

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, напротив, 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 приходиться 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 Фолкнеру и читатели, и критики.

Связуя старый реализм Бальзака и Достоевского с современным, Фолкнер продолжает преемственность литературных поколений в развитии мировой реалистической литературы. Его искусство участвует в сегодняшней литературной борьбе, противопоставляет антигуманистической концепции приниженного 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 XX 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»¹, – 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

¹ Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / составл. и общая ред. А.Н. Николокина. 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»². 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»³. Именно в этом заключена причина первоначально довольно резкого отношения к книгам Фолкнера у него на родине, лишь после смерти писателя сменившегося респектабельной почти-тельностью.

Когда в Оксфорд, штат Миссисипи, где жил Фолкнер, пришло известие о присуждении ему Нобелевской премии, местная пресса начала кампанию нападков 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»⁴.

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

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

⁴ Campbell H.M., Foster R.E. William Faulkner. A Critical Appraisal. P. 3.

Еще более определенно высказалась по поводу присуждения Фолкнеру Нобелевской премии газета «Нью-Йорк таймс», писавшая в редакционной статье: «Внимание писателя приковано к жизни продажного 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 Джефферсоне, штат Миссисипи, но не во всех Соединенных Штатах»⁵. 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, запечатлел 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-

⁵ 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»⁶. 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 победать»⁷.

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,

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

⁷ *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 головастика. Если это настоящие образцы русских, то единственное, что еще может спасти нас, – это коммунизм»⁸. 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 головастика.

Фолкнер воспринимал коммунизм не как политик или журналист, а как художник, 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»⁹.

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»¹⁰.

* * *

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

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

⁹ *Faulkner J. My Brother Bill: an Affectional Reminiscence. N.Y.: Trident Press, 1963. P. 227.*

¹⁰ *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»¹¹.

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

¹¹ Barbéris 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»¹².

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 соотношенная с действительностью, которая предстает чем-то прозрачным и нереальным, меняющимся от внутреннего настроения 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 непритворно 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 прибавил 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

¹² Поршнев Б.Ф. Противопоставление как компонент этнического самосознания. М.: Наука, 1973. С. 8.

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

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 Джефферсона, 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 Французовой 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»¹⁴.

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», рисуящую 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

¹³ Cowley M. The Faulkner-Cowley File. P. 19.

¹⁴ 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. Бесспорно, 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, перечитать роман снова. Таков уж этот писатель-гордец, не принимающий привязанности наполовину»¹⁵.

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 идейной 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 «жертвой собственного декадентства».

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

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

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

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 умираю» 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 транспорты 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

¹⁶ New York Times Book Review. 1948, November 7. P. 8. Русский перевод романа «Святылище» 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, но увидевших 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 йокнапатофского 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 позором 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 дому.

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»¹. Это несколько парадоксальное замечание не случайно.

¹ *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 развил 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, связанность 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 долге писателя возвы-

шать человеческие сердца. Но он отказался от этой идеи, оставив ее до другого, может быть, более подходящего случая. Вскоре таковой представился. Чувства, вызревавшие 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 переключается 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 Малколм Каули, что Фолкнер прежде всего рассказчик. Не разделяя целиком точку зрения Каули, другой американский критик, Ирвинг Хау, признает, что «Фолкнер показал себя мастером повествовательной прозы, находящейся где-то между рассказом и романом»².

² Howe I. William Faulkner: a Critical Study. 2nd 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, настоящей 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 выразить 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-единственном цвете, тоне или слове... Художнику это не удастся, 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 нерасчленимое 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 новеллисту 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 начало и конец»³.

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

³ 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»⁴. 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.

⁴ Антонов С. Письма о рассказе. М.: Сов. писатель, 1964. С. 126.