

сознательно или бессознательно сузил сферу жизнедеятельности своих героев, сведя ее к нюансам преимущественно любовных переживаний. Женская душа давала здесь более благоприятную пищу для наблюдений, и она чаще всего оказывается в центре внимания прозаика Шницлера. Справедливо поэтому ключевое произведение сборника видеть в новелле «Жена мудреца».

Положительный исход любовной коллизии Шницлеру незнаком или неинтересен. Его стихия — напряженная, острая страсть, грозящая катастрофой и катастрофой, как правило, заканчивающаяся. Такие отношения мужчины и женщины, которые Лев Толстой назвал «трагедией спальни», Шницлер был склонен рассматривать как вечный и неизбежный антагонизм полов, преодолимый лишь смертью. Этот мотив, не лишенный декадентского привкуса, был широко распространен в европейской литературе начала века. Подобный трагический эротизм проповедовали — при всем том, что их разделяло, — Стриндберг, д'Аннунцио, Сологуб и многие другие.

Смерть как антипод и вечная спутница любви — эта тема главенствовала и в практике венской литературной школы. Ее самый блестящий новеллист Рихард Шаукаль дал своему лучшему сборнику рассказов программное название: «Эрос и Танатос» (Танатос — бог смерти). По мнению Шаукаля, любовь и смерть — единственные реальные силы, противостоящие друг другу во вселенной. Это и главные темы литературы, если она стремится разглядеть за импрессионистически воспринятым мгновением вечность. Такие неоромантические тенденции во многом определяли тематику и окраску реалистического в целом творчества Шницлера, ставшего автором следующей притчи.

«Как явиться мне человеку, — спросила Бесконечность господ бога, — чтобы тот не окаменел от страха?» Тогда господь одел ее в голубое небо. «А я? — спросила Вечность, — как должна я открыться человеку, чтобы он не погрузился во мрак от ужаса?» Тогда господь сказал: «Я подарю человеку мгновение, в которое он поймет тебя». И он создал любовь.

Стремление вынести ощущение за пределы конечного и мгновенного, желание оторваться от навязанной временем природы сочеталось у Шницлера и его коллег с традиционным в Австрии интересом и даже любованием прошлым, идеализацией «золотого века» Марии Терезии, века придворных интриг, томной любовной игры, менуэтов, пышного рококо, кринолинов и фижм. Все эти реалии в изобилии представлены в новеллах, повестях, диалогах Шаукаля, Гофманстала, Франца Блея. Своего рода аналог этим увлечениям, носящим зачастую программный характер, представляет собой деятельность целого ряда русских художников, объединенных вокруг журналов «Мир искусства», «Золотое Руно», «Аполлон». Один из них, Сомов, имел непосредственное отношение к практике венской литературной школы — он был иллюстратором куртуазно-эротических сенок Блея.

Шницлер также отдал немалую дань этому увлечению — прежде всего блестяще написанной повестью «Возвращение Казановы», в которой прозаический талант писателя достиг вершины.

Этой повести повезло с переводом, который хорошо выполнен А. Зелениной. К сожалению, этого не скажешь о работе некоторых других переводчиков. Вызывают нареkania примечания, выполненные Т. Путинцевой; они порой не лишены досадных погрешностей (так, известный датский литературовед Георг Брандес назван немецким критиком). Составление сборника, предпринятое ею же, выглядит вполне убедительно в части, касающейся рассказов. Повести же выбраны не самые удачные; видимо, слабым перепевом темы Достоевского («Игра на рассвете») и Чехова («Доктор Греслер, курортный врач») следовало предпочесть более совершенные в художественном отношении повести «Беата и ее сын» и «Фрейлейн Эльза». При этом не пострадал бы хронологический принцип, положенный в основу книги.

Проза Шницлера, несомненно, заинтересует нашего читателя. Она важна, разумеется, сама по себе. Она бросает новый свет на новеллистику давно известного и широко читаемого у нас Стефана Цвейга. Она, подготавливая нашего читателя к знакомству с творчеством Йозефа Рота, Роберта Музиля, Германа Броха — вершинами австрийской литературы XX века, как справедливо пишет в предисловии к книге Р. Самарин. Будем надеяться, что издательство «Художественная литература» не станет оттягивать это знакомство.

Ю. АРХИПОВ

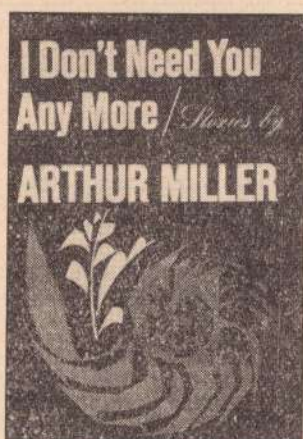
**ИЗДАНО
ЗА РУБЕЖОМ**

СНОВА НЕПРИКАЯННЫЕ

Arthur Miller. I Don't Need You Any More. Stories. New York, Viking Press, 1967.

Мя Миллера-драматурга известно всему литературному миру. Имя Миллера-рассказчика — лишь любителям журнальной новеллистики. «В нашей стране мало обращают внимания на рассказы, которые втискиваются в журнальные страницы между колонками для объявлений и числятся более или менее случайным явлением, где-то на нижней отметке шкалы литературной важности, как хижина в мире архитектуры», — пишет он в предисловии к сборнику своих рассказов «Ты мне больше не нужна».

Рассказы, которые Артур Миллер публиковал время от времени в периодике, и



впрямь воспринимались как нечто более или менее случайное (за исключением, пожалуй, повести «Неприкаянные», переведенной на русский язык) и уж во всяком случае действительно несоизмеримое с широкими драматургическими замыслами писателя. Но впервые собранные автором вместе они не только открывают незаурядного прозаика, гораздо более тонкого и экономного, чем в раннем и единственном романе «Фокус» (1945), но помогают кое в чем лучше понять этого художника. Если попытаться нащупать то основное, что отличает новеллу Миллера от его театра, то это прежде всего будет *доверительность*. В драме писатель всегда стремился к обобщению, к универсальному моменту, к динамике. В его новелле объект изображения как бы застывает, и тогда видятся вещи, которые неразличимы на подмостках, Миллер назвал свое предисловие «О расстояниях», и его рассказы — это люди, события, предметы, увиденные им с иного, нежели в драме, более близкого расстояния.

Девять рассказов, вошедшие в книгу, обнимают почти все разновидности жанра — от беглого портрета-зарисовки до повести, точнее того, что в Америке называют *long short story*. Написанные на протяжении 15 лет, они обладают тем не менее известной общностью, являя собой вариации на тему неприкаянности.

То это ощущение постоянного страха и непонятной вины, которое испытывает четырехлетний мальчуган, воспитываемый в строгих правилах иудаизма, перед суровым богом, иногда принимающим облик отца, иногда чудящимся в ревущем океане, то отчуждение маленького Мартина в семье, где каждый занят своим делом и мать ждет ребенка («Ты мне больше не нужна», — в обиде кричит он ей, смутно чувствуя свою ненужность), и выход из этого одиночества — в человеческой теплоте и единении с природой: «Он обещал быть послушным морю, луне, берегу, усеянному звездами, и небу, и тишине, которая простирала вокруг него пустоту» (рассказ «Ты мне больше не нужна»).

То это неприкаянность американца, который путешествует с другом, итальянцем по происхождению, решившим навестить землю отцов, и его удивленно-горестное открытие, что сам он не имеет настоящих корней на родине, чуть ли не чужак там. «Он спрашивал себя, может ли американец чувствовать себя подобным образом в Штатах. Никогда в жизни ему не доводилось так явственно понимать, как густо может быть населено прошлое, как живо встают перед глазами минувшие поколения»; и затем неожиданная встреча в заброшенном селении с местным коммивояжером-евреем: «В первый раз с того дня, как они отплыли из Америки, Бернштейн не чувствовал неудобств путешествия, а себя не чувствовал путешественником» («Monte Sant' Angelo»).

То это смутное ощущение бесцельности и пустоты жизни, владеющее вполне устроенными и благополучными как будто людьми, теми, «чьи двери сделаны так, что надежно защищают от ветров внешнего мира», и желание забиться в сверхъестественном, подсознательном или в чужой постели, и возникающий отсюда неразрешимый конфликт между обывательским стремлением к порядку посреди обломков человеческих судеб и недовольством этим порядком («Пророчество»).

Тема неприкаянных, посторонних среди своих, чужаков в родной стране — одна из ведущих в послевоенной американской литературе. Душевная смятенность среднего американца особенно наглядна при сопоставлении с его внешним самодовольством и материальным комфортом, и, разумеется, эта смятенность отражает острую потребность в духовных и нравственных идеалах, которые растеряла Америка после «черного десятилетия» маккартизма.

Миллер обратился непосредственно к этой теме в наиболее сложные годы своей личной и творческой биографии. Для сборника же он выбрал не повесть «Неприкаянные» (1961), а ее ранний вариант, острота которого не смазана счастливым концом, придуманным, конечно же, для Мэрилин Монро, игравшей главную роль в одноименном фильме. В «Неприкаянных» 1957 года нет и мотивов всеисцеляющей любви, воплощаемой очаровательной Розлин.

Весь рассказ — великолепно выписанный и принимающий аллегорическое звучание эпизод охоты на мустангов, которой промышляют на Крайнем Западе трое приятелей, чтобы «не служить», не быть приуроченными повседневностью. Однако они и сами, верно, догадываются, что свобода их иллюзорна, что им, как и диким лошадям, никуда не уйти.

В «Неприкаянных» 1961 года Розлин умолила приятелей отпустить пойманных мустангов. В лирико-философской новелле «Пожалуйста, никого не убивай» женщина просит своего спутника бросить в море рыб, которых не берут рыбаки, вытянувшие сеть. В этот момент изо рта у одной из них

выскальзывает маленькая рыбка. «У жертв есть свои жертвы...» — печально отвечает он.

Ни разу, пожалуй, в драматургической практике Миллер не обращался к образу художника, к проблеме его места в обществе. Поэтому естественное любопытство вызывают те рассказы, где фигурируют люди искусства. Все они, за исключением удачливого, пользующегося широкой известностью архитектора Стоуи Раммела («Пророчество») — он принадлежит к тем «счастливым душам, которые слышат все, но прислушиваются лишь к тому, что выгодно им», — топчутся на месте или бесплодно мечутся между протестом и приспособлением.

Время навязчивого паблисити тяготит бродвейского драматурга. Он видит свое изображение на глянцевых обложках популярных журналов, миллионными тиражами разлетающихся по американским коттеджам, самолетам, приемным дантистам, поездам, видит свое отражение в бутылках на полке бара и чувствует, как растрачивается его личность, как образ Мейера Беркоуича, созданный рекламной промышленностью, загораживает его истинное «я». Никому нет дела до человека, каждый видит в нем лишь знаменитость («Слава»).

Вынужден играть свою роль не только на сцене и другой герой Миллера — актер из рассказа с многозначительным названием «Поиски будущего». Вся прошлая жизнь вдруг представилась ему лишь подготовкой к чему-то настоящему, как те двадцать минут вхождения в образ перед тем, как подняться занавесу, а люди вокруг — марионетками в общем спектакле. «Казалось, что никому ни до чего нет дела, а те, кто говорит, что у них есть дело, какое-то совершенно необходимое дело, — может быть, они просто самые хорошие актеры». Герою «страшно хочется жить иначе». Он завидует больному отцу, у которого есть цель — выжить, а значит, есть будущее, которого не отнять. Он принимает приглашение на митинг «Бродвей за мир» и даже произносит несколько слов против войны во Вьетнаме. Но вместе с тем им владеет страх, не начнутся ли снова расследования, и он совсем не знает, кто прав, кто виноват в этой войне.

Растерянность, душевная неустойчивость, отсутствие твердых убеждений свойственны и талантливому романисту Джозефу Киршу («Пророчество»). Он слышит среди коллег мыслящим и разумным человеком, в его книгах есть мысль о благосостоянии человечества и борьбе за справедливость. Но в глубине его существа таится малодушное стремление «как-нибудь кончить эту схватку с бессмысленностью жизни, найти силы свободно присоединиться к слепому множеству, которое ездит в поездах, водит автомобили, заполняет рестораны».

Артур Миллер не прощает и не порицает своих героев. Он не дает им ни индульгенции, ни исхода. Он даже не намекает на возможность исхода в будущем — наверно, для этого требуется более отстраненный, широкий взгляд на вещи, такой, какой есть

в лучших его драматических произведениях. А может быть, тут сказались сомнения самого писателя: «Мир — это огромная сцена, но настанет момент, когда хочется быть самим собой, быть дома?» (Из предисловия.) А может быть, он хотел просто зафиксировать с наиболее доступной ему художественной достоверностью сегодняшнюю психологию и настроения людей искусства? Во всяком случае, эти рассказы, датированные 60-ми годами, хорошо передают те сложные процессы, которые происходят в среде творческой интеллигенции под влиянием парадоксов и противоречий современной общественной жизни США.

Материал самой лучшей вещи в книге «Слесарь в ночной», казалось бы, весьма далек от интеллектуальной направленности творчества Миллера последних лет. Однако писатель так глубоко и реалистично постигает психологию простого рабочего, как редко кому удается из современных писателей.

Вторая мировая война. Нью-Йоркские доки. В числе сотен других идет в ночную смену Тони Кэлэбриз. Идет неохотно, потому что «работа была проклятым, крестом для семейного мужчины». Его согревает мысль о завтрашнем мимолетном свидании с приятельницей и о том, что, закончив работу, он уснет где-нибудь в укромном уголке.

И вдруг в док пришел эсминец для срочного ремонта важного узла. Требуется опытный, искусный слесарь, работать надо чуть ли не на весу, под пронизывающим ветром, каждую секунду рискуя сорваться в ледяную воду.

Тони пытается отвертеться, ссылается на сложность операции, на погоду, на технику безопасности, клянет про себя начальство. Потом идет и совершает подвиг.

Сцена охоты на мустангов великолепна и тревожна: зачем они — на корм собакам? А то, что делает Тони Кэлэбриз, исполнено высокого смысла.

Им движут даже не патриотические соображения — очень отвлеченные на фоне нелегких буден, а личная ответственность, внезапное осознание того, что только от него зависит, выйдет вовремя корабль в море или нет. «В первый раз в жизни вокруг него словно образовалось пространство, в котором можно свободно двигаться, казалось, в первый раз он должен сам принять решение без страха перед наказанием, если скажет «нет», и без вознаграждения, если скажет «да».

Из массы причин, которые побудили Миллера, драматурга с мировым именем, издать сборник рассказов, в авторском предисловии выделена главная: «В рассказе немножко меньше натяжек, хотя бы только потому, что здесь короче, менее удалены от конкретного соединительные арки толкований».

Как ни коротки «арки толкований», можно сказать, что в рассказе о Тони Кэлэбризе Миллер показал радость творческого труда, хотя герой далеко не идеален. Такой рассказ не часто встретишь в сегодняшней американской литературе.

Будем надеяться, что лучшие вещи этой книги не канут «в колодец молчания», а будут исключенным из горестного удела, который выпадает — по мнению автора — на долю так называемой малой прозы.

Г. ЗЛОБИН

ИЗ МОЛОДОЙ ШВЕЙЦАРСКОЙ ПОЭЗИИ

Felix Ingold. Schwarz auf Schnee. Gedichte. Zürich, Arche-Verlag, 1967.

За последние годы в швейцарской литературе появилось множество новых имен, привлечших к себе внимание далеко за пределами страны. В швейцарской литературе немецкого языка, помимо всемирно известных М. Фриша и Фр. Дюрренматта, надо назвать молодых талантливых и очень самостоятельных в своем творчестве новеллистов Юрга Федершпиля и Петера Бикселя (первая же его книжка была удостоена премии западногерманской «Группы-47»), романиста и драматурга Отто Вальтера, прозаика Вальтера Маттиаса Дигельмана, книги которого, не всегда совершенные художественно, отличаются не частым в швейцарской литературе политическим радикализмом.

В поэзии и драматургии свежие силы проявились не так активно. Тем более интересна книга стихов молодого поэта Феликса Ингольда «Черное на снегу», отличающаяся несомненным даром поэтического видения. Для нас этот интерес усилен еще тем, что многие стихи навеяны русской поэзией и симпатией автора к России. Сборнику даже предпослан русский эпиграф из Анненского.

Количество стихов, объединенных в сборнике, невелико, и, пожалуй, они не создают еще полного впечатления о мире этого поэта. Но какие-то главные опознавательные вехи уже расставлены. И постепенно все более привлекают пейзажи и предметы, увиденные внимательным взглядом, точно схваченные ощущения. Из фрагментов складывается целое.

И все-таки фрагментарность остается одним из принципов, избранных поэтом. Многие стихи намеренно ограничены определенной узкой поэтической задачей: они заново пересоздают для нас четко выделенные поэтом частицы жизни, замкнутые в самих себе. Их скрытая суть проступает порой будто произвольно, без ведома автора, пытавшегося лишь заново увидеть привычное и знакомое («Тишина», «Ночь», «Фотография», «Зал ожидания»). Названия часто служат однозначным «ответом» для поэтического ребуса стихотворения.

Стихи Ингольда — это маленькие скупые иносказания, серия неожиданных метафор. «Шопен» — и вслед за названием в семи строчках поэтический образ его музыки (задача, которую ставит себе автор, здесь

Felix Philipp Ingold
Schwarz auf Schnee
Gedichte



Arche

именно такова, а не шире — мир через музыку Шопена). «Март» — снег, полный нетерпения, темная сонливость плавится на солнце, весна ширится зелеными прогалинами малахита.

Поэзия Ингольда в существе своем живописна, хоть отнюдь не описательна. Несколькими рациональная, она все-таки не отпускает намеченную для данного стихотворения непосредственную «натуру» — будь то очень точный психологический портрет Марины Цветаевой («она хотела быть легкой, как камень в полете») или соотносительность паузы в разговоре с порывом внезапно налетевшего теплого ветра («Бриз»). «Предмет» в его стихах всегда хорошо ощутим, хоть и воспроизведен весьма современными средствами (порой через умолчание о главном, через уплотнение смысла). Столкновение черного и белого в этих стихах, написанных свободным размером без рифмы, подразумевает многие цвета спектра.

Чему приписать эту склонность поэта к живописанию словом? Может быть, такова его реакция на абстрактные формалистические эксперименты в современной лирике, где поэтический образ в конце концов утрачивает соприкосновение с его реальной первопричиной (в швейцарской поэзии таково творчество Гомрингера)? Характерно, что и в стихах других молодых швейцарских авторов — Вальтера Гросса, Юрга Штейнера, Курта Марти, поэтов очень не похожих друг на друга — сохраняется эта по-разному претворенная и все-таки общая особенность — пристальное внимание к предметному миру.

О стихах Юрга Штейнера (он же автор остросоциального романа «Нож для счастливого человека») критика даже писала, что они знакомят с приметам жизни 60-х

СРЕДИ КНИГ