

Джон Фаулз

КРОВОТЫЕ НОРЫ



**Джон Роберт Фаулз**  
**Кротовые норы**  
Серия «На берегах фантазии.  
Проза Джона Фаулза»

*Текст предоставлен издательством*  
[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66240498](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66240498)  
*Кротовые норы: Эксмо; Москва; 2021*  
*ISBN 978-5-04-157888-6*

### **Аннотация**

Сборник эссе «Кротовые норы» – это прекрасная возможность познакомиться с Фаулзом-публицистом, заглянуть за кулисы творческого процесса писателя и понять его взгляды на жизнь, литературу и мир в целом. В этой книге литературное мастерство Фаулза предстает перед читателем в ином свете, в очередной раз подтверждая его славу эрудированного и талантливого рассказчика.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

Предисловие	5
Введение	11
I. Автобиографическое: писательство и я	38
Я пишу, следовательно, я существую (1964)	39
Заметки о неоконченном романе (1969)	58
Предисловие к сборнику стихов (1973)	88
О мемуарах и сороках (1983–1994)[83]	92
Экранизация «Любовницы французского лейтенанта» (1981)	104
Конец ознакомительного фрагмента.	115

# Джон Фаулз

## Кротовые норы

**John Fowles**  
**Wormholes<sup>1</sup>**

Copyright © J.R. Fowles, 1998

© Тогоева И., перевод на русский язык, 2021

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2021

---

<sup>1</sup> Буквальный перевод названия сборника «Wormholes» – «Червоточины», – используемый Дж. Фаулзом космологический термин, о чем ниже говорит автор, не соответствует русскому физическому термину. По согласованию с литагентом Дж. Фаулза, переводчики предлагают использовать в названии русский термин.

# Предисловие

Когда впервые возникла речь о сборнике, я, честно говоря, вовсе не был в восторге от этой идеи. Я прекрасно понимал, что воспринять ее мне мешает не только чуть циничное, по существу, порожденное нашей культурой отсутствие симпатии к самому себе как известному писателю («Джону Фаулзу!»), но и такое же отвращение к существующему ныне климату, который определяет оценки и суждения, относящиеся к литературе. Сказанное может заставить читателя прийти к выводу, что я – образцовый пуританин, абсолютно лишенный какого бы то ни было тщеславия, однако вывод этот легко опровергнуть известной мне по собственному опыту истиной, в равной степени относящейся к любому писателю, будь то женщина или мужчина. Все писатели в силу своей профессии слепо и порой по-глупому эгоцентричны. Где-то глубоко, возможно, на самом доньшке души, в каждом из них живет уверенность, что никто и никогда не мог бы написать лучше. Тщеславие, выливающееся в подобную самоуверенность, на самом деле и есть отличительная черта, характерная для всего писательского рода. Преувеличенное сознание собственной уникальности – состояние, свойственное всем художникам: в яростных бурях каждодневного существования, где, кажется, буквально все в бездумном и непреодолимом гневѣ восстает против лю-

бой веры, любой философии, они как бы хватаются за то единственное бревно, что обещает помочь им выплыть. Нам некуда деться от этого архетипического стремления, часто противоречащего всем социальным и политическим убеждениям, – стремления держаться за собственную самость, за собственную неповторимую индивидуальность. Это в каком-то смысле подобно той «благородной гнили», которую мы так ценим в некоторых винах, фруктах и сырах. Весьма часто в бескрайнем и бесцветном пространстве, населенном теми, кто в значительной степени лишен творческого дара, это может быть воспринято как стремление в нескончаемых (крысиных) гонках протолкаться поближе и отхватить себе кусок побольше от того пирога, которого (и всякий в глубине души это прекрасно понимает) на самом-то деле вовсе и не существует: я имею в виду бессмертие.

На фоне мрачной картины каждодневного существования меня всю жизнь преследовал один и тот же образ – образ мозаики. Одна из моих ранних книг должна была называться «Тессеры»<sup>2</sup> и состоять из не очень тесно связанных между собой эпизодов, отдельных цветковых мазков. В то время мне постоянно казалось, что я могу лучше всего быть понят, увиден – или почувствован – сквозь череду очень малых событий, через собрание малых кирпичиков мыслей и чувств. Может быть, именно поэтому название книги, с которым мы недолго поиграли в самом начале, было «Осколки», опира-

---

<sup>2</sup> Tesserae – мозаика, также – кубик мозаики (*лат.*).

ющеся на известную строку Т. С. Элиота<sup>3</sup>: «Осколками я окаймил мои руины». Потом меня убеждали снова использовать свободное переложение строки из Декарта: «Я пишу, следовательно, я существую». В некотором смысле это звучало тщеславно, в духе преувеличенного сознания собственной уникальности, на что я уже намекнул выше; и все же, как я надеюсь, это правда – в более рациональной психологической трактовке. Во всяком случае, уже с начала третьего десятка я не мог, с обреченностью приговоренного на пожизненное заключение, не думать о себе единственно как о писателе, и более всего – как о романисте; впрочем, сравнение с приговоренным в камере, возможно, слишком уж отдаёт Камю<sup>4</sup>. Моя воображаемая камера, несомненно, приносит совершенно иные, порой гораздо более радостные настроения и счастливые моменты. Я выражаю себя, отдаю (и продаю) себя лучше всего как повествователь, а не как поэт или драматург (хотя порой мне и хотелось бы так о себе думать). В прошлом я довольно часто отвергал роман как *faute*

---

<sup>3</sup> Элиот, Томас Стернз (1888–1965) – английский поэт, родившийся и получивший образование в США, затем принявший британское подданство. Крупнейшая фигура в английской поэзии первой половины XX в. В значительной мере определил направление современной поэзии в Англии. Его работы, особенно «Бесплодная земля» (1922), «Четыре квартета» (1935–1942) и др., сильно повлияли на творчество Дж. Фаулза.

<sup>4</sup> Камю, Альбер (1913–1960) – французский романист, драматург, журналист, критик, в значительной степени способствовавший развитию философской концепции литературы и театра абсурда. Особенно известны его романы «Чужой» (1942) и «Чума» (1947), а также пьеса «Калигула» (1945).

*de mieux*<sup>5</sup>. Так что я отказался и от второго названия.

Выбор названия – всегда занятие увлекательное и в то же время кошмарное. В конце концов я обратился к коллеге-писателю Питеру Бенсону, который хорошо меня знает, да и живет в деревушке поблизости, тут же, в Дорсете. Он предложил назвать сборник «Кротовые норы». Название сразу же пришлось мне по душе. Он, разумеется, предложил использовать это словосочетание в том смысле, как оно употребляется в современной физике. Оксфордский энциклопедический словарь толкует его так: «Гипотетические взаимосвязи между далеко отстоящими друг от друга областями пространства-времени». Название показалось мне вполне подходящим, хотя бы метафорически, поскольку весьма сложное пространство-время, в котором я существую, пусть и очень далекое от современной физики, есть пространство-время моего собственного воображения. Это бремя, как мне представляется, хорошо показано в статье Кэтрин Тарбокс в посвященном моим работам номере журнала «Литература двадцатого столетия»<sup>6</sup>. Ее статья понравилась мне больше всех остальных. Все серьезные писатели непрестанно ищут – каждый для себя – «кротовые норы», которые могли бы связать их с иными областями, иными мирами. Я часто сижу, зарывшись, словно крот, в старые книги, которые время от времени собираю; я живу в очень старом

---

<sup>5</sup> Нечто, используемое за неимением лучшего (*фр.*).

<sup>6</sup> «Twentieth-century Literature» (весна 1996 г.). – *Примеч. авт.*

доме, у меня большой старый сад, так что я прекрасно знаком и с буквальным значением слов «кротовые норы»: отсюда и выбор названия. Во всяком случае, мне вряд ли понравилось бы такое, что не могло бы – хотя бы иногда – вызвать у меня улыбку.

Так вот, я отдаю – или продаю – желающим (вроде того, как это делается в еще более древней профессии) частицы себя, частицы того, что я есть, четко сознавая, что очень многим они вовсе не доставят удовольствия: скорее всего, в связи с тем, как бестактно не совпадают они с принятыми нормами академических и журналистских знаний и умений. Я надеюсь, читатель все же увидит, какую важную роль играли в моей жизни природа и естественная история, хотя я редко пишу об этом напрямую, и почему я обычно ссылаюсь на них, когда спрашивают, что оказало на меня влияние. *Tenthredinifera, tenthredinifera, tenthredinifera...* Этим тессерам я дам объяснение позже.

Эта первая горсточка мозаичных кирпичиков, скорее всего, приведет в ярость любого приличного ученого, и мне нужно хотя бы отчасти принести извинения за их хаотичность: ведь если меня уложить, словно мертвое тело для вскрытия, это уже никоим образом не буду я. Я чувствую, что есть все-таки одно место, где я, по всей видимости, могу ввести читателя в заблуждение: я недостаточно подчеркиваю важность для «Любовницы французского лейтенанта» – странного маленького французского романа Клер де Дюра

«Урика», изданного в 1824 году<sup>7</sup> и опубликованного в моем переводе на английский в 1994-м<sup>8</sup>.

В одном мне с этой книгой очень повезло: моя большая приятельница Джен Релф оказала мне неоценимую помощь в собирании и отборе того, что здесь имеется. Мне всегда импонировала Джен – как человек и как женщина – не только острым и проницательным умом, но и столь же острым чувством независимости. Хочется верить, что я всегда был или хотя бы пытался стать феминистом, но ее чувство юмора, ее эрудиция со всей убедительностью помогли мне понять, насколько я несостоятелен в этом качестве.

*Джон Фаулз*

---

<sup>7</sup> Claire de Duras. Ourika, 1824.

<sup>8</sup> Modern Language Association of America. New York, 1994. – *Примеч. авт.*

# Введение

*Есть какой-то странный спиралевидный ритм в том, как мысль снова и снова подходит к проблеме, что вас тревожит, повторяется, возвращается вспять, напроць разрушая временную последовательность...*

*Д. Г. Лоуренс<sup>9</sup>*

Как романист Джон Фаулз не нуждается в рекомендациях. Его популярность, как и его каноническое место в английской литературе, не подвергается сомнению по меньшей мере уже два десятилетия. Однако его работы не из области художественной литературы гораздо менее известны, отчасти потому, что разбросаны по эфемерным периодическим изданиям, научным журналам и (если ему приходилось писать предисловия или введения) книгам других авторов, издававшимся менее значительными тиражами и не столь популяр-

---

<sup>9</sup> Д. Г. Лоуренс (D. H. Lawrence, 1885–1930) – английский писатель, поэт, очеркист. Долгое время был вынужден жить вне Англии из-за на шумевшего романа с Фридой Уикли (урожденной фон Рихтгофен), женой его профессора, которую и увез с собой. Впервые в английской литературе откровенно писал об отношениях мужчины и женщины («Радуга», 1915, «Любовник леди Чаттерлей», 1928, и др.). Лучшие его романы были в Англии запрещены. «Любовник леди Чаттерлей» в полном виде был опубликован только в 1960 г. Лоуренс был влюблен в своих героев, в мир живой природы и писал о них красочно, живо, с истинной страстью, предупреждая о грозящей человеку опасности утратить способность непосредственно воспринимать жизнь.

ным, как его собственные произведения; эти книги зачастую больше не издаются. Так что новая публикация Джона Фаулза оказывается весьма представительным собранием его беглых набросков и глубоко личных писаний; сюда входят эссе, литературоведческие статьи, комментарии, автобиографические заметки, воспоминания и размышления.

В этом томе собрано около тридцати работ самого разного объема – от одностраничных до весьма пространных статей, – и занимают они период от 1963 года (когда появился первый роман Джона Фаулза «Коллекционер») до наших дней<sup>10</sup>. Таким образом, книга представляет эволюцию взглядов писателя на литературное творчество, на то, как литература соотносится с жизнью и нравственностью, – взглядов, постепенно менявшихся на всем протяжении зрелого и плодотворного периода его творчества.

Процесс отбора материала шел нелегко. Большинство статей в томе воспроизведены полностью, но в некоторых случаях, как это было, например, с пространной статьей под названием «Острова», включение полного текста потребовало бы исключения других, не менее важных и более кратких работ. Моей целью в процессе отбора и осуществления необходимых редакционных сокращений всегда было лишь одно: дать читателю почувствовать все разнообразие интересов Фаулза и того, что Кольридж<sup>11</sup> назвал «той жизнью и стра-

---

<sup>10</sup> ...до наших дней. – Сборник был издан в 1998 г.

<sup>11</sup> Кольридж, Сэмюэл Тейлор (1772–1834) – английский поэт-романтик, пред-

стью, что обитают в душе». (Кстати говоря, я и есть тот самый «ученый друг», на которого ссылается автор в последнем эссе – «О природе природы», тот самый друг, кто, цитируя высказывания Уильяма Хэзлита<sup>12</sup> о Кольридже и, вероятно, в какой-то момент возмущаясь манерой Фаулза мыслить и говорить, то и дело отвлекаясь от темы, заявил, что, скорее всего, у самого Джона ум столь же тангенциальный<sup>13</sup>, что и у Кольриджа! К счастью, мое утверждение было воспринято как скрытый комплимент.)

Отобранные для этого сборника статьи представляют читателю хронику различных тем и вопросов, мучивших, занимавших или восхищавших Фаулза в течение всей жизни, а нить, их соединяющая, не может быть никакой иной, кро-

---

ставитель «озерной школы» поэтов, несколько раз менявший свои политические и религиозные взгляды. Опубликовал несколько сборников стихов и многочисленные статьи о поэзии, литературе, философии, а также книгу «Записные книжки» – размышления о жизни, творчестве, о мечтах и сновидениях. Особенно известны его ранние поэмы: «Кубла Хан», «Песнь о старом мореходе», «Кристабель». Серьезно занимался изучением работ немецких философов – Канта и Шеллинга. Перевел поэтическую драму Шиллера «Валленштейн». Влияние его поэзии, а также критических и философских работ на формирование английской литературы считается весьма значительным.

<sup>12</sup> *Уильям Хэзлит* (1778–1830) – английский журналист, литературный критик и, как указывает Оксфордский литературный словарь, «историк английской литературы в те времена, когда истории английской литературы еще не было». Среди его многочисленных работ – «Лекции об английской философии» (1812), «Персонажи шекспировских пьес» (1817), «Лекции об английских поэтах» (1818).

<sup>13</sup> *Тангенциальный* – здесь: внезапно отклоняющийся от темы; также – поверхностный (*mat.*).

ме автобиографической. Разумеется, все писательские работы в той или иной степени автобиографичны, являют собой «правдивую ложь», будь то художественная литература или произведения иного характера. Пристрастия писателя, наваждения, его обуревавшие, пронизывают все творчество, и читатели, знакомые с романами Джона Фаулза, найдут здесь множество размышлений и отголосков тем, с которыми уже встречались в его книгах: утрата *domaine*<sup>14</sup>, женщина как *princesse lointaine*<sup>15</sup> проблемы эволюции, естественная история, свобода и чувство ответственности, хаотичность и роль случая, литература и литературность и – роль писателя. Здесь также отражены его политические взгляды, его приверженность – на протяжении всей жизни – убеждениям левого толка, поддержка «зеленого» движения, охраны природы и исторических памятников. А дар повествователя, рассказчика, что так справедливо восхищает читателя в романах Фаулза, вполне очевиден и во многих статьях этого тома. Например, в эссе «Кораблекрушение» начальные строки сразу же создают мощное ощущение времени (этакого «давным-давно, в незапамятные времена...»), места действия и чувства причастности, когда рассказчик, ведущий повествование от первого лица, втягивает читателя в пространство «здесь и сейчас» своего рассказа.

---

<sup>14</sup> Поместье, владение, домен; у Фаулза утрата домена символизирует утрату корней (*фр.*).

<sup>15</sup> Недостижимая принцесса, принцесса Грёза (*фр.*).

Стиль Фаулза весьма интересен: он пишет живо, учено, его утверждения часто провокационны, а время от времени смелы до дерзости и способны вызвать яростные споры. Например, такое: «Писать – все равно что есть или заниматься любовью: это процесс естественный, а не искусственный». И, помимо всего прочего, он пишет вполне доступно: прежде всего «для читателя, который не является ни критиком-литературоведом, ни писателем» («Заметки о неоконченном романе»). В то же время собранные здесь статьи представляют интерес для ученых и писателей, где бы они ни жили, утверждая – как это часто на практике делает сам Фаулз – ценность и важность романа и оспаривая Кассандру от литературы<sup>16</sup>, предрекающих роману скорую и неминуемую гибель.

Публикуемые здесь работы свидетельствуют еще и о ворчливо-неоднозначном отношении писателя к литературоведческим кругам, а также к наиновейшим теориям в области литературы и литературной критики; о его упорном несогласии допустить самую возможность того, что Ролан Барт<sup>17</sup> так

---

<sup>16</sup> ...оспаривая Кассандру от литературы... – Кассандра – по греческой легенде, дочь Приама, правителя Трои, возлюбленная Аполлона, наделившего ее даром пророчества. За обман Аполлон наказал ее, сделав так, что пророчествам ее никто не верил. В наши дни – нарицательное имя для пророчествующих беды и несчастья.

<sup>17</sup> Ролан Барт (1915–1980) – знаменитый французский семиолог, один из основоположников структурализма; одновременно его труды, особенно поздние, легли и в основание постструктурализма. Провозгласил принцип «имманентного» исследования текста, различал значение текста как такового и внешние (исторические, социальные, биографические) обстоятельства его создания.

громко назвал «смертью автора». Фаулз то и дело утверждает, что его совершенно сбивают с толку интеллектуальные игры теоретиков литературы; так, например, в статье «Франция современного писателя» он жалуется: «Я прочел, правда, далеко не все из того, что пишут Деррида<sup>18</sup>, Лакан<sup>19</sup>, Барт и их коллеги-мэтры, и оказался совершенно сбит с толку и скорее разочарован, чем просвещен». В более ранней статье о Кафке он называет литературоведческие круги «корпорацией гробовщиков», готовых на убийство ради того, чтобы провести вскрытие. «Мои квазинаучные взгляды» на литературу, говорит он, вряд ли могут заинтересовать ученых; и тем не менее, несмотря на постоянные насмешливо-иронические оскорбления, ученые оказались заинтересованы. Более того, самый странный из романов Фаулза – «Мантисса» – доказывает, что писатель не просто знаком, но вполне

---

<sup>18</sup> *Деррида*, Жак (1930–2004) – французский философ, семиолог, основатель так называемой «деконструкции» (одного из ведущих направлений постструктурализма). Выдвинул, в частности, утверждение об определяющей роли «письма» (письменной речи) в формировании значения.

<sup>19</sup> *Лакан*, Жак (1901–1981) – французский психиатр, психоаналитик, который, настаивая на зависимости человеческой психики от речи («порядка означения») и на центральной роли отношения с «другим» («стремления к другому») в формировании самосознания личности («я»), сблизил психоанализ с семиологией и лингвистикой. Деррида, Лакан и Барт сыграли основополагающую роль в так называемом «лингвистическом повороте», легшем в основу постмодернизма, который исходит из идеи первенствующей роли языка в психологической, социальной, творческой деятельности человека. В литературоведении отсюда проистекает, в частности, идея размытости границы между автором и читателем, «независимости» жизни произведения от его автора. (*Примеч. О. К. Бессмертной.*)

овладел деконструкцией и компетентно разбирается в теории постструктурализма. Но странным образом неостановимый поток ученых гостей и аспирантов, готовящих диссертации, отыскивающих путь к дому писателя в Лайм-Риджисе – а это вполне резонно могло бы рассматриваться как неизбежная плата за то, что писателя принимают всерьез, – по-видимому, вселяет в Джона что-то похожее на ужас. Тут и задумаешься: не тот ли это страх, что хорошо знаком ученым, также как писателям и людям других творческих профессий, – страх оказаться обезоруженным или даже разоблаченным? «Писатели, – утверждает Фаулз, – точно фокусники, прекрасно знают, как вводить в заблуждение». А фокуснику (или магу) менее всего хочется, чтобы его шаманские трюки, его особая магия оказались выставленными на всеобщее обозрение.

Писания Фаулза отражают разнообразие его интересов, их сплетенность, соотнесенность друг с другом. Ни его работы, ни его интересы не подпадают под точные, удобные всем категории, и задача распределения статей по разделам оказалась вовсе не из легких. Читателю, пожелавшему отыскать в книге точку зрения Фаулза на определенный предмет, лучше просмотреть «Указатель», а не «Содержание» тома, чтобы найти ключ.

В конце концов материалы как-то сами собой рассортировались на четыре основные группы, так я их и распределила; в каждом разделе статьи расположены в хронологи-

ческом порядке. Может показаться соблазнительным усмотреть в них свидетельство линейного развития интеллекта, но мне они представляются чем-то гораздо более интересным: я вижу в них тот самый «странный спиральный ритм» мысли, снова и снова возвращающейся к тревожащей ум проблеме, мысли, всегда устремленной вперед и тем не менее разрывающей или разрушающей представление о времени как о последовательности, так что фрагменты, осколки, *tesserae*, когда-то долженствовавшие дать свое имя этой книге, складываются в узор калейдоскопа: встряхни – или перекомпонуй, – и перед глазами возникнет иной образ. Окаймление руин? Быть может. Но, как утверждается в очерке «Что стоит за «Волхвом», «такие осколки и правда создают прекрасное окаймление». Как говорит нам сам Фаулз в интервью с Дианн Випон<sup>20</sup>, каждая статья, или очерк, или любая другая работа вне художественной литературы, независимо от темы, – это «отдельный кирпичик мозаики в моем цельном портрете»; однако, если принять во внимание постоянно меняющийся облик этой уникальной природы, каждый читатель увидит в текстах иную мозаику, иного Джона Фаулза.

Как застенчиво напоминает нам персонаж «автор» в «Любовнице французского лейтенанта», природа, личность писателя всегда неизбежно расщеплена, поскольку автор, будь

---

<sup>20</sup> Дианн Випон – литературовед из Канады, одно время – преподаватель английского языка в УКЛА (UCLA) – Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе (см. также примечание автора к упомянутому интервью).

то он или она, оказывается и тем авторским «я», кто пишет, и тем, кого пишут, существом, обитающим и внутри литературного произведения, и вне его. В этом сборнике мы найдем часто повторяющиеся размышления на ту же тему. Очерк «Голдинг<sup>21</sup> и Голдинг» – заслуженная дань уважения Уильяму Голдингу – противопоставляет обычного человека, мягкого, доброго, пожилого, неузнанного и, возможно, непознаваемого, сконструированному образу писателя – «Голдинга», присвоенному читающей публикой и «выстроенному исключительно из слов». Самая коротенькая работа в этом томе – «Клуб «Дж. Р. Фаулз» – тоже представляет собой размышление о расщепленной природе писателя-зверя. Она была написана в ответ на просьбу издательства «ЭККО-Пресс», публиковавшего весной 1995 года специальный выпуск журнала «Антей», посвященный тому, как писатели осмысливают себя в роли писателей. Издательство просило о «небольшой экспериментальной шуточно-автобиографической работе в прозе о творческом опыте писателя». Образцом служило знаменитое мини-эссе Борхеса<sup>22</sup> «Борхес и я», ранне-

---

<sup>21</sup> Уильям Голдинг (1911–1993) – английский писатель, сразу же обретший известность публикацией своего первого романа «Повелитель мух» (1954), лауреат Нобелевской премии 1980 г. Его романы «Наследники» (1955), «Жадный Мартин» (1956), «Свободное падение» (1959), «Шпиль» (1964) и пьеса «Медная бабочка» (1958) пользовались огромным успехом. Многие его произведения построены на теме преодоления внутренне присущей человеку жестокости.

<sup>22</sup> Борхес, Хорхе Луис (1899–1986) – аргентинский писатель, один из наиболее ранних представителей магического реализма в мировой литературе (первый сборник рассказов «История мирового бесчестья» – «Historia universal de

постмодернистская декларация о характере творческого акта, где Борхес говорит о себе как о собственном «другом», как о существе, расщепленном надвое: о том его «я», что пишет, действует, говорит и которым «создано несколько хоть чего-то стоящих страниц», и о том «я», что наблюдает, которому «суждено быть навсегда забытым». Самая разительная черта, отличающая эссе Борхеса от эссе Джона, – то, что Борхес видит себя расщепленным надвое: «я» и «другой», субъект и объект, тот, кто видит, и тот, кого видят, в то время как «я» Фаулза расколото на множество других «я», представляет хаотическое разъединение многих, зачастую весьма неохотно сосуществующих частей. Это «я» – «клуб» – состоит из множества членов; многие из них находятся в постоянном раздраженном несогласии друг с другом: взять хотя бы псевдофеминиста, обуреваемого чувством чисто мужской вины из-за обид, нанесенных женщинам его прошлым, более юным «я» – тем «я», у которого было так много общего с Николасом из «Волхва».

В то же время некоторые повторяющиеся мотивы здесь аккумулируются и сливаются в одно целое: осознание писателем себя как человека, утратившего свое место, романтика в изгнании, технофоба, рассорившегося с миром компьютеров и виртуальной реальности; потребность в одиноче-

---

la infamia», 1935). Оказал огромное влияние на литературу Европы и Америки. Начал публиковать прозаические и поэтические произведения в 20-е гг., но известность обрел с изданием в Париже сборника рассказов «Лабиринты» (1953).

стве, в обретении зеленого, возрождающего убежища, священной долины – это весьма существенная черта, в значительной мере определившая его страстную любовь к миру природы. («Одиночество – ссылка в географическом и социальном смысле – для меня очень важно»<sup>23</sup>.)

Интервью с Дианн Випон, которым завершается эта книга, – самое последнее из столь многих интервью, данных Фаулзом за долгие годы творчества. Мы обнаруживаем, что и здесь он размышляет над большинством проблем и тревог, затронутых на предшествующих страницах, развивая и уточняя мысль. В некоторых областях взгляды Фаулза остаются на удивление последовательными и неизменными с начала 60-х годов, когда к писателю пришла известность; но чтобы увидеть, в чем его взгляды изменялись, как менялась позиция писателя, полезно обратиться к этому интервью – оно многое разъясняет и к тому же дает новую информацию.

Первый раздел – «Писательство и я» – включает наиболее автобиографические из нехудожественных произведений Джона Фаулза, и именно здесь (хотя и не только здесь) мы находим его самые исповедальные строки о греховном наслаждении, получаемом от «игры в Бога» – так он называет писание художественной прозы. Писание, оказывается, занятие весьма эротическое. Создание романов, сотворение иного мира есть занятие «неотвязное, изолирующее, вызывающее постоянное чувство вины»; персонажи книг «непре-

---

<sup>23</sup> Запись в дневнике от 7 июля 1951 г. – *Примеч. сост.*

станно требуют ласки», писатель непременно влюбляется в каждую из своих героинь и – пусть только в воображении – с каждым новым романом опять и опять изменяет собственной жене. Его взаимоотношения с романом, пока тот пишется, напоминают любовную связь, полную обид, волнений, тайных наслаждений и радостей. «Это нечестивые наслаждения», – пишет он.

При описании путешествий приходится совершать и другие изменения: с *la France sauvage*<sup>24</sup> и с *agria Ellada*<sup>25</sup>. Обе они изумительно красивы, далеки отовсюду, изобильны и щедры. Первая – это, разумеется, Франция: Франция «бескрайних сельских ландшафтов и глухих деревушек», где впервые Фаулз открыл для себя мотив утраченного домена. Этот мотив будет неотступно преследовать писателя, вновь и вновь возникая в его произведениях, оставаясь с ним навсегда: Солонь из «Большого Мольна» Ален-Фурнье<sup>26</sup>, дикая природа Франции Джона Фаулза – романтика наших дней. С *agria Ellada* – с дикой природой Эллады, в которую Джон «безнадежно влюбился в первый же день приезда», – роман его длится всю жизнь. Пережитое в связи с Грецией несомнен-

---

<sup>24</sup> Здесь: дикая природа Франции (или – природная Франция) (*фр.*).

<sup>25</sup> Природная Греция (или – дикая природа Греции) (*греч.*).

<sup>26</sup> Ален-Фурнье, Анри (1886–1914) – французский писатель, автор единственного романа «Большой Мольн» (1913), принесшего ему известность уже после его гибели в 1914 г. В 1926–1928 гг. была опубликована его переписка 1905–1914 гг. с другом, женихом его сестры Жаком Ривьером. В письмах Ален-Фурнье формулирует, в частности, свои эстетические взгляды.

но оказалось исключительно важным, оставило глубочайшее впечатление, как бы впечаталось в душу писателя, и, хотя две статьи о Греции, возможно, в чем-то повторяют друг друга, я, нисколько не колеблясь, включила сюда обе.

Название второго раздела – «Культура и общество» – сознательно использованная аллюзия на работу крупного марксистского литературоведа и писателя Рэймонда Уильямса<sup>27</sup>, так что сюда я включила откровенно политический комментарий Джона. На самом деле Джон очень редко высказывает открыто политические утверждения, хотя сам он вполне открыт – язвительно открыт – в своей приверженности левым взглядам, социализму, республиканизму, пусть даже и восклицает то и дело: «Чума на все политические партии!»<sup>28</sup>».

В статье о войне из-за Фолклендских островов Фаулз осуждает британские СМИ за то, что они превратили партийную политику в публичное развлечение весьма низкого пошиба, и сожалеет о безответственном использовании языка ради достижения партийно-политических целей. «Самое важное, чему учит нас [писателей] наша профессия (в этом мы сходны с политиками), это сознавать пугающую способ-

---

<sup>27</sup> *Рэймонд Уильямс* (1921–1988) – английский литературовед и писатель, автор романов, среди которых наиболее известны «Пограничная страна» (1960) и «Второе поколение» (1964). Его литературоведческие работы посвящены взаимоотношениям литературы и общества.

<sup>28</sup> ...«*Чума на все политические партии!*» – аллюзия на шекспировское «Чума на оба ваши дома!» («Ромео и Джульетта»).

ность образа и слова вызывать к жизни нечто глубоко захороненное и заглушать голос трезвого разума», – пишет он. И правда, история предоставляет нам вполне достаточно свидетельств такой власти слова и образа и тех ужасов, которые они могут за собою повлечь. Но затем мы видим, что автор резко отворачивается от высказанного им сравнения, возможно, как раз из-за воспоминаний о тех самых исторических свидетельствах, не желая уж слишком уподобляться политикам: «Дурное, потворствующее дурным желаниям искусство наносит вред немногим; дурная, потворствующая дурным желаниям политика вредит миллионам людей». Не многие стали бы возражать против последней части этого утверждения, но что касается первой, то я, например, не верю, что дурное искусство безобидно, как не верю и в то, что хорошее искусство бессильно. Искусство Фаулза – искусство идейное; оно не является нейтральным ни морально, ни политически. «Долг искусства, – утверждает он в статье «Вспоминая о Кафке», – пытаться изменить к лучшему все общество в целом». Этот взгляд подтверждается и в его интервью с Дианн Випон. Писатели, говорит он, унаследовали морально-этическую функцию от средневековых священнослужителей, для которых литература тоже являлась полем действия. Подобно Д. Г. Лоуренсу, которым он так восхищается (несмотря на все мои усилия – в качестве правоверной феминистки – его разубедить!), Фаулз откровенно признает, что дидактичен. Лоуренс считал, что цель романа – учить;

именно поэтому Ф. Р. Ливис его канонизировал<sup>29</sup>, возведя в ранг представителя «великой традиции». Стоит задуматься: а сделал бы Ливис то же самое в отношении Фаулза? Разумеется, Фаулз, как и Лоуренс, пишет, чтобы быть услышанным; когда он пишет о Лоуренсе, он неустанно, как истинный проповедник, пытается спасти нас и заламывает руки в отчаянии от нашего совершенно явного коллективного нежелания быть спасёнными.

Писатели, которые, как мне представляется, более всего говорят Фаулзу, с кем он более всего чувствует себя связанным, – те, что по той или иной причине разделяют его чувство изгнанничества, чувство, что он – человек в какой-то мере посторонний или, по его собственным словам, «сварливый затворник, отшельник». Собирая работы для третьего раздела этого тома, я была совершенно потрясена количеством свидетельств пристрастия Джона к литературным «изгоям», историческим эксцентрикам, раскольникам того или иного толка, как из-за содержания их книг, так и из-за личности каждого из этих авторов.

Так же как для Эбенезера Ле Паж, героя и литературного

---

<sup>29</sup> ...поэтому Ф. Р. Ливис его канонизировал... – Фрэнк Реймонд Ливис (1895–1978) – литературовед, профессор Кембриджского университета, основатель новых подходов в литературоведении, значительно предвосхитивших историко-нарративный стиль работ по истории английской литературы. Автор многочисленных трудов. В работе о Д. Г. Лоуренсе «Д. Г. Лоуренс – романист» (1955) Ф. Р. Ливис утверждает, что этот до сих пор недооценивавшийся писатель – один из величайших прозаиков и моралистов Англии.

*alter ego* Дж. Б. Эдвардса<sup>30</sup>, для Фаулза характерна «раздражительность по отношению к новому» и чувство исключенности из современного общества. Для Фаулза это – неприятие постиндустриального общества виртуальной реальности и информационных технологий; для самого Эдвардса это было нечто вроде «постоянной супротивности, несговорчивости» – типичных черт пожизненного диссидента, с которым явно отождествляет себя Фаулз. Мир Эбенезера Ле Пажа – «Остров в Английском канале»<sup>31</sup> – становится для Фаулза метафорой, обозначившей «остров собственного «я», яростно сопротивляющийся всем и всякому, кто попытался бы его захватить или подчинить своему господству.

Джон Обри<sup>32</sup>, более всего известный своими «Краткими биографиями», – еще один одинокий чудака, антиквар<sup>33</sup>, борец за сохранение исторических памятников, такая же бе-

---

<sup>30</sup> С. У. Дж. Б. Эдвардс (1899–1976) – малоизвестный английский писатель, автор нескольких пьес и журнальных публикаций. Его единственный роман – об острове Гернси – «Дневник Эбенезера Ле Пажа» был опубликован посмертно.

<sup>31</sup> ...«*Острове в Английском канале*»... – Английский канал – принятое в Англии название Ла-Манша.

<sup>32</sup> Джон Обри (John Aubrey, 1626–1697) – биограф, археолог, один из первых членов Королевского общества (Британской академии наук). При жизни опубликовал только одну работу – «Смесь» (1696) – сборник коротких рассказов и фольклора. Его «Биографии» знаменитых людей, в рукописи переданные в Британский музей, – плод многолетних наблюдений, записанных им устных рассказов, – представляют собой живой портрет эпохи.

<sup>33</sup> ...«*одинокий чудака, антиквар*»... – Термин «антиквар» здесь и далее употребляется в его старинном значении – «ученый, изучающий древнюю историю»; «исследователь древности».

лая ворона, противник всего ортодоксального. А с современником Уильямом Голдингом Фаулза тоже, по-видимому, объединяет чувство некоего интеллектуального изгнания, исключенности из общества. «Идеи, – цитирует Джон другого писателя в одном из ранних эссе, – вот единственная родина»<sup>34</sup>. Отождествление себя с героями статей не ограничивается лишь героями мужского пола. Энн Ли, персонаж самого позднего романа Фаулза «Мэггот»<sup>35</sup> и реальная основательница секты трясун, принадлежала к самым известным раскольникам XVIII века и, хотя не упомянута в этом сборнике, долгое время была одной из героинь Джона. Еще одна его героиня, в отличие от Энн Ли упомянутая в этом томе, – Мария Французская, автор книги «Ле», поэтесса XII века, о жизни которой мы знаем очень мало, но чье творчество говорит нам, что она была высокообразованной женщиной, пользовавшейся успехом, очень мудрой и много грешившей. Почти наверняка и она, вопреки ее уверениям в лояльности, тоже была интеллектуальным изгоем.

Ален-Фурнье, писатель, к которому Фаулз чувствует себя «значительно ближе», чем к любому другому ныне живущему или умершему автору, совершенно очевидно, был таким же, как и Джон, нимфолептом – человеком зачарован-

---

<sup>34</sup> Цит. по: *Клэр де Дюра*. Урика (см. «Заметки к неоконченному роману»). – *Примеч. сост.*

<sup>35</sup> «*Мэггот*» (1985) – в русском переводе В. Ланчикова издан под названием «Червь».

ным, тоскующим о недостижимом. Влияние его единственного романа «Большой Мольн» (часто непочтительно называемого «Большой Стон»<sup>36</sup> некоторыми, не столь восхищенными, как сам Джон, его друзьями) на жизнь и творчество Фаулза было весьма полно и доказательно описано и документировано критиками и учеными, как, впрочем, и самим Джоном, и введение – не место для еще одного литературоведческого анализа. Но все же кое-что следует здесь сказать, поскольку центральная тема романа – понятие утраченного домена – и составляет то, что, как я полагаю, можно назвать мифом всей жизни Джона. В нем говорится о чем-то уже навсегда утраченном: о мифическом Эдемском саде, о золотом веке детской чистоты и невинности или, в терминах психоанализа, как предполагает Гилберт Роуз (о чем говорится в многое разъясняющем автобиографическом эссе Фаулза «Гарди и старая ведьма»), об идеализированном образе матери раннего детства. В этом же эссе Фаулз утверждает всеобщность такого состояния. «Всеобщее состояние человечества – состояние утраты», – пишет он. Кроме того, в пересмотренном предисловии к «Волхву» он говорит еще и об особой важности подобного состояния для писателя: «Чувство утраты весьма существенно для романиста и замечательно плодотворно для его творений, какую бы ду-

---

<sup>36</sup> Влияние его единственного романа «Большой Мольн» (часто непочтительно называемого «Большой Стон»)… – Шутка построена на сходстве звучания имени Мольн и английского слова «тоан» – стон.

шевную боль ни причиняло оно ему самому».

Фаулз не единственный писатель, пришедший к такому заключению. Так, например, Гюнтер Грасс<sup>37</sup> пишет подобное же о собственном чувстве изгнанничества и утраты: «Язык не мог компенсировать мне утрату, но, нанизывая одно за другим слова, я сумел хотя бы создать что-то такое, что помогло мне громко заявить о своей утрате... Чувство утраты дало мне голос. Только то, что безвозвратно утеряно, требует, чтобы его непрестанно называли по имени: маниакально веришь, что, если все время звать утраченное, оно обязательно вернется. Без утрат не было бы литературы»<sup>38</sup>.

Итак, потерянный Рай. Однако Рай время от времени возвращается – в зеленых укрытиях-убежищах, в священных долинах и *bons vaux*<sup>39</sup>, которые так важны и значительны в произведениях Фаулза и в его жизни. Герой Фурнье был совсем юным, когда обрел в сельской Франции свой утраченный домен, в том же возрасте, в каком был Джон, когда перенес «нервный срыв», как это тогда называлось, и пересе-

---

<sup>37</sup> Гюнтер Грасс (1927–2015) – немецкий писатель, придерживающийся социалистических взглядов. Его пространные романы, полные юмора, описывают жизнь в Германии во времена Третьего рейха и после него. Особенно известны «Жестяной барабан» (1959), «Собачьи годы» (1963), «Из дневника улитки» (1972), «Затруднительное положение» (1978) и др. Удостоен Нобелевской премии по литературе за 2000 г.

<sup>38</sup> Гюнтер Грасс. Утраты (Günter Grass. «Losses». Granta 42, зима 1992 г.). – Примеч. сост.

<sup>39</sup> Тучные доли (фр.).

лился в Девон, где обрел свой личный Эдемский сад в общении с природой, флорой и фауной Девона, с девонскими пейзажами. Это общение всю жизнь поддерживает Джона, помогает ему, как об этом свидетельствуют его дневники. Оно, несомненно, как-то смягчает, уравнивает чувство утраты: дает утешение, укрытие, чувство эволюционной целостности. В романах это происходит именно в той точке, где сливаются два элемента – обостренное чувство утраты и обретение успокаивающего зеленого убежища: мы обретаем утраченный домен. В жизни – это его связь не только с живой природой, но и с культивируемой частью его сада: его интимный, «собственноручный» опыт общения с природой – первый в этом году подснежник, встреча с редкой птицей или насекомым, визит к новоотысканной колонии орхидей... Все это, несомненно, и есть живой источник, дающий писателю жизненные и творческие силы.

И словно таинственный дух, в утраченном домене, разумеется, непременно обитает *princesse lointaine*, архетипически недостижимая женщина, чей образ усиливает – в чем он сам и признается – нимфоплепия Джона, извращенное, но непреодолимое стремление к недостижимому, которое у Фаулза оказывается парадоксально плодотворным.

Получается, что упомянутые писатели и их персонажи обычно отражают причуды и проблемы, заботящие самого Фаулза, его навязчивые идеи. Герой двух из публикуемых здесь очерков – Томас Гарди – представляет, пожалуй, осо-

бый случай. Здесь мы снова видим отождествление с обратом по самоизгнанию, снова узнавание чувства утраты и его следствия – творческого плодородия. О попытках Гарди отрезать себя от собственного прошлого Фаулз пишет, что «глубочайшее чувство утраты, какое порождает такая самоизоляция, чувство вины, осознание тщеты человеческого существования невероятно ценны для писателя, поскольку являются также источником творческой энергии». Но Гарди – литературный колосс, чья тень (как в метафорическом, так и в юнгианском смысле<sup>40</sup>) неизбежно нависает над писателем, литературный ментор, непогрешимый авторитет, по словам Фаулза, так же, как и он сам, считавший литературные занятия «онанистическим и греховным делом». Снова запретные наслаждения. И действительно, Фаулз предваряет эссе «Гарди и старая ведьма» стихотворением Гарди, являющим собою метафорический стриптиз, где юная богиня, познанная и доставившая такое наслаждение ночью, с рассветом

---

<sup>40</sup> ...в юнгианском смысле... – Карл Густав Юнг (1875–1961) – швейцарский психолог, сотрудничавший с З. Фрейдом в разработке психоаналитической теории личности, однако позднее отошедший от позиции Фрейда в связи с его опорой на сексуальность как детерминанту личности. Юнг предложил концепцию двух типов личности – интровертный и экстравертный, а также концепцию четырех психологических функций (ощущение, интуиция, мышление и чувство), преобладание одной или нескольких из которых и определяет характер личности. Наиболее оригинальным и существенным из его нововведений стало понятие «коллективного бессознательного» в соединении с теорией архетипов. Эти открытия оказали важнейшее влияние, в частности, на гуманитарные науки, такие как история, литературоведение, культурология и др. Крупнейшая работа Юнга «Психология бессознательного» («The Psychology of the Unconscious», 1912).

дня оборачивается отвратительной, порочной старой ведьмой<sup>41</sup>; вызывая тревогу, стихотворение говорит о страхе, который сильнее наслаждения. Если удовлетворение желания оказывается (как и должно быть, хотя бы на время) смертью желания и если смерть эта воспринимается, как можно прочесть у Гарди, как постыдный и грязный разврат, то нимфолепсия – отказ от достижимого (из потребности «избежать конsummации»<sup>42</sup>) ради недостигаемого объекта желания, которым можно любоваться, но нельзя плотски обладать, – и есть психологически единственно возможное решение. Эссе Фаулза о романе Гарди «Любимая», возможно, открывает нам о нем самом не меньше, чем о его герое; и если такие «общие трудности», как говорит нам автор, причиняют боль и создают проблемы в жизни повседневной, то для обоих писателей они оказываются необычайно существенным и необходимым фактором в жизни воображаемой и творческой.

Самый сокровенный интерес Фаулза – его непреходящая любовь (даже страсть) к естественной истории и (как говорит название последней статьи этого сборника) к природе природы. В последние годы эту страсть мощно питает гнев, о чем свидетельствует последняя группа статей. Гнев этот по-

---

<sup>41</sup> ...люная богиня... оборачивается отвратительной, порочной старой ведьмой... – Автор предисловия несколько вольно трактует здесь содержание стихотворения Т. Гарди «Коллекционер чистит картину» (см. эпиграф к эссе «Гарди и старая ведьма»).

<sup>42</sup> Конsummация – достижение цели (*лат.*); также – осуществление брачных обязанностей (*юр.* – конsummация брака).

рожден яростью и отчаянием страстного поборника охраны природы, на глазах у которого оскверняется и губится то, что ему так дорого, и направлен против тех, кто «намеренно убивает природу и губит природные ландшафты по всей земле».

В статье «Земля» Фаулз поднимает наиболее сложный из вопросов о природе и ее изображении, говоря о своих сомнениях в отношении фотографирования пейзажей. Он сам, по его словам, ищет «глубоко личного, прямого, непосредственного восприятия пейзажа», той интимной связи, что порождает творческий импульс художника и возрождает человека. Гнев его вызывают и те, кто сентиментально и ностальгически распространяется лишь о красоте английских деревень, полей и лесов: это пережиток декадентского романтизма. Фаулз, подобно Гарди, подобно поэту Джону Клэру<sup>43</sup>, тоже певцу природы, которым сам он так восхищается, никогда не забывает, что «в сельской жизни может быть место непристойности, глупости и жестокости». Так что хоть

---

<sup>43</sup> *Джон Клэр* (1793–1864) – английский поэт, получивший признание с публикацией первой же книги стихов «Стихи, описывающие сельскую жизнь и пейзажи» (1820). Затем последовали сборники «Деревенский менестрель» (1821), «Пастуший календарь» (1822) и др. В его творчестве звучит не только тема любви к природе, но и мотив утраты – утраты возлюбленной, утраты невинности, таланта, привычного места обитания (последнее было результатом его переезда из деревни в город), умирания сельской Англии. Конец жизни Клэр провел в сумасшедшем доме. Стихи его были забыты вплоть до середины XX в. В наши дни он считается поэтом необычайной поэтической искренности и правдивости в описании природы и человеческих чувств, блестяще владеющим стихотворной формой.

он и лелеет мысль о священной долине, о *bons vaux*, но всегда стоит за то, чтобы честно признавать существование часто весьма неприглядных сторон сельской жизни и сельскохозяйственной деятельности. Он считает, что его собственный практический опыт фермерского труда в 40-е годы, впрочем, гораздо более поэтический, чем практический, глубоко повлиял на всю его дальнейшую жизнь, и Джон страшно горд тем, что написал первую главу романа «Дэниел Мартин» в честь тогдашней его близости к сельской жизни. Природа, утверждает он, прежде и более всего требует к себе уважения, а не сентиментальности, не ностальгии, не романтического изображения. Когда гнев стихает, писания Фаулза о природе приобретают элегический тон; это грусть об уже утраченном, мольба о сохранении в живых оставшегося. Читать эти работы – что «слушать жалобы неутешной химеры», как говорится в «Четырех квартетах» Элиота: ведь голос, что говорит с нами, звучит словно глас вопиющего в пустыне.

Другая неотступная идея Фаулза – «гибельная извращенность коллекционера» – еще одна из тем, наполняющих и формирующих его творчество. Клегг, отталкивающий герой романа «Коллекционер», представляет собою архетип всех коллекционеров живой природы, кто в «конечном счете коллекционирует лишь одно: смерть всего живого», – это главное утверждение, характеризующее отношение Фаулза к природе и природному миру.

Не однажды в собранных здесь работах Фаулз сокрушен-

но вспоминает о своих собственных попытках коллекционирования и признается, что поначалу он знакомился с жизнью природы, «охотясь на нее с ружьем и удочкой». Став старше, он не только бросил оба этих занятия, но научился презирать большую часть «коллекционерской деятельности – собирание, накапливание, откладывание про запас... какую бы научную пользу, с точки зрения этих людей, такая деятельность ни приносила», поскольку она «пробуждает в человеке все самое худшее». Здесь употребление мужского рода – сознательное и добровольное. (Употребление мужского рода представляло значительные трудности для меня как редактора; повсюду, где редакторская правка не меняла смысла и не нарушала изящества фаулзовской прозы, например когда речь шла о человеке (мужчине) как представителе рода человеческого, я изменяла гендерную специфику языка<sup>44</sup> на более приемлемую с точки зрения политической корректности.) Постоянно (практически всю жизнь) критикуя отвратительный – чисто мужской – обычай коллекционировать, Фаулз сознательно освобождает от обвинения женщин. Жен-

---

<sup>44</sup> *Гендерная специфика языка* – здесь: специфические приемы, специально обозначающие половую принадлежность объекта речи, с тем чтобы подчеркнуть равноправие полов и не допустить дискриминации женщин. Одним из завоеваний феминистского движения в западных странах, особенно в США и Англии, явилось установление традиции употреблять, в частности, одновременно два местоимения для понятия «человек как представитель всего человечества» – он/она (*англ.* he/she) в письменных и устных текстах. Примером редакторской правки в духе политической корректности могут служить встречающиеся здесь фразы типа: «всякий писатель, будь то мужчина или женщина...».

щины для Фаулза – естественные, по натуре своей поборницы охраны природы. Именно мужчина, этакий «злостный хищник-паразит», представляет алчную, виновную часть человечества. Пожалуй, вовсе не удивительно, что так получается. В конце концов, природа всегда отождествляется с женщиной (правда, многие феминистки могут с этим не согласиться), и, раз это так, «мужчине», вероятно, и должно быть свойственно обращаться с природой как ему по традиции свойственно обращаться с женщиной – существом лишь наполовину разумным, непредсказуемым, которое следует приручать, подчинять своему господству, эксплуатировать и время от времени ублажать; в отличие от этого сочувствие «женщин» их сестре-природе поможет им всегда и повсюду уподобляться ангелам – с точки зрения экологов, разумеется.

Может, Фаулз и правда натуралист-историк, но то, что он проповедует и защищает в последней статье этого сборника, оказывается скорее поэтическим, как у Китса или Маккейга, а не научным, линнеевским отношением к природе<sup>45</sup>. Един-

---

<sup>45</sup> ...скорее поэтическим, как у Китса или Маккейга, а не научным линнеевским отношением к природе, – Джон Китс (1795–1821) – один из крупнейших поэтов английского романтизма. Среди наиболее известных его работ поэмы 1817–1818 гг.: «Эндимион», «Падение Гипериона», «Ода соловью», «Ода Психее», «Ода греческой урне», «Ода меланхолии», «La Belle Dame sans Merci» (фр. – «Прекрасная безжалостная дама»), завершенная в 1819 г. поэма «Ламия» и многие другие. Китс умер в Италии от туберкулеза. *Норман Александр Маккейг* (1910–1996) – шотландский поэт, ставший известным после публикации первого сборника стихов в 1943 г. С тех пор выпустил несколько книг: «Меры» (1965),

ственно простительным видом коллекционирования Фаулз (возможно) считает библиофильство, но даже и в этом некий пуританизм не позволяет ему покупать первые издания или дорогостоящие редкие книги. Во всяком случае, здесь охотничий азарт поиска и восторг обретения вполне допустимы.

Но я уже достаточно порассказала о нечестивых наслаждениях. Пора теперь и читателю испытать наслаждение – наслаждение текстом. Возможно, собранные здесь работы и преследуют дидактические цели, возможно, они вызовут споры, возможно, некоторые из них имеют сугубо «однообразную» ценность, но все они в высшей степени интересны, живы, разнообразны и великолепно, мастерски выполнены. За то, что я, словно коллекционер, собрала здесь эти работы, я не приношу извинений, поскольку эту коллекцию не собираюсь хранить для себя, но хочу поделиться накопленным; не держу про запас, но отдаю всем.

*Джен Релф.*

*Май, 1997*

---

«Кольца на дереве» (1968), «Человек на моем месте» (1969) и др., в том числе две антологии шотландских поэтов. Его собственные стихи в большей своей части вдохновлены живой природой Шотландии, красотой ее пейзажей. *Карл Линней* (1701–1778) – шведский естествоиспытатель, один из создателей и первый президент шведской Академии наук, создал систему классификации растительного и животного мира, впервые введя в употребление бинарную номенклатуру, согласно которой каждый вид обозначается двумя латинскими названиями – родовым и видовым.

# I. Автобиографическое: писательство и я

*Всю свою жизнь, правда беспорядочно и спорадически, я веду дневники, где, как мне – может быть, по-глупому – представляется, виден я настоящий, в противоположность выдуманному Джону Фаулзу – публичной псевдоперсоне. Однако сказать, что все опубликованные здесь работы – «не настоящий я», было бы такой стыдливой попыткой извиниться, что вовсе не входит в мои намерения. Я искренне убежден во всем том, что здесь говорится, и прекрасно понимаю, как нелепо заявлять, что хотелось бы выразить все это гораздо лучше. Надеюсь, когда-нибудь мои дневники будут опубликованы. Они сейчас хранятся в Эксетерском университете, и я верю, что в конце концов попадут в Исследовательский центр гуманитарных наук Гарри Рэнсома в Остине, штат Техас<sup>46</sup>. Там и будет покоиться мое «я», мое «эго», какую бы малую или большую ценность оно собою ни представляло.*

*Дж. Ф.*

---

<sup>46</sup> Harry Ransom Humanities Research Center at Austin, Texas.

## **Я пишу, следовательно, я существую (1964)**

На самом деле я никогда по-настоящему не хотел быть романистом. Это слово для меня слишком нагружено неприятнейшими коннотациями вроде таких понятий, как «автор», «литература», «критик», только еще хуже. На ум сразу приходит что-то надуманное или просто выдуманное, вяло и безвкусно развлекательное, что-то такое – для чтения в поезде. Невозможно даже представить себе, чтобы «романист» мог сказать, что он на самом деле имеет в виду или что он на самом деле чувствует: трудно поверить, что он вообще способен что-то иметь в виду или чувствовать.

Все эти слова нагружены неприятными коннотациями, так как заставляют думать, что писательство – как творческий процесс и как выбор профессии – почему-то не может быть главным занятием человека.

Мне всегда хотелось писать (в следующем порядке) стихи, философские работы и лишь в последнюю очередь – романы. Я бы даже не поставил эту категорию деятельности – писательство – первой в списке моих устремлений. Моим первым стремлением всегда было и оставалось желание изменить общество, в котором я живу: то есть влиять на жизнь других людей. Думаю, я могу согласиться с Марксом и Лениным: писательство – далеко не лучший способ вызвать ре-

волюцию.

Но я признаю, что все, на что я способен, – это писать. Я – писатель. Не делатель.

Общество, само мое существование среди других людей, бросает мне вызов, так что мне приходится выбирать оружие. Я выбираю писательство; но важнее всего то, что сначала мне был брошен вызов.

Издательство приняло к печати «Коллекционера» в июле 1962 года. Я *перед* этим вполне намеренно ушел от дел и жил в полном уединении; то есть я делал работу, которую по-настоящему никогда не смог бы полюбить именно потому, что боялся влюбиться в нее по уши и обречь себя на вечное прозябание среди мириад печальных, поблекших интеллигентов, тех, что всю жизнь лелеяли довольно смутные литературные амбиции, но так никогда и не смогли их осуществить.

Десять лет назад я сделал свой выбор, решив стать писателем, – сделал выбор в экзистенциальном смысле этого акта; то есть мне постоянно приходилось делать этот выбор заново и жить в постоянной тревоге из-за обуревавших меня сомнений: а правильный ли выбор я сделал? Ведь я отверг гораздо более интересные возможности; я все поставил на одну карту – на этот выбор. Отчасти это был сознательный выбор экзистенциалиста, отчасти – зов крови, той самой – корнуэльской – четверти моего «я»; возможно, думаю я те-

перь, даже если бы ту мою книгу не приняли, если бы вообще никогда ни одна моя книга не была бы принята к печати, я был прав, построив жизнь в соответствии с этим выбором. Потому что меня окружают люди, не сделавшие – в этом смысле – собственного выбора: они позволили себе быть выбранными. Кого-то из них выбрали деньги, кого-то – символы высокого положения в обществе, кого-то – работа; и я не знаю, на кого из них грустнее смотреть – на того, кто понимает, что не сам выбрал, или на того, кто не понимает. Вот почему я почти всегда чувствую себя отделенным от большинства других людей, просто изолированным. Временами я даже рад этому.

Цветное стекло, резное стекло, матовое стекло: по мне, так лучше всего простое стекло.

На литературном вечере. Лягушки и волы. Лягушки – журналисты и газетчики, литературные агенты, издатели, которые делают довольно жалкие потуги приравнять знакомство с писателями к истинной способности что-то создавать, творить; волы – писатели, оскопленные всепоглощающим интересом к самим себе, собственной суетностью, узкопрофессиональными взглядами. И лягушки, и волы по отдельности приемлемы, но в одной упряжке – совершенно убийственны. Их болтовня оглушает, я чувствую себя точно как Алиса на чаепитии<sup>47</sup>. Они даже как «материал» не годятся.

---

<sup>47</sup> ...Алиса на чаепитии, – Имеется в виду «Алиса в Стране чудес» Льюиса Кэрролла. Льюис Кэрролл – псевдоним преподавателя математики Оксфордско-

Деньги радуют меня в том смысле, что позволяют использовать время, чтобы свободно писать. Однако точно в той же пропорции они усиливают мои сомнения в собственной способности писать: а действительно ли я заработал это право – свободно писать? И сомнения эти касаются моих работ как в прошедшем, так и в настоящем времени. Каждый день я должен что-то писать. День, в который я ничего не написал, скучен для меня, как бесплодная пустыня.

В январе 1963-го я решил уйти с работы. Я не могу думать о себе как о профессиональном писателе. Писание для меня всегда было занятием полурелигиозным: этим я вовсе не хочу сказать, что отношусь к писательству с почтительным трепетом, а только что не могу смотреть на писательство просто как на ремесло, на работу. Я понимаю, что, когда пишу хорошо, писать мне помогает не просто сумма накопленных знаний, умений, опыта – мне помогает что-то вне меня самого.

Вдохновение, общение с музой – это как телепатия. В наши дни страшновато в открытую заявлять, что необъяснимые феномены существуют, – сразу же получишь башмаком по яйцам: позитивисты, бихевиористы и иные гиперученые с этим не задержатся. Но существует некая метатехника, которая требует исследования.

Я не думаю о себе как о человеке, который «бросает ра-

---

го университета *Чарлза Доджсона* (1812–1898), прославившегося своими книгами «Алиса в Стране чудес» (1865) и «В Зазеркалье» (1871).

боту, чтобы быть писателем». Я бросаю работу, чтобы наконец-то быть.

Думаю, человеку карьерному мое решение показалось бы абсолютно безумным, а может быть, даже безумно смелым. Но совершенно безопасно бывает в банковском сейфе, безопасно в атомном бомбоубежище, смерть – тоже безопасное состояние. Безопасность – одна из тюремных стен общества изобилия; уже начиная с *рaх Romana*<sup>48</sup> собственная безопасность стала патологически навязчивой общеевропейской идеей.

С чего это я вдруг взялся за роман? Дело в том, что в последние пятьдесят лет роман вытесняется из жизни, не важно, как говорил Витгенштейн<sup>49</sup>, в силу каких причин. Обстоятельства навязывают нам вытеснение романа. Романисты не виноваты. В XVIII, как и в XIX, веке роман совсем недалеко – лишь на один шаг – ушел от жизни. Однако с приходом кино, телевидения и звукозаписи он отступил уже на два шага. Роман теперь повествует о вещах и событиях, кото-

---

<sup>48</sup> Мир внутри Римской империи (*лат.*).

<sup>49</sup> *Витгенштейн*, Людвиг (1889–1951) – философ, профессор Кембриджского университета (1939–1947), родившийся в Вене, но проведший большую часть жизни в Англии. К философии он пришел через математику. Одной из кардинальных тем его исследований был язык, виды и цели его использования и проблемы понимания. Единственная опубликованная при жизни работа – «Логико-философский трактат» (1922); среди посмертно опубликованных работ – «Философские исследования» (1953).

рые другие художественные формы описывают гораздо лучше.

Любой чисто видовой или слуховой ряд в современном романе просто скучен – скучно читать, скучно писать. Внешний облик, движения персонажей, их голоса, место действия, его атмосфера и настроение – камера и микрофон регистрируют и передадут все это в двадцать раз лучше, чем пишущая машинка. Если роману предстоит выжить, то в один прекрасный день ему придется сузить свои рамки, описывая лишь то, что другие записывающие системы зафиксировать не могут. Я говорю «в один прекрасный день» потому, что наша читающая публика пока еще не вполне осознала то явление, которое я назвал бы *mischanneling* – «неправильным выбором русла»: я имею в виду использование неверной художественной формы для выражения или передачи своих мыслей.

Иначе говоря, взяться за писание романа в 1964 году значило постоянно каждым нервом своим ощущать, что вторгнешься на чужую территорию, в чужие владения, прежде всего – во владения кино. Само собой разумеется, что очень немногим из нас выпадает на долю шанс выразить себя на киноплёнке. (Экранизация книги равносильна публикации ее в виде роскошно иллюстрированного подарочного издания, но это не означает еще способности выразить себя на киноплёнке.) Так что над романом сегодня нависает угроза превратиться в *faute de mieux*. Все мы, не перевалившие пока

за сорок, пишем кинематографично; наше воображение, постоянно подпитываемое кинофильмами, «снимает» эпизоды и сцены, и мы создаем описания того, что снято. Поэтому для нас очень многое в писании романа становится – или кажется, что становится, – скучным переводом не сделанного еще фильма (который никогда и не будет сделан) в слова.

Не знаю, что хуже – обладать словом и не иметь идей или наоборот. Думаю, все-таки первое хуже. Надеюсь, не только потому, что второе – как раз мой случай, а потому что верю (как и во многое другое, в противоположность Паскалю<sup>50</sup>), если уж дело плохо – а с великими романами этого никогда не случается, – хорошие идеи оказываются много важнее хороших слов. Вот что мне не нравится во многих послевоенных американских романах. С точки зрения техники письма многие молодые американские писатели пишут лучше нас (британцев). Они много лучше, чем мы, владеют умением описывать, сокращать, монтировать, строить диалоги – всей писательской машинерией; а потом, в конце, снимаешь солнцезащитные очки и видишь – что-то не вышло. Ты не

---

<sup>50</sup> *Паскаль*, Блез (1623–1662) – французский математик, физик, моралист. Создал значительные работы по геометрии, гидродинамике и атмосферному давлению; изобрел счетную машину, шприц и гидравлический пресс. Среди литературных произведений: «Провинциалы» (1656–1657) – полемические письма против казуистичности иезуитов, и посмертно изданные «Мысли» (1670) – фрагменты неоконченной работы в защиту христианской веры. Его работы охватывают все области знания и раскрывают противоречивость человеческого существования. Паскаль оказал значительное влияние на более поздних мыслителей, таких как Руссо, Бергсон, экзистенциалисты.

загорел под этим солнцем. Весь процесс у них кажется искусственным (даже когда на самом деле это не так), перемороженной едой; все умно скомпоновано, вроде бы соответствует моде (даже когда не стремятся к этому), крепко сколочено и убедительно с точки зрения писательского мастерства. Но по-человечески или по каким-то смутным староевропейским стандартам некрепко и неубедительно.

Возможно, я просто пытаюсь оправдать мои собственные технические погрешности. С меня семь потов сходит, пока я продираюсь от идей (собственно идей, символов и сюжетов) к словам (к странице); и вполне может быть, что в Америке есть писатели, которые тоже чувствуют, как обливаются потом, продираясь от своих легко сочиненных страниц к тяжело добытым идеям.

Мой интерес возбуждают скрытые драматические психосексуальные смыслы, порождаемые экстремальными ситуациями, изолированностью<sup>51</sup>. Однако, в отличие от Фрейда или Юнга, я никогда не считал эти смыслы таким уж важным подспорьем для анализа. Может быть, это результат многолетней работы в окружении главным образом женщин, и, кроме того, я феминист, то есть мне нравятся женщины, я

---

<sup>51</sup> Тюремное заключение – лишь самая крайняя из целой группы таких ситуаций: застрявший лифт, например (ситуация, блестяще использованная Бергманом в фильме «Урок любви»), кораблекрушение или авиакатастрофа (Голдинг, «Повелитель мух»), необитаемый остров (от Дефо до Антониони), джунгли, яхта, комната (Июнеско и Пинтер), одиноко стоящий дом (сестры Бронте), автомобиль в тумане и т. д. – *Примеч. авт.*

наслаждаюсь общением с ними, и не только по эротическим мотивам. Оставляя эти мотивы в стороне, должен сказать, что для меня единственно приемлемым видом отношений как с мужчинами, так и с женщинами являются отношения на уровне «я – ты». Я охлофоб<sup>52</sup>, для меня трое – уже потенциальная толпа.

«Коллекционера» я писал строго реалистически, отправляясь непосредственно от величайшего мастера придуманных биографий – Дефо, чтобы создать ощущение внешней обстановки романа. От Джейн Остин<sup>53</sup> и Пикока – когда писал героиню. От Сартра<sup>54</sup> и Камю – создавая «климат». Толь-

---

<sup>52</sup> *Охлофоб* – толпоненавистник (от греч. ochlos – толпа и phobia – ненависть, неприязнь).

<sup>53</sup> *Джейн Остин* (1775–1817) – английская писательница, автор «Нортенгерского аббатства», знаменитой пародии на готический роман, а также романов «Чувство и чувствительность» (1811) и «Гордость и предубеждение» (1813), в которых психологически точно изображены быт и нравы английской провинции.

<sup>54</sup> *Сартр*, Жан Поль (1905–1980) – французский философ, писатель, драматург, критик, основной выразитель идей экзистенциализма во Франции, на протяжении нескольких десятилетий после Второй мировой войны оказывавший весьма значительное влияние на литературу и интеллектуальную жизнь страны в целом. Участник войны, военнопленный, затем участник французского Сопротивления, Сартр после войны активно участвовал в политической жизни Франции, поддерживая социалистов. В центре его философских и литературных произведений – проблемы свободы, ангажированности, моральной ответственности человека. Основные философские работы – «Бытие и небытие» (1943), «Критика диалектического разума» (1960). Основные художественные произведения: роман «Тошнота» (1938), три тома тетралогии «Дороги свободы» (1945–1947); пьесы: «Мухи» (1943); «За запертой дверью» (1945); «Грязные руки» (1948); «Преступление страсти» (1949); «Затворники Альтоны» (1960); а также работы

ко очень наивные критики полагают, что все влияния на автора должны исходить от современников. В ноосфере не существует дат, только симпатии, восхищение, антипатии и отращение.

Если говорить о британском романе, то я не стану тратить время на ту его разновидность, что называют «романом развлекательным» – вариант старого плутовского романа, написанного в стиле фальшивого современного рококо. Я не виню авторов таких романов – во всяком случае, не так уж сурово, – но виню обозревателей и журналистов, телевизионщиков, газетчиков, всех, кто имеет отношение к литературе и доступ к средствам массовой информации, в том, что они возвели развлекательность в ранг великого мерила литературной ценности. По этой причине я разделяю писателей на развлекателей и проповедников. Я не против развлекателей, я всего лишь против их теперешней гегемонии.

Я думаю, что эта тенденция в сегодняшнем британском романе порождена не только нашим повсеместным – просто эндемическим – отказом вообще принимать литературное творчество всерьез, но в особенности нежеланием принимать всерьез европейскую литературу. Не вижу будущего в таком изоляционистском подходе, какой пропагандирует, например, Кингсли Эмис<sup>55</sup>. Я и в лучшие времена не больш-

---

о Бодлере, Флобере и литературно-критические статьи. В 1964 году он опубликовал автобиографическую повесть «Слова» («Les Mots») и в том же году получил Нобелевскую премию по литературе.

<sup>55</sup> Кингсли Эмис (1922–1995) – английский писатель и поэт, обретший извест-

но-то жаловал Джона Буля. Но Джон Буль<sup>56</sup> в синих джинсах – это уже предел. Мне до смерти надоели косноязычные герои. К черту косноязычие! Можно пожалеть этих недотеп, но не надо их прославлять.

Я был присяжным заседателем на процессе в Олд-Бейли<sup>57</sup> в мае 1961 года. Закон, право могут быть прекрасны, но правосудия не существует. Психически не вполне нормальный человек, отец пятерых детей, бросивший в топку зачатого от него же самого ребенка своей старшей дочери, поднялся со скамьи подсудимых, что-то бормоча и рыдая. Обнаженность страдания и ужас переполняли зал суда: все дети этого человека были психически ненормальны, жена его бросила, у него не было ни денег, ни родных – ничего, кроме грубых, тяжелых рук с грязными ногтями и этих слез. Мне хотелось вскочить на ноги и кричать. Не мы его судили – судьей был

---

ность уже первым своим романом «Счастливчик Джим» (1954). Последовавшие затем книги, такие как «Это неясное чувство» (1955), «Мне здесь нравится» (1958) и др., подтвердили его принадлежность к поколению «рассерженных». К. Эмис работал и в других жанрах – сатирической комедии («Один толстый англичанин», 1963, и др.), детективного романа и поэзии. Удостоен Букеровской премии за роман 1986 г. «Старые черти».

<sup>56</sup> *Джон Буль* – персонификация Англии или типичного англичанина; изображается в виде толстого, багроволицего, похожего на фермера человека в цилиндре и высоких сапогах; символ шовинизма и агрессивности. Первоначально Джон Буль – имя персонажа, воплощавшего типичные английские, в основном отрицательные черты в сатирическом произведении ученого, врача и писателя *Джона Арбетнота* (1667–1735) «История Джона Буля» (1727).

<sup>57</sup> *Олд-Бейли* – Центральный уголовный суд Лондона.

он, и судил он жизнь как она есть. Я знаю, и оснований для этого у меня достаточно, – Бога не может быть: я ощущал это всем своим существом, разглядывая согбенную фигуру на скамье подсудимых. Быть атеистом – это вопрос не морального выбора, а человеческого долга.

Я чувствую, что основных социально-политических обязательств у меня три. Первое – быть атеистом. Второе – не принадлежать ни к одной из политических партий. Третье – не принадлежать к каким бы то ни было блокам, организациям, группам, кликам или школам. Первое – потому, что, даже если есть Бог, человечеству безопаснее вести себя так, будто его нет (знаменитый афоризм Паскаля<sup>58</sup> наоборот); а второе и третье – потому, что свобода личности в опасности на Западе в той же мере, что и на Востоке. Преимущество Запада не в том, что здесь легче быть свободным, но в том, что, если ты свободен, тебе не нужно притворяться, как это приходится делать за «железным занавесом».

В Оксфорде я изучал французский язык и французскую литературу и в силу исторических причин знаю французскую литературу несколько лучше, чем английскую. Постепенно мне становилось все яснее и яснее, что это благо, а не помеха. Выработавшийся за годы учения инстинкт заставляет меня гораздо более интересоваться тем, что я говорю, чем тем, как я это говорю; знание французской литературы

---

<sup>58</sup> ...знаменитый афоризм Паскаля... – Имеется в виду афоризм «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать».

заставляет меня быть нетерпимым к островной ограниченности столь многих английских писателей (Франция, помимо всего прочего, есть то, чем мы – из лицемерия или пуританства, из-за одержимости классовыми проблемами или имперскими побуждениями – так и не смогли стать). И в то же время это позволяет мне гордиться некоторыми особыми чертами Англии и английской литературы. Великие культуры отражаются друг в друге, и, если даже единственным побуждением к познанию Франции и французской мысли было бы намерение вновь открыть для себя свою собственную «английскость», это уже стало бы достаточным для того основанием. А также – достаточным основанием для презрения к неистребимым англосаксонским провинциалам, полагающим, что Франция – всего лишь банальный Малый Трианон<sup>59</sup> по сравнению с прочной серой громадой нашего Виндзорского замка<sup>60</sup>.

Я не хочу быть английским писателем, я хочу быть писателем европейским, то есть я сказал бы – мегаевропейским (Европа плюс Америка плюс Россия плюс все те страны, где культура является, по существу, европейской). Этого требует вовсе не мое непомерное тщеславие, не попытка прыгнуть выше собственной головы, но простой здравый смысл. Какой

---

<sup>59</sup> *Малый Трианон* – небольшой дворец в парке Версаля, резиденции французских королей, построенный Людовиком XV в 1762–1768 гг.

<sup>60</sup> *Виндзорский замок* – королевская резиденция в Беркшире, построен Вильгельмом Завоевателем в XI в. и затем расширен английскими королями, особенно Эдуардом III (1312–1377).

толк писать для того, чтобы тебя читали только в Англии? Я даже и англичанином-то быть не хочу. Мой родной язык – английский, но я – мегаевропеец.

Положение Атланта: держишь на своих плечах целый мир. Каждый писатель, должно быть, чувствует это: мир, который он (или она) создал, рушится, придавливая, вгоняя своего создателя в землю. Иногда чувствуешь это, читая чью-то книгу. Роман, словно паровой каток, раздавил автора. Или наоборот: созданный автором мир – пузырь, наполненный воздухом, и Атлант-писатель, напрягая мускулы, величественно вздымает его вверх, словно цирковой тяжеловес, надувающий легковерную публику. Я стремлюсь отыскать равновесие, гармонию, полное согласие между силою Атланта и весомостью его мира. Как у Флобера, например. Или у Джейн Остин.

Очень не люблю что-то документировать; это все равно что взбираться на такую высоту, где скала представляет опасность для жизни. Не люблю такие места, где воображение оказывается бессильным и его сменяет голый документ. Я хочу быть «верным жизни», но под жизнью я подразумеваю свое ограниченное знание объективной реальности, вовсе не обязательно реальности научной, лингвистической или статистической, с какой мог бы познакомиться, месяцами интервьюируя разных людей или потея над различными учебниками. Мне представляется, что для писателей это новая (или сильно осложнившаяся старая) проблема: насколько

ко следует использовать все современные средства записи информации о том, как в реальности выглядят предметы, как звучат голоса людей, и тому подобное. Некоторые американские курсы художественного творчества явно поощряют документальный подход. Для меня это всегда было – и навсегда останется – фундаментальнейшей ересью. Роман – это личный взгляд на жизнь одного человека, а не коллаж из разнородных документов.

Школа «nouveau roman»<sup>61</sup> заставляет меня стыдиться своего франкофильства. Ее приверженцы не сделали ничего такого, чего не сделал Сартр в паре абзацев «Тошноты», причем гораздо лучше, чем они. Для меня в литературе Франции после 1918 года существуют всего четыре великих романа: «Путешествие на край ночи» Селина<sup>62</sup>, «Судьба чело-

---

<sup>61</sup> *Nouveau roman* – новый роман (фр.). Термин, охватывающий широкий круг произведений современных французских писателей, таких, как, например, *Натали Саррот* (Natalie Sarraute, 1900–1999), *Клод Симон* (Claude Simon, 1913–2005), *Маргерит Дюра* (Marguerite Duras, 1914–1996), *Ален Роб-Грийе* (Alain Robbe-GriUet, 1922–2008) и др. Этих писателей объединяет прежде всего убежденность в несовершенстве, неадекватности традиционного романа требованиям сегодняшнего дня. Так, например, А. Роб-Грийе в работе «О новом романе» («Pour un nouveau roman», 1963) утверждает, что традиционный роман, с его опорой на всезнающего повествователя, создает иллюзию порядка и значения, которые реальный опыт опровергает. Поэтому задача нового романа – способствовать таким изменениям, которые помогли бы избавиться от любых методов, навязывающих определенное толкование событий или выстраивающих их таким образом, чтобы придать им определенное общее значение.

<sup>62</sup> *Селин, Луи-Фердинанд* (1894–1961) – псевдоним французского писателя Л.-

века» Мальро<sup>63</sup>, «Тошнота» Сартра и «Чума» Камю. Все эти романы смотрят прямо в лицо жизни, пусть даже только для того, чтобы на нее нападать, как это делает Селин. Они не показывают ей спину, не заявляют о своей приверженности абсолютной НЕприверженности ничему. Подозреваю, что к *nouveau roman* правильнее всего относиться как к периоду время от времени переживаемой французами утраты собственной идентичности, устремленности за Рейн, иначе говоря, как к культурной амнезии. Конечно, эти писатели чувствуют, как чувствуем все мы, что роман оказался в опаснейшем положении. Но чтобы найти выход из тупика, не следует сидеть и описывать стену в его конце.

Очень важно, чтобы современный писатель не был привержен одному стилю. Будущий великий мегаевропейский писатель станет использовать всевозможные стили, как писал картины Пикассо или музыку Стравинский. Это не озна-

---

Ф. Детуша. Его первый роман «Путешествие на край ночи» (1932), описывающий приключения и размышления злого и жестокого трущобного врача во время и после Первой мировой войны, принесли писателю славу мизантропа правого толка. Более поздние его романы – в частности, «Смерть в кредит» (1936), «От замка к замку» (1957) и «Север» (1960) отличает граничащая с непристойностью откровенность повествования, пугающая сила видения и неудержимая языковая изобретательность.

<sup>63</sup> *Мальро, Андре* (1901–1976) – французский писатель, очеркист, искусствовед. Написал несколько романов на революционные темы, используя свой опыт в Китае 1920-х гг. и Испании периода гражданской войны, в том числе «Победители» (1928), «Судьба человека» (1933) и «Дни надежды» (1937). Среди работ об искусстве – «Голоса тишины» (1951). Посмертно опубликованы его «Анти-мемуары» (1967).

чает утраты идентичности. Утрата идентичности происходит тогда, когда все приносится в жертву страху эту идентичность утратить. Первым английским писателем, кто это понял, был Дефо.

Вот в чем выражается злосчастное одиночество писателя: он должен постоянно судить о чем-то, должен делать выбор между мнениями – мнениями других людей и своим собственным, никогда толком не зная, по каким меркам судят другие. Но всегда опасаясь самого худшего.

У меня есть еще особая жалоба. На то, что так много активно пишущих собратьев-романистов рецензируют романы. В музыке и живописи такие суждения заинтересованных соперников – дело почти неслыханное. Хотелось бы, чтобы и в литературе было так же.

По-настоящему плохие рецензенты становятся перед рецензируемой книгой в такую позу, что книги, которую они вроде бы должны рецензировать, вообще не видно, и по принципу, что голый черт не опасен, нам таких не следует слишком опасаться. Рецензенты, которых я просто не терплю, – те, кто пытается создать впечатление, что писание романов вообще достойно порицания как проявление более или менее очевидного инфантилизма. Взрослые пишут рецензии, романы пишут дети.

Я против всего пассивного: не хочу «быть читаемым» или «быть нарасхват». Писание – занятие активное, и произве-

дения, которыми я всегда восхищаюсь и к уровню которых буду всегда стремиться, – те, что делают и чтение занятным активным: книга читает читателя, как радар читает неизвестное. И неизвестное – читатель – это чувствует. В нашем помешавшемся на деньгах и развлечениях западном обществе любые творческие акты художников-проповедников (их заявления о самих себе, так же как и их артефакты) рожают подозрения; каждое их неверное или неловкое движение вызывает упреки в лицемерии, заносчивости, наивности; и давление на них, как внешнее, так и внутреннее, способно разрушить все настоящее и искреннее, что они пытаются создать, – и в том, как живут, и в том, что и как пишут; совершенно не важно при этом, пользуется ли такой писатель успехом, «везунчик» ли он, короче говоря, или «неудачник». Когда Миранда в «Коллекционере» говорит о «немногих», она, по моему замыслу, говорит именно о таких людях: прежде всего и более всего творческих, не просто высокоинтеллектуальных или больше других знающих, и не о тех, кто особенно искусно пользуется словом.

Эти писатели не могут быть иными, чем они есть, и не перестанут принадлежать к «немногим», даже если отвергнут эту концепцию. Они суть «немногие», точно так, как кто-то рождается левшой, а кто-то китайцем. Они не могут выбрать несвободу: они свободны по определению. И это изолирует их от всех остальных, даже когда другие барьеры между ними и «многими» – профанной толпой – оказываются разру-

ШЕНЫ.

## **Заметки о неоконченном романе (1969)**

Действие романа, который я сейчас пишу (условно названного «Любовница французского лейтенанта»), происходит примерно сто лет тому назад. Я не думаю о нем как о романе историческом – этот жанр представляет для меня мало интереса. Все началось месяцев пять-шесть назад с одного зрительного образа. Женщина стоит у самого конца заброшенного причала и неотрывно смотрит в море. И все. Этот образ возник в моем воображении утром, я еще не вставал с постели, был полусонный. Он не соотносился с каким-либо реальным впечатлением ни в моей жизни, ни в искусстве, во всяком случае, я ничего подобного припомнить не могу, хотя смолоду собираю малоизвестные книги и забытые гравюры, мусор двух или даже трех прошедших веков, осколки чьих-то давних жизней. Думаю, это создает во мне нечто вроде тайника, замкнутого и весьма насыщенного внутреннего пространства, откуда подобные образы могут просачиваться на берег сознания.

Такие мифопоэтические «крупные планы» (почти всегда статичные) wpływают в мой мозг очень часто. Я не обращаю на них внимания, поскольку это единственный надежный способ проверить, действительно ли они открывают дверь в новый мир.

Так что я попытался игнорировать и этот образ, но он возвращался снова и снова. Мало-помалу его визиты прекратились. И тогда я стал сознательно вызывать его в памяти, пытаюсь проанализировать, построить некую гипотезу о том, почему он обладает такой притягательностью. В нем крылась тайна, загадка. Он был смутно романтическим. К тому же, возможно, в силу этой романтичности он, казалось, не принадлежал сегодняшнему дню. Женщина упрямо отказывалась неотрывно глядеть из окна накопителя какого-нибудь аэропорта; это должен был быть только такой вот старинный причал... а так как я, по случайности, живу недалеко как раз от похожего причала, так близко, что могу видеть его от дальнего конца собственного сада, то он вскоре и превратился в тот самый старинный причал. У женщины не было лица, в ней не было и особой сексуальной привлекательности. Но она явно принадлежала к Викторианской эпохе и, поскольку я всегда видел ее вот так, статично – маленькая женская фигурка на дальнем плане, всегда обращенная ко мне спиной, – казалась упреком Викторианской эпохе. Отверженной. Я не знал, какое преступление она совершила, но мне захотелось оберечь ее, защитить. То есть я почувствовал, что влюбляюсь в эту женщину. В ее позу. Или в ее позицию. Я не знал, во что именно.

Этот столь многим чреватый (отнюдь не в буквальном смысле!) женский образ явился ко мне в то время (осенью 1966 года), когда я уже добрался до середины одной книги

и планировал написать три или четыре других вслед за ней. Так что он возник словно помеха на пути, но помеха такой силы, что вскоре вся ранее задуманная работа стала казаться посягательством на главное дело моей жизни. Когда пишешь, нельзя пренебрегать таким неожиданным всплеском вдохновения, как в той работе, которую делаешь в данный конкретный момент (незапланированное развитие характера, случайно возникший эпизод и т. п.), так и в писательской работе в целом. Следуй за неожиданностями, бойся твердого плана – вот правило, которого нужно держаться.

Нарциссизм, или «пигмалионизм», – весьма существенный порок, которым должен обладать каждый писатель. Персонажи (и даже ситуации) подобны детям или возлюбленным: их нужно непрестанно ласкать, выслушивать, тревожиться о них, наблюдать, восхищаться ими. Все эти неизбежные занятия утомительны для их активного партнера – писателя, и только что-то сродни любви может дать ему необходимую энергию. Я слышал, как некоторые говорят: «Хочу написать книгу». Но желания написать книгу – каким бы страстным оно ни было – недостаточно. Даже заявления «Хочу, чтобы мои создания захватили меня целиком, хочу быть одержим ими» – и то недостаточно: все писатели милостью Божьей, все, рожденные быть писателями, одержимы – в древнем, магическом смысле – собственным воображением, причем начинается это задолго до того, как им в голову

приходит мысль взяться за перо.

Счастливая случайность – неожиданный всплеск вдохновения, – разумеется, идет вразрез со всеми правилами писательского труда, и звучит это выражение в лучшем случае по-детски, в худшем – инфантильно. Я полагаю, что общепринятый метод творчества требует прежде всего решить, что ты хочешь сказать, представить, что ты об этом знаешь по собственному опыту, а затем привести то и другое в соответствие. Я испробовал этот метод, взявшись за тему, к которой пришел аналитическим путем, и выстроил цепочку персонажей, каждый из которых выражал что-то определенное; однако рукописи мои постыдно истаивали прямо на глазах. «Волхв» (написанный раньше «Коллекционера», замысел которого тоже родился из одного-единственного образа) был неожиданно рожден в результате вполне банального посещения виллы на одном из греческих островов; там не произошло ровно ничего необычного. Но подсознательно я все возвращался, все приезжал на эту виллу: что-то стремилось там произойти, что-то, чего не произошло со мной, когда я там был. Почему именно эта вилла, именно это посещение стало стартовой площадкой для романа среди многих тысяч других равновероятных, я не знаю. Всего месяц назад кто-то показал мне фотоснимки этой виллы, сделанные совсем недавно: там сейчас никто не живет, вилла заброшена, и это всего-навсего заброшенная вилла, ничего более. Тайна магического значения, которое она вдруг возымела для меня

пятнадцать лет назад, так и остается тайной.

Когда семя дает росток, разум и знания, культура и все остальное должны приняться за дело и взрастить его. Нельзя созидать мир, повинуясь жгучим инстинктивным порывам, – для этого нужен холодный опыт. Именно поэтому многие писатели либо ничего не пишут до сорока лет, либо создают все самые лучшие свои произведения после этого возраста.

Мне очень трудно писать, если я не уверен, что у меня есть несколько абсолютно свободных дней. Все визиты, все вторжения, все каждодневные обязанности мне досаждают. Так бывает, когда я пишу первый набросок. Первый набросок «Коллекционера» я написал меньше чем за месяц. Иногда по десять тысяч слов в день. Разумеется, очень многое там было дурно написано и нуждалось в бесконечных исправлениях и доработках. Создание первого наброска и его переделка настолько разнятся меж собой, что, кажется, едва ли могут принадлежать к одному и тому же виду деятельности. Я никогда не занимаюсь «изысканиями» – поисками реалий, пока не закончен первый набросок: самое важное, с чего следует начинать, – это непрерывный поток, рассказ, повествование. В этот момент опираться на материал изысканий – все равно что плыть в смирительной рубашке.

Переделывая, я стараюсь придерживаться некоторой дисциплины. Я заставляю себя редактировать независимо от того, хочется мне этого или нет; в каком-то смысле чем менее ты настроен это делать, чем больше тебя от этого тошнит,

тем лучше – тем суровой ты к себе относишься. Лучше всего сокращать, когда твои писания тебе опротивели.

Но все советы старших писателей, вроде того, что дисциплину следует соблюдать всегда, что надо писать не менее тысячи слов ежедневно, независимо от настроения, я считаю абсурдным пуританством. Писать – все равно что есть или заниматься любовью, это процесс естественный, а не искусственный. Коль скоро вы писатель, пишите, потому что вам хочется писать, а не потому, что вы считаете, что должны это делать.

Я пишу себе памятные записки по поводу книги, над которой работаю. К этой, например:

«Ты не пишешь ничего такого, о чем викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто такое, о чем кто-то из них написать не смог». Или: «Не забывай об этимологии слова «novel»<sup>64</sup>. Оно означает «нечто новое». Роман должен как-то соотноситься с «сейчас» писателя, так что не пытайся притворяться, что живешь в 1867 году. Или сделай так, чтобы читатель точно знал, что это притворство».

Что касается одежды, манеры общения, исторического фона и всего прочего в том же роде, то, чтобы писать о 1867 годе, надо просто сделать кое-какие изыскания. Однако я очень скоро попадаю впросак, работая над диалогами, потому что настоящая разговорная речь 1867 года (насколько ее можно «услышать» в книгах того времени) слишком близ-

---

<sup>64</sup> Роман (англ.).

ка к нашему теперешнему языку и вовсе не звучит для нас как диалог прошлого века. Очень часто она не согласуется со сложившимся у нас психологическим портретом Викторианской эпохи: диалог оказывается недостаточно чопорным, недостаточно эвфемистичным и так далее... так что и здесь мне приходится чуточку подтасовывать, выбирая самые характерные клишированные и архаические (даже для 1867 года) элементы разговорной речи. Такая «подтасовка», порожденная самим характером романа, отнимает больше всего времени.

Даже самый правдоподобный диалог в современном романе не вполне соответствует реальной современной речи. Достаточно лишь прочесть расшифровку любой аудиозаписи реального разговора, чтобы понять, что он, этот разговор, в литературном контексте будет выглядеть не вполне реально. Романский диалог есть некая форма стенографической записи, некое впечатление о том, что реально было сказано, и, помимо прочего, он выполняет еще и другие функции: поддерживает живой ход повествования (что весьма редко удается разговору реальному), раскрывает характер говорящего (реальный разговор часто его скрывает) и так далее.

Самую большую техническую сложность для меня представляют персонажи: работать тяжело уже с современными персонажами, а с историческими – тяжело вдвойне.

Памятная записка: «Если стремишься быть верным жизни, начинай лгать о ее истинных свойствах».

И еще: «Описывать реальность невозможно, можно лишь создавать метафоры, ее обозначающие. Все человеческие средства и способы описания (фотографические, математические и прочие, так же как и литературные) метафоричны. Даже самое точное научное описание предмета или движения есть лишь сплетение метафор».

Всем, кто посвятил себя нашей профессии, следует прочесть полемическое эссе Алена Роб-Грийе «Pour un nouveau roman»<sup>65</sup> (1963), даже если большинство его утверждений вызывает лишь абсолютное несогласие. Главный вопрос, который он ставит: «Зачем пытаться писать по литературному канону, великие создатели которого не могут быть превзойдены?» Ошибочность одного из выводов, к которым он приходит, – мы должны найти новую форму, если хотим, чтобы роман выжил, – вполне очевидна. Он сводит задачи романа всего лишь к поиску новых форм, в то время как не менее важны и другие задачи – развлекать, изображать сатирически, описывать новые восприятия, отражать жизнь, изменять ее к лучшему и прочее.

Но его настойчивые призывы к поиску новых форм создают некий стресс для пишущих сегодня, отравляя каждую сочиняемую строку. В какой мере я попадаю в разряд трусов, работая в старой традиции? Не загоняет ли меня паника в авангардизм? То обстоятельство, что я пишу о 1867 годе, нисколько не ослабляет этот стресс, напротив, стресс только

---

<sup>65</sup> ...эссе Алена Роб-Грийе «Pour un nouveau roman»... – См. примеч. к с. 38.

усиливается, поскольку основное содержание книги по своей исторической природе просто должно быть «традиционным». Тут напрашиваются параллели и с другими видами художественного творчества: Стравинский перерабатывал музыку XVIII века, Пикассо и Фрэнсис Бэкон<sup>66</sup> использовали Веласкеса. Но в этом смысле слова гораздо менее податливы, чем ноты или мазки кисти на холсте. Можно имитировать музыкальную орнаменталистику стиля рококо или написать лицо в стиле барокко. Но я как-то – в самом начале – попытался в пробной главе вложить в уста викторианских героев современный диалог. Получился абсурд, поскольку реальная историческая природа персонажей оказывается безнадежно изуродованной; такие штуки (Юлий Цезарь, говорящий с бруклинским акцентом, или еще что-нибудь в этом роде) сходят с рук только профессиональным комикам. С такой литературной техникой ты попадаешь прямиком в роман юмористический.

Два моих предыдущих романа были основаны на более или менее завуалированных экзистенциальных предпосылках. Мне хочется, чтобы и этот был построен так же, поэто-

---

<sup>66</sup> *Фрэнсис Бэкон* (1909–1992) – английский художник-самоучка. Начал работать в 30-е гг., копируя фотографии и картины других художников. Затем творил самостоятельно, изображая человеческие фигуры искаженными, в странных позах, с расплывчатыми или отсутствующими лицами. В живописи использовал интенсивный цвет, неожиданные контрасты. Прославился в 1944 году тремя этюдами к «Распятию». После Второй мировой войны стал одним из самых знаменитых и вызывающих бурные дискуссии художников в Англии.

му я пытаюсь показать экзистенциалистский тип сознания прежде, чем он стал возможным хронологически. Разумеется, англичане и американцы Викторианской эпохи слыхом не слыхивали про Кьеркегора, однако мне всегда представлялось, что в эту эпоху, особенно во второй половине XIX века, многие личные дилеммы имели вполне экзистенциальный характер. Можно было бы даже, несколько перевернув реальность, утверждать, что Камю и Сартр пытались привить нам – каждый по-своему – серьезное отношение к поставленной цели и моральную чуткость, столь свойственные викторианцам.

И это не единственное сходство между 60-ми годами XX и XIX веков. Для респектабельного викторианца открытия геолога Лайеля<sup>67</sup> и биолога Дарвина стали сбывшимся кошмарным сном. До тех пор человек жил словно ребенок в небольшой уютной комнатке. Эти ученые подарили ему – и никогда еще дар не был таким нежеланным! – бесконечное пространство и время, да еще в придачу – безобразно механистичное объяснение человеческого существования. Точно так, как мы теперь «живем с бомбой», викторианцы жи-

---

<sup>67</sup> *Лайель, Чарльз* (1797–1875) – ученый-геолог, оказавший большое влияние на Ч. Дарвина и поддерживавший его эволюционную теорию, поскольку и сам утверждал, что эволюция Земли происходит в результате физико-химических процессов и под влиянием воды, ветра и солнца. Выступая против сторонников теории создания Земли волею Творца, он стал одним из основателей научной геологии. Во время судебного процесса над Ч. Дарвином активно выступал в его защиту.

ли с теорией эволюции. Их вышвырнули в космическое пространство. Они почувствовали себя бесконечно одинокими. К 1860-м годам все их железные философские, религиозные и общественные перегородки людям проницательным стали казаться угрожающе заржавелыми.

Вот такой человек, экзистенциалист, опередивший свое время, идет по причалу и видит обращенную к нему спиной загадочную женщину: эта хранящая молчание женщина – тоже экзистенциалистка – неотрывно смотрит в море.

Викторианские писатели великолепны, и все же почти все они (за исключением более позднего Гарди) потерпели позорное поражение в одном и том же: нигде в «респектабельной» викторианской литературе (а большинство порнографических сочинений основано на сценах в борделе или на описаниях XVIII века) не увидишь мужчину и женщину в постели. Мы не знаем, как они занимались любовью, что говорили друг другу в самые интимные минуты, что они тогда чувствовали.

И вот сегодня я пишу о двух людях Викторианской эпохи, занимающихся любовью; пишу, руководствуясь лишь собственным воображением и смутными представлениями о духе века и тому подобном: получается фактически научная фантастика. Путешествие во времени есть путешествие во времени, не важно – вперед или назад.

Самое трудное для писателя – это подобрать правильный «голос» для своего материала; под «голосом» я имею в виду целостное впечатление о литературном «создателе», стоящем за текстом, который создаешь ты сам. Мне всегда нравился голос иронический. Тот, каким все великие романисты XIX века, от Остин до Конрада<sup>68</sup> включительно, пользовались с такой естественной непринужденностью. Сегодня мы склонны вспоминать не о достоинствах этого тона, а о неудачах: отмечаем сатирические перехлесты Диккенса, излишнюю игривость Теккерея, вымученный сарказм Марка Твена, резонерство Джордж Элиот. Причина достаточно ясна: ирония предполагает превосходство иронизирующего. Подобное допущение – анафема для такого демократического, эгалитарного века, каким является наш. Мы с подозрением относимся к людям, претендующим на всезнание: именно поэтому столь многие из нас, романистов XX века, чув-

---

<sup>68</sup> *Конрад, Джозеф* (1857–1924) – английский писатель польского происхождения. Начиная взрослую жизнь матросом, что оказало глубочайшее влияние на его творчество. Стал писать, поселившись в Англии в 1894 г., по характеру творчества близок к импрессионистам. Основные работы – роман-притча «Каприз Олмейера» (1895), «Лорд Джим» (1900), повесть «Сердце тьмы» (1902); социально-критический роман «Ностромо» (1904), специально посвященный одной из главных тем, волновавших писателя, – уязвимости человека, подверженности человека коррумпирующим влияниям. Политические романы – «Тайный агент» (1907) и «Глазами Запада» (1911) посвящены теме предательства и насилия, особенно последний, действие которого происходит в Швеции и в России. Популярность к Конраду пришла лишь в 1913 г., когда был опубликован его роман «Шанс». К концу жизни писатель занял прочное место в английской литературе как один из представителей «великой традиции» (термин Ф. Р. Ливиса).

ствууют, что должны вести повествование от первого лица.

Мне приходилось слышать от писателей, что техника повествования от первого лица – последний оплот романа в борьбе против кинематографа, ибо кинокамера с неизбежностью диктует взгляд со стороны – «от третьего лица» – на то, что происходит, как бы мы ни идентифицировали себя с тем или иным героем. Но вопрос о том, использует ли современный романист местоимение «он» или «я», существенно-го значения не имеет. Огромное большинство современных книг, написанных «в третьем лице» все равно «я-романы», где местоимение «я» весьма слабо замаскировано. Реальное «я» романистов Викторианской эпохи столь же безжалостно подавляется (из боязни писателей или писательниц показаться слишком претенциозными и т. п.), как – по тем или иным семантическим и грамматическим причинам – подавляется оно, когда повествование ведется и впрямь от первого лица.

Но в своей новой книге я попытаюсь возродить эту технику. Во всяком случае, мне кажется естественным бросить назад, на Англию столетней давности, и на авторское «я» чуть ироничный взгляд, хотя я глубоко убежден, что история горизонтальна – потому что соотношение между рассудочным познанием и доступным знанием не меняется, и потому (а это еще более важно), что отдельный человек испытывает счастье от того, что живет. Короче говоря, есть определенная опасность в том, чтобы иронизировать по поводу очевидных

глупостей и невзгод минувших веков. Так что пришлось написать себе еще одну памятную записку: «Ты не вламываешься в иллюзию, ты – ее часть».

Иначе говоря, «я», которое от первого лица время от времени комментирует происходящее в романе и в конце концов даже появится там, не будет моим реальным «я» 1967 года, а скорее просто еще одним персонажем, хотя и несколько иного рода, чем чисто вымышленные мои герои.

В качестве иллюстрации вот начало небольшого романа Теккерея «Вдовец Лавел»<sup>69</sup> (1861):

*«Кто же станет героем этой повести? Не я, не тот, кто ее пишет. Я всего лишь Хор в Пьесе. Я делаю замечания о поведении героев, я рассказываю их простую историю».*

Сегодня, я думаю, мы могли бы допустить (если бы не знали, кто автор этой книги), что «я» здесь – «я» автора. Еще три-четыре страницы мы по-прежнему верили бы, что это действительно так; но тут вдруг Теккерей вводит героя, имя которого стоит в заглавии книги, называя его «мой друг Лавел», и мы видим, что нас провели. «Я» – просто еще один персонаж. Однако затем, через несколько страниц, «я» снова

---

<sup>69</sup> ...начало небольшого романа Теккерея «Вдовец Лавел»... – Уильям Мейкнис Теккерей (1811–1863) – английский писатель-сатирик, современник Чарльза Диккенса. Наиболее известные произведения – «Книга снобов» (1846–1847), «Ярмарка тщеславия» (1847), «Пенденнис» (1848–1850), «История Генри Эсмонда» (1852), «Ньюкомы» (1853–1855); «Вдовец Лавел» (1861) – один из последних романов Теккерея, считающийся самым слабым.

ВМЕШИВАЕТСЯ В ПОВЕСТВОВАНИЕ:

*«Она совсем не могла говорить. Голос у нее был хриплый, как у торговки рыбой. Неужели эта огромная толстая старуха капельдинерша... – та самая блистательная Эмили Монтанвилль? Мне говорят, в английских театрах за ложами не смотрят дамы-капельдинерши. Что ж, соглашусь я: это и есть доказательство моей непревзойденной заботы и изоциренного искусства, ибо я спасаю от жгучего любопытства кое-кого из тех, с кого списаны персонажи этой истории. Монтанвилль не отпирает ложи. Если хотите, она – возможно, под другим именем – держит лавку дешевых побрякушек в Берлингтонской Аркаде, но раскрыть эту тайну меня не заставят никакие пытки. В жизни случаются взлеты и падения, у вас они тоже были, эх вы, старый, колченогий зануда! Монтанвилль, тоже мне! Давай шагай своей дорогой! Вот тебе шиллинг. (Спасибо, сэр.) Забирай эту паршивую скамеечку для ног, и чтоб духу твоего здесь не было!»*

Мы по-прежнему можем предполагать, что здесь «я» – это еще один персонаж; но возникает сильное подозрение, что это все-таки сам Теккерей. Очень характерное поддразнивание читателя, поразительный неожиданный переход от прошедшего времени к настоящему, вознаграждающая читателя насмешка над самим собой по поводу раскрытой тайны, «раскрыть которую не заставят никакие пытки». Но он со-

вершенно явно не хочет, чтобы мы знали наверняка, кто перед нами: Теккерей не снимает маску.

«Лавел» считается слабым романом – если мерить по меркам самого Теккерей; тем не менее это замечательный пример того, сколь многообразна техника использования «голова». Никак не могу поверить, что эта техника мертва. Ничто не может освободить нас от обвинения во всезнании, и, уж конечно, никак не теория *nouveau roman*. Даже самые блестящие практические воплощения этой теории, скажем, такие, как книга самого Роб-Грийе «Ревность»<sup>70</sup>, не могут отвести это обвинение. Может быть, Роб-Грийе и удалось совсем убрать писателя Роб-Грийе из текста, но ведь он никогда не отрицал, что этот текст написан им самим. Если писатель действительно верит собственному утверждению «Я ничего не знаю о своих героях, кроме того, что можно записать на магнитофон и сфотографировать» (а затем «перемешать» и «сократить»), логичным следующим шагом было бы взяться за создание магнитных записей и фотографий, а не письменных текстов. Но раз такой писатель все еще пишет, и пишет хорошо, как это делает Роб-Грийе, значит, он сам себя выдает с головой: он принадлежит к *La Cosa Nostra*<sup>71</sup>, и совершенно ясно видно, что он увяз в этом деле гораздо глубже, чем сам готов допустить.

---

<sup>70</sup> A. Robbe-Grillet. *La Jalousie*.

<sup>71</sup> Буквально: наше дело (*um.*). Фаулз использует название всемирно известной мафиозной группы.

2 сентября 1967 года. Сейчас пройдено уже почти две трети пути. Это плохой этап, всегда начинаешь сомневаться в главных вещах, таких как основные мотивировки, сюжетный замысел, да и вся эта чертова затея в целом; вначале бываешь так настроен, что тебя ослепляет каждая страница, твоя собственная плодовитость, богатство мысли; прелестные музы тут же, у твоего плеча... но затем наружу выплывают внутренние несовершенства сюжета и персонажей. Начинаешь сомневаться, да умно ли твои персонажи движут сюжет; все это похоже на такой этап в амурных делах, когда начинаешь благодарить Бога за то, что этот брак так и не смог показать тебе свою отвратительную рожу. Но здесь-то ты обречен на заключение чего-то вроде брака: ведь все стоит эта женщина у конца причала (и зовут ее Сара), и она со мной, так сказать, на радость и на горе, и кажется, что более всего – на горе.

Мне приходится прерваться на пару недель и съездить на Мальорку, где снимают «Волхва». Я сам написал сценарий. Но, как это в большинстве случаев и бывает, в действительности сценарий – плод усилий целой команды. Свое слово сказали оба продюсера и, разумеется, режиссер; остальные факторы – вроде бы не человеческие, такие как бюджет и природа в местах натуральных съемок, – тоже не остались в стороне, да и актерам, приглашенным на главные роли, конечно, было что сказать. Почти все время я чувствую себя как мертвец на пиру: я вовсе не такое себе представлял – ни в

книге, ни в сценарии.

Но очень интересно наблюдать – когда снимается большой, дорогостоящий фильм, – как ключевые фигуры подпирают друг друга, как то и дело один обращается к другому с вопросом: «Как думаешь, это сработает?» И я сравниваю это с одиночеством писателя-дальнобойщика и возвращаюсь домой с каким-то чувством облегчения, нового подтверждения собственной веры в роман. При всех его недостатках он тем не менее остается высказыванием одного человека. В своих романах я и продюсер, и режиссер, и все актеры разом; я же все это и снимаю на пленку. Это может показаться мегаломанией, рядом с которой самые известные казусы из истории Голливуда бледнеют и истаивают напрочь. Тут есть какое-то тщеславие, желание поиграть в бога, и его не могут скрыть никакие средства авангардной писательской техники, выбранные наобум и убирающие из текста автора. Но есть и достоинство: в наш век, стремящийся уничтожить индивидуальное и выдержавшее проверку временем, достоинство состоит в том, что человек пытается собственными – индивидуальными – усилиями выдержать проверку временем.

Ведь на самом деле роман – свободная форма. В отличие от пьесы или киносценария он не имеет ограничений, помимо языковых. Роман – что поэма: он может быть тем, чем хочет. В этом его падение и слава; и это объясняет, почему оба этих жанра так часто используются ради достижения свобо-

ды в иных областях – социальной и политической.

Всем нам, продающим права на экранизацию своих книг, приходится отвечать на обвинение, что мы писали их именно с этой целью. Здесь следует проводить различие между закономерным и чрезмерным влиянием кинематографа на роман. Первый в своей жизни фильм я увидел, когда мне было шесть лет; думаю, с тех пор я смотрел в среднем – не считая телевидения – по кинофильму в неделю: то есть к сегодняшнему дню получается примерно две с половиной тысячи фильмов. Как может столь часто повторяющийся опыт не оставить неизгладимого отпечатка на самой форме нашего воображения? Когда-то я анализировал свои сновидения – подробно, деталь за деталью; снова и снова я припомнил чисто кинематографические эффекты: панорамные кадры, ближний план, протяжку, неожиданные купюры, наплывы, смены ракурса и тому подобное. Короче говоря, эта форма воображения слишком глубоко сидит во мне, слишком «моя», чтобы можно было от нее избавиться, – и это относится не только ко мне, но ко всему моему поколению.

Это вовсе не означает, что мы покорились кинематографу. Я не разделяю всеобщего пессимизма по поводу так называемого конца романа и его сегодняшнего «культового» статуса лишь для меньшинства. Кроме краткого периода в XIX веке, когда распространение грамотности и отсутствие иных средств развлечения совпали во времени, роман всегда

был «культом» для меньшинства.

Фактически нужно лишь написать киносценарий, чтобы обнаружить, какими огромными неотчуждаемыми владениями по-прежнему обладает роман, как бесчисленны формы человеческого опыта, которые можно описать лишь в романе и средствами романа. Помимо всего прочего, есть весьма существенное различие в характере образа, создаваемого этими двумя средствами массовой информации. Кинематографический визуальный образ практически одинаков для всех, кто его видит: он подавляет личное воображение зрителя, заглушает отклик индивидуальной визуальной памяти. Одно предложение или абзац в романе создает у каждого читателя совершенно иной образ. Необходимо сотрудничество между писателем и читателем: один предлагает, а другой конкретизирует – такова привилегия словесной формы, узурпировать эту форму кинематограф не может. Да и это еще не все. Вот пример (четыре небольших абзаца) типичнейшего текста для кино, хотя это – начало романа.

Писатель явно провел слишком много времени за сочинением сценариев и теперь может думать только о продаже своих творений для экранизации.

*«Температура – за девяносто<sup>72</sup>, и бульвар совершенно пуст.*

*Внизу, за бульваром, прямой линией тянется чернильная вода канала. Посередине, меж двумя*

---

<sup>72</sup> Температура – за девяносто... – по Фаренгейту (около 37° по Цельсию).

*иллюзами, баржа, груженная лесом. На берегу два ряда бочек.*

*За каналом, меж домами, отделенными друг от друга лесопилками, огромное безоблачное небо тропиков. В лучах палящего солнца белые фасады домов, черепичные кровли и гранитные набережные слепят глаза. Неясный далекий шум возникает в раскаленном воздухе. Все кругом словно опьянено воскресным покоем и печалью летних дней.*

*Появляются двое мужчин».*

Впервые это было опубликовано 25 марта 1881 года. Имя писателя – Флобер. Роман – «Бувар и Пекюше». Я всего лишь изменил грамматическое прошедшее время на настоящее.

Проснулся посреди ночи, и книга принялась меня мучить. Все ее слабости поднялись в темноте во весь рост. Я увидел, что роман, который я бросил, чтобы писать «Любовницу французского лейтенанта», был гораздо лучше. А эта книга вовсе не в моем духе; это заблуждение, глупость, бред. Фразы из ядовитых рецензий проплывали в моем мозгу: «... неуклюжая имитация Гарди», «претенциозное подражание неподражаемому жанру», «бессмысленное исследование исследованного-переисследованного века»... и так далее, и тому подобное.

А сейчас день. И я опять за нее взялся. И она опровергает все, что я думал и чувствовал ночью. Но ужас такого

видения в том, что кто-нибудь – какой-нибудь читатель или рецензент – тоже увидит и захочет «реализовать» – предать все это гласности. Кошмар, преследующий писателя, заключается в том, что все тайное, все его наихудшие опасения, все, за что он сам себя критикует, – станет явным.

Тень Томаса Гарди – а самое сердце его «страны», его сельской Англии я могу видеть из окна своего рабочего кабинета – всегда стоит у меня за плечами. Поскольку он и Томас Лав Пикок<sup>73</sup> – два моих любимых писателя (если говорить о романистах-мужчинах), мне эта тень не мешает. Гораздо разумнее мне представляется ее использовать; и по любопытному совпадению, о котором я и не вспомнил, помещая действие своей собственной книги в год 1867-й, год этот был решающим в загадочной личной жизни самого Томаса Гарди<sup>74</sup>. И как-то ободряет то, что, пока мои вымышленные герои сплетают свои жизненные истории в их собственном

---

<sup>73</sup> Пикок, Томас Лав (1785–1866) – английский сатирик, очеркист и поэт. Его сатирические работы в прозе дают представление о политической и культурной жизни Англии того времени с радикальных позиций (например, «Аббатство кошмаров», 1818). Сатирический текст его произведений часто смягчается введением романтического любовного сюжета, а атмосфера, в которой встречаются его вымышленные персонажи, чрезвычайно приятна – это поместья в сельской Англии, путешествия в горах и т. п. («Замок Кротчет», 1831; «Ферма Грилл», 1860–1861, и мн. др.). Среди поэтических произведений – исторически значительная поэма «Родоафна» (1818) в мифологическом стиле и лирические стихи, например «Сменяет ночь твой краткий день» (1826), «Ньюаркское аббатство» (1842), а также сатирические поэмы.

<sup>74</sup> В 1867 г. Гарди, преследуемый болезнями, покинул Лондон, вернулся в Боксэмpton и принялся писать свой первый роман. – *Примеч. авт.*

1867 году, всего в тридцати милях от них бледный молодой архитектор делает первый шаг в роковой эпизод своей собственной жизни.

У женских образов моих книг – явная тенденция доминировать над мужскими. Я смотрю на мужчину как на нечто искусственное, в то время как женщина для меня – реальность. Он – воплощение холодной идеи, она – теплой действительности. Дедал противостоит Венере, и Венера неминуемо побеждает. Если бы не было таких сложностей с чисто техническими проблемами, я сделал бы моего Кончиса в «Волхве» женщиной. Образ миссис Де Сейтас в конце книги был просто развитием одной из сторон его образа, так же как Лили. Теперь такую же силу являет Сара. Она не понимает, как это получается. Я тоже – пока.

Сегодня утром я застрял, подыскивая для Сары хороший ответ в кульминационной точке одной из сцен. Персонажи порой отвергают все возможные варианты, какие ты им предлагаешь. В конце концов они заявляют: я никогда в жизни не сказал (а) бы и не сделал (а) ничего подобного! Но ведь они не говорят, что они сказали бы; и приходится продолжать отбрасывать, используя скучный и утомительный способ уговоров: это поистине путь проб и ошибок. После целого часа, потраченного на поиски ответа, я понял, что Сара фактически подсказывала мне, что надо сделать: ее молчание было лучше, чем любая реплика, какую она могла бы

произнести.

К тому времени как я закончил Оксфорд, я обнаружил, что чувствую себя во французской литературе гораздо свободнее, чем в английской. Мне представляется, что в этой области между французской и англосаксонской культурами существует жизненно важное различие. Уже к 1650 году французские писатели обретают интернациональную аудиторию, в то время как англосаксы – национальную. Это можно считать лишь общей тенденцией, не более того; в литературах обеих культур есть сотни исключений, даже если иметь в виду только наиболее известные книги. И все же я всегда находил мнение французов, что у читательской аудитории не должно быть границ, более привлекательным, чем совершенно противоположный взгляд, который до сих пор достаточно широко распространен и в Англии, и в Америке, что дело писателя – писать о своей стране и для нее, про своих соотечественников и для них.

Я постоянно сознаю это, когда пишу, и особенно – когда переделываю текст. Ссылки на английские источники, которые ничего не скажут иностранцу, я обычно убираю или стараюсь избегать их с самого начала. Что касается книги, над которой я сейчас работаю, мне весьма помогает то, что на Западе викторианская мораль была вездесуща.

Самые разные обстоятельства давно уже заставляют меня чувствовать себя в Англии изгоем. Несколько лет тому назад

в малоизвестном французском романе мне попала фраза: «Идеи – вот единственная родина»<sup>75</sup>. С тех пор я держу эту фразу в памяти как самое сжатое резюме всего, во что верю. Возможно, «верю» – не вполне подходящее слово: если у вас нет чувства национальной принадлежности, если вы находите многих из ваших соотечественников и большинство их убеждений и институтов глупыми и безнадежно устаревшими, то сами вы вряд ли можете верить во что-то – разве что смириться с естественным в этой ситуации одиночеством.

Так что я живу далеко от других английских писателей, в стороне от литературного Лондона. Насколько я представляю себе свое публичное «я», свой «публичный образ», он волей-неволей оказывается растворен в литературном «сообществе» страны или (что вернее всего в моем случае) извергнут им. Даже мне самому это мое публичное «я» кажется очень далеким и часто отвратительно чуждым и фальшивым; это просто еще одно обстоятельство, от которого бежит мое реальное «я», еще одна причина моего отшельничества.

Мое реальное «я» – здесь и сейчас и пишет. Когда я задумываюсь об этом занятии (о процессе письма, не о написанном), в моем мозгу непроизвольно возникают образы исследователей Земли: одинокие путешествия, подъем на горные вершины в одиночку... Звучит романтично, но на самом де-

---

<sup>75</sup> *Claire de Duras. Ourika* (1824): «L'opinion est comme une patrie». Я дал такой перевод этой фразы, когда переводил книгу в 1977 г. В издательстве «Modern Language Association», опубликовавшем перевод в 1995 г., был предложен иной вариант: «Мировоззрение подобно родине». – *Примеч. авт.*

ле я подразумеваю вовсе не это, а проклятое одиночество, страх перед провалом (я не имею в виду плохие рецензии), утомительность романной формы, часто возникающее тошнотворное чувство, что ты – во власти болезненного наваждения...

Когда я выхожу из дома и встречаюсь с другими людьми, оказываюсь втянутым в их жизнь, в повседневную публичную рутину, мое собственное одиночество, «безрутинность» и свобода от экономических «забот» (изысканная форма тюремного заключения) часто вызывают у меня такое чувство, будто я инопланетянин, гость из космоса. Мне нравятся земляне, но я не вполне четко понимаю, что они такое и чем заняты. Я хочу сказать, что где-то там, в космосе, у себя дома, мы управляемся с делами получше. Но что поделать – я послан сюда, и транспорта назад не будет.

Что-то в этом роде кроется за всем, что я пишу.

Это абсолютное различие между миром написанным и миром, в котором писатель живет, когда пишет, совершенно недоступно пониманию неписателя. Не-писатели видят нас такими, какими мы были, а мы такие, какие мы есть здесь и сейчас. Писателю важен не сюжет, а сам опыт владения им; выражаясь романтически, трудный подъем взят, ураган пережит, нехоженная лунная поверхность – под твоей ногой. Это нечестивые наслаждения, и мир вообще-то прав, когда взирает на нас со злобой и подозрением.

Самый невыносимый для меня день – когда я отсылаю ру-

копись в издательство, ведь в этот день люди, которых любил, умирают: они становятся тем, чем являются на самом деле, – окаменевшими ископаемыми организмами, теперь их будут изучать и коллекционировать другие. Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или этим... Но то, что я написал, и есть то, что я хотел сказать. Если это не ясно из книги, то не может стать яснее и сейчас.

Я нахожу, что американцы, особенно те добрые люди, что пишут и задают вопросы, имеют странно прагматический взгляд на то, что такое книги. Возможно, из-за злосчастной ереси, что творчеству можно обучить (слово «творчество» здесь просто эвфемизм для слова «подражание»), они вроде бы уверены, что писатель всегда точно знает, что и зачем он делает. Не очень ясные книги для них – нечто вроде кроссворда. Они предполагают, что где-то, в одном из номеров газеты, который они случайно пропустили, были даны ответы на все вопросы.

Короче говоря, им кажется, что книга – все равно что станок: если знать как, можно разобрать ее на мельчайшие детали.

Вряд ли стоит винить обычного читателя за то, что он полагает именно так. Ведь в последние сорок лет и статьи ученых-литературоведов, и еженедельные колонки литературных обозревателей в газетах и журналах стали угрожающе научными или псевдонаучными по своему характеру. Анализ и категоризация – это научные инструменты, без кото-

рых не обойтись в научных областях; но роман, как и поэма, является областью науки лишь отчасти. Речь не идет о том, чтобы вернуться к беллетристически-онанистическим описаниям новых книг, какие были в моде в начале XX века, однако мы явно заслуживаем кое-чего получше, чем то, что имеем сегодня.

Я – заинтересованная сторона. Я это признаю. С тех самых пор, как я взялся писать «Любовницу французского лейтенанта», я читаю бесчисленные некрологи, оплакивающие смерть романа; особенно мрачный вышел из-под пера Гора Видала<sup>76</sup> в 1967 году в декабрьском номере журнала

---

<sup>76</sup> Гор Видал (1925–2012) – американский писатель, романист, драматург, публицист, работы которого отличаются ярким остроумием и сатиричностью. Романы «Уилливо» (1946), «В желтом лесу» (1947) основаны на его военном опыте периода Второй мировой войны. Другие произведения трактуют самые разные сюжеты, такие, например, как психология гомосексуальности и транссексуальности: «Город и столп» (1948), «Майра Брекенридж» (1968); взаимоотношения между матерью и сыном и т. п.: «Сезон благополучия» (1949); исторические романы: «Поиски короля» (1950) – о любви трубадура к Ричарду Львиное Сердце, «Юлиан» (1965) – о римском императоре Юлиане Отступнике, «Сотворение» (1981) – V век, мир Дария, Ксеркса и Конфуция. В своих исторических романах Г. Видал часто использует историю как средство анализировать настоящее. В числе других работ – пьесы «Визит на небольшую планету» (1956), «Вдруг, прошлым летом» (1958). В 1974 году он опубликовал продолжение нашумевшей «Майры Брекенридж» – «Миرون». «Вторая американская революция» (1982) – один из многочисленных сборников статей и очерков. Его очерки элегантны и резки одновременно. Видал также опубликовал несколько детективов под псевдонимом Эдгар Бокс. В 1995 г. были изданы откровенные и остроумные мемуары о его жизни до сорока лет – «Палимпсест».

«Энкаунтер»<sup>77</sup>. И я наблюдаю, как рецензии на романы у нас, в Англии, становятся все более нетерпимыми, сбрасывающими роман со счетов. Теперь я жду, что одна из наших самых модных газет того и гляди объявит, что навсегда закрывает колонку «Новые книги», а освободившееся место достанется телевидению или поп-музыке. Разумеется, я заинтересован, но так же, как мистер Видал, беспокоюсь не за себя, для этого у меня вряд ли могут быть причины. Если даже роман мертв, труп его остается на удивление плодоносным. Нам говорят, что теперь романов никто больше не читает, так что авторы «Юлиана» и «Коллекционера» должны быть благодарны купившим их книги призракам (а таких на каждого приходится по два с лишним миллиона). Но я вовсе не хочу быть саркастичным. Речь идет о чем-то гораздо более существенном, чем личный интерес.

Мы вынуждены выбирать между двумя точками зрения: либо роман, а с ним вместе и вся культура печатного слова отживают свой век, либо наш век – увы! – в чем-то печально слеп и мелок. Я знаю, какого взгляда придерживаюсь я сам, и меня поражают люди, уверенные, что правильна первая точка зрения. Хотите всезнания? Тут-то вы его и получаете. Но вас – читателей, которые не являются ни литературоведами, ни писателями, – должно бы встревожить это всезнающее презрение к печатному слову, столь широко распространенное среди профессиональных патологоанатомов,

---

<sup>77</sup> «Энкаунтер» – «Encounter» – встреча (англ.).

препарирующих литературу. Нам нужно хирургическое вмешательство, а не анатомическое вскрытие. Тело умирает не только тогда, когда удаляют мозг: если вырвать сердце, результат будет тот же.

27 октября 1967 года. Закончил первый черновой набросок, начатый 25 января. В нем примерно 140 000 слов, и точно, как я себе и воображал, это совершенный, безупречный, прелестный роман. Но, увы, все это лишь в моем воображении. Когда я его перечитываю, я вижу 140 000 таких вещей, которые нужно переделывать. Возможно, тогда он будет менее несовершенным. Но энергии на это уже не хватает: теперь начнутся мучительные поиски реалий, ужасающие меня изыскания, нескончаемый подбор слов и предложений. А я хочу писать уже другую книгу. Прошлой ночью у меня возник такой странный образ...

# Предисловие к сборнику стихов (1973)

*I, fugi, sed poteris tutior esse domi*<sup>78</sup>.

Если публикация собственных произведений не дело поэтов, то уж самоэкзегеза<sup>79</sup> и подавно. Но, поскольку этот сборник после выхода в свет моих романов оказывается чем-то вроде подстрочного примечания, освещающего некоторые доселе неизвестные автобиографические моменты, я хотел бы кратко сказать о том, какое место занимает поэзия в моей писательской жизни.

Так называемый кризис современного романа, несомненно, вызван связанным с романом чувством неловкости. Самая существенная его вина – его форма, поскольку она по сути своей есть некая игра, искусная уловка, позволяющая писателю играть в прятки с читателем. Строго говоря, роман являет собою гипотезу, представленную более или менее изобретательно, более или менее оригинально и убедительно – то бишь он есть ближайший родственник лжи. Это чувство неловкости из-за того, что приходится лгать, и объясняет, почему в огромном большинстве романов писатели под-

---

<sup>78</sup> Цитата из Марциала, переводится так: «Ну что ж, беги, не останавливайся, но ты был бы в большей безопасности, оставшись дома» (лат.). – *Примеч. авт.*

<sup>79</sup> *Экзегеза* – толкование, интерпретация, комментирование текстов (в основном библейских или античных).

ражают действительности с таким тщанием; этим же объясняется, почему столь характерной чертой современного романа стало то, что правила игры выставляются на всеобщее обозрение, то есть ложь, сочинительство выявляются в самом тексте. Вынужденный сочинять, выдумывать людей, которые никогда не существовали, описывать события, которые никогда не происходили, писатель стремится либо звучать как можно «правдивее», либо явиться с повинной.

Поэзия движется совершенно иным, обратным путем: ее внешняя форма может быть крайне искусственной и *invraisemblable*<sup>80</sup>, но ее содержание обычно гораздо более говорит об авторе, чем содержание прозаических сочинений. Стихотворение говорит о том, кто ты есть и что ты чувствуешь, в то время как роман говорит о том, кем могли бы быть и что могли бы чувствовать вымышленные герои. Только весьма наивные читатели могут предполагать, что сочиненные писателем персонажи и их мнения служат надежным указателем на реальное «я» автора; что, поскольку Фанни Прайс<sup>81</sup> представляет идею высочайшей моральной добродетели Джейн Остин, сама Джейн Остин – доведись нам знать ее поближе – оказалась бы точно такой же, как Фанни Прайс. Я и сам уже несколько устал от того, что меня принимают за всеумудрого миллионера с далекого греческого острова.

---

<sup>80</sup> Неправдоподобной (*фр.*).

<sup>81</sup> Фанни Прайс – один из основных персонажей романа Джейн Остин «Мэнсфилд-Парк» (1814).

Конечно, некоторые поэты скрывают лицо под маской (хотя более всего из чистой риторики, а не с целью и вправду обмануть читателя), и, конечно же, в каждом романе есть автобиографические элементы. Тем не менее я убежден, что различие здесь весьма существенное. Очень трудно вложить свое сокровенное «я» в роман; очень трудно не вложить это «я» в стихи. Романист – что актер на сцене, его личность должна быть подчинена публичному ведущему – романному церемониймейстеру. У романиста главная аудитория – другие люди. У поэта – его собственное «я».

Я думаю, это может отчасти послужить объяснением, почему одни пишут только стихи, а другие – только прозу и почему превосходная форма и в том, и в другом виде творчества такая редкость. Подозреваю, что большинство прозаиков пытаются закамуфлировать чувство личной несостоятельности перед реальной жизнью, неспособность встретиться с ней лицом к лицу (чувство, которое еще отягчается актом создания литературного сочинения, фабрикацией литературной лжи, изобретательных фантазий), скрыть врожденное чувство психологической или социологической личной вины. Некоторые писатели – Хемингуэй тому классический пример – создают реально-жизненные и одновременно литературные персонажи в ответ на требования столь трудного положения.

Большинство настоящих поэтов находятся в гораздо более счастливых или хотя бы не таких трудных отношениях

со своим сокровенным «я». По крайней мере они живут, не испытывая постоянной необходимости бежать прочь от зеркала.

Во всяком случае, я нахожу, что писание стихов – а их я начал писать раньше, чем взялся за прозу, – дает огромное облегчение от постоянного притворства прозаического литературного сочинительства. Беря в руки книгу стихов, я всегда думаю, что уж одно-то преимущество перед большинством романов у нее наверняка есть: дочитав ее до конца, я буду знать автора лучше. Я вовсе не надеюсь, что эта истина полностью относится к тому, что следует за предисловием. Я знаю, что это – истина, как отлично знаю и то, что твоя личная истина есть очень слабое оправдание твоим писаниям. Я имею в виду строку из Марциала<sup>82</sup>, предваряющую это предисловие.

---

<sup>82</sup> *Марциал, Марк Валерий* (ок. 40 – ок. 104) – римский эпиграммист, автор пятнадцати книг эпиграмм, написанных в разной метрике и отличавшихся неожиданными концовками.

## О мемуарах и сороках (1983–1994)<sup>83</sup>

Несколько лет тому назад я решил завести себе экслибрис. Не только из тщеславия, ведь удовольствие от коллекционирования книг отчасти связано еще и со знанием того, кому они до тебя принадлежали; и мне нравится думать о каком-нибудь книголюбе-покупателе XXI века (если покупатели и книги еще будут в это время существовать!), которому – или которой – в выбранном у букиниста томе попадет мой экслибрис. Возник вопрос об эскизе, о создании эмблемы, обобщенно передающей характер книг, иметь которые нравится мне более всего. Резчик по дереву предлагал самые разные, элегантнейшие элементы орнамента. Но в конце концов только один, вовсе не элегантный элемент показался мне вполне подходящим, и теперь у меня имеется экслибрис с моим именем в окружении сорок.

Всякий знает, что писателям в самом начале карьеры нужны понимающие и чуткие литагенты и издатели. Подозреваю, что им точно так же необходимы понимающие книготорговцы; в этом отношении мне повезло, поскольку я познакомился с мистером Фрэнсисом Норманом и его лавкой

---

<sup>83</sup> Это эссе, в несколько более кратком виде, было впервые опубликовано под заголовком «О мемуарах и сороках» в 1983 г. Здесь в него включен материал из другой статьи, озаглавленной «Урика» (1994), где тоже упоминаются сорочьи привычки автора в собирании книг. – *Примеч. авт.*

антикварных книг в лондонском Хэмпстеде и там узнал о литературе гораздо больше, чем когда учился в Оксфорде.

Решуь предложить определение – какой должна быть такая вот книжная лавка. Она должна принадлежать человеку, обладающему чувством юмора, обширными знаниями и изрядной любознательностью, которому ничто, имеющее форму книги, не может быть чуждо, который может показать вам титульный лист Эльзевира<sup>84</sup> и тут же прочесть страничку из дешевого, в бумажной обложке, научно-фантастического романа. Содержаться такая лавка должна в состоянии кажущегося перманентного хаоса – вечная нехватка места на полках для слишком большого количества книг, вечное нагромождение книжных пачек и коробок – только что приобретенных партий книг, ожидающих тщательного рассмотрения. И, сверх всего, выбор книг в ней должен быть всеобъемлющим, ибо первейшая задача такой лавки – помочь писателям осознать и реализовать их вкусы, помочь, даже доходя порой до такой крайности, как попытка убедить их, что они вовсе и не любят старые книги.

В университете нас учат ценить предписанные шедевры, у нас никогда не хватает времени на то, чтобы исследовать громаду айсберга, скрытую под водной поверхностью экзаменационных требований. Я вышел из Оксфорда в состоя-

---

<sup>84</sup> *Эльзевир* – семья голландских печатников, активно работавших в период 1583–1712 гг. *Луи Эльзевир* (1542–1617), родившийся в Лувене, основал свое дело в Лейдене ок. 1580 г. Слава дома основана на печатании элегантных изданий произведений классических авторов.

нии полного замешательства в отношении моих истинных (в противоположность приобретенным) литературных вкусов. И только после того, как зачастил в лавку мистера Нормана и к властвующему в ней духу (обоих уже нет на свете, увы!), я открыл для себя, что я на самом деле представляю собой как книголюб. Отчасти это объясняется возможностью выбора, азартной игрой, восторгом непредвиденности; обнаружением, что есть и иные виды эрудированности и любви к книге, чем академические. А может быть, помимо всего прочего, и всегдашней в те дни нехваткой денег. Богатые могут удовлетворять свои самые незначительные прихоти, бедным приходится выяснять для себя, что им действительно по душе.

Я горько сожалею о том, что в Англии 1990-х годов (мне говорили, что и в Америке происходит то же самое) исчезают такие книжные лавки. Отчасти это, конечно, результат инфляции и скудости поступлений. Даже мой друг мистер Норман не смог бы теперь оставить второстепенные томики XVII и XVIII веков, без обложек, с истрепанными, без углов страницами, валяться где попало без присмотра и уступать их всякому, кто откопает, по бросовым ценам. Неистощимый кладезь старинных имений иссох, а запросы и финансовые возможности университетских библиотек всего мира кажутся неистощимыми. Но на днях я зашел в один из самых больших букинистических магазинов Великобритании: колоссальный выбор книг, все аккуратно расставлены по полкам, каталогизированы, все – по очень высоким ценам, а тут

ведь не поторгуешься; и за каждым поворотом – расторопные, знающие свое дело продавцы. Возможно, такое учреждение – мечта библиотекаря, ученого-исследователя. А я мог только оплакивать те две пыльные и тесные комнатухи в Хэмпстеде, где ничего нельзя было найти сразу и где все каким-то образом в конце концов отыскивалось. В одном из этих двух мест библиофильство кажется холодно рассчитанным предметом науки, в другом – любовным романом.

Каждый трактат о библиомании повторяет один и тот же замечательный совет: держитесь одного века, одной сферы, одного печатника, одного автора... специализируйтесь или выбрасывайте деньги на ветер. Все мои деньги выброшены на ветер, так как я никогда не покупал книг из-за определенных изданий, переплетов или печатников, и менее всего – из-за литературной значимости. Все, что я собрал, – это случайные находки, беспризорные и заблудшие, бесхребетные обломки четырех прошедших веков, большую часть которых человечество вполне заслуженно обрекло на полное забвение. То, что приличных книг я не читаю, вызывает все большую неловкость. Я сталкиваюсь с этим каждый раз, когда беседую со студентами, и огромные, неисследованные и ничем не заполненные пространства моих познаний – как в современной, так и в классической литературе – вылезают на всеобщее обозрение. Когда мое унижение становится невыносимым, я порой притворяюсь, что – за исключением одного-двух любимых авторов, таких как Дефо, Остин и Пикок, –

предпочитаю плохие романы хорошим. В каком-то смысле так оно и есть. Плохой роман рассказывает вам гораздо больше о том веке, когда был написан, чем хороший: утверждение это звучит настолько еретично для среднего, нафаршированного классикой страбурского гуся<sup>85</sup>, что просто не может не быть верным.

Не очень добро звучит, но по крайней мере это подводит меня к первому – генерализующему – принципу (еще не к самому принципу – к его тени) моего чтения. Более всего мне нравится, когда книга дает острое ощущение эпохи, в которую была написана; это одна из причин, почему я предпочитаю ранние издания – пусть далеко не совершенные – прекрасно аннотированным изданиям современным. Выверенность текста и аппарат привлекают меня гораздо меньше, чем то, как «чувствовалась» книга, когда ее автор был еще жив; это, в свою очередь, объясняется моим отношением к книгам, которые я собираю, как к машинам пространства или времени: они для меня как бы образцы научной фантастики, вывернутой наизнанку, промельки неизвестного прошлого. Всего несколько недель назад я приобрел меньше чем за один фунт лишенное переплета, но в остальном полное, без дефектов, признание главной свидетельницы французского судебного процесса 1817 года. Разбиралось дело об убийстве. Во время разбирательства эта дама сломалась и

---

<sup>85</sup> ...*страбурского гуся*... – Гусь (goose) – строгий и раздраженный критик; ругатель (*англ. сленг*).

изменила свои показания, чем заработала весьма дурную репутацию; мемуары Клариссы Мансон – попытка с ее стороны объяснить всему обществу, до слушания дела об апелляции, почему она повела себя именно так. Ради этого она описывает каждую деталь, рассказывает, где она была и что делала в день, когда было совершено убийство; и неожиданно происходит чудо: ты оказываешься там, в марте 1817 года, в далеком городе Родезе, что в департаменте Авейрон, в голове невротичной и умной молодой француженки, эффектно подающей себя в качестве страдальицы. Мне такое чтение – все равно что высадка на иную и обитаемую планету.

Или вот вспоминается еще одна недавняя покупка: «Расследование и раскрытие злодейского убийства графа Эссекского»<sup>86</sup>. Официально считалось, что граф совершил самоубийство примерно в девять часов утра 13 июля 1683 года; но этот длиннейший памфлет 1689 года ставит своей целью доказать, что граф был убит влиятельными папистами. Памфлет был написан «Интриганом» Фергюсоном, язвительным полемистом «Новых левых пуритан», в конце XVII века. Он восстанавливает события того июльского утра, а затем анализирует их, рассматривая и толкуя противоречивые детали острым взглядом Шерлока Холмса и с его же презрительным скептицизмом. И снова чтение заставляет твое воображение перескочить назад, через три века, внутрь странной и вызы-

---

<sup>86</sup> «Plotter» Ferguson. An Enquiry into, and Detection of the Barbarous Murder of the Late Earl of Essex (1689). – *Примеч. авт.*

вающей ужас тайны – смерти Эссекса, и не менее странной и так поразительно рано возникшей политической ярости, владевшей Фергюсоном и ему подобными.

Старые судебные отчеты, книги путешествий и исторические мемуары позволяют переживать этот опыт гораздо более живо и наглядно, чем книги любой другой категории. Романы – увы! – часто и вполтину не столь убедительны и захватывающи. Однако я полагаю, описанное мною предрасположение к такого рода непридуманной истории и в самом деле помогает мне писать собственные придуманные истории. Такое чтение, если оно к тому же обширно, должно насквозь пропитать ум техникой повествования – причем не изобретенной самим романистом, а вполне реальной. Хорошие мемуаристы часто являют такие примеры экономности характеристик, быстроты повествовательного ритма, слуха, чуткого к сути диалога, что беллетристу остается только краснеть от стыда. Я знаю, что очень многому у них научился.

Терпеть не могу книги, которые можно отложить; и если в книгах нет повествования, которое может поддержать интерес, то пусть лучше – насколько это меня касается – они будут чертовски хороши в других отношениях. Повествование – мой второй генерализующий принцип при выборе чтения. У меня к повествованию совершенно необузданная жажда, это серьезно перекашивает мои литературные суждения. Катастрофически низкий «скуковой» порог вечно мешает мне дочитывать до конца бесчисленные серьезные и

достойные романы весьма серьезных и достойных авторов. Я могу восхищаться людьми, подобными Ричардсону или Джордж Элиот, но никогда не смог бы читать их ради удовольствия. Все это делает для меня затруднительным отвечать на вопрос о литературном влиянии.

Я мог бы признать такое влияние – в прямом и единственном смысле – лишь на одну из моих книг, первую из мной написанных, хотя и не первую опубликованную. «Волхв» – дань уважения и восхищения «Большому Мольну», но даже этот шедевр (чьи недостатки я ясно вижу, но чье глубокое эмоциональное воздействие на меня не могу объяснить) узурпировал совсем другую книгу, первую из тех, что я любил всей страстью души и почти полностью прожил... Думаю, я должен ее назвать по квазиархетипическим причинам, раз уж мне приходится ограничить себя единственным главным источником влияния. Это «Бевис» Ричарда Джеффериса<sup>87</sup>. Я и сейчас считаю ее самой лучшей английской

---

<sup>87</sup> *Ричард Джефферис* (1848–1887) – английский писатель и натуралист. Впервые привлек внимание читающей публики книгой «Егерь у себя дома: Очерки естественной истории и сельской жизни» (1878). Его роман «Бевис. История одного мальчика» (1882) – книга не только для детей, но и для взрослых, яркий рассказ о деревенском детстве. Другие его работы включают «Жизнь природы в южном графстве» (1879), «Лесная магия» (1881) – о мальчике, живущем в волшебном мире говорящих животных, и др. Самая известная его книга – «История моего сердца» («The Story of My Heart», 1883), прослеживающая развитие его необычных взглядов и верований, вызвала довольно громкий скандал. Одна из его поздних книг «После Лондона» (1885) – жестокое видение будущего столицы, превратившейся в зловонное болото, населенное злобными карликами.

книгой для мальчишек; и то, что сегодня ни один мальчишка из миллиона ребят ее не прочел, мне представляется большой потерей для них, а вовсе не доказательством моего ошибочного суждения.

У меня совершенно нет памяти на романы, я не помню их сюжетов, идей, персонажей. Я не мог бы даже с достаточной точностью реконструировать в памяти и свои собственные, если бы пришлось это делать. Думаю, что я читаю так же, как пишу. Я очень напряженно проживаю непосредственный «сейчасный» опыт, но, когда это заканчивается, все очень быстро исчезает из виду. Так что, честно говоря, я могу предложить лишь пару дюжин полков сорочьей бессмыслицы, девять десятых которой напрочь забыты всеми и даже мною самим во всех смыслах; и только один, хоть и весьма отдаленный, смысл еще сохраняется: это немногие редкостные находки. Снимаю с полка некоторые – наудачу.

«Memoires de Trenck»<sup>88</sup>, 1789, история великого побега из тюрьмы; «Roswall and Lillian»<sup>89</sup>, перепечатка 1822 года, экземпляр Суинберна<sup>90</sup>; «Menagiana»<sup>91</sup>, 1693, пират-

---

<sup>88</sup> «Мемуары Тренка» (*фр.*).

<sup>89</sup> «Росвалл и Лиллиан» (*англ.*).

<sup>90</sup> *Суинберн*, Алджернон Чарльз (1837–1909) – английский поэт и драматург, связанный с группой прерафаэлитов Данте Габриэля Россетти (1828–1882). Автор поэтических драм, поэм и баллад. Драма «Аталанта и Калидон» (1865), написанная в форме классической греческой драмы и свидетельствовавшая о замечательном владении метрикой стиха, принесла ему широкую известность. Его стихи и поэмы («Гимн Прозерпине», «Торжество времени», «Фаустина» и др.)

ское издание, полное замечательных историй; «Tell It All»<sup>92</sup>, 1878, классический выпад против мормонов; «The Sporting Magazine»<sup>93</sup> за 1816 год, с замечательными местами о «болельщиках»; «The Diaboliad»<sup>94</sup>, 1777, яростный пасквиль Уильяма Кума<sup>95</sup>; «The Wild Party»<sup>96</sup>, 1929, изданные частным образом весьма странные вирши эпохи джаза, которые нравятся не только мне; перепечатка «Bedford Eyre Roll»<sup>97</sup>, 1227, истинная машина времени; «On the Height of the Aurora Borealis»<sup>98</sup>, 1828, книга Джона Дальтона<sup>99</sup>, им подпи-

испытывают влияние де Сада и откровенно отвергают христианство. «Песнь об Италии» (1867) и «Предраусветные песни» (1871) говорят о его поддержке борьбы за независимость Италии. В 1880-е годы он опубликовал несколько томов поэтических произведений, включающих такие, как «Мария Стюарт», «Тристрам Лионесский», «Марино Фальеро» и третью серию стихов и баллад. Суинберн искусно владел самыми разнообразными стихотворными формами, создавая бурлески, современные и псевдоантичные стихи и баллады, рондо и т. п. В его переводе были изданы баллады Франсуа Вийона.

<sup>91</sup> «Менагиана» (*фр.*).

<sup>92</sup> «Расскажи обо всем» (*англ.*).

<sup>93</sup> «Спортивный журнал» (*англ.*).

<sup>94</sup> «Дьяволиада» (*англ.*).

<sup>95</sup> Уильям Кум (1741–1823) – английский писатель, автор многих прозаических и стихотворных произведений, включающих такие, как «Дьявол на двух палках в Лондоне» (1790), «Лондонский микрокосм» (1808). Особенно известна его пародийная трилогия «Путешествие доктора Синтаксиса в поисках живописности» (1809–1812, 1820, 1821).

<sup>96</sup> «Дикая группа» (*англ.*).

<sup>97</sup> «Бедфордская газета Эйр Ролл» (*англ.*).

<sup>98</sup> «На высотах Авроры Бореалис» (*англ.*).

<sup>99</sup> Джон Дальтон (1766–1844) – английский ученый-химик, один из отцов-ос-

санная; «Account of a Visit to Rome»<sup>100</sup>, 1899, это рукопись, к тому же уморительно резонерская; «Memoirs de Martin du Bellay»<sup>101</sup>, 1573, дядюшки Иоахима<sup>102</sup>, с его личными свидетельствами – как очевидца – о «Парчовом стане»<sup>103</sup>; «Pidgin English Sing-Song»<sup>104</sup>, 1876 («Littee Jack Homer/Makee sit inside comer/Chow-chow he Clismas pie...»<sup>105</sup>); «Candide»<sup>106</sup>, 1761, женевское издание, включающее первую редакцию поддельной второй части; «Lost Countess Falka»<sup>107</sup>, 1897, бульварный роман Ричарда Генри Сэвиджа<sup>108</sup>, в настоящее

нователей современной теории атома. В 1803 году он создал первую таблицу сравнительных атомных весов. Интересуясь метеорологией, он пришел к изучению газов и в 1801 году сформулировал знаменитый закон парциальных давлений, названный его именем. В 1794 году он опубликовал первое детальное описание «дальтонизма» – искаженного восприятия цвета, основанное на его собственной неспособности отличить зеленый цвет от красного.

<sup>100</sup> «Отчет о посещении Рима» (англ.).

<sup>101</sup> «Мемуары Мартэна дю Белле» (фр.).

<sup>102</sup> ...«Memoirs de Martin du Bellay», 1573, дядюшки Иоахима... – Иоахим Дю Белле (1525–1560) – французский поэт, один из блистательных поэтов Плеяды, автор таких поэтических произведений, как «Олива», «Сельские игры», «Сожаленья»; его знаменитое выступление «В защиту французского языка» стало манифестом новой школы.

<sup>103</sup> «Парчовый стан» – место встречи для переговоров Генриха VIII Английского и Франциска I Французского в Пикардии, в июне 1520 г.

<sup>104</sup> «Распевы пиджин-инглиш» (англ.).

<sup>105</sup> «Маленький Джек Хорнер/ Сел в уголок/Жует рождественский пирожок...» (искаж. англ.).

<sup>106</sup> «Кандид» (фр.).

<sup>107</sup> «Пропавшая графиня Фалка» (англ.).

<sup>108</sup> Ричард Генри Сэвидж (1697–1743) – английский писатель, автор двух пьес,

время номинированный мной на первое место среди самых плохих романов на английском языке; «The Mercure Gallant»<sup>109</sup> за сентябрь 1897 года с очаровательным рассказом о том, как жители Болоньи задерживают рост своих спаниелей (они ежедневно погружают их в коньяк, а потом разбивают им носы); «Souvenir Programme of the Cornish Corsedd of the Bards»<sup>110</sup>, 1938; «An Essay on the Art of Ingeniously Tormenting»<sup>111</sup>, 1804.

Последнее заглавие кажется вполне подходящим, чтобы на нем остановиться, и я избавлю вас от остальных забытых пьес, мемуаров, убийств и всего прочего, что я тут за все эти годы насобирав. Боюсь, все это может показаться несерьезным; и все же это более серьезно, чем вы можете подумать. Я уверен, что писатель должен распространить принцип *humani nihil alienum*<sup>112</sup> также и на книги. Совершенно реальная пара сорок живет и каждый год плодится у меня в саду. Безнравственные создания, но я оставляю их в покое. Не следует причинять зло своим близким.

---

нескольких од и сатирических стихотворений. Более всего известны его поэмы «Странник» (1729) и «Незаконнорожденный» (1728) – вдохновенное обвинение «матери, которая не мать» (Сэвидж утверждал, что он незаконнорожденный сын четвертого графа Риверса и леди Макклсфилд).

<sup>109</sup> «Меркюр галлант» (англ.).

<sup>110</sup> «Сувенирная программа корнуолльского соревнования бардов» (англ.).

<sup>111</sup> «Очерк об искусстве изобретательных пыток» (англ.).

<sup>112</sup> Часть латинского изречения «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо».

# Экранизация «Любовницы французского лейтенанта» (1981)

Если история экранизации или, чтобы быть более точным, неэкранизации «Любовницы французского лейтенанта» не идет ни в какое сравнение с историями экранизации других романов (наиболее знаменита в этом плане книга «У подножья вулкана»<sup>113</sup>), в ней все же было несколько примечательных эпизодов. Не забуду тот вечер, когда одна весьма знаменитая актриса позвонила мне и сказала, что получила от поистине высокородного друга предложение сыграть главную роль в фильме. Она видела текст договора, предоставлявшего ему право выбора актеров, так что ее звонок мне, чтобы спросить, одобряю ли я его выбор, был просто жестом вежливости. Мне тогда пришлось насколько мог мягко – ведь я знал, кому действительно было предоставлено право выбора и какой выбор был сделан, – растолковать ей, что кто-то просто приобрел очень дорогую, но реально ничего не стоящую юридическую бумажку. К моему глубокому сожалению, вы-

---

<sup>113</sup> «У подножья вулкана» (1947) – книга английского путешественника и писателя *Кларенса Малькольма Лаури* (1909–1957), успевшего при жизни опубликовать кроме этого романа только еще одну книгу – «Ультрамарин» (1933). Посмертно изданы «Услышь нас, о Господь, с небес, где пребываешь» (1961), сборник «Избранные стихи» (1962), роман «Темно, как в склепе, где мой друг лежит» (1968) и «Октябрьский паром в Габриолу» (1970).

сокородный джентльмен предпочел скорее потерять деньги, чем обнародовать в суде свою излишнюю доверчивость. А дело обещало быть очень интересным.

Но мне было бы сейчас очень трудно перечислить всех других, гораздо больше правомочных продюсеров и режиссеров, которые в тот или иной момент этого предприятия в той или иной степени были на него, так сказать, «задействованы».

Было время, когда мой неустанно энергичный партнер, Том Машлер, и я вдруг начинали относиться к делу с определенным цинизмом, когда – в который уже раз – инициатива была похоронена, и тем не менее, в результате какой-то загадочной извращенности, все новые кандидаты постоянно вырастали из этой все более иссыхающей почвы. После восьми или девяти лет мучений, после провала самой серьезной попытки (Фреда Циннемана) запустить производство фильма мы оба начали подозревать, что это дело обречено навечно. Я знал, что телевидение готово взяться за фильм, и колебался на грани отказа от всякой надежды на более старое средство массовой информации. Лишь тогда какие-то непостоянные в своих пристрастиях боги, правящие кинематографом, решили нам улыбнуться.

Еще до того, как книга вышла в свет, Том Машлер, зная, что я не очень-то доволен фильмами, снятыми по моим предыдущим романам, и экспромтом взявшийся за роль киноагента (в этом он оказался столь же одарен, как и в из-

дательском деле), убедил меня, что я должен настаивать на том, на что никакой продюсер так уж легко не пойдет: вместо обычного символического согласия с выбором режиссера мне должно быть предоставлено право вето на любого, кто для меня неприемлем. (Мы настаивали на этом, не раз жертвуя другими весьма привлекательными предложениями, на всех переговорах, через которые нам предстояло пройти.) Мы с Томом были также согласны в том, что по возможности постараемся не иметь ничего общего со смехотворной системой, когда готовый сценарий ищет режиссера, а не наоборот. И у нас не было споров, к какому режиссеру обратиться в первую очередь. Разумеется, к Карелу Рейшу<sup>114</sup>. Так что в 1969-м мы отвезли ему книгу еще в гранках.

Карел отнесся к нам с полным сочувствием; к тому же мы нашли преданную союзницу в лице его жены – актрисы Бетси Блэр, но мы явились в исключительно неудачный момент со своими попытками соблазнить режиссера. Он только недавно закончил съемки трудного исторического фильма «Исадора» и не допускал даже мысли о том, чтобы снимать еще один такой (как заметил Карел, главная проблема с этим жанром возникает, когда вдруг обнаруживаешь, что на историю тратишь столько же времени, сколько на саму картину). Даже если бы мы тогда не поняли этого, то

---

<sup>114</sup> *Карел Рейш* (1926–2002) – английский (чешского происхождения) режиссер, продюсер, киновед. Известны у нас его фильмы «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) по роману А. Силлитоу, «Любовница французского лейтенанта» (1981) по роману Дж. Фаулза и др.

следующие несколько лет все равно заставили бы нас осознать, какой невероятной трудности проект мы взялись осуществить. Оглядываясь на то время, я подозреваю, что главным препятствием, смущавшим и подрывавшим веру в свои силы для режиссеров и сценаристов, к которым мы обращались, была быстро, словно грибы, растущая репутация книги. Ей повезло вдвойне: она получила не только коммерческий успех, но и достаточно хвалебные рецензии обозревателей, так что тексту романа теперь грозила опасность стать священным и неприкосновенным. Я помню встречу с Робертом Болтом<sup>115</sup>, который отказался от сценария наотрез, но захотел объяснить нам почему. К концу этой встречи я почувствовал, что его аргументы меня более или менее убедили в том, что книга – в том виде, как она написана (или, вернее, напечатана), – не поддается и никогда не сможет поддаться экранизации. (Я вспоминаю о Бобе Болте и его дружелюбной честности с гораздо большим расположением, чем о другом именитом писателе, который отказался делать сценарий на том основании, что не хотел пропагандировать историю, столь пристрастно склоняющую читателя на сторону

---

<sup>115</sup> *Я помню встречу с Робертом Болтом...* – Роберт Окстон Болт (1924–1995) – английский драматург, получивший известность постановкой пьесы «Цветущая вишня» (1957), опубликованной в следующем году; затем последовали пьесы «Тигр и лошадь» (1960) и «Человек на все времена» (1960) – наиболее известная его работа, основанная на биографии Томаса Мора. Биография Т. Э. Лоуренса послужила основой для пьесы-сценария «Лоуренс Аравийский» (1962).

женщин.)

Только к концу этого долгого периода у нас появилось ощущение, что нам более всего необходимо отыскать брадобрея-лихача – выражаясь более вежливо, человека, достаточно умелого и независимо мыслящего, который смог бы передумать и перестроить все с ног до головы. И опять у нас не было разногласий в том, кто лучше всего мог бы справиться с этой задачей. Это – Гарольд Пинтер<sup>116</sup>. Но тут получилось так, что как раз в это время он оказался участником договора о разработке другого проекта, работать в котором было предложено и нам, но – увы! – Пинтер был единственной частью этого проекта, которая нас действительно интересовала, а он – вполне естественно – не захотел бросить ради нас своих будущих партнеров. И, как в случае с Карелом, мы почувствовали, что навсегда утратили свой шанс.

В 1978 году, почти через десять лет после нашего первого к нему обращения, предчувствуя неминуемый провал уже предпринятой очередной попытки, Том снова двинулся к Карелу; на этот раз фортуна была к нам добрее. В этот

---

<sup>116</sup> *Гарольд Пинтер* (1930–2008) – английский поэт и драматург, чьи пьесы отличаются необычайная яркость портретов, данных через диалог персонажей; лауреат Нобелевской премии. Пьесы «Комната» (1957), «День рождения» (1958), «Старые времена» (1971), «Ничейная земля» (1975) и другие воспроизводят нюансы разговорной речи и многослойность смыслов, ярко показывая трудности человеческого общения и понимания. Пинтер много пишет для радио и телевидения. Его киносценарии включают киноверсии романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» и др.

раз он ответил: «Да!», но с тем предварительным условием, что ему удастся уговорить Гарольда поработать над сценарием. Мы с Томом целую неделю жили как на иголках, пока эти двое обсуждали возможные варианты решения всех проблем. А затем свершилось второе чудо: мы получили сценариста и режиссера, о которых могли только мечтать! Но требовались еще чудеса, и они были нам обеспечены в основном верой, упорством и терпением Карела и его ведущих актеров – Мерил Стрип и Джереми Айронса – в борьбе с необычайно мрачным течением трудных предэкранизационных обстоятельств. И, наконец, тот день, веру в наступление которого мы почти уже совсем утратили, настал. 27 мая 1980 года Карел встал рядом с командой своих кинооператоров перед коттеджем недалеко от Лайм-Риджиса; слуга Сэм, с букетом цветов в руке, «встал на точку» (занял исходное положение), и волшебное слово было произнесено.

Я ни в коей мере не порицаю тех сценаристов, которые до этого решались ринуться навстречу опасности, говоря, что их попытки не увенчались успехом. Главным камнем преткновения здесь было именно то, о чем я уже говорил и за что ни один писатель не может никого винить: я имею в виду попытки оставаться верным книге. Но «Любовница французского лейтенанта» была написана в тот период, когда у меня стали развиваться очень стойкие и, вероятно, весьма своеобразные взгляды на то, какова истинная сфера кино и

какова сфера романа. Разумеется, в обеих этих сферах значительные части могут перекрещиваться друг с другом, поскольку оба этих вида информации по своей сути повествовательны; однако в них есть и такие территории, куда посторонним вход запрещен: видовой ряд, который никакое слово не в силах передать (подумайте, например, об ужасающей скудости человеческого словаря при передаче бесконечных оттенков меняющегося выражения лица!), а ряд словесный никакая камера не сможет снять и никакой актер никогда не сумеет проговорить.

Романы, в которых сознательно используется эта – запретная для кинематографиста (или, говоря по-старинному, для иллюстратора) – область, совершенно очевидно ставят трудные задачи; и единственным результатом «верности» такой книге будет сценарий, до краев переполненный диалогом, который (вовсе не по вине сценариста) совсем не будет диалогом драматическим, а лишь попыткой втиснуть в небольшой чемодан абзацы с описаниями, историческими отступлениями, характеристиками персонажей и всем прочим, для чего и был специально подобран огромный сундук романной формы.

Дело не только в том, что сам язык первоначально возник, чтобы обозначить и «показать» то, что физически не может быть увидено; эволюция романа, особенно в нынешнем веке, а тем более с момента возникновения структурализма и семиологии (то есть более точного знания о природе языка

и художественного текста), все больше и больше связана с теми сторонами жизни и с тем образом чувствования, которые никогда не смогут быть переданы визуально. Возможно, не совсем случайно невероятный скачок в возможности изучать и имитировать внешнюю сторону наших восприятий – изобретение движущегося фотоизображения – так точно совпал с погружением в наше внутреннее пространство, начатым Фрейдом и его соратниками. Год 1895-й был свидетелем не только первого показа самого первого кинофильма, но и публикации «Исследования истерии» – то есть рождения психоанализа.

Этот вопрос об истинной сфере – одна из причин того, почему мне теперь несколько не интересно писать сценарии для фильмов по моим романам. Собрать книгу из весьма значительного и заранее обдуманного числа элементов, которые, как тебе известно, не поддаются экранизации, а затем разобрать ее и переконструировать с теми элементами, которые этому поддаются, – такое занятие лучше оставить на долю мазохиста или нарциссиста. Ясно, что нигде не отыскать дела, более подходящего для стороннего свежего ума. Вторая причина в том, что я понимаю: как многие романисты, я слишком избалован и слишком привык к одинокой свободе прозаика (когда один мегаломаньяк играет и продюсера, и режиссера, и всех актеров, и кинокамеру разом), чтобы хоть сколько-нибудь годиться для работы в коллективе – для коллективного вида искусства, для коллективного

вида чего угодно, кстати говоря. Третья причина в том, что настоящие сценаристы – особая раса, занимающаяся своим особым делом. И только тщеславие заставляет других писателей считать, что любой из них может приложить к этому делу руку. Когда-то я и сам думал так же. Но как-то, в один прекрасный день, я уговорил Сидни Кэролла дать мне блистательный сценарий, написанный им совместно с Робертом Россеном (для фильма «Пройдоха»), и разглядел (что и признаю здесь снова) профессиональную лигу, к которой мне никогда не принадлежать.

Еще одна важная проблема с «Любовницей французского лейтенанта» – стереоскопическое видение романа, как выразился один критик, то, что он написан одновременно и с викторианской, и с сегодняшней точек зрения. Ни один из режиссеров, над ним работавших, не захотел обойти эту «диахроническую» дилемму, хотя решения они предлагали самые различные; да, кстати говоря, и продюсеры тоже. Как выразился глава одной из киностудий, ему глубоко неинтересно покупать сегодняшний викторианский роман, когда сотни настоящих, да еще написанных целым корпусом таких потрясающих английских писателей, пылятся за пределами копирайта и могут быть получены ни за грош.

Первоначальное всеобщее решение было воспользоваться приемом, уже опробованным в романе: создать персонаж, который был бы имплицитным автором и в то же вре-

мя участником викторианского сюжета; персонаж, который мог бы вступать в действие извне, а потом отойти в сторону и его комментировать, примерно так, как Антон Вальбрук делает в знаменитом фильме Макса Офюльса<sup>117</sup> «Карусель». Идея мне никогда особенно не нравилась, впрочем, может быть, лишь однажды. Мои пути как-то пересеклись с путями Питера Устинова<sup>118</sup>, в невероятных декорациях отеля «Бeverли-Хиллз», и мы провели приятнейший вечер, обсуждая эту самую идею. Лучшее всего мне помнится целая серия злых и с изумительной мимикой рассказанных анекдотов о гораздо более знаменитом, чем мы оба, писателе (о чьем творчестве я высказал, пожалуй, слишком наивное восхищение). Скептицизм по поводу мотивов романистов вообще и срывание – посредством одного этого примера – их публичных масок, выявление скрытой реальности привлекли меня целиком и полностью на сторону этого блестящего рассказчика. Он остается единственным возможным сурро-

---

<sup>117</sup> *Макс Офюльс* (1902–1957) – немецкий режиссер. Был актером и режиссером в театрах Германии, Австрии, Швейцарии, ставил фильмы в Нидерландах, Франции, США. Основные фильмы: «Флирт» (1932, по роману А. Шницлера), «Карусель» (1950, по роману Шницлера), «Удовольствие» (1953, по рассказам Ги де Мопассана).

<sup>118</sup> *Питер Устинов* (1921–2004) – английский актер, режиссер, писатель, драматург (русского происхождения). Блестящий юморист и рассказчик. Среди его пьес, в которых ярко отражен его дар сатирической фантазии, «Любовь к четырём полковникам» (1951), «Романов и Джульетта» (1956), а среди многих фильмов, поставленных им самим, – «Спартак» (1960), «Топкапи» (1964), «Смерть на Ниле» (1978).

гатом, какой я мог бы вытерпеть в роли автора – инспектора манежа, если бы идея пережила стадию обсуждений.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.