, – сказал один из французских полицейских. – Он надоел нам со временем войны – то оскорбляет нашу страну, то бесчестит свою.

– Может быть, на этот раз он умрет, – сказал другой».

Герои хороши только мертвыми; тогда они не причиняют беспокойств подобно Христу, – таков жизненный итог бессмертного и безымянного связного.

В «Притче» впервые у Фолкнера народ выступает как сила, от которой зависит решение больших вопросов, судеб войны и мира. Характерно эпическое начало романа, передающее движение народных масс, «одного безмолвного огромного братства». Это уже не группа фермеров-бедняков, которые, сидя на корточках возле лавки Билла Уорнера во Французовой Балке, обмениваются последними местными новостями. Иная мера исторического и нравственного отсчета вступает в действие в «Притче», романе столь противоречивом и сложном, что критика одновременно называла его и «эпохальной вехой в истории американской литературы», и самым слабым из романов Фолкнера, слабее него разве что только «Пилон».

Фресковая монументальность «Притчи» достигается исторической и философской широтой повествования, которой до тех пор не было в книгах Фолкнера. И хотя при этом его реализм несет определенные утраты, связанные с усилением абстрактно-риторического начала за счет живой полнокровности образов, в творческой манере художника впервые после того, как он обратился к циклу

Йокнапатофы, наблюдается новая тенденция – эпически-философская. Помимо основных персонажей в романе выступает новый для писателя коллективный герой – солдатские и гражданские массы, взволнованные событиями военного времени.

Голос народа звучит в романе всякий раз, когда речь заходит о том, как покончить с войной. Старый солдат в разговоре с батальонным связным говорит: «Нам надо было единодушно сказать: “Довольно всего этого!”, – сказать всем вместе, не только сержантам и капралам, а именно всем нам вместе – немцам, колониальным солдатам, французам и всем другим чужеземцам в здешней грязи: “Довольно! Пусть больше не будет убитых, раненых и пропавших без вести”».

Антимилитаристская направленность высказываний подобного рода сочетается с элементами сатиры на военное командование как союзников, так и немцев. Весьма красноречива, хотя и насквозь условна сцена сговора немецкого генерала с союзными генералами, решающими за спиной солдат, как вновь бросить в сражение замолкнувший было огромный фронт противостоящих армий. При встрече генералов происходит малопристойная перебранка чванливых военачальников. Кодекс чести немецкого генерала обрисован весьма саркастически: приказав своему пилоту приземлиться на неприятельской территории, чтобы встретиться с командованием противника, он тотчас же после посадки застрелил его, потому что пилот был бы вынужден сдать свой самолет врагу, чего истинный немец допустить не должен. Это сюжетная условность, доходящая до фантастического гротеска, но в основе своей отражающая сущность немецкого милитаризма.

Не менее фантастично, хотя и не столь однозначно, подан в романе образ главнокомандующего союзными армиями. Он выступает одновременно и как Понтий Пилат, стремящийся спасти Христа-капрала от смерти, и как искуситель-сатана, пытающийся толкнуть капрала на предательство. В этом плане фантастический реализм Фолкнера близок художественной манере Булгакова, создавшего образ прокуратора Понтия Пилата – воплощение двуличия.

«Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» называется глава романа Булгакова, рисующая лицемерие Пилата, изрекающего противоположное тому, что он хочет видеть осуществленным в действительности. Приказывая начальнику тайной службы принять все меры к охране Иуды, он говорит: «Я получил сегодня сведения о том, что его зарежут этой ночью».

Даже догадливый начальник тайной полиции Афраний не сразу понимает, чего на самом деле хочет Пилат, и говорит о трудновыполнимости подобного замысла – выследить человека, зарезать, да еще узнать, сколько он получил за предательство, чтобы вернуть деньги Каифе. И все это за одну ночь.

«– И тем не менее его зарежут сегодня, – упрямо повторил Пилат, – у меня предчувствие, говорю я вам! Не было случая, чтобы оно меня обмануло...

– Слушаю, – покорно отозвался Афраний, поднялся, выпрямился и вдруг спросил суроно: – Так зарежут, игемон?

– Да, – ответил Пилат, – и вся надежда только на вашу изумляющую всех исполнительность».

Вслед за тем Афраний отправляется исполнять приказ Пилата, и не успел наступить рассвет, как он сообщил своему хозяину об исполнении в такой форме: «Прошу отдать меня под суд, прокуратор. Вы оказались правы. Я не сумел уберечь Иуду из Кириакфа, его зарезали. Прошу суд и отставку».

Условность, согласно которой делается обратное тому, что говорится, имеет важное значение для всей линии Понтия Пилата в романе Булгакова и несет в себе определенную философскую и аллегорическую нагрузку, связывающую историю о Пилате с основным реально-фантастическим содержанием романа. Большой смысл заложен уже в том, что Пилат дан не как самодовлеющее выражение зла или попущение злу, а как частичка в том страшном механизме подавления «еретиков», который действует в Древнем Риме. Поэтому он и не может отпустить Иешуа, хотя испытывает к нему внутреннее расположение.

«– А ты бы меня отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить.

Лицо Пилата исказилось судорогой, он обратил к Иешуа воспаленные, в красных жилках белки глаз и сказал:

– Ты полагаешь, несчастный, что римский прокуратор отпустит человека, говорившего то, что говорил ты? О, боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твое место?»

В «Притче» вставная новелла об украденной трехногой лошади вносит в бездушную и лицемерную атмосферу жестокой власти, царящей в этом романе о войне и мире, чувство юмора и гуманности, веры в доброе начало. Это своего рода притча в притче, подобно роману в романе Булгакова она дает иной угол зрения на людей, вовлеченных в основное действие книги.

Быть человеком, как и быть писателем, для Фолкнера значит научиться верить в человека, в то, что он восторжествует. Означают ли слова «человек восторжествует», что восторжествует справедливость в мире, спрашивали Фолкнера в Японии, и ответ прозвучал как утверждение гуманизма, высокого фолкнеровского гуманизма, направленного против модернистского неверия в человека – игрушку в руках судьбы, вся жизнь которого пуста и бессмысленна: «Я думаю, что восторжествует не справедливость, а человек в своем бессмертном стремлении сделать жизнь лучше и готовый в решительный момент пожертвовать собственной жизнью ради торжества справедливости. В этом постоянный смысл его деятельности. Поступая как человек, он никогда не оскудеет, если верит в справедливость, в правду, в свободу. И он должен бороться за это. Такова цена мира. Всегда должен быть неусыпным, никогда не терять бдительности, быть готовым к самопожертвованию»<sup>6</sup>. Такова центральная идея романа «Притча».

Главный герой романа – это та правда жизни и истории, эпическое начало, которое всю жизнь вновь и вновь стремился выразить писатель и каждый раз оставался неудовлетворенным. В «Притче» он пытался «показать человека, людей в конфликте со своим сердцем, обязанностями, убеждениями и суровую, непреходящую, бесчувственную землю, где суждено им страдать и надеяться» (52).

Тема распятой правды проходит через все творчество писателя, ее встречаем мы в романах «Свет в августе» и «Реквием по монахине», в рассказах и повестях, о ней говорит Фолкнер в своих выступлениях и интервью. «Рано или поздно, конечно, человеку приходится делать выбор между добром и злом» (241), – сказал он в известном интервью Джин Стайн. Этот нравственный выбор определяет положение человека в сегодняшнем мире, меру его человечности или подлости. Человек не только свободен в своем выборе, но и ответствен за него, «ужасно ответствен» за сделанный выбор. «Моя вера в человека безгранична, несмотря на всю его ограниченность, все его недостатки. Человек преодолеет все ужасы, связанные с опасностью ядерной войны; он никогда не истребит человечества» (135), – говорил Фолкнер в период завершения работы над «Притчей».

В романе выражена мысль, положенная в основу речи, произнесенной при получении Нобелевской премии. «Я верю в человека

---

<sup>6</sup> Faulkner W. Lion in the Garden. P. 193.

при всех его возможностях и слабостях, – читаем мы в “Притче”. – Не только верю, что он способен выстоять и выстоит, но что он должен выстоять, во всяком случае до тех пор, пока придумает, породит, создаст нечто лучшее, чем он сам». Еще ближе к тексту этой речи последнее рассуждение старого генерала, понявшего тщетность всех искушений капрала Стефана, своего незаконного сына, которого он пытался спасти от смерти. Возможно, он и не надеялся переубедить Стефана, но, что самое главное, оба пришли к выводу о неизбывности человеческого начала в мире. Не будем приводить всего хода мыслей главнокомандующего, но дадим читателю возможность прослушать конец беседы отца и сына, вернее, монолог отца:

«Он <человек> переживает все, потому что у него есть способность выстоять, покинув последнюю, уже ненужную твердыню, недвижно застывшую в гаснущих лучах багрового холодного заката, когда ближайшая звезда в голубой бесконечности пространства, куда он высядится, наполнится гулом его шагов и там станет раздаваться его слабый, но неизбывный голос, обращенный к будущему. И когда прозвучит и замрет последний удар колокола судьбы, останется еще одно колебание – звук голоса человека, намеревающегося построить нечто выше и больше и быстрее, нечто лучше и величественнее, чем прежде, но чему будет присуща та же старая изначальная ошибка, которая в конце концов изгнала его с земли. Я не боюсь за человека. Более того: я уважаю его и восхищаюсь им. И горжусь: в десять раз больше горжусь этим бессмертием, которым он обладает, чем тем небесным, обещанным ему. Потому что человек и его безрассудное безумие...

– Выстоят, – сказал капрал.

– И даже больше, – гордо сказал старый генерал. – Они победят».

Моральное единоборство старого генерала с сыном представляет собой художественный и философский центр повествования, где в обобщенных и символических образах гуманизм писателя проявился с наибольшей силой.

Хотя сам писатель не был склонен к интерпретации символовики своих произведений, в предисловии к роману, которое издали не сочли нужным опубликовать, он разъясняет «триединство человеческой совести»: молодой английский пилот Ливайн отказывается принимать зло: «Между небытием и злом я выбираю небытие» и, чтобы уничтожить зло, уничтожает свой собственный мир, самого себя. Старый квартирмейстер говорит в финальной

сцене романа: «Я не смеюсь. То, что вы видите, – это слезы» – иными словами, в мире существует зло, и я приемлю и то и другое, и зло и мир, и скорблю о них. Наконец, батальонный связной, весь израненный, утверждает в той же финальной сцене: «Трепещите! Я не умру никогда!» – то есть в мире существует зло, это ужасно, и я не могу оставаться безучастным.

Мысль о «триединстве совести» всегда волновала писателя. В беседах в Виргинском университете он вновь вернулся к этому вопросу, пытаясь выразить его еще более четко. Существует три способа противостоять злу, три типа людей, считал он. Первый утверждает: это отвратительно, и я не хочу иметь ничего общего с ним – лучше смерть; второй говорит: это отвратительно и не нравится мне, но я лично ничего поделать не могу, поэтому удались в пещеру или залезу на столб; третий заявляет: это отвратно, и я обязан что-то сделать. В человеке присутствуют все три начала.

Аналогию «Притче» следует видеть не только в «Братьях Карамазовых», но прежде всего в национальной американской традиции. Говоря о своем романе, Фолкнер вспоминал Мелвилла, символику «Моби Дика». У великого предшественника Фолкнера есть и другой роман, во многих отношениях весьма близкий «Притче». Это посмертно опубликованный «Билли Бадд», где капитан Вер, следуя воинскому закону, посыпает на смерть молодого невинного матроса, где добро и зло переплелись в сложный клубок, а христианская символика предвосхищает аллегорическую образность «Притчи». И хотя противоречия мира Фолкнера несравненно острее и многограннее, чем на корабле Мелвилла, как и сама жизнь нашего века, ставящая перед человеком такие альтернативы, которые и не мерешились моралистам прошлых времен, проблематика нравственного выбора – центральная тема «Притчи» – заложена уже в книге Мелвилла.

Становлению морали зла и добра посвящен вышедший двумя годами раньше «Притчи» самый большой и сложный роман Джона Стейнбека «К востоку от рая» (1952), на который писатель возлагал особые надежды. Характерно, что в стремлении к философской постановке вопроса Стейнбек обратился к библейской притче об Авеле и Каине, однако, в отличие от Фолкнера, зло имеет в романе Стейнбека абстрактное и внесоциальное обличье, а центральный образ, воплощающий в себе неизменно зло человеческой природы, решен в традициях антигуманизма.

На вопрос, кто лучший писатель Америки, известный английский социолог и критик Филип Тойнби отвечал: «Увы, Фолк-

нер!»<sup>7</sup> Почему же «увы»? Когда-то французского романиста Андре Жида спросили, кто лучший поэт Франции, и он сказал: «Увы, Виктор Гюго!» Общественно-политическая позиция Гюго не устраивала мэтра французского модернизма так же, как определенная этическая, гуманистическая позиция Фолкнера, ощущающаяся во всех его произведениях («мораль», как называет это Ф. Тойнби), претит консервативно-эстетскому мировоззрению английского социолога.

Писатели-реалисты нашего века оценивают наследие Фолкнера иначе. Гуманизм «Притчи» привлек к себе внимание Томаса Манна. Уже через двадцать дней после выхода романа он разбирает его в большом письме к американской журналистке Агнес Мейер. Отдавая должное поэтической фантазии Фолкнера, немецкий писатель признавал, что иностранцу читать этот роман довольно трудно. Томаса Манна самого не раз упрекали за длинные фразы и тяжеловесный стиль, но «малопрозрачные периоды» Фолкнера не идут ни в какое сравнение с его собственным стилем, который выглядит при сопоставлении «грациозным танцем на пуантах». «Слишком ощутим труд, – писал Манн, – он чувствуется уже в задыхающемся слоге, писатель потел за работой – не напрасно, конечно, но потел, а это не должно быть заметно, ибо искусство обязано придавать трудному легкость»<sup>8</sup>. С этим определением целей искусства Фолкнэр, конечно, никак не мог согласиться. Прежде всего готов он был пожертвовать именно «легкостью стиля».

Отмечая, что в «Притче» нет ничего похожего на Кафку с его религиозной расплывчатостью и смутными сновидениями, Манн особенно восхищался картиной совещания генералов, озабоченных, как восстановить дисциплину в мятежных частях, чтобы продолжить войну. Называя эту сцену «великолепной сатирой», Манн ставит ее в один ряд с «великолепным драматическим объяснением» между капралом, который хочет умереть ради спасения человечества, и главнокомандующим, пытающимся соблазнить его своими предложениями. «Самое лучшее, – заключает Манн, – любовь художника к человеку, его протест против милитаризма и войны, его вера в конечное торжество добра. Вас это, я думаю, взволновало. Меня тоже»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Observer (London). 1959, February 1. P. 18.

<sup>8</sup> Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. С. 343.

<sup>9</sup> Там же. С. 344.

Крупнейшие писатели-гуманисты XX в. неизменно обращались к идею о том, что человек выстоит в борьбе с силами зла.

Рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека» завершается памятным раздумьем о том, что «русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит, и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути...»

Шолохов связывает судьбу человека, его способность «выдюжить» с судьбою народной, от которой человек неотделим. В речи при получении Нобелевской премии советский писатель говорил о гуманизме и взаимосвязанности людей в противоположность модернистской разобщенности героев: «Человечество не раздроблено на сонм одиночек, индивидуумов, плавающих как бы в состоянии невесомости, подобно космонавтам, вышедшим за пределы земного притяжения. Мы живем на земле, подчиняемся земным законам...»<sup>10</sup> Эта сила земного, гуманистического притяжения и формирует мир большого писателя-реалиста.

Гуманизм Фолкнера, несомненно, близок художественному миру Шолохова. На это родство первый обратил внимание П.В. Палневский, отмечавший и существенное различие двух писателей: у Шолохова изменения жизни идут в направлении революционного переустройства, у Фолкнера – в сторону истребления капитализмом всех человеческих ценностей.

У Фолкнера добро и зло носят индивидуальный характер (Гэвин Стивенс против Флема Сноупса), хотя в конечном счете всегда социально обусловленный. У Шолохова добро и зло мотивированы как историческое выражение общественного развития («судьба» кидает Григория Мелехова сначала к красным, затем к белым). Можно даже сказать, что Шолохов начинает там, где остановился Фолкнер. Достоинство шолоховского героя измеряется не абстрактными понятиями совершающего им зла или добра, а конкретно-исторической направленностью его деятельности.

Гуманизм фолкнеровских героев определяется мерой индивидуальной этической справедливости, поэтому, как отмечал сам писатель, для него легче изображать зло, чем добро, ибо «зло легче сделать достоверным, убедительным» (248), оно всегда более индивидуально и своеобразно. Социалистический гуманизм Шолохова исходит из роли человека в общественной борьбе его времени, добро и зло не являются вечными и неизменными категориями,

---

<sup>10</sup> Правда. 1965. 11 декабря.

а устанавливаются в зависимости от общественной направленности поступков героев. Закономерность литературы критического реализма, предоставляющей больше материала для создания отрицательных характеров, чем положительных, уступает здесь место другому: умению понять истинную меру человечности и справедливости героя в его деятельности.

Если для гуманизма фолкнеровского типа достаточно такое проникновение в мир героев, когда индивидуальная характеристика несет в себе также социальный анализ, то социалистический гуманизм не может ограничиться индивидуально-психологическим подходом к социальным проблемам. И здесь художника подстерегают не только большие трудности, чем в реализме критическом, но и соблазн (перед ним могут устоять лишь такие реалисты нового типа, как Шолохов) соскользнуть на традиционную расстановку общественно-нравственных критериев; последние не порождаются самим характером героя, а прилагаются к нему извне, как та готовая мерка, которой он может в той или иной степени соответствовать.

От писателя нового типа требуется не только большее художественное чутье и талант, но и гражданская, нравственная смелость поставить своего героя, если это действительно герой эпохи, в ситуацию, чем-то сходную с той, в которой оказался Григорий Мелехов, когда зло и добро эпохи столкнулись в истребительной схватке не только в сердце человеческом, но и в самой действительности<sup>11</sup>.

Фолкнер всегда верил, что он изображает зло и насилие не ради их самих, а для того, чтобы показать, чему должен противостоять человек, с чем он должен бороться. «На мой взгляд, писатель, поэт или романист не должны быть простыми протоколистами жизни; их задача – убеждать людей в том, что они могут стать лучше, чем есть. Если писателю и суждено что-либо совершить, так это сделать мир чуточку лучше и делать все возможное ради уничтожения зла – войн и несправедливости – в этом его призвание» (148). Вот в чем непреходящее значение гуманизма Фолкнера, произведения которого стали не книгами на час, а книгами на все времена.

---

<sup>11</sup> Фрагмент о М.А. Шолохове как писателе «нового типа» создан автором в 1980-х годах (прим. ред.).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### ФОЛКНЕР И «АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА» СЕГОДНЯ<sup>1</sup>

Литература критического реализма в Соединенных Штатах развивалась в сложных условиях противоборства, с одной стороны, с модернистской и постмодернистской литературой, разрушающей образ реального мира и человека, а с другой – с все возрастающим потоком «массовой», откровенно конформистской, милитаристской и антикоммунистической литературной продукцией, призванной формировать стереотипы художественного восприятия сегодняшнего человека капиталистического общества, давать ему те представления о жизни, о ее материальных и духовных ценностях, которые соответствуют пониманию и стандартам буржуазной идеологии.

Теоретики искусства не раз утверждали, будто авангардистское, модернистское искусство занимает господствующее положение на мировой арене, а реалистический роман навсегда умер. В американской модернистской литературе наиболее активным, наступательным авангардом выступило направление так называемого черного юмора (Томас Пинчон, Джон Хокс, Доналд Бартелм, Джон Барт, Джеймс Парди, Терри Сазерн и др.). Утверждая, что жизнь абсурдна и бессмысленна, представители «черного юмора» – в разной степени и каждый по-своему – пытались воплотить эту космическую абсурдность в литературное произведение. Единственное, что могли они противопоставить «бессмыслице» человеческой жизни, – это индивидуальное сознание героя романа, творящее свои собственные мифы, зашифрованный поток мыслей и

---

<sup>1</sup> Очерк создан в 1980-х годах и оставлен автором в основном без изменений как памятник литературоведению последних советских лет (*прим. ред.*).

чувств, который читатель должен разгадывать подобно новому Шампольону.

Среди американских социологов и культурологов, писателей и критиков в 1970-е годы большое распространение получила теория о возникновении нового типа молодежной культуры, или контркультуры. Это прежде всего этическая критика капитализма. Контркультуре присущи четко выраженные антипотребительские ценностные ориентиры, отказ от своекорыстных интересов личности. Выдвигая на первый план теорию борьбы поколений как движущую силу современного общества, контркультура провозгласила, что молодежь – это «единственно реальная оппозиция существующему строю». Однако контркультура, громко заявившая в конце 1960-х годов о своем противостоянии миру капиталистического истеблишмента, затем все больше и больше сливалась с буржуазной массовой культурой, становясь еще одной ее разновидностью.

В американском критическом реализме середины XX в. особенно рельефно обозначаются две линии, две тенденции, связанные с творчеством двух писателей – Хемингуэя и Фолкнера. Критики стали говорить о хемингуэевском реализме и о фолкнеровском, противопоставляя их в различных аспектах и планах. Для Хемингуэя характерно stoическое ожидание и оборона, а для Фолкнера – яростное, убежденное в своем превосходстве наступление. Герой Хемингуэя действует и тогда, когда положение безнадежно, потому что так велит ему человеческий долг. Человек у Фолкнера убежден, что он по меньшей мере равен всем силам мира и дерзостно начинает сокрушать эти силы. Иногда он даже побеждает<sup>2</sup>.

У Хемингуэя герои выписаны броско и ярко, к фолкнеровским же персонажам читатель пробирается исподволь, как бы преодолевая одну преграду за другой. Таковы некоторые существенные черты отличия художественной манеры двух писателей. Однако подобные сопоставления отличаются неким заданным углом зрения, при котором раскрываются лишь отдельные аспекты творчества художника.

Образы фолкнеровских героев, населяющих созданный художественным воображением писателя округ Йокнапатофа, вылеплены с реалистической силой, которую не часто встретишь в мировой литературе XX в. Психологическая глубина сочетается у Фолкнера с поисками нравственного начала, осложненного тем

---

<sup>2</sup> См.: Палиевский П.В. Пути реализма. С. 165.

миром зла и насилия, где живут его герои. Но это не абстрактная жестокость и не безымянное зло. Это американское общество в XIX и XX вв. – условия существования человека в мире так называемой американской мечты, которая обернулась на деле царством чистогана.

Фолкнер был глубоко обеспокоен тем, что произошло с «американской мечтой» в XX столетии. Весной 1956 г. он произнес речь в университете штата Орегон, которая известна ныне как его статья «О частной жизни. (Американская мечта: что с ней произошло?)». Была у американцев мечта, которой они жили. Мечта о равенстве и счастье, о том, что человек равен себе подобному, независимо от того, рожден он черным или белым, коричневым или желтым. «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» (86–87). Американцам, говорит писатель, остались лишь громкие и пустые слова – «свобода», «демократия», «патриотизм», произнося их, они отчаянно пытаются скрыть потерю от самих себя.

Каковы последствия утраты Мечты, вопрошают Фолкнер. Поражение Мечты перед лицом буржуазного прогресса означало для писателя поражение гуманизма и всех тех, кто этот гуманизм воплощал. Отсюда вывод, многократно повторяемый в лекциях и беседах Фолкнера со студентами: в американской экономике и культуре для художника практически нет места. В статье об «американской мечте» эта мысль выражена со всей определенностью: «Повторяю, Америке художник 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» (95).

Гуманистический завет Фолкнера, считавшего, что писатель обязан заставить нас поверить в человека и его способность быть лучше, чем он теперь, способность покончить с таким злом, как война и несправедливость, – обрел позднее новую жизнь в замечательной книге известного писателя и критика Джона Гарднера «О моральной ответственности литературы» (1978). В этом своеобразном манифесте американского реалистического искусства была предпринята попытка проанализировать причины неблагополучия, поразившего в недавние годы различные виды искусства и, в частности, литературу.

Выдающийся американский писатель-реалист Дж. Гарднер (1933–1982) иронизировал по поводу того шума, который был поднят вокруг «американской мечты» в связи с празднованием «кичливого 200-летия США». Эта великая некогда идея, запечатлевшая реальные исторические достижения американского народа, уступила со временем место «жадной и напыщенной глупости, в худшем случае, или сентиментальному мифу, в лучшем». Все это заставляет писателя сгорать от стыда и чувства «шовинистической гордости (ибо это все же наша национальная идея). Поэтому я, – продолжает Гарднер, – тайно спускаюсь в подвал своего дома и размахиваю там национальным флагом»<sup>3</sup>.

Эта раздвоенность перед лицом нынешней Америки, необходимость уйти в свое подполье, чтобы только там высказать самые заветные мысли о своей стране, характерна для многих американских писателей – Джозефа Хеллера, Уильяма Стайрона, Курта Воннегута, Гора Видала, Эдварда Олби.

Гарднер видел, что идею «американской мечты» усиленно эксплуатировали два псевдопатриотических движения. Одни хотели прославить и канонизировать без всяких оговорок все грязное, бесчеловечное и бессмысленное в американском наследии прошлого. Другие стремились развенчать героев американской революции, низвергнуть «американскую мечту» и противопоставить ей новый миф об Америке как о «хламе» истории. «В своем укрытии я тайно размахиваю флагом, чтобы обличить оба вида обмана, – писал Гарднер. – Миф безмозглых патриотов не хуже и не лучше мифа циников, которые не могут говорить об Америке без глумления. Из-за того, что Америка совершила преступления против человечества – против негров и индейцев, против мексиканцев (задолго до того как их стали называть чиканос), а недавно против

---

<sup>3</sup> New York Times. 1975, October 29. P. 39.

вьетнамцев, – циники полагают, что “американская мечта” была ложью с самого начала. Но ни те, ни другие не правы»<sup>4</sup>. «Американская мечта» – это идеал, полагает Гарднер, которого невозможно было достичь в условиях современной ему Америки.

Известный английский литературовед Бернард Бергонзи как-то сказал, что «американские романы и стихи читают не столько ради их литературных достоинств, сколько из-за содержащегося в них изображения мифа об Америке, ее мечты и кошмара»<sup>5</sup>. Специфически американское понятие Мечты, высказывавшееся в трудах историков еще в конце XIX в., начало устанавливаться после постановки в 1933 г. пьесы Джорджа О’Нила (1898–1940) «Американская мечта». Когда в 1961 г. Эдвард Олби вынес слова «американская мечта» в название своей пьесы, а несколько лет спустя Норман Мейлер назвал так свой роман, то они выразили уже пустоту этого понятия в современной Америке.

Газета «Нью-Йорк таймс» провела дискуссию о предназначении Америки. Наряду с бизнесменами и журналистами в ней принял участие известный американский поэт Арчибалд Маклиш. Он говорил о современном звучании «американской мечты»: «Большинство из нас понимает, что в Америке что-то не получилось. Мы богаче любой нации, когда-либо существовавшей. В наших гаражах, кухнях и подвалах больше ценностей, чем было у Людовика XIV в Версале... наука и техника достигла у нас небывалого развития... Короче говоря, мы процветаем и преуспеваем, мы веселы, изобретательны и прилежны, и тем не менее мы знаем, что что-то не так. Очевидно, мы не уверены, что наша страна права. И дело не только в русских. Мы уже вышли из того детского возраста, когда во всем винили русских, а чтобы спасти Америку, считали достаточным ликвидировать госдепартамент и изгнать коммунистов из кинопромышленности. Теперь причина не в русских, а в нас самих, в том, как мы понимаем наши цели. Мы ощущаем, что заблудились в лесу и не знаем, куда идем, если вообще идем куда-то»<sup>6</sup>. Последующие годы еще сильнее усугубили ощущение того, что Америка стоит на распутье.

В романе «Американская мечта» (1965) Норман Мейлер показал, что Мечта эта более не существует. Во что превратилась она в середине XX в.? Роман под столь многообещающим названием,

<sup>4</sup> New York Times. 1975, October 29. P. 39.

<sup>5</sup> Bergonzi B. The Situation of the Novel. London: Macmillan, 1970. P. 66.

<sup>6</sup> New York Times. 1960, May 30. P. 14.

казалось, призван был дать ответ на этот вопрос. Если в XIX столетии «американская мечта» еще имела какие-то социально-исторические основания, хотя наиболее прозорливые умы видели ее иллюзорность уже тогда, то теперь ничего не осталось даже от иллюзорности. Однако число проповедников и защитников «американской мечты» не только не уменьшилось, но, напротив, скорее увеличилось. Вкладывая в это понятие самые произвольные представления, они использовали идею «американской мечты» в своих политических, философских и этических целях.

Герой романа Мейлера «Нагие и мертвые» (1948) генерал Каммингс видел воплощение «американской мечты» в концепции «здравого фашизма». Главный герой романа «Американская мечта» Стивен Роджек считает, что осуществить эту мечту может лишь человек, свободный от груза морали и ответственности и целиком перешедший в мир экзистенциалистской свободы, стремящийся претворить в жизнь свои неосознанные импульсы и влечения. Преступление без наказания – таков идеал нового человека в новом мире. Таков экзистенциалистский вариант «американской мечты», раскрывающий «заманчивые» перспективы перед изумленным человечеством.

Роман Мейлера подводил определенный итог двухвековому поиску «американской мечты», начатому «отцами американской революции» и столь плачевно завершенному их блудными детьми в XX в. В том же году, когда появилась книга Мейлера, Курт Воннегут писал в романе «Дай вам бог здоровья, мистер Розутер», что «американская мечта» «перевернулась брюхом кверху, позеленела, всплыла на поверхность в мутной воде безграничных преступлений, раздулась от газов и с треском лопнула под полуденным солнцем»<sup>7</sup>. После такого всерьез писать об «американской мечте» было бы затруднительно.

Очевидно поэтому в 1960-е годы в США создали «Комитет по претворению в жизнь Американской мечты», а журнал «Нью-рипаблик» призвал американцев участвовать в его работе. Девятнадцать американских писателей, критиков и социологов откликнулись на этот призыв по-своему и выпустили сборник статей «Американская мечта – американский кошмар», показав перерождение Мечты в ее противоположность.

---

<sup>7</sup> Воннегут К. Бойня номер пять и другие романы. М.: Худож. лит., 1978. С. 574.

Известный критик-демократ Максуэлл Гайсмар, принявший участие в этом сборнике, писал: «Американская мечта – это главный миф Америки в области культуры и литературы... В течение двух столетий он фигурировал во всех наших основных высказываниях и документах, касающихся политики, культуры и литературы. Ныне его популяризируют средства массовой информации как наиболее общее выражение американской демократии. И поныне ни один американский президент не вступит в должность, не сделав публичный реверанс перед Американской мечтой... Однако уже в своем зародыше этот прекрасный и трогательный миф о демократическом обществе и культуре, призванный искупить все зло в истории человечества, содержал в себе мрачные стороны американского кошмара»<sup>8</sup>.

В трудное десятилетие, когда в общественной жизни Америки царил мрачный дух маккартизма, сложилось творчество такого мучительно противоречивого писателя, как Уильям Стайрон. Прогрессивный американский критик и драматург Джон Говард Лоусон отмечал, что искусство, изображающее больное общество, часто само заражается болезнью, которую оно описывает. Но если это серьезный художник, то он смело касается социальных корней болезни, отражает отчаяние и хаос окружающей действительности. И тогда в его книгах возникает реализм как выражение подлинного видения мира и понимания тенденций его развития.

Именно реализм, даже в той ограниченной по сравнению с Фолкнером форме, в которой он проявляется в творчестве Стайрона, заставляет нас обратить внимание на его романы, отразившие общие закономерности развития американской реалистической прозы. Продолжая традиции Фолкнера, Стайрон воссоздал в своем романе «Уиди во мрак» (1951) историю деградации семьи на американском Юге. Уже эта первая книга писателя была полна тревоги за человека, одинокого в том странном и страшном мире современной Америки, в которой он оказывается «заброшенным».

Мучительные раздумья о том, что же такое современная Америка, находим мы в главных романах Стайрона «И поджег этот дом» (1960), «Признания Ната Тернера» (1967), «Выбор Софи» (1979). Материальное благополучие привело американцев к глубочайшей духовной деградации – такова основная идея романа «И поджег этот дом». «Отцы-основатели Соединенных Штатов

---

<sup>8</sup> American Dreams, American Nightmares / ed. by D. Madden. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1971. P. 45.

лелеяли благородные мечты, и, казалось, они вот-вот сбудутся, – говорит один из героев романа. – Если не считать негров, простые люди получили свободу, о которой не могли мечтать – свободу и сытое брюхо... Это была величайшая и благороднейшая мечта человечества. Но с течением времени что-то прокисло в этой мечте. Что-то прокисло! Простой человек набил себе брюхо, но кем он стал? Он уже не божественное творение, а жалкое существо. Его достоинство и мудрость не возросли. Увеличились только его брюхо и бумажник»<sup>9</sup>.

Общенациональная значимость проблем, поставленных в книгах американских писателей-реалистов, выражающих, по словам Стайрона, «страдания и убогость нашего века», явилась определяющей для понимания истинного места художника в современной Америке. Трагическое в судьбах страны и народа – ведущая тема всего творчества Фолкнера. В жизни фолкнеровского Юга, этой модели всего американского общества, так много жестокого и грубого, безнадежного и уродливо-извращенного, что сердце писателя невольно сжимается при взгляде на эту картину.

Сила и ограниченность писателей-реалистов тесно связаны между собою. Сегодня все яснее проступают общечеловеческие ценности гуманистической литературы прошлого, все определенное проявляются общественные и нравственные позиции художника. Писатели мира говорят о необходимости Фолкнера в современном литературном процессе. Даже те, кто далек от его художественного метода и миропонимания, не могут обойти его стороной. Открытость будущему завещал великий американский писатель. Сумеем ли мы воспринять его гуманистический призыв к чести и мужеству, гордости и состраданию, жалости и самопожертвованию будет зависеть от нас.

---

<sup>9</sup> Styron W. Set This House on Fire. N.Y.: Random House, 1960. P. 15.

## **ВЕХИ ПИСАТЕЛЬСКОГО ПУТИ**

**1897**

25 сентября в Нью-Олбани (округ Лафайет, штат Миссисипи) родился Уильям Катберт Фолкнер. Отец – Марри Катберт Фолкнер (1870–1932), мать – Мод Батлер (1871–1960). Уильям – старший среди других трех братьев: Марри (1899–1975), Джона (1901–1963) и Дина (1907–1935).

**1898**

Семья Фолкнеров переезжает в Рипли (штат Миссисипи).

**1902**

Семья Фолкнеров переезжает в Оксфорд (штат Миссисипи), где Уильям учится в школе (сентябрь 1905 – декабрь 1914).

**1914**

В июне Фолкнер читает свои стихи студенту Йельского университета Филу Стоуну, начало их дружбы.

## **1916**

В начале года работает клерком в Первом национальном банке Оксфорда, сближается со студентами университета штата Миссисипи в Оксфорде, пишет стихи, подражая английским поэтам А.Ч. Суинберну и А. Хаусмену.

## **1917**

Весной состоялось первое выступление Фолкнера в печати (рисунки в ежегоднике университета штата Миссисипи за 1916–1917 гг.).

## **1918**

В апреле – июне Фолкнер живет у своего друга Фила Стоуна в Нью-Хейвене и работает клерком на военном заводе компании «Винчестер». В середине июня записывается в Нью-Йорке в канадскую летную военную школу, возвращается в Нью-Хейвен, затем в Оксфорд и 8 июля уезжает в Торонто, где 10 июля поступает на действительную службу в Британские военно-воздушные силы. Увольняется после окончания мировой войны в ноябре и в начале декабря возвращается в Оксфорд.

## **1919**

В начале года посещает Новый Орлеан и Мемфис (штат Теннесси). 6 августа в журнале «Нью рипаблик» напечатано первое стихотворение Фолкнера «Последованный отдых фавна». В сентябре становится студентом университета штата Миссисипи, где проучился два семестра (до 5 ноября 1920 г.). 26 ноября в студенческой газете «Миссисипиан» напечатан первый очерк Фолкнера «Удачная посадка», за который он получил университетскую премию. Стихи, рецензии, очерки Фолкнера в этой газете печатались до декабря 1922 г.,

## **1920**

Летом занимается различными подсобными работами, малярничает, работает с бойскаутами (до октября 1924 г.).

## 1921

Осенью отправляется в Нью-Йорк, живет в Гринич-Вилледж и служит продавцом в книжном магазине. В декабре возвращается в Оксфорд.

## 1922

С марта служит почтмейстером на университетской почте (до 31 октября 1924 г.). В июне первая публикация Фолкнера в новоорлеанском журнале «Дабл дилер» (стихотворение «Портрет»).

## 1924

В ноябре поездка в Новый Орлеан и знакомство с Шервудом Андерсоном. 15 декабря выходит в свет первая книга Фолкнера «Мраморный фавн» (сборник из 19 стихотворений с предисловием Фила Стоуна). Первоначально эта книга, написанная в основном весной 1919 г., называлась «Орфей и другие стихотворения».

## 1925

4 января уезжает из Оксфорда в Новый Орлеан, где сближается с Ш. Андерсоном, печатается в местных журналах «Дабл дилер» и «Таймспикиюн». В феврале – июне попутно живет в Новом Орлеане и Оксфорде. 7 июля отплывает из Нового Орлеана на грузовом судне «Вест Айвис» в Европу вместе со своим другом Уильямом Спратлингом. 2 августа приплывает в Геную, откуда через Северную Италию и Швейцарию отправляется в Париж, где работает над оставшимся неоконченным романом «Элмер» («Портрет Элмера Ходжа»). 6 октября уезжает на неделю в Англию. 9–19 декабря на пароходе «Рипаблик» возвращается в Америку (Хобокен, штат Нью-Джерси) и затем в Оксфорд.

## 1926

В начале года вместе с Филом Стоуном поселяется в Новом Орлеане. 25 февраля в Нью-Йорке выходит первый роман Фолкнера «Солдатская награда», написанный в Новом Орлеане весной 1925 г. и рекомен-

дованный к печати Ш. Андерсоном (рус. пер. – 1966). Летом живет и работает в Паскагуле (штат Миссисипи) на берегу Мексиканского залива. Осенью в новоорлеанской газете «Айтем» публикуется первое интервью с Фолкнером. В декабре в Новом Орлеане выходит книга рисунков У. Спратлинга «Шервуд Андерсон и другие знаменитые креолы» с предисловием Фолкнера. В течение года Фолкнер работает над рукописью «Отец Авраам» (первый набросок романа «Поселок»), пишет гротескные новеллы, напечатанные позднее в разделе «По ту сторону» в «Собрании рассказов» (1950).

## 1927

30 апреля вышел роман «Москиты» (написан летом 1926 г., окончен 1 сентября 1926 г.). Лето Фолкнер снова проводит в Паскагуле. 29 сентября завершает роман «Флаги в пыли», над которым работал с конца 1926 г. (сокращенный вариант опубликован под названием «Сарторис», полный текст – в 1973 г.).

## 1928

В сентябре в связи с подготовкой издания романа «Сарторис» на три месяца уезжает в Нью-Йорк.

## 1929

31 января выходит в свет «Сарторис» – первый опубликованный роман из цикла, посвященного округу Йокнапатофа (рус. пер. – 1973). 20 июня Фолкнер женится на Эстелле Олдхем Франклайн (после ее развода с первым мужем); лето они проводят в Паскагуле, а затем обосновываются в Оксфорде, где Фолкнер работает на университетской электростанции. 7 октября вышел роман «Шум и ярость» (написан в марте – октябре 1928 г.), принесший писателю известность (рус. пер. – 1973).

## 1930

В апреле Фолкнер покупает в Оксфорде усадьбу и дом, построенный в 1840-х годах, которые названы им «Раунд Оук», и переезжает туда в июне. В журнале «Форум» в апреле напечатан первый рассказ Фолкнера.

ра «Роза для Эмили». В журналах печатаются рассказы «Честь», «Бережливость» и «Красные листья». 6 октября издан роман «Когда я умирала» (написан 25 октября – 11 декабря 1929 г.; рус. пер. – 1978).

## 1931

9 февраля увидел свет роман «Святыни» (написан в январе – мае 1929 г., переработан осенью 1930 г., рус. пер. – 1981). В июне в журнале «Скрибнерс» напечатан первый рассказ о Сноупах «Пестрые лошадки». В течение года в журналах появились также рассказы «Засушилый сентябрь», «Когда наступает ночь», «Волосы», «Собака», «Лисья травля» и «Доктор Мартино». 21 сентября вышел первый сборник рассказов «Тринадцать», в который вошли новеллы: «Победа», «Ad astra», «Все они мертвые, эти старые пилоты», «Расселина», «Красные листья», «Роза для Эмили», «Справедливость», «Волосы», «Когда наступает ночь», «Засушилый сентябрь», «Мистраль», «Развод в Неаполе» и «Каркассонн». 23–24 октября Фолкнер участвует в конференции писателей американского Юга в Шарлоттвилле (Виргиния). С 4 ноября по декабрь живет семь недель в Нью-Йорке. 10 декабря отдельной брошюрой выходит в Нью-Йорке рассказ «Идиллия в пустыне» (при жизни писателя не переиздавался).

## 1932

14 февраля в «Даллас морнинг ньюс» публикуется одно из лучших ранних интервью Фолкнера с литературоведом Генри Нэшем Смитом. 7 мая – 10 августа – первая поездка в Голливуд в связи с экранизацией его произведений и работой сценаристом по договору. Затем неоднократно бывал и работал в Голливуде, особенно в 1935–1937 гг., в годы Второй мировой войны, в 1951 г. 27 июня Техасский клуб книги в Далласе выпустил отдельным изданием рассказ «Мисс Зилфия Гант». В течение года в журналах печатались рассказы «Смертельный прыжок», «На борту ляггера», «Медный кентавр», «Дым», «Ящерицы при дворе Джемшида», «Полный поворот кругом» и «Нагорная победа». В Милуоки (штат Висконсин) выходит сборник «Смесь», состоящий из трех очерков и пяти стихотворений Фолкнера, а в Нью-Йорке – отдельное издание стихотворения «Эта земля». 6 октября вышел роман «Свет в августе» (написан 17 августа 1931 г. – 19 февраля 1932 г., рус. пер. – 1974).

## **1933**

20 апреля выходит второй сборник стихов Фолкнера «Зеленая ветвь», составленный из 44 стихотворений 1920-х годов. В конце апреля на несколько недель выезжает в Новый Орлеан для работы над киносценариями. 24 июня – рождение дочери Джил. В течение года в журналах появляются рассказы «Жила однажды королева», «Писатель у себя дома», «По ту сторону».

## **1934**

16 апреля вышел сборник «Доктор Мартино и другие рассказы», в который вошли новеллы: «Доктор Мартино», «Лисья травля», «Собака», «Смертельный прыжок», «Жила однажды королева», «Дым», «Полный поворот кругом», «По ту сторону», «Уош», «Элли», «Черная музыка», «Нога», «Нагорная победа» и «Честь». В журналах печатаются рассказы «Медвежья охота», «Пенсильванский вокзал», «Уош», «Мул во дворе», «Элли», «Подумать только!».

## **1935**

25 марта вышел роман «Пилон» (написан в октябре – декабре 1934 г.). 10 ноября брат писателя Дин погиб в авиационной катастрофе. В течение года в журналах появляются рассказы «Столкновение у Сарториса», «Золотая земля», «Вот будет здорово», «Дядя Вилли», «Лев».

## **1936**

26 октября увидел свет роман «Авессалом, Авессалом!» (написан 30 марта 1935 – 31 января 1936 г.; первый набросок романа – рассказ «Эванджелин» – относится к 1926 г., рус. пер. – 1980).

## **1937**

В октябре–ноябре Фолкнер живет в Нью-Йорке, занимаясь издательскими делами.

## **1938**

15 февраля выходят «Непокоренные» – сборник из семи рассказов («Засада», «Отступление», «Налет», «Вероломный удар», «Вандея», «Столкновение у Сарториса», «Запах вербены»), образующих цикл о Гражданской войне (рус. пер. – 1976). В феврале Фолкнер покупает ферму Гринфилд вблизи Оксфорда.

## **1939**

19 января вышел роман «Дикие пальмы» (написан между ноябрем 1937 и 17 июня 1938 г.). В январе избирается членом Национального института искусств и литературы в Нью-Йорке. В декабре получает первую премию О. Генри за рассказ «Поджигатель», опубликованный в журнале «Харперс» в июне того же года.

## **1940**

31 января – смерть Кэролайн Бэрр, столетней няни-негритянки в доме Фолкнеров. На ее похоронах Фолкнер произнес надгробное слово о величии простых людей труда. 1 апреля – издание романа «Поселок», первой части трилогии о Сноупсах (работа по завершению романа, начатого в середине 1920-х годов, велась в ноябре 1938 – декабре 1939 г., рус. пер. под названием «Деревушка» – 1964).

## **1941**

В конце июня Фолкнер организует местную противовоздушную оборону в Оксфорде.

## **1942**

В начале мая вылетает в Вашингтон, чтобы отправиться на войну с фашизмом, но получает отказ по состоянию здоровья. 9 мая в журнале «Сэтерди ивнинг пост» напечатана повесть «Медведь» (переработка первоначального варианта, появившегося под названием «Лев», 1935, велась в течение июля – декабря 1941 г.). 11 мая вышел сборник «Сойди, Моисей, и другие рассказы», состоящий из семи рассказов: «Было», «Огонь и очаг»,

«Черная арлекинада», «Старики», «Медведь», «Осень в Пойме», «Сойди, Моисей». В последующих изданиях Фолкнер снял из заглавия слова «и другие рассказы», рассматривая книгу как роман. С 27 июля по 19 сентября 1945 г. работает по контракту в Голливуде.

### **1943**

В течение года в журналах печатаются рассказы «Моя бабушка Миллард, генерал Бедфорд Форрест и битва при Угонном ручье», «Не погибнет», «Дранка для Господа».

### **1945**

В мае вышел сборник «Роза для Эмили и другие рассказы Уильяма Фолкнера», предназначенный для американских военнослужащих.

### **1946**

29 апреля опубликована антология «Избранный Фолкнер», подготовленная Малколмом Каули и положившая начало широкому признанию писателя.

### **1947**

14–17 апреля проводит лекции-беседы в университете штата Миссисипи.

### **1948**

27 сентября вышел роман «Осквернитель праха» (замысел возник весной 1940 г.; написан 15 января – 20 апреля 1948 г., рус. пер. – 1968). В октябре в журнале «Сивони ревью» напечатан рассказ «Ухаживание», за который Фолкнер получил премию О. Генри 1949 г. 23 ноября избирается членом Американской академии искусств и литературы в Нью-Йорке.

## 1949

27 ноября выходит сборник из шести детективных рассказов «Ход конем»: «Дым», «Монах», «Рука над водами», «Завтра», «Когда не знаешь химии», «Ход конем».

## 1950

25 апреля Американская академия искусств и литературы присуждает Фолкнеру медаль Хоуэлла за выдающиеся заслуги в области американской прозы. 2 августа издано «Собрание рассказов», за которое 6 марта 1951 г. Фолкнер был удостоен Национальной литературной премии (рус. пер. – 1977). 10 ноября – присуждение Нобелевской премии. 8 декабря отправился вместе с дочерью Джил в Стокгольм для получения Нобелевской премии и 10 декабря произнес там речь.

## 1951

Во второй половине апреля путешествует по Франции и Англии. 28 мая выступает перед выпускниками школы, которую окончила в том году его дочь Джил. В начале июля отправляется на неделю в Нью-Йорк для работы над сценическим вариантом «Реквиема по монахине». 27 сентября вышел роман «Реквием по монахине», написанный в форме трехактной драмы (замысел и начало работы относится к осени 1933 г., завершение романа велось в феврале 1950 – июле 1951 г.; рус. пер. – 1987). 2 октября отправился на две недели в Кембридж (Массачусетс) для продолжения работы над сценарием «Реквием по монахине» (затем вновь – 10–20 ноября). 26 октября – присуждение Фолкнеру французского ордена Почетного легиона (церемония вручения проходила в Новом Орлеане).

## 1952

15 мая выступил в Делта-колледже в Кливленде (Миссисипи) с речью об ответственности человека перед самим собой. 16 мая отправляется в Париж на фестиваль «Произведения XX века»; в течение месячного пребывания в Европе посещает Англию и Норвегию. В середине ноября уезжает на месяц в Принстон и Нью-Йорк для работы над «Притчей».

## 1953

В январе – октябре живет попеременно в Нью-Йорке и Оксфорде. 8 июня выступает перед выпускниками Пайн-Мэнор колледж (Массачусетс), который окончила его дочь Джил. В июне в журнале «Атлантик» печатаются воспоминания Фолкнера о Ш. Андерсоне. В декабре посещает Париж, Швейцарию, Швецию. В конце года в Миннеаполисе выходит сборник «Зеркала улицы Шартре», в котором собрано 11 очерков Фолкнера из новоорлеанского журнала «Таймс пикиюн» за 1925 г.

## 1954

В январе – апреле путешествует по Франции, Англии, Швейцарии, Италии. 14 февраля – 29 марта на киносъемке фильма «Страна фараонов» американского режиссера Х. Хокса в Египте, затем возвращается в Париж, откуда через три недели вылетает в Нью-Йорк. В конце апреля прибывает домой в Оксфорд. В апреле в журнале «Холиди» напечатан очерк Фолкнера «Миссисипи», в котором описывается появление Сноупсов в Миссисипи. 2 августа вышел роман «Пригутча» (задуман в 1942 г., написан в сентябре 1943 – ноябре 1953 г.), за него в 1955 г. Фолкнеру присуждены Национальная литературная премия (25 января) и Пулитцеровская премия (1 мая). 9 августа – открытие двухнедельной Международной конференции писателей в Сан-Паулу (Бразилия), в которой приняли участие Фолкнер и Р. Фрост. На пути в Бразилию остановился на один день (7 августа) в Лиме (Перу); пробыв на конференции первую неделю, вернулся домой в связи с предстоящей свадьбой дочери. С сентября по февраль 1955 г. живет попеременно в Оксфорде и Нью-Йорке. Выходит «Хрестоматия Фолкнера» с авторским предисловием.

## 1955

14 и 17 апреля выступает в университете штата Орегон и в Монтане. 29 июля отправляется в Японию для участия в летнем семинаре по американской литературе в Нагано (в 1956 г. в Токио издан сборник выступлений и интервью «Фолкнер в Нагано» на английском языке). 1 августа прилетает в Токио. В июле в журнале «Харперс» появляется статья Фолкнера «О частной жизни. (Американская мечта: что с ней произошло?)». 22 августа пишет обращение «К японской молодежи», изданное отдельной брошюрой в Токио в конце августа. 23 августа покидает Японию и на пути в Италию 24–27 августа останавливается в Маниле. 28 августа прибывает в Рим. Из Италии через Мюнхен отправляется в Париж

(17 сентября), где дает интервью журналисткам Синтии Гренье и Анни Бриер. 9 сентября «Нью-Йорк гералд трибьюн» публикует открытое письмо Фолкнера, обличающее убийство расистами штата Миссисипи негритянского подростка Эмметта Тилла. 5–11 октября Фолкнер в Англии. 12–17 октября на пути в Нью-Йорк останавливается в Исландии. 23 октября вылетел из Нью-Йорка в Оксфорд. 14 октября издан сборник «Большие леса», состоящий из четырех повестей («Медведь», «Старики», «Медвежья охота» и «Гон спозаранку»). В 1955–1957 гг. в печати появляются статьи, письма и интервью Фолкнера по проблеме борьбы американских негров за гражданские права. Писатель получает анонимные угрозы от белых расистов.

## 1956

В феврале – сентябре живет попеременно в Оксфорде и Нью-Йорке. В мае в журнале «Пэрис ревью» появляется интервью Фолкнера по вопросам литературы и искусства, которое он дал в начале года Джин Стайн. В июне в журнале «Харперс» статья Фолкнера «О страхе: Глубокий Юг в муках – Миссисипи» (вторая статья для оставшейся незавершенной книги «Американская мечта: что с ней произошло?»). 11–14 сентября участвует и председательствует на заседаниях писательской группы по установлению и расширению контактов между американскими и иностранными писателями (в Вашингтоне).

## 1957

В феврале – июне ведет беседы в Виргинском университете. 28 марта в Афинах, куда Фолкнер прибыл 18 марта с двухнедельным визитом в Грецию, получает серебряную медаль Афинской академии. 1 мая – выход романа «Город» (работа по завершению романа велась с ноября 1955 по сентябрь 1956 г.) – второй части трилогии о Сноупсах (рус. пер. – 1965). 10 мая – 30 августа в библиотеке Принстонского университета была организована выставка «Литературная деятельность Уильяма Фолкнера». 22 мая – обращение Фолкнера к Американской академии искусств и литературы по поводу присуждения золотой медали Джону Дос Пассосу.

## 1958

В феврале – мае ведет беседы в Виргинском университете. 20 февраля – программное выступление Фолкнера по негритянскому вопросу в

Виргинском университете («Слово к виргинцам»). 1 марта на две недели приезжает в Принстон для выступлений в Принстонском университете. 24 апреля произносит «Слово к молодым писателям» (в Виргинском университете). Выходит сборник Фолкнера «Три знаменитые повести» («Пестрые лошадки», «Старик» и «Медведь») и «Новоорлеанские очерки».

## 1959

14 марта – перелом ключицы при падении с лошади в Шарлотсвилле. 2 октября выступает на конференции ЮНЕСКО в Денвере (Колорадо). 13 ноября вышел роман «Особняк» – третья часть трилогии о Сноупсах (написана в период с начала 1958 г. по 9 марта 1959 г., рус. пер. – 1961). В ноябре в библиотеке Виргинского университета организована выставка, посвященная 40-летию литературной деятельности Фолкнера. Вышел сборник выступлений и бесед писателя в Виргинском университете «Фолкнер в университете» под ред. Ф. Гвинна и Дж. Блотнера.

## 1960

В январе в связи со смертью А. Камю Фолкнер пишет о нем статью для специального номера «Нувель ревю франсэ». 16 октября – смерть матери. 28 декабря Фолкнер завещает свои рукописи специальному литературному фонду.

## 1961

2–17 апреля – поездка в Венесуэлу. 6 апреля в Каракасе награждается орденом Андреса Бельо, венесуэльского поэта и ученого первой половины XIX в.

## 1962

3 января получил повреждение при падении с лошади в Шарлотсвилле. 19–20 апреля выступает перед слушателями американской военной академии Вест-Пойнт, читает отрывки из романа «Похитители», 29 апреля отказывается от присутствия на обеде в Белом доме, устроен-

ном президентом Кеннеди в честь лауреатов Нобелевской премии. 6 мая – последнее интервью Вайде Маркович, профессору Белградского университета. 24 мая – получает золотую медаль Американской академии искусств и литературы. 4 июня – издание романа «Похитители» (написан летом 1961 г., первая редакция окончена 21 августа 1961 г.), за который посмертно писателю была присуждена Пулитцеровская премия (рус. пер. – 1972). 17 июня при падении с лошади в Оксфорде получил тяжелое по-вреждение. 5 июля помещен в больницу. 6 июля, два часа ночи – смерть Фолкнера от сердечного приступа в больнице г. Оксфорд. Похороны состоялись 7 июля.

## УКАЗАТЕЛЬ ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОЛКНЕРА

*(Романы, повести, сборники)*

- Авессалом, Авессалом! ..... 28, 34,  
41, 55, 61, 74, 75, 87, 97, 101, 119–135,  
138, 165, 170, 216, 242, 275
- Большие леса ..... 82, 218,  
231–233, 280
- Город ..... 28, 52,  
56, 104, 121, 144, 155, 156, 158–161,  
163, 167, 178, 183–198, 212, 213, 280
- Дикие пальмы ..... 64, 224,  
248, 276
- Когда я умирала ..... 17, 41,  
63–75, 102, 104, 123, 163, 165, 170, 274
- Медведь ..... 36, 40,  
112, 173, 178, 230–236, 243, 277, 280,  
281
- Москиты ..... 19, 76, 219, 273
- Непокоренные ..... 34, 35,  
92, 93, 135, 163, 216, 276
- Осквернитель праха ..... 16, 25,  
40, 134–136, 138–152, 277
- Особняк ..... 12, 15,  
63, 134, 144, 156, 157, 161, 162, 165,  
167, 195, 198–213, 217, 281
- Пестрые лошадки ..... 155, 162,  
163, 177, 274, 281
- Пилон ..... 243, 253, 275
- Поселок (Деревушка) ..... 17, 28,  
155, 161–163, 165–183, 185, 194, 195,  
198, 208, 209, 211, 273, 276
- Похитители ..... 92, 96,  
161, 163, 214–217, 281, 282
- Притча ..... 19,  
245–259, 278, 279
- Реквием по монахине ..... 99–101,  
150, 152, 240, 256, 278
- Роза для Эмили ..... 28–31,  
143, 274, 277
- Сарторис ..... 19, 28,  
30, 77, 81–97, 108, 126, 162–164,  
222, 223, 230, 273
- Свет в августе ..... 60, 65,  
71, 75, 86, 87, 97, 100–119, 121, 126,  
127, 131, 135, 152, 165, 200, 224, 256,  
274
- Святилище ..... 16, 17,  
30, 97–101, 121, 126, 152, 163, 274
- Собрание рассказов ..... 22, 23,  
27, 38, 39, 42, 155, 273, 278
- Сойди, Моисей ..... 135, 136,  
143, 149, 216, 232, 233, 276, 277
- Солдатская награда ..... 19, 76,  
170, 214, 218–223, 224, 272
- Флаги в пыли ..... 76, 77,  
163, 273
- Ход конем ..... 144, 278
- Шум и ярость ..... 16, 19,  
26, 28, 31, 41, 44, 46–63, 68, 75, 87, 98,  
100, 101, 102, 105, 119, 122, 123, 131,  
133, 134, 161, 163, 165, 170, 215, 216,  
219, 222, 230, 273

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Книга А.Н. Николюкина «Человек выстоит. Реализм Фолкнера» вышла в марте 1988 г.: издательство «Художественная литература», 302 с. Рецензент В.Н. Богословский. Редактор издательства А. Шишkin.

Первоначальное название в рукописи было: «Человек выстоит. Фантастический реализм Фолкнера».

Ранее в «Литературной газете» 20 июня 1973 г. была опубликована статья А.Н. Николюкина «Мир Фолкнера».

В 1974 г. А.Н. Николюкин сдал в издательство «Наука» подготовленную им (отбор переводчиков, послесловие, комментарии) рукопись «Собрание рассказов Уильяма Фолкнера». Ответственными редакторами значились А.А. Елистратова (скончавшаяся в мае того же года) и А.Н. Николюкин. В ходе подготовки рукописи к печати осенью 1974 г. председатель редакционной коллегии серии «Литературные памятники» академик Д.С. Лихачев по требованию Гослита (цензура) закрыл это издание из-за того, что А.Н. Николюкин был исключен из КПСС. Ученый секретарь серии «Литературные памятники» Д.В. Ознобишин предложил отложить это издание на несколько лет, как обычно происходило в подобных случаях. Но это предложение не было принято. В 1977 г. подготовленная А.Н. Николюкиным книга с теми же переводчиками, но с новой статьей и комментариями, вышла под названием: «Уильям Фолкнер. Собрание рассказов». Издание подготовил А.М. Зверев. Имя ответственного редактора А.А. Елистратовой было сохранено.

Печатаемая книга «Человек выстоит» является продолжением работы, прерванной в 1974 г. Она написана с 1976 по 1986 г., когда переводы романов Фолкнера публиковались во многих журналах; их тексты использованы в книге. Лучший перевод романа «Шум и ярость» создали переводчики С. Маркиш и В. Хинкис, но он не вошел в Собрание сочинений, поскольку Маркиш после 1968 г. уехал из страны.

*Кандидат филологических наук И.В. Логвинова*

**Александр Николаевич Николюкин**

**ЧЕЛОВЕК ВЫСТОИТ.  
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ФОЛКНЕРА**

**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ**

Том третий  
Книга 1

Оформление обложки И.А. Михеев  
Компьютерная верстка Л.Н. Синякова  
Корректор С.Е. Шелимова

Подписано к печати 14/XII – 2023 г.  
Формат 60×84/16 Бум. офсетная № 1 Печать офсетная  
Усл. печ. л. 16,4 Уч.-изд. л. 15,7  
Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод) Заказ № 199

**Институт научной информации  
по общественным наукам  
Российской академии наук (ИНИОН РАН),  
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418**

Отдел печати и распространения изданий  
Тел.: +7 (925) 517-36-91  
e-mail: [inion-print@mail.ru](mailto:inion-print@mail.ru)

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН  
ООО «Амирит»  
410004, Саратовская обл., г. Саратов  
ул. Чернышевского, д. 88, литер У