

2 1983 ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Основан в 1957 году

Ежемесячный журнал критики и литературоведения

Орган Союза писателей СССР и Института мировой литературы
имени А. М. Горького Академии наук СССР

СОДЕРЖАНИЕ

3 П. ФЕДОСЕЕВ. Залог будущих успехов

ИДЕОЛОГИЯ. ЭСТЕТИКА. КУЛЬТУРА

11 М. КОРАЛЛОВ. Возвращаясь к хрестоматийному

ЖИЗНЬ. ИСКУССТВО. КРИТИКА

45 Д. ЗАТОНСКИЙ. Австрийский литературный феномен.

ДИСКУССИОННАЯ ТРИБУНА

91 В. КАРДИН. «По существу ли эти споры?»

ТЕОРИЯ: ПРОБЛЕМЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

119 И. ГУРВИЧ. Загадочен ли Печорин?

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

136 В. КЕЛДЫШ. Приобретения и задачи

156 С. ВЕЛИКОВСКИЙ. На излете романтического бунтарства

ПУБЛИКАЦИИ. ВОСПОМИНАНИЯ. СООБЩЕНИЯ

177 Г. ДЖЕЙМС. О литературе

ФЕВРАЛЬ



«ИЗВЕСТИЯ»

МОСКВА

Публикации Воспоминания Сообщения

Генри ДЖЕЙМС
О ЛИТЕРАТУРЕ

Большую часть своего жизненного и творческого пути Генри Джеймс (1843—1916) прошел в XIX веке. Его книги сыграли немаловажную роль в процессе становления реализма в американской литературе, в поисках новых средств выразительности. Однако на рубеже веков эта роль осознавалась лишь немногими проныцательными читателями. В полной мере Джеймс был открыт именно XX веком. Искания Джеймса-прозаика оказали воздействие на таких разных писателей нашего столетия, как Джозеф Конрад и Джеймс Джойс, Эдит Уортон и Марсель Пруст, Уилла Кэсер и Вирджиния Вулф. Огромное влияние Джеймса на прозу и теоретико-литературную мысль Западной Европы и Америки — факт общепризнанный.

Интерес к творчеству американского писателя в нашей стране имеет более чем столетнюю историю. В 1870—1890-е годы русские журналы весьма активно печатали переводы его произведений. Затем на протяжении шести десятилетий наследие писателя было оттеснено у нас на периферию читательских интересов новыми именами и новыми книгами. Однако прошло время, и на книжные полки встали новые издания художественной прозы Джеймса на русском языке. Малоизвестной остается в нашей стране другая важная часть наследия писателя — его размышления об искусстве слова и историко-литературные очерки.

Название предлагаемой подборки — «Генри Джеймс. О литературе», — несомненно, шире ее содержания. Собрание литературно-критических и литературоведческих сочинений Джеймса составило бы несколько томов. Вступив на поприще литературного рецензирования в 1864 году, писатель не оставлял его почти до конца своих дней; и даже переехав в Старый Свет, сотрудничал в нескольких американских журналах. В 1878 году он опубликовал книгу «Французские поэты и романисты», а год спустя — очерк жизни и творчества Н. Готорна; в 1888, 1893, 1908 и 1914 годах вышли новые книги его критических эссе. Многие сокровенные мысли о литературном творчестве и о собственных исканиях

писатель изложил в предисловиях к своим романам и рассказам, написанным для двадцатилетнего нью-йоркского издания, выходившего в 1907—1909 годах.

В огромной литературе о Джеймсе, существующей на Западе, немало страниц посвящено исследованию теоретико-литературных и литературно-критических высказываний писателя. При этом большинство авторов видят в Джеймсе знатока «грамматики прозы», полагая, что американского прозаика занимали прежде всего вопросы повествовательной техники. Действительно, над этим кругом вопросов Джеймс много размышлял и как романист-практик, и как эссеист. Но при этом нельзя упускать из виду и то обстоятельство, что его волновали и более кардинальные эстетические и теоретико-литературные проблемы, что с годами у него сложилась определенная система взглядов на литературу как искусство слова, на ее отношение к действительности, на задачи художника. Быть может, Джеймс, в отличие от профессиональных эстетиков и теоретиков литературы, не оставил стройного свода эстетико-литературных принципов, но он отнюдь не был лишь теоретиком литературной техники. Во множестве его статей, эссе, предисловий, писем творческое кредо Джеймса разворачивается в целый ряд взаимосоотнесенных положений.

«В искусстве и литературе не достигнешь ничего значительного, если у тебя нет идей общего характера». Эта мысль, изложенная в такой афористической манере в записных книжках писателя, является краеугольным камнем системы его взглядов на литературу и искусство. К такому убеждению Джеймс пришел, еще будучи молодым: рецензируя в 1866 году роман Э. Тrollope «Поместье Белтон», он подверг его резкой критике, так как в книге «не было серьезных идей», что, по мнению рецензента, «несовместимо с главными функциями литературы». Требуя от художника осмысления жизни, а подчас даже философичности, молодой Джеймс (не без полемических издержек) обрушивался на поздние произведения самого «великого наблюдателя и великого юмориста» Дикенса. Впоследствии, когда позади остался период самоутверждения и улеглись полемические страсти, американский писатель не раз возвращался к этой мысли.

В теоретических суждениях Г. Джеймса, как и в его лучших художественных произведениях, нельзя не заметить, какое значение придает он такому фактору, как знание и понимание писателем описываемой реальности. Настоящее искусство, по мысли создателя «Женского портрета», собирает свой материал «в саду жизни», и только там. «...Основной задачей романа, — писал он в статье «Альфонс Доде» (1883), — является воспроизведение жизни». Отнюдь не игнорируя роль воображения в художественном творчестве, Джеймс сознавал, сколь важно, чтобы не был грубо пере-

резан «канат», связывающий «воздушный шар жизненного опыта» с земной твердью.

Многим читателям импонировало и импонирует недоверие автора «Родрика Хадсона» и «Трагической музыки» к буржуазному «исстеблишменту», законы которого всегда были враждебны вдохновенному творчеству. В литературной эссеистике Джеймса отразилось его предельно серьезное отношение к искусству, нежелание поклоняться «идолам рынка» и следовать недолговечным прихотям литературной моды. Выраженная с особой силой в «Уроке мастера» мысль о высокой ответственности художника перед искусством проходит также через многие литературно-критические эссе писателя. Неискренности и бездумного «нравоописательства» Джеймс не мог простить даже именитым литераторам. Истинных мастеров описания нравов и обычаев своей эпохи (в этот ряд попали Филдинг, Теккерея, Готорн, Тургенев, Джордж Элиот) называл он «историками», вкладывая в это слово высокий смысл.

Еще в 1870-е годы, находясь в Париже, американский прозаик назвал «абсурдным» девиз «искусство для искусства». Его весьма удивляло в ту пору, что в кругу «внуков Бальзака» (а к ним он причислял Флобера и писателей его «кружка», в частности Доде, Мопассана, Золя) никогда не обсуждался вопрос об отношениях искусства и морали, о нравственных уроках большой литературы.

Не случайно первым романистом своего времени был для Джеймса его старший друг Тургенев. Четкость нравственных позиций наряду с прекрасным знанием реальной жизни и поразительной искренностью привлекали Джеймса в книгах русского писателя, которые основательно повлияли на ценностные ориентации создателя «Дейзи Миллер». Уроки Тургенева были важны не только для молодого Джеймса, к ним американский писатель обращался и впоследствии, размышляя о задачах романиста и возможностях романной формы. Называя Тургенева «романистом романистов», Джеймс, отдававший «великому русскому» пальму первенства среди романистов своего времени, не вкладывал, однако, в это понятие оценочного смысла, как полагают некоторые исследователи. Имелось в виду то обстоятельство, что на книгах Тургенева могли учиться другие романисты. Заметим, что в одной из своих статей о Флобере Джеймс аналогичным образом называет Флобера «писателем писателей», а Шелли — «поэтом поэтов».

XX век часто называют веком романа в художественной литературе. В напряженных спорах о судьбах романа, о новых путях его развития, о многочисленных его разновидностях теоретики литературы, принадлежащие к разным школам, а также видные романисты нередко обращаются к теоретическому наследию Джеймса, называвшего роман «великой формой» и предрекавшего

ему большое будущее. Искусство романа в высшей степени интересовало Джеймса — теоретика и критика.

Сюжетным и проблемным центром романа американский прозаик считал характер, и прежде всего характер центрального персонажа. Характер, по его мнению, обуславливал действие; в характере было заложено «зерно сюжета». В Джеймсовской концепции соотношения действительности и обязательно отображающего ее искусства ключевое место отводилось характеру как носителю определенного опыта и определенного сознания. «Сосуд опыта», «сосуд сознания» — такими метафорами в разном контексте оперировал Джеймс, рассуждая о характерах персонажей своих зрелых романов.

Своеобразное понимание и тщательная разработка характера сделали автора «Женского портрета» одним из пионеров углубленного психологизма в реалистической прозе рубежа веков на Западе: в его лучших книгах характеры отличаются ювелирной точностью психологического рисунка. Как известно, Джеймс немало сделал для расширения возможностей и большего разнообразия форм безличного повествования в художественной прозе. С именем писателя связывают осмысление категории «точка зрения» и ее важность для романиста. Стремление к «объективности» повествования привело Джеймса к отказу от позиции «всеведущего романиста», на смену которому приходит последовательно выдержанная «точка зрения» как на события внешней жизни, так и на «диалектику души» персонажа. Теоретические рассуждения Джеймса делают еще более очевидным факт, что эта тенденция не была формалистическим изыском; она была вызвана стремлением к большей точности в воспроизведении характеров и жизненных ситуаций. Жизненность новаций Джеймса была доказана успешным развитием этой тенденции в прозе нынешнего столетия.

Уделяя много внимания проблемам литературного мастерства, Джеймс-эссеист никогда не видел в мастерстве стилиста самодовлеющей ценности. Исповедуемый им принцип единства материала и формы в искусстве своеобразно преломляется в понимании необходимости соблюдения пропорций между тем, что автор книги хочет сказать читателю, и объемом произведения. Многословия Джеймс не прощает даже таким мастерам, как Жорж Санд, Энтони Троллоп или Томас Гарди, противопоставляя им Диккенса, Теккерея и Джордж Элиот — писателей, «умевших ожидать вдохновения», и рекомендуя лаконичные рассказы Мериме как учебное пособие для молодых прозаиков.

Понятием «пропорции» Джеймс пользовался и при анализе структуры отдельных произведений — как собственных, так и тех, что вышли из-под пера других писателей. Так, критикуя Золя и некоторых его современников за отсутствие «чувства пропорции»,

Джеймс опять-таки рассуждает не только и не столько о литературной технике. Соблюдение пропорций в строении литературного текста является для писателя признаком существования произведения как художественной целостности. За таким желанным для всякого художника творческим результатом стоит, как правило, огромный талант и огромная работа, производящая на Джеймса особенно сильное впечатление в тех случаях, когда очевидно боление двух полярных начал: реального и романтического, силы воображения и журналистски точного знания жизни, утонченности формы и грубости жизненного материала.

С другой стороны, под воздействием Тургенева, равно как и традиций англоязычной литературы, Джеймс не раз скептически отзывался о французской литературной традиции, ставящей во главу угла «архитектуру» — композиционную и стилевую завершенность произведения. Впрочем, как бы ни удалялся автор «Послов» (во всяком случае, в своих декларациях) от этой линии, он в то же время не избегал ее притягательного воздействия.

Противоречивость Джеймса-критика в понимании вопросов художественной целостности произведения легко проследить на его отношении к романам Толстого и Достоевского. С одной стороны, он не принимал некоторой, с его точки зрения, композиционной аморфности, невыстроенности «Войны и мира» и книг Достоевского, но, с другой — он вовсе не склонен был недооценивать значения этих книг, понимая истинный масштаб мысли и мастерства великих русских романистов, «ранг их гения»¹.

Наличие определенных противоречий в теоретических построениях Джеймса отнюдь не перечеркивает их значения, которое определяется прежде всего четкостью и взаимосотнесенностью критериев, с которыми подходил он к анализу и оценке литературных явлений. Его теоретическим очеркам и зрелым критическим этюдам присуща литературоведческая основательность, а подчас и концептуальность, выраженные при этом в неповторимой индивидуальной манере². Читатель заметит, например, пристрастие эссеиста к широким аналогиям, вызванное желанием поставить писательскую судьбу и отдельное произведение в историко-культурный контекст.

¹ Американский исследователь Леон Эдель глубоко прав, polemизируя с теми авторами, которые, вырвав отдельные фразы Джеймса из контекста, склонны абсолютизировать его «критическое» отношение к Толстому и Достоевскому. См.: L. Edel, Introduction. — In Henry James, The Future of the Novel, N.Y., 1956, p. XII—XV.

² Это обстоятельство особенно бросается в глаза в предисловиях, написанных в 1900-е годы. Склонность к сложным метафорам и символам, стремление уйти от тривиальных решений не только в выборе слов, но и в построении фразы — все это в стилистическом отношении сближает предисловия с романами позднего Джеймса.

«Его интеллект был настолько утонченным, что ни одна идея не могла туда проникнуть», — иронически писал Т.-С. Элиот о Джеймсе, считая его критические эссе «малоудачными». Точка зрения Элиота «не прижилась» в нашем веке; теоретико-эстетические и литературно-критические суждения романиста прочно вошли в литературный обиход.

Трудно согласиться с теми авторами, которые противопоставляли Джеймса-теоретика Джеймсу-прозаику, кому бы из этих «двух Джеймсов» ни отдавалось предпочтение. Творческие поиски писателя и его раздумья о литературе неразрывно связаны между собой. Ответы на многие вопросы, которые можно назвать литературоведческими, были поистине выстраданы Джеймсом в ходе его художественной практики. За многими его оригинальными суждениями, вошедшими в хрестоматии по теории литературы, стоят годы и годы напряженного творчества. Принципы подхода к произведению вырабатывались и корректировались писателем в собственной творческой лаборатории, и это тоже способствовало тому, что его эссе и предисловия, статьи и рецензии до сих пор не утратили своей ценности.

Предлагаемую подборку открывает эссе «Критика», в котором писатель наиболее четко излагает свой взгляд на задачи литературной критики и обнаруживает (часто, так сказать, «от противного») свое понимание специфики художественного мышления. Во втором разделе собраны отдельные эссе Джеймса о европейских писателях XIX века и рубежа веков. Третий раздел составляют фрагменты из предисловий прозаика к своим собственным произведениям.

КРИТИКА¹

Если вообще можно сказать, что литературная критика у нас процветает, то процветает она чрезвычайно, ибо в периодической печати она идет потоком, как река, прорвавшая плотину. Она чудовищно велика, и это такой товар, что, каков бы ни был спрос на него, в любом случае в заключительный момент нас подведут поставки. Что больше всего поражает наблюдателя при таком изобилии — так это неожиданное соотношение критических рассуждений с объектом размышления: малочисленность примеров, пояснений к произведениям и поток повисших в вакууме доктрин, изобилие болтовни и сокращение исследования — того, что можно назвать литературоведческим подходом к решению художественной задачи.

¹ Эссе «Критика» («Criticism») было включено Джеймсом в сборник «Essays in London and Elsewhere», изданный в 1893 году.

Это действительно перестает быть исключением из правила, как только мы посмотрим на состояние современной журналистики. Тогда мы увидим, что такие условия породили практику «рецензирования» — практику, которая вообще не имеет ничего общего с искусством критики. Периодическая печать является огромным открытым ртом, который надо накормить, сосудом чрезвычайно большой вместимости, который следует наполнить. Она похожа на поезд, который регулярно отходит в объявленное время, но может отойти только при том условии, если занято каждое место. Мест много, поезд утомительно длинный, и это влечет за собой изготовление манекенов на сезон, когда не хватает пассажиров. Манекен суют на пустующее место, где он правдоподобно изображает человека до конца путешествия. Он достаточно похож на пассажира, и вы узнаете, что это неживой человек, только тогда, когда замечаете, что он ничего не говорит и не выходит. Проводник заботится о нем, когда поезд переводят на запасный путь, сдувает сажу с его деревянного лица и меняет положение рук затем, чтобы он мог послужить и для другого рейса.

Таким же образом в хорошо руководимом периодическом издании заполненные формы являются манекенами критики — которые возникают время от времени, как буруны в потоке болтовни. Они имеют право на существование, и положение становится проще, когда мы осознаем это. Тем самым легче объяснить и диспропорцию, о которой я упоминал, и — во многих случаях — качество каждого отдельного рассуждения. Это помогает нам понять, что «орган общественного мнения» должен быть не только обильным, но и точным, что гласность должна поддерживать свой высокий уровень, что леди и джентльмены могут честно заработать лишний пенс, израсходовав немного чернил. Так мы получаем представление о высокой цифре, которой, вероятно, достигает сумма пенсов, честно «заработанных» таким путем; нас прямо в жар бросает от успехов цивилизации и от того, как организовали мы свои удобства. Если взглянуть с этой точки зрения, можно далеко зайти в восхищении нашим веком. Что в большей степени призвано вселять в нас заслуженное удовлетворение, чем зрелище новой и процветающей индустрии, прекрасно налаженного производства! Большой бизнес рецензирования имеет в своей шумной рутине много признаков цветущего здоровья, много черт, обманным путем заставляющих человека оказывать невольное почтение успешному предприятию.

Нельзя, однако, отрицать, что должны встречаться какие-нибудь придирчивые особы, которых это зрелище не захватывает, которые глядят на него с большим неодобрением, которые лишь смутно видят, к чему оно ведет, и которым не помогает видеть даже тот большой свет знаний (о себе самих, своем духе и своих целях, среди прочего), который оно распространяет.

«А бывает ли вообще подобный великий свет? — спрашивают, как мы можем представить себе, наиболее беспокойные скептики. — И разве в результате не появляется своего рода претенциозный и жевыгодный мрак?» Вульгарность, грубость, тупость, которые это «злелеянное сочетание беспеременного рецензирования и нашей прекрасной системы гласности пустило в самое широкое обращение, могут быть представлены при таком настроении как беспрецедентное средство для запутывания вопроса. Дух сомнения может спросить себя, не торопясь с ответом: «Какую роль в жизни человека играет такая повсеместность банальности и несообразности?» Такой дух будет удивляться, как человеческая жизнь выносит это, и прежде всего — что намного важнее — как литература противостоит этому и противостоят ли действительно, а не покоряется сразу? В последнем случае признаки катастрофы, полагаем, не настолько неуловимы, чтобы их трудно было различить: отсутствие индивидуальности, отсутствие вкуса, отсутствие знаний, отсутствие мысли.

Следовательно, это именно тот случай, когда приходится с ужасом признать, что мы платим чудовищную цену за распространение искусства письма и благоприятную возможность печататься, что приумножение поводов для болтовни может быть столь же фатальным, как заразная болезнь, что литература в основном, в священных глубинах своего существования, живет за счет образца достигнутого совершенства, что, как и другие чувствительные организмы, она крайне подвержена деморализации и что нет ничего лучше для того, чтобы заставить ее потерять слух и дар слова, чем безответственная педагогика. Быть легкомысленным и невоспитанным, говоря о литературе, — значит лишить ее воздуха и света, и вследствие этого <...> она полностью теряет душу. Мы можем, конечно, продолжать говорить о литературе долго после того, как она сама себе надоест до смерти, и очень похоже на то, что из этого источника в основном наши потомки узнают о ней. Они, однако, неохотно согласятся на полное угасание литературы.

<...> Критическое чутье встречается так нечасто, что сегодня это исключительная редкость; обладание рядом качеств, создающих это чутье, является одним из высших достоинств. Это дар неопценимо драгоценный и прекрасный; и потому, отнюдь не думая, что он слишком часто переходит из рук в руки, полагаешь, что достаточно только безучастно постоять у прилавка и посмотреть, какие манипуляции проделывают с мелкой монетой. У нас слишком много разных наставников, и все же я не только не подвергаю сомнению высокую полезность критики в литературе, но испытываю соблазн сказать, что роль, которую она играет, может быть чрезвычайно благоприятной, когда критика проистекает из глубинных источников, из действительного соединения опыта и тонкости восприятия. В такого рода критике мы видим настоящего помощника художника, сопровожда-

ющего верхового с факелом, интерпретатора, брата. Чем заметнее мелодия и мастерство дирижера, тем более мы будем радоваться преимуществам, предоставляемым критической литературой.

Когда подумаешь об оснащенности, необходимой для свободной деятельности в этой области духа, охотно засвидетельствуешь немалое почтение уму, обладающему ею, а когда увидишь благородную личность в полном оснащении — вооруженную до зубов любознательностью и доброжелательством, — влюбляешься в это видение. Оно, конечно, представляет собой рыцаря, преклонявшего колени в своих длительных бдениях и обладающего состраданием в соответствии с его положением. Ибо есть что-то жертвенное в его роли, поскольку он предлагает себя в качестве пробного камня для всех. Отдавать всего себя, перевоплощаться, вживаться, чувствовать и переживать, пока не поймешь, и понять так хорошо, чтобы суметь изложить это; обладать восприимчивостью, доходящей до страстности, и такой же всеохватывающей, как воздух, способностью к самовыражению; быть бесконечно любознательным и беспредельно терпеливым — и все же гибким, легко возбудимым и решительным, отступающим для того, чтобы победить, и способным направлять — вот прекрасные возможности для деятельного ума <...>.

Ценность критика прямо пропорциональна его способности чувствовать и беспокоиться, пропорциональна его отзывчивости, его ответному чувству, его проникновению в сущность произведения. Это так, поскольку в литературе, несомненно, критика — это сам критик, так же как искусство — это сам художник; и конечно, именно художник создает искусство и именно критик создает критику, а не наоборот.

И с разнovidностями критики обстоит дело точно так же, как с видами искусства: лучший, единственный, достойный упоминания — это тот вид, который происходит из самого непосредственного чувства. В этом деле существуют сотни этикеток и ярлыков, которые наклеивались с наружной стороны и были сделаны для удобства прохожих; но критик, который обитает внутри дома, бродя по его бесчисленным залам, ничего не знает об объявлениях на фасаде. Он знает только, что чем больше у него впечатлений, тем больше он сможет написать, чем больше он, бедняга, вместил в себя, тем больше будет его отдача. Его жизнь, таким образом, героична, потому что она в высокой степени искупает себя. Он должен понимать за других, отвечать за них, он всегда должен быть во всеоружии. Он знает, что для него вся репутация этого дела, помимо успеха в собственных глазах, зависит от того, будет ли он неутомимо гибким, а это нелегкое предназначение <...>.

В любой профессии есть свои нелегкие периоды, которые так тесно связаны с жизнью. Профессия же литературного критика связана вдвойне, поскольку он имеет дело с жизнью как из вторых рук,

так и из первых, то есть имеет дело с опытом других людей, который он сводит к своему собственному, притом не тех других, вымышленных и отобранных, с которыми так хорошо ладит романист, но с опытом несговорчивой стаи авторов, этих шумных детей истории. Он должен сделать их такими же живыми и свободными, какими романист делает своих кукол, и все же ему приходится брать их, как говорится, в готовом виде.

Не будем строги к нему, если картина, даже при том, что он действительно стремится вникнуть в нее, получается несколько бесвязной: ведь существуют сбивающие с толку и неблагодарные темы. А мы все возмещаем ему той особой чистотой нашего уважения тогда, когда картина действительно (подобно картинам в других видах искусства) представляет собой текст, верно переданный в переводе.

ИЗ СТАТЬИ «ПОСЛЕДНИЕ ПОВЕСТИ МЕРИМЕ»¹

<...> Чтобы самым лаконичным образом охарактеризовать Мери-ме, можно, пожалуй, сказать, что он является полной противоположностью мадам Санд. Он не похож на нее ни масштабом своего таланта, ни его качеством. Его продуктивность была ограниченной, тогда как она написала чрезмерно много. Мери-ме писал очень короткие повести и выпускал их по одной, с большими перерывами. Задолго до своей смерти он вообще перестал писать рассказы и ограничился тем, что время от времени публиковал небольшой исторический или археологический очерк, так что полное собрание его повестей составило бы три или четыре маленьких тома и могло бы быть прочитано за один день.

Однако, принимая их такими, какие они есть, мы признаем, что Мери-ме отделял и шлифовал свои маленькие выдумки, и в самом деле стиль и система автора в целом всегда сохраняют для нас большое очарование. Он, вероятно, является наиболее ярким примером рыцарской художественной краткости в наше время — примером художника, который любую деталь в литературе доводит до совершенства каждым штрихом, каждым словом. Существовали поэты, которые подбирали свои рифмы столь же тщательно, как Мери-ме, но мы сомневаемся, был ли когда-нибудь подобный прозаик.

Он стремился вложить как можно более драматическое содержание в очень узкие рамки, и в результате его рассказы — хотя они

немногочисленны и коротки — можно читать снова и снова и с каждым прочтением все глубже проникать в их смысл. Некоторые из самых ранних рассказов являются наиболее безупречными образцами этой содержательной краткости; кажется, что тогда, когда читатель откладывает книгу, рассказ еще говорит свое последнее слово, производя нечто вроде волшебного пострезонанса <...>.

ИЗ РЕЦЕНЗИИ НА РОМАН ТОМАСА ГАРДИ «ВДАЛИ ОТ ОБЕЗУМЕВШЕЙ ТОЛПЫ»¹

<...> Роман мистера Гарди очень длинен, но его тема очень мала и проста. Произведение же было раздуто до своих ужасающих размеров большим количеством разговоров и «водянистой» описательности да чрезмерной многословностью стиля <...>.

Неистощимая способность Гарди создавать интересные диалоги заставляет его забыть, что диалог в рассказе — не более чем эпизод и что романист в конечном счете только историк, хорошо владеющий определенными фактами и обязанный тем или иным способом сообщить их. Излагать историю, передавая почти исключительно разговоры людей, — самое трудное искусство на свете, и в действительности оно ведет, по логике вещей, к суровой экономии в использовании возражений и остроумных ответов, а не к расточительному обилию их. «Вдали от обезумевшей толпы» вызывает неловкое ощущение, как будто перед нами повесть, растянутая и расширенная для того, чтобы получились традиционных три тома <...>.

В этой очень эмансипированной (во всем, что касается вещей незначительных) стране мы не подвержены, к счастью, тираническому воздействию символа трех томов. Но признаемся, что тем не менее нас быстро убеждают в том, что, поскольку мода по самой природе ее свойственно бунтовать и вновь повторяться, снова пришло время для некоторых древних ограничений в области литературных форм. Во времена Аристотеля три единства были неумолимо навязаны греческой трагедии; почему бы нам не завести что-либо подобное для английской прозы времен мистера Гарди?

Почти все романы излишне длинны, и их растянутость становится с каждым пролетающим годом все более серьезным недостатком. Мистер Гарди начинает с подробного описания улыбки героя и тут же продолжает пространным рассказом о его больших серебряных часах. Улыбка Габриэля Оука и его часы были, несомненно, достойным внимания и важным явлением, но все относительно и с каждым днем все более становится таковым; и признаемся, что его манера подачи этих фактов как намека на тот темп, который автор предла-

¹ «Вдали от обезумевшей толпы» («Far from the Madding Crowd») — роман Томаса Гарди, опубликованный в 1874 году. Рецензия Джеймса появилась на страницах «Нэйшн» в том же году.

¹ Рецензия на французское издание «Последних новелл» (1873) Мери-ме, опубликованных в журнале «Нэйшн» в феврале 1874 года. Джеймс, как правило, именует новеллы Мери-ме «краткими повестями» (short tales).

гает нам, произвела на нас отпугивающее и угнетающее впечатление. Если бы не создавалось никаких других книг, кроме романов, то романы, написанные на таком уровне, были бы очень хороши; но поскольку они борются со многими другими книгами и всевозможными интересными вещами за уважение умных людей, мы склонны думать, что в конце концов они будут побеждены в борьбе за существование, если только очень значительно не облегчат свой багаж и не будут вести бой более научно оснащенными.

Поэтому мы действительно представляем себе, что несколько каких-либо правил в качестве очистительной процедуры могут оказать целительное воздействие. К примеру, может быть предписано, чтобы ни одна повесть не превышала пятидесяти страниц, а роман — двухсот страниц, что сюжет должен иметь не более такого-то числа ответвлений, что ответвление должно иметь ограниченное число действующих лиц, герой должен произносить не более установленного числа слов и что никакое описание неодушевленного предмета не должно превышать определенного количества строк.

Мы не склонны оправдывать это деспотическое законодательство как удобное или идеальное решение проблемы искусства романиста, но, мы думаем, оно может быть прекрасным временным наказанием или тренировкой. Необходимость — мать открытий, и писатели с сильной склонностью к расширению объема, возможно, в этой смиренной рубашке будут вынуждены перенести внимание с количества на качество. Использование этой смиренной рубашки сократило бы роман Гарди наполовину против его нынешнего размера и, поскольку человек он умный, сделало бы сокращенную работу очень интересной и содержательной <...>.

ИЗ ЭССЕ «ЭНТОНИ ТРОЛЛОП»¹

Когда несколько месяцев тому назад в последний раз отложил свое перо Энтони Троллоп, это было знаком полного утасания той группы замечательных писателей, которая за прошедшие полвека сделала так много для расцвета искусства романиста в Англии. Автор «Попечителя», «Барчестерских башен», «Фремлейского прихода», на наш взгляд, не стоит на том же уровне, что и Диккенс, Теккерей или Джордж Элиот, поскольку его талант более низкого ранга. Но он принадлежал к тому же семейству: он мог так же много рассказать нам об английской жизни, был сильным и щедрым.

Он публиковал слишком много, создание романов превратилось у него в откровенно механический процесс. Диккенс был плодовит, Теккерей творил с легкостью, за которую мы всегда будем ему благодарны, но мы чувствуем, что у этих писателей замысел вызревал

¹ Эссе «Энтони Троллоп» было написано в 1883 году, а опубликовано в 1888 году в книге «Partial Portraits».

со временем. Они дольше изучали свой объект, и вообще-то (ведь сегодня не так много досуга, особенно у тех, кто взялся развлекать жаждущую публику) они умели ожидать вдохновения. Плодовитость Троллопа была поразительной, он готов был проделать безграничную работу. Не будет несправедливым утверждать, что он жертвовал качеством ради количества. Изобилие, конечно, уже само по себе достоинство; почти все крупнейшие художники были изобильны. Но плодовитость Троллопа была вопиющей, назойливой. Кажется, он сам утверждал, что дал миру большее количество печатных страниц беллетристики, чем любой из литераторов — его современников. Дело не в том лишь, что романы следовали друг за другом без заметных перерывов, подчас совпадая по времени создания и наступая на пятки друг другу, но и в том, что в большинстве своем эти произведения очень длинные. «Ферма Орли», «Можете ли вы простить ей?», «Он знал, что он прав» — все это чрезвычайно объемные истории. «Как мы теперь живем» — один из самых длинных современных романов. Кроме того, в перерывах между более крупными творениями Троллоп создавал множество рассказов, отдельные из которых очаровательны, а также различные описания путешествий и две или три биографии <...>.

Своим воображением по крайней мере Троллоп владел в совершенстве. Я говорю об этом, чтобы хоть частично объяснить, почему при незаурядном таланте в его книгах всегда была некоторая примесь банальности. Он, злоупотребляя своим даром, перегружал его, загонял свою лошадь. Он никогда не принимал себя всерьез как художника; многие скажут, что именно поэтому он был так восхитителен. Люди, которые воспринимают себя всерьез, самодовольны и скучны, а Троллоп с его неизменной фабулой — единственно, что его заботило, — с сильным здравым смыслом, искренним добродушием и великодушным восприятием жизни во всех ее проявлениях как нельзя лучше отвечает определенному английскому идеалу. В соответствии с этим идеалом довольно опасно быть художником на деле или в мыслях обладать какой-либо системой, доктриной, формой.

Троллоп, как говорят, с самого начала ставил своей целью поменьше заботиться о форме; можно безбоязненно утверждать, что у него не было каких бы то ни было «воззрений» по поводу создания романов. Весь его стиль — стиль человека, считавшего создание романов одним из самых тонких дел, но никогда не забивавшего свою голову и не пачкавшего свое перо рассуждениями о природе этого дела. К счастью, ему не пришлось делать этого, поскольку его путь к успеху был легким, а его открытая, интимная, свободная манера обращаться к читателям, словно он был одним из них и разделял их равнодушие к обобщениям, ограниченность их познаний, их любовь к благополучным развязкам, сделала его близким для многих людей

в Англии и Америке. В последнее время стремление к изысканности формы породило много чрезвычайно неприятных вещей в романах, в которых отдельные приверженцы новых экспериментов в прозе угощали читателей непривычными и озадачивающими сенсациями. С Тrolloпом же мы всегда были в безопасности; там наверняка не ожидалось новых экспериментов.

Его большим, неопенимым достоинством было глубокое понимание обыденного. Дар этот — не редкость в анналах английской литературы; его проявление, естественно, можно найти на тех тропинках литературы, где столь плодотворно трудился женский ум. Женщины — тонкие и терпеливые наблюдатели; они обладают более острым чутьем к самой ткани жизни. Они ощущают и воспринимают действительность со своеобразным личным тактом, и их наблюдения зафиксированы в тысячах восхитительных томов. Таким образом, Тrolloп с его взглядом, прочно устремленным на привычное и подлинное, отнюдь не изобретал новых категорий; его основное отличие состояло в том, что покоившийся все там же взгляд писателя охватывал так много. И кроме того, он чувствовал все каждодневные и обычные вещи так же хорошо, как и видел, ощущая просто, непосредственно, как здоровый человек, всю их грусть, радость и очарование.

Ему так и не надоел давно установленный круг английских обычаев; никогда он не нуждался в передышке или перемене, мог бесконечно долго с удовольствием наблюдать окружающую его жизнь, держать перед ней свое зеркало¹. В это зеркало, особенно сначала, публике очень нравилось смотреть, поскольку она видела себя отраженной самым обычным и приемлемым способом, смотреть с тем любопытством, которое испытывают люди, желающие узнать, как они выглядят, когда их описывает «такими, как они есть», художник, который не намерен ставить их в позу, задрапировывать их для усиления впечатления, добавлять свое освещение и дополнительные аксессуары. Этот точный, без заметной окраски и в целом подходящий образ, поднятый на поверхность, в основном и составляет то развлечение, которое Тrolloп предлагал своим читателям.

Для критика поразительно то обстоятельство, что этот ясный и упорный ум не имел каких-либо особых пристрастий, его воображение было лишено собственного света. Он не видел предметы так живописно и гротескно, как Диккенс, не обладал той склонностью к сатире в сочетании с ощущением литературной формы, которая придает такую «крепость» (как говорят о вине) манере Теккерея, не приносил никакого философского, трансцендентального оттенка —

¹ Здесь Джеймс использует известный шекспировский образ: цель искусства — «держать как бы зеркало перед природой» (см.: «Гамлет», III, 2).

с желанием проследить тончайшие связи вещей, — который у нас ассоциируется с именем Джордж Эланот.

Были и у Тrolloпа элементы фантазии, сатиры, иронии, но эти качества не получили значительного развития, и он главным образом руководствовался светом своего здравого смысла, своего ясного непосредственного видения близлежащих вещей, своей большой природной добротой. Есть что-то исключительно нежное и дружественное в его отношении ко всем человеческим несовершенствам; он смотрит на них добродушным, терпимым, примирительным взглядом, возможно, по преимуществу шуточно и все же без оттенка пессимистического предубеждения. По мере того как он становился старше, ему иногда приходилось отправляться все дальше в поисках своих тем, в ов приобрел оттенок горечи, мужественно смирившись с необходимостью иметь дело с неприятным. Трудно представить, например, более обильное описание неприятных вещей, чем в «Как мы теперь живем». Но, в общем, он обладал целительным недоверием к болезненному анализу, отвращением к причинению боли. У него была сильная страсть к деталям, но его детали большей частью являются бесчисленными черточками ожидаемого целого.

Когда французы склонны сделать комплимент английскому уму, они говорят, что в нем есть что-то в высшей степени *honnête*¹. Если бы я мог заимствовать это определение и не показаться снисходительным, я бы определил им талант Энтони Тrolloпа. Он в высшей степени воплощает сей натуральный декорум английского духа и делает это даже лучше, поскольку в нем нет ни крупинки сентиментальности или ханжества. Он пишет, он чувствует, он судит как человек, говорящий просто и открыто о многом, отнюдь не лишенный ощущения спасительной в некоторой степени привлекательности простоты. Но он сохранял чистоту своего воображения и твердо придерживался старомодного этикета. Он считал, что достаточным возражением против некоторых тем было бы просто назвать их нечистыми. В его теории повествовательного искусства не было ничего, что стремилось бы превратить читательский или писательский ум в сосуд для нечистот. Он признавал за этим сосудом право protestовать в придачу к подобному протесту решающее значение.

При значительной склонности к сатире (хотя, возможно, в его ранних романах это более заметно, чем в поздних) ему была почти несвойственна ирония. Он никогда не играл своим предметом, никогда не жонглировал сочувствием или доверчивостью своего читателя, никогда ни в коей мере не был парадоксалистом или мистификатором. Он принимался за свою тему серьезно и деловито, положив локти на стол и изредка поглядывая на часы<...>.

Он не делал вида, что в состоянии объяснить вам, почему люди в данной ситуации будут вести себя так, а не иначе; для него было

¹ *Honnête* (франц.) — честное, порядочное.

достаточно того, что он хорошо понимал их чувства и брал нужный тон, ибо у него был, так сказать, хороший слух. Если он был знающим психологом, то был таковым милостью божьей; он был точен и правдив без всякой аппаратуры и без усилий. Должно быть, он имел большую склонность к вопросам нравственности и, по-видимому, верил, что на них главным образом зиждется интерес к литературе.

Конечно, мы должны быть осторожны, приписывая те или иные убеждения и мнения Тrolлопу, который, как я говорил, о собственном искусстве судил без всякого педантизма и чьи отдельные случайные высказывания о задачах романиста и средствах их решения отличаются потрясающей наивностью. Но мы, конечно, не зайдём слишком далеко, говоря, что он на практике подтвердил мысль о том, что интерес людей к художественному произведению возрастает по мере того, как люди становятся самостоятельными. Тrolлоп, очевидно, прилагал много усилий, чтобы сделать их таковыми. Если он достигал результата при наименьшем количестве росчерков пера, это и было, как ни странно, мерилом его успеха. Если бы ему предстояло сделать выбор в странном и запутанном противопоставлении романа характеров и сюжетного романа, я могу себе представить, что он сказал бы (хотя никогда не выражался эпитаграммами), что предпочитает первый вид, поскольку характер сам по себе является сюжетом, тогда как сюжет ни в коей мере не является характером. На самом деле разумнее считать, что здравый смысл помешал бы ему принимать праздный спор слишком всерьёз.

Характер, в каком бы смысле мы его ни понимали, есть действие, а действие — это сюжет; любой же связный сюжет, даже если кажется, что он интересует нас всего лишь как китайская головоломка, возбуждает наши эмоции, наши ожидания лишь постольку, поскольку это связано с героями. Нас интересует, что случается с людьми, только тогда, когда мы знаем, что это за люди. Глубокое понимание Тrolлопом действительности — а именно оно делало его столь интересным — пришло к нему в процессе попыток удовлетворить наше любопытство, рассказать нам, что собой представляют те или иные люди и как они вследствие этого поступают. Такова цель каждой из его историй; и если они создают иллюзию реальности, то происходит это от постепенно накапливаемого изобилия его наблюдений о характере, настроении, увлечениях, привычках, нравственной природе целого ряда современных британцев <...>.

Целью Тrolлопа, так же как и целью Золя, было описание жизни, протекающей поблизости от него, но два писателя сильно отличались друг от друга в понимании сущности жизни и сущности близости. Для Тrolлопа переживания гувернантки в Австралии были бы интереснее похождения развращённой *femme du monde*¹ в Париже или Лондоне. Оба они берутся за одно и то же — изобра-

¹ *Femme du monde* (франц.) — светская женщина.

жают французские и английские нравы; но у английского писателя с его непревзойдённым трудолюбием так много случайного, второстепенного, так много отзвуков голосов, не являющихся голосом музыки. С другой стороны, Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Альфонс Додэ — каждый из них ничто без целеустремлённости и усидчивости. Реализм Тrolлопа такой же инстинктивный, имеющий такие же глубокие корни, как и у них, но ни в чём другом так сильно не проявляется различие между французским и английским умом, как в использовании этой системы. Мы говорим «системы», хотя в случае с Тrolлопом таковой нет. У него определён нет видимого, явного интереса к чисто литературной стороне этого дела, — пишет он легко, спокойно и щедро, но его стиль не имеет ничего общего ни с ювелирной работой Додэ, ни с продуманным ритмом Флобера. Тrolлоп принимал все привычные ограничения и находил даже в пределах допустимого изобилие материала.

Одному из своих романов — «Булхэмptonский священник» — он предпослал специальное предисловие с целью объяснить, почему он изобразил молодую женщину, которая действительно может, как он говорит, быть названа «отверженной», и в связи с этим моментом он заметил, что цель романиста — развлекать молодых людей мужского и женского пола. Писатели французской школы, конечно, с негодованием бы протестовали против подобной формулировки — единственной формулировки, которую, если память мне не изменяет, я встретил в книгах Тrolлопа. Она, несомненно, мелкотравчатая, но творческая практика Тrolлопа в действительности намного крупнее, чем такая убогая теория.

И в самом деле: любая теория была хороша, если давала ему возможность создавать произведения, выпущенные между 1856 и 1869 годами или позднее. Несмотря на недостаточную яркость его доктрины, я думаю, что Тrolлоп говорит нам в целом о жизни больше, чем натуралисты в братской республике¹. Я говорю это, полностью сознавая, сколько возможностей упускает художник, оставляя непосещёнными так много уголков и так много тем нетронутыми просто потому, что понимание характера у него, я думаю, от природы было более справедливым и великодушным, чем у натуралистов. С самого начала это было большим преимуществом наших английских поставщиков художественной литературы по сравнению с французами. Уступая в смелости, изысканности, остроте, интеллектуальной живости, мастерстве описания видимых вещей, они лучше чувствуют себя в сфере нравственности; как говорят в наши дни, они разбираются в сознании. В этом ценность и той работы, которая проделана женской ветвью этой школы², — работы, которая французско-

¹ Джеймс имеет в виду Францию.

² Речь идет об английских писательницах реалистической школы, среди которых Джеймс особо выделял Джордж Элиот.

му вкусу представляется прискорбно слабой и бесцветной. Значительная ее часть глубоко человечна, а это в конечном счете является достоинством <...>.

ИЗ ЭССЕ «ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК»¹

<...> В общем и целом об авторе «Озорных рассказов» можно сказать, что из всех романистов он наиболее серьезный; говоря это, я далек от мысли, что в человеческой комедии, которую он показал, комическое начало отсутствует. Вообще в гамме его необычайных чувств есть и чувство юмора, хотя проявление его страдает исключительно, быть может, из-за странной нехватки места (своеобразная расплата за сжатость и сипрессованность содержания), которая напоминает нам о скульптурах, прекрасных по замыслу, но лишь наполовину освобожденных от глины или мрамора. Главное в творениях Бальзака — это план и рамки в соотнесенности не просто с большим замыслом, но прежде всего с конкретной формой, с пережитым случаем.

В большинстве своем мы стремимся в лучшем случае найти где-нибудь хотя бы маленькое местечко, чтобы посадить черенок или хотя одну веточку — чтобы возделывать землю в уголке великого сада жизни. Бальзак просто стремился сделать все, что может быть сделано. Он предлагал самому себе «перепахать» этот великий сад с севера на юг и с востока на запад. Огромная, героическая, до сих пор неизмеримая задача, частичное выполнение которой он завещал нам, чудовищная шероховатая глыба, представляющая его творческий путь на протяжении двадцати ужасных лет, лет напряжения и жертв, одна мысль о которых делает нас больными.

Действительно, его судьба поразительна. Он единственный, кто должен был быть удовлетворен подобно изможденному и раздраженному работнику: великий сад жизни точно и определенно предоставлял ему под видом великого сада Франции тему обширную и при всех ее острых углах достаточно исчерпывающую. Такое единство всеобщего с местным и национальным видением является той особенностью, которую мы могли бы без сомнения назвать его величайшей силой, если бы собирались мило поговорить о ней еще и как о явной слабости. Однако нужно обладать уверенностью, чтобы говорить о слабостях Бальзака. Им всегда уделяют много внимания. Это последние признаки, по которым мы узнаем его; у других художников, описывающих нравы, такие вещи чаще всего проходят под рубрикой простого избытка энергии. Короче говоря, они очень редко

¹ Эссе «Оноре де Бальзак» было написано Джеймсом и впервые опубликовано в 1902 году. Позднее вошло в книгу Джеймса «Заметки о романистах» (1914).

заслуживают обидных определений даже в тех случаях, когда мы сами ощущаем их как недостатки.

Что он главным образом делал, так это настойчиво и громко, как мог, читал Вселенную по Франции своего времени. Его глаза смотрели на собственную работу как на человеческую драму и в то же время как на зеркало многих социальных явлений — самых завершенных и запоминающихся, самых организованных и управляемых, а потому самых открытых для систематического наблюдения и описания явлений из всех, которые видел мир <...>.

Франция Бальзака могла вызвать к жизни как большую эпическую прозу, так и просто краткое сообщение, схему. Можно без сомнений утверждать, что достижения писателя обладают свойством, присущим также и историческому трактату, ибо он был похож на терпеливого историка, современного бенедиктинца, живого художника живого времени, которое он сам изучал, сортируя затем свой материал.

Все художники, описывавшие нравы и обычаи, — среди них Филдинг, Диккенс, Теккереи, Джордж Элиот, Готорн, — были, если угодно, историками даже тогда, когда они менее всего выглядели таковыми. Но большая разница между великим французом и другими выдающимися писателями состоит в том, что он, обладая могущественнейшим воображением и непревзойденной пронизательностью, видел свою тему еще и в научном свете, в свете соотнесенности всех ее частей и под сильным воздействием страсти к точности, смотрел на нее с аппетитом — аппетитом людоеда — к всевозможным фактам. Во всем этом мы отыщем, думается, какое-нибудь подобие правды о гении Бальзака, максимально приблизимся к полному описанию его.

Состоящий, с одной стороны, целиком из воображения, он был, с другой стороны, ненасытным репортером сиюминутного материала, текущих событий — репортером, движимым стремлением историка зафиксировать события, сохранить в памяти и объяснить их. Читая его, задаешься вопросом: «Зачем поэту столько арифметики и столько критицизма? Какое отношение имеет критик и экономист к такому множеству страстей, характеров и приключений?» Все время сталкиваемся с этим противоречием; оно произрастает от безмерности обеих ипостасей писателя и лучше, чем что-либо иное, объясняет его эксцентричность и сложность. Оно объясняет недостаточное изящество Бальзака, нехватку легкости, свойственной развлекательной литературной форме, вызванную плотностью и шероховатостью ткани его книг, богатством, производящим и тот эффект, который мы имеем в виду, говоря о невозможности увидеть за деревьями лес.

<...> Вопрос о том, что создает художника по большому счету, достаточно интересен, но, говоря о Бальзаке, мы ощущаем значитель-

но большую важность другого вопроса: «А что по такому же счету губит художника?» Разбросанные куски, *disjecta membra*¹ характера у Бальзака так часты и так прекрасны, что мы оказываемся сбитыми с толку: мы сгребая их воедино, и возвышающаяся груда, несомненно, выглядит фигурой монументальной. Тем не менее представленный этой фигурой гений действительно являет собой такой урок художнику, который не способен дать само совершенство: он уводит художника еще дальше, в особую тайну. Куда он, кроме этого, уводит его, я за недостатком места не буду пытаться объяснять, дабы не утерять тонкую нить своего рассуждения. Не отклоняясь, скажу точнее: творец «Человеческой комедии» был полузадушен историком. В связи с этим важен еще и вопрос о том, не может ли сам историк быть художником; если может, то катастрофу Бальзака нельзя ничем оправдать. Ответ, разумеется, в том, что для репортера, насколько бы он ни был философичен, существует один закон, а для художника, как бы плотно он ни ел, — другой; эти законы могут без всякой гармонии или соответствия взаимодействовать во имя глубочайшего смысла. Катастрофа Бальзака (назовем ее еще раз так) состояла в этом вечном конфликте и конечной неразрешимости — неразрешимости, которая с классической точки зрения объясняет его поражение, а временами простирается так далеко, что заставляет нас думать о его работе как о трагической с точки зрения красоты трате усилий.

Это может привести, полагаю, к несовместимости двух законов, выражаясь проще, к несовместимости двух различных способов создания одного и того же эффекта. Принцип композиции, которую навязало ему — или могло навязать — его вольное воображение, постоянно вытеснялся совсем противоположным принципом серьезного, целеустремленного поиска — принципом, в котором нет ничего независимого, кроме врожденной антипатии к сотоварищу по ярму. Такое произведение, как «*Le Curé de Village*»², удивительная история мадам Граслен, — если не шедевр, то нечто близкое к нему, — может быть в этой связи <...> прекрасной иллюстрацией. Если, как я говорю, создатель мадам Граслен имел роковую приверженность к клочкам и кускам, то нет ни одного куса более тонкого, чем первая половина обсуждаемой книги, та половина, в которой изображение порождено неповторимой мощью Бальзака в умении располагать перед нами людей в привычных для них жизненных обстоятельствах. Такой дар питается по мере возможности наблюдениями, а также внутренним, всегда зорким видением — видением, для которого идеи, так же как и факты, жизненны и не менее драматичны <...>.

¹ *Disjecta membra* (лат.) — разъятые части тела.

² «*Le Curé de Village*» («Сельский священник») — роман Бальзака, написанный в 1839 году и входящий в «Сцены провинциальной жизни» из цикла «Этюды о нравах».

ИЗ СТАТЬИ «ГЮСТАВ ФЛОБЕР, «МАДАМ БОВАРИ»¹

Одна из особенностей, которые делают Флобера ясным и подающим описание, состоит в том, что он в интеллектуальном отношении был создан из двух совершенно различных частей — из чувства реального и чувства романтического, и, таким образом, его наследие в нашем современном понимании стройно и ясно подразделяется на две части. Части эти обозначены так же четко, как рубцы на спине жука-скарабея, хотя эта четкость представляет собой, несомненно, не что иное, как конечное проявление более глубокого противоречия.

Господин Фаге², замечательно уловивший эту двойственность нашего автора, описал, как романтическое проникает у Флобера в реальное, а реальное — в романтическое. Но тем не менее писатель поражает нас, как удивительное и прекрасное насекомое, поддерживаемое двумя крыльями разной окраски: правое, скажем, ярко-красное, а левое — совершенно желтое. Эта отчетливо проявляющаяся двойственность располагает «Мадам Бовари» и «Воспитание»³ по одну сторону, а по другую — «Саламбо» и «Искушение»⁴. «Бувар и Пекюше», я думаю, очень трудно отнести к той или другой группе.

<...> Воображение Флобера было великим и прекрасным, но, несмотря на это, как ни странно, его шедевр был создан отнюдь не работой воображения. Первое место среди его произведений, несомненно, занимает «Мадам Бовари» — книга о жизненном пути жены провинциального врача в маленьком нормандском городке. Элементов красочности здесь очень мало, положение героини самое убогое, — материал, совсем не обещающий быть интересным; но эти факты лишь добавляют к общей картине один из тех неисчислимых случаев, которые привлекают внимание гения <...>.

И дело в конце концов не в том, что занятое книгой место исчерпывающе объясняется ее неотъемлемым достоинством; здесь дело любопытно само по себе. Особенно интересно то, что книга содержит большой запас наставлений для чужестранных читателей. Ее существенное достоинство — это достоинство самой мадам Бовари как сосуда с жизненным опытом; в этом вопросе, я полагаю, мы с уверенностью можем отойти от единодушного мнения французских кри-

¹ Статья была написана Джеймсом в 1902 году как предисловие к лондонскому изданию романа «Мадам Бовари» и является своеобразным итогом многолетних раздумий Джеймса о творчестве Флобера. Первой статьей американского писателя о Флобере была рецензия на «Искушение святого Антония», появившаяся в «Нэйшн» в 1874 году. Позднее им были опубликованы в периодике эссе «Шарль де Бернар и Гюстав Флобер» (1883) и «Гюстав Флобер» (1893).

² Эмиль Фаге — французский критик, опубликовавший в Париже в 1899 году книгу «Флобер».

³ «Воспитание чувств».

⁴ «Искушение святого Антония».

тиков. Господин Фагюз, например, расхваливает характер героини за то, что это одна из наиболее живых и своеобразных женских фигур во всей литературе, хвалит его как поле для демонстрации романтического духа, не оставляющего желать большего.

Вопрос, который я собираюсь рассматривать и который вообще, думается мне, важен, когда речь идет о Флобере как художнике жизни, таков: где доказательства того, что произведение искусства может вызывать явные возражения и в то же время быть редким явлением в своем роде и что когда оно безупречно в такой мере, ничто другое не имеет особого значения? Книга «Мадам Бовари» обладает совершенством, которое не только выделяет ее, но ставит в абсолютно исключительное положение; она занимает это положение с какой-то высшей, непостижимой уверенностью, вызывающей размышления и в то же время трудной для понимания.

Дело в том, что в книге речь не идет ни в малейшей степени — раз уж мы коснулись непостижимого — о вещах возвышенных и утонченных; она лишь наделяет изображаемые достаточно вульгарные вещи непревзойденной формой. Сама по себе форма так же интересна, так же активна, как суть темы, как идея. И так точно она подогнана, так неотделима ее жизнь от содержания, что мы нигде не замечаем, чтобы она была самоцелью <...>.

ИЗ ОЧЕРКА «ЭМИЛЬ ЗОЛЯ»¹

<...> Читатели моего поколения хорошо запомнят выход в свет «Завоевания Плассана»² и то мощное, трудноопределимое, но неизгладимое после внимательного прочтения тома впечатление, производимое общей рубрикой, под которой первым выпуском печатался этот роман, — «Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи». С самого начала оно легко разрасталось, это объяснение, и нам довольно скоро пришлось узнать, какой неисчерпаемый запас жизненного материала скрывался за ним. Это напоминало вход в пещеру с вывеской наверху или, быть может, скорее ярмарочный балаган с названием представления на развевающемся холсте. Одно удивительное животное за другим выходило на свет, каждое было своего рода чудовищем, рассвирепевшим и грязным, каждое было диковинкой из той «естественной истории», во имя которой к нам обращались, хотя вплоть до выпуска «Западня»³ можно было сомневаться в том, что будет выведен по-настоящему чудовищный тип. Это предприятие было для проницательных читателей даже на расстоянии впечатляющим, и чем ближе подходит к нему

¹ Очерк был написан Джеймсом в 1903 году, а позднее включен в книгу «Заметки о романистах».

² Роман «Завоевание Плассана» был издан в 1874 году.

³ Роман «Западня» вышел в свет в 1877 году.

критик в ретроспективе, тем более оно представляется таковым. Пирамида была спланирована, и границы участка размечены веками, а молодой строитель, полный сил, стоял там без каких-либо инструментов, кроме двух своих рук да, скажем, тачки и лопатки. Его куча материала — камня, кирпича, булыжника или чего-нибудь еще — была чуть ли не самой маленькой, но он, по-видимому, воспринимал это как наименьшую из своих трудностей. Бедный, необученный, многого не знающий и со многим незнакомый, он подступил к своей задаче с внешней стороны, предполагая чудесным образом погрузиться в нее, в ее глубины по ходу работы.

Если мы представим, как он для начала спрашивает себя, что он знает о «социальной» жизни Второй империи, то можем представить и то, как он отвечает со всей честностью: «У меня есть зрение и слух, у меня есть все ощущения: я владею тем, что я видел, слышал и обонял, что испытал и с чем соприкасался. И кроме того, я обладаю любознательностью и упорством; у меня есть библиотека, книги, газеты — свидетели каждого этапа исследования. К тому же у меня есть мой талант, а именно: мое воображение, моя увлеченность, мое восприятие жизни. Наконец, у меня есть мой метод, а это залог успеха. Лучше всего, пожалуй, то, что я совершенно не ведаю сомнений».

Об отсутствию у него сомнений, — в самом деле, определив направление, он уже ни в чем не сомневался, — определенно свидетельствует *vérité*¹, которая, таким образом, снова демонстрирует единство его тона и примирение его крайностей. Если мы вспомним, что его план был не чем иным, как чисто архитектурной схемой, что «величественное целое», огромный пропорциональный фасад со всеми его ордерами и деталями, что, наконец, цельность массы и единство эффекта стояли перед его глазами с самого начала, его умение подбирать — по мере продвижения работы — кирпичи кажется героическим. Этот интересный факт разрастания в длинную серию я отмечаю отнюдь не как свидетельство его поражения, а как факт, в целом представляющий живой интерес. «Я не знаю своего объекта, но я должен в него вжиться; я не знаю жизни, но я должен узнать ее в процессе работы» — такое отношение и программа представляют, на мой взгляд, более напряженную драму личности самого труженика, чем любая из драм, которые ему суждено было придумать и представить нам <...>.

Его основным объектом в конечном счете была природа человека, обращаясь к которой он использовал, очевидно, самую многострунную арфу. Его целью было заставить верно звучать эти струны, и не было ни одной, которую бы он, насколько позволяла его обычная экономия, настойчиво не опробовал. Далее же случилось

¹ *Vérité* (франц.) — правда, истина.

то, что многие струны — скажем, около половины их, и притом, как я заметил, самые серебряные, самые золотые — отказались издавать свою музыку. Они могли лишь фальшивить, поскольку он был не в состоянии из-за недостатка навыков, практики, слуха (при своей честности, Золя, должно быть, это чувствовал) добиться от них стройности звучания. При этом наиболее естественным было то, что он, все же твердо решив достичь нужного эффекта, накинута на струны, которые с большим успехом можно лишь осторожно перебирать пальцами, и заставлял их, как у нас говорят, работать на пределе <...>.

В связи с некоторыми возможностями человеческой природы, и в частности натуры народа, многое можно бы сказать о недостатке чувства пропорции у нашего автора. Но разговор о чувстве пропорции у многих из тех, кого шокировал Золя, завел бы нас еще дальше. Из всех событий я вспоминаю как особенно показательные — поскольку это подходит под очень характерный общий заголовок — два давних случая, два воскресных дня в Париже, когда я столкнулся с очень интересной трактовкой вопроса о замысле.

Несколько литераторов из группы¹, в которой почти каждый член либо уже достиг известности, либо был на пути к ней, собрались под крышей самого выдающегося из них, где они обменивались откровенными признаниями о текущей работе, о своих планах и целях в манере, очень интересной для человека, которому впервые посчастливилось видеть проявление столь систематизированных и четко сформулированных художественных взглядов и пристрастий (по крайней мере на литературной почве). «Ну, что касается меня, — помнится, говорил Золя, — я работаю над книгой, исследованием нравов людей, для которой я собираю коллекцию всех «плохих слов», *gros mots*², тех слов, которыми изобилует словарь народа, их обычный разговор». Меня поразил тон, в котором было сделано это заявление, — без бравады и без стеснения — как сообщение о пришедшей ему на ум интересной идее, над которой он работает, чтобы действительно вполне осознанно прийти к характеру и определенной истине; в равной мере меня поразил тот непомерный интерес, который возбудил этот план. Так вот, по плану он и работал — ввнушительно, даже мрачно, судя по его утомленному лицу; и все обсуждение этого интересного момента было отмечено всеобщей серьезностью.

<...> Обратимся вновь к случаям необычного сочетания частей в целом. Художники великих школ, часто обладавшие большим талантом, великодушно отдавали на полотнах дань безобразному: убогим испанским нищим с грязными ногами, святым или другим корчащимися в конвульсиях, пытаемым и истекающим кровью страдаль-

¹ Кругок Флора.

² *Gros mots* (франц.) — грубые слова.

дам, грубым и неотесанным людям, непрерывно окунающим свои голландские носы в пиво. Но никогда прежде нам не приходилось сталкиваться с похожей литературной трактовкой низкого и грубого. Когда мы, другие, люди англосаксонской расы, грубы, то мы грубы красиво и с самой чистой совестью на свете, грубы от начала до конца, слишком грубы, чтобы хоть в какой-то степени подходить для литературы, и, следовательно, вообще слишком грубы для критического рассмотрения. Французы другие: они отделяют свои симпатии, умножают свои возможности, сохраняют свои незначительные отличия, остаются в большей или меньшей степени вне самых тяжелых бедствий. Они в основном умудряются спустить и дею, находящуюся, правда, в глубоком обмороке, в свою спасательную шлюпку. Они могут забыть про звезды, но свои интеллектуальные души они каким-то образом спасают. Ответ самого Золя на все затруднения (по крайней мере я так полагаю) являлся бы просто кратким изложением его давних профессиональных навыков: «Это все очень просто. Я пишу примерно один том в год, и около пяти месяцев из этого времени уходит на приготовления, на специальное тщательное исследование. В оставшиеся месяцы, с уже установленными всеми моими *cadres*¹, я пишу книгу. И я едва ли могу сказать, какая часть работы является наиболее трудной».

Сверх того, сюжет не содержал для него ничего более удивительного, а работа — ничего более сложного. Именно поэтому мы должны сказать обо всем процессе его работы и ее результатах, поскольку в совокупности они оказываются, возможно, самой исключительной имитацией наблюдения, которой мы только располагаем. Бальзак обращался к науке и творил с ее помощью. У Бальзака было достаточно *cadres* и был мир, сведенный в таблицы, рубрики, родственные отношения и генеалогии. Но Бальзак воздействует на нас несмотря ни на что, потому что он сам захвачен жизнью, потому что он был явно преследуем и повержен ею. Он поражает нас <...> видом таких распростертых над сценой крыльев, какие не под стать никому из его окружающих и которым уж никак не удержаться на покатых плечах Золя. Наследие Бальзака, таким образом, несравненно более интересно, и все же кто решится заявить, что его попытка при всем ее величии была более успешной? Золя «был силен», как говорится, тем, что почти никогда не приходилось ему бросать свой великолепный механический труд классификатора и документалиста — область, которую можно определить как область овладения опытом путем имитации. Его блестящая экономность помогала ему, и работал он без усталости, сверяясь со своими заметками и схемами <...>.

¹ *Cadres* (франц.) — здесь: персонажи.

<...> Патетической <...> манере, в которой я пытаюсь в двух главах вызвать к жизни маленький городок Новой Англии, недостает силы <...>. Назвать место действия в романе (я имею в виду, конечно, использование реально существующих названий, лишь они одни имеют смысл) — значит попытаться в какой-то мере представить его. Так по крайней мере я предполагал. Но, очевидно, ошибаясь, поскольку довольно поверхностно описывал и мог описывать только тот тип местности, с которым был связан мой запас впечатлений. Специфически местные обстоятельства — это другое дело, и я спустя многие годы снова вижу положение, в которое опрометчиво попадают вступительные абзацы «Родрика Хадсона» <...>.

Но в ту пору его автор свил себе гнездо в тени великого Бальзака; его величественный пример — в этом нет большого секрета — высился в моих глазах над местом действия. Если речь заходила о Сомюре, Лиможе, Геране, он «создавал» Сомюр, Лимож, Геран. Помню, как я по своему ничтожному разумению пытался заранее представить себе маленькую площадку действия в Америке и еще не подозревал, как легко его великий пример мог ввести меня в заблуждение. Бальзак говорил о Немуре и Провансе; следовательно, почему бы кому-либо иному с глупой доверчивостью не заговорить о том, чуть ли не единственном американском *ville de province*², в котором ему довелось давным-давно записаться приятными впечатлениями.

Причина была проста: нужно вовсе не обладать благоразумием, чтобы пытаться превозмочь свою постоянную близость к городку. Кроме того, дело было в том, что он, поистине погрузившись в свой материал, в конце концов не находил ничего интересного в городке Норсемптон, штат Массачусетс. Он не находил там ни своего облика, ни ярко выраженного лица <...>. Просто назвать городок и ни в малой степени не обрисовать его показалось бы ему поступком, способным омрачить бесчестьем весь его путь. Вот почему, завершу свои рассуждения, я, следуя примеру Бальзака, «назвал»³ городок, хотя в ту пору был глубоко убежден, что свободен от бальзаковского влияния. Вот главным образом почему я пошел на это, несмотря на ожидаемый изобразительный эффект. Приметы «фантазии» заставляли меня взглянуть на дело по-новому <...>.

¹ «Родрик Хадсон» («Roderick Hudson») — первый роман Джеймса, опубликован в 1876 году. Предисловие написано позднее и вошло в первый том двадцатипятилетнего нью-йоркского собрания романов и рассказов писателя, вышедший в 1907 году.

² *Ville de province* (франц.) — провинциальный городок.

³ То есть дал конкретное географическое название.

<...> Благодаря какому искусству или тайне, какому мастерству отбора, недомолвок или умению одна предлагаемая картина жизни представляется нам романтической атмосферой, обволакивающей тему романа, его строй и образы, тогда как другая картина, находящаяся в непосредственной близости от первой, поражает нас абсолютной реалистичностью? Со стороны художника это, несомненно, в большей мере вопрос произведенного эффекта, эффекта, вызванного событием, чем — осознанного намерения <...>, и я сомневаюсь, чтобы какой-либо романист, например, когда-либо брал на себя обязательства того или иного рода с теми смягчающими обстоятельствами, каковые мы иногда способны признать за ним. Наибольшего успеха — успеха его тения, я полагаю, и духовного богатства — писатель достигает тогда, когда движется в обоих направлениях; не в одно и то же время, не с равным успехом, конечно, но в силу потребности в радикальных, по возможности, изменениях в самом себе и по законам какого-то мощного тяготения к крайностям.

Думая о людях, обладавших наиболее активным вдохновением перед лицом человеческого театра, — о Скотте, о Бальзаке, даже о непристойном, всепонимающем, удивительном Золя, — мы чувствуем, что они никогда не впадали ни в ту, ни в другую крайность, что это никогда не диктовалось ни природой их человеческих способностей, ни природой личного опыта.

Потому-то их поток остается исключительно полным и многообразным, последовательно омывая нас то теплой водой чего-то близкого и знакомого, то холодной, взбудораживающей волной чего-то далекого и странного. (При таком противопоставлении я не считаю, что «странное» и «далекое» всегда и обязательно имеют романтический характер: они могут означать просто нечто неизведанное, а это совсем другое дело. Действительность предлагает нашему восприятию те вещи, которые мы, вероятно, не можем — раньше или позже, так или иначе — узнать. Будучи не чем иным, как случайностями в нашем затруднительном состоянии и отдельными проявлениями их собственного качества и количества, эти частные случаи еще не встречались на нашем пути. Романтические явления, напротив, при всей их легкости, при всем изобилии, мужестве, остроумии и жажде приключений, мы никогда не можем узнать непосредственно; они доходят к нам через прекрасный круговорот и искусные уловки нашей мысли и страсти.) <...>

Единственное общее свойство задуманного романа, которое я могу подметить, единственное, что подходит ко всем случаям, это

¹ «Американец» («The American») — роман Джеймса, написанный в 1877 году. Предисловие было впервые напечатано тридцать лет спустя, во втором томе нью-йоркского собрания.

тот вид жизненного опыта, с которым роман всегда связан, — опыта освобожденного, так сказать, вызволенного, распутанного, раскрепощенного, изъятая из сети условностей, которые, как мы знаем, обычно опутывают его <...>. Так, очевидно, можно добиться величайшей напряженности, если жертвовать общими правилами и «связывающими» условностями не очень опрометчиво. Должно быть, это не слишком сильно бросается в глаза; мы, поскольку это возможно, остаемся в плену иллюзий, не подозревая вообще о каких-либо жертвах.

Воздушный шар нашего опыта на самом деле, конечно же, привязан к земле, но привязан на довольно длинной веревке, и мы движемся более или менее удобно в экипаже воображения. Но лишь благодаря веревке мы знаем, где находимся, а с той минуты, как канат перерезан, мы свободны и ничем не связаны; мы лишь покачиваемся, удаляясь от земли, оставаясь при этом такими же бодрыми, какими мы, естественно, хотим быть, особенно тогда, когда все идет хорошо. Искусство чародея состоит в том, чтобы «шутки ради» незаметно перерезать канат, не дав нам предотвратить это.

Много лет спустя перечитав «Американца», я, к большому удивлению, убедился, что воспроизведенный здесь жизненный опыт — это опыт, ничем не связанный и не контролируемый (не контролируемый нашим общим пониманием того, «как случается в жизни»), опыт, который может быть нам более или менее успешно подsunут в романе¹ <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К ПОВЕСТИ «ДЕЙЗИ МИЛЛЕР»²

<...> Всегда была трудность, — в ходе многочисленных предварительных наблюдений я снова обращаюсь к ней, хотя вопрос столь интересен, что эти обращения не покажутся слишком частыми, — трудность, связанная с тем, что простейшая истина о человеческом бытии, положении, отношении, стороне жизни как угодно малой, от имени которой ты требуешь полнейшего, абсолютного внимания, всегда стремится под твоей рукой более полно, наиболее полно оправдать это требование, всегда стремится к совершеннейшему финалу или цели твоих замыслов, либо своих собственных многочисленных связей; она сражается на каждом шагу и с явным пренебрежением к твоему предостерегающе поднятому пальцу стремится полностью и до конца выразить себя.

¹ В предисловии к «Американцу» Джеймс рассуждает о старомодном романе, оперируя термином «romance». Применительно к другим своим романам он пользуется термином «novel».

² «Дейзи Миллер» («Daisy Miller») — повесть Джеймса, вышедшая в 1879 году. Первое произведение, принесшее ему мировое признание. Предисловие написано почти тридцать лет спустя.

Любое настоящее искусство воспроизведения является, я полагаю <...>, полным, мастерским использованием следующего противоречия: ты глубоко чувствуешь свой бурлящий и взрывчатый материал, ловко разрешая ему наполнять, придавать окраску и оживлять обсуждаемую ценность, но при этом сдерживаешь его потребности и вероломство, свойственное ему стремление найти свое место, сдерживаешь его коварство в захвате этого места.

Прекрасным плодом этого искусного компромисса является, по-моему, секрет «перспективы» — особого экономого приема, для которого просто необходимо иметь название. В своем блаженном одиночестве на определенном уровне этот прием, я думаю, более ценен, чем два десятка разных прочих неточностей, собранных воедино. И лишь благодаря ему перенасыщенное изложение, лишь благодаря ему гармоничное изображение всевозможных состояний, лишь благодаря ему поверхность, сияющая в каждой частичке отблесками пробивающегося наружу света, — все это ведет к той единственной компактности, которая обладает очарованием, к той единственной бережливости, что обладает силой, к той единственной простоте, что обладает изяществом. А это именно те качества, которые — в каком бы порядке ни брать их — производят сильный эффект <...>.

Одним из рудиментов критики — и это не удивительно — остается убеждение, что человеческое, индивидуальное «приключение» не является чем-то априорным, определенным, абсолютным и неизменным, а есть как раз дело отношения и оценки. Так мы условно называем всякий отрывок, всякую ситуацию, которые добавляют острый вкус неопределенности к пробужденному ощущению жизни. Следовательно, все это в наибольшей степени зависит от интерпретации и определенных обстоятельств; без учета последних иные наиболее удивительные приключения сплошь и рядом не производят никакого впечатления <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К ПОВЕСТИ «ПИСЬМА АСПЕРНА»¹

<...> Нет легче занятия, чем импровизировать, все выдумывать и выдумывать; однако импровизация, к сожалению, может стать небезопасной с того момента, когда ее течение выходит из своих берегов и превращается в наводнение. Тогда воды в самом деле могут разлиться, затопляя дома, стада, урожай, города и искажая на потеху нам весь облик земли, тем самым извращая наше понятие о направленности течения и русла; это-то и есть не что иное, как наше ощущение пользы течения и достоинств рассказа <...>.

¹ «Письма Асперна» («The Aspern Papers») — повесть, изданная впервые в 1888 году. Предисловие написано двадцать лет спустя.

Импровизировать с крайней свободой и в то же время без оглядки на угрозу опустошения и наводнения, короче говоря, сделать так, чтобы поток был в мире с самим собой, — такова была моя конкретная задача. Нужно было стремиться к абсолютной искренности, ясности и завершенности и все же не забывать о воображении, работающем свободно, работающем, так сказать, с расточительностью; по этому закону воображение немислимо, если только оно не свободно, и в то же время не может быть интересным, если только его не сдерживать <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К РОМАНУ «ПОЙНТОНСКАЯ ДОБЫЧА»¹

<...> Поскольку жизнь всегда есть присоединение и смешение, а искусство — всегда разграничение и отбор, последнее в поисках единственной стойкой скрытой ценности, которая его интересует, обнюхивает груду материала так же инстинктивно и безошибочно, как собака, подозревающая, что где-то здесь зарыта кость. Разница, однако, вот в чем: тогда как собака, найдя свою кость, хочет лишь разгрызть ее, художник ищет в своем крошечном самородке, освобожденном от нелепого нароста и нерушимо прочном, именно то, что нужно для отчетливого высказывания, для благословенного созидания. В то же время он может позабавиться, замечая, как за первым шагом происходящего — того, что формирует для него зародыш, его жизненную частичку, его крупицу золота, — жизнь непрерывно блуждает, отклоняется и сбивается с пути в песках.

Причина, конечно, в том, что жизнь вовсе не обладает явной чувствительностью к сюжетам и, к счастью нашему, не способна ни на что иное, кроме прекрасной расточительности. Отсюда — благоприятная возможность высокой экономии искусства, которая спасает, оберегает, запасает и накапливает, снова и снова вкладывая эти плоды тяжелого труда в дивное, полезное «производство» и таким образом получая для нас — а мы все по природе безрассудные расточители — самые что ни на есть королевские доходы.

Загадочные секреты этой системы, однако, представляют собой прекрасный предмет для изучения, когда в первую очередь нас бесконечно привлекает постоянно сбивающий с толку вопрос; я имею в виду столь бескорыстное безумное рвение тех, кто склонен к раздумьям. Если жизнь, дарящая нам зародыш, сама по себе почти всегда сбивается с пути, прежде чем мы можем остановить ее, то в чем же проявляется наша ведущая роль, каковы важнейшие законы

спасительного отбора, как можем мы знать, когда и где можно вмешаться, где начинается ложное или верное отклонение?

Таковыми могут быть элементы исследования, которое, спешу заметить, мне в данном случае предпринимать возбраняется; я лишь гляжу на них, замечая, что вдумчивого критика повсюду окружает богатая пища. Ответ может быть в конечном счете таков: здесь тайны ускользают от нас, общие соображения подводят нас и сбивают с пути, и даже самый безрассудный из художников не испытывает нужды ни в чем, кроме логики частного случая. Частный случай или, другими словами, его отношение к данному сюжету, как только это отношение установлено, формирует в себе самом маленький мир эксперимента и взволнованности. И пусть художник будет в высшей степени удачлив, когда повстречается хотя бы с половиной тех вопросов, которыми кишит один лишь воздух <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К РОМАНУ «ЧТО ЗНАЛА МЕЙЗИ»¹

Если я говорю <...> о действии, всякий раз воплощенном в этих столь «спокойных» описаниях, то лишь потому, что снова и снова признаю тот древний инстинкт, благодаря которому эти описания продолжают соответствовать законам «сцены». Они ведут себя — и даже подчеркивают это при любой возможности — как маленькие завершенные драмы, маленькие представления, основывающиеся на логике «сцены», целостности «сцены», общей сценической последовательности и, пожалуй, ни на чем, кроме этого. Перечитывая их, мы без всяких затруднений обнаруживаем, что на этом основании они всегда уместны. Действие же повторяется вновь и вновь, развертываясь в том освещении, которое оно приняло раз и навсегда.

<...> Перечитывание собранных здесь страниц означало для меня по крайней мере наблюдение за этой сценической системой в действии. Воздействие «сцен» постоянно и ритмично повторяется; интервалы между ними, скопление их элементов для иного эффекта и по совершенно другому закону являются, таким образом, не более чем подготовкой, тогда как сценические эпизоды сами по себе в данный момент становятся показательными. Каждый из фрагментов в соответствии со своей функцией перенимает тему от другого, очень напоминая оркестр, где скрипки могут подхватывать тему у корнетов и флейт или духовые инструменты — у скрипок. Дело, однако, в том, что эти сценические фрагменты являются полностью и последовательно сценическими, подчиняясь при этом своим законам красоты — принципу «поведения», органического развития, принципу «сцены» — целому ряду ценностей, которые произрастают и пло-

¹ «Пойнтонская добыча» («The Spoils of Poynton») — роман Джеймса, опубликованный в 1897 году. Предисловие было впервые напечатано в пятнадцатом томе нью-йоркского собрания романов и рассказов.

¹ «Что знала Мейзи» («What Maisie knew») — роман Джеймса, изданный впервые в 1897 году. Предисловие написано через десять лет для нью-йоркского собрания.

доносят на почве, основательно подготовленной для них. Общий эффект значительно усиливается, поскольку мы чувствуем, как развивается тема <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К РОМАНУ «ПЕРЕХОДНЫЙ ВОЗРАСТ»¹

<...> Когда я всерьез задумываюсь над тем множеством несоответствий в своих замыслах, которые после многих мук и страданий превращались во вполне пристойные пропорции, я, признаюсь, нахожу все это темой для философских размышлений. Маленькие идеи, к которым и не обращались бы, если бы не намерение сохранить их столь же малыми, развернутые ситуации, за которые я никогда и со злым умыслом не взялся бы, длинные истории, которые, строго говоря, должны были быть короткими, узкие темы, которые тайно замышлялись как широкие, лицемерие незамысловатых зачинов, дерзость неожиданных кульминаций, триумф несуществовавших замыслов — из таких лоскутов, как замечая я, состоит мой опыт. Опыт, в котором, признаюсь, достаточно всего, кроме умения усвоить его последний урок <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К РОМАНУ «ПОСЛЫ»²

<...> Искусство имеет дело с тем, что мы видим, и этот компонент имеет для него первостепенную важность. Свой материал искусство собирает в саду жизни; материал, произрастающий в других местах, — черств и несъедобен. Если сюжет найден и возникает вопрос: «Что с ним делать?» — перед нами открывается широкое поле деятельности. Но прежде, чем это произойдет, необходимо учесть и самый процесс творчества, так как если искусство, одна из первых служанок человечества, навлекает на себя по путаным моральным или другим причинам унизительное обвинение в отсутствии характера, оно бесславно прекращает свое существование. Этот процесс выражения (дословно — выдавливания) ценности — совсем иное дело; с ним счастье поиска и удачных находок имеет мало общего.

Радостные находки на этой стадии мило заканчиваются; поиски целостного сюжета путем «примерки» (как говорят дамы в магазинах) большого куска с кусочками завершаются, как нам кажется, тем, что мы попадаем в плен. Именно эта примесь завершает, как я утверждаю, создание крепкой смеси. С другой сторо-

¹ «Переходный возраст» («The Awkward Age») — роман Джеймса, изданный в 1899 году. Предисловие появилось в девятом томе нью-йоркского собрания.

² Роман «Послы» («The Ambassadors») был опубликован в 1903 году. Предисловие написано через несколько лет после первого издания романа.

ны, это та часть дела, которая менее всего может быть приравнена к собачьей охоте. Все это работа сидячая, включающая так много всевозможных вычислений, как будто бы она заслуживает найвысшего жалования, выплачиваемого главному бухгалтеру. Однако же не главному бухгалтеру суждены вспышки блаженства, ибо счастье или по крайней мере душевное равновесие художник испытывает не столько при встрече с непреодоленными сложностями, сколько тогда, когда ему удастся избежать их. Свои зерна он сеет, рискуя получить слишком большой урожай; вот почему он всегда, подобно джентльменам, проверяющим свои книги расходов, должен любой ценой сохранять присутствие духа <...>.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К РОМАНУ «ЗОЛОТАЯ ЧАША»¹

<...> Среди тех примет, которые бросаются в глаза при перечитывании «Золотой чаши», я бы особо выделил заметную устойчивость непрямого, косвенного взгляда на преподносимые мною события. Пока что я никак не решаюсь, вопреки некоторой видности, назвать такой способ изображения наиболее правильным и самым возможным.

Я уже изменял — и это вошло в привычку, вплоть до описанной мною странности, — своей склонности обращения с темой таким образом, будто я вижу мою историю через возможности и чувства какого-нибудь более или менее беспристрастного, не очень причастного к событиям, хотя весьма заинтересованного и мыслящего очевидца или репортера, какого-нибудь лица, вносящего в изложение определенную долю критицизма и свою интерпретацию. Перечитывая вновь и вновь прежде всего короткие вещи, собранные в этой серии², замечаешь, что они представляют собою не мое собственное объективное изложение рассматриваемого события, а мое изложение чьих-то впечатлений о нем; описание того, как это лицо находит доступ к данному событию и оценивает его <...>, способствует усилению интереса к рассказу. Этот кто-то зачастую представляет собой не кого иного, как безымянного, непредставленного, беспристрастного помощника или посланника автора, удобного заместителя или защитника творческой силы, лишенной таким образом одеяния и незакамуфлированной.

Мой инстинкт снова обнаруживает, что суметь пересказать факты и представить характеры с помощью какого-либо понимающего и признанного посредника — это по существу значит <...> между прочим обогатить всю картину. Иными словами, я

¹ Роман «Золотая чаша» («The Golden Bowl») был впервые издан в 1904 году. Предисловие к роману появилось в двадцать третьем томе нью-йоркского собрания романов и рассказов Джеймса.

² Имеется в виду нью-йоркское издание.

постоянно склонялся к мысли о необходимости тщательного подбора событий с добавлением в какой-то мере личного взгляда на них; такая близость вполне может стать тесной и нежной связью воображаемого наблюдателя, воображаемого художника или поэта <...> — с этими событиями.

Должно быть, все, что я кратко излагаю сейчас, казалось мне лучшим — по характеру и эффекту изображения в моем безудержном стремлении к идеальному, — чем простое заглушенное волшебство безответственного «авторства» <...>.

Вступительная заметка
М. СОКОЛЯНСКОГО;

составление, перевод и комментарий
М. СОКОЛЯНСКОГО и В. ЦЫБУЛЬСКОЙ.

г. Одесса

