

АНАЛИЗ ПРОБЛЕМАТИКИ И СТИЛЯ РОМАНОВ У. ФОЛКНЕРА

К. А. СТЕПАНЯН

Произведения американского писателя Уильяма Фолкнера с каждым годом завоевывают все большую популярность и признание в нашей стране, утверждая славу их создателя как одного из классиков мировой литературы. В настоящее время переведены уже девять романов Фолкнера: трилогия «Деревушка», «Город» и «Особняк», «Сарторис», «Осквернитель праха», «Солдатская награда», «Похитители», «Шум и ярость», «Свет в августе», повесть «Медведь», а также драма «Реквием по менахице» в обработке А. Камю и свыше тридцати рассказов. Стоит на повестке дня вопрос об издании собрания сочинений Фолкнера на русском языке. Перед нашим литературоведением встает задача разобраться в созданном Фолкнером «космосе», раскрыть те грани его мировоззрения и творчества, которые помогут сделать произведения американского писателя понятнее и ближе нашей аудитории, определить его роль в мировом литературном процессе. На сегодняшний день в этом направлении многое сделано советскими исследователями М. Мендельсоном, Д. Затонским, П. Палиевским, Т. Мотылевой, Я. Засурским, Н. Анастасьевым и другими.

Произведения Фолкнера трудны для чтения. Сложен в первую очередь стиль его письма, насыщенный до предела напряженным бением мысли. Когда однажды Фолкнера спросили, что бы он посоветовал тем, кто не понимает его романов даже при трехкратном прочтении, то последовал ответ: «Прочесть в четвертый раз»¹. Это не было лишь остроумным контрударом. Книги Фолкнера действительно недоступны поверхностному читателю, они требуют углубленного прочтения (подчас даже перечтения), и к ним, вероятно, более всего подходит мысль Генри Торо о том, что книги надо читать так же сосредоточенно и неторопливо, как они писались².

Однако стиль—не определяющее, а производное в творчестве Фолкнера. Сам писатель неоднократно подчеркивал, что стиль определяется темой произведения, всем произведением в целом, каждая книга требует своего собственного стиля, собственной формы³. И поэтому к пониманию созданий Фолкнера надо идти через уяснение их основной проблематики.

Стержневой конфликт произведений Фолкнера—борьба человека с самим собой и с противостоящими ему обстоятельствами. В одном из

¹ „William Faulkner, Three Decades of Criticism“, Michigan, 1960, p. 76.

² «Иностранная литература», 1973, № 1, стр. 245.

³ „Faulkner at Nagano“, Tokyo, 1956, pp. 35, 79.

интервью писатель заявил, что наибольшего сострадания заслуживает не человек, который лишился дома или попал под поезд, а «человек в конфликте со своим сердцем, или со своими друзьями, или со своим временем и средой, своим окружением... человек, пытающийся сделать все от него зависящее в борьбе своих желаний и порывов со своей совестью и общественной совестью его времени и его среды — маленького городка, в котором он должен жить, семьи, членом которой он является»⁴. Отсюда и сами романы Фолкнера приобретают черты трагедии. И как все подлинные трагедии, романы Фолкнера не безысходны — это гимны стойкости человеческого духа.

Правда, посвященными слишком уж специфическим проблемам, далеким от общечеловеческого значения, могут показаться на первый взгляд романы Фолкнера. Но если вчитаться в них, то под покровом национально-своеобразного обнаруживаются те же главные, всечеловеческие проблемы, что стоят в центре крупнейших произведений мировой литературы. И не случайно творчество Фолкнера все чаще сопоставляется с русской классикой, с ее напряженными нравственными исканиями и обостренным вниманием к коренным проблемам человеческого бытия. Американский литературовед Ф. Хоффман пишет, что «главные его (Фолкнера — К. С.) произведения являются развертыванием определенных основных идей, которые, зародившись в XIX веке в американской и русской литературе, занимались отношением человека к всеобщим началам и санкциям моральных поступков»⁵. Если продолжить это сравнение, то можно отметить, что Фолкнер обладал редким даром, который советский литературовед Р. Назиров, характеризуя одну из важнейших черт гения Ф. М. Достоевского, определяет как умение строить свои образы так, что они «одновременно напоминают нам нечто каждодневное и весьма прозаическое, но в самом прозаическом — и нечто древнее, «вечное», высоко обобщенное»⁶. Сам Фолкнер всегда отрицал излишне прямое и жесткое соотнесение его произведений с американским Югом. «Я склонен думать, — писал он по этому поводу, — что мой материал, Юг, не столь важен для меня. Мне просто посчастливилось узнать его, и в моей жизни не было времени, чтобы изучать что-либо другое и в то же время писать. Однако тот край, который я знаю, возможно, так же хорош, как и любой другой...»⁷.

Но если подходить к художественным образам Фолкнера односторонне, лишая их жизненной конкретности и делая упор на отыскании в них скрытого обобщенного значения, то можно впасть в другую крайность, которая присуща определенной части исследователей творчества Фолкнера: когда не только его романы в целом толкуются как развернутые аллегории, параболы (М. Каули, Р.-П. Уоррен)⁸, но и каждый

⁴ „Faulkner in the University“, New York, 1965, pp. 19, 59.

⁵ F. I. Hoffman, William Faulkner, New York, 1961, p. 117.

⁶ «Достоевский. Материалы и исследования», Л., 1974, стр. 211.

⁷ „The Faulkner-Cowley Life“, London, 1966, p. 15.

⁸ М. Каули, Уильям Фолкнер (в кн.: М. Каули, Дом со многими окнами, М.,

образ, каждая сцена в них рассматривается как символ. Фолкнер и сам признавал наличие определенной символики в своих произведениях (так, он объяснял, что тень Квентина в «Шуме и ярости» символизирует его неизбежную смерть, от которой не уйти и которая лишь предоставляет ему выбор — принять ее сейчас или чуть позже)⁹, но он всегда отрицал прямую символическую направленность своих произведений, утверждая, что его занимали люди, а не идеи, и что писатель, который создает живые образы из плоти и крови, обычно слишком занят этим, чтобы вкладывать в них еще некий символический смысл¹⁰. Даже о построенном целиком на христианской символике романе «Притча» Фолкнер говорил, что здесь его главным образом интересовало исследование положения, при котором отец должен принести в жертву собственного сына¹¹.

Однако ощущение если не символичности, то «высокого переносного смысла» (слова самого Фолкнера)¹² изображаемой действительности неизбежно возникает у читателей фолкнеровских произведений, особенно таких, как «Медведь», «Свет в августе» или «Авессалом, Авессалом!». И это, бесспорно, проистекает из того, что конкретные явления в его созданиях взяты предельно глубоко, неизбежно обнаруживая тем самым свою общечеловеческую сущность.

Для доказательства вышеизложенных положений обратимся к одной из центральных и вместе с тем наиболее специфических проблем фолкнеровского творчества — расовой.

«Проклятием белой расы» называл эту проблему Фолкнер¹³. Главное для писателя тут, конечно, не психология откровенных расистов, а та стена отчуждения, которая возникает между простыми людьми обеих рас, искренне стремящихся к взаимопониманию, возникает вследствие глубинных, въевшихся в кровь и плоть людей, начиная с детского возраста, предрассудков. «Каждый белый ребенок на Юге, — утверждает в «Свете в августе», — рождается «распятым на черном кресте»¹⁴. Глубокой психологической разработкой этого положения служит роман «Осквернитель праха». Подросток Чик Маллисон проходит мучительный путь от отношения к оказавшему некогда ему помощь негру Лукасу как к «черномазому», который «должен признать, что он черномазый»¹⁵, — через попытки убедить себя в том, что предстоящее линчевание Лукаса, несправедливо обвиненного в убийстве белого человека, его, Чика, насколько не касается, и вообще лучше уехать в это время из города, — и,

1973) и R.-P. Warren, William Faulkner (в кн.: „William Faulkner, Four Decades of Criticism“, Michigan, 1973).

⁹ „Faulkner in the University“, p. 2.

¹⁰ У. Фолкнер, Курс писательского мастерства («Молодая гвардия», 1969, № 3, стр. 312) и W. Faulkner, A Rose for Emily, Columbus, 1970, p. 20.

¹¹ „Faulkner at Nagano“, pp. 46–47.

¹² „William Faulkner, Three Decades of Criticism“, p. 82.

¹³ У. Фолкнер, Свет в августе («Новый мир», 1974, № 8, стр. 124).

¹⁴ Там же, стр. 125.

¹⁵ У. Фолкнер, Избранное, М., 1973, стр. 398.

наконец, к спасению, с риском для жизни, Лукаса от лynchевания. Но на таком мажорном аккорде роман не заканчивается. Спасенный Чиком и его дядей, адвокатом Гэвином Стивенсом, от смерти, Лукас приходит в контору Стивенса, чтобы заплатить ему за то, что Стивенс «вел его дело». Заплатив названную Стивенсом чисто номинальную сумму, Лукас не уходит.

«— Ну,— сказал дядя.— Чего же ты еще дожидаться?»

— Расписки,— сказал Лукас¹⁶.

Стена отчуждения не рухнула, в ней только образовались первые трещины.

Казалось бы, «Осквернитель праха» — роман, целиком посвященный расовой проблеме. Но на одной из встреч во время своего визита в Японию Фолкнер заметил, что, приступая к знакомству с его творчеством, следует начать с «Осквернителя праха», ибо «проблемы, затронутые в нем, важны не только для моей страны, но, я думаю, важны для всех людей»¹⁷. Фолкнер имел полное право так оценить свой роман. Ведь история становления личности в борьбе с царящим в мире и проникающим в души человека злом (будь то расовый антагонизм, или «ротшильдовская» идея, или фашистская идеология), мучительных поисков путей к единению с людьми и обретения истины о необходимости «оставить во времени след, достойный человека», добавить пусть «безымянную кроху» к «пламенной, бесстрашной суровости» «летописи человеческих дел»¹⁸ — история эта важна и поучительна для всех людей, во все времена.

Конфликт, порожденный расовой проблемой, у Фолкнера всегда служит лишь первотолчком для исследования коренных основ и законов человеческого бытия. Первопричина трагедии Джо Кристмаса в «Свете в августе» — капля негритянской крови (возможно, и несуществующая) в его жилах. Но суть романа не в изображении пожизненной травли «белого негра»¹⁹ всем «стопроцентно белым» миром (хотя и это немаловажно), а в безмолвном противостоянии (на страницах романа они нигде не встречаются) двух его главных героев — Джо Кристмаса и Лены Гроув (вспомним Раскольникову и Соню Мармеладову в «Преступлении и наказании»). В их судьбе, замечает американский литературовед К. Брукс, много общего²⁰. Действительно: оба сироты, оба нарушили неписанный кодекс общества, оба странствуют по стране с целью обрести гармонию, упорядоченность в своей жизни и обоим путь их странствий приводит в Джефферсон. Но как различны их жизненные позиции! Жизнь повернулась к Кристмасу своим жестоким ликом с самого момента его рождения, и он в ответ начал наносить удар за ударом в этот лик мира, сознательно поставив себя вне человеческого общества. Но (парадоксальным образом, если исходить из законов логики, однако в строгом

¹⁶ Там же, стр. 574.

¹⁷ „Faulkner at Nagano“, p. 138.

¹⁸ У. Фолкнер, Осквернитель праха (в кн.: У. Фолкнер. Избранное, стр. 533).

¹⁹ А. Пумпянский, Распятый белый негр... («Комсомольская правда», 27.XII.1974).

²⁰ „Twentieth Century Interpretations of „Light in August“, New York 1969, p. 57.

соответствии с глубинными законами человеческой жизни) удары его падают на тех, кто пытается протянуть ему руку помощи, на тех, кто не менее его достоин сострадания. Кровью пытается отплатить Кристмас миру за причиненные страдания, в крови он пытается обрести свою истину. Но «когда человек начинает убивать людей, ему почти всегда приходится убивать их все больше и больше. А когда он убивает, он уже и сам покойник» («Сарторис») ²¹. И потому Кристмас умирает, умирает фактически до своей смерти. Для Лены, с ее непоколебимой верой в добро и убежденностью в конечном торжестве справедливости, вся земля, по которой она странствует,— дом, для Кристмаса — все вокруг чужое, он «чужд был самым непреложным законам, которым должна повиноваться земля» ²². Лена во всех людях, с которыми ее сводит судьба, пробуждает добрые чувства (даже в озлобленной на жизнь мисс Армстид), Кристмас становится объектом жестокого преследования со стороны горожан. Вряд ли это можно объяснить лишь расовым антагонизмом. Тут мы сталкиваемся с одной из коренных проблем творчества Фолкнера: как, каким путем можно победить царящее в мире зло, одним из проявлений которого является расовая рознь, что может помочь человеку в этой борьбе? На этой проблеме необходимо остановиться подробнее, ибо тут корень многих противоречий фолкнеровского мировоззрения.

В своей речи при получении Нобелевской премии в 1950 г. Фолкнер ярко и убедительно выразил веру в то, что «человек не только выстоит, он победит». Человек «бессмертен... потому,— продолжал писатель,— что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению» ²³. Именно в «сострадании, жертвенности и терпении» видел писатель силу, способную противостоять злу. Эту идею Фолкнер неоднократно развивал в своих публичных выступлениях, а главное, она нашла воплощение в образах его любимых героев: Дилси, Гэвина Стивенса, Хореса Бенбоу (каким он предстает в романе «Святылище»), Байрона Банча, миссис Пауэрс, Лены Гроув. Однако единичные акты добра способны лишь на какое-то время внести просветление в окружающий мир, немного облегчить положение людей, коренным же образом переделать мир они не в состоянии, вызванные ими на краткий миг колебания на поверхности житейского моря быстро затухают, и поверхность принимает свой первоначальный вид. Не спасает от разрушения семью Компсонов Дилси, не может помочь невинно осужденному Гудвину и его семье Хорес Бенбоу, а Лена Гроув не в состоянии предотвратить ни те злодеяния, что созершаются в Джефферсоне во время ее пребывания там, ни, тем более, те, которые могут быть совершены там в будущем.

Кульминацией идеи единичного акта, призванного спасти мир, является второе пришествие на землю Христа. Эта тема волновала Фолкнера и нашла отражение в образах Бенджи Компсона («Шум и ярость»), капрала Стефана из романа «Притча», Джо Кристмаса и гангстера

²¹ У. Фолкнер. Избранное, стр. 42.

²² «Новый мир», 1974, № 8, стр. 156.

²³ «Писатели США о литературе», М., 1974, стр. 299.

Луноглазого из романа «Святылище» (всем им тридцать три года, все родились на Рождество, все — каждый по-своему — стоят вне людского общества, их окружающего, и все, за исключением Бенджи, принимают мученическую смерть; правда, во всех этих случаях надо помнить, что, как говорилось выше, образы Фолкнера не поддаются однозначной аллегорической расшифровке).

Наиболее традиционно решено изображение второго пришествия Христа в романе «Притча». Капрал французской армии Стефан (действие происходит во время первой мировой войны), вместе со своими тринадцатью друзьями-единомышленниками борется за прекращение военных действий, за братание солдат враждующих армий. Но капрал заточен в тюрьму, а затем казнен и похоронен в могиле Неизвестного солдата (трагическая протия Фолкнера), а шедшая к немецким окопам с целью установить перемирие группа безоружных английских и французских солдат расстреливается шквальным огнем с обеих сторон.

Бенджи Компсон — вторая ипостась Христа в мире Фолкнера — немой идиот, не способный ни высказать таящееся в нем «все горе, все утешение всех времен»²⁴, ни помочь кому-либо, он лишь явственнее других слышит шаги смерти, являющейся за своей очередной жертвой в дом Компсона.

Трагический отверженный — Джо Кристмас — жертва общества, жестоко мстящая ему; если это и Христос, то явившийся на землю в облике Антихриста. А гангстер Луноглазый — уже просто убийца, насильник и садист. О том, что пришествие Христа может спасти мир от зла, здесь нет и речи. Свидетельством невозможности положительного разрешения этой проблемы являются, как мы видели, и три других романа Фолкнера. Поиски выхода продолжаются, и взор Фолкнера обращается уже совсем в другую сторону.

В романе «Особняк» самый страшный, пожалуй, в фолкнеровском мире персонаж (страшный именно своей бездуховностью) Флем Сноупс, олицетворяющий наиболее ненавистное Фолкнеру зло — буржуазное накопительство — побежден коммунисткой Линдой, участницей гражданской войны в Испании (Линда для Фолкнера, по его собственному признанию, — «один из самых интересных образов»)²⁵. — «Он (Флем — К. С.)... понял, как только она опять тут появилась, вернулась, да притом еще с коммунистической войны, что он уже проиграл...»²⁶, — так объясняет пассивное принятие смерти Флемом другой персонаж романа Рэтлиф, — и маленьким, тщедушным, но наделенным стальной волей бедняком Минком. Глухие отзвуки грозы слышатся в размышлениях Минка: «...Вам, богатым, надо стоять друг за дружку, иначе другим, бедным, вдруг втемяшится в башку взять да и отнять у вас все»²⁷. Нельзя, конечно, говорить, что Фолкнер в этом романе становится на позиции классовой борь-

²⁴ У. Фолкнер. Шум и ярость («Иностранная литература», 1973, № 2, стр. 181).

²⁵ „American Literature“, May, 1961, p. 240.

²⁶ У. Фолкнер. Особняк, М., 1965, стр. 428.

²⁷ Там же, стр. 42.

бы против угнетателей (в том же романе «Особняк» саркастически описаны коммунисты Джефферсона и их убеждения), но само обращение Фолкнера к подобной теме, создание яркого и вызывающего симпатию у читателей (и, конечно, у автора) образа коммунистки Линды знаменательно. Здесь следует отметить, что произведениям зрелого периода творчества Фолкнера (этот период, на наш взгляд, начинается с романа «Сарторис») присущ глубоко демократический, «мужичкий» взгляд на мир. Носителями основных моральных ценностей, залогом неуничтожимости этих ценностей выступают у него простые американцы, люди из «низов» — фермеры, негры, издольщики. В начале писательской деятельности Фолкнера Ш. Андерсон назвал его «деревенским парнем»²⁸. Сам Фолкнер впоследствии утверждал, что он не писатель, а фермер²⁹. «Писателем-фермером» он оставался во всех своих произведениях — не только в насквозь пропитанной фольклорным духом «Деревушке», но и в таких предельно усложненных романах, как «Свет в августе», «Когда я умираю» или «Шум и ярость». Непобедимая жизнестойкость народного духа служила Фолкнеру надеждой (быть может, даже единственной), опорой в его непрерывных идейных исканиях (это еще одна черта, сближающая его творчество с русской классикой), исканиях, которые, как свидетельствует роман «Особняк», таили в себе большие потенциальные возможности. И поиски эти всегда проецировались в будущее.

Однако у многих читателей (а иногда и у критиков), знакомых с произведениями Фолкнера и его теорией времени, основанной на неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего, возникает вопрос: о каком будущем вообще может идти речь в мире Фолкнера, где властвует, на первый взгляд, жесткая предопределенность, обусловленность всех человеческих поступков и самой жизни прошлым, где «от мертвецов не скрыться»?³⁰ Наиболее ярко выразил эту точку зрения Ж.-П. Сартр в своей статье «Время в «Шуме и ярости» Фолкнера»: «Пруст и Фолкнер... обезглавили время; они отобрали у него будущее, то есть измерение свободного выбора и действия...», — пишет Сартр. Жизнь в книгах Фолкнера движется «подобно нарастающему сумму, которую мы все дополняем и дополняем: «И... и... потом». Персонажей «Шума и ярости» Сартр сравнивает с сидящим задом наперед пассажиром мчащегося автомобиля: он не видит того, что впереди, не успевает разглядеть того, что происходит вокруг него, по бокам дороги, взгляд его устремлен назад, на пройденный путь³¹.

Разобраться в этой проблеме необходимо для правильного понимания творчества Фолкнера, ибо категория времени — одна из важнейших в его мировоззрении и эстетике.

В наиболее концентрированном виде Фолкнер выразил свое понимание связи прошлого с настоящим, свою теорию времени в одной из бе-

²⁸ L. Thompson, W. Faulkner, New York, 1963, p. 6.

²⁹ „Faulkner at Nagano“, p. 142.

³⁰ У. Фолкнер, Свет в августе («Новый мир», 1974, № 7, стр. 122).

³¹ „William Faulkner, Three Decades of Criticism“, pp. 230, 226—227, 228.

сед со студентами: «...Нет человека, который был бы сам по себе, человек является суммой прошлого. В действительности нет такого понятия, как «был», потому что прошлое существует сегодня. Оно часть каждого мужчины, каждой женщины, причем всегда, каждую минуту. Все его или ее предки, происхождение, все это присутствует как часть его или ее в любом мгновении. Так и человек, характер в какой-нибудь истории в каждый момент есть не только то, что он сам собой представляет, он есть все то, что его сотворило...»³².

Многочисленные временные отступления в романах Фолкнера имеют целью именно исследовать прошлое и пути его воздействия на настоящее. Наиболее полно взаимодействие прошлого и настоящего, их теснейшее переплетение дано в первой главе «Шума и ярости», в которой повествование ведется от лица Бенджи. Наличие подобной нерасторжимости временных пластов в неразвитом, не подверженном никаким посторонним влияниям, детском сознании Бенджи, вероятно, должно доказать ее истинность. Отношение героев Фолкнера к своему прошлому, принятие (или неприятие) времени в его нерасторжимом единстве многое определяет в их судьбе. Неумолимая власть прошлого часто порождает трагические конфликты в произведениях Фолкнера. Попытки Квентина уйти от времени, насильственно остановить его — безуспешны, смерть, которая заложена в нем из-за того, что его формирование как человека сделало его чуждым миру, в котором он живет, неотступно преследует его в образе тени, от которой Квентин тщетно пытается избавиться. Томас Сатлен, поистине трагическая фигура, титаническими усилиями пытающийся переделать, отрезать свое прошлое, терпит в борьбе с этим прошлым жестокое поражение. Но тщетно и стремление Баярда Сарториса подогнать, ускорить бег времени.

Однако ограниченный детерминизм, выводящий всю жизнь человека и его будущее из прошлого, чужд Фолкнеру, как и всякий детерминизм вообще. Прошлое — лишь часть человека, — говорит Фолкнер. Старый Баярд в романе «Сарторис» вспоминает слова своего отца: «... Тот человек, который заявляет, что ему нет дела до своих предков, лишь немногим более тщеславен, нежели тот, кто оправдывает все свои поступки, ссылаясь на происхождение»³³. Гэйл Хайтауэр из «Света в августе», пытающийся целиком жить своим прошлым, закрыться им от жизни, как панцирем, — приходит к краху. В конце концов он самым непосредственным образом оказывается вовлеченным в течение событий, приняв ребенка Лены и оказавшись в центре кульминационной сцены — убийства Кристмаса (и ничем не сумев помочь ему, как и ранее своей жене, ибо, добровольно отделившись от людей, обрек себя на бессилие). Свобода выбора — пассивно прозябать и исчезнуть вместе со временем или встать на защиту вечных человеческих ценностей, «оставить во времени след, достойный человека» («Осквернитель праха») — неизменно при-

³² „Faulkner in the University“ p. 84.

³³ У. Фолкнер. Избранное, стр. 97.

³⁴ Там же, стр. 533.

существует у Фолкнера. Именно на этом выборе, на этой борьбе, а не на заранее обесмысленном противостоянии всеопределяющему детерминизму построены все книги Фолкнера. Да и само время у Фолкнера — не некая мистическая категория: время, утверждал он, не существует «вне моментальных воплощений отдельных людей»³⁵.

Для творчества Фолкнера характерно раскрытие явлений и душевного мира героев с возможно большего числа точек зрения. В романе «Святылище» об одном из кульминационных событий — изнасиловании Темпл Дрейк — повествуется трижды, с трех точек зрения: вначале от автора, затем от лица свидетельницы этой сцены и, наконец, в рассказе самой Темпл; беседа в тюрьме между Хоресом и Гудвином передана и в прямом изложении, и в пересказе Гудвина. Сам автор часто намеренно устраняется от прямого изображения событий, передоверяя эту свою функцию рассказчику — одному из действующих лиц — с самого начала произведения или же, дав краткую экспозицию, предоставляет затем ему вести повествование (так построены многие рассказы Фолкнера). В конце романа «Свет в августе» даже появляются два новых персонажа, не принимающих участия в действии и введенных, как отмечает Ю. Палиевская, лишь для того, чтобы в своем изложении дать завершение рассказанной в романе истории³⁶. В «Городе» и частично в «Особняке» создан даже своего рода «коллективный автор»³⁷ — все события даны только от лица персонажей, при этом и здесь нередко об одном и том же эпизоде рассказывают разные лица, каждое по-своему. Иногда событие или высказывание дается в третьем или даже четвертом пересказе. Полностью по принципу «коллективного автора», исключительно на внутренних монологах построен роман «Когда я умираю».

Все эти приемы, естественно, не самоцель. Для Фолкнера главное — показать всю сложность, многомерность изображаемой жизни, невозможность сведения ее к однозначным определениям. В ответ на вопрос, почему Нарцисса Бенбоу в «Сарторисе» — привлекательный персонаж, а в «Святылище» она предстает злой, Фолкнер ответил: «...Я считаю, что ни один человек не является полностью хорошим или полностью плохим...». Характер Нарциссы, — добавил писатель, — не претерпел изменений от «Сарториса» к «Святылищу», просто он освещен с разных точек зрения³⁸.

Необходимо добавить, что рассказчики у Фолкнера зачастую не обладают окончательной оценкой происходящего, они находятся в гуще событий и сами пытаются постигнуть их смысл. Американский исследователь П. Свингарт считает, что рассказчики Фолкнера «объединяются» с читателями, ибо они, как и читатели, по ходу описываемого ими действия пытаются разобраться в нем³⁹.

³⁵ „William Faulkner, Three Decades of Criticism“, p. 82.

³⁶ Ю. Палиевская, Уильям Фолкнер, М., 1970, стр. 27.

³⁷ Д. Златопский, Искусство романа в XX век, М., 1973, стр. 379.

³⁸ „Faulkner in the University“, p. 9.

³⁹ P. Swiggart, The Art of Faulkner's Novels, Austin, 1962, pp. 76, 82.

Наличие такого «многоглазия» (термин советских литературоведов Т. Мотылевой и В. Оленевой)⁴⁰ и отсутствие прямо выраженной авторской позиции могут создать впечатление расплывчатости критериев и утраты в романах Фолкнера собственно авторской перспективы. Немецкий литературовед Й. Сейппел утверждает, что в отличие от Хемингуэя, у которого всегда есть своя собственная перспектива и единственная истина, у Фолкнера нет своей перспективы, а есть различные «формы» истины, которые высказывают герои — каждый свою; каждый персонаж Фолкнера является своим собственным автором, добавляет Сейппел⁴¹. Но такая оценка творчества Фолкнера не может быть признана справедливой. «Истина только одна», — говорил Фолкнер, добавляя, что все его творчество есть непрестанные попытки выразить эту истину как можно правильнее⁴². Авторская позиция в произведениях Фолкнера выявляется из всей совокупности художественных средств изображения (так, оценка происходящего каждым из рассказчиков требует корректировки с учетом его нравственного облика, складывающегося на протяжении всего произведения; характерный пример — Джейсон Компсон). «Миры» отдельных рассказчиков создают не хаос, а объемную картину целого, и это происходит потому, что они связаны, как указывает П. Палиевский, «единым взглядом» самого Фолкнера⁴³. На студенческой конференции Вирджинского университета Фолкнеру был задан такой вопрос: «Мистер Фолкнер, в своей речи в Стокгольме (имеется в виду речь при получении Нобелевской премии — К. С.) вы выразили большую веру в человечество, сказав, что оно не только выживет, но и восторжествует. Как вам кажется, у среднего читателя может сложиться такое же ощущение после прочтения «Шума и ярости»?» Ответ был таким: «Точно ответить я вряд ли смогу, так как мне трудно представить себе, что остается в голове у среднего читателя после прочтения этой книги. Но мне кажется — да, может; об этом я говорю во всех своих книгах...»⁴⁴.

Именно стремлением успеть высказать истину о мире и людях за то «сравнительно небольшое время», что отпущено человеку, объяснил Фолкнер сложность своего стиля: «стараешься уместить всю историю человеческого сердца на кончике пера»⁴⁵. Длинные, «разветвленные» предложения Фолкнера, множество временных и сюжетных отступлений, наличие параллельных сюжетов, включение множества рассказов, анекдотов и преданий, на первый взгляд, не имеющих отношения к основному сюжету, служат писателю средством для наиболее полного отображения мира, человеческой истории, где все взаимосвязано и нет такого че-

⁴⁰ Т. Мотылева, Из опыта современного романа («Вопросы литературы», 1964, № 7, стр. 136) и В. Оленева, Современная американская новелла, Киев, 1973, стр. 128.

⁴¹ J. Seyppel, William Faulkner, New York, 1971, pp. 103, 104.

⁴² „Faulkner at Nagano“, pp. 53—54, 101, 10—11, 35—36, 94.

⁴³ П. Палиевский, Пути реализма, М., 1974, стр. 155.

⁴⁴ „Twentieth Century Interpretations of „The Sound and The Fury“, New York, 1968, p. 19.

⁴⁵ „Faulkner in the University“, p. 84.

ловеческого поступка, который не «отозвался» бы в «жизненном море» (ибо само время, по словам Фолкнера, есть «своеобразное единство переплетенных интеллектов людей, которые дышат в данный момент»)⁴⁶, где настоящее и будущее неразрывно связаны с прошлым и не могут быть без него правильно поняты, а потому «длинное предложение — это попытка свести его (человека — К. С.) прошлое и, возможно, будущее в один миг, тот самый, в котором он действует»⁴⁷.

ՈՒ. ՖՈԼԿՆԵՐԻ ՎԵՊԵՐԻ ՊՐՈՔԼԵՄԱՏԻԿԱՅԻ ԵՎ ՈՃԻ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

Կ. Ա. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ո մ

Իրական կյանքի խոր ընկալման ջնորհիվ Ու. Ֆոլկների վեպերը ձեռք են բերել համամարդկային նշանակություն, խստիվս դուրս գալով ամերիկյան Հարավին յուրահատուկ պրոբլեմների շրջանակներից, որի նյութերի հիման վրա գրված են: Կյանքում հումանիստական իդեալների հաստատման համար իր անխոնջ որոնումների ճանապարհին Ու. Ֆոլկները հանգում է բարու և չարի պրոբլեմը սոցիալական ամուր հողի վրա դնելուն և ստեղծում է ամերիկյան կոմունիստուհի Լինդա Սոսոլսի պայծառ կերպարը, հանգամանք, որը անպայման վկայում է գրողի գաղափարական էվոլյուցիայի արգասավորության մասին: Ու. Ֆոլկների աշխարհայացքի և գեղագիտության մեջ կարևոր տեղ է բռնում ժամանակի նրա տեսությունը, որը հիմնված է անցյալի, ներկայի և ապագայի անխզելի կապի վրա:

⁴⁶ Там же, стр. 139.

⁴⁷ Там же, стр. 84.